

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA

ARQUITETURA BANCÁRIA GAÚCHA NOS ANOS 70

A INFLUÊNCIA BRUTALISTA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

AUTOR

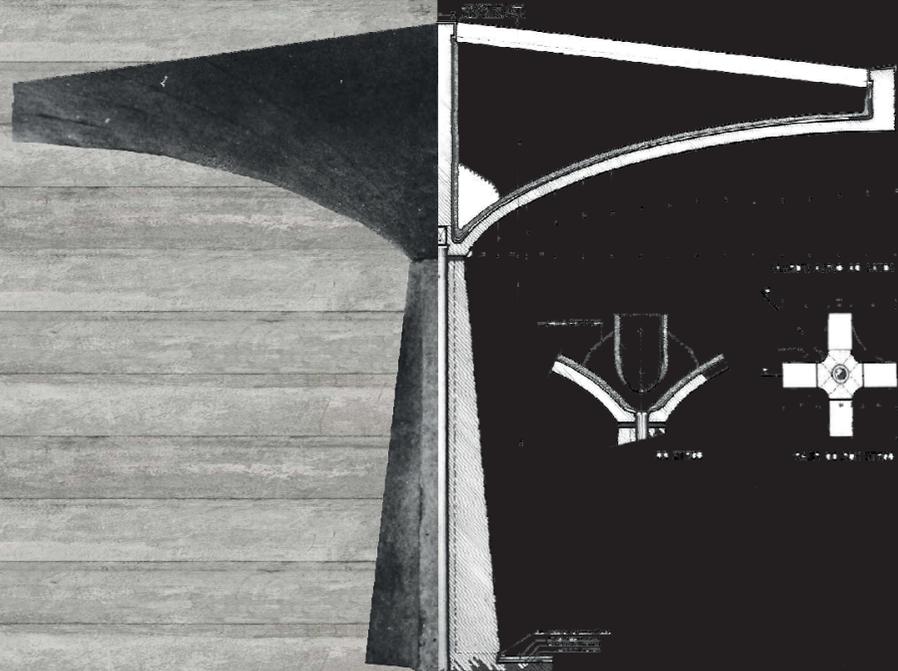
MARCOS AMADO PETROLI

ORIENTADOR

LÚIS HENRIQUE HAAS LUCAS

PORTO ALEGRE

JUNHO, 2014



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE ARQUITETURA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM
ARQUITETURA

**ARQUITETURA BANCÁRIA GAÚCHA
NOS ANOS 70:**

A INFLUÊNCIA BRUTALISTA

AUTOR:

MARCOS AMADO PETROLI

ORIENTADOR:

PROF.DR. **LUÍS HENRIQUE HAAS LUCCAS**

DISSERTAÇÃO APRESENTADA COMO PARTE DOS
REQUISITOS PARA OBTENÇÃO DO TÍTULO DE MESTRE
EM ARQUITETURA.

COMISSÃO EXAMINADORA:

PROF.DR. CLÁUDIA PIANTÁ COSTA CABRAL

PROF.DR. MARIA LUIZA ADAMS SANVITTO

PROF.DR. RONALDO DE AZAMBUJA STRÖHER

PORTO ALEGRE, JUNHO DE 2014

AGRADECIMENTOS:

PROPAR-UFRGS
CAPES
CNPq

Luís H. H. LUCCAS

FAMÍLIA AMADO PETROLI
GABRIELA SAUR

JORGE DECKEN DEBIAGI
SÍLVIO ROCHA
RONALDO STRÖHER
CÉSAR DORFMAN

Prof. Dr. Lineu CASTELLO

AMIGOS
COLEGAS
E DEMAIS COLABORADORES

RESUMO

A presente dissertação de mestrado busca reconhecer e analisar a arquitetura bancária do Rio Grande do Sul – destacadamente de Porto Alegre –, influenciada pelo que se convencionou como *Brutalismo*; uma produção que se concentrou nos anos setenta, mas atingiu parcialmente as décadas adjacentes. Entre as características próprias desta vertente, destacam-se a franca exposição do concreto aparente, a monumentalização da estrutura como geratriz da forma e o alto teor artesanal presente – tanto no projeto quanto na execução dessas edificações –. Merece destaque, também, a contraposição existente entre essa última característica apontada e a ênfase freqüente na industrialização e nos seus respectivos componentes seriais.

O trabalho ainda investiga algumas questões-chave do Brutalismo, pertinentes à categorização da produção local. Contextualiza a experiência como parte do fenômeno da expansão bancária em âmbito nacional, examinando a evolução das edificações específicas do programa dentro do contexto mais amplo de manifestações influenciadas pelo Brutalismo na capital gaúcha. E procura estabelecer um balanço da experiência, analisando as principais influências externas detectáveis e os desdobramentos autóctones desta produção.

Palavras-Chave: Arquitetura Bancária Moderna; Brutalismo; Porto Alegre; Anos Setenta.

ABSTRACT:

This dissertation aims to recognize and to analyze the banking architecture in Rio Grande do Sul - notably in Porto Alegre - characterized by the influence of what is known as *Brutalism*. This production was concentrated in the seventies, but partially reached the adjacent decades. Among the common characteristics attributed to this banking architecture, it's important to highlight the exposure of raw concrete, the monumentalized structure as the main generator of the form and the high artisanal level present – both in design and in execution of these buildings –. Deserves mention as well the existing contrast between the last feature pointed and the frequent emphasis on industrialization and on its respective standard components.

The paper also investigates some key-issues of Brutalism, relevant to the categorization of local production. Besides, it contextualizes this experience as a part of the bank expansion phenomenon nationwide, examining the evolution of the specific building program within the broader context of events influenced by Brutalism in Porto Alegre. And finally, this dissertation seeks to establish a balance of the local experience, analyzing the main detectable external influences and native developments of the production.

Key-words: Modern Banking Architecture; Brutalism; Porto Alegre; Seventies.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO

| | | |
|-------|--|----|
| (i) | Apresentação do Tema | 11 |
| (ii) | Delimitação espaço-temporal e seus fatores relevantes | 13 |
| (iii) | Objetivos | 14 |
| (iv) | Justificativas | 15 |
| (v) | Metodologia: uma hipótese inicial e procedimentos complementares | 15 |
| (vi) | A estrutura do trabalho | 16 |

1. BRUTALISMO E SUAS AMBIVALÊNCIAS

| | | |
|------|---|----|
| 1.1. | Introdução | 18 |
| 1.2. | Brutalismo: delimitação do termo | 19 |
| 1.3. | Ética e/ou Estética | 26 |
| 1.4. | Plasticidade e Industrialização: a ambivalência do concreto | 30 |

2. ARQUITETURA BANCÁRIA NO BRASIL

| | | |
|--------|---|----|
| 2.1. | Introdução | 35 |
| 2.2. | Edifício Bancário: definição e funcionamento | 36 |
| 2.3. | Arquitetura Bancária: modernidade discreta | 38 |
| 2.4. | Arquitetura Bancária: modernidade emergente | 40 |
| 2.5. | Arquitetura Bancária: pós-67 | 43 |
| 2.5.1. | Três Modelos de Edifícios Bancários | 47 |
| 2.5.2. | A Influência da Arquitetura Brutalista Paulista | 50 |

3. ARQUITETURA BANCÁRIA EM PORTO ALEGRE E A INFLUÊNCIA BRUTALISTA NA CIDADE

| | | |
|--------|--|----|
| 3.1. | Introdução | 58 |
| 3.2. | Arquitetura Bancária em Porto Alegre: modernidade | 59 |
| 3.3. | Arquitetura Brutalista em Porto Alegre | 64 |
| 3.3.1. | Conjuntos de Híbridos Arquitetônicos Brutalistas: as primeiras manifestações | 64 |
| 3.3.2. | A Consolidação da Arquitetura do Concreto Aparente: ascensão Brutalista | 68 |

4. EXEMPLARES BANCÁRIOS BRUTALISTAS NO EXTREMO SUL

| | | |
|--------|--|-----|
| 4.1. | Introdução | 76 |
| 4.2. | Projetos Externos | 77 |
| 4.2.1. | Centro de Mecanização do Banco do Brasil 1969 | 78 |
| 4.2.2. | Sede do Banco do Brasil em Caxias do Sul 1970 | 82 |
| 4.2.3. | Edifício-Sede do Banco Francês e Brasileiro 1983 | 86 |
| 4.3. | Projetos Locais | 89 |
| 4.3.1. | CEF Moinhos de Vento 1973 | 91 |
| 4.3.2. | CEF Azenha 1974 | 94 |
| 4.3.3. | CEF Petrópolis 1974 | 98 |
| 4.3.4. | CEF José do Patrocínio 1975 | 103 |
| 4.3.5. | CEF Independência 1976 | 109 |
| 4.3.6. | CEF Torres 1977 | 113 |
| 4.3.7. | Agência Metropolitana Bonfim 1977 | 121 |
| 4.3.8. | Agência Banco do Brasil Azenha 1981 | 124 |

| | |
|------------------|-----|
| CONCLUSÃO | 128 |
|------------------|-----|

| | |
|---------------------|-----|
| BIBLIOGRAFIA | 135 |
|---------------------|-----|

INTRODUÇÃO

(I) Apresentação do Tema

Esta dissertação examina a arquitetura dos edifícios bancários de linhagem brutalista produzidos no Rio Grande do Sul – com ênfase em Porto Alegre –, uma experiência que se concentrou nos anos setenta e atingiu parcialmente as décadas vizinhas. Busca reconhecer e analisar aquela produção como parte de um fenômeno mais amplo ocorrido no País naquele período, identificado como “arquitetura bancária”, alvo de inúmeras reportagens, artigos e debates na ocasião.

É notório que o chamado Brutalismo¹ vinha gradualmente disputando espaço com a sintaxe dominante a partir do Pós-II Guerra, apoiando-se de forma geral em obras do período maduro de Le Corbusier e em alguns pontos-chave do trabalho de Mies van der Rohe². De fato, o Brutalismo tornava-se gradualmente o “padrão culto” e hegemônico em âmbito nacional, sobretudo com a ascensão da Escola Paulista, que assumiu uma posição referencial. Em Porto Alegre não foi diferente: o novo modelo também passava a influenciar esteticamente a produção local nos anos sessenta e setenta, porém menos preocupado com as questões éticas e consequentes discursos da versão “cabocla”³.

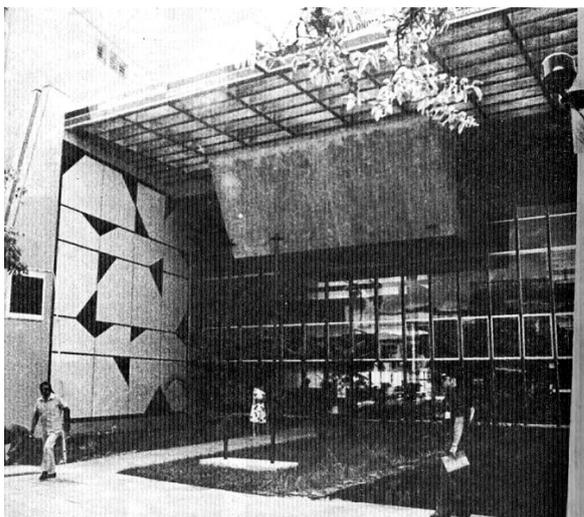


Fig. 1 (esq.): *Agência CEF Independência*, César Dorfman, 1976, Porto Alegre. Fonte: Xavier; Mizoguchi, 1987, p. 294
Fig. 2: *Agência CEF Torres*, Jorge D. Debiagi, 1977. Fonte: acervo Debiagi

Essas obras bancárias sob ascendência Brutalista revelam alguns pontos relevantes, como por exemplo: (i) a concepção de algumas *estratégias de partido* coerentes ao funcionamento do

¹ “Nome habitualmente utilizado para indicar a tendência arquitetônica que se manifesta a partir de meados do século 20, e cujo lugar-comum é o uso de superfícies de concreto aparente”. Extraído de: <www.arquiteturabrutalista.com.br>. Coordenação: Ruth Verde Zein (acesso em abril/2014)

² Conforme Banham, Reyner. *The New Brutalism: ethic or aesthetic?* London: Architectural Press, 1966.

³ Luccas, Luís Henrique Haas. *Concreto aparente e valorização da estrutura: A influência estética do brutalismo em Porto Alegre nos anos 60/70*. Curitiba: Anais do X Seminário Docomomo Brasil, 2013. <http://www.docomomo.org.br/seminario%2010%20pdfs/OBR_73.pdf> (acessado em abril de 2014).

programa bancário; (ii) a *valorização da estrutura* como geratriz da forma do edifício e como matéria-prima para modelações volumétricas singulares; (iii) a *plasticidade do concreto aparente*, tanto como veículo escultórico – impulsionando virtuosismos formais –, como racionalizável e até industrializável pela aplicação da componentes seriais; (iv) o *contraste urbano* pelo aspecto bruto do concreto aparente e sua imposição ao sítio, propondo uma beleza diferente – do imperfeito e do “inacabado” – aos padrões construtivos vigentes; (v) e, por fim, o modo como arquitetos e engenheiros lidaram em meio a tantas *ambivalências* e *referências externas* no âmbito do projeto.

É importante mencionar que naquele período havia certa dualidade no processo operativo de projeto. Por um lado, existia a notabilidade artística do autor, a autoria da composição particular, o projeto solucionado de modo “artesanal”; por outro, havia os modelos genéricos, quase institucionalizados, de uso corrente e standardizados para satisfazer a demanda de projetos modernos em escala global. Dois caminhos antagônicos tendo como fatores fundamentais a cultura local de elaboração de projeto e as limitações climáticas, técnicas e econômicas próprias do estado gaúcho. Era o momento, segundo Luccas, “quando se tornava assimétrica a comparação entre arquitetura como concepção individual artesanal ou como projeto coletivo”⁴. E a vertente Brutalista resgatava a manufatura artesanal dos componentes, seus aspectos primitivos e suas imprecisões, como sinônimo de excepcionalidade, audácia, expressão e novidade; enfim, uma estética “romântica” que contrariava de certa forma a linguagem sintética, homogênea e sistemática da vertente dita *International Style*.



Fig. 1 (esq.): Agência CEF José do Patrocínio, Jorge D. Debiagi, 1975, Porto Alegre. Fonte: acervo Debiagi
Fig. 2: Agência CEF Rio Grande, Jorge D. Debiagi, 1977. Fonte: Idem

⁴ Luccas, Luis Henrique Haas. *Arquitetura Moderna Brasileira em Porto Alegre: sob o mito do “gênio artístico nacional”*. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2004, p. 7 (Tese de doutorado). O autor referia-se à institucionalização da arquitetura moderna de modo “corrente”, ao estabelecimento de um repertório e sintaxe compartilhados, se não propriamente comuns.

(II) Delimitação espaço-temporal e seus fatores relevantes

A ênfase do trabalho voltou-se para a capital gaúcha, como demonstra o título, em virtude de a mesma constituir o “centro de gravidade” do Estado. Grande parte das agências bancárias em questão destinava-se a Porto Alegre, fossem provenientes do centro do País ou projetadas por arquitetos locais; sendo que a segunda alternativa também apresentava a autoria dominante dos profissionais instalados na cidade.

Também é importante destacar a ausência de datas no título, estabelecendo os intervalos habituais nesta modalidade de dissertações. E isto decorre do fato deste trabalho não tratar questões estatísticas envolvendo uma relação “incidência/período”; como também devido à ausência de balizas exatas com a necessária hierarquia. Entretanto, através dos casos documentados é possível verificar a conformação de um período que inicia no final dos anos sessenta, com a marcação clara de manifestações antecedentes; consolida-se na década de setenta, concentrando maior número de exemplos; e estende-se pelos anos oitenta, com obras finais que já apresentam certa degradação da linguagem.

Em âmbito nacional, um marco catalisador da expansão bancária foi o chamado “milagre econômico brasileiro” (1969 -1973), responsável pelo crescimento da economia na faixa de 11% ao ano e pelo consequente aumento na produção de riquezas e capital. Essa nova situação econômica favoreceu a ampliação das linhas de crédito no sistema financeiro e desencadeou centenas de novos projetos para agências bancárias e sede-administrativas.

Sobre a arquitetura brasileira nessa época, é importante chamar atenção para dois momentos-chaves, segundo Bastos e Zein⁵: o período *Pós-Brasília* (1965 - 1975), destacando a pesquisa formal – com ênfase para a plasticidade estrutural do concreto –, a experimentação de outras tecnologias, as críticas à modernidade brasileira e a dispersão da produção arquitetônica pelo território nacional. Por segundo, há o período *Crise e Renovação* (1975 - 1985), onde basicamente havia um debate sobre a continuidade, revisão e/ou superação da tradição moderna (derivando de certa insatisfação com a corrente hegemônica da arquitetura brasileira). Um fator que incitava também uma época efervescente de ideias e criações.

Todavia, para Mahfuz, a arquitetura entra em decadência gradual dos valores nesse período, caracterizando-se pela “falta quase total de lideranças culturais esclarecidas, assim como pela crescente predominância da construção comercial, dominada pelas razões do mercado e pela obsessão generalizada com a criação de imagens”⁶. Essa constatação parece pertinente para compreender porque a exuberância arquitetônica dos agentes financeiros entrou em debate no

⁵Bastos, Maria Alice Junqueira; Zein, Ruth Verde. *Brasil: Arquiteturas após 1950*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

⁶ Mahfuz, Edson. *O sentido da arquitetura moderna brasileira*. Arqtextos: Portal Vitruvius, jan/2002. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/02.020/811>> (acessado em abril 2014)

início dos anos 80 – sob o título de “arquitetura bancária”. De fato, este era um tema que estava na “berlinda”⁷ (desencadeando posteriormente a *Mostra Brasileira da Arquitetura Bancária* em 1984), algo também conveniente ao *marketing* bancário.

Especificamente no sul, a década de 70 marca a proliferação do ensino de arquitetura no Estado⁸, através da fundação sucessiva de escolas em reflexo a um fenômeno nacional patrocinado pelo MEC, provocando a massificação gradual do ensino da arquitetura na região da capital gaúcha e o inchaço posterior do meio profissional local. Além disso, em Porto Alegre, aconteciam operações urbanas de grande escala, principalmente na Prefeitura sob comando de Thompson Flores, como a construção de viadutos, abertura de avenidas e a renovação de praças e espaços públicos, constituindo enfim, um conjunto de obras onde o concreto aparente era protagonista. Contudo, estas também foram operações que apresentaram efeitos colaterais. Por um lado, as intervenções urbanas surgiam para resolver problemas gerados pelo aumento populacional e sinalizavam anos de progresso; por outro, tais operações suprimiram edifícios históricos e lesaram o tecido urbano em espaços tradicionais da cidade. Por fim, Porto Alegre finaliza a década de 70 apresentando o novo Plano Diretor (1979), o qual propõe outra configuração urbanística para esta metrópole que já ultrapassava a marca de um milhão de habitantes.

(III) Objetivos

O objetivo geral desta dissertação é reconhecer e analisar agências bancárias influenciadas pelo Brutalismo no Estado gaúcho, com ênfase nas obras da Capital. O intuito aqui é estabelecer um estudo de casos capaz de avaliar os processos e a dinâmica deste fenômeno bancário, também abrindo margem para a discussão do método operativo de projeto dos arquitetos autores e traçando paralelos com práticas externas referenciais ou apenas convergentes. Do mesmo modo, a necessidade de inserir a experiência local no contexto brasileiro amplia o trabalho para o âmbito nacional.

Também é importante antecipar que cada capítulo contém alguns objetivos específicos e premissas pertinentes, apresentados em suas próprias introduções. Dessa forma, espera-se que a proximidade entre meta e tópico torne evidente o que se pretende abordar.

(IV) Justificativas

O conhecimento preliminar de algumas obras em questão através da bibliografia precursora existente, destacadamente o catálogo de Xavier/Mizoguchi e tese panorâmica de Luccas, antecipava o valor arquitetônico daqueles exemplares de linhagem brutalista e a validade de serem submetidos ao exame crítico pelos atributos positivos e negativos que apresentassem. Afinal, demonstravam

⁷ Termo utilizado por Hugo Segawa em publicação na Revista Projeto, AGO/1984, p. 54.

⁸ A partir da fundação da UNISINOS, em 1971.

constituir uma experiência consistente na região, na qual ainda permanecem lacunas de conhecimento a serem tratadas no âmbito acadêmico ⁹. No mesmo sentido, o fenômeno da “arquitetura bancária” ocorrido em todo País – cujo epicentro foi São Paulo por razões óbvias – validava o estudo proposto: a contextualização daquela experiência periférica despertava interesse.

A percepção que desencadeou a pesquisa logo se comprovou acertada, como atestou a chamada do X Seminário Docomomo Brasil, sob o título “Arquitetura Moderna e Internacional: conexões brutalistas 1955-75” ¹⁰. É neste sentido que a investigação se justifica, buscando estender e aprofundar o conhecimento sobre temas que contribuam com a disciplina projetual da arquitetura no âmbito acadêmico e na conseqüente prática profissional.

(V) Metodologia: uma hipótese inicial e procedimentos complementares

Primeiramente, é válido enfatizar que este é um trabalho de revisão bibliográfica em essência, abrangendo numa primeira instância os textos relativos à produção local; no âmbito internacional e do País, a arquitetura moderna e as questões vinculadas ao brutalismo, com destaque para o eixo Rio-São Paulo; e também o tema das agências bancárias, onde a Dissertação de Ströher ¹¹ constituiu uma referência central. Uma investigação *in situ* complementou o processo de trabalho, a fim de registrar o maior número de obras possíveis e subsidiar a análise através do conhecimento local das mesmas. Também neste âmbito foram realizadas entrevistas com os autores dos edifícios bancários locais, quando possível, em busca de informações e do acervo pessoal dos arquitetos ¹².

Um levantamento preliminar feito através dos textos existentes e de arquitetos responsáveis pelos projetos registra mais de meia centena destas obras executadas no Rio Grande do Sul. Nesta dissertação, contudo, foram selecionados os exemplos mais significativos para exame aprofundado, tanto da autoria de profissionais locais como provenientes de fora. Vale destacar que, além da própria impossibilidade, faltaria sentido empreender um levantamento *quantitativo* de todos exemplares bancários com traços Brutalistas no recorte geográfico definido. Afinal, não se buscam resultados estatísticos; a análise das obras é prioritariamente *qualitativa* e a reflexão sobre as questões propostas é dialética.

⁹ Como pode ser comprovado nas inúmeras monografias desenvolvidas no Propar, como a tese recentemente premiada pela CAPES de Sérgio Moacir Marques: *Fayet. Araújo, Moojen: Arquitetura Moderna Brasileira no Sul – 1950/1970*. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2012 (Tese de doutorado).

¹⁰ X Seminário Docomomo Brasil - Arquitetura Moderna e Internacional: Conexões Brutalistas 1955-75. Curitiba, 15 -18 out., 2013. O comentário de Renato Anelli, em palestra final deste congresso, é pertinente, atestando que este assunto é promissor e ainda resiste a uma revisão nos dias de hoje.

¹¹ Ströher, Ronaldo de Azambuja. *As Transformações na Tipologia e no Caráter do Prédio Bancário em meados deste século*. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 1999.

¹² É importante mencionar que atualmente diversos documentos pertencentes aos autores foram perdidos ou extraviados. Dessa forma, boa parte das imagens ilustrativas de suas obras em estado original foi retirada de outras fontes bibliográficas (geralmente, fotos em qualidade razoável). Aliado a isto, a descaracterização que assola os edifícios bancários também não permitiu o uso de imagens atuais, em muitos casos.

O trabalho partiu da hipótese inicial que a arquitetura bancária em questão tivesse sido influenciada predominantemente pelo Brutalismo Paulista. Em um primeiro momento, a similitude da produção examinada com projetos da Escola Paulista sugeria que aquela forma de projetar era responsável por influenciar as obras da região. Essa premissa apoiava-se em características como a adoção extensa do concreto aparente, o partido definido pela estrutura monumentalizada e a continuidade espacial dos ambientes amplos destinados ao público: característica formal importante que o discurso brutalista reduzia à intenção de “espaços democráticos”. Consequentemente, uma parte considerável da bibliografia voltou-se para a arquitetura da Escola Paulista e seus autores, baseando-se principalmente na tese de Zein¹³ e outros textos seus pertinentes, que compõem um material respeitável sobre o assunto; e na dissertação de Sanvitto¹⁴ e alguns de seus artigos, que permanecem sendo referências importantes.

Porém, à medida que a investigação avançou através da literatura existente e de análises mais apuradas dos exemplares, ficou evidenciado que a Escola Paulista não era a única nem a principal influência dos arquitetos locais. Trabalhos como a dissertação de Sales¹⁵ contribuíram para isso, mostrando a presença subjacente de matrizes miesianas em alguns exemplares analisados; o que demonstrou a influência direta exercida sobre os profissionais locais de mestres europeus como ele e Le Corbusier, entre outras fontes de menor hierarquia.

Já a análise do conjunto de obras bancárias selecionados baseou-se em três pontos-chave: (i) a crítica *formal* das obras selecionadas, enfatizando partidos, sistematicidades e identidades; (ii) a análise sobre o *método operativo de projeto*, referente ao processo de enfrentamento do programa, às técnicas e às decisões/intenções de projeto; (iii) o exame sobre possíveis *conexões brutalistas*, observando alguns modelos compositivos e determinadas características que possivelmente derivaram de referências externas.

Por fim, é importante mencionar que, por uma opção de praticidade e clareza, as principais referências bibliográficas deste trabalho foram apresentadas diretamente na introdução de cada capítulo pertinente.

(VI) A estrutura do trabalho

O trabalho adotou uma estrutura narrativa dividida em quatro capítulos dispostos entre a Introdução e a Conclusão. Coube ao tópico inicial apresentar o tema, o recorte espaço-temporal, os objetivos, as justificativas, a metodologia empregada e a estrutura de organização.

¹³ Zein, Ruth Verde. *A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973*. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2005

¹⁴ Sanvitto, Maria Luiza Adams. *Brutalismo paulista: uma análise compositiva de residências paulistanas entre 1957 e 1972*. Porto Alegre: PROPUR-UFRGS, 1994.

¹⁵ Sales, Emanuel Belisário da Cunha. *Estrutura e Espacialidade na obra de Mies van der Rohe*. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS/UCG, 2009 (dissertação de mestrado).

O primeiro capítulo contém a pesquisa sobre *Brutalismo e suas ambivalências*, com ênfase à delimitação do termo, à sua postura ética e/ou estética e à dualidade do concreto como material plástico e industrializável.

O Capítulo II dedica-se à investigação sobre a *arquitetura bancária moderna no Brasil*, percebida em três momentos claros de *timidez, transformação e ascensão*, enfatizando nesta última três modelos de edifícios bancários usuais e possíveis influências da Escola Paulista na concepção destas obras.

A seguir, no terceiro capítulo, é pesquisada a *arquitetura bancária em Porto Alegre e a influência brutalista* na cidade, com ênfase na adesão da modernidade a esse padrão no âmbito local, e em pontos essenciais sobre a estética do concreto aparente dos anos sessenta e setenta na Capital gaúcha em diversos usos e programas.

Por último, o Capítulo IV aborda os *exemplares bancários brutalistas no extremo sul*, contendo a apresentação, documentação e análise de um conjunto selecionado de exemplares bancários gaúchos pertencentes àquela linhagem, em busca de diretrizes, de características e de idéias comuns presentes nessas obras.

Por fim, este trabalho encerra com a Conclusão, mostrando os resultados atingidos, o posicionamento do autor e algumas considerações pertinentes, além de prever desdobramentos futuros para a pesquisa desta dissertação.

CAPÍTULO I

O BRUTALISMO E SUAS AMBIVALÊNCIAS

1.1. Introdução

Este capítulo possui como objetivos fundamentais revelar três ambiguidades: (i) o paradoxo referente ao termo “Brutalismo”, com contradições e matrizes opostas colocando a sua legitimidade à prova, mas buscando no equilíbrio das partes contrastantes a sintaxe projetual ideal; (ii) a questão ainda polêmica entre ética e estética, oscilando entre a “verdade dos materiais” e uma prática superficial; (iii) a dualidade do concreto, tanto como veículo escultórico, como matéria-prima de peças industriais para a produção em série.

A delimitação de “Brutalismo” baseia-se principalmente nas versões de Ruth Zein e de Maria Luiza Sanvitto, com análises relacionando métodos de projeto, obras e suas características; traz também as antíteses de Edson Mahfuz e de Luis Espallargas, atendo-se à análise da identidade formal das obras e aos materiais à mostra como recurso ilógico; até a síntese de Comas, entendendo o Brutalismo primordialmente como uma equação dual e evolutiva da Arquitetura Moderna, onde os opostos conferem autonomia à identidade do termo. É importante lembrar pontos relevantes de Reyner Banham, como origem-cânone do debate, e do X Seminário DOCOMOMO Brasil¹, o qual se revelou rico em termos de argumentações e retóricas. Além de citações extras convenientes.

A narrativa prossegue enfatizando a linha tênue entre ética e estética dentro das práticas arquitetônicas Brutalistas. Embora se mantenha o debate entre as mesmas referências bibliográficas da parte anterior, neste subcapítulo há também a inclusão de opiniões adicionais, principalmente naquilo que concerne o Brutalismo como interpretação intelectual consequente do Pós-Guerra dentro daquele cenário apocalíptico europeu. O intuito final é revelar a epítome de ambas – ética e estética – como a união da técnica com a verdade construtiva, junto também com um valor histórico-arquitetônico.

Por fim, o capítulo encerra sobre a flexibilidade do concreto perante dois caminhos distintos. Por um lado, abrange formas plurais e virtuosismos escultóricos; e por outro instrumenta arquétipos repetíveis, sistemas reticulados e elementos padronizados de produção em série e em massa, em uma difícil adaptação entre o tradicional e artesanal moldado *in loco* e o industrializado modular pré-fabricado. Os argumentos desta parte baseiam-se majoritariamente nas discussões do II Seminário DOCOMOMO SUL².

¹ X Seminário Docomomo Brasil - Arquitetura Moderna e Internacional: Conexões Brutalistas 1955-75. Curitiba, 15 -18. out., 2013

² Artigos publicados em: Concreto: Plasticidade e industrialização na arquitetura do Cone Sul-americano 1930/70 / org. Carlos Eduardo Comas, Marta Peixoto, Sergio M. Marques – Porto Alegre: Ed. Uniritter, 2010.

1.2. Brutalismo: Delimitação do Termo

Embora existam contradições e paradoxos, “Brutalismo” pode ser compreendido como um momento de inflexão da arquitetura moderna, desenvolvido sobre um panorama social e político pós II-Guerra, que resulta em uma tendência austera de empregar materiais aparentes, com uma série de princípios compositivos específicos. Esta prática arquitetônica pode ser justificada por intenções éticas, modismos estéticos, necessidades histórico-pragmáticas, ou até por uma simplificação psicológica do significado existencial da vida; mas com um objetivo claro em mostrar volumetricamente os edifícios em sua forma natural e primitiva - sem revestimentos -, privilegiando as suas “verdades” estruturais e materiais.

Do ponto de vista semântico, o termo *bruto* significa aquilo “que continua no estado natural; que não foi trabalhado nem polido”; e *brutalista* tem o sentido de ser “adepto do brutalismo”³. Essas palavras ainda mantêm relação com os adjetivos de “vulgar, grosseiro, tosco, violento, selvagem”. Teoricamente, então, algo cru, não manipulado, manufaturado ou esculpido. Porém, no âmbito da Arquitetura, o Brutalismo admitiu alternativas plurais, incluindo um sentido ambivalente que contrasta a rusticidade do material com o refinamento do desenho de projeto. A “imperfeição” no processo de desforma do concreto armado tornou-se algo proposital (método conhecido como “*béton brut décoffrage*”); as irregularidades das superfícies passaram a ser controladas; os pequenos defeitos da obra eram admitidos e não mais escondidos; o sentido das formas de madeira passou a integrar a composição geométrica da fachada.

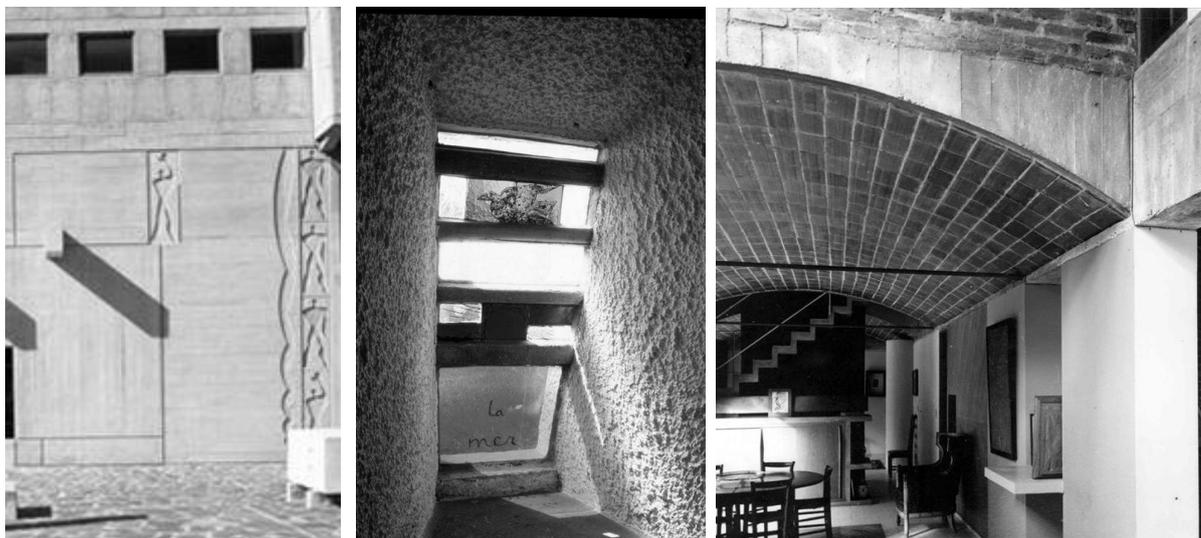


Fig. 1 (esq.): *Unité d'Habitation*, Le Corbusier, 1945, Marselha/França; Fonte: Fondation Le Corbusier (FLC)

Fig. 2 (centro): *Chapelle Notre Dame du Haut*, 1950, Ronchamp/França; Fonte: FLC

Fig. 3: *Maisons Jaoul*, Le Corbusier, 1951, Neuilly-sur-Seine/França. Fonte: FLC

³ Ferreira, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. Curitiba: Ed. Positivo, 2010.

Desde sua origem, o termo “Brutalismo” apresenta algumas contradições importantes. Segundo Reyner Banham⁴, o surgimento dessa vertente na Arquitetura aparece de forma trivial, com conceitos banais, indicando já o término de algo que teoricamente não havia começado. Na verdade, o que efetivamente floresceu entre os ingleses foi o termo “*New Brutalism*” (Novo Brutalismo), com Hans Asplund como criador do título “Neo-Brutalist”, sendo este difundido principalmente pela revista *Architectural Review*. Logo após, o tema se propagou entre jovens arquitetos ingleses.

No entanto, segundo Zein, o panorama de Banham constitui uma “postura proselitista e interessada” com o intuito de “ressaltar, a todo custo, a predominância e anterioridade dos arquitetos britânicos na constituição do Novo Brutalismo/Brutalismo”, através de um “viés improfícuo” acerca da origem do termo⁵; um “mito”, portanto. A crítica de Ruth estabelece assim outro panorama através de quatro recortes fundamentais: o *primeiro Brutalismo* (1947 - 1965), atribuído a Le Corbusier, a partir da *Unité d’Habitation*, “cujas possibilidades plásticas são potencializadas por meio de um conjunto característico de pequenos e macro detalhes”; o *Novo Brutalismo Britânico* (1953 – 1956), versão casal *Smithson*, tendo como marco a *Escola de Hunstanton* e configurando-se como um “movimento”, “cujo âmago inovador [da Arquitetura Moderna] se buscava reavivar”; o *estilo Brutalista* (1959 em diante), “sistematizado” ao redor do mundo, com “obras afinadas com o cânon brutalista, mas não necessariamente afiliadas entre si”; e o *Novo Brutalismo* (1966), ano da publicação do livro de Banham (citado), o qual serve como baliza para um Brutalismo em evolução, agregando “outros e distintos significados”, e já reconhecido internacionalmente.



Fig. 4 (esq.): *Unité d’Habitation*. Fonte: FLC

Fig. 5: *Hunstanton School*, Alice e Peter Smithson, 1949, Norfolk, Inglaterra. Esta obra chegou a ser apontada como a primeira obra do Novo Brutalismo, declarada pelo próprio autor na revista *Architectural Design* de dezembro de 1953. Foto: writearchitecture.com

⁴ Banham, Reyner. *op. cit.*

⁵ Zein, Ruth Verde. *Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado)*. Arqtextos: Portal Vitruvius, maio 2007. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/07.084/243>> (acesso em janeiro 2014)



Fig. 6 (esq.): *Rudolph Hall*, Paul Rudolph, 1958, New Haven/EUA. Fonte: YaleNews Journal, 12/08/2008

Fig. 7: *Museu George Pompidou*, Richard Rogers; Renzo Piano, 1972, Paris/FR. Fonte: autor

Pelas quatro fases estipuladas por Zein, fica claro primeiramente o reconhecimento de Le Corbusier como a principal geratriz do Brutalismo, algo essencial para contrapor a teoria de Banham de que colocava Mies van der Rohe em um patamar semelhante ao do mestre francês⁶. Esse posicionamento também deixa evidente a compreensão do Brutalismo primordialmente como uma questão de “superfícies”, especialmente as de concreto, as quais também são incomuns na obra de Mies. Já a este, geralmente são atribuídas influências como espacialidade contínua, ênfase na estrutura e no volume único, forma síntese (em especial o exoesqueleto porticado) e método de projeto pautado e rigoroso. O exemplo mais citado é o conjunto de prédios do IIT (1943-56). Banham justifica as duas influências em alguns momentos de seu livro:

“Le Corbusier tratou o concreto quase como um material novo, explorando as reentrâncias tanto deste material, como das formas de madeira, para conceber uma superfície arquitetônica de áspera grandiosidade, que parece um eco das texturas das colunas dóricas dos templos da Itália meridional”⁷

“Mies toma os elementos construtivos e os dispõe de um modo que, ao mesmo tempo, põem em manifesto o mais característico de si mesmos, e por sua estruturação configuram o espaço e o arquitetônico”⁸

Segundo Mahfuz⁹, uma possível explicação do ocultamento referencial de Mies no Brutalismo se prende ao fato de que a influência do maestro alemão é mais difícil de identificar, pois “opera fundamentalmente de modo abstrato, ao nível dos princípios e das estruturas formais”; enquanto a influência de Le Corbusier, embora também contenha um componente abstrato, “vai além dos

⁶ É importante mencionar que Zein não descarta a influência do mestre alemão, presente inclusive em outros artigos, mas reconhece um parentesco “oculto” do mestre alemão; enquanto Corbusier é fonte vasta e incontestável.

⁷ Banham, Reyner. Op. cit., p. 16 (tradução do autor)

⁸ Banham, Reyner. Op. cit., p. 18 (tradução do autor)

⁹ Mahfuz, Edson. *Ordem, Estrutura e Perfeição no Trópico: Mies van der Rohe e a arquitetura paulistana na segunda metade do século XX*. Arqtextos: Portal Vitruvius, fev. 2005. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/05.057/498>>. (acessado em janeiro de 2014)

esquemas distributivos e soluções estruturais e se caracteriza também pela utilização de muitos dos elementos que configuram a aparência dos projetos do arquiteto franco-suíço”.

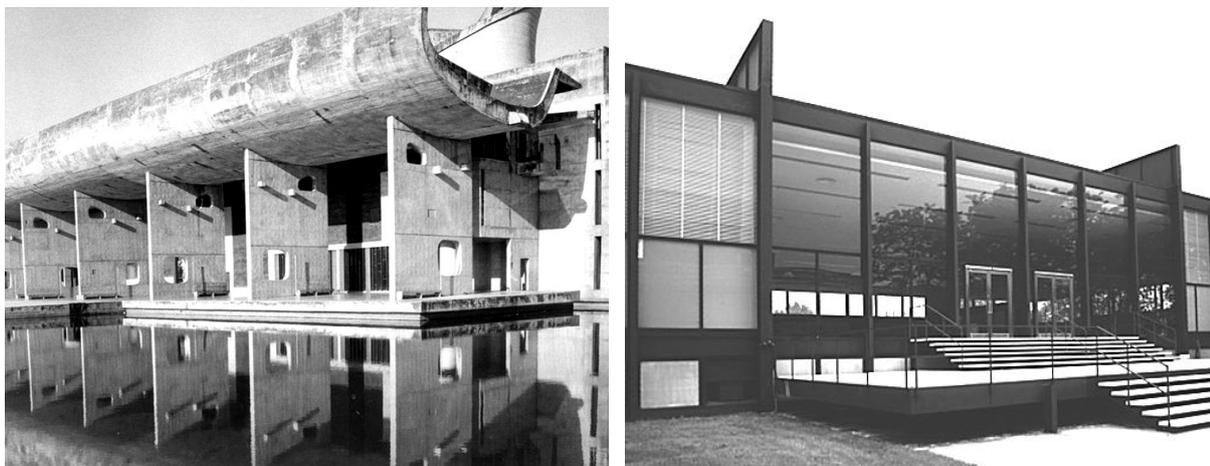


Fig. 8 (esq.): *Palácio da Assembléia*, Le Corbusier, 1955, Chandigarh/Índia. Fonte: FLC
Fig. 9: *Crown Hall (IIT)*, Mies van der Rohe, 1950, Chicago/EUA. Fonte: miessociety.org

É importante mencionar que Corbusier também tem citações bibliográficas pertinentes em *Vers une Architecture*, como a arquitetura sendo aquilo que “cria magníficas ruínas”, ou que “estabelece relações emocionantes com materiais brutos”. Além disso, é igualmente significativa mencionar as *casas Jaoul*, de meados dos anos 50, que “são a consumação de uma mudança compositiva que ocorre a partir dos anos 30. Os sólidos homogêneos, brancos e de cobertura plana, passam, gradativamente, a dar lugar a volumes com materiais à vista e coberturas inclinadas ou curvas”¹⁰. Enquanto a obra de Corbusier de 1930-40 ainda fazia uso recorrente do reboco em paredes, sua arquitetura pós-II Guerra torna-se uma baliza fundamental, pois segundo Banham suas inovações “separavam-se da clássica arquitetura moderna” através da “tosquicidade” do concreto, do efeito “travertino” e, de um modo geral, da exposição das imperfeições comuns a toda obra.



Fig. 10 (esq.): *Maisons Jaoul*. Fonte: FLC; Fig. 11 (centro): *Ham Common Flats*, J. Stirling and J. Gowan, 1958, Londres/RU. Fonte: Frampton, 2012, p.324; Fig. 12: *Casa Antônio D'Elboux*, C. Millan, 1962, São Paulo. Fonte: J. Xavier

¹⁰ Sanvitto, Maria Luíza Adams; Leão, Silvia Carneiro. *Opacidade e Transparência nas Residências do Brutalismo Paulista*. In: *A Segunda Idade do Vidro: Transparência e Sombra na Arquitetura Moderna do Cone Sul-Americano – 1930/70*. Org. Carlos Eduardo Dias Comas/ Sérgio Marques. Porto Alegre: Ed. Unirriter, 2007, p. 181.

Outra plausível referência ao Brutalismo, mas de forma mais ancestral e aparentemente pouco desdobrada, é a obra de Frank Lloyd Wright. Segundo Sérgio Marques, o arquiteto americano “tem maior influência do que se imagina”¹¹. Para Mahfuz, há duas possíveis ascendências de Wright, através das suas estruturas “arbóreas”¹² e da sua composição com planos horizontais superiores. Um exemplo relevante desta influência é o depoimento de Vilanova Artigas, creditando ao maestro americano o “saber como empregá-los [materiais construtivos] de forma a não constranger seus valores característicos”, fornecendo-lhe a base para formular o conceito-chave da “moral construtiva”¹³. Mas independentemente das filiações com o maestro americano, parece adequado incluir essas possíveis conexões à crítica das obras brutalistas e de suas estratégias de projeto.

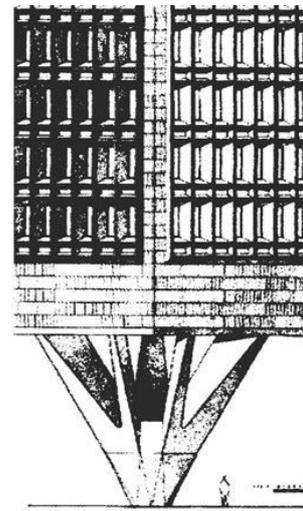


Fig. 13 (esq.): *S.C. Johnson and Son Administration Building*, Frank Lloyd Wright, 1936, Wisconsin/EUA. Fonte: archdaily.com
Fig. 14: *Charles Center*, Marcel Breuer, 1960, Baltimore/EUA. Fonte: Zein, 2007

São justamente paradoxos desse gênero que estiveram presentes e estimularam os debates do último DOCOMOMO Brasil, revelando inquietações não somente acerca da legitimidade do Brutalismo, mas também da categorização das obras apresentadas. Algo que Comas define como “dificuldade de entender” em face de tantas contradições. Para Mahfuz, há pelo menos duas antíteses claras, mostrando o Brutalismo talvez como uma “alucinação coletiva”, o que na verdade pode ter sido apenas uma preferência particular dos arquitetos por deixar o concreto à mostra; e indagando, afinal, “que movimento foi esse que nenhum de seus protagonistas aceita ser classificado como tal?”. Um exemplo elucidativo é as entrevistas de Schneider com alguns arquitetos de Curitiba dos anos 70/80, os quais atestaram “odiar” o termo “Brutalismo”. Ainda há o comentário de Espallargas, definindo o Brutalismo como “tudo, menos sensato”, e na realidade manifestou-se como um “recoo vulgarizador”¹⁴. Há um trecho interessante em seu trabalho:

¹¹ Transcrição do comentário de Marques adaptada pelo autor, feito durante o X Seminário Docomomo Brasil

¹² Mahfuz, Edson. Op. cit., (creditando o comentário a Carlos Eduardo Comas)

¹³ Depoimento a Sylvia Fisher (1982), Fundação Vilanova Artigas, mimeo.

¹⁴ Comentário dos autores durante Congresso (anotações do autor).

“No entanto, parece possível suspender a noção positiva e corretiva do Brutalismo para entendê-lo como um recuo artístico vulgarizador que despreza aperfeiçoamento e afronta a atitude moderna com banalização conceitual, exagero, figuralidade, musculação estrutural, grandeza tectônica, rudimento e rudeza. Assim, moralismo, retorno rústico e originalidade desqualificam a expressão *International Style* entendida como a culminação da arquitetura moderna do pós-guerra, ao depreciá-la como decadente, como produto imobiliário, comercial e corporativo a serviço do capital. Essa interpretação desvela uma crítica antiindustrial, portanto antimodernista e diversa da pós-modernidade, porém contestadora e realista para fornecer imagens à cultura e aos insensíveis à estrutura da forma moderna. Diverso da pós-modernidade pela dependência ao moderno e ausência de apelo popular.”¹⁵

A crítica de Espallargas expõe a situação hegemônica da arquitetura moderna (em franca aceitação pós-Brasília no âmbito nacional) e a disputa de suas diversas vertentes pelo controle das regras do jogo compositivo. Nesta análise, também está presente uma relação de mercado entre profissional e cliente. Para agradar o contratante com suposta “criatividade”, o arquiteto busca autonomia na exuberância das formas e nas texturas inéditas, pois “o objeto claro, econômico e preciso é repudiado pelo consumidor e, por ser pouco representativo, o artista faz sua maquiagem com episódios contrastantes e monumentais na informalidade das cidades espontâneas”¹⁶.

De qualquer maneira, o que fica claro no Brutalismo é a quantidade de lacunas suscetíveis a críticas negativas, ainda mais partindo de pesquisadores com currículos respeitáveis. Tanto que, através de um recurso retórico alternativo, alguns críticos partem para definir afinal aquilo que o Brutalismo *não* é, oscilando geralmente entre “estilo”, “movimento” e “tendência”¹⁷.

Entretanto, é possível compreender enfim a legitimidade do Brutalismo e suas complexidades a partir do discurso de Comas. Segundo o pesquisador, uma palavra-chave é *dualidade*, entendendo aquela prática arquitetônica como um fenômeno de contradições e tensões, mas onde há evolução e contraste; e não ruptura e revolução. Brutalismo, portanto, é entendido como parte da “família” da Arquitetura Moderna, observando que nem todos descendentes compartilham dos mesmos traços. Isso é nítido nas obras Brutalistas de espacialidade moderna, resgatando materialidades antigas; de método de projeto preexistente, porém paradoxalmente subvertido com espontaneidade/improvisação; e de formas subsistindo, mas também sendo investidas de significado¹⁸.

O exemplo crucial de Comas para a compreensão do Brutalismo é a beleza ambivalente entre *flor* e *crystal*, com referência a Lúcio Costa, ambas admissíveis pela Arquitetura Moderna. Por um lado, há o conceito orgânico-funcional, onde a expressão arquitetônica depende da seleção

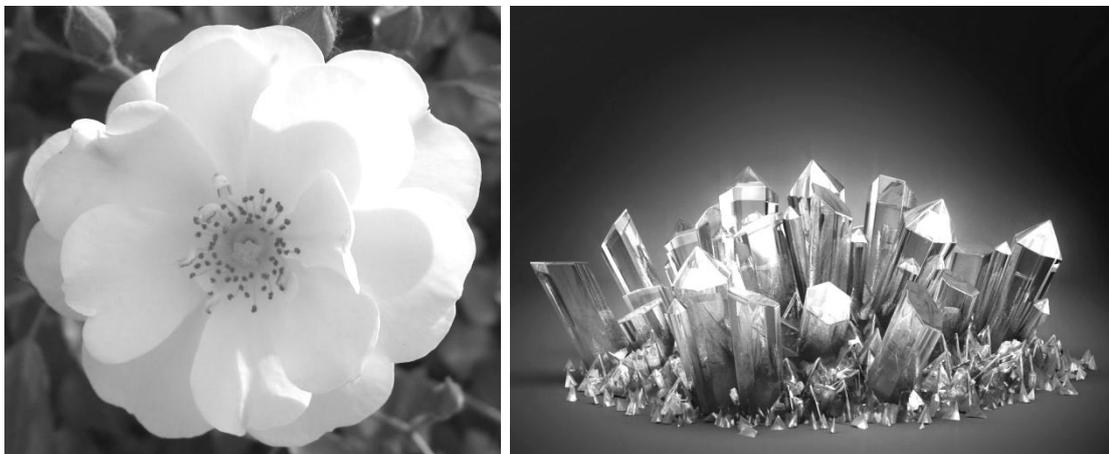
¹⁵ Gimenez, Luis Espallargas. *Recuo Brutalista*. In: anais do X Seminário Docomomo Brasil. Arquitetura moderna e internacional: conexões brutalistas 1955-75. Curitiba, PR: PUCPR, 2013, p. 2.

¹⁶ Gimenez, Luis Espallargas. Op. cit, p. 2.

¹⁷ Zein, por exemplo, chega a parafrasear Hamlet, de W. Shakespeare, sutilmente através de uma analogia sobre a célebre questão “ser, ou não ser?”, que neste caso, aplica-se também ao “Brutalismo”. Presente em: *Brutalismo, Escola Paulista: entre o ser e o não ser*. ARQtextos: PROPARG-UFPR, 2002.

¹⁸ Conforme palestra no X Docomomo Brasil.

plástica das partes e do modo como se relacionam; por outro, há o chamado plástico-ideal, implicando o estabelecimento de formas *a priori*, ajustáveis de modo sábio e engenhoso às necessidades funcionais. Grosso modo, na primeira (flor), a beleza simplesmente “desabrocha”; enquanto na segunda (cristal), ela se domina e se contém, ou seja, “quando a *venustas* condiciona a *utilitas*”¹⁹.



Figs. 15 e 16: Flor x Cristal. Fonte: disponível publicamente em rede virtual

Sobre características Brutalistas, existem geralmente algumas peculiaridades fundamentais. Além da sua sinceridade superficial, há o manejo escultórico elementos complementares (escadas, móveis, pórticos, caixas d’água), espacialidades de luz dramática, de ventilações extremas e de condicionamentos térmicos críticos (por vezes, “inoportunos”), e estruturas grandiosas (ou “opressoras”), geralmente definidoras da forma. Novamente a partir de Banham, Zein dá suporte a esta listagem no que se refere às características extrínsecas pertinentes ao Brutalismo, as quais, de certa forma, formaram uma base para reunir um conjunto de obras arquitetônicas:

“Segundo Banham: ‘franca exposição dos materiais; vigas e detalhes como brises em concreto aparente, combinados com fechamentos em concreto aparente ou com fechamentos em tijolos deixados expostos; mesma exposição de materiais nos interiores; geralmente a secção do edifício dita a sua aparência externa; em alguns casos, uso de elementos pré-fabricados em concreto para os fechamentos/ revestimentos; em outros, uso de lajes de concreto em forma abóbada ‘catalã’. Brutalismo enquanto estilo provou ser principalmente uma questão de superfícies [derivadas das Jaoul] em associação com certos dispositivos-padrão tridimensionais, retirados da mesma fonte (calhas, caixas de concreto sobressalentes, gárgulas), com certa crueza proposital no detalhamento e nos acabamentos”²⁰.

Em síntese, o ponto-chave desta análise é o *equilíbrio* entre as partes opostas, quando as ambivalências dialogam entre si; respeitam suas diversidades; contrastam posições antagônicas. Isso, sem perder a unidade do edifício e, obviamente, dentro de um processo projetual lógico e criativo.

¹⁹ Pellegrini, Ana Carolina Santos; Peixoto, Marta Silveira. *O Geodo Invertido*. In: anais do X DOCOMOMO Brasil, p. 2

²⁰ Zein, Ruth Verde. *op. cit.*, 2007.

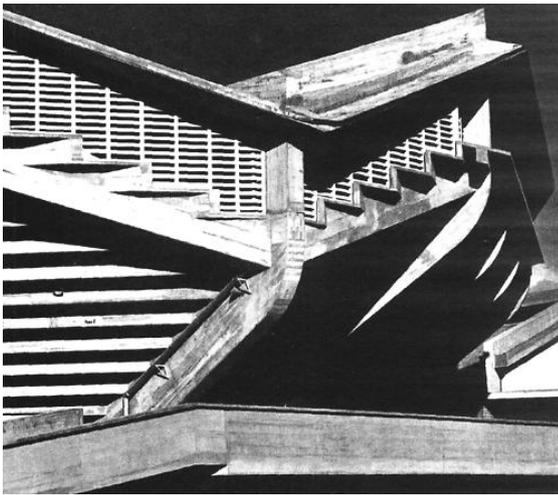
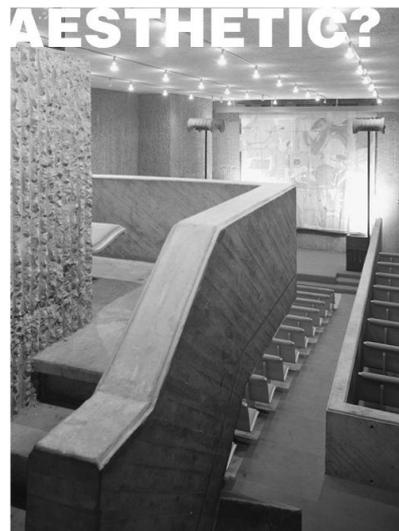


Fig. 17 (esq.): *Olympic Swimming Pool*, Carlos R. Villanueva, 1956, Caracas/Venezuela. Fonte: analogia.tumblr.com
 Fig. 18: *Yale Art Gallery*, Louis I. Kahn, 1953, New Haven/EUA. Fonte: arquivos Yale Art Gallery

1.3. Ética e/ou Estética

Uma das grandes dualidades do Brutalismo foi a sua legitimidade acerca da ética e da estética, tendo como marco inicial o livro de Banham (1966). Por um lado, o Brutalismo pode ser compreendido como uma atitude moral em respeito à “verdade dos materiais”, ou como uma reação artística intelectual ao cenário europeu em cinzas pós-II Guerra; por outro, é apenas visto como uma questão de aparências e de superfícies.



Figs. 19 e 20: *Hunstanton School* (esq.) e *Edifício de Arte e Arquitetura*, de Paul Rudolph, 1958, New Haven/EUA. Fonte: criticundertheinfluence.wordpress.com

Basicamente, a *ética*²¹ do Brutalismo refere-se a uma postura de projeto em manter a integridade dos elementos construtivos da obra, suas “essências”, como reflexo de um “rumo”, um “ideal”, ou um “código de conduta” arquitetônico (frequentemente relacionado a justificativas sociais e

²¹ Como definição, a palavra “ética” vem do Grego “ethos” que significa “modo de ser” ou “caráter”. Segundo o dicionário Aurélio, “ética” é um conjunto de conhecimentos extraídos da investigação do comportamento humano ao tentar explicar as regras morais de forma racional, fundamentada, científica e teórica, contendo um código que estabelece parâmetros de conduta.

discursos ideológicos); mas também algo para restaurar os preceitos originais do movimento moderno. E essa honestidade construtiva também vinha vinculada a uma ideia de beleza. Conforme a revista *Architectural Design*, à época, o Brutalismo vinha sendo “discutido estilisticamente, enquanto sua essência era ética”²². De qualquer modo, não se trata da *mimese* de feições Brutalistas, mas do posicionamento perante um *modus operandi* de projeto, que neste caso trata-se essencialmente de expor as “entranhas do edifício”, assumir suas “imperfeições”, suas técnicas construtivas e as características específicas de cada material; e não da *identidade* do edifício, restrita à sua forma, e nem da sua *razão de existir*, reservada ao seu respectivo programa de necessidades²³. Embora, segundo Comas, “formas possam subsistir e ainda serem investidas de *significado*”²⁴.



Fig. 21: Champagne Brut Rosé – Billcart Salmon. Foto: Evinité France

É importante também mencionar o Brutalismo como veículo arquitetônico comunicativo pós-II Guerra, como forma de reinterpretar a brutalidade e o caos social emergentes dos conflitos armados. No cenário europeu, havia agora escassez de recursos e um amplo legado de *ruínas*. Por um lado, estas ruínas eram vistas como um “espaço de liberdade”, trazendo consigo a história como um valor significativo, as quais já estavam previstas para serem expostas como esculturas no *Plano Voisin* (Le Corbusier, 1925).



Fig. 22: Ruínas em Varsóvia Pós II-Guerra. Foto: Domínio Público - B&W Photos (autor desconhecido)

²² Banham, *op. cit.* p.66. *apud Architectural Design*, abr/1957, (tradução do autor).

²³ Mahfuz, Edson. *Reflexões sobre a Construção da Forma Pertinente*. Arquitextos: Portal Vitruvius, 2004.

²⁴ Conforme palestra mencionada no X DOCOMOMO Brasil.

O Brutalismo, mantendo sua relação com ruínas (conforme também menciona Banham²⁵), podia ser interpretado como um estilo que se volta a um passado recente de destruição, comunicando-se através do processo do *béton brut décrochage* e da imagem com “ar de obra inacabada” e “primitiva”. Essa era, a princípio, sua essência, que remonta aquela realidade apocalíptica para as novas gerações²⁶. Por outro lado, também possui o aspecto pejorativo de ser relacionada às fortalezas militares em concreto bruto, agrupadas em torno do rótulo “*Bunker architecture*” (Arquitetura do Abrigo-refúgio), que também abriga as características de “repulsiva”, “feia” e “impopular”.

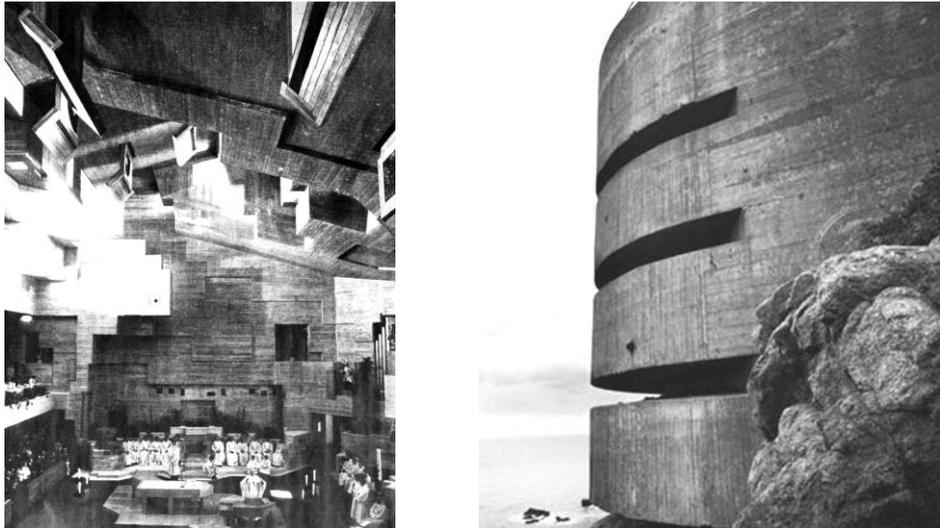


Fig. 23 (esq.): *St. Nicholas's Catholic Church*, Walter M. Förderer, 1962, Hérémence/Suíça. Fonte: analogia.tumblr.com
Fig. 24: Exemplo da “Bunker Architecture” encontrado na costa da Europa. Foto: Claude Parent

Entretanto, segundo Zein, “se há alguma ética, parece ser a da economia favorecendo a exibição estrutural”²⁷. Em sua tese de doutorado, a pesquisadora reconhece um significado ético-moral que justifica a arquitetura, mas foge do domínio desta ciência para entrar no campo da filosofia, desdobrando problemas complexos para catalogar obras. Todavia, o rótulo “Brutalismo” também pode reunir um conjunto de obras, porém através de seu “aspecto externo”, “superficial”, “não-essencial”. E justamente por isso, parece ser adequado, além de ser um argumento-base de sua tese:

“(…) pode-se simplesmente afirmar, com base nos fatos, que determinadas obras serão brutalistas, apenas e suficientemente porque parecem ser; e o que determina sua aproximação e inserção na tendência não é sua essência, não é seu íntimo, mas sua superfície, não são suas características intrínsecas, mas suas manifestações extrínsecas”²⁸

Já conforme Fuão, na verdade “toda atitude ética corresponde sempre a uma atitude estética, e toda atitude estética a uma ética”²⁹. Seu exemplo elucidativo refere-se ao interesse de Vilanova Artigas por

²⁵ Banham, partindo de citações de Le Corbusier. Banham, Reyner, *op. cit.*.

²⁶ Argumento baseado na palestra de Stanislaw Von Moos, conferencista do X Seminário Docomomo Brasil, out. 2013.

²⁷ Zein, Ruth Verde, *op. cit.*, 2007

²⁸ Zein, Ruth Verde. *op.cit*, 2005, p.24

²⁹ Fuão, Fernando Freitas. *Brutalismo: A última trincheira da Arquitetura Moderna*. Arquitectos: Portal Vitruvius, 2000.

aproximar-se ao movimento Concretista. Sanvitto, em recente trabalho³⁰, volta a indagar se ambas estas duas influências – ética e estética – não se relacionavam, atendo para diferenças importantes:

“O pensamento arquitetônico do Brutalismo Paulista estava imbuído de uma ética - a "honestidade estrutural" e a "verdade dos materiais" - que não permitiriam a dissimulação utilizada por Le Corbusier em La Tourette. (...) O ponto fundamental que diferencia a corrente brutalista brasileira das homônimas estrangeiras é a ênfase dada à ética. (...) Os pontos de contato com o Brutalismo Inglês chegam à mesma dialética entre ética e estética”.

De qualquer maneira, o que fica claro é a linha tênue entre uma questão moral e uma prática superficial, as quais possuem argumentos coerentes para suas legitimidades em um contexto geral, mas que também precisam ser revalidadas para a obra específica de cada arquiteto, ou grupo particular.

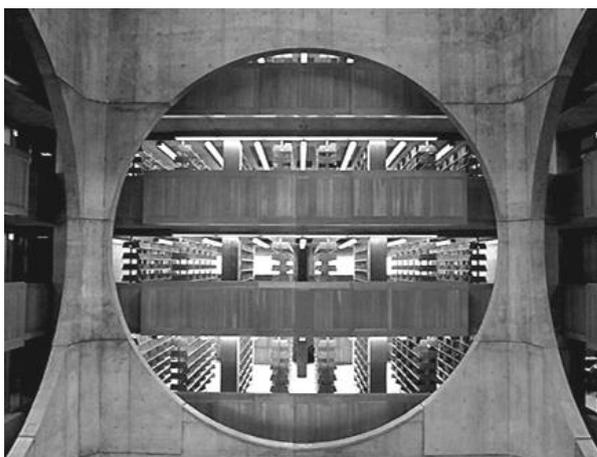


Fig. 25 (esq.): *Philips Exeter Library*, Louis Kahn, 1965, New Hampshire/EUA. Foto: B. Candleforth (archdaily.com)
Fig. 26: *Unesco Headquarters*, Marcel Breuer; Pier L. Nervi, Bernard Zehrfus, 1952, Paris/FR. Foto: Lucien Hervé

Outra complexidade de análise surge quando observamos a relação interior-exterior dos edifícios, especialmente em casos onde há o contraste entre rugosidade e domesticidade. Um exemplo elucidativo é a *Unité d’Habitation*, já mencionada, funcionando como um envelope, onde a grosso modo o externo é rugoso/áspero, mas o interno é revestido/alisado.



Figs. 27 e 28: *Unité D’Habitation* (esq.). Fonte: FLC; *Crown Hall (IIT)*. Fonte: miessociety.org

³⁰ Sanvitto, Maria Luiza Adams. *Brutalismo Paulista: Uma Estética justificada por uma Ética?*. In: *anais do X DOCOMOMO Brasil. Arquitetura Moderna e Internacional: Conexões Brutalistas 1955-75*. Curitiba, PR; PUC/PR, 2013, p. 20 e 21.

Notando essa contradição, Pellegrini e Peixoto questionam, afinal, onde fica a chamada “verdade dos materiais”? No entanto, ao final do artigo, concluem que o sentido da obra depende dos dois, em um processo de *complementaridade* ³¹. Parece claro, portanto, que existem duas escalas de manifesto: o edifício como um artefato manifestando-se contra outras linguagens arquitetônicas, puramente brutalista; e o edifício contrastando episódios em si mesmo, oscilando entre o bruto e o refinado.

A mesma relação presente na Unité, de tecnologia moderna, mas de referências ancestrais, incita outro questionamento. Segundo Leatherbarrow, “como o adulterado pode ser natural?” ³². Para o pesquisador, um exemplo esclarecedor é a obra de Lina Bo Bardi, a qual sintetiza coerentemente a forma moderna com a técnica arcaica, em um processo ambíguo entre o industrial e o nativo; entre o construtor e o natural. De qualquer forma, o que fica evidente é a ambivalência do Brutalismo, com suas diversas fases e abrangências, onde um edifício aparentemente lapidado, ortogonal e formalmente puro também pode ser considerado “bruto”. Conforme Zein, este termo se refere “nem tanto aos materiais em si mesmos como ao modo de empregá-los: sem revestimentos e potencializando texturas e rugosidades” ³³.



Fig. 29 (esq.): *Escada do Unhão*, Lina Bo Bardi, 1963, Salvador. Foto: Acervo Bardi

Fig. 30: *SESC Pompéia*, Lina Bo Bardi, 1977, São Paulo. Retirada do reboco na pré-existência. Foto: Hans G. Flieg

1.4. Plasticidade e Industrialização: a ambivalência do concreto

O tema da industrialização da construção constituiu uma das ideias-chave da arquitetura moderna, buscando no horizonte tecnológico uma ampla gama de benefícios da produção em série e em massa. Conforme Cêça Guimaraens, “em geral, o nível da ‘tecnologia’ que deveria ser atingido era o da pré-fabricação ou pré-moldagem. Tal técnica atenderia aos prazos curtíssimos definidos para a conclusão de projetos e obras e atenderiam na medida certa o aspecto social” ³⁴. Por vezes vista

³¹ Pellegrini, Ana Carolina Santos; Peixoto, Marta Silveira. *op. cit.*

³² Anotação da palestra de David Leatherbarrow, conferencista do X Seminário Docomomo Brasil, em out. 2013.

³³ Zein, Ruth Verde. *A miragem da industrialização abrindo a margem virgem a facção*. In: II Seminário DCOMOMO SUL, Porto Alegre, 2008, p.87.

³⁴ Guimaraens, Cêça. *Arquitetura Brasileira após-Brasília: redescobertas?*. Arqutextos: Portal Vitruvius, mar. 2002. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqutextos/02.022/799>> (acessado em janeiro 2014)

como uma “miragem”, ou como um objetivo “utópico”, a industrialização foi testada e investigada na arquitetura através de novos materiais, de arranjos compositivos repetitivos, ou mesmo para a experimentação de protótipos plurais, em prol de uma maior precisão, rapidez e confiabilidade na execução das obras. O concreto, então, ganha notoriedade dentro desse contexto pela sua ambivalência, “tanto sua capacidade de moldar-se a não importa que forma, constituindo veículo de expressão escultórica, quanto sua capacidade de instrumentar sistemas rigorosamente reticulados, padronizados”³⁵. Apesar de sua manufatura artesanal, esse material colaborava paradoxalmente com a viabilização da industrialização. O que fica evidente, portanto, é a eleição de dois eixos fundamentais de análise:

- a. A contraposição do caráter artesanal do Brutalismo - convencional moldado *in loco* - para a industrialização - chapas pré-moldadas e protótipos -, alterando assim a plasticidade escultórica e particular da obra para uma manipulação mais sistêmica e padronizada principalmente pelas dimensões disponibilizadas pelo mercado.
- b. A composição através das mimeses e da “customização” de arquétipos, passíveis de repetição e de transposição de usos, mas admitindo variações e contraposições operativas para casos específicos.

Do ponto de vista plástico e material, o concreto é uma espécie de “recurso unificador”³⁶; já do ponto do sistema construtivo, este material também é capaz de contrapor esquemas característicos da arquitetura moderna, como a barra repetitiva e a grande cobertura espacial. Além de o concreto constituir um veículo de expressão escultórica, dada a sua maleabilidade, o avanço tecnológico desse material, associado à armadura na pré e pós-tensão, tornou viável a exploração de formas plurais. Conforme Zein, “paradoxalmente, uma boa parte dos arquitetos e críticos atuantes naquele momento acreditavam que as obras brutalistas – mesmo as mais artesanais, rugosas, manufaturadas e singulares – também estariam ensaiando possibilidades (...) de industrialização com pré-fabricação”³⁷.



Fig. 31 (esq.): *Casa Boris Fausto*, Sérgio Ferro, 1961, City Butantã/SP. Fonte: Zein, 2007

Fig. 32: *Conjunto Habitacional CECAP-CUMBICA*, Vilanova Artigas; Mendes da Rocha; Penteadó, 1967, Guarulhos/SP. Fonte: Júlio Valente

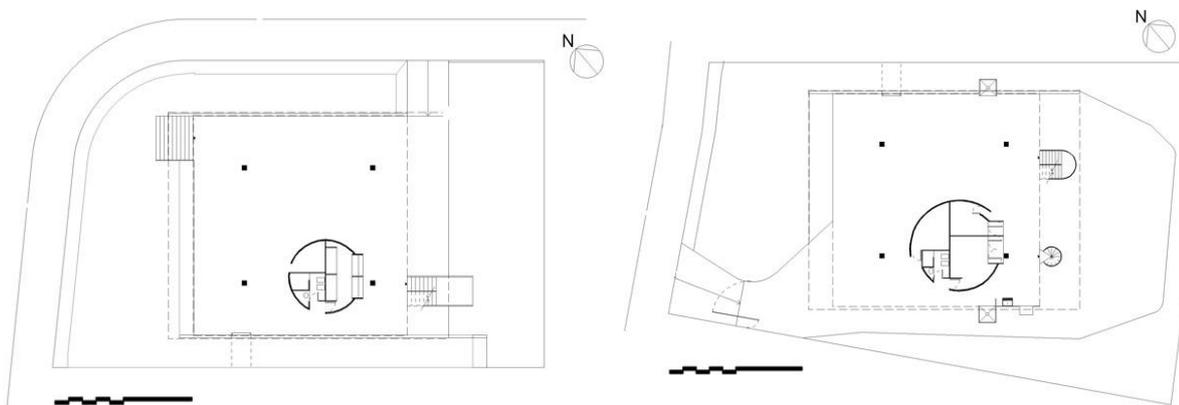
³⁵ Prefácio dos organizadores do II Seminário DOCOMOMO SUL. In: VII Cad. UniRitter, Porto Alegre, 2008, p.11.

³⁶ Termo utilizado por Cláudia Piantá Costa Cabral no II Seminário DOCOMOMO SUL, Porto Alegre, 2008.

³⁷ Zein, 2008, *op.cit.*, p.89.

Apesar das condições socioeconômicas no pós-II Guerra parecerem favoráveis à industrialização e às tendências brutalistas, o nascimento de peças pré-fabricadas disponibilizadas pelo mercado, além de investigação sobre materiais mais leves, como plástico e alumínio, manifestavam-se extremamente antagônicos à natureza brutalista do concreto aparente artesanal moldado *in loco*. Embora seja importante mencionar que a exposição *in natura* dos materiais já tornava de certa forma a obra mais rápida e mais econômica (em se tratando da técnica tradicional), pois reduz tempo, mão de obra e materiais para recobrimentos.

Outro vetor industrial é a composição através da “customização” de arquétipos. Esses modelos arquitetônicos buscavam estabelecer algumas “regras” comuns para o enfrentamento ao programa, convergindo para uma industrialização de métodos, ou seja, algo pronto a ser replicado ao melhor modo através da repetibilidade e da variabilidade, em forma de solução-padrão para conjuntos habitacionais, residências, postos de gasolina e, inclusive, bancos. Dessa forma, alguns protótipos de possível repetibilidade tornaram-se usuais (mesmo que tão somente a nível simbólico), passíveis de seguir repetindo e glosando; ou “se não como repetíveis, certamente como ‘exemplares’ – no sentido de que propunham um método que era considerado excelente, e que poderia ser emulado por outros”³⁸.



Figs. 33 e 34: *Casas Gêmeas*, Mendes da Rocha, 1964, Butantã/SP. Fonte: arquiteturabrutalista.com.br

É importante mencionar também as críticas de Max Bill à arquitetura brasileira (ex-aluno da Bauhaus e diretor da escola de Ulm na época), algo que serviu de impulso ao desenho industrial no Brasil. Citações do tipo “barroquismo” artesanal e “amor ao inútil” certamente desencadearam respostas dos profissionais brasileiros, os quais buscaram tratar esse suposto atraso com urgência³⁹. Além do rumo tecnológico da construção civil, o *design* nacional se desenvolve. Surge o primeiro curso de

³⁸ ZEIN, 2008, op. cit, p. 95.

³⁹ O discurso nacional em volta do desenho industrial também ampliava as mudanças às massas de baixa renda. Porém, na prática, pode-se dizer que o *design* funcionou como uma marca registrada de privilégio das elites, “ao contrário da vocação democrática que alegava possuir” (ARANTES, 2011, p.37). Além disso, segundo Arantes, a centralização dos processos da construção civil nas mãos de um único profissional (como gradualmente aconteceu no século passado) resultou na alienação da força de trabalho operária.

Desenho Industrial no Instituto de Arte Contemporânea (IAC) do MASP (Museu de Arte de São Paulo), chefiado por Lina Bo Bardi, sob o intuito de constituir uma “moral construtiva” para o *design* brasileiro. Assim como já havia se desenvolvido na Alemanha com a Bauhaus, de repercussão internacional.



Fig. 35 (esq.): *Grande Hotel de Ouro Preto*, Oscar Niemeyer, 1938. Fonte: autor
Fig. 36: Curso de Desenho Industrial no IAC. Fonte: Peter Scheier [Biblioteca MASP]

No entanto, a miragem ideológica da industrialização correu por vezes em sentido contrário à sua execução. Em ocasiões específicas, as soluções convencionais eram mais rápidas e convenientes em comparação às peças pré-fabricadas, além de problemas de encaixe desses itens industriais frequentemente requisitarem adaptações *in loco*. Além disso, outros obstáculos, como transporte e manipulação/montagem de peças pesadas, inviabilizaram a adoção de práticas construtivas industriais. Assim como é constatado por Paulo Bruna, em seu livro “Arquitetura, Industrialização e Desenvolvimento”, baseado em sua tese de doutorado em 1973, destacando que “os problemas da industrialização da construção não são técnicos; (...) as dificuldades encontradas não são de ordem tecnológica, produtiva ou organizativa; são, na realidade, problemas muito mais administrativos de caráter econômico, político e social”⁴⁰.

Segundo Luccas⁴¹, a ambivalência do concreto também era percebida em obras de caráter estereorômico, quando o “desenho integral” (representação que se encerra em si mesma fazendo uso de abreviados elementos) trabalhava sobre “a ideia contraditória de peça moldada em forma, porém única: o concreto flui moldando estrutura, vedação e acessórios”. Sobre esse volume lapidado, a arte escultórica tornava-se um recurso para animar algumas estratégias já estandardizadas (como os volumes puros, as barras repetitivas, os *pilotis*, janelas em fita, etc.) e para ressarcir “informações” subtraídas dessa customização arquitetônica. De qualquer maneira, o que

⁴⁰ Presente em Zein, Ruth Verde (2008), *op. cit.*, p. 106.

⁴¹ Luccas, Luís Henrique Haas. *Da Integração das Artes ao Desenho Integral: Interfaces da Arquitetura no Brasil Moderno*. Arquitectos: Portal Vitruvius, 2013. < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/14.160/4877>> (acesso em fevereiro 2014)

fica evidente é a busca dos profissionais da época por uma sintonia entre as técnicas tradicionais e a tecnologia da industrialização, quando a *venustas* combinava estratégias projetuais sintéticas modernas com a estética do “inacabado”, do “imperfeito”; e o concreto revelava-se flexível tanto a uma notabilidade artística, como a uma sistematização de diversos elementos que compõem a obra.



Fig. 37: *Banco de Londres*, Clorindo Testa, 1960, Buenos Aires/Argentina. Foto: E. Colombo

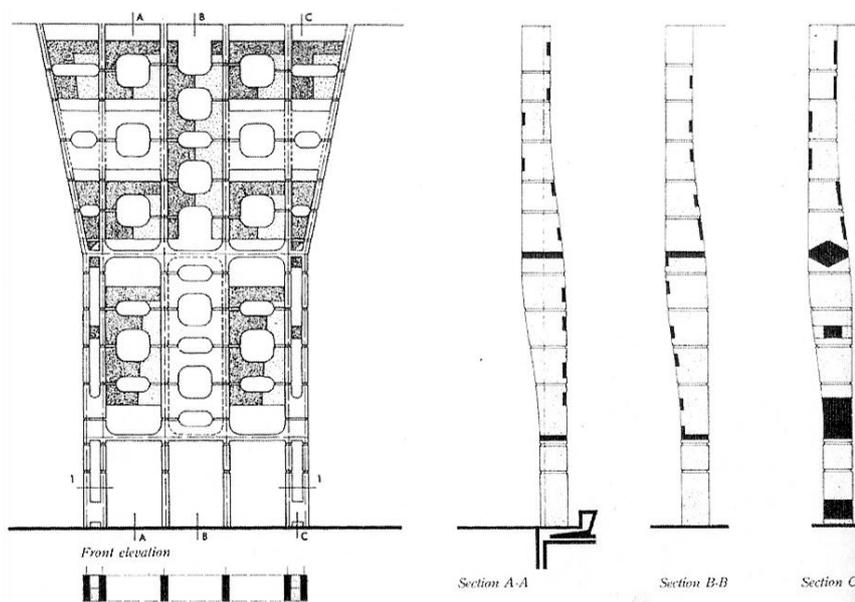


Fig. 38: *Banco de Londres*. Fonte: GA Books, nº65, abr., 1984, p.47

A ARQUITETURA BANCÁRIA NO BRASIL

2.1. Introdução

Este capítulo busca investigar de forma sucinta a função, a imagem e a crônica arquitetônica do Prédio Bancário em três fases sucessivas da Arquitetura Moderna brasileira¹: sua *inexpressividade* perante a década e meia heroica, na qual emerge uma produção de impacto internacional; a sua *transformação*, assimilando a modernidade durante a década e meia triunfante pós II - Guerra; e a sua *ascensão* diante da década e meia revisionista, que questiona uma unidade ortodoxa a partir de meados de 1950. Naturalmente, a ênfase fica para esta última fase (em virtude da prática do concreto aparente e de outros desdobramentos formais), com a inclusão de duas análises adicionais referentes a modelos de edifícios bancários em franca propagação no período; e à influência da prática arquitetônica brutalista do eixo Rio-São Paulo.

Também parece nevrálgico examinar como os arquitetos nacionais trabalharam volumetricamente o prédio bancário, com um programa relativamente simples – no caso das agências –, e um programa padronizado e repetível – no caso das torres administrativas e dos núcleos de processamento de dados –; através tanto de modelos escultóricos, observados na plasticidade do concreto em desafios estruturais, como de elementos *standards* e volumes elementares vertentes do chamado “Estilo Internacional”.

O edifício bancário é analisado a partir da consolidação de uma imagem através da fusão ancestral entre arquétipos da arquitetura clássica, passando pela sua fenomenal transformação – entre a sua ruptura tipológica e a continuidade/evolução da Arquitetura Moderna –, quando o Banco, como organização administrativa na gestão de recursos e comércios sociais cotidianos, efetivamente adere ao “personalismo” e entra em uma fase “monumental” (de experimentações formais plurais). O modelo tradicional fechado, nobre, luxuoso e seguro cede espaço às vitrines transparentes, à rusticidade do concreto, à simplicidade dos materiais, em um momento de expansão de crédito, busca por domínio territorial e globalização através da tecnologia de informação. Essa situação peculiar, conectada ao período de desenvolvimento pós-67² (início das reformas econômicas que resultam no “milagre econômico brasileiro”), proporcionou o desenvolvimento de um vasto estrato de edifícios bancários vinculados às linguagens arquitetônicas de vanguarda da época sob o título de “arquitetura bancária”, ou “banquitectura”³.

¹ As três fases foram extraídas e adaptadas do prefácio de: *Concreto: Plasticidade e Industrialização na Arquitetura do Cone Sul-Americano 1930/70* / organizadores Carlos E. D. Comas, Marta S. Peixoto, Sergio M. Marques. Porto Alegre: Ed. Unirriter, 2010, p. 11

² Baliza extraída da dissertação de Ströher, *op.cit.*, p.141.

³ Título presente na revista VEJA, mar/1981, p.141

Por último, é importante deixar claro que a finalidade deste capítulo não é refazer uma revisão bibliográfica sobre a história global do edifício bancário e sobre sua tipologia. Para isto, existem outros trabalhos, como a eficiente dissertação de Ströher (utilizada como principal referência neste tópico), sobre a qual, aliás, também cabe ao trabalho impor uma crítica pessoal, posicionar-se de alguma maneira que expresse os pontos-chave pertinentes, fatos importantes, obras expressivas e exemplos elucidativos a este tema, com base nas pesquisas feitas ao longo do período de mestrado.

Por fim, é importante assinalar dois textos fundamentais, além da dissertação citada, que embasaram esta análise, ambos pertencentes à Revista PROJETO. O primeiro é de Ruth Verde Zein, sob o título de *Muita Construção, Muita Arquitetura*⁴; e o segundo é de Hugo Segawa, sob o nome de *A Atividade Bancária e sua Arquitetura*⁵. Seus panoramas e debates foram de muito proveito para o trabalho.

2.2. Edifício Bancário: definição e funcionamento

Como definição, de um modo genérico, o Estabelecimento Bancário é um ambiente criado com a função de comercializar valores, e o lucro é a sua necessidade primária de sobrevivência. Mais especificamente, o Estabelecimento Bancário cumpre as funções de intermediar relações de trocas entre agentes superavitários e deficitários, guardar capital público e privado, financiar bens de consumo, converter moedas e títulos, cobrar pagamentos, entre outras. Como bem resume Ströher, os Bancos “são instituições cuja existência e finalidade só podem ser explicadas dentro de um contexto social de troca, de intercâmbio, de comércio entre as pessoas e suas comunidades”⁶.

Basicamente, essas são as relações que deram sentido ao surgimento do edifício bancário. Embora seja muito instigante analisar a sua evolução tipológica nesses últimos séculos, é importante resistir a essa tentação e focar-se no essencial, sob pena de tornar o texto prolixo. A partir da dissertação de Ströher, pode-se dizer que o *tipo*⁷ desse edifício emergiu através de modelos clássicos, de “inspiração renascentista ou equivalente”⁸, – principalmente da fusão entre Templo Greco-Romano e Palácio Renascentista –; mas maquiado com uma considerável diversidade de linguagens arquitetônicas em “estilo *cossu*”⁹, incluindo manifestações Art Déco, Neo-Renascença, Neo-Greco, Neo-Renascença Italiano, Vitoriano, etc.

⁴ Presente em: Revista Projeto n° 63, mar. 1984

⁵ Presente em: Revista Projeto n° 67, set. 1984

⁶ STRÖHER, Ronaldo de Azambuja. *op. cit.*, p. 5.

⁷ Embora seja um conceito bastante amplo, para o trabalho, compreende-se como forma-base comum de uma série de exemplos.

⁸ SILVA, Elvan, *Arquitetura & Semiologia*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 1985, p.146

⁹ Expressão de Alberto De Paula, presente em: *La Arquitectura, los bancos y la historia*. In: SUMMA Colección Temática, n°1/86. Buenos Aires: Ed. SUMMA, 1986, p.16, A palavra “*cossu*” significa rica, luxuosa, abastada (tradução Infopédia, Ed. Porto)

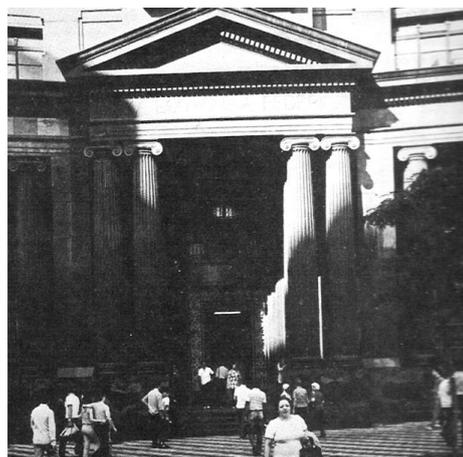


Fig. 1 (esq.): *Templo de Concórdia*, Agrigento. Foto: Victor Hugo Mori

Fig. 2: *Caixa Econômica Federal Praça da Sé*, Severo & Villares, 1944, São Paulo. Fonte: Rev. PROJETO, nº 67, p. 50

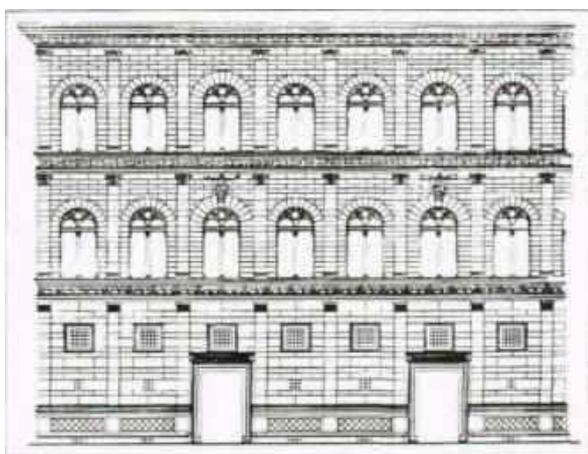


Fig. 3 (esq.): *Palácio Rucellai*, Leon B. Alberti; 1446, Florença. Fonte: F. Borsi, 1989, p.33

Fig. 4: *Banco Sudameris Brasil XV de Novembro*, Micheli, Chiappori e Souza, c. 1940, São Paulo. Fonte: Rev. PROJETO, nº 63, p. 47

Uma justificativa plausível dessa composição é a sua relação com *poder*¹⁰, porque isso interessava à burguesia em ascensão. Primeiro, por consolidar-se efetivamente como classe social, adotando a cultura nobre e luxuosa pertencente ao antigo regime; segundo, por transmitir imagens de segurança e de credibilidade conveniente aos negócios. De fato, esse parece ser o *caráter* do Prédio Bancário predominante até meados do século XX. Segundo a síntese de Ströher, essa imagem peculiar pode ser definida através de adjetivos como “discreto, austero, fechado, solene, pomposo, imponente e monumental”¹¹. A consequência mais insofismável dessa imagem é a consolidação do estabelecimento bancário como um marco referencial urbano, percebido como um “lugar” de maior destaque¹². Segundo Cacciatore, o Prédio Bancário, em posição central, “condicionou há décadas a paisagem da área denominada *City* das grandes cidades”¹³.

¹⁰ A relação com poder também é abordada por BOSSART, Eveline, 1990, p.52

¹¹ STRÖHER, Ronaldo de Azambuja. *op. cit.*, p. 114.

¹² Admitindo “lugar” como uma “forma ambiental criada, impregnada de significado simbólico para seus usuários” (CASTELLO; PETROLI, 2008, p.2).

¹³ Cacciatore, Julio. Introdução à revista SUMMA nº 1/86. Buenos Aires: Ed. SUMMA, 1986, p.9.

A partir desse objeto arquitetônico bancário, é possível traçar um programa de necessidades lógico: ambiente de atendimento ao público, sala do banqueiro-mor, setor dos funcionários e sala de armazenagem; além, obviamente, dos serviços de apoio e de manutenção. Basicamente, o edifício reproduziu e aprimorou uma prática de trocas que já existia na praça, na feira e no mercado aberto. Dessa forma, o partido de um estabelecimento bancário pode ser resolvido simplesmente com formas elementares, algo como um “galpão com meia dúzia de caixas acopladas”.¹⁴ A mesma definição foi encontrada por Zein, reduzindo o programa bancário a um “amplo salão totalmente livre com serviços concentrados”.¹⁵ O ambiente de maior hierarquia geralmente é o saguão público, o que torna a espacialidade desse lugar – o “galpão” - uma peça-chave para a identidade formal do edifício.

Outra análise pertinente ao programa é a articulação dos espaços compartilhados entre funcionários e clientes, e sua “rígida separação”¹⁶. A relação cautelosa entre usuários exige certos limites físicos importantes, como portas, antecâmaras, barreiras e paredes reforçadas. Todavia, a ênfase revela-se no modo como se dispõe o programa no edifício, controlando fluxos e restringindo espaços. Por isso, esse é um dos principais fatores projetuais, tanto para gerar a forma do edifício, como para o funcionamento da instituição.

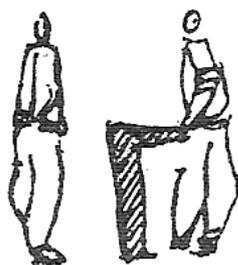


Fig. 5: Croqui de Oscar Niemeyer, Banco da Boa Vista, 1946. Fonte: Revista Projeto n° 67 (set. 1984)

É importante mencionar também que o caráter bancário frequentemente induziu a um partido volumétrico fechado, “voltado para si mesmo”¹⁷, devido à necessária privacidade às operações financeiras. Dessa forma, a permeabilidade visual entre interior e exterior sempre foi minimizada, até chocar-se com os princípios compositivos de liberdade espacial da Arquitetura Moderna.

2.3. Arquitetura Bancária: modernidade discreta

A ruptura da efígie bancária em prol de uma coerência com os discursos da modernidade, desde o início revelou uma situação antagônica: por um lado, havia certa resistência por alterar a imagem consagrada dos Prédios Bancários baseada na tradição classicista; por outro, as posições de

¹⁴ Expressão de Haifa Sabbag, presente na dissertação de Ströher, p. 162.

¹⁵ Zein, *op. cit.* 1984, p. 50.

¹⁶ *Ibidem*, p. 48.

¹⁷ Pinchon, Jean-François e outros. *Les Palais d'Argent – L'architecture bancaire en France de 1850 a 1930*. Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux, 1992, p. 47

vanguarda buscavam características espaciais e econômicas opostas, como “simplificação”, “leveza”, “transparência” e “standardização”, conforme menciona Zein. Desta situação controversa, resultou um processo “lento” e “gradual” de assimilação da arquitetura moderna em âmbito nacional. Em artigo para a Revista PROJETO, a autora argumenta que se os banqueiros adotaram uma atitude conservadora e se preferiram “residir em palacetes e construir bancos em estilo, trata-se mais de uma atitude idiossincrática do que de um distanciamento das posturas racionalizantes”¹⁸. Para Ströher, “(...) o fato é que no Brasil, como, de resto, em todo o mundo, parece ter se estabelecido a ideia generalizada de que os bancos costumavam utilizar prédios conservadores”¹⁹.

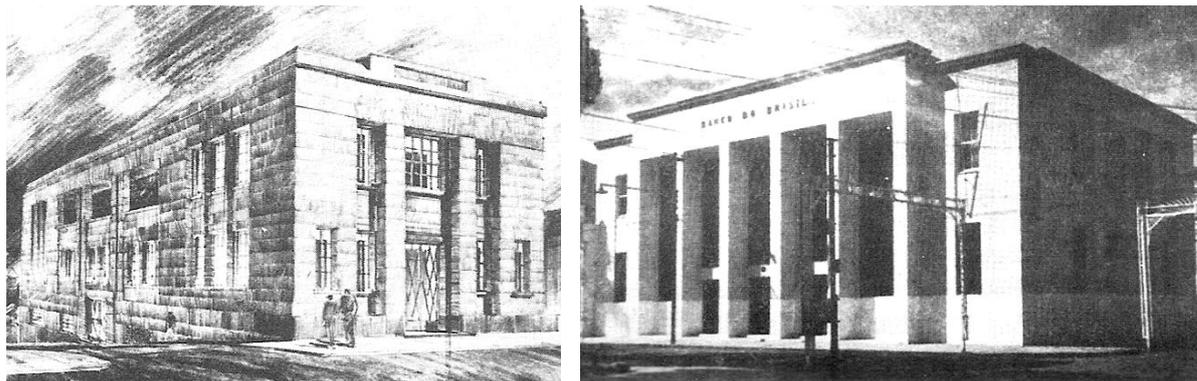


Fig. 6 (esq.): Agência do Banco do Brasil em Piracicaba, Elisiário Bahiana, 1941, São Paulo. Foto: Biblioteca FAU-USP
Fig. 7: Agência do Banco do Brasil em Piracicaba, Dep. de Engenharia BB, 1944, São Paulo. Fonte: Rev.Projeto, n° 67, p.53

No mesmo artigo, Zein cita modestas, porém consideráveis alterações na tipologia e no caráter do Prédio Bancário. “Fosse recriando palácios florentinos, fosse em versões quase *art-deco*, há significativa mudança nos espaços internos e na conceituação estrutural dos edifícios”²⁰. A assimilação progressiva e pragmática de técnicas modernas pode ser observada através de um conjunto de exemplos bancários dos anos 30 e 40 com mudanças singelas, como a troca da pedra nobre, pela massa corrida; ou a preferência por um mobiliário menos ornamentado. Segundo Ströher, há também nesse período vários projetos que conformam uma fase “proto-racionalista” ou “totalitária”. Assim como Weimer cita a manifestação de diversos exemplares arquitetônicos no país, principalmente do Banco do Brasil, em miscigenação do “modernismo ortodoxo” com o “monumentalismo despojado”²¹. Maiores detalhes arquitetônicos refletindo o conflito entre *moderno* e *tradicional* são mencionados por Zein:

“(...) grandes painéis com obras de arte, revestimentos em pedra, esculturas, monumentalidade sóbria e austera. O acesso é marcado, grandioso, com porta em pé-direito duplo; o uso do vidro generaliza-se, e acontecem adaptações bastante curiosas de elementos clássicos e atuais, como os lustres pendentes em metal trabalhado abrigando lâmpadas fluorescentes, o brasão do banco compondo o elemento vazado da fachada ou a caixa de depósitos noturnos”.

¹⁸ Ruth Verde Zein. *op. cit.*, 1984, p.47

¹⁹ Ströher, *op. cit.*, p. 131.

²⁰ Zein, Ruth Verde. *op. cit.*, p. 48.

²¹ Weimer, Günter. *Arquitetura Modernista em Porto Alegre: entre 1930 e 1945*. Porto Alegre: Ue, Porto Alegre, 1998

Alguns episódios importantes também precisam ser mencionados. Primeiramente, é instigante a ausência de edifícios bancários na antológica exposição *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942* (autor Philip Lippincott Goodwin, fotógrafo G.E. Kidder Smith), fato que, a princípio, aponta para uma assimilação tardia da arquitetura moderna pelas instituições bancárias. Outra observação relevante é feita por Henry-Russel Hitchcock na exposição *Latin America Architecture Since 1945*²², comparando a prática bancária nos Estados Unidos e no Brasil. Segundo o pesquisador, lá, os grandes mecenas da arquitetura eram as instituições financeiras; enquanto aqui, era o Estado o principal patrocinador. Desta maneira, isto justificaria o atraso de manifestações modernas em estabelecimentos bancários. Hugo Segawa, no mesmo artigo, concorda com este argumento baseando-se na “nossa crônica arquitetônica” e menciona a “falta de uma expressão significativa do sistema financeiro brasileiro” na transição dos anos 40/50. Ströher, através de uma série de exemplos, também chega à mesma constatação e, por fim, conclui:

“(...) talvez ainda possamos dizer que os bancos brasileiros, mesmo aderindo à arquitetura moderna a partir da década de quarenta, o fizeram de forma relativamente tímida, não importando se essa timidez foi devida a uma conjuntura econômica ou à falta de confiança dos banqueiros na nova arquitetura”²³.

2.4. Arquitetura Bancária: Modernidade emergente

Primeiramente, é fundamental assinalar a posição da Arquitetura Moderna pós-II Guerra, alternando de um modelo subjacente e aspirante, para um padrão já vigente e hegemônico²⁴. Esse ponto de inflexão antecede um fator catalisador para a arquitetura bancária moderna, observado no aumento da produtividade de obras, o qual também perdura por “uma década e meia” sob o status de “triunfante”. Conforme relata Zein, o processo de incorporação dos conceitos da arquitetura moderna em edifícios bancários torna-se cada vez mais visível até o final dos anos 50, “sejam corbusianos, a partir da influência do edifício do Ministério da Educação e Saúde no Rio, ou, como seria de se esperar para as tipologias ‘edifício em altura’ e ‘banco’, de influência americana, principalmente dos *skyscrapers* ou ‘bolos de noiva”²⁵. Por um lado, há a influência “corbusiana”, poética, táctil, dramática; por outro, existe em paralelo a vertente “americana”, vinculada ao chamado *International Style*, austera, modular, elementar. E essa dualidade ambivalente passa a disputar a sintaxe predominante da Arquitetura Moderna, variando da oposição completa, até a miscigenação das duas propostas.

Sobre exemplares bancários nacionais projetados sob a ascendência da arquitetura moderna, há de se mencionar algumas obras importantes. Embora haja o registro de obras antecessoras, o “mais

²² Mencionado por Hugo Segawa na Revista PROJETO nº67, Set. 1984, p.53.

²³ Ströher, Ronaldo de Azambuja, *op. cit.* p. 141)

²⁴ Conforme menciona Carlos Eduardo Dias Comas em palestra no X Seminário Docomomo Brasil, em 18 de outubro de 2013.

²⁵ Zein, Ruth Verde. *op. cit.*, p.49.

divulgado”²⁶ e também o “marco” deste tema é o *Banco Boavista* (1946), de Oscar Niemeyer. Mesmo que não seja uma obra totalmente vinculada às “linhas gerais tradicionais” da arquitetura moderna, já demonstra a influência corbusiana em detalhes como a suspensão do corpo do edifício por *pilotis*, e o uso do *brise-soleil*, mas também revela excentricidades de certo lirismo peculiar em detalhes como a sinuosidade das elevações envidraçadas do térreo.

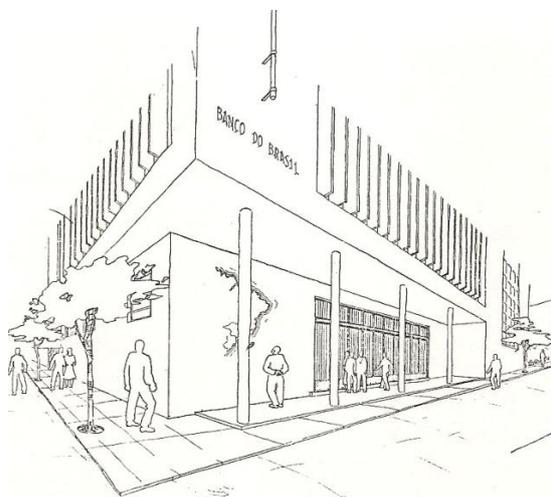


Fig. 8 (esq.): *Agência do Banco do Brasil Catanduva*, Edgard G. do Vale, c. 1940, São Paulo. Fonte: Rev. Projeto n° 37, 1984
Fig. 9: *Banco Boavista*, Oscar Niemeyer, 1946, Rio de Janeiro. Fonte: autor

Outros exemplos característicos são a *Sede do Banco da Lavoura de Minas Gerais* (1946), em Belo Horizonte, projeto de Álvaro Vital Brazil e o *Bank of London and South America* (1959), de Henrique Mindlin e Giancarlo Piretti. O primeiro é composto por uma barra, configurada pelo arremate opaco de sua borda volumétrica, e com o predomínio do traço horizontal dos pavimentos “tipo” e das janelas “em fita”; o segundo é um modelo bem ao gosto do “estilo internacional”, formado por dois prismas puros, com ênfase para o envidraçamento, e pautado por um sistema em grelha.

Segundo Ströher, na década de 50, “mais do que pela leveza, a modernização estabelece-se através da quebra da simetria e do predomínio da horizontalidade nos volumes e demais elementos da composição”²⁷. A crítica morfológica baseada em arranjos múltiplos e em uma ordem linear também vigorava sob o aspecto axiológico da arquitetura moderna em valores como rigor, precisão, economia, universalidade, sistematicidade e identidade formal²⁸. Esses são princípios racionalistas que, segundo Massa²⁹, “marcaram profundamente as civilizações ocidentais”, relacionando construção civil com a funcionalidade da *máquina*.

²⁶ Ströher, Ronaldo de Azambuja. *op. cit.*, p.137.

²⁷ Ströher, Ronaldo de Azambuja, *op. cit.*, p. 138.

²⁸ Síntese do artigo: Mahfuz, Edson. *Reflexões sobre a construção da forma pertinente*. Arqtextos: Portal Vitruvius, 2004. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/04.045/606>> (acessado em janeiro 2014)

²⁹ Massa, Jean. *O mundo ocidental dentro do universo do mito, da arquitetura e do urbanismo*. In. Revista Projeto n° 63/Maio 1984, p. 36.

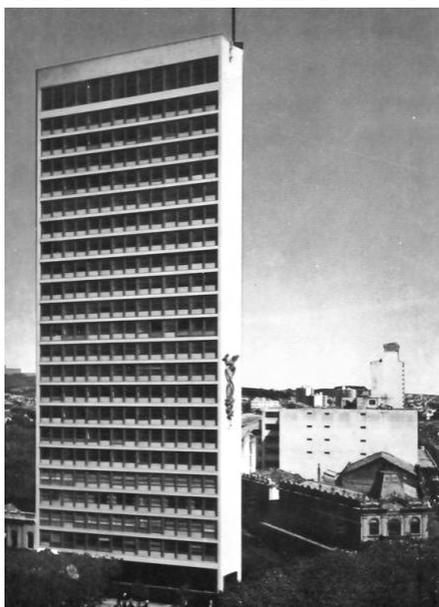


Fig. 10 (esq.): *Sede do Banco da Lavoura de Minas Gerais*, Álvaro Vital Brazil, 1946, Belo Horizonte. Fonte: coisasdaarquitetura.wordpress.com

Fig. 11: *Bank of London and South America*, H. Mindlin e G. Palanti, 1959, Rio de Janeiro. Fonte: ACRÓPOLE, p. 282.

Neste momento, parece oportuno apontar o referencial de Mies, tanto no aspecto do método do projeto, como na influência formal, surgindo como alternativa à hegemonia arquitetônica “corbusiana-carioca”, já em declínio no cenário brasileiro nos anos 50³⁰. Além de princípios compositivos como estrutura sendo o meio ordenador espacial do edifício, sistema reticular, e linguagem tecnológica industrial (referente ao período americano)³¹, há de se mencionar também o modelo volumétrico conhecido como “templo miesiano” - pavilhão diáfano de espaço indiviso, transparente e único -, o qual serviu como geratriz de edifícios como o *Crown Hall IIT* (1950) ou o *Edifício Bacardi* (1957). Conforme Ströher, o conceito do templo miesiano “já tinha o propósito para afirmar-se como cobertura e abrigo para uma grande praça” – conveniente para a espacialidade do típico salão central bancário –; e a adoção desse arquétipo “parece extremamente compatível com a nova imagem que se estabelecia na instituição [bancária]”³².

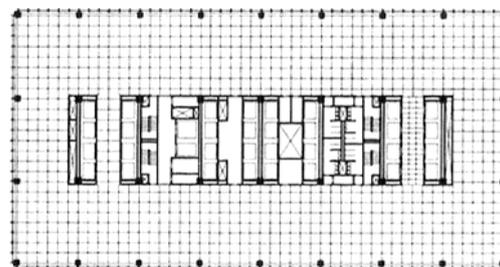


Fig. 12 (esq.): *Edifício Bacardi*, Mies van der Rohe, 1957. Fonte: Zein, 2007

Fig. 13: *Toronto Dominion Centre Bank Tower*, Mies van der Rohe, 1963, Canadá. Fonte: P. Carter, 1999, p.137

³⁰ Segundo Luccas, Luis Henrique Haas. *O Sul por Testemunha: Declínio da hegemonia corbusiano-carioca e ascensão da dissidência paulista na Arquitetura brasileira anos 50*. São Paulo: PGFAU-USP, 2010.

³¹ Características conforme Sales, Emanuel Belisário da Cunha. *op. cit.*, 2009.

³² Ströher, *op.cit.* p. 164 e 165.

2.5. Arquitetura Bancária: pós-67

A análise específica a partir do final da década de 60 possui uma razão significativa. Conforme Ströher, há um momento claro de inflexão na produção de obras bancárias sob a sintaxe da arquitetura moderna, contrapondo um cenário “tímido” e conservador de meados do século, por um período posterior promissor no período pós-67, chamado de “fenômeno” arquitetônico bancário brasileiro; onde a Instituição bancária transformava-se em um expoente patrocinador da arquitetura moderna.

Primeiramente, esse é o momento de imersão das influências Brutalistas no edifício bancário, no que tange principalmente à valorização da estrutura e ao uso dos materiais construtivos em sua forma natural, além de todas as relações ambivalentes mencionadas no capítulo anterior. O elemento predominante na composição das superfícies passa a ser o concreto aparente, o qual mantinha o caráter pesado, austero e monumental dos bancos, mas também atualizava o edifício com a tendência arquitetônica da época.



Fig. 14 (esq.): *Agência Banespa*, Arqs. Corona; Esher; Lage, 1978, Itapira/SP. Fonte: arquitetonica.com
Fig. 15: *Agência Itaú*, Itaúplan, c. 1970, Rebouças/SP. Fonte: Rev. Projeto nº 63, 1984, p. 57

Nessa mudança, é importante mencionar alguns pontos-chave. O primeiro diz respeito ao início das reformas econômicas justamente pós-67, que deram ascendência ao “milagre econômico brasileiro” (1969-73), que impulsionou a expansão das instituições financeiras (momento já mencionado na Introdução da dissertação). Os grandes Bancos existentes – agora “poderosos conglomerados” – passam a dominar o mercado nesse período e a expandir as linhas de crédito para qualquer lugar com possibilidade de lucro e para uma clientela emergente. Praticamente, foi uma corrida pelo domínio do território nacional, que demandou centenas de novos projetos para sedes e agências bancárias.

O segundo ponto-chave refere-se à situação da arquitetura moderna naquele período. Há sobre esse tema pelo menos três constatações pertinentes. (i) a arquitetura moderna em “franca aceitação pós-Brasília”, segundo diversos artigos de Zein, como o já citado anteriormente; (ii) a “interpretação de

Brasília não como o ápice da Arquitetura moderna, mas como um ponto de mutação do movimento moderno brasileiro, cuja justificativa se pauta na produção, simultânea ou mesmo anterior, de uma Arquitetura de igual qualidade em outras partes do país”, conforme enfatiza Camargo a partir de textos canônicos³³; e (iii) "a principal mudança no período pós-Brasília foi a ruptura do monopólio arquitetônico do eixo Rio-SP", segundo Alberto Xavier³⁴. Essas constatações – “franca aceitação da arquitetura moderna”, “mutação após Brasília” e “ruptura do monopólio arquitetônico nacional” demonstram um ponto de baliza da arquitetura moderna rumo à evolução e à diversidade de influências, materiais, linguagens e técnicas; desenvolvendo concomitantemente características regionais particulares.

Outro ponto-chave da inflexão na produção bancária moderna diz respeito ao que Zein chamou de “personalismo”. A busca por uma linguagem arquitetônica uniforme, complementada por elementos de publicidade de massa e seus signos visuais, refletia uma proposta das instituições financeiras para formar uma imagem particular de reconhecimento. Assim, cada Banco buscou uma figura individual, permitindo projetos “pródigos em acrobacias arquitetônicas”³⁵ e uma “pluralidade de linguagens”³⁶, especialmente com o enfoque alternativo ao concreto armado. Apesar das influências austeras e lineares de Mies van der Rohe, evidenciadas em outros edifícios bancários na mesma época em forma de “torres soltas de vidro”, também parece haver em contraposição certa liberdade para um objeto arquitetônico morfologicamente plástico. Para Zein, esse personalismo bancário é algo decorrente da transformação tipológica da época:

“Principalmente porque a espacialização desses ideais, nesse caso, não partiu de uma definição plástica exterior, apriorística, admitindo e até incentivando uma ‘desuniformidade’ visual. Ao contrário, o esquema de racionalização dos serviços às novas necessidades de simplificação e adequação a cada caso passa a ser a base do projeto, que nasce ‘de dentro’, como resultado de impositivos funcionais: a ousadia e beleza dos resultados pretende complementar a racionalidade do processo de trabalho”³⁷.

Um método conveniente para explorar essa “ousadia” formal era explorar o caráter monumental intrínseco ao prédio bancário³⁸. O chamado “traço despolicado” dos arquitetos, incentivado pelo poderio econômico bancário e pelas estratégias de *marketing*, abriu um leque de experiências formais diversas. A estrutura em busca de proporções maiores tornava-se um desafio, mas usufruindo da evolução do cálculo e da pré-fabricação. Segundo Segawa, esses fatores influenciaram a transformação da agência bancária nesse período:

³³ Camargo, Mônica Junqueira de. *Uma nova leitura da arquitetura moderna brasileira*. Resenhas Online. Portal Vitruvius, set. 2012. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/11.128/4467>>

³⁴ "Depoimento de uma Geração". São Paulo: Cosac & Naify, 2002.

³⁵ Segawa, Hugo. Art. Cit., p. 52.

³⁶ Ströher, Ronaldo de Azambuja. *op. cit.*, p. 147.

³⁷ Zein, Ruth Verde. *op. cit.*, p.50

³⁸ Por “monumental” compreende-se como “grandioso”, típico do Renascimento; e não como sua interpretação contemporânea, equivalente a “essencial”, segundo Hélio Piñon (palestra na FAU-UFRGS em 29 de outubro de 2013).

“Agências estas que obviamente não conformam uma nova tipologia arquitetônica, mas que consideram, em sua formulação, a reciclagem de linguagens formais oriundas da sistematização de um vocabulário da arquitetura moderna dos anos 60 e 70, tomando emprestado soluções empregadas em outras tipologias edificatórias, num procedimento genérico tanto para o ‘*International Style*’, como para a arquitetura funcionalista em geral”³⁹

A análise de Segawa é pertinente principalmente porque aponta para o edifício bancário como um protótipo de testes arquitetônicos, e que seus atributos relativos à forma não são exclusivos da tipologia bancária. Por fim, há de se incluir nesta análise a síntese de Zein sobre esse período, explicando-o como:

“(...) uma fase ‘monumentalista’ permitida e até solicitada pelo modelo econômico do ‘milagre’. Mas nada de austeridade dessa vez: exuberância seria o termo mais correto para definir as experiências praticadas nesse período. Se as casas haviam sido o grande laboratório dos arquitetos, até a década de 60, os bancos exerceram esse papel nos anos 70. Poucas limitações de programa, verba generosa, intenção plástica carregando os ideais muito característicos da arquitetura brasileira – espaços amplos, integração, desafio estrutural, emprego do concreto armado e protendido – uniram-se na materialização de muitos exemplares arquitetônicos que vão da estranheza à genialidade, enquanto resultados”⁴⁰

Um ponto interessante dessa “exuberância” de resultados extremos é o método operacional de projeto. Para os críticos da forma elementar liderados por Piñón, a lapidação artística da forma em prol de um invólucro inédito e contrastante só abriu margem para “equivocos” e “esquizofrenias”; já para adeptos da *venustas* vitruviana, como a referência de Comas, esse era um sintoma de evolução da arquitetura moderna, onde havia improvisação e espontaneidade sobre uma melodia arquitetônica preexistente⁴¹.

Outro fator de relevância das obras do período e amplamente debatido é a relação do edifício com o seu entorno. O objeto arquitetônico concebido como um ente monumentalizado e isolado do contexto inicia um debate quase moralista, quanto ao “excessivo” virtuosismo e individualismo e conseqüente incompreensão quanto ao entorno urbano. Segundo Zein, no mesmo artigo, essa era uma característica “intrínseca” da arquitetura moderna, buscando tanto um contexto, como um usuário, “ideais”. Entretanto, para Mahfuz, essa afirmação de indiferença ao entorno é um “mal-entendido”, já que a forma possui um sentido relacional válido em todos os níveis ambientais e para todas as escalas, sendo um “princípio essencial do pensamento criativo da modernidade”⁴². Ou, conforme Ströher, “mesmo projetando obras desvinculadas de seus contextos e para poucos usuários, [a Arquitetura Moderna Brasileira] fundamentava-se nesse princípio de democratização do espaço e dos elementos e técnicas construtivas”⁴³, incluindo movimentos posteriores. De fato, essa

³⁹ Segawa, Hugo. Art. Cit., p. 54

⁴⁰ Zein, 1984, art. cit, p.50

⁴¹ Síntese deste autor sobre diversas aulas, artigos e palestras dos pesquisadores mencionados.

⁴² Mahfuz, Edson. Banalidade ou correção: dois modos de ensinar arquitetura e suas conseqüências. *Arquitextos*. Portal Vitruvius, ago. 2013. < <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.159/4857>>

⁴³ Ströher, Ronaldo de Azambuja, diss. Cit., 1999, p. 144.

postura ou incompreensão resultou em artefatos que desconsideravam suas adjacências, mesmo quando estava implícita a intenção de oferecer a vida moderna a todo e qualquer indivíduo ⁴⁴.

Nesse período, também é possível estabelecer algumas características gerais. Segundo Segawa, havia alguns traços comuns na época, como “o uso extenso do concreto aparente, em vãos, curvas e balanços amplos, vidro temperado colorido, piso único, salão amplo, o térreo ligeiramente elevado, subsolos para estacionamento (...), a necessidade de terrenos maiores, tratamento paisagístico, e a integração visual de logradouro e edificação” ⁴⁵. Grosso modo, essas características perduram até o final da década de 70, quando os Bancos reduzem a imponência e a “suntuosidade”, seja em razão à desaceleração econômica, seja através da migração dos investimentos para *marketing* (operação, a princípio, mais “lucrativa”). De fato, no início da década de 80, os projetos bancários já apresentam distanciamento das posturas monumentais antecessoras.

Além desses fatores-chave, é importante mencionar uma mudança no programa bancário. Segundo Ströher⁴⁶, a principal variação nesse período é o surgimento do chamado “Caixa Executivo”, basicamente um sistema que oferece diversas operações aos clientes através de uma extensa plataforma de atendimento. Essa alteração induz a organizações lineares do programa, em uma clara separação entre funcionários e clientes através do mobiliário contínuo.

Por último, há de se considerar a formulação de núcleos próprios de Arquitetura e Engenharia dentro das instituições financeiras, responsáveis por grande parte dos projetos bancários do período. Há de se destacar pelo menos quatro equipes: a Itaúplan, equipe interna do *Banco Itaú*, surgida em 1973 a partir do antigo departamento técnico da Duratex, sob a coordenação de João Eduardo De Gennaro⁴⁷; Departamento de Engenharia do *Banco Nacional*, criado em 1977, através do desmembramento do departamento de patrimônio da empresa e com a gerência de Antônio Baptista Passos; o Departamento de Engenharia do *Banco do Brasil S.A.*, com origem desde 1936; a Diretoria de Engenharia e Serviços da Socila S.A. Administradora de Bens, do *Banco Auxiliar*, dirigida na época por Yuan Regis da Cunha Glória. De um modo geral, pode-se dizer que as equipes próprias de cada banco desenvolviam obras pragmáticas, austeras, observando uma série de restrições internas, as quais normalmente eram maiores em Bancos estatais.

Da mesma maneira, é necessário mostrar o papel dos profissionais externos. Principalmente a partir da década de 70, as instituições financeiras terceirizam projetos a escritórios privados, fosse para

⁴⁴ Para mais detalhes, ver a Revista PROJETO Nº 26, 1981. Nela, Siegbert Zanettini, Alberto Botti e Sérgio Teperman contra-argumentam a “culpa pela destruição dos contextos urbanos” e defendem a arquitetura então praticada. Este debate está resumido na dissertação de Ströher, p. 142-143.

⁴⁵ Segawa, Hugo; op. cit, p. 63.

⁴⁶ Entrevista realizada em fevereiro de 2012.

⁴⁷ Gennaro também trabalhou com Paulo Mendes da Rocha em obras como o *Ginásio do Clube Paulistano* (1958), o *Grupo Escolar Vila Maria* (1962) e o *Edifício Guaimbé* (1962), sendo visível o vínculo entre as obras dos arquitetos.

transmitir “novas ideias”, fosse para dar vazão à demanda de obras. Evidentemente, existem muitos arquitetos que prestaram serviços aos Bancos nesse período – com destaques regionais –, geralmente trabalhando para uma instituição específica, listando, por exemplo, o paulista Ruy Ohtake, por exemplo, através das agências do Banespa⁴⁸; Renato Mueller, em Curitiba/PR, com agências Bamerindus; César Dorfman, de Porto Alegre/RS, pela Caixa Econômica Federal. É de se conjecturar que, a princípio, escritórios externos estariam mais atualizados em técnicas, materiais e linguagens arquitetônicas, em virtude dos constantes estímulos do mercado de trabalho, além de terem menor controle da instituição financeira na manipulação da forma do edifício. Mesmo dividindo os projetos com as equipes internas dos Bancos, o prazo de entrega normalmente era curto, obrigando os profissionais externos a lançarem mão de estratégias genéricas, arquétipos pré-estabelecidos, modelos compositivos.

Um último comentário a respeito dos profissionais autônomos refere-se à sua contratação por Bancos públicos. Frequentemente, a encomenda de obras para o arquiteto dava-se através de um vínculo social, indicação ou contato deste com algum chefe da repartição bancária responsável pela contratação de projetos⁴⁹. De qualquer maneira, a ausência de critérios mais rígidos de seleção parece ter influenciado na pluralidade das propostas, com resultados tão extremos.

2.5.1. Três Modelos de Edifícios Bancários

Transcorrida a primeira década da expansão bancária nacional – a título de “fenômeno” –, nota-se uma modificação na política dos agentes financeiros em termos de investimentos imobiliários. Há uma redução quantitativa de novos edifícios, embora não o suficiente ainda para desacelerar o mercado arquitetônico profissional, mas em contrapartida há um aumento nos empreendimentos “de porte” e reciclagem de prédios antigos. Após esses anos de investimentos em prédios, é importante destacar três modelos de edifícios bancários: a agência padrão; a agência de vanguarda; e a torre administrativa⁵⁰.

A *agência padrão* refere-se primeiramente à simplificação da construção bancária, buscando arranjos compositivos modulares e técnicas de rápida execução. Basicamente, é uma peça urbana, repetível independentemente ao seu contexto. O seu programa tende a ser o básico necessário ao seu funcionamento, replicado e reorganizado para diferentes situações. A razão pelo desenvolvimento deste arquétipo é baseada na intenção bancária de elaborar uma imagem uniforme e diminuir o tempo

⁴⁸ Além de outros arquitetos amplamente divulgados no eixo Rio-São Paulo, como Königsberger & Vannucchi; Siegbert Zannettini, Ricardo Julião, Sérgio Teperman, Gilberto Del Sole, Sidônio Porto, Lélío Reiner, Edison Musa, etc.

⁴⁹ Conforme menciona Jorge Decken Debiagi, autor de pelo menos 17 agências bancárias no RS e em SP. Entrevista realizada em janeiro de 2012.

⁵⁰ Essa análise é feita a partir do panorama de Ruth V. Zein, a qual percebe “três vertentes básicas” no período (Zein, 1984, *op.cit.*, p. 55), mas reorganizadas conforme crítica deste autor.

e o custo de implantação das agências. Um exemplo elucidativo é o concurso pela padronização da imagem visual do *Banco Safra*, cuja proposta vencedora elaborou uma “fórmula aberta, clara, simples, direta e objetiva” através de módulos de encaixe. Outro exemplo é a uniformização plástica do *Banco Nacional*, notável “tanto inteiramente, com a padronização e modulação de diversos detalhes de marcenaria, utilização das cores, materiais e especificações gerais; como externamente, pela semelhança dos volumes, obtida com a utilização de grandes pórticos”⁵¹.

Essa agência é um caso de conexão direta com a industrialização da construção, estabelecendo benefícios econômicos em prol de “bancos instantâneos”⁵², mas contraditórios aos modelos compositivos de estrutura monumental, e através de uma “política nômade” dos seus gestores por privilegiar outros veículos de propaganda além da arquitetura. A utilização dos módulos pré-fabricados para pequenas agências suburbanas ou de cidades menores, também mostra essa intenção de ‘desmonumentalizar’ o programa bancário, assumindo, pelas conotações de transitoriedade implícitas na pré-fabricação, a condição de disponibilidade para ir atrás de seus clientes.

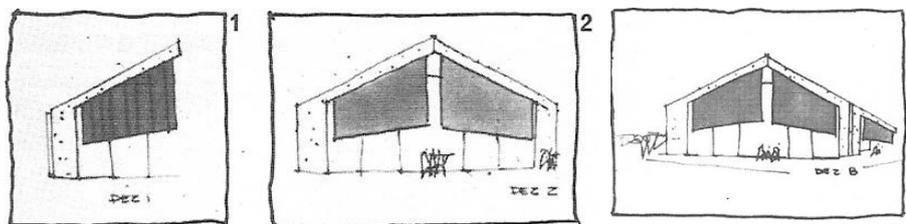


Fig. 16: Esquemas construtivos modulares do Banco Safra. Fonte: Revista Projeto nº 67, 1984, p. 85.

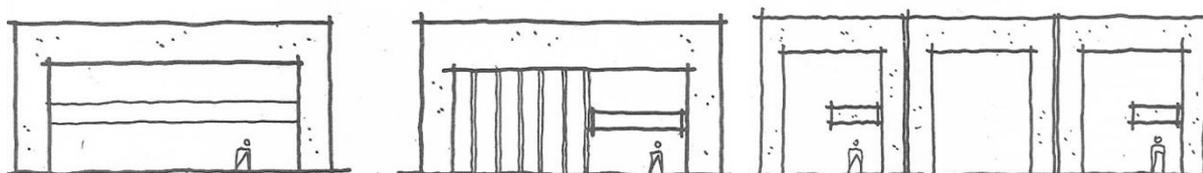


Fig. 17: Uniformidade visual do Banco Nacional. Fonte: Revista Projeto nº 67, 1984, p. 71.

A *agência de vanguarda*, também chamada de “pioneira” por abranger cidades pequenas e locais mais distantes, refere-se ao modelo arquitetônico com linguagem própria, através de características gerais como a “presença marcante”, “ousadia”, “modernidade”, “virtuosismo” e “certo monumentalismo”. Em especial, há de se destacar o frequente uso de extensas superfícies em concreto aparente, uma prática em ascensão no período. Sua denominação também é semelhante ao que outros críticos chamaram de “superagência”, prevista para áreas mais sofisticadas e de maior hierarquia em relação às agências-padrão. Esse é o modelo de maior variedade de propostas, com identidades formais oscilantes entre a elementaridade e a complexidade. Apesar do arrojo escultórico, as agências de vanguarda geralmente mantinham austeridade no desenvolvimento das

⁵¹ Presente na Revista PROJETO nº 67, 1984, p. 71.

⁵² Presente em: *What in the world is happening to Banks?* In: Architectural Forum. Nova Iorque: Ed. Urban American Inc., out. 1961, p.106.

plantas, no que tange à funcionalidade. Essa dupla abordagem é interessante, pois revela certa ambiguidade no modo operacional projetual dos arquitetos envolvidos.

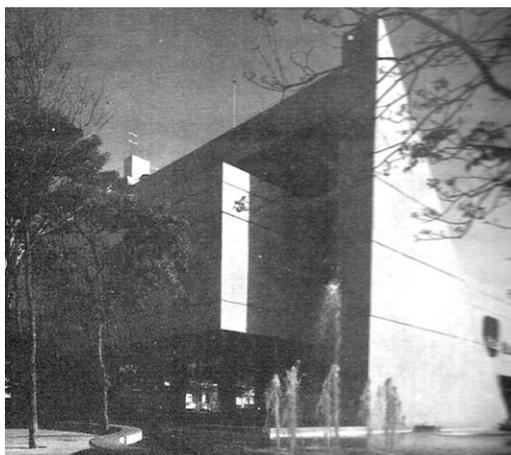


Fig. 18: *Agência Franca*, Murilo V. Domingues, c. 1970, Franca/SP. Fonte: Rev. PROJETO, nº 63, p.50

O terceiro modelo – a *torre administrativa* – tem um programa definido predominantemente por escritórios, serviços internos diversos e frequentemente uma agência no térreo. No entanto, a organização das funções é complexa, pois inclui extensos estudos de fluxos circulatórios e condições estruturais de modularidade e flexibilidade. Geralmente, o pavimento “tipo” repetido é principal geratriz da barra vertical; enquanto a agência no térreo, quando existente, encaixa-se no lote e contrapõe a torre com um volume horizontal. Segundo Ströher, o edifício bancário em altura “configura uma condição onde os aspectos relacionados à tipologia e ao caráter perdem-se na generalidade de uma outra categoria (...) [e] diluem-se no anonimato do escritório”⁵³. Por isso, a torre administrativa dificilmente manifestava “virtuosismos formais”, e frequentemente era composta por volumes elementares, neutros e transparentes, aos moldes da chamada *Escola de Chicago*. Segundo Zein, essa “torre de vidro” é “consequência direta da internacionalização – seja da arquitetura, seja dos capitais -, da valorização do solo urbano, do desenvolvimento da indústria da construção civil e de seus fornecedores (...), mas principalmente exteriorizam o desejo do cliente – e do arquiteto – de expressar arrojo, modernidade, atualidade”⁵⁴. Porém, um ponto polêmico desse modelo importado de alta transparência é a sua baixa eficiência energética para o clima tropical brasileiro, observada na quase total absorção da insolação, e conseqüentemente no superdimensionamento do ar condicionado central, e na perda da iluminação artificial para o exterior⁵⁵. É evidente que em contrapartida o envidraçamento maximiza a amplitude espacial interna, fator este que balizava a crescente compactação ambiental, impulsionada pela densificação e valorização do solo urbano, e que é visto normalmente como uma qualidade intrínseca da Arquitetura Moderna.

⁵³ Ströher, diss. Cit. p., 173.

⁵⁴ Zein, Ruth Verde. Art. Cit., p. 52.

⁵⁵ Crítica observada pela Dr. Lúcia Mascaró, durante aulas ministradas pelo PROPARG em novembro 2011.



Fig. 19 (esq.): *Banco Mercantil Finasa*, Edison Musa, 1970, São Paulo/SP. Fonte: Revista Projeto nº 63, 1984, p. 52.

Fig. 20: *Edifício Seagram*, Mies van der Rohe, 1954, Chicago/EUA. Fonte: meissociety.org

Além dos três modelos bancários selecionados, é importante mencionar o investimento posterior na reciclagem de edifícios históricos. Conforme Zein, essa era uma atitude “inadmissível até bem pouco tempo atrás, quando a ênfase estava na arquitetura nova, original e de impacto”⁵⁶. Embora este edifício de valor cultural geralmente seja reconstruído com linguagem diferente à original na sua parte interna, a permanência do invólucro do edifício tinha uma defesa adicional através de posturas de projeto como “respeito à paisagem”, arquitetura “simples e sem modismos”, ou relevância à “memória urbana”. O interessante é essa nova atitude de contraposição ao frenesi das experimentações plásticas das agências de vanguarda, quando já há um repensar sobre as experimentações formais antecessoras, típicas das mencionadas agências de vanguarda, por exemplo.

2.5.2. A Influência da Arquitetura Brutalista Paulista

Embora esse período de “explosão” bancária tenha se conformado em um verdadeiro “laboratório” arquitetônico, é possível perceber algumas diretrizes gerais de implantação e de partido das agências bancárias. Como a tipologia bancária estava em transformação, parece coerente partir do pressuposto que os profissionais adaptavam soluções formais de outras tipologias (ou “tomavam emprestadas”, conforme citação anterior de Segawa) em seu repertório arquitetônico, que muitas vezes chegam a transcender limites regionais. E o referencial do chamado “Brutalismo Paulista” é um ponto-chave para a prática bancária do período. Além de influenciar a ascensão do concreto aparente como “padrão culto” e hegemônico em âmbito nacional, interessa sobretudo as estratégias de projeto que de alguma forma puderam ser transpostas para o edifício bancário⁵⁷.

⁵⁶ Zein, Ruth verde. Art. Cit., p. 55.

⁵⁷ É importante enfatizar que essas estratégias são mais perceptíveis nos edifícios baixos, de poucos pavimentos, pois, conforme mostrado no modelo da *torre administrativa*, os edifícios em altura possuíam diversas restrições quanto a experimentações formais.

Primeiramente, é importante mencionar o tema do “abrigo”, recorrente nos discursos de Vilanova Artigas e Mendes da Rocha, por exemplo, que tinha como intuito “reinventar” arquitetonicamente uma série de edifícios – especialmente as casas paulistas – através de uma moral severa e de espaços racionalizados. A realização desse “*habitat contemporâneo*” deveria ser vinculada às novas proporções da *polis* e suas mudanças sociais, em defesa de que “novas formas aparecem para novos usos”⁵⁸.



Fig. 21 (esq.): *Casa Tacques Bittencourt*, V. Artigas; C. Cascaldi, 1959, São Paulo/SP. Foto: Julio B. Valente
Fig. 22: *Agência Banespa Butantã*, R.Ohtake; A. Taalat, 1976, São Paulo/SP. Foto: Hugo M. Segawa

Independentemente das justificativas para estabelecer novos princípios compositivos, o fato é que dessas novas formas e princípios compositivos surgiram arquétipos elementares bastante usuais, destacadamente volumetrias que configuraram grandes coberturas. E observando as obras das instituições financeiras posteriores, nota-se que esse conceito-chave de “prédio-monumento” também serviu de modelo para o edifício bancário. Segundo Ströher, essa transposição compositiva é coerente, pois “o partido arquitetônico único e monumentalizado, característico da arquitetura Brutalista paulista, simplifica a complexidade natural da vida e cobre um espaço indiviso, onde pode ser bem desempenhado o programa bancário”⁵⁹. Essa cobertura-abrigo pode ser resolvida através de uma casca, ou através de um ou mais planos horizontais superiores, por exemplo.



Figs. 23 e 24: Esquemas formais bancários usuais no período, principalmente para o lote de esquina: “casca” (esq.) e “plano horizontal”. Fonte: Elaborado para dissertação

⁵⁸ Conforme depoimento em Wisnik, Guilherme (org.). *Encontros: Paulo Mendes da Rocha*. Rio de Janeiro: Beco do Azogue, 2012, p.36

⁵⁹ Ströher, *op.cit.*, p.162.

De forma mais específica, é notório trazer à tona dois conceitos principais elaborados por Sanvitto geradores das residências do Brutalismo Paulista, mas que parecem ter influenciado também a solução formal do edifício bancário: o “*prisma elevado sobre pilotis*” e o “*grande abrigo*”⁶⁰. A primeira é a “tendência de conceber o edifício como um objeto autônomo, numa composição que busca se mostrar univolumétrica, desvinculando o elemento principal de composição das divisas e do solo”. A segunda “apresenta duas variáveis na relação lote-edificação. Numa delas, o grande-abrigo é uma cobertura que não chega às divisas do terreno. (...) Na outra variável, é um fechamento que cobre o terreno entre as divisas laterais, sendo a largura do lote um dos configuradores do espaço”⁶¹.

A princípio, a estratégia do “prisma elevado” parece ter sido mais usual às agências posicionadas em lotes de esquina, tanto pela lógica do programa, quanto pela hierarquia do terreno. Para Ströher, “a maioria dos arquitetos de prédios bancários do período, ao dispor de um bom terreno de esquina (...) para implantar um prédio relativamente pequeno e com um programa simples, não resistiu à tentação de compor monumentos”⁶². Isso, pois o edifício com duas fachadas voltadas para a rua já se configura como um artefato de destaque, com maiores possibilidades formais, e induz à elevação de um prisma opaco em prol de um térreo transparente e convidativo ao público. Não obstante, em casos onde as ruas confrontantes possuíssem hierarquias diferentes, o arquiteto poderia simplesmente voltar a agência para a rua/avenida principal e lançar mão de estratégias típicas de meio de lote.

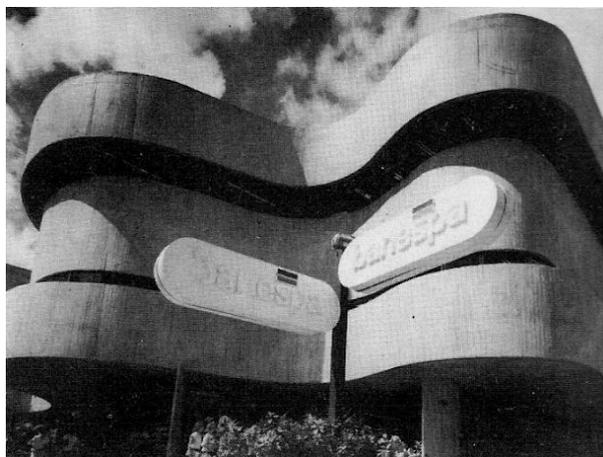
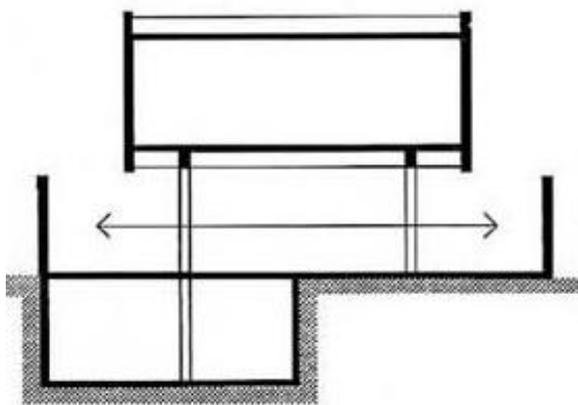


Fig. 25 (esq.): Diagrama do “prisma elevado”. Fonte: Sanvitto, 1997, p. 2.

Fig. 26: *Banco Banespa*, Ruy Ohtake, 1975Goiânia/GO. Fonte: Revista Projeto nº 63, 1984, p. 50.

Já a estratégia do “grande abrigo” pareceu mais coerente ao lote de meio de quadra. De forma comum, os apoios localizam-se às extremidades laterais longitudinais – entre medianeiras -, até mesmo quando há junção de outro lote adicional, chegando frequentemente a vãos que ultrapassam

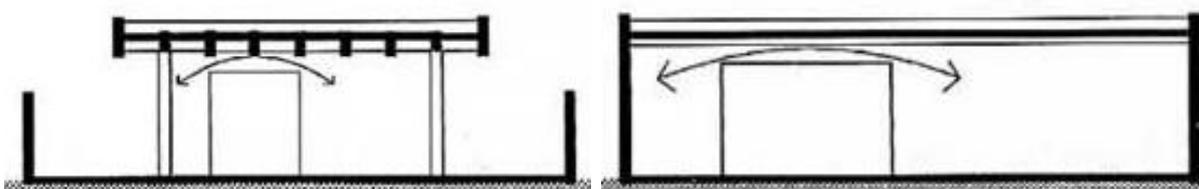
⁶⁰ Sanvitto, Maria Luiza Adams. *As questões compositivas e o ideário do Brutalismo Paulista*. Arqtextos: PROPAR-UFRGS, 2002, p.2

⁶¹ É importante mencionar que Ströher, em sua dissertação, também recorre aos conceitos de Sanvitto para descrever morfologicamente as agências bancárias desse período.

⁶² Ströher, Ronaldo de Azambuja. Diss. Cit., p. 151.

20m. Nesses casos, os apoios junto às divisas laterais do terreno podem ser ou através de fileiras de *pilotis*, ou através de extensas cortinas de concreto armado, sendo que esta última já cumpre paralelamente o papel de destacar o prédio de seu contexto; o vencimento do vão transversal é normalmente feito ou por uma “superviga” (às vezes formando um ou mais pórticos), ou por uma laje nervurada, ambas com o concreto à mostra; o fechamento frontal é recuado e/ou envidraçado, mantendo o concreto como protagonista da composição e contrapondo leveza e robustez, além de maximizar a comunicação entre o interior da agência e o exterior. Conforme Ströher:

“(…) apesar da diversidade de seus prédios, muitas agências metropolitanas do Banco Itaú, principalmente aquelas implantadas em lotes de meio de quadra, apresentam uma uniformidade que é garantida pelo minimalismo de uma simples viga de cobertura, entre paredes laterais, mais ou menos neutras, que se estende sobre um aprazível jardim frontal, contribuindo para um caráter quase residencial (…) que só é negado pela presença da eficiente programação visual que o Banco dispunha”⁶³.



Figs. 27 e 28: Diagramas do “grande abrigo”. Fonte: Sanvitto, 1997, p. 2.



Fig. 29 (esq.): *Residência Chiyo Hama*, R. Ohtake, São Paulo, 1967. Fonte: ACRÓPOLE n° 367, p. 26

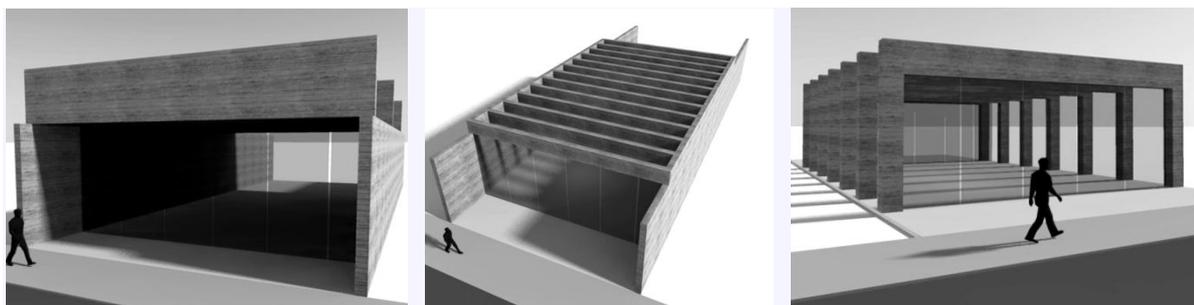
Fig. 30: *Agência Itaú*, Itaúplan, Visconde do Pirajá/RJ. Fonte: Revista Projeto n° 63, 1984, p. 57



Fig. 31 (esq.): *Agência Banespa*, Arqs. Corona; Esher; Lage, Casa Verde/SP. Fonte: www.arquitetonica.com

Fig. 32: *Banco Nacional*, Arqs. A. C. Saraiva; M.V. Nogueira Graça, Pílares/RJ. Fonte: Rev. Projeto n° 67, 1984, p. 72

⁶³ Ströher, Ronaldo de Azambuja. Diss. Cit., p. 149.



Figs. 33, 34 e 35: Esquemas formais alternativos para o edifício bancário em lotes de meio de quadra : superviga (esq.); laje nervurada (centro); pórtico. Fonte: Elaborado para dissertação

De qualquer maneira, é importante destacar como a relação entre partido e lote induz a estratégias lógicas e elementares. Se observarmos lotes que transcendem os tamanhos tradicionais, a liberdade volumétrica parece ter admitido formas e estratégias plurais. Nestes casos, o edifício frequentemente é tratado como um *objeto* isolado, de múltiplas lapidações e com fachadas semelhantes para ambas as faces, oferecendo um episódio de contraste com a cidade de crescimento espontâneo. A citação de Ströher (sobre a tentação de fazer monumentos) também se aplica a estas agências. Normalmente, é ou um volume puro único, ou o somatório de vários, que sofre(m) técnicas morfológicas de subtração ou adição; e as fachadas geralmente mimetizam o número de pavimentos.

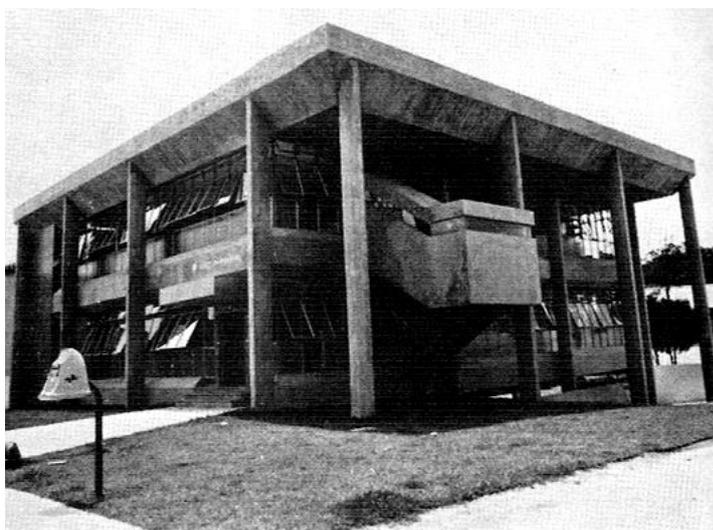
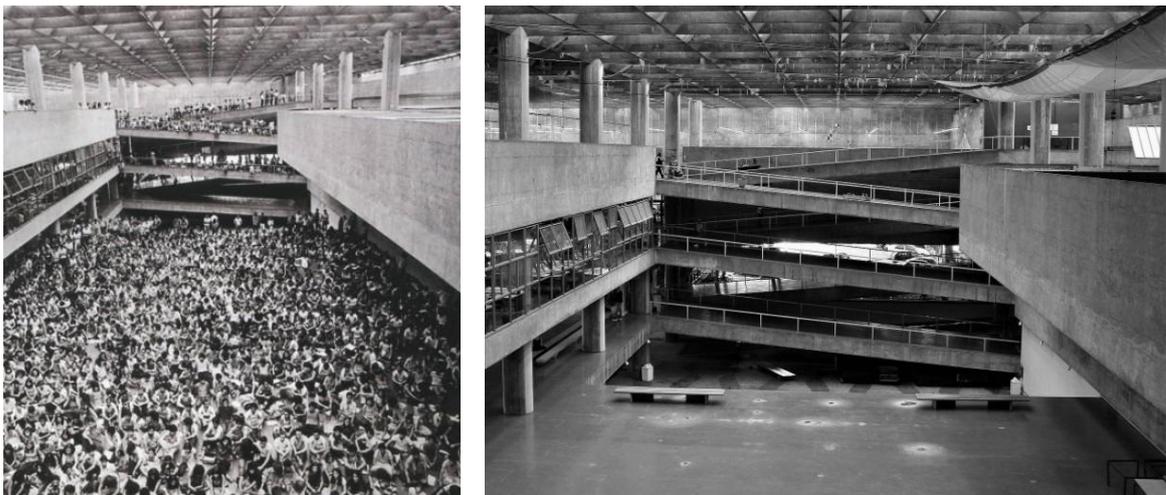


Fig. 36: Agência Uruçanga, Arq. M. A. de Lucena, SC. Fonte: Rev. Projeto nº 67, 1984, p. 104.

Outra característica fundamental da arquitetura paulista que possivelmente viria a influenciar os edifícios bancários é a “unificação espacial interna”, desenvolvida através da combinação entre exploração máxima da planta livre, poucos pontos de apoio e apoios e elevações transparentes. O resultado dessa composição arquitetônica era um espaço único e monumental. A justificativa desse grande ambiente era formar “espaços largos, destinados à multidão, uma arquitetura que, decididamente, orientava-se para uma sociedade nova, com vistas voltadas para um mundo que se

abria”⁶⁴. Esse discurso marcado por ideais políticos e sociais buscava a formação do “espaço democrático”, levado às últimas consequências, mesmo que no fundo essa oratória tenha servido apenas para defender uma prática arquitetônica.

Nem os pontos de apoio poderiam obstruir a percepção ambiental interna daqueles espaços, sendo reduzidos ao máximo, e aqueles que por ventura ficassem dentro do ambiente, deveriam ser tratados com maestria e singularidade. No caso de Artigas, geralmente os apoios tinham como intuito explorar a contradição entre robustez e delicadeza, explorando a ambiguidade “entre o fazer e a dificuldade de realizar”. Segundo Sanvitto, “o espaço único e a continuidade interior-exterior eram vistos como um ato de liberdade que permitia circulação e acessos irrestritos”. A única restrição de entrada no ambiente era através da educação do usuário, sinalizada, por exemplo, pelas cores de piso. E “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”⁶⁵.



Figs. 37 e 38: A ambivalência do espaço público em dois momentos na FAU-USP. V. Artigas e C. Cascaldi, São Paulo, 1962. Fotos: esq.: Acervo FAU-USP: J. B. Vilanova Artigas; dir: Marcos Santos / USP Imagens

Nas agências bancárias, a ausência de pilares internos conseqüentemente enfatiza a horizontalidade do conjunto, reforçada seguidamente também pelo detalhamento linear interno. Graças a esse desafio estrutural, a obra atinge aparentemente uma fisionomia monumental, de grandes dimensões, o necessário para contrastar com as edificações lindeiras. Embora, o edifício geralmente não chegue a ultrapassar a escala distrital de bairro. Como detalhe extra, volumes puros podiam ser acoplados à fachada principal, suspensos ou não, independente do programa, mas normalmente fora do plano da fachada e geralmente na forma de uma caixa de concreto; do mesmo modo, podiam ser anexados planos, curvos ou não, para demarcar o acesso.

⁶⁴ Wisnik, Guilherme. *op.c it.* p.32

⁶⁵ Sanvitto, *op.cit.*, p.6

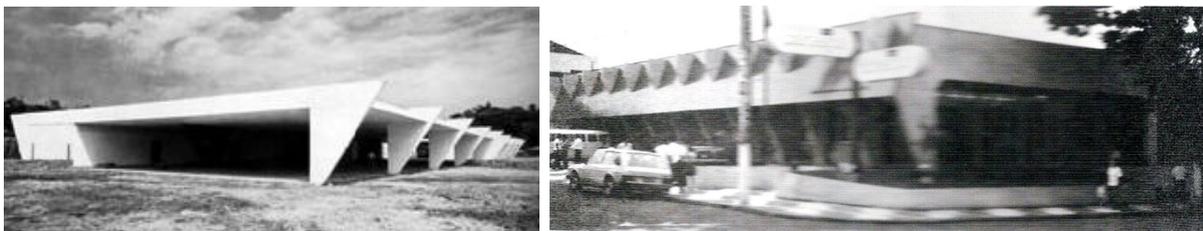


Fig. 39 (esq.): *Ginásio de Itanhaém*, V. Artigas/C. Cascaldi, 1959, SP. Fonte: Acrópole, jun.1961, p.241
 Fig. 40: *Agência Banespa Morro Agudo*, profissional externo, 1978 (ano da abertura), SP. Fonte: Rev. Projeto nº 67, p. 70

É importante também citar a possível influência de outras três características típicas da Arquitetura Brutalista Paulista no edifício bancário: o “núcleo ordenador”, frequentemente relacionado a uma subtração central na volumetria, resultando em um vazio correspondente ao salão central; os arquétipos complementares (chamados de “dispositivos-padrão”), como modelos genéricos de caixas d’água, gárgulas, etc, passíveis de serem agregados à totalidade da obra; e a paleta restrita de materiais, a qual explora primordialmente o concreto, mas também abrange outros materiais “cinzas” ou “neutros”, como a pedra e o metal.

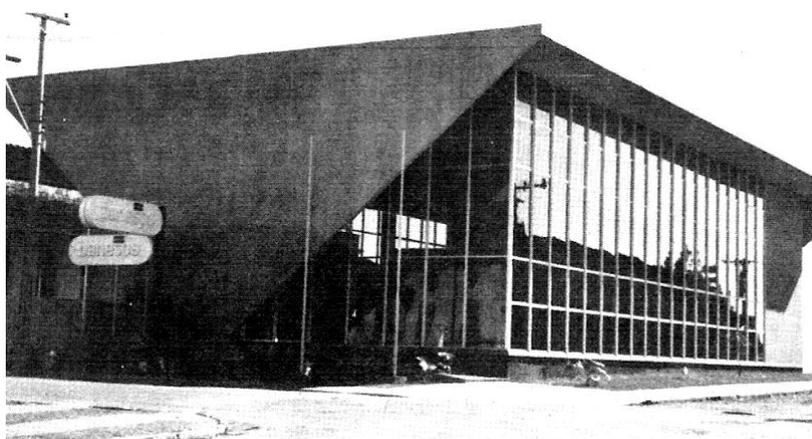


Fig. 41 (esq.): *Garagem de Barcos Clube Sta. Paula*, V. Artigas; C. Cascaldi, 1961, São Paulo/SP. Fonte: Rev. AU nº 136, 2005

Fig. 42: *Agência Banespa*, Pedregulho/SP, c.1970. Fonte: Revista Projeto nº 67, 1984, p. 66.

De qualquer maneira, quando se compara alguns princípios compositivos típicos da Escola Paulista com os edifícios bancários em concreto aparente, parece perfeitamente plausível deduzir que essas estratégias projetuais tenham sido transpostas, replicadas e adaptadas à tipologia bancária. Assim como percebe Ströher:

“Mas pertencendo ou não à Escola Paulista, apresentando maior peso ou maior leveza em sua volumetria, resumindo essa mesma volumetria a uma forma única que configura o grande abrigo ou a grande cobertura ou, ao contrário, apresentando uma intrincada combinação de formas e elementos, o que se pode dizer a respeito desses prédios que compõem o que se convencionou chamar de arquitetura bancária, é que existem coincidências importantes em muitos deles”⁶⁶.

⁶⁶ Ströher, *op. cit*, p.147.



Fig. 43 (esq.): *Clube XV*, F. Petracco; P. P. Mello Saraiva, 1963, Santos/SP. Foto: Arquivo Petracco
Fig. 44: *Agência Bamerindus Niterói*, Arq. Renato Mueller, 1977. Foto: Arquivo Mueller

ARQUITETURA BANCÁRIA EM PORTO ALEGRE E A INFLUÊNCIA BRUTALISTA NA CIDADE

3.1. Introdução

Este capítulo possui dois objetivos principais: (i) apresentar a evolução do edifício bancário em Porto Alegre no século XX, com ênfase para a arquitetura moderna, utilizando alguns exemplos elucidativos; (ii) relembrar panoramicamente a influência Brutalista no âmbito local, desde suas primeiras manifestações na transição dos anos sessenta, até tornar-se uma espécie de “padrão culto” na década seguinte, e enfim esgotar-se em meados dos anos 80. É importante mencionar que esta segunda análise não aborda o edifício bancário (o qual possui capítulo próprio posterior), mas investiga as diversas influências e estratégias que, de alguma forma, poderiam ser transpostas às obras das instituições financeiras à época.

A evolução da arquitetura bancária local é analisada sobre três momentos, iniciando pela dita “*eclética*”, grosso modo, com a justaposição de diversos “estilos” na primeira metade do século passado (do neoclássico aos *decós*), e marcada pela subdivisão da obra entre vários autores. Por segundo, há a arquitetura de influência do que poderíamos chamar “*corbusiano-carioca*”, em meados dos anos 50; ou seja, predominantemente sob a matriz de Le Corbusier, quando o edifício bancário gradativamente passa a adotar características como planta livre, quebra-sóis, volumetria pura, estrutura independente, entre outras características pertinentes. Por fim, há a análise sobre a incidência *miesiana*, meia década após, visível em pontos como o método de sistemas reticulados, o tratamento uníssono das fachadas e a espacialidade diáfana, por exemplo.

Já a arquitetura sob ascendência Brutalista dos anos 60/70 é analisada em dois períodos, sendo uma parte destinada às *manifestações híbridas* em concreto aparente, e a outra à *consolidação* do Brutalismo como um padrão referencial e sua prática recorrente. Esse exame aborda o desdobramento de alguns pontos-chave já mencionados nos capítulos anteriores, como a pré-fabricação, o concreto como veículo escultórico e os princípios de projeto usuais reaplicados a novas circunstâncias, mas destaca também algumas características peculiares dos profissionais locais. Em paralelo, examina-se a influência da Escola Paulista (agora no âmbito de Porto Alegre e sobre diferentes usos e programas), além da possível permanência de algumas matrizes e características de Corbusier, da Escola Carioca e de Mies van der Rohe.

Por fim, é importante mencionar duas bibliografias essenciais que serviram de base para este capítulo. A primeira é o já mencionado livro-catálogo de Xavier e Mizoguchi, *Arquitetura Moderna em Porto Alegre*; e por segundo, há a tese de Luccas, também já citada, assim como alguns de seus

artigos e uma pesquisa recente feita em conjunto com o autor desta dissertação¹. Outras referências bibliográficas, como Anna Paula Canez, Ernesto Rogers, Günter Weimer e Guilherme S. de Almeida, aparecem em nível complementar.

3.2. A Arquitetura Bancária em Porto Alegre: modernidade

Na primeira metade do século XX, pode-se dizer que arquitetura bancária local foi influenciada por uma série de correntes e “estilos” diferentes comuns em Porto Alegre, como vertentes art-déco, expressionistas, neoclássicas, racionalistas, e até as ditas “californianas”. É importante mencionar que estas foram executadas significativamente até a entrada dos anos 60, como uma espécie de *revival* arquitetônico e simplificação do chamado “estilo espanhol”, marcando a região com o mais alto registro de obras dessa linguagem do país. Segundo Weimer, em caso mais extremo, seria possível incluir a influência germânica através de “modernismos pragmáticos”, como o chamado *sachlichkeit*². De fato, todas essas correntes arquitetônicas serviam de referência ao invólucro dos Bancos.

Como exemplo elucidativo, há o Banco do Comércio, projeto atribuído ao Eng. Hipólito Fabre e à firma de Theo Wiederspahn, fachadas moldadas por Fernando Corona, interiores com autoria de Stephan Sobczak e alguns detalhes esculturais conferidos a Alfredo Staege. Conforme o Livro Tombo do IPHAE/RS, a linguagem arquitetônica é dita “ecléctica”, mas há predominância de elementos neoclássicos, com colunas lisas em ordem colossal com capitéis coríntios e a predominância de granito e cirex (massa raspada, mica) como materiais de revestimento.



Figs. 1 e 2: Antigo *Banco Nacional do Comércio* (hoje Santander Cultural), Fabre; Wiederspahn; Corona; Sobczak; Staege, Porto Alegre, 1927 (início da construção). Fonte: IPHAE/RS

¹ Publicada em: Petrolí, Marcos Amado; Luccas, Luis Henrique Haas. *Vedações em tijolos aparentes, estrutura em concreto: o caso do centro municipal de cultura de Porto Alegre*. In. IV Seminário Docomomo Sul: Pedra, barro e metal. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2013.

² Racionalização expressiva das formas arquitetônicas. Também pode ser traduzido como “objetividade”. Presente em Weimer, Günter. *Op.cit.*

Entretanto, conforme Weimer, deve-se destacar a aparente ausência na arquitetura bancária local de obras elaboradas fundindo o “monumentalismo despojado” (praticado principalmente nos anos 30 em sintonia com os regimes totalitários em ascensão) com o modernismo ortodoxo emergente³. Não obstante, diversos exemplares arquitetônicos do Banco do Brasil já se manifestavam fora de Porto Alegre. Depois da II Guerra e do Estado Novo, já sobre um contexto favorável de circunstâncias políticas, a arquitetura Moderna se afirma como autônoma em Porto Alegre e passa a explorar profusamente as potencialidades do concreto armado⁴. As evidências desse fato são visíveis através do surgimento dos primeiros arranha-céus e da abertura de avenidas na cidade. Além disso, a influência da arquitetura moderna também é perceptível no primeiro Plano Diretor da capital gaúcha (1959), com inspiração na *Carta de Atenas*. Segundo Luccas, “a arquitetura moderna identificada com as vanguardas construtivas europeias seria introduzida em Porto Alegre (...) no final dos anos 40, a partir do exemplo de inspiração corbusiana da escola carioca emergente, que conquistava uma posição hegemônica no âmbito nacional”⁵. Um exemplo arquitetônico instigante é o *Edifício Jaguaribe*, projeto de Fernando Corona idealizado em parceria com seu filho Luiz Fernando Corona. Segundo Canez, este exemplar adota claramente alguns princípios da *Unité d’Habitation*, de Le Corbusier⁶. Resta especular qual seria a relevância do Edifício Jaguaribe, caso as fachadas também tivessem sido baseadas no *béton brut*, ao invés da composição neoplástica levada a cabo pelo filho. Mesmo assim, esse prédio, localizado em área central de Porto Alegre, é testemunha importante da influência local através de modernidades externas no período.⁷



Fig. 3 (esq.): *Unité d’Habitation*, Le Corbusier; 1945, Marselha/França, Porto Alegre e *Unité d’Habitation*. Fonte: FLC
 Fig. 4: *Edifício Jaguaribe*, F. Corona; L. F. Corona, 1951, Porto Alegre. Foto: autor

³ Weimer, *op. cit.*

⁴ A citar o exemplo da Construtora Azevedo e Gertum, responsável por cerca de 480 prédios em concreto armado na capital gaúcha.

⁵ Luccas, Luis Henrique Haas. *A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre*. São Paulo: Arqtextos, nº 73, Portal Vitruvius, 2006.< <http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/07.073/346>> (acesso em março 2014). É importante mencionar a possível influência dos projetos (mesmo não executados, ou bastante modificados) como o *Edifício Sede do IPE*, 1943, de Oscar Niemeyer; o *Hospital de Clínicas*, terminado somente em 1958, de Jorge Moreira e equipe, e o *Edifício Sede da Viação Férrea do Rio Grande do Sul*, 1944, de Jorge Moreira e Affonso Reidy.

⁶ Canez, Anna Paula Moura. *Fernando Corona e os caminhos da arquitetura moderna em Porto Alegre: 1928 - 1951*. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 1997. (dissertação de mestrado)

⁷ Vale salientar que Fernando Corona visita Le Corbusier em 1952.

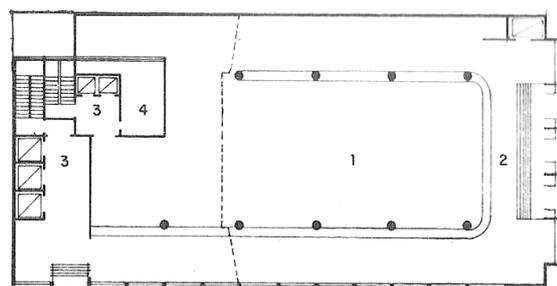
É importante mencionar também o *Palácio da Justiça*, projeto de Luiz Fernando Corona e Carlos Maximiliano Fayet, o qual elucida mais claramente a baliza modernista em Porto Alegre. Além de atestar nitidamente referência à escola carioca, este “pode ser considerado como o marco arquitetônico mais significativo do início do movimento moderno no Rio Grande do Sul. (...) O pilotis, quebra-sóis, parede de vidro, estrutura independente e planta livre saem diretamente do pensamento ‘corbuseano’”⁸.



Fig. 5 (esq.): *Ministério da Educação e Saúde*, L. Costa; J. Moreira; E. Vasconcelos; A. Reidy; C. Leão; O. Niemeyer, 1939/45, Rio de Janeiro. Foto: autor

Fig. 6: *Palácio da Justiça*, L. F. Corona; C. M. Fayet, 1953, Porto Alegre. Foto: autor

A influência da arquitetura corbuseano-carioca também é perceptível nos edifícios bancários, como é o caso do Edifício-Sede do Sulbanco, projeto de Guido Trein. “Este edifício para fins bancários assumiu importância na época, pois foi um dos primeiros a resolver, com uma linguagem moderna, um programa arquitetônico tratado até então segundo princípios que conjugavam monumentalidade e robustez, entendida esta como sinônimo de segurança”⁹.



PLANTA PAV. TÉRREO
 1 — Expediente
 2 — Público
 3 — Saguão
 4 — Sanitário

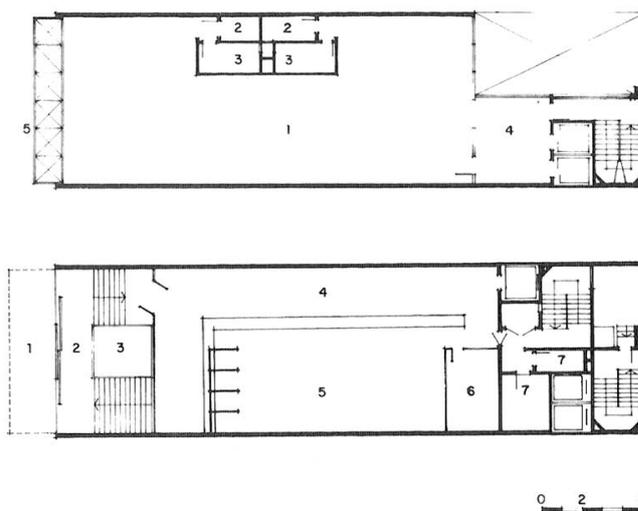
Figs. 7 e 8: *Banco-Sede do Sulbanco*, G. Trein. Porto Alegre, 1954. Foto: João Alberto Fonseca da Silva. Planta: Xavier; Mizoguchi, 1987, p.115.

⁸ Xavier, Alberto; Mizoguchi, Ivan Gilberto Borges. *Arquitetura Moderna em Porto Alegre*. São Paulo: Pini, 1987, p. 109.

⁹ Xavier; Mizoguchi; *op. cit.*, p.115.

De fato, já se notam características modernas, como a transparência acentuada do térreo, a suspensão de um bloco em forma pura e os quebra-sóis, particularidades semelhantes ao mencionado Banco da Boavista. Já do ponto de vista funcional, observa-se também a planta livre, no térreo, explorada ao máximo para atendimento ao público. Não obstante, a materialidade da fachada ainda mantinha referências tradicionais, como o caso do granito preto para agregar caráter monumental.

Outro exemplar pioneiro em linguagem moderna na capital gaúcha para instituições financeiras é o *Edifício Marquês do Herval*, projeto do francês radicado em São Paulo Jacques Pilon. Atualmente, o prédio não contém mais o uso bancário. No entanto, este edifício foi propriedade o Banco Francês e Brasileiro até a construção de sua nova sede 25 anos mais tarde (apresentado no capítulo 4). Este prédio diferencia-se pelo apoio locado entre medianeiras, o que permite a total liberdade da planta. Conforme Xavier e Mizoguchi, “outro ponto de interesse, de grande impacto na época e hoje removido, foi o sistema de *brises* verticais fixos, pintados na cor amarela, eu protegiam a fachada norte do edifício, dominada por ampla esquadria”.



Figs. 9 e 10: *Edifício Marquês do Herval*, Jacques Pilon, 1957, Porto Alegre. Foto e Planta. Fonte: Xavier; Mizoguchi, 1990, p.140.

Já no final dos anos 50, surge o enunciado miesiano como “alternativa para a arquitetura local (...), substituindo o cânone corbusiano”¹⁰. O exemplo considerado por Luccas como ponto de inflexão para uma ascendência miesiana na arquitetura local é o *Palácio Farroupilha*, projeto de Gregorio Zolko e Wolfgang Schoedon. Basta observar o envidraçamento maximizado, o uso perfis verticais marcantes de metal e o tratamento singular da platibanda e dos caixilhos das esquadrias. Vale lembrar que a obra de Mies van der Rohe começa a ser divulgada nessa época no Brasil em publicações e eventos, como as bienais de São Paulo de 1951 e 1953; e Richard Neutra visita à cidade na entrada dos anos 60, estimulando uma nova geração de arquitetos com sua arquitetura. Essas

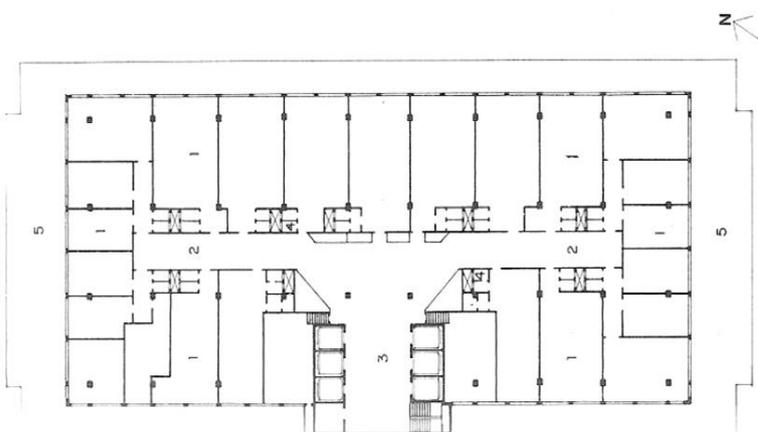
¹⁰ Luccas, Luis Henrique Haas. *op.cit*, 2010, p. 61.

referências influenciaram um conjunto de edifícios projetados na transição da década de 60 e “chegavam principalmente da capital paulista, que de certo modo começava a conformar-se em opositora da arquitetura moderna produzida no Rio de Janeiro”¹¹.



Fig. 11 (esq.): *Lake Shore Apartments*, Mies van der Rohe, 1948, Chicago/EUA. Fonte: wordpress.com
Fig. 12: *Palácio Farroupilha*, G. Zolko; W. Schoedon, 1958, Porto Alegre. Fonte: autor

De fato, a ascendência do referencial de Mies, bem como as vertentes da *Escola de Chicago*, gradativamente são transmitidas ao edifício bancário em Porto Alegre. Um exemplo é O *Edifício-Sede do Banco do Estado do Rio Grande do Sul*, projeto de Alfredo Ernesto Becker, o qual já contém alguns traços desta influência, como o tratamento uniforme das fachadas (já abrindo mão de quebra-sóis) e como o sistema reticulado de projeto, apesar de ainda manter o concreto armado como material estrutural e a separação típica corbusiana entre base, corpo e ático. O embasamento do edifício serve para atendimento direto com o público, enquanto o corpo destina-se a atividades burocráticas e a escritórios. Vale salientar que o edifício ainda utiliza o mármore como revestimento complementar, material coerente com o caráter luxuoso e pesado almejado pelas instituições financeiras até então.



Figs. 13 e 14: *Edifício-Sede do Banco do Estado do Rio Grande do Sul*, A. E. Becker, 1958 (conclusão), Porto Alegre. Foto: skyscraper.com. Planta: Xavier, Mizoguchi, 1987, p.151.

¹¹ Almeida, Guilherme Essvein de; Almeida, João Gallo de; Bueno, Marcos. *Guia de Arquitetura Moderna em Porto Alegre*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010, p.10.

3.3. A Arquitetura Brutalista em Porto Alegre

Pode-se dizer que as primeiras obras de feições Brutalistas em Porto Alegre surgem por volta da transição dos anos 50/60, quando os arquitetos começam a valorizar a estrutura e os materiais construtivos aparentes. Segundo Luccas, essas produções sob influência brutalista se tornariam uma espécie de “padrão culto”, consolidando-se nos anos 70, – onde quase toda a arquitetura oficial e outros setores privados (como os bancos em questão) passam a adotar tal modelo –, mas em oposição ao suposto *Estilo Internacional* vigente. Assim como outras vertentes Brutalistas, o concreto gradualmente passa a moldar formas escultóricas e artesanais, paralelamente à preferência por materiais industrializados e padronizados:

“E isso significa dizer que havia no projeto uma aceitação mais extensa da intuição ou sensibilidade própria da arte (fosse ela lírica ou concretista), em detrimento de uma mecânica compositiva mais calcada na racionalidade; e que a execução das obras comportava processos ‘perdulários’ como a confecção de elementos moldados em formas descartáveis de madeira”¹²

Para Luccas, existem dois momentos distintos na arquitetura Brutalista em Porto Alegre: (i) 1959-1968, nitidamente com *ensaios* na direção do Brutalismo, a partir do *Centro Evangélico de Porto Alegre* até a configuração do “milagre” econômico brasileiro (1969-73), desenvolvendo a valorização da estrutura, o concreto aparente e a pré-fabricação; (ii) *pós-1968*, período de *consolidação* do Brutalismo, sendo a ênfase para a *década de 70*, enfatizando uma série de exercícios fundindo enunciados da Escola Paulista com soluções autóctones, em tangente também à *vertente construtiva*; e há o destaque para algumas obras de escala urbana com resultados contestáveis. É importante mencionar que paralelamente, em ambos os momentos, havia também a influência da “plasticidade lírica” carioca (a qual se distanciava do caráter “trágico” da Escola Paulista); e das obras tanto de Mies, como de Corbusier, desde a configuração do partido, até os pormenores¹³.

Essa divisão parece ser bastante verossímil quando se observa o panorama arquitetônico moderno (1935 – 1985) elaborado por Xavier e Mizoguchi. No início deste livro, os autores também percebem a transição dos anos 60/70 como um ponto-chave de *transformação* para a arquitetura, incluindo fatos relevantes para essa mudança, como a revolução de 64, a Reforma Universitária de 67, a massificação do ensino da arquitetura a partir dos anos 70. Dessa forma, a mesma baliza é adotada aqui, mantendo o foco de análise nas obras brutalistas.

3.3.1. Conjunto de Híbridos Arquitetônicos Brutalistas: as primeiras manifestações

Primeiramente, há de se destacar o *Centro Evangélico de Porto Alegre*, projeto de Carlos Maximiliano Fayet e Susy Therezinha Brücker Fayet. O conjunto construído é formado por igreja, apartamentos,

¹² Luccas, Luis Henrique Haas. *Concreto aparente e valorização da estrutura: a influência estética do Brutalismo em Porto Alegre nos anos 60/70*. In: X Seminário DOCOMOMO_Brasil:conexões brutalistas 1955-75. PUC-PR | Curitiba, 15-18 out., 2013, p.3.

¹³ Luccas, *op.cit.*, 2013.

batistério, sacristia, escola dominical, diretoria e seus devidos apoios. A obra utiliza grandes superfícies em concreto e tijolo aparente, deixando visível a marca das fôrmas e explorando esses materiais para usos variados, desde calhas para iluminação e ventilação, a guarda-corpos. Segundo Luccas, “o edifício compôs um marco limite entre períodos, aplicando simultaneamente soluções corbusianas consagradas na fase inicial [visível no partido em caixa periférica], influências do Le Corbusier maduro [como o *Couvent S. M. de La Tourette*, 1953] e a neutralidade identificada com Mies [exemplificada pelos cobogós de quadrícula miúda]”¹⁴.



Figs. 15 e 16: *Centro Evangélico de Porto Alegre*, C. M. Fayet; S. T. B. Fayet, 1959, Porto Alegre. Fonte: Acervo FAM

Embora a década de 60 seja vista por Mizoguchi como um período de retraimento da arquitetura moderna de Porto Alegre, devido a fatos como o recuo de participações em concursos nacionais por arquitetos, a extinção de revistas específicas, ou o desaparecimento dos eventos de premiação profissional¹⁵, ainda havia fôlego para outros desdobramentos. Em 1962, o projeto para a Refinaria Alberto Pasqualini (REFAP), por exemplo, projeto de Carlos Fayet, Cláudio Luiz Araújo, Moacyr Moojen Marques e Miguel Pereira, apresenta características como os materiais aparentes, a generosidade estrutural e o envidraçamento maximizado. Em especial, destaca-se a solução para as oficinas, que utiliza sistema estrutural de pré-moldados - provavelmente pioneiro no Estado -, revelando certa investigação tecnológica condizente com discursos da época.



Figs. 17 e 18: *Refinaria Alberto Pasqualini*, Fayet; Araújo; Marques; Pereira, 1962, Porto Alegre. Fonte: João Alberto/Ritter dos Reis

¹⁴ Luccas, *op. cit.*, 2013, p. 4.

¹⁵ Presente em: Xavier; Mizoguchi, *op.cit*, p. 38.

A miscigenação arquitetônica latente entre influências modernas externas atreladas a certa peculiaridade local resultou em obras como o *Edifício-Sede da Secretaria Municipal de Obras e Viação* (SMOV), projeto de Moacyr Moojen Marques, João José Vallandro e Léo Ferreira da Silva. Este exemplo proporciona uma série de argumentos pertinentes. O mérito do edifício em destaque refere-se primordialmente à severa classificação de prioridades projetuais, contrapondo duas práticas de projeto antagônicas: abre mão da “ânsia pelo inédito”¹⁶ em prol de vertentes compositivas e sintéticas da arquitetura moderna. Opostamente à condenável exploração excessiva da forma, a SMOV apresenta um conjunto de soluções austeras em certo rebatimento àquela “falaciosa plasticidade escultórica sem limites do concreto aparente”¹⁷ típica de um segmento Brutalista mais despolicado. O processo de projeto pautado, rígido e coerente da equipe local resultou num legítimo *objeto* arquitetônico centralizado no lote. A SMOV, portanto, é um exemplo importante daquele período que coloca em xeque o modelo padronizado da tal “arquitetura do espetáculo” (como o mesmo Luccas definiu) através de uma composição rigorosa e elementar.

Outro ponto positivo da SMOV refere-se à adaptação da equipe local por referências compositivas externas. A centralização de circulações verticais e de sanitários, por exemplo, que liberou o perímetro do edifício possibilitando o tratamento indiferenciado das quatro fachadas, é também uma reinterpretação local sobre um arranjo organizacional da planta axial, típica inclusive de Mies van der Rohe. O uso desse recurso no projeto libera totalmente as fachadas para uma composição genérica. Vale destacar também que naquele momento já não havia aquele cuidado com a orientação solar próprio do apogeu da arquitetura moderna brasileira. Além disso, a “monumentalização da estrutura” destacou os pilares do corpo do edifício – pelo sistema exoesqueleto -, cujas arestas projetam-se em balanço, à semelhança dos prédios da última fase de Mies, como a *Corte Federal* (1959), a *Galeria Nacional de Berlim* (1962), ou o *Banco de Toronto* (1963). Assim como esses exemplares, a SMOV apresenta um sistema espacial e estrutural travejado, monodirecional, diáfano, único, submetido a flexões críticas, com o intuito também de eliminar os apoios internos vinculado ao chamado “conceito universal de espaço”.

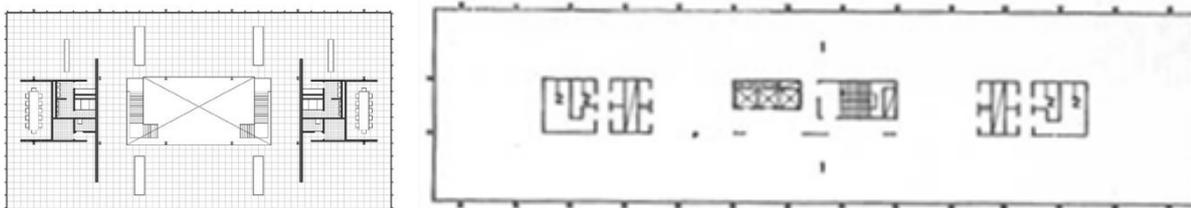


Fig. 19 (esq.): *Edifício Bacardi*, Mies van der Rohe, 1957. Fonte: archdaily.mx

Fig. 20: *Edifício-Sede da Secretaria Municipal de Obras e Viação*, M. M. Marques; J. J. Vallandro; L. F. da Silva, 1966, Porto Alegre. Fonte: Xavier/Mizoguchi, 1987, p.212

¹⁶ Presente em: Luccas, *op.cit*, 2004 (Tese de doutorado)

¹⁷ Luccas, *op.cit*, 2013, p.19.

Por último, a SMOV contém também possíveis desdobramentos relacionados com a produção pós-II Guerra de Le Corbusier, marcando certa inflexão no processo operativo em seu projeto. No ático deste edifício, por exemplo, uma superestrutura em concreto aparente expandiu-se para fora da projeção do pavimento tipo, apoiada sobre os pilares exteriores, diferenciando então o último pavimento com uma galeria periférica. Esse arremate, utilizando a dramaticidade da luz, é claramente de estirpe corbusiana, como assinalava Luccas em sua tese; assim como as gárgulas de concreto e o plano horizontal protetor em concreto aparente, parecido ao que Le Corbusier fez na Villa Shodhan.



Fig. 21 (esq.): SMOV. Fonte: Xavier/Mizoguchi, 1987, p.212

Fig. 22: Villa Shodhan. Le Corbusier, 1956, Ahmedabad/Índia. Foto: Fondation Le Corbusier

No âmbito da habitação moderna de feições Brutalistas, também houve uma série de investigações no uso do concreto aparente, a listar a *Residência José Algarves*, de Miguel Pereira e João Carlos Paiva da Silva, aparecendo também com planos protetores superiores e materiais aparentes; e o Edifício FAM, de Carlos Fayet, Cláudio Araújo e Moacyr Marques, também deixa a estrutura em concreto armado aparente, mas faz o vigamento ultrapassar as linhas limites da edificação para elevar a sua predominância em relação ao conjunto. Esta característica evidencia uma tendência inicial local em extrapolar a função estrutural e o desenho do concreto armado para influenciar o invólucro do edifício.



Fig. 21 (esq.): Residência José Algarves, M. Pereira; J. C. Paiva da Silva, 1963, Porto Alegre. Fonte: Xavier/Mizoguchi, 1987, p.192

Fig. 22: Edifício FAM, C. Fayet; C. Araújo; M. Marques, 1964, Porto Alegre. Fonte: João Alberto/ Ritter dos Reis

Por fim, é importante chamar atenção ao que vinha sendo propagandeado como “boa arquitetura” nessa época. As publicações da “Revista Espaço”, da “Anteprojeto”, do “Jornal da Arquitetura” e dos “Cadernos de Estudos” (organizada pelo Centro dos Estudantes Universitários da Arquitetura), como também “Espaço-Arquitetura”¹⁸ e “Espaço” dos arquitetos, entre outros, certamente atualizaram a geração da época com a evolução da arquitetura moderna. Assim como os concursos, os eventos e as premiações, como os quatro “Salões de Arquitetura do Rio Grande do Sul”, entre 1960 a 1968¹⁹, que laurearam projetos como o *Escritório e Depósito da Mobil Oil do Brasil*, projeto de Carlos de Azevedo Moura; e o *Conjunto Residencial Barão de Ubá*, do casal Montserrat. O primeiro é um exemplo daquela tentativa projetual de controlar manufaturas artesanais e industriais. Nota-se tanto empenhas de concreto e tijolo aparentes sendo moldadas *in loco* da maneira tradicional; quanto os elementos de cobertura e protetores solares (além das esquadrias) emanando de compostos industriais.

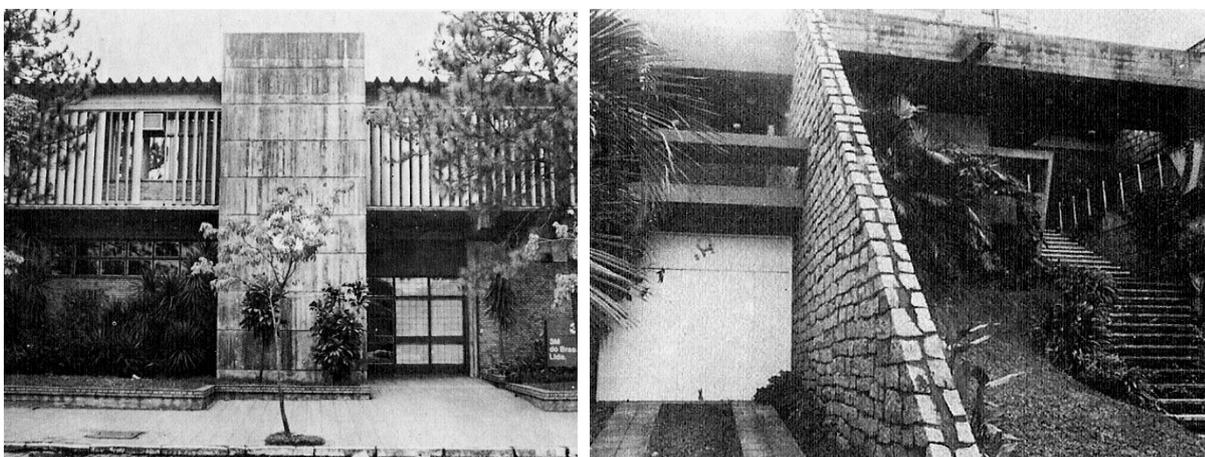


Fig. 23 (esq.): *Escritório e Depósito da Mobil Oil do Brasil*, C. A. Moura, 1966, Porto Alegre.

Fonte: Xavier/Mizoguchi, 1987, p.208

Fig. 24: *Conjunto Residencial Barão de Ubá*, Sérgio e Maria Alice Montserrat, 1967, Porto Alegre.

Fonte: Xavier/Mizoguchi, 1987, p.224

3.3.2. A Consolidação da Arquitetura do Concreto aparente: ascensão Brutalista

No final dos anos 60, ocorrem alguns fatores propícios para a ascendência Brutalista local. Destacadamente, o concreto aparente, que gradativamente foi ganhando notoriedade na década anterior, agora já assume o papel de protagonista na composição dos edifícios modernos. Não restrito somente à estrutura, o concreto intencionalmente é expandido a detalhes plurais, como gárgulas, paredes-cortina, caixas d'água, escadas, vigas-calha, quebra-sóis, etc. Expande-se também a monumentalidade da estrutura, a qual passa a ser a essencialidade da forma do edifício. Tanto o

¹⁸ Revista organizada por Edgar Graeff, porém de curta duração. Atingiu somente duas publicações entre 1958 a 1959.

¹⁹ Inclusive, o IV Salão de Arquitetura de 1968 concede o prêmio *hors-concours* ao arquiteto Jorge Debiagi, que seria um dos principais propulsores da arquitetura bancária local sob linhagem brutalista.

concreto, como o barro, o vidro, a madeira e o metal, usualmente são encaixados em sistemas reticulados, sinônimo de um processo lógico de enfrentamento do programa; mas especialmente o concreto, como material ambivalente, transgride a ortogonalidade da grelha para esquemas sinuosos e instigantes. Em casos mais extremos, o arquiteto retira do jogo compositivo os outros materiais complementares – a exceção do vidro –, e o concreto dramaticamente se mantém como único elemento opaco, acentuado pela relação entre transparência e sombra. E justamente essa atitude de projeto, vinculada ao desejo do arquiteto por notabilidade artística, deu margem a vicissitudes formais contestáveis. Luccas tenta explicar este comportamento da seguinte forma:

“Naquele momento, a inovação era usualmente perseguida 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. (...) A crença no concreto como material ideal, plástico e maleável, contribuiu para a liberdade com que se passou a transgredir regras de bom senso e deformar elementos construtivos.”²⁰



Fig. 25 (esq.): *Grupo Escolar Uruguai*, Ronald Spieker e Ubirajara Borne, 1971, Porto Alegre. Foto: autor

Fig. 26: *Piscina Térmica do Centro Olímpico da UFRGS*, Fernando González, José Albano Volkmer e Suzana Costa Barboza, 1967, Porto Alegre. Fonte: autor

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*. Acompanhando tendências externas, arquitetos e engenheiros locais responderam às ambivalências do concreto de forma ora contida, ora extrovertida, mas de resultados também opostos e variados. Esse grau de “pioneirismo” na arquitetura local possuía geralmente um cunho tecnológico pragmático, a princípio, sem pretensões arquitetônicas revolucionárias ou prototípicas, mas algo a ver com viabilidade e técnica, quando conveniente. Essa proposta era baseada na transição de técnicas e materiais artesanais retrógrados da construção civil para um desenho mais racionalizado com objetivos modulares padronizados, pré-construídos na indústria e montados na obra, em nítidas vantagens construtivas. Deve-se destacar que, em meados da década de 70, houve o encarecimento da mão de

²⁰ Luccas, *op. cit.*, 2013, p.12.

obra e de materiais, como tábuas de madeira, somado aos desperdícios de materiais construtivos, desfavorecendo assim as opções tradicionais de fatura e de acabamento.

O projeto para o *Edifício-Sede da IBM de Porto Alegre*, por exemplo, de João Carlos Paiva da Silva e Paulo Roberto Almeida, exigiu dos arquitetos autores uma exploração pragmática dos materiais pré-moldados para atender o rápido crescimento da empresa. Embora os elementos estruturais ainda fossem executados de forma convencional, todo sistema de fechamentos, forros e divisórias foram projetados com painéis pré-moldados para facilitarem as mudanças e manutenções decorrentes do desenvolvimento da companhia. Assim como na *Unidade de Ensino Paraná*, outro projeto de R. Speiker e U. Borne, aparecem telhas estruturais em fibrocimento, elevações em chapas de concreto e blocos de cimento vazados como quebra-sol. Ambos os exemplos esclarecem o rumo ascendente brutalista, antes com materiais esculpidos e manejados *dentro* da obra, agora com a fabricação parcial de elementos construtivos *fora* da obra.

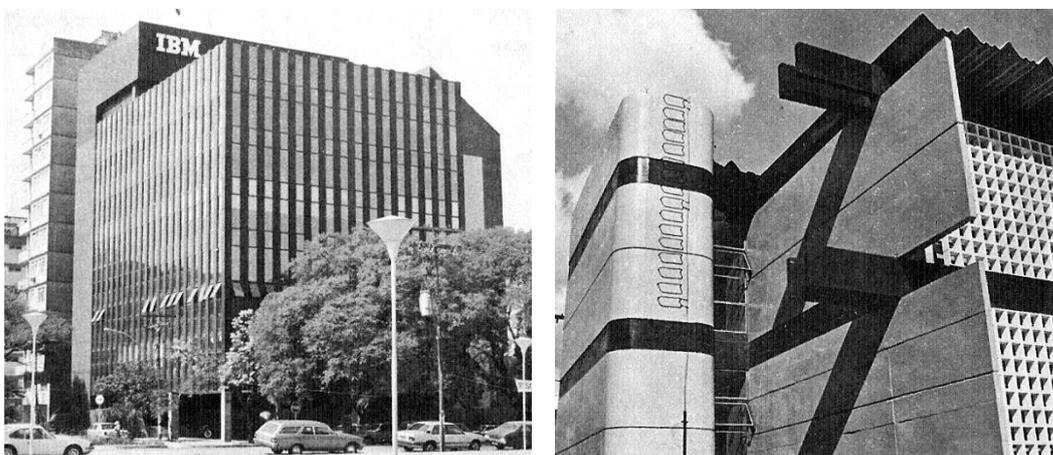


Fig. 27 (esq.): *Edifício-Sede da IBM de Porto Alegre*, J. C. da Silva; P. R. Almeida, 1971, Porto Alegre.

Foto: Xavier/Mizoguchi, 1987, p.252

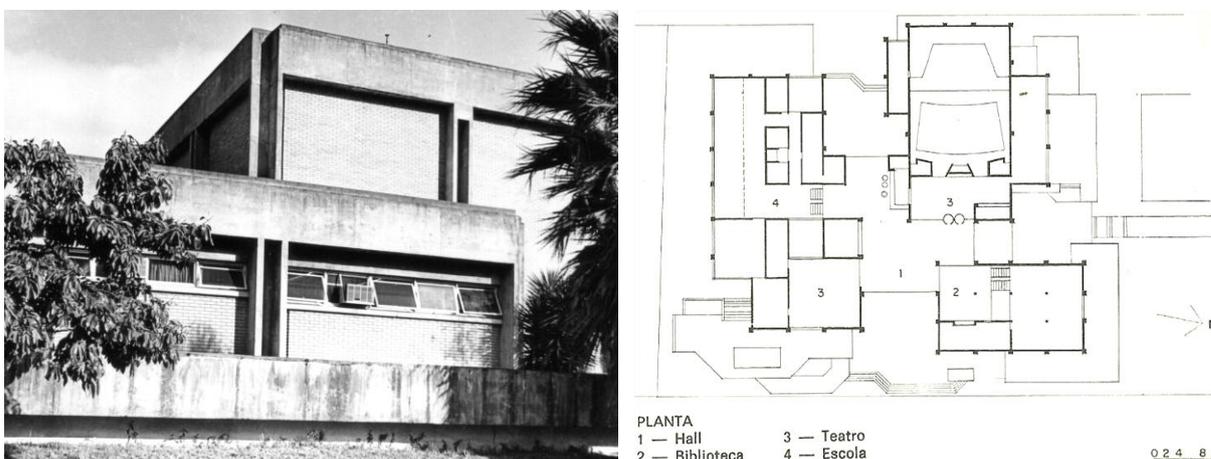
Fig. 28: *Unidade de Ensino Paraná*, R. Speiker; U. Borne, 1972, Porto Alegre.

Foto: Xavier/Mizoguchi, 1987, p.277

Outra prática característica no Sul desse vetor controverso entre formas construtivas tecnológicas e tradicionais é a eleição do binômio “pauta estrutural independente e tijolos aparentes”²¹, comumente em prática no período, onde havia a elevação da categoria do tijolo cerâmico para o uso modular. Essa atitude consistia basicamente na disposição deste artefato de barro – agora padronizado e industrializado – em entrecolúnios, conforme o sistema estrutural do edifício, evitando quebras e formando desenhos precisos à custa de rigoroso controle. Mas esse caminho contrariava a natureza artesanal do tijolo, a flexibilidade própria de sua imprecisão, o que resultava em intenso esforço intelectual de diagramação, ainda mais sob o pretexto de deixar os materiais construtivos à mostra. Dentre essa prática, destaca-se o *Centro Municipal de Cultura de Porto Alegre (CMC)*, projetado por Edgar do Valle e Sérgio Matte, com vedações em tijolo aparente moduladas na estrutura de concreto armado.

²¹ Presente em: Petrolí, Marcos Amado; Luccas, Luis Henrique Haas. *op. cit.*, 2013.

Esse parâmetro genérico – tijolo entre malha de *pilotis* – revela-se, por um lado, como uma tentativa racional de adequar uma técnica tradicional de alvenaria a um sistema de precisão de dimensões viabilizado pela fabricação industrial; por outro, também se mostra madura e despreziosa a ponto de evadir dos usuais excessos escultórico-formalistas do período e de ter consciência da necessidade de atender, acima de tudo, as demandas de diferentes hierarquias que compõem a Arquitetura²².



Figs. 29 e 30: CMC, E. Valle; S. Matte, 1976, Porto Alegre. Foto: Valle; Planta: Xavier; Mizoguchi, 1987, p.305

Além disso, é importante mencionar alguns pontos-chave entre a arquitetura local e outras práticas brutalistas externas. Primeiramente, destacam-se a dramaticidade no uso do concreto aparente e alguns arranjos estruturo-formais característicos da *Escola Paulista*, em franca divulgação no período²³, os quais foram fundidos com soluções autóctones dos profissionais da capital gaúcha. Embora, em Porto Alegre, a prática parece ter se desenvolvido de modo descomprometido com os discursos ideológicos subjacentes de alguns mestres paulistas.



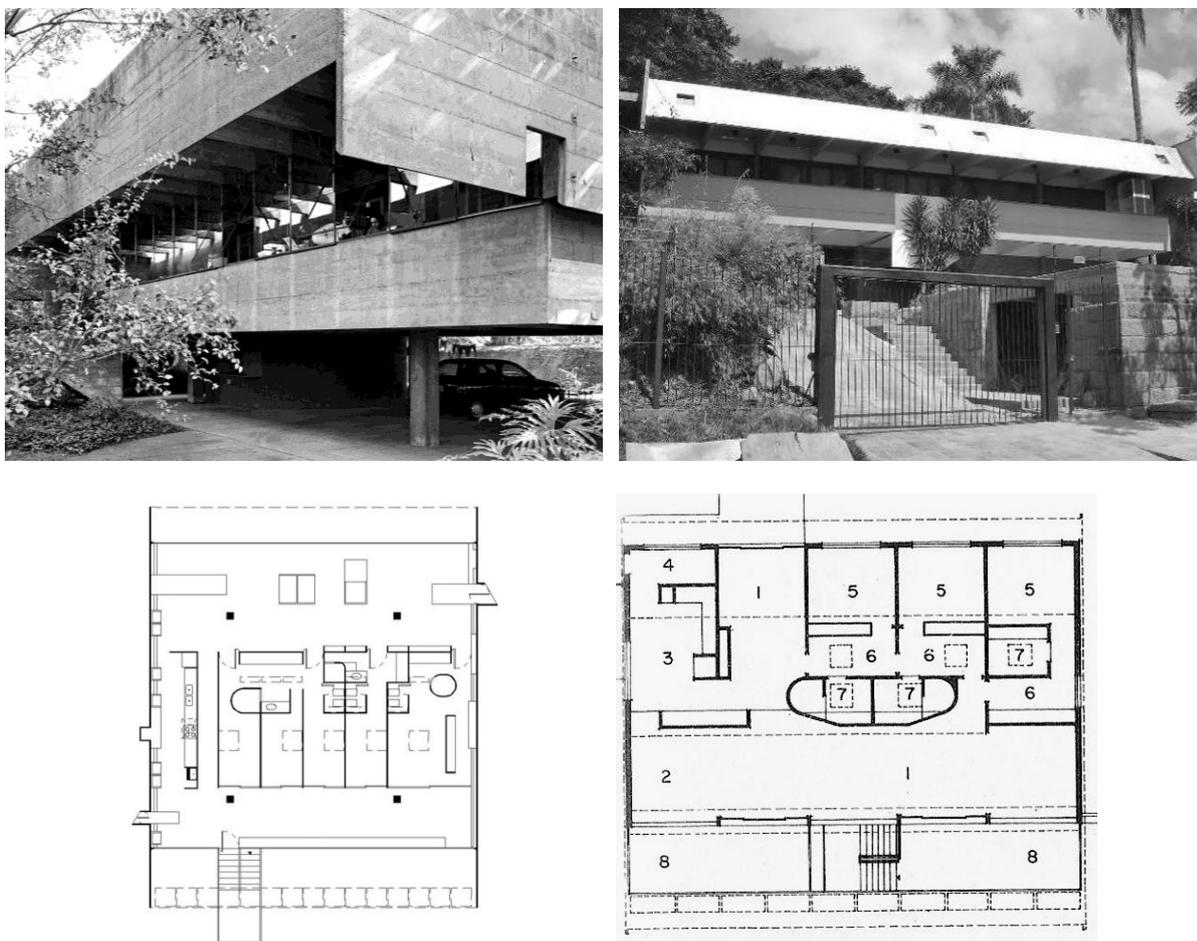
Fig. 31 (esq.): Ginásio de Itanhaém, V. Artigas/C. Cascaldi, 1959, SP. Fonte: Júlio B. Valente

Fig. 32: Ed. Palácio de Versailles, David Léo Bondar e Arnaldo Knijnik, 1970, Porto Alegre. Fonte: Luís H. H. Luccas

²² Sabe-se que Edgar estudou no Illinois Institute of Technology (IIT), em Chicago, no começo dos anos sessenta. Vale destacar que Mies van der Rohe encontrava-se no IIT naquele momento, auxiliado por figuras lendárias como Ludwig Hilberseimer, de quem Edgar relatou receber aulas. Valle também teve a oportunidade de trabalhar no escritório C.F. Murphy & Associates para o projeto do edifício *Richard J. Daley Center* (1965).

²³ Como se pode observar pelas entrevistas e reportagens em revistas como “Acrópole”, “CJ Arquitetura” e “Artes”.

Provavelmente, a obra mais clara da transposição de modelos típicos da arquitetura paulista é a *Residência Selso Manfessoni* (1972). Esta casa baseia-se quase literalmente nas casas gêmeas de Butantã (1966), de Mendes da Rocha, apesar de haver diferenças consideráveis. Observando a residência, há uma série de alusões entre as obras, como as escadas, as vigas da laje nervurada que cumprem também a função de quebra-sol, o zoneamento em dois hemisférios (social e íntimo), a ventilação zenital em áreas úmidas e a volumetria (mesmo que um falso “prisma elevado”). Conforme Xavier e Mizoguchi, existe “nítida filiação com a arquitetura residencial paulistana, (...) tanto na sua concepção estrutural, como no emprego dos materiais”²⁴. Como diferenças essenciais entre obras, o exemplo local assenta-se sobre um active, ao invés do “prisma elevado” sobre os solitários quatro pilares usais de Mendes da Rocha.

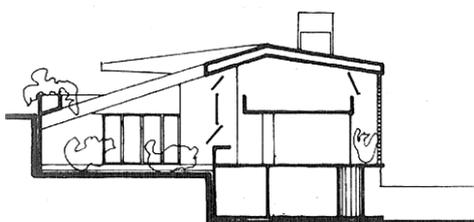


Figs. 33 e 34 (esq.): *Casa Butantã*, P. M. da Rocha, 1966, São Paulo. Fonte: Nelson Kon; Planta: Zein
 Figs. 35 e 36: *Residência Selso Manfessoni*, arquiteto-autor, 1972, Porto Alegre. Foto: Luís H. H. Luccas; Planta: Xavier/Mizoguchi, 1987, p.259.

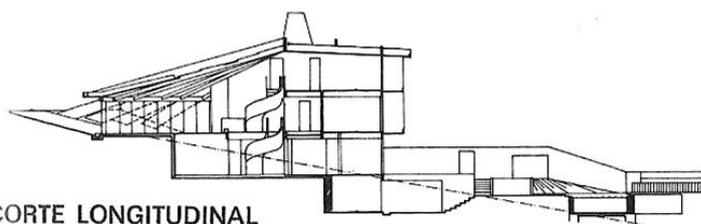
Outras similaridades são visíveis na residência do arquiteto César Dorfman. A estrutura em concreto armado aparente define a forma da habitação, recorrência da arquitetura paulista, assim como a consagração do espaço indiviso, que neste caso é observada pela integração das áreas social e íntima, segregadas somente por desnível com laje intermediária apoiada em duas vigas-guarda-

²⁴ Xavier; Mizoguchi, *op. cit.*, p. 259.

corpo. Contudo, vale salientar que aqui as circulações verticais não são exploradas ao modo *promenade architecturale* como as escadas e rampas paulistas. Um ano mais tarde, Jorge Debiagi também projeta seu próprio “abrigo” (1973), em lote semelhante e com traços semelhantes à casa de seu conterrâneo, destacadamente a forma peculiar do edifício. Nessa obra, há alguns pontos interessantes, como a elegante escada escultural típica da época, a solução em corte que se volta para a bela vista do Rio Guaíba, a composição de um átrio diáfano à entrada e lapidação da caixa d’água através da técnica da desforma do concreto. Mas para Luccas, “o enfrentamento do projeto abriu mão de princípios operativos necessários em favor de uma ilusória liberdade compositiva”, descalibrando funcionalmente a estrutura; e esse caso ilustra o fato de que “a ‘invenção’ de soluções exclusivas era própria daquele momento, equacionando necessidades físicas e recursos técnicos disponíveis”²⁵



CORTE LONGITUDINAL



Figs. 36 e 37 (esq.): *Residência do Arquiteto César Dorfman*, 1972, Porto Alegre. Fonte: Xavier/Mizoguchi, 1987, p.260

Figs. 38 e 39: *Residência do Arquiteto Jorge Debiagi*, 1973, Porto Alegre. Foto: Gabriela Saur; Corte:

Xavier/Mizoguchi, 1987, p.285.

Entretanto, não era somente a *Escola Paulista* que mantinha paralelos com a arquitetura local. Como ficou claro na tese do Luccas, a influência plástica da arquitetura *corbusiano-carioca*, mais “sensual” e “extrovertida”, resultou em uma contraposição elevada frente à arquitetura de São Paulo, mais austera e dramática. Segundo o autor, “algumas diferenças acentuavam-se entre as duas escolas: se no caso paulista o concreto desenhado era mantido usualmente bruto, sem tratamentos ou pinturas, nos exemplos cariocas buscava-se uma plasticidade lírica que se distanciava do caráter trágico da primeira”. Mesmo com a influência de modelos da escultórica arquitetura do Rio de Janeiro, a arquitetura local

²⁵ Luccas, *op.cit.*, 2013, p. 15 e 16.

manteve certo distanciamento da prática carioca. Como Luccas buscou demonstrar, a diferença de resultados arquitetônicos colhidos entre Porto Alegre e Rio de Janeiro deveu-se não apenas à assimetria de oportunidades materiais, mas também aos contextos socioculturais diversos. Afinal, além de recursos econômicos incomparáveis e numerosas encomendas governamentais, a Capital da República concentrava à época os profissionais qualificados para produzir e o público “arejado” para demandar obras modernas exemplares, tanto na esfera pública como na privada. O que de certo modo explica a extroversão e a sensualidade atribuídas à produção da escola carioca contrastante com a contenção das proposições locais²⁶.

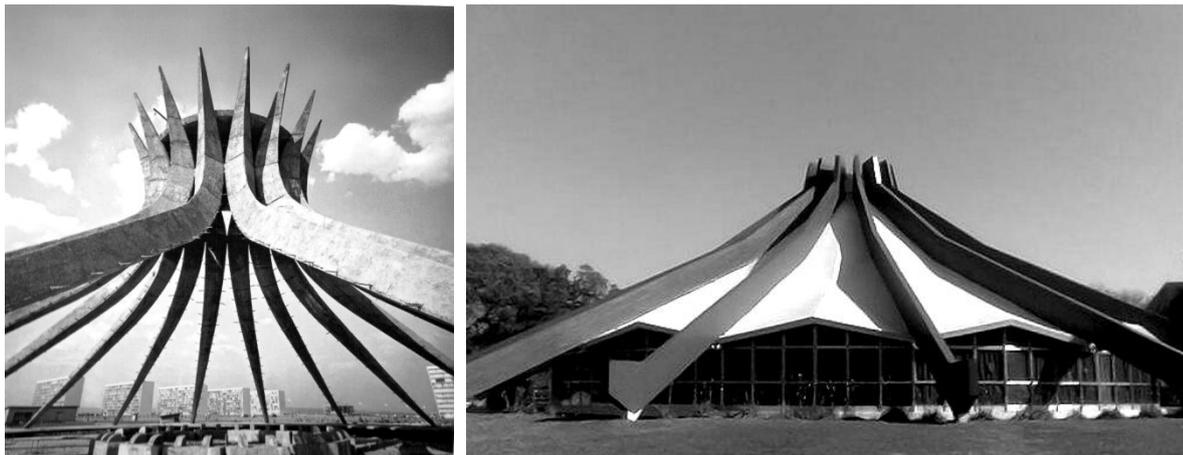


Fig. 40 (esq.): *Catedral de Brasília*, Oscar Niemeyer, 1958. Foto: Marcel Gautherot (c.1960)

Fig. 41: *Planetário UFRGS*, F. González e W. Bered, 1971, Porto Alegre. Fonte: autor

Por último, é importante mencionar que o IAB/RS seguiu valorizando obras modernas em suas premiações, mas nessa época também foram coroados projetos urbanos, como o *Viaduto dos Açorianos* (1972), de R. Silveira e E. Würdig, executado em concreto protendido. Este exemplo também ilustra o contexto progressista de Porto Alegre, uma época de pesadas intervenções urbanas a fim de dar resposta ao crescimento populacional. Vale salientar também que anos depois, em 1981, a “Mostra de Arquitetura do Rio Grande do Sul” premiou obras de feições Brutalistas – diga-se, “epidérmicas” –, como o *Centro de Formação Profissional do Senac* (1979), projeto de L. Alencastro, N. Marinho e O. Moraes. Esta obra ainda mantém sintonia com o enunciado brutalista, visível através da estrutura monumentalizada (laje cogumelo e vigas de bordo para vencer grandes vãos) e da paleta reduzida de materiais (essencialmente, concreto aparente e vidro).

Enfim, a crise econômica que recai no país nos anos 70, impulsionada pela crise do petróleo iniciada em 1973, desacelera a demanda por novas obras na capital; assim como a influência Brutalista gradativamente perde vigor, e a entrada dos anos 80 já marca certo distanciamento das posturas das décadas antecessoras (embora o concreto aparente seja utilizado por mais alguns anos). De qualquer maneira, pode-se concluir que a produção influenciada pelo Brutalismo em Porto Alegre possuiu uma

²⁶ Luccas, Luis Henrique Haas. *op.cit*, 2004, p.294.

série de pontos instigantes e deixa algumas lições de enfrentamento de projeto, não pela análise de suas múltiplas experimentações volumétricas e materiais, mas especialmente pela manipulação de arquétipos de Corbusier, Mies e escolas, carioca e paulista, (quando atendidos corretamente ao programa e ao lugar). De forma semelhante, Luccas conclui que, “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”²⁷.



Fig. 42 (esq.): *Viaduto dos Açorianos*, R. Silveira; E. Würdig, 1972, Porto Alegre. Fonte: prati.com.br
Fig. 43: *Centro de Formação Profissional do Senac*, L. Alencastro; N. Marinho; O. Moraes, 1979, Porto Alegre.
Fonte: Xavier/Mizoguchi, 1987, p.322

²⁷ Luccas, *op. cit.*, 2013, p.10.

EXEMPLARES BANCÁRIOS BRUTALISTAS NO EXTREMO SUL

4.1. Introdução

Este capítulo trata diretamente dos edifícios bancários produzidos no Rio Grande do Sul que, de alguma forma, manifestaram ou mantiveram características Brutalistas. Em função de diferenças consideráveis no método de trabalho dos autores, este tópico é dividido entre *projetos externos e locais*, onde as soluções e adaptações autóctones – primordialmente convergentes da capital gaúcha – constituem um fator fundamental.

O objetivo principal deste capítulo é analisar aquela produção sobre alguns pontos-chave, destacadamente as *estratégias* de enfrentamento de projeto, buscando encontrar possíveis arquétipos adequados ao lote e ao programa; a *concepção e confecção volumétrica* de cada edificação e de seus detalhes, alternando entre soluções austeras/padronizadas e formas líricas/intuitivas; e as *características brutalistas* de cada obra, desde pressupostos estabelecidos por Reyner Banham¹ – como franca exposição dos materiais construtivos; mesma relação de materiais entre interior e exterior; e secção dos edifícios ditando suas aparências –, até as ambivalências do Brutalismo apontadas no Capítulo I. É importante lembrar que os métodos de análise destas agências bancárias já foram adiantados na Introdução Geral desta dissertação (pag. 16).

A análise dos Prédios Bancários selecionados ainda está relacionada a outros valores de interesse. De um modo geral, há a busca pela industrialização, através de protótipos e experimentações², as potencialidades arquitetônicas como as variações dos temas do “grande abrigo” e do “prisma elevado”³, o jogo e contraste entre planos horizontais e verticais, a ênfase na exuberância da forma e a manipulação singular dos detalhes. Todos esses vetores assinalados favoreceram os méritos arquitetônicos das obras selecionadas.

É importante, por fim, citar algumas bibliografias que serviram de base para estas análises. Sobre os assuntos “Brutalismo” e “Escola Paulista”, há de citar principalmente Zein e Sanvitto; sobre estratégias de projeto, Mahfuz aponta algumas soluções pertinentes; sobre métodos operativos de projeto, partiu-se dos textos de Luccas e Espallargas; sobre a plasticidade do concreto e suas conexões figurativas, há os artigos de Cláudia Piantá Costa Cabral. Além disso, é preciso mencionar o II Seminário DOCOMOMO Sul de 2008 e o X Seminário DOCOMOMO Brasil de 2013 (já citados anteriormente), além de uma série de bibliografias complementares.

¹ Banham, Reyner. *op. cit.*, 1966

² Ou, conforme Ruth Verde Zein, “a miragem da industrialização abrindo a mata virgem a facção”. Trecho do título do seu artigo para o II Seminário DOCOMOMO SUL em Porto Alegre, 2008.

³ Estratégias compositivas sintetizadas por Maria Luiza Adams Sanvitto, conforme relatado anteriormente.

4.2. Projetos Externos

A finalidade desta seção é encontrar algumas características gerais e aspectos importantes destes projetos externos e analisar sua possível influência no meio profissional local. Conforme apresentado no Capítulo II, grandes bancos como Itaú, Banespa, Banco do Brasil e Caixa Econômica Federal ou requisitavam projetos de suas próprias divisões e núcleos de Arquitetura e Engenharia, ou encomendavam o trabalho de profissionais autônomos. Ambos, equipes internas e escritórios independentes, elaboravam projetos tanto para suas cidades locais, como para o interior, levando consigo referências e repertórios arquitetônicos próprios. Conforme Luccas,

“Nos anos setenta, instituições financeiras paulistas como o Banespa adotaram aquela arquitetura representativa local, cujas filiais atingiriam cidades como Porto Alegre. As formas próprias do discurso contestatário do brutalismo paulista passavam a integrar o marketing das instituições econômicas de modo acrítico. A situação era semelhante na capital gaúcha, onde profissionais locais projetavam algumas agências da Caixa Econômica Federal e do Banco do Brasil plausivelmente influenciados por aquela Escola, conjuntamente com outras referências e desenvolvimentos autorais”⁴.

A princípio, a centralização de projetos por equipes internas parece ter ocasionado modelos de projeto repetíveis a lotes semelhantes, independente – grosso modo – do lugar e da região, customizando revestimentos, mobiliários, luminárias, etc.; e seguindo certo padrão aprovado pela instituição financeira. Enquanto os profissionais autônomos, impulsionados pelo mercado de trabalho, manipulavam a forma em busca de notabilidade e reconhecimento, mas obviamente traziam consigo o débito com suas matrizes e fontes de aprendizado.

Dois casos interessantes em Porto Alegre são as agências do Banco Itaú nos bairros de Passo d’Areia e Azenha. Projetos atribuídos à equipe interna da instituição por volta da primeira metade dos anos setenta (provavelmente sob a coordenação do qualificado João de Gennaro), essas duas obras em lotes de esquina destacam-se pelas suas soluções elementares. A agência de Passo d’Areia foi resolvida com a estratégia de “plano horizontal superior” (comentada no capítulo 2), uma lâmina em concreto aparente que abriga todo o programa bancário. A segunda agência é resolvida com a solução “superviga”, a qual segue a linha curvilínea da testada frontal e chama atenção pelas ranhuras deixadas no processo de desforma do concreto. Ambas as obras bancárias alteram a topografia para criar níveis intermediários, assim como utilizam planos verticais para induzir o acesso e animar as fachadas de fechamento em vidro autoportante.

Para analisar essa produção externa de forma mais profusa, foram selecionados dois casos de Porto Alegre e um da Serra Gaúcha, apresentados cronologicamente: o *Centro de Mecanização do Banco do Brasil* (4.2.1), projeto de Maurício Roberto, Márcio Roberto e Rodolfo Imas (equipe carioca); o *Edifício-Sede do Banco do Brasil Caxias do Sul* (4.2.2), de José Maria Gandolfi, Luiz Forte Netto, Roberto Luis Gandolfi, Vicente de Castro, Joel Ramalho Jr (equipe curitibana); e o *Edifício-Sede do*

⁴ Luccas, Luís Henrique Haas. *op. cit.* 2013, p, 13.

Banco Francês e Brasileiro (4.2.3), de Ricardo Julião, Hélio Nakagawa, Dirceu Nunes e Francisco Siciliano (equipe paulista).



Figs. 1 e 2: *Agência Itaú Passo d'Areira*, Itaúplan, Porto Alegre. Foto (esq.): Rev. Projeto nº 63, mai/1984, p. 57; Foto recente (dir.): Google Maps



Figs. 3 e 4: *Agência Azenha*, Itaúplan, Porto Alegre. Foto: Rev. Projeto nº 63, mai/1984, p. 56; Foto recente (dir.): autor

4.2.1. Centro de Mecanização do Banco do Brasil | 1969

“Com as necessidades da informática e a ampliação do poder econômico dos bancos, surgem atualmente os edifícios para centros de processamento de dados e núcleos administrativos, às vezes de grandes dimensões, quase sempre com uma agência no térreo, simples loja no conjunto edificado, com sua diferenciação se dando pela oposição dos volumes verticais e horizontais pela maior acessibilidade”⁵

O Centro de Mecanização do Banco do Brasil é um caso que se enquadra na constatação acima de Ruth Zein. O edifício foi destinado a uma área de baixa densidade naquela época, mas em uma das principais vias de conexão da capital gaúcha. Também chamado de “Centro de Processamento de Dados do Banco do Brasil”, esse edifício de 15 mil metros quadrados é assinalado como uma obra importante da equipe carioca pós-1968⁶ e faz parte de um conjunto de obras bancárias projetadas em capitais nacionais na época. Já as dimensões do terreno (32 x 200m), a necessidade de grandes áreas no pavimento térreo e a exigência municipal de liberar 25% do lote, determinaram um partido

⁵ Zein, Ruth Verde. *op.cit.*, 1984, p.54.

⁶ Esta baliza pós-68 foi definida pelos próprios autores, conforme mencionado no seu endereço eletrônico <<http://www.mroberto.com.br/>>.

arquitetônico com desenvolvimento em altura. Em síntese, o partido é composto por base, volume central e caixas suspensas, predominando o caráter horizontal do conjunto e certo aspecto de monumentalidade. Algumas sutilezas também se apresentam, com destaque para o descolamento entre as caixas, enfatizado pelo sombreamento.



Fig. 5: Centro de Mecanização do Banco do Brasil (foto da época) com planta baixa. Fonte: Alberto Xavier. *Arquitetura Moderna em Porto Alegre*, 1998

A partir dos condicionantes formais do sítio, a equipe carioca propôs um esquema estrutural fixo, mas permitindo a flexibilidade de compartimentos acopláveis. O conjunto de pilares fornece uma pauta estrutural, que permite a montagem e/ou desmontagem de módulos de acordo com a necessidade e conveniência requerida. Essa ideia inicial dos autores buscava um princípio organizativo flexível capaz de satisfazer as diversas configurações que o “programa funcional” necessitasse.

Todavia, principalmente esta proposta de conectar volumetrias posteriores até hoje não foi levada a cabo, seja pela não construção da estrutura mista (aço e concreto) conforme projeto, seja pela inconsistência da proposta. A disposição dos volumes também assumiu aparência oposta à imaginada originalmente ao adotar simetria e escalonamento invertido, assemelhando-se à forma de “taça”.

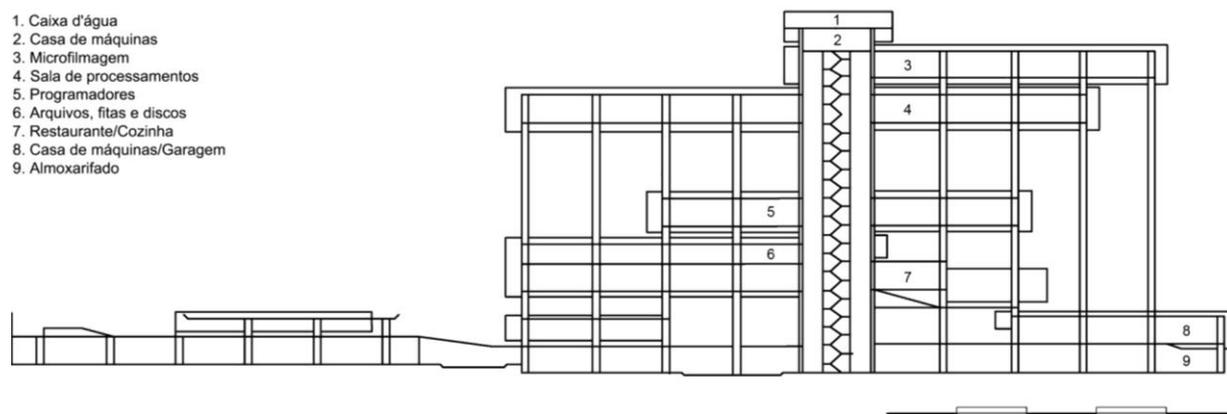


Fig. 6: Corte longitudinal original CMBB. Fonte: Almeida; Almeida; Bueno. *Guia da Arquitetura Moderna em Porto Alegre*, p. 72.

Imponente em meio ao sítio, o Centro de Mecanização do Banco do Brasil contrasta leveza e robustez através da plasticidade do concreto. Já o modelo de composição elaborado prevendo encaixe de peças, materiais industrializados e programa com equipamentos de tecnologia de ponta à época, elevam o prédio do BB a um rico protótipo bancário relacionado com a busca pela industrialização na arquitetura.

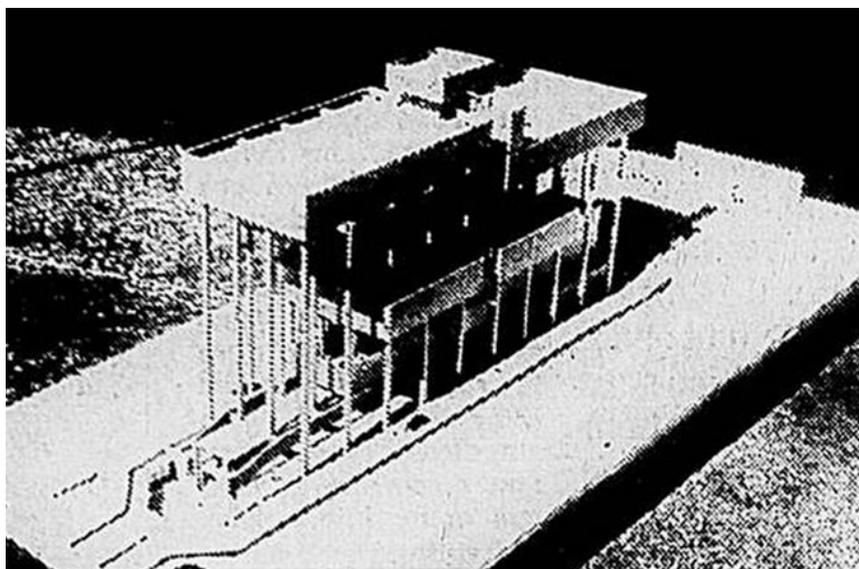


Fig. 7: Imagem da maquete original. Fonte: Correio da Manhã, 17-5-1970. Via Fundação Biblioteca Nacional.

Já o vínculo com linhas brutalistas fica estabelecido pelo uso do concreto em sua forma natural, seja de forma artesanal, com fôrmas de madeira *in loco*, seja através de materiais industriais, como as chapas pré-moldadas de concreto. Amplas superfícies opacas em *béton brut décofage* mantinham esteticamente certo ar de obra “inacabada” e condiziam com ambientes enclausurados, como microfilmagem, sala de processamento e arquivos; e com vantagens de refrigeração e de segurança. Outro ponto engajado com arquiteturas da época é a submissão da estrutura a momentos críticos elevados. Os pilares ficam submetidos a amplos efeitos de flambagem, já que as amarrações horizontais ocorrem somente onde nos trechos com laje.

É importante também destacar o sistema compositivo formal do CMBB e sua relação com a industrialização. Os volumes anexados ao sistema estrutural independente são como peças de montagem, mostrando analogias com o desenvolvimento da construção civil, tanto material – componentes pré-moldados -, como simbólicos – protótipo construtivo e pavilhão industrial -. A própria mecanização bancária é um sintoma da industrialização, requisitando espaços específicos e programas adicionais. Esse caráter experimental, inicial, problemático e prototípico condiz com aquela “meta necessária para superar o caráter artesanal da construção civil em prol de uma maior precisão, rapidez e confiabilidade”⁷ vigente à época.

⁷ Zein, Ruth Verde. *op. cit.* 2008, p. 103

No livro “Arquitetura Moderna em Porto Alegre” de Xavier e Mizoguchi, a descrição do CMBB chama atenção para “ossatura”, “volumes-gavetas” e “contraste com a vizinhança”. Esse sistema de anexar prismas na estrutura independente já era observado em outras obras brutalistas, como a casa Chiyo Hama (1967) do arquiteto Ruy Ohtake, por exemplo, onde aparecem os “dormitórios-gaveta”. Como outra referência, essa composição aditiva com cápsulas independentes do CMBB tinha relação “muito ao gosto das propostas de vanguarda vigentes à época, sobretudo àquelas pretendidas pelos metabolicistas japoneses”⁸.

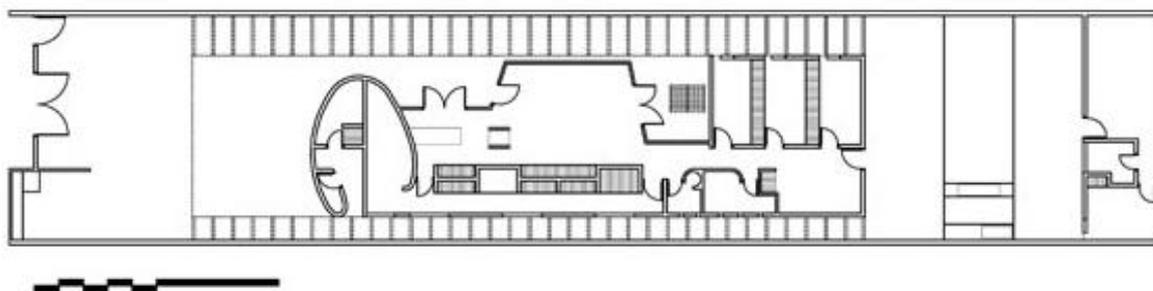


Fig. 8: Planta Residência Chiyo Hama, R. Ohtake, São Paulo, 1967. Fonte: www.arquiteturabrutalista.com.br

Em síntese, o Centro de Mecanização do Banco do Brasil apresenta algumas influências brutalistas claras, entre outras possíveis apontadas, mas também é uma obra que revela aquela miragem da industrialização vigente à época. A resultante dessa combinação é visível nas extensas cortinas de concreto aparente, na submissão da estrutura a um cálculo complexo, na composição experimental com volumes de encaixe, na transgressão da escala do edifício para um grau maior, no contraste com a vizinhança e, por fim, no uso do pré-moldado.



Fig. 9 (esq.): CMBB. Fonte: ©Marcelo Donadussi



Fig. 10: Nakagin Capsule Tower, Kisho Kurokawa, Tóquio, 1972. Fonte: www.archdaily.com

⁸ Almeida; Almeida; Bueno, *op. cit.*, p.72.

4.2.2. Edifício-Sede do Banco do Brasil Caxias do Sul | 1970

O projeto para a Sede do Banco do Brasil foi estabelecido por meio de concurso público com programa formado basicamente por agência bancária, circulações verticais, serviços com carga/descarga, escritórios, sanitários, átrio e salas comerciais. O terreno está situado em área central da cidade da Serra Gaúcha, nas proximidades da marcante Praça Dante Alighieri. A composição dos blocos estruturados em concreto armado circunda um lote de esquina, usufruindo de dois acessos principais por ruas perpendiculares e sugerindo uma implantação em “L”. Os arquitetos então dividiram a edificação em dois blocos: torre de 15 pavimentos com programas institucionais administrativos; barra de 4 pavimentos com agência bancária e atendimento ao público. Até então, a Sede teve uma organização pragmática e recorrente na formulação de partidos segundo diretrizes arquitetônicas modernas.



Figs. 11 e 12: Sede do Banco do Brasil Caxias do Sul (foto da época). Fonte: Acervo Gandolfi, via cortesia de Paulo César Pacheco e Michelle Schneider.

No entanto, os blocos de sanitários e circulações verticais, principalmente, são dispostos nas extremidades, contrapondo uma solução tradicional central; solução que é utilizada frequentemente por razão de fluidez e de eficiência na organização de espaços internos. Além disso, o posicionamento desse programa parcial nas medianeiras do terreno conformou pontos de apoio estruturais para travar e sustentar lajes nervuradas unidirecionais. A seção estrutural desses *pilones* possui 9,5m de comprimento por 2,5m de largura, os quais distam 17m entre si e são intercalados por jardins internos. Os arquitetos ainda lançaram mão de três níveis de subsolo para abranger a totalidade do programa.

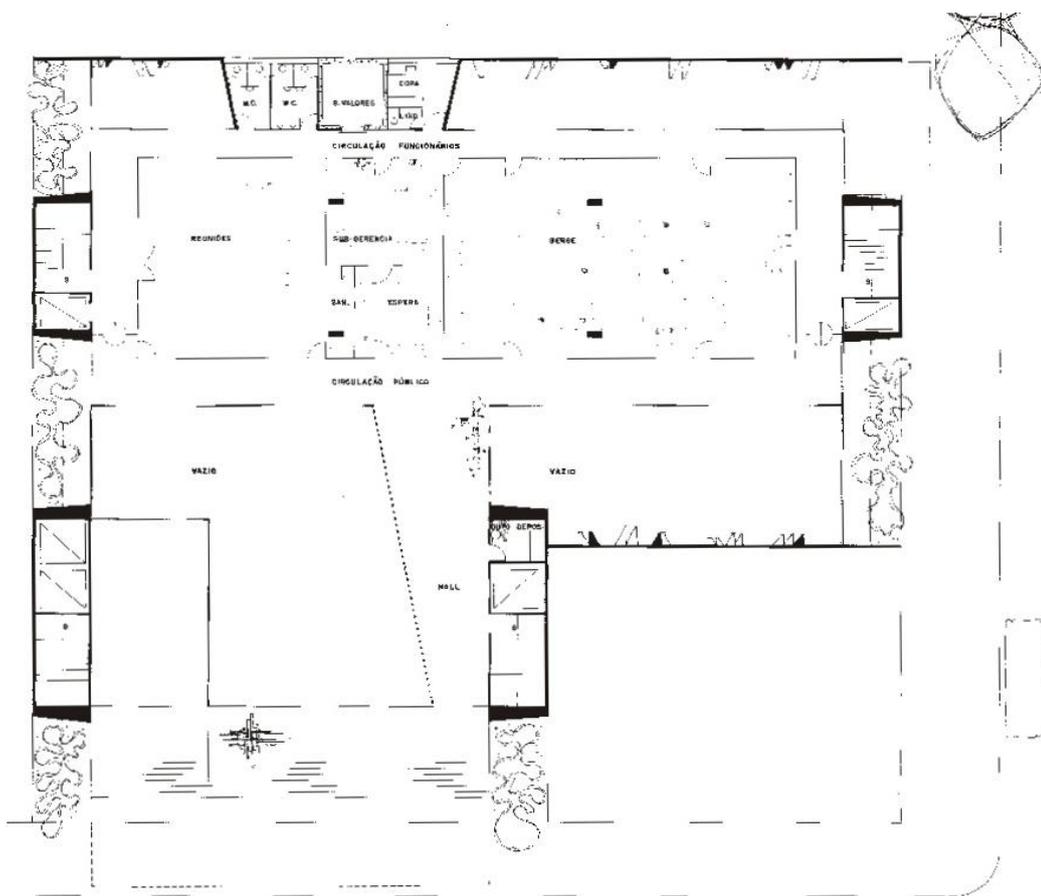


Fig. 13: Planta Térreo e Esquema do Pav. Tipo (original dos autores) do Edifício-Sede do Banco do Brasil Caxias do Sul. Fonte: Acervo Gandolfi, via cortesia de Paulo César Pacheco e Michelle Schneider.

O primeiro traço brutalista na Sede do Banco do Brasil em Caxias do Sul é o uso extensivo do concreto em sua forma natural, fundamental ingrediente unificador das obras. Porém, também neste caso, esse material tem seu valor maximizado pelo contraste com as superfícies envidraçadas, gerando a contraposição entre *transparência leve* e *opaco pesado*. Aliás, esta sim um dos valores fundamentais do Brutalismo⁹. Essa relação entre os dois materiais – concreto e vidro - foi o fator enfático para a clareza dos arranjos formais do partido, ressaltando seus planos horizontais. A concepção como engaste de “bandejas” articuladas com pés-direitos múltiplos pode ser observada também no Banco de Londres (1960) de Clorindo Testa. Para Coradin, existe também a função complementar das bandejas articularem “um grande espaço unificado”, em um “claro exemplo de uma planta livre, com as inúmeras possibilidades de organização que tal solução permite”¹⁰. Contudo, o caso de Caxias do Sul não explora a plasticidade escultórica do concreto como aquele de Buenos Aires, apenas a conotação representativa da tendência brutalista combinada com um apelo estrutural de grandes proporções.

⁹ Conforme Carlos Eduardo Comas em palestra no X Seminário DOCOMOMO_Brasil:conexões brutalistas 1955-75. PUC-PR | Curitiba, 15-18 out., 2013.

¹⁰ Coradin, Cassandra Salton. *Banco de Londres e América do Sul: detalhes construtivos e solução estrutural*. In.: *Concreto: Plasticidade e Industrialização na Arquitetura do Cone Sul-Americano 1930/70*. Porto Alegre: Ed. Uniritter, 2010, p.34.

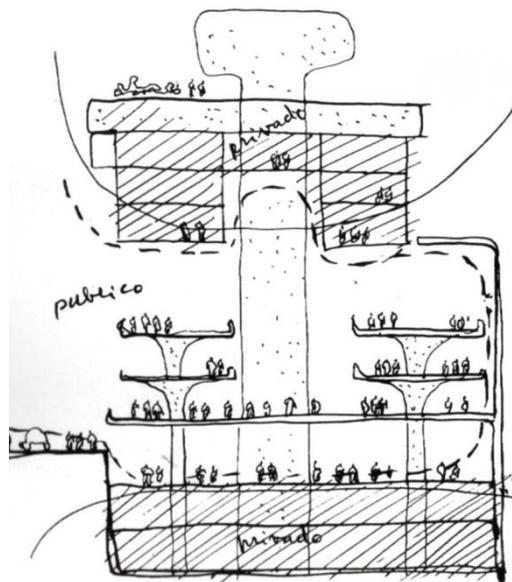
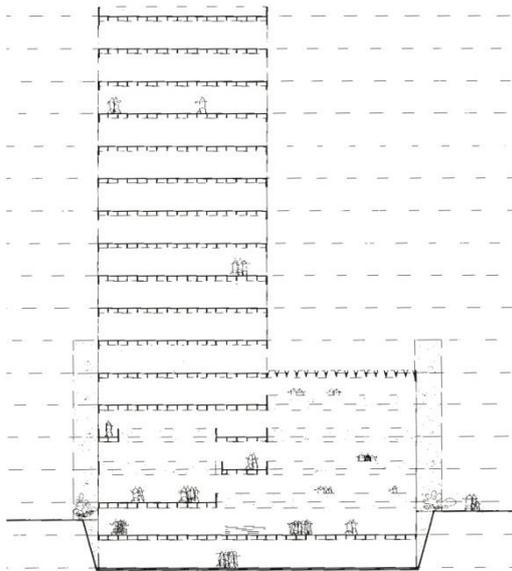


Fig. 14 (esq.): Corte Sede do Banco do Brasil Caxias do Sul (foto da época). Fonte: Acervo Gandolfi, via cortesia de Paulo César Pacheco e Michelle Schneider.

Fig. 15: Croqui do Corte Banco de Londres. Clorindo Testa, Buenos Aires, 1960. Fonte: SUMMA, n° 6/7, 1966, p.28

Outro ponto de convergência com vetores brutalistas é justamente a estrutura monumentalizada, chegando a ser relacionada figurativamente a uma variação de mastodontes pré-históricos em casos extremos¹¹. O fato é que o uso recorrente da estrutura generosa, que também geratriz do edifício, era uma prática comum na época, especialmente nas vertentes brutalistas, como um exame panorâmico pode demonstrar. Conforme Liernur, a aposta dos banqueiros pela “imagem do futuro (...) não deixava de ser resolvida como monumento. Seria em última instância um monumento à modernidade”¹². Consequentemente, essa característica permitia instrumentar sistemas estruturais de maior capacidade de sustentação, como lajes nervuradas, pilares de grande seção e vigas de amplas dimensões.

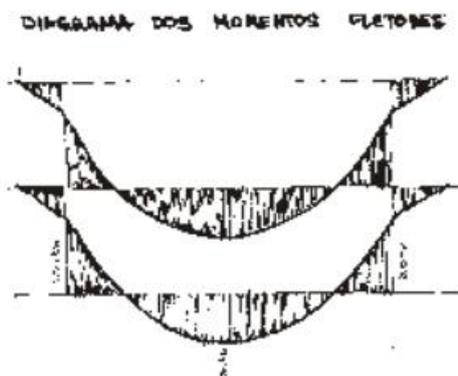
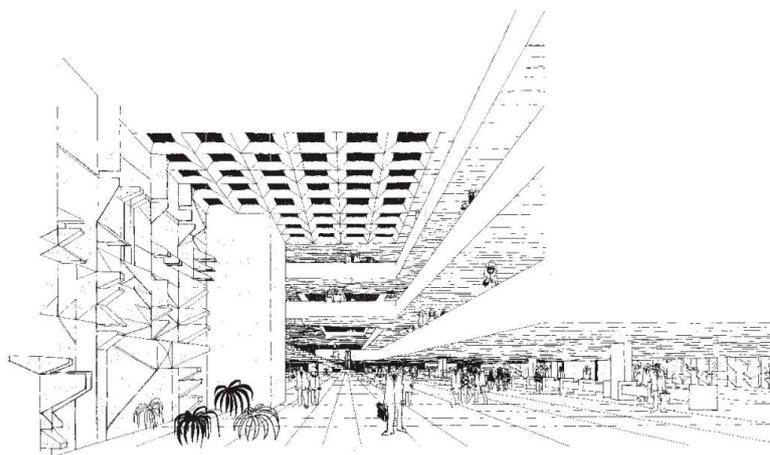


Fig. 16: Momentos críticos das lajes do Banco do Brasil Caxias do Sul (diagrama do arquiteto). Fonte: Acervo Gandolfi, via cortesia de Paulo César Pacheco e Michelle Schneider.

¹¹ Assim como Cláudia Piantá Costa Cabral assinala em seu artigo “Conexões Figurativas”, com ênfase nos pontos de apoio, presente nos anais do X Seminário DOCOMOMO_Brasil:conexões brutalistas 1955-75. PUC-PR | Curitiba, 15-18 out., 2013.

¹² Liernur, Jorge Francisco. *Arquitectura en la Argentina Del siglo XX: La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001.

É importante também mencionar a concepção espacial do amplo átrio voltado ao público, configurado pelo jogo de níveis e de vazios internos e enfatizado pelos domos translúcidas da cobertura. Essa característica permite fluidez e comunicação entre circulações, além de vistas internas variadas e espaços mais higienizados. Conforme relatado no capítulo II (p.38), a unificação espacial interna fazia parte do enunciado da Escola Paulista, chamados de “espaços largos destinados à multidão” ou “átrio interior da democracia”.



Figs. 17 e 18: Perspectiva Sede do Banco do Brasil Caxias do Sul (elaborada na época do concurso); Vista interna da agência (foto da época). Fonte: Acervo Gandolfi, via cortesia de Paulo César Pacheco e Michelle Schneider.

Em análise às referências nas obras de Forte Gandolfi, M. Santos conclui que a produção daqueles arquitetos era uma derivação da arquitetura praticada em São Paulo. Afinal, “ela compartilha características da Arquitetura Brutalista Paulista como: integração das funções em um único bloco ou hierarquia de um volume principal; procura pela horizontalidade; primazia pela ortogonalidade; superfícies rugosas em concreto aparente; vazios internos e jogo de níveis; predominância dos cheios sobre os vazios; francos acessos; uso frequente de recursos de iluminação zenital (lanternins); uso de vigas-calha e gárgulas; pilares com desenho acurado, etc”¹³. E essas características, combinadas com traços horizontais e ortogonais, dualidade, contraste e transparência, compõem os méritos da Sede do Banco do Brasil em Caxias do Sul.

Por fim, é importante chamar atenção para o partido deste edifício bancário. A estratégia propõe uma série de *planos horizontais* (repetidos em cada pavimento e recortados para a articulação espacial do átrio principal), apoiados por “*pilones*” laterais (volumes opacos em concreto aparente que contém os apoios e serviços) e o resto dos *fechamentos em vidro* (dimensionados sobre uma sistematicidade em edícula). Juntos compõem um partido modelo, aplicável a outras tipologias em altura, mas que traduz bem a miscigenação entre a repetibilidade e síntese do Estilo Internacional, além da valorização da estrutura e do concreto aparente da vertente Brutalista. Enfim, uma estratégia adequada e coerente também com o programa bancário.

¹³ Santos, Michelle Schneider. *A arquitetura do escritório Forte Gandolfi. 1962-1973*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011, p.237.

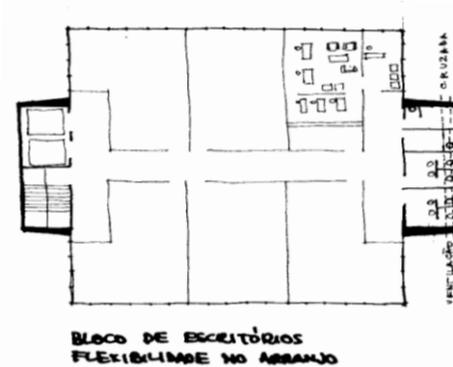
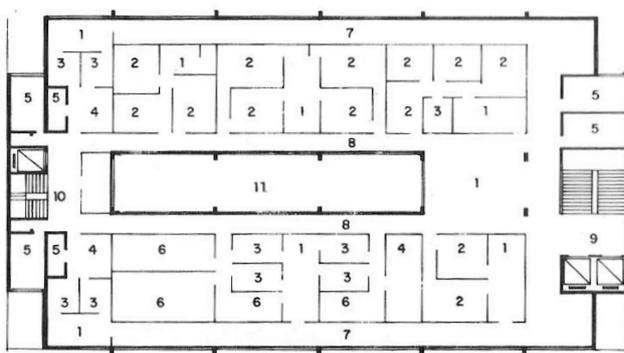


Fig. 19 (esq.): *Hospital Presidente Vargas*, D. Bondar e I. Torres, Porto Alegre, 1966. Fonte: Xavier; Mizoguchi, 1990, p. 210.

Fig. 20: Esquema do Pav. Tipo (original dos autores) do Edifício-Sede do Banco do Brasil Caxias do Sul. Fonte: Acervo Gandolfi, via cortesia de Paulo César Pacheco e Michelle Schneider.

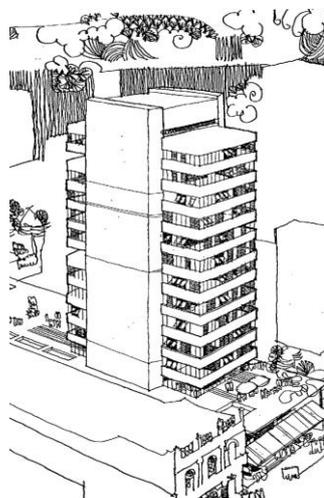


Fig. 21 (esq.): *Hospital Presidente Vargas*, D. Bondar e I. Torres, Porto Alegre, 1966. Fonte: Xavier; Mizoguchi, 1990, p. 210.

Fig. 22 (centro): Perspectiva externa Banco do Brasil Caxias do Sul. Fonte: Acervo Gandolfi, via cortesia de Paulo César Pacheco e Michelle Schneider.

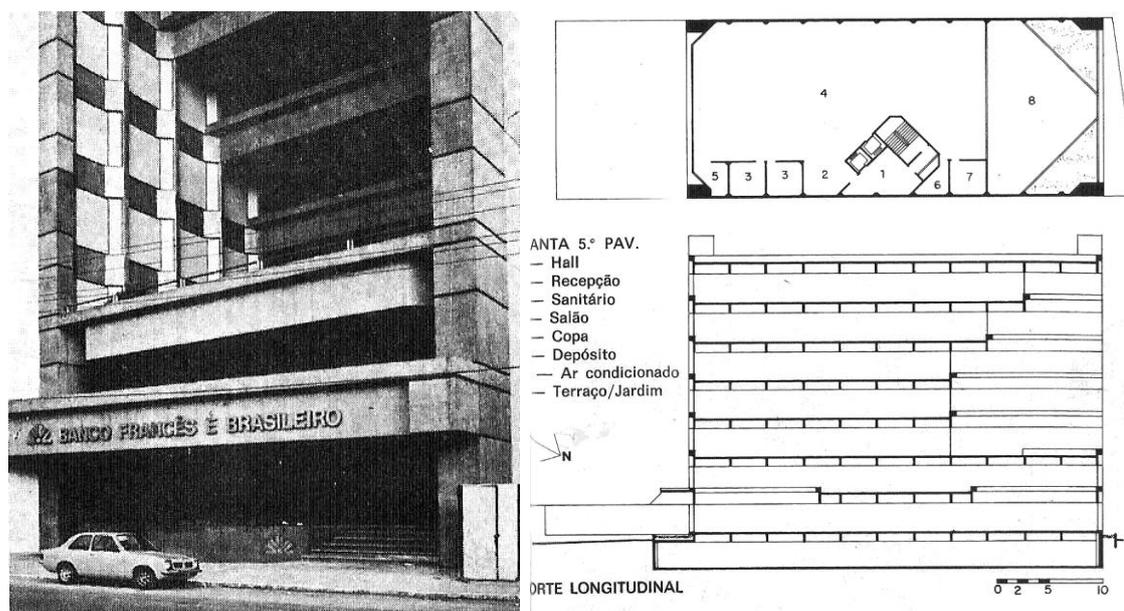
Fig. 23: *Edifício-Sede do Citibank*, J.M. Gandolfi e R. Gandolfi, Porto Alegre, 1981. Fonte: Xavier; Mizoguchi, 1990, p. 336

4.2.3. Edifício-Sede do Banco Francês e Brasileiro | 1983

O partido do Edifício-Sede do Banco Francês e Brasileiro é definido formalmente por uma barra dividida em sete pavimentos, resultando em uma construção de 4 mil m². O bloco possui estrutura formando uma espécie de pórtico em concreto aparente com apoios posicionados nas divisas laterais do terreno. Assim, criaram-se vãos livres transversais de 17,5m com vigas de 1,3m de altura.

A extensão longitudinal do terreno recortando uma faixa inteira da quadra permitiu à edificação ter acesso por duas ruas. Dessa forma, os arquitetos dedicaram todo térreo ao uso público e posicionaram sanitários, serviços e circulações verticais junto a uma das medianeiras. Particularmente, o mezanino e o volume de escadas/elevadores contêm traços a 45°, sugerindo inflexões de percurso e alterando a espacialidade ortogonal do conjunto. Além disso, uma das faces

frontais (Avenida Mauá) foi manipulada para manifestar um acesso monumentalizado e estabelecer a hierarquia entre as entradas para o público, dando ênfase à de maior circulação.



Figs. 24 e 25: *Edifício Sede Banco Francês e Brasileiro* (foto da época) com planta baixa. Fonte: Xavier; Mizoguchi, 1987, p. 361

Primeiramente, o Edifício-Sede do Banco Francês e Brasileiro precisa ser analisado sobre uma questão temporal, pois se trata de um caso tardio em relação à grande produção brutalista concentrada nos anos 60/70. Executado uma década após a difusão da Escola Paulista, esse edifício bancário concilia princípios herdados do Brutalismo com soluções construtivas mais “refinadas”, de acabamentos polidos, em ascendência na época, além de relativizar os recursos econômicos limitados (em meio agora a um período de recessão nacional). O resultado, portanto, é uma proposta híbrida, exemplificada pela diferença entre as fachadas frontais, de desenho cuidadoso em concreto, e as laterais, lisas e rebocadas. Possivelmente, edificações futuras esconderiam estas empenas cegas, mas isso só reforça a concepção do Brutalismo sendo usado neste caso como padrão estético, e não como essência arquitetônica, no sentido de manifestar a “honestidade dos materiais”. Embora, aqui, o concreto aparente tenha sido tratado com peculiaridade, com saliências rebatendo linhas gerais do edifício e com a aplicação de verniz de poliuretano na cor bronze sobre o concreto aparente (mesma cor da caixilharia). A proteção do concreto exposto, aliás, já é uma lição vinda de obras antecedentes, onde a franca exposição desse material envelhecia de maneira rápida e apresentava uma série de patologias. Mesmo assim, é importante destacar que se obras como esta da capital gaúcha já não podem ser consideradas “brutalistas”, *in virtute*, certamente são debitárias em vários aspectos.

A estratégia de composição - entre empenas - faz parte de um dos modelos compositivos bancários da época (presente no Capítulo II). Essa ênfase nos dois planos verticais limítrofes do terreno destaca o volume de seu contexto urbano, monumentaliza o edifício e realça conexões visuais entre interior e exterior, já que as empenas também são contrapostas geralmente por fachadas perpendiculares

vazias e/ou transparentes. Contudo, a diferença aqui é a junção de dois lotes de meio de quadra deixando o edifício com duas frentes, mas essa solução compositiva padrão apenas foi rebatida para as duas testadas, e o núcleo de serviços passou a ocupar uma linha lateral. Em síntese, uma adaptação “realista” e pragmática daquele arquétipo brutalista de implantação entre empenas.

Outro ponto de interesse desse Banco é a liberdade da planta com franca circulação para o público, podendo inclusive atravessar o prédio de uma extremidade à outra. Há, porém, certa contradição nessa proposta, pois a fluidez e a liberdade do espaço público certamente conflitam com esquemas de segurança. O resultado pode ser observado nos dias de hoje: a fachada da Av. Mauá foi fechada e gradeada, o que certamente alterou a distribuição dos espaços internos.

Ainda pertinente à planta, traços diagonais mantêm relações com outras obras bancárias já na ascendência da década de 80. Esse desenho com esquadro a 45° chegava a conformar implantações oblíquas, como o caso do Edifício do Banco Comind (1979), em Cuiabá/MT, de Königsberger e Vannucchi (escritório também paulistano). Em trabalho recente, Cunha, Melo e Soares¹⁴ também apontam mudanças no desenho arquitetônico para ângulos obtusos em casos específicos brutalistas nesse período, evocando predecessores como Joaquim Guedes e Alvar Aalto.



Figs. 26 e 27: As duas fachadas frontais do Edifício Sede Banco Francês e Brasileiro (fotos da época). Fonte: Xavier; Mizoguchi, 1987, p. 360

Já o Corte Longitudinal do Edifício-Sede do Banco Francês e Brasileiro chama a atenção para o escalonamento das lajes. Os cinco pavimentos superiores apresentam-se recuados na face norte, liberando espaço definido por cobertura pergolada e protegendo os pavimentos da insolação. Esse graduado prolongamento e empilhamento de planos horizontais ordena e enfatiza o acesso da Av.

¹⁴ Cunha, Márcio Cotrim; Melo, Marieta Dantas Tavares de; Soares, Eduarda Kelen Silva. *Novos Rumos de uma Obra Marginal: Escalonamentos e ângulos irregulares na obra de Acácio Gil Borsoi*. In: X SEMINÁRIO DOCOMOMO Brasil Arquitetura Moderna e Internacional: conexões brutalistas 1955-75. Curitiba. 15-18. out.2013

Mauá e confere ordem à fachada, mas também recorta em torno de 10% do potencial espaço total interno. Nada mais do que um custo/benefício coerente com as propostas da arquitetura brutalista daquele calibre exuberante. A laje do primeiro pavimento também é recortada internamente, configurando um mezanino conectado ao átrio, semelhante à configuração mencionada na Sede do Banco do Brasil de Caxias do Sul.

Outro ponto de destaque deste Edifício projetado pela equipe paulista é a relação entre concreto e construção industrial. A extensão do cálculo à protensão, à estrutura porticada e aos tirantes para suspensão (no caso do mezanino), além da tecnologia da caixilharia, favorece o enriquecimento da espacialidade interior da edificação sem divisórias, amplos e ventilados. Segundo Xavier e Mizoguchi¹⁵, a conseqüente sensação de robustez atribuída à estrutura vinculada à aparência do concreto é um dos elementos que põem este prédio em destaque no panorama arquitetônico local.

4.3. Projetos Locais

O objetivo desta seção é analisar como os arquitetos locais desenvolveram suas obras, desde o partido, até os detalhamentos construtivos, lidando com a linguagem brutalista, com a tecnologia da pré-fabricação, com suas referências e com alguns arquétipos adequados ao programa e ao local.

De um modo geral, os profissionais locais mantiveram diversos aspectos semelhantes com a arquitetura bancária nacional. Algumas agências aderiram à monumentalização da estrutura, utilizando a flexibilidade do concreto armado para confeccionar diversos elementos com o material. Outras, no entanto, trabalharam a síntese do partido através de um conjunto limitado de soluções, buscando formas mais elementares. Do mesmo modo, o concreto já usual à mostra, também começava a ser imitado no reboco de elevações. De qualquer maneira, o que se percebe é a multiplicidade de resultados variáveis, destacando-se aqueles que mantiveram o controle das diversas técnicas que compõem o âmbito do projeto.



Fig. 28 (esq.): *Agência Rosário do Sul/RS*, R. Barbieri. Foto: Wilmar N. Alves

Fig. 29: *Agência Banco do Brasil Getúlio Vargas/RS*, C. Hagel e S. Rocha. Foto: Rev. Projeto nº 67, p. 97.

¹⁵ Xavier, Alberro; Mizoguchi, Ivan. *op. cit.*, p. 381.



Fig. 30 (esq.): *Agência Restinga Seca/RS*, R. Ströher; R. Stoduto. Foto: Getúlio D. R. Pahim

Fig. 31: *Agência Banco do Brasil Frederico Westphalen/RS*, Derli C. Rodrigues. Foto: Rev. Projeto nº 67, p. 97.

Assim como a prática local fez uso das “torres de concreto e vidro” (agência + serviços internos), na estratégia de manter volumes opacos em concreto aparente, contendo serviços e apoios; e os volumes envidraçados e reticulados pela caixilharia metálica, voltados essencialmente aos espaços sociais. De certa forma, essa estratégia é semelhante à do Edifício-Sede do Banco do Brasil Caxias do Sul (4.2.2), deixando clara a adoção desse modelo de implantação também para o âmbito local.



Fig. 32 (esq.): *Agência Ijuí/RS*, R. Ströher. Foto: Rev. Projeto nº 67, p. 101

Fig. 33: *Agência Cruz Alta/RS*, Moisés J. Hilal. Foto: Rev. Projeto nº 67, p. 103

É importante mencionar que a maior parte dos exemplares sob influência brutalista eram elaborados por escritórios autônomos de Porto Alegre, e não só para a região da pradaria, mas também para outros Estados do país. Desses profissionais, destacam-se César Dorfman, Jorge Decken Debiagi, Claudia Hagel, Sílvio Rocha, Ronaldo Ströher, Renato Stoduto, entre outros. Também é relevante apontar alguns casos não executados, como as quatro obras da equipe M. M. Marques, J. Vallandro, L. da Silva e P. Grings elaboradas para a Caixa Econômica Federal em 1976, que mesmo sem terem sido levadas a cabo, representaram a prática do período¹⁶.

¹⁶ Agências para as cidades gaúchas de Taquari, Guaíba, Jaguari e Garibaldi.

Assim como na análise anterior dos projetos externos, foram selecionados alguns casos para contextualizar a produção do local no período. São sete casos em Porto Alegre e um em Torres/RS, elaborados através do Caixa Econômica Federal e do Banco do Brasil.

4.3.1. Agência Caixa Econômica Federal Moinhos de Vento | 1973

Arqs.: César Dorfman e Edenor Buchholz

O Partido do CEF Moinhos de Vento constitui-se em uma barra disposta conforme terreno de esquina estreito e de alta declividade. A volumetria abriga três níveis de pavimentos, fechados por um volume envidraçado recuado à cobertura em três faces. Essa configuração cria varandas pergoladas protegidas pela aba de concreto do plano superior (especialmente no caso da fachada oeste).

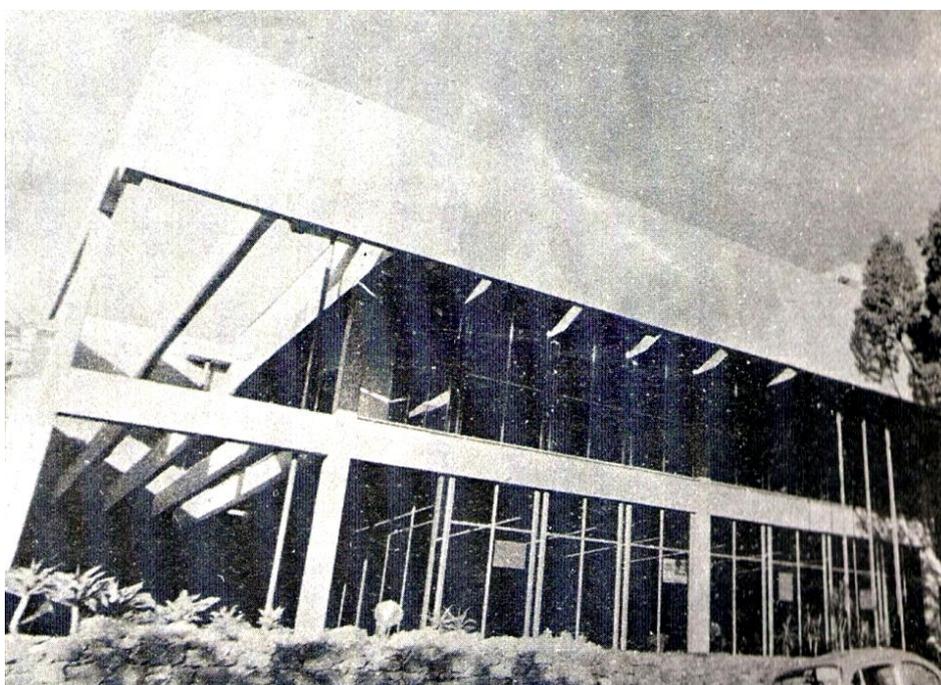
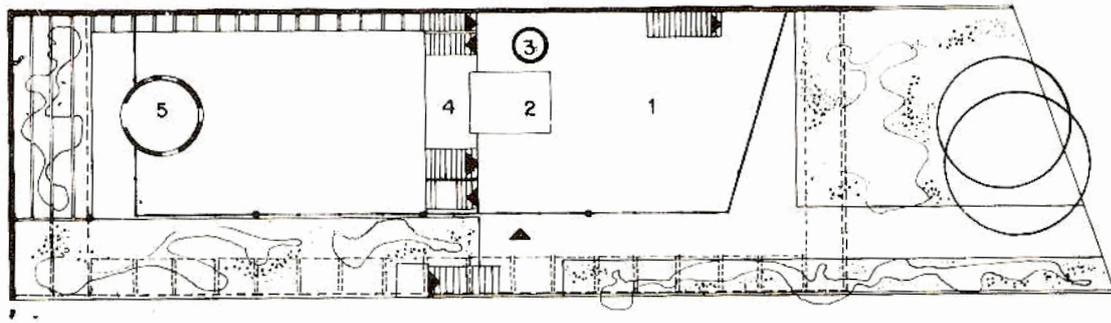


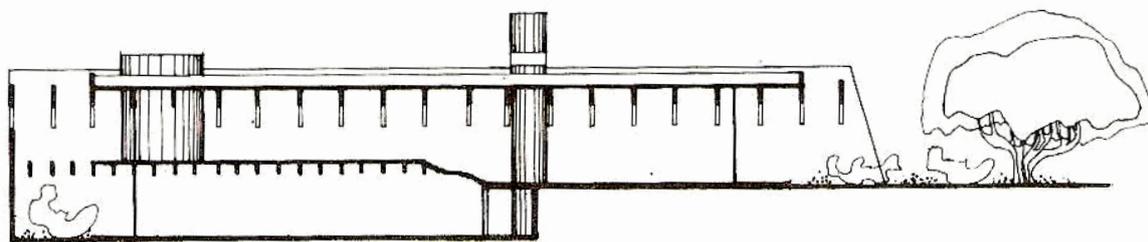
Fig. 34: Agência CEF Moinhos de Vento. Fonte: Xavier; Mizoguchi, 1987, p. 279.

A presença de uma árvore figueira na face da Av. 24 de Outubro e os recuos frontais obrigatórios empurraram a edificação para as divisas com os outros lotes. Dessa forma, os arquitetos estruturaram a edificação através de uma grande empena de concreto armado posicionada no limite com maior dimensão do terreno, engastando a cobertura formada por laje nervurada armada em sentido transversal, com vigas chegando a 2m de altura. A generosidade estrutural da empena contrasta com os pilares delgados da extremidade oposta, levemente ocultados pela caixilharia das vedações em vidro no mesmo plano e pela projeção da cobertura. Dois cilindros em concreto aparente, contendo o ar condicionado e iluminação para os serviços do primeiro pavimento, ainda contribuem para o travamento horizontal da cobertura.



PLANTA PAV. SUPERIOR
 1 — Expediente — público
 2 — Gerente

3 — Iluminação
 4 — Vazio
 5 — Ar condicionado



CORTE LONGITUDINAL

0 2 5

Figs. 35 e 36: Planta e Corte CEF Moinhos de Vento. Fonte: Xavier; Mizoguchi, 1987, p. 279.

Além do uso extensivo do concreto aparente, um ponto-chave da Agência Moinhos de Vento é a relação entre plano horizontal superior e transparência. O prolongamento da cobertura sobre as fachadas surge como uma estratégia projetual de sombreamento para as vedações em vidro, sem recorrer ao uso de *brises* e, com isso, manter a continuidade espacial e a integração visual com o meio circundante. Essa pode ser considerada uma alternativa viável ao clima subtropical gaúcho. Claramente perceptível também na arquitetura paulista, essa estratégia ainda pode ser interpretada como uma transformação daquele grande abrigo monumentalizado em concreto aparente, que neste caso transcende a área necessária para abranger o programa bancário e enriquece as interfaces da edificação, criando galerias que envolvem e protegem o espaço interior. O plano horizontal superior configura-se então como protetor da transparência.

Edson Mahfuz não só comenta a utilidade dessa estratégia de projeto¹⁷ para clima tropical brasileiro, como também relaciona o emprego de planos horizontais em obras da arquitetura paulista de Vilanova Artigas e de Paulo Mendes da Rocha e em antecedentes de Mies van der Rohe e Frank Lloyd Wright. Em síntese, Mahfuz chega a uma série de temas essenciais presentes nas obras paulistas que podem ser extraídos dos precedentes:

¹⁷ Mahfuz, Edson da Cunha. *Transparência e Sombra: o plano horizontal na arquitetura paulista*. Arquitectos: Portal Vitruvius, dez. 2006.

- “1. A noção de um grande plano protetor horizontal apoiado em um reduzido número de suportes verticais, localizados na sua periferia;
2. O balanço como extensão da laje superior em apenas uma direção;
3. Apoios internalizados, a modo de tronco, suportando lajes que se estendem em todas as direções.”

Observando novamente a obra de Dorfman e Buchholz, nota-se a presença de transformações e adaptações próprias dessas três linhas fundamentais. Vale destacar que o arquiteto gaúcho assumia o espelhamento de suas obras da época na arquitetura paulista¹⁸. Qualquer que seja a conexão entre os arquitetos locais e externos, do ponto de vista da habitabilidade faz todo sentido proteger o interior dos edifícios com uma grande superfície horizontal. Além de permitir a transparência acentuada nas fachadas da agência, a cobertura ainda abriga todo o programa bancário. O esquema estrutural dimensionado a fim de obter um espaço indiviso, prolongado inclusive pela comunicação entre interior e exterior, transcende a escala tradicional estrutural e define a forma volumétrica da agência bancária. Beirais, platibandas, quebra-sóis, etc., são elementos assimilados no desenho dessa cobertura-abrigo, que reúne um conjunto de funções em uma única forma elementar. Mas nada de exagero estrutural. A manipulação de características Brutalistas contidas dentro das escalas urbana e humana e com um adequado custo/benefício econômico e projetual – sem apelar ao superdimensionamento estrutural arbitrário – parece ser um dos méritos intrínsecos no projeto da dupla gaúcha. Nesse ponto, a Agência Moinhos de Vento se aproxima muito mais ao grupo da “genialidade”, de resultados positivos, do que ao da “estranheza”, com obras difíceis de defender (conforme separação feita por Zein mencionada no Cap. II).



Figs. 37 e 38: Agência CEF Moinhos de Vento (estado original e atual). Fonte: Xavier; Mizoguchi, 1987, p. 278 (esq.) e autor (dir.)

Outro ponto inteligente presente neste exemplar é a miscigenação entre duas estratégias compositivas bancárias – das “empenas”, típica entre medianeiras, e do “plano superior suspenso”,

¹⁸ Conforme depoimentos deste em aulas de Projeto na UFRGS, nas quais participei no primeiro semestre de 2009.

comum em lotes de esquinas – ¹⁹. Uma abstração volumétrica é capaz de reduzir o partido a um plano horizontal engastado em outro plano vertical. Essa atitude parece bastante conveniente quando se tem o lote de esquina com formato de um de meio de quadra.

Mais sutilezas se revelam no grau dos pormenores. Guarda-corpos metálicos projetados com desenho puro e simples – quase diminuto –, o piso frio e único abrangendo todos os setores (até mesmo nas escadas) e as vigas com seção longitudinal arqueada (mísulas), reduzindo momentos intermediários e alterando a espacialidade interna, são exemplos das minuciosidades presentes do desenho arquitetônico dos autores (FIG). O espaço interior frio e áspero da agência aproxima-se daquela definição que Pedro Fiori Arantes atribuiu às abóbodas de Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefrêvre, como “uterinas” e “cavernosas”, ou “uma espécie de abrigo macunaímico dentro da grande cidade” ²⁰. Paralelos referenciais à parte, é evidente que a Agência Moinhos de Vento possuía espacialidade e aparência análoga à arquitetura paulista.



Figs. 39, 40 e 41: *Agência CEF Moinhos de Vento* (estado atual). Fonte (esq.) Xavier; Mizoguchi, 1987, p. 278: Fonte (centro e dir.): autor

4.3.2. Agência Caixa Econômica Federal Azenha | 1974

Arqs.: Jorge Decken Debiagi

A agência CEF Azenha situa-se em uma avenida movimentada de Porto Alegre, antigo arraial aberto por açorianos rumo à zona Sul da Capital. O partido desse edifício faz uso daquela estratégia compositiva – abrigo sobre medianeiras – em terreno de meio de lote padrão, mas levemente distorcido para um paralelogramo com as faces menores em ângulos agudos, arranjo já mencionado anteriormente no Edifício-Sede do Banco Francês e Brasileiro. Solução típica desse arranjo espacial,

¹⁹ Ver: “A Influência da Arquitetura Brutalista Paulista” (Cap.2.5.2).

²⁰ Arantes, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefrêvre, de Artigas aos mutirões; posfácio de Roberto Schwarz*. São Paulo, Ed. 34, 2002, p. 78.

os apoios são posicionados nas divisas laterais e vencem um vão de 12m, suportando a laje nervurada armada transversalmente e o plano arqueado frontal. O programa é resolvido em dois pavimentos, totalizando 335m², com hall de entrada em pé-direito duplo, serviços ao fundo e duas circulações verticais em uma clara distinção entre circulações públicas e internas do banco. O recuo de jardim maior, saindo do plano formado pelas edificações lindeiras de baixo e médio porte, marca a axialidade do acesso à agência.

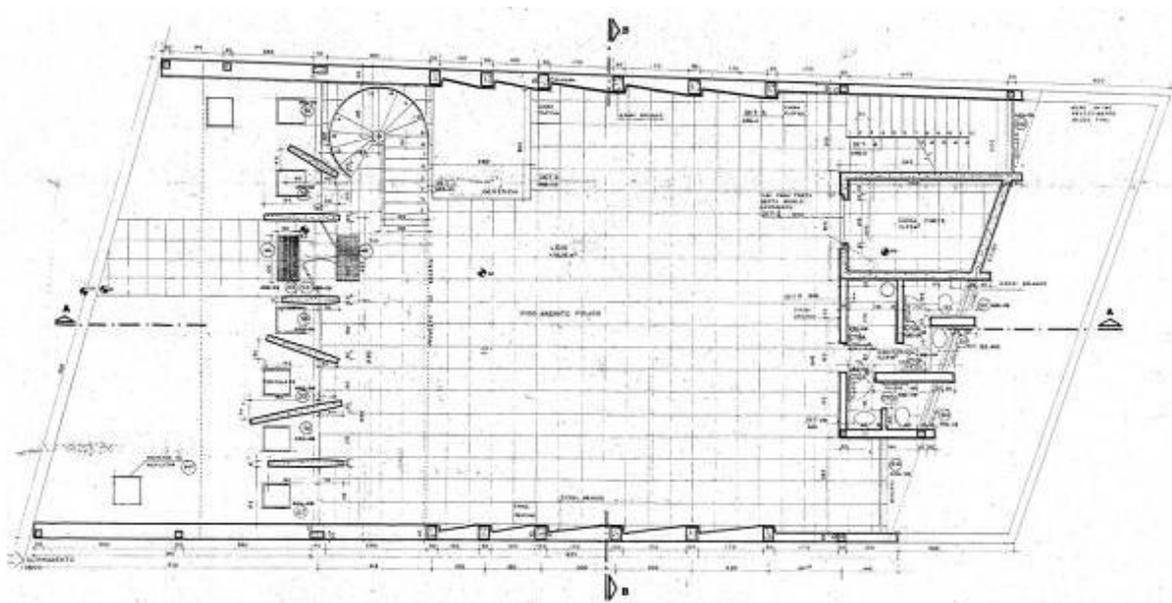


Fig. 42: Planta Baixa da Agência CEF Azenha e Perspectiva da época. Fonte: Acervo Debiagi

Primeiramente, a Agência da Azenha chama a atenção para o tratamento escultórico das superfícies em concreto. Empenas, claraboias, quebra-sóis verticais e cobertura arqueada possuem um toque peculiar. Cada uma dessas peças possui um desenho específico, que não só manipula o concreto através de uma concepção e confecção artesanal – com formas de certo “lirismo” –, como também influencia na projeção da luz para o interior da agência, de forma controlada e gradiente. Nesse ponto, um paralelo teórico pode ser traçado principalmente com as obras pós-II Guerra de Le Corbusier, como o Palácio do Governador, em Chandigarh, por exemplo. Não há como não notar a semelhança entre os planos arqueados das coberturas, lapidados em forma de bandeja. Seguramente, é uma manobra escultórica do mesmo naipe. É importante mencionar ainda, no caso da agência, o singelo descolamento da superfície curva em relação às empenas laterais, mostrando-se como um artifício de alto calibre.

Outro fator evidente do arquiteto pela manipulação escultórica do espaço pode ser observado no tratamento da circulação vertical destinada ao uso público. Solta e destacada em pé-direito duplo, a escada de maior hierarquia percorre o vazio que marca a frontalidade da agência e recebe tratamento singular, patente no trato da materialidade de seu guarda-corpo.

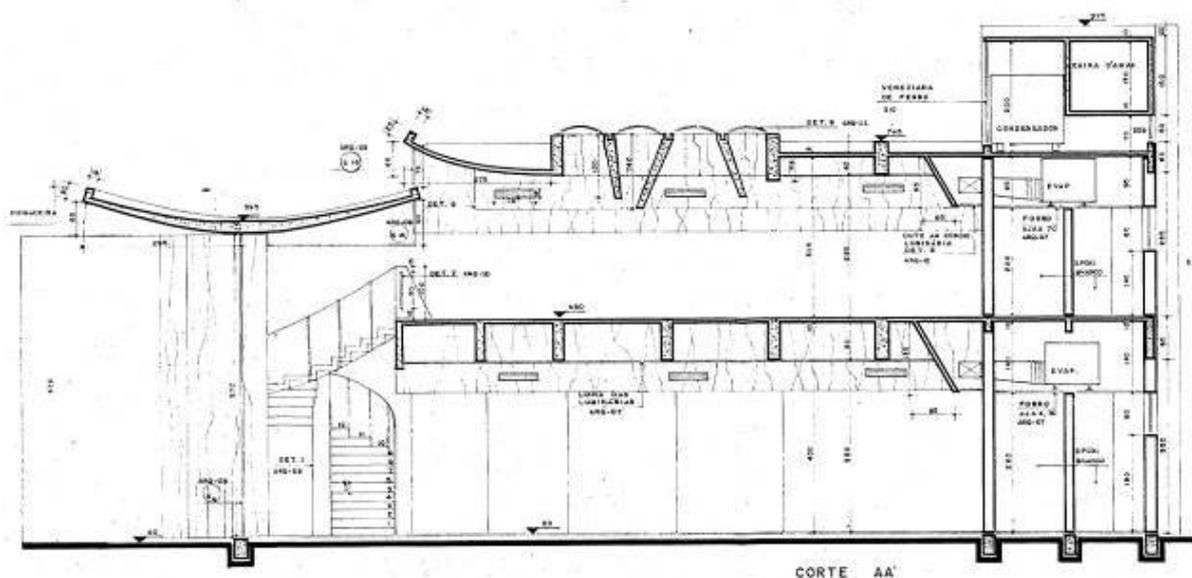


Fig. 43: Corte Longitudinal CEF Azenha. Fonte: Acervo Debiagi

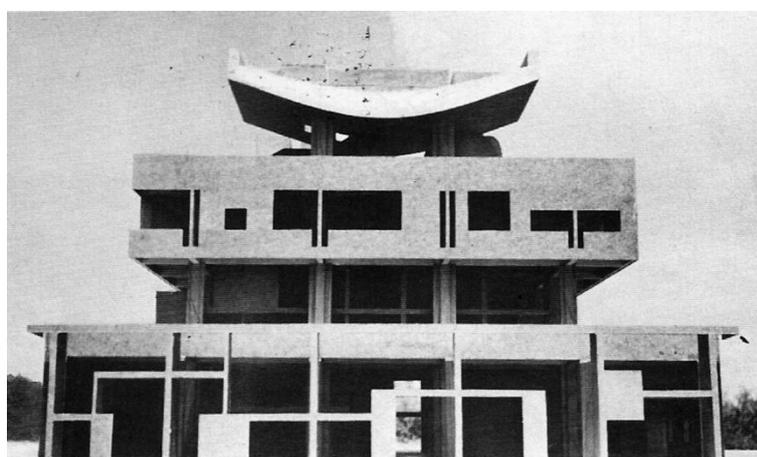


Fig. 44: Le Corbusier, Palácio do Governador, Chandigarh, Índia, 1952. Fonte: archdialog.com

A ausência de caixilharia nas esquadrias também é um detalhe de qualidade. As chapas de vidro frontais, especificamente desenhadas e numeradas, não só exploram a relação interior-exterior da agência, mas também possuem o papel de contrastar com o concreto. A relação entre esses dois materiais elevados a uma escala maior é uma peça-chave dentro de vertentes Brutalistas, e o caixilho metálico limitado a pequenos vãos “poluía” a imagem do edifício. Essa prática contrapondo materiais possui afinidade com a arquitetura paulista, onde já se observava nas obras de Décio Tozzi e Ruy Ohteke, por exemplo, utilizando do recurso de cortinas de vidro sem caixilharia. A relação com aquela escola ainda pode se estender à estratégia compositiva típico de miolo de quadra. A utilização de um abrigo-fechamento que cobre o lote entre as divisas laterais (bem definido por Sanvitto²¹), semelhante a um hangar/gaveta entre medianeiras, também está presente na obra de Artigas, como a *Residência Tacques Bittencourt*.

²¹ Sanvitto, Maria Luiza Adams. *Op. cit.*, 2002.

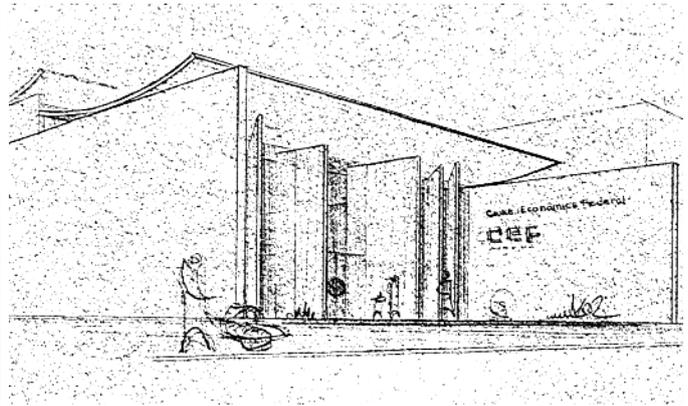


Fig. 45 (esq.): *Residência Tacques Bittencourt*, Vilanova Artigas, São Paulo, 1973. Foto: ARTIGAS, Rosa et alli (org.)
Fig. 46: Perspectiva Agência CEF Azenha. Fonte: acervo Debiagi

A transparência da Agência Azenha ainda possui uma última singularidade presente nos planos de concreto verticais na fachada frontal, os quais funcionam como para-sóis à insolação oeste. Por um lado, melhora o conforto ambiental e anima a entrada; por outro, diminui a transparência favorecida pelo modelo de partido entre empenas. Esses *brises* demonstram a destreza do arquiteto em propor variações sobre arquétipos, conforme necessidade ou intenção projetual, buscando certa informalidade no tratamento dos detalhes como elemento subjetivo, artístico, autoral e “intuitivo”, mesmo sobre o modelo “padrão” de implantação entre medianeiras.



Figs. 47 e 48: Imagens atuais CEF Azenha. Foto: autor

A espacialidade interna indivisa é outro vetor importante desse conceito de abrigo-fechamento brutalista. A criação do “abrigo”, da estrutura generosa capaz de vencer grandes vãos sem apoio central possibilita a continuidade espacial dos espaços amplos destinados ao público – característica formal importante que discursos de mestres paulistas expressavam como “espaços democráticos”²².

²² Como já é bastante conhecido, Vilanova Artigas estabeleceu um discurso ideológico próprio do comunismo que professava como base do brutalismo paulista. Diversas são as citações de viés socialistas presentes em “Caminhos da Arquitetura”, em defesa a uma arquitetura autêntica com as classes mais populares.

Ou, na verdade, essa configuração pode ser um desdobramento daquele sistema miesiano espacial e estrutural travejado, translúcido e submetido a flexões maiores. Direta ou indiretamente, assumida ou não, é claro que existe uma linha tênue entre esses precedentes e o desenho do arquiteto Debiagi.

Em síntese, Debiagi trabalha o concreto aparente na Agência CEF Azenha dentro de uma vertente Brutalista de filiação corbusiana, com as superfícies sendo moldadas e manipuladas peculiarmente pelo arquiteto. A agência também apresenta certo grau de parentesco com a arquitetura paulista na forma, na estratégia de composição, no contraste entre vidro e concreto. Já a referência quanto à continuidade espacial, se miesiana, se paulista, ou direta, ou indireta, ainda fica pendente. De qualquer maneira, isso não tira o mérito dessa configuração espacial, que na verdade parece ser perfeitamente adequada ao programa bancário.

4.3.3. Agência Caixa Econômica Federal Petrópolis | 1974

Arq.: Jorge Decken Debiagi e equipe

A agência Petrópolis situa-se na avenida na parte inicial da avenida mais extensa da cidade, ocupando um lote de meio de quadra com aproximadamente 13x35m. Assim como na Agência Azenha, Debiagi basicamente distribui o programa no sentido longitudinal, com entrada de pé-direito duplo – posição também da escada social escultórica –, amplo salão público intermediário e serviços aos fundos. Porém, neste caso, o arquiteto opta pela criação de um subsolo para abrigar garagem e setor complementar de funcionários. Esse fator conseqüentemente deu margem para elevar o nível do térreo, criar uma leve rampa de acesso e ainda propor uma janela em fita para ventilação e iluminação do subsolo. O volume ainda possui uma peculiaridade na proposta de quebra-sóis horizontais sobre a fachada norte de frente à avenida, uma espécie de pórtico formado por vigas transversais.

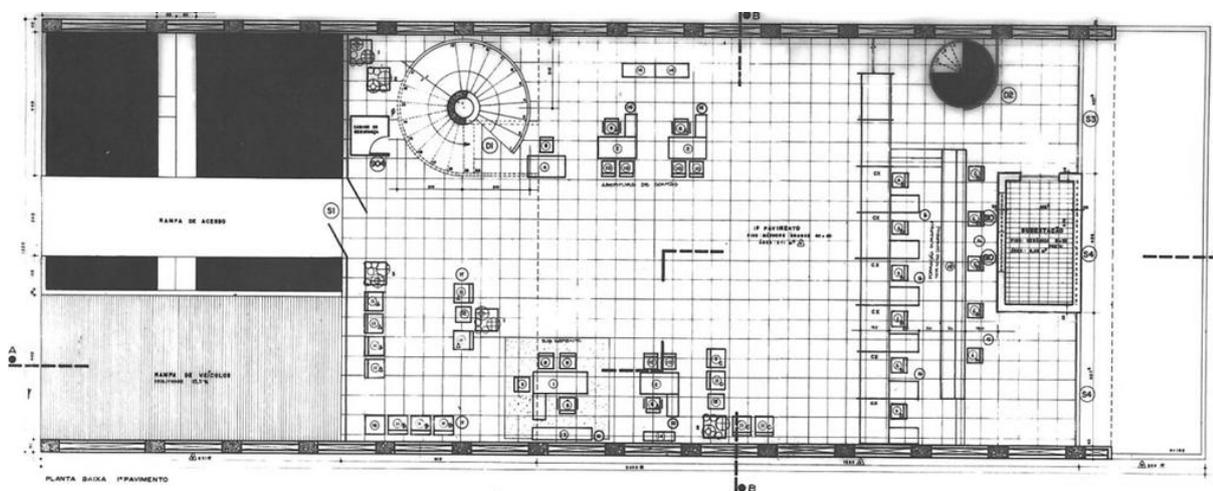


Fig. 49: Planta Baixa Agência CEF Petrópolis, Porto Alegre, 1974. Foto: acervo Debiagi

Além dessa característica organizacional do programa, a Agência Petrópolis possui similaridade àquele edifício da Azenha em uma série de arranjos e elementos compositivos. Ambas projetadas no mesmo ano, as agências assemelham-se no recurso de acentuar o recuo frontal, no tratamento das circulações verticais, no uso de claraboias para o controle de luz interior, na laje nervurada apoiada nas empenas laterais e no uso do concreto como material superficial protagonista.

As semelhanças com a Agência Azenha (2.3.2) obviamente traçam o mesmo paralelo com as referências e os argumentos apresentados. Contudo, o tratamento singular de detalhes para cada caso, configurando assim obras ligeiramente distintas, contém interesses suplementares. Embora Debiagi lance mão de uma oportuna solução compositiva para configurar artefatos em lotes análogos, o arquiteto tenta reter sua “notabilidade artística”²³ através de ingredientes peculiares para cada obra, e com isso insistir em originalidade e evitar a possível perda de prestígio da aparência símile entre as agências. Essa perseverança parece convergir para um argumento de Luis Espallargas Gimenez, o qual especifica que o típico arquiteto brutalista “indispõe-se e repudia componentes *standards* e acabamentos impessoais da indústria da construção para insistir em autoria e inspiração, mas repete cacoetes estilísticos de época e o inexplicável uso intensivo de concreto bruto e aparente para sentir-se engajado e atualizado”²⁴.

Subtraindo, por hora, a questão polêmica sobre a justificativa de manter o concreto sem revestimento (resumida na palavra “inexplicável”), Espallargas levanta dois pontos brutalistas importantes que parecem se aplicar às obras de Debiagi: a intenção de maquiar e agregar particularidades a um arquétipo genérico; e usar o concreto como espécie de simples “catálogo” do momento. Essas duas constatações parecem se confirmar quando se observa panoramicamente a produção arquitetônica do autor das agências. Entretanto, acaba-se verificando também que isso não implica em uma produção prosaica de Debiagi sob ascendência brutalista, justamente o contrário.

Um exemplo elucidativo das relações entre o binômio *originalidade* (como artesanal e peculiar) e *industrialização* (como repetição), somada à ambivalência do concreto (como material de múltiplas modelagens), pode ser observado no “pórtico” desta agência. Debiagi propõe um elemento modular – viga transversal em forma de “J” –, repete esse componente configurando um ritmo escalonar, mas trata cada peça de forma particular com dimensões próprias (FIGS) e em concreto aparente. O mesmo pode ser observado no tratamento das claraboias. O domo padrão sofre repetições, mas as aletas que controlam a incidência de luz possuem desenhos e ângulos específicos.

²³ Termo utilizado por Luis Espallargas Gimenez, *op. cit.* 2013, p.2. Não é intenção aqui também fazer reflexões sobre a função artística do arquiteto e indagar sua possível existência, mas apenas apontar o interesse pelos autores no detalhe peculiar e escultórico.

²⁴ Espallargas, Luis. *op.cit.* p.2

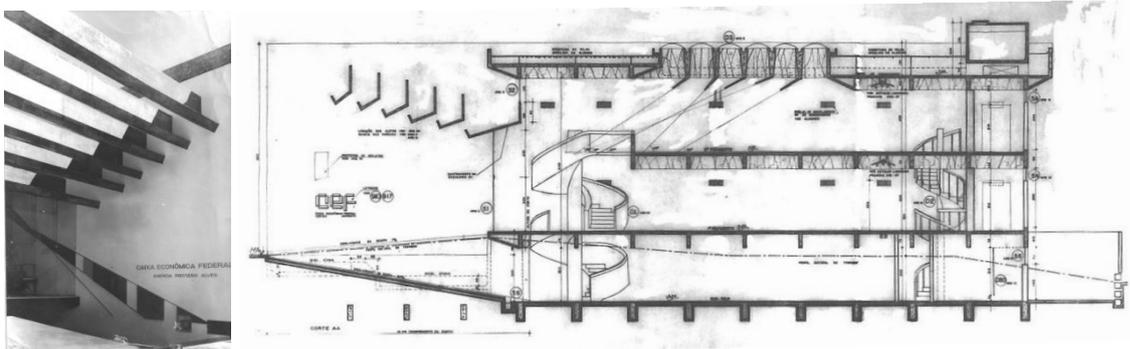


Fig. 50: Vista da entrada Agência CEF Petrópolis, Porto Alegre, 1974. Foto: acervo Debiagi
 Fig. 51: Corte Longitudinal Agência CEF Petrópolis, Porto Alegre, 1974. Foto: acervo Debiagi

Além da proteção solar, permitindo franca transparência à fachada, e da animação da entrada, intencionalmente recuada, o “pórtico” de acesso ainda é responsável por uma situação fundamental de hierarquia entre a agência e seu contexto. Essa estrutura de dimensões generosas é o principal mecanismo para conferir o caráter monumental do edifício, uma característica que também é condizente com esse tipo de instituição. No entanto, os mesmos elementos em “J” retêm uma crítica negativa plausível quando se atém para sua proporção monumentalizada e sua função, revelando um custo/benefício difícil de defender²⁵. De certa maneira, isso pode ser interpretado como exagero construtivo, um viés econômico que Espallargas define em seus artigos como “musculação estrutural” e “grandeza tectônica”. Essa última crítica negativa lança, portanto, um ponto de interrogação sobre a validade dessa solução em “pórtico” (e sobre qualquer *gesto* desse tipo), embora não tire seu valor de interesse e seus méritos assinalados; e isso nem parecia algo questionável à época no âmbito profissional, mas visto como sinônimo de inovação.

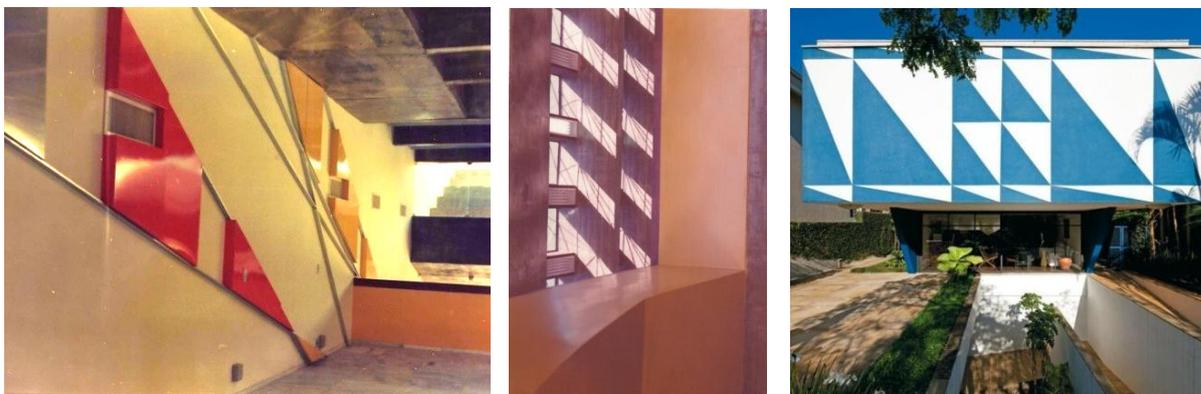


Figs. 52, 53 e 54 (esq. – dir.): CEF Alegrete (1974), CEF Rio Grande (1977), CEF São Borja (1974): o pórtico como principal elemento de diferenciação entre agências de meio de lote. Fonte: acervo Debiagi (autor destas obras)

Observando a Agência Protásio Alves já na escala do detalhe, notam-se algumas soluções instigantes. Acompanhando um hábito da época de desenhar escadas escultóricas, murais, caixilhos e outros detalhes com cores vibrantes, Debiagi explora tons quentes e grafismos nesta agência (frequentemente elaborados sob a influência da Arte Concreta), visível em elementos como as empenas laterais. Pelo corte longitudinal, deduz-se que estes elementos seriam continuações de

²⁵ Credito essa observação a Luis H. H. Luccas, levantada durante debate.

linhas diagonais vindas das claraboias, provavelmente buscando relações com projeções solares²⁶, assim como acontece com os gradis externos, ou mesmo percebendo nesses curiosos grafismos uma brecha artística para apelo autoral.



Figs. 55 e 56 (esq. e centro): Vista interna e sombreamento oblíquo do gradil Agência CEF Petrópolis.
Fotos: acervo Debiagi

Fig. 57: Vilanova Artigas, Casa Rubens Mendonça, São Paulo, 1958. Foto: noticias.arq.com.mx

Outro ponto curioso presente na escala dos pormenores, mas também relacionado às superfícies, está na configuração mista no espaço interior entre concreto e outros materiais. Mesmo que o *béton brut* seja a textura protagonista da composição, não há como deixar de notar o cuidadoso trabalho de marcenaria dos corrimãos e guarda-corpos em madeira, o desenho curvilíneo das luminárias em metal azulado e o modular piso polido em mármore branco. No entanto, o detalhamento lapidado é característica contrária a mais notória diretriz estética do Brutalismo, de manter os materiais construtivos com suas texturas naturais.



Fig. 58: Le Corbusier, High Court, Chandigarh, 1952. Fonte: pinterest.com

De toda forma, o que parece ser nevrálgico no interior desta agência (presente também em outros casos) é a situação de contraste entre a superfície rústica, fria, do concreto e a aparência lisa, colorida, brilhante, do revestimento. Isso, por si só, não soa como algum demérito, mas alterna uma situação de unidade linguística, típica da produção brutalista mais austera, para um quadro de tensão, formado pela

²⁶ Conforme ALMEIDA, BUENO, DIEFENBACH, *Op. Cit.* 2013, p.15

contraposição de duas tectônicas opostas. Uma contraposição dessa ordem – concreto escultórico bruto x revestimento em tonalidade viva – induz novamente a equiparar as afinidades das agências com as obras pós-II Guerra de Le Corbusier e com algumas obras paulistas de D. Tozzi e R. Ohtake, por exemplo .



Fig. 59 (esq.): Escada social Agência CEF Protásio Alves, Porto Alegre, 1974. Foto: acervo Debiagi
Fig. 60: Escada principal da residência Fernando Millan, de Paulo Mendes da Rocha, 1970-1974. Fonte: Residências em São Paulo: 1947-1975, da arquiteta Marlene Milan Acayaba

Um último ponto de conexão da agência Petrópolis com ascendências brutalistas é a marcação do partido pelas linhas horizontais da estrutura. Além de agregar ordem à aparência externa do edifício, essa intenção acaba, de uma maneira ou de outra, enfatizando um espaço interno amplo. Os pilares, esquadrias e divisórias, como elementos de direção antagônica e limitadores de ambientes, são internalizados, ocultados, ou até retirados do miolo do edifício, semelhante à organização do “pavilhão” de Mies.



Fig. 61: Vista Interna Agência CEF Petrópolis. Foto: acervo Debiagi

Segundo Ruth Verde Zein, a procura de horizontalidade já era uma característica da arquitetura paulista²⁷. Não só vinha com uma justificativa formal de sintetizar o grande abrigo, mas o plano

²⁷ Conforme Ruth Verde Zein. *As tendências e as discussões do pós-Brasília*. Projeto nº 53, julho 1983, p.75-85

horizontal se portava como extremo oposto a desenhos orgânicos. Assim como atesta Mendes da Rocha em diversas entrevistas²⁸, enaltecendo de forma excêntrica, em entrevista de 2002, que “um plano horizontal perfeito é um valor arquitetônico e técnico incomensurável que pouco se dá atenção. (...) Não existe nada horizontal no universo, na face do planeta”. De fato, a horizontalidade era vista como um atributo positivo ao projeto.



Fig. 62 (esq.): *Prefectural Government Hall*, Kenzo Tange, Japão, 1959. Fonte: wikiartis.com

Fig. 63 (centro): *Residência Nadir Zacarias*, arq. Ruy Ohtake, São Paulo, 1970. Fonte: noticias.arq.com.mx

Fig. 64: *Museu Brasileiro de Escultura Marilisa Rathsan*, Mendes da Rocha, São Paulo, 1986. Fonte: noticias.arq.com.mx

4.3.4. Agência Caixa Econômica Federal José do Patrocínio²⁹ | 1975

Arq.: Jorge Decken Debiagi e equipe

Em um lote situado em esquina, o projeto da CEF José do Patrocínio claramente prioriza o átrio central, indiviso, para atendimento ao público, e acomoda o restante do programa no subsolo e no espaço residual junto às divisas do terreno. Dessa forma, ficam claros dois prismas essenciais: um de maior hierarquia, de base quadrada, envidraçamento contínuo, definido virtualmente pela projeção marcante da platibanda periférica em balanço; outro secundário, recessivo, opaco, um volume de serviços em “L” que contorna a forma principal e que agrupa os compartimentos de apoio.

A composição mostra ênfase principalmente para a laje nervurada, que cobre o salão central, os quatro pontos de apoio cruciformes, e o envidraçamento contínuo. O edifício fica, portanto, dividido em dois pavimentos de áreas semelhantes. A conexão entre eles se dá por meio de uma entrada de

²⁸ Ver: Wisnik, Guilherme. *Op.cit.*

²⁹ Antes de iniciar a análise da agência, é importante mencionar a publicação particular desta obra e da posterior CEF Torres (4.3.6) nos anais do X DOCOMOMO Brasil, artigo intitulado: “*A avis rara do Arquiteto Jorge Debiagi: Uma Análise sobre a Influência Brutalista em duas de suas Obras Bancárias*”. Disponível online: http://www.xdocomomobrasil.com.br/download/artigos/obras/OBR_56.pdf. Naquela ocasião, o intuito era mostrar como um mesmo arquétipo pôde configurar obras distintas, mas ambas compartilhando uma riqueza arquitetônica singular. Nesta dissertação, estas possuem, junto com as obras selecionadas de Dorfman, o papel de “carros-chefe” em qualidade, e que também nortearam essa investigação de mestrado. Por último, na opinião deste autor, essas duas agências são as obras com maiores pontos positivos do arquiteto Debiagi.

patamar intermediário, pouco acima da cota do passeio, e de amplo pé-direito. Esse ingresso propiciou uma razoável integração espacial.



Fig. 65: Vista externa CEF José do Patrocínio. Fonte: acervo Debiagi

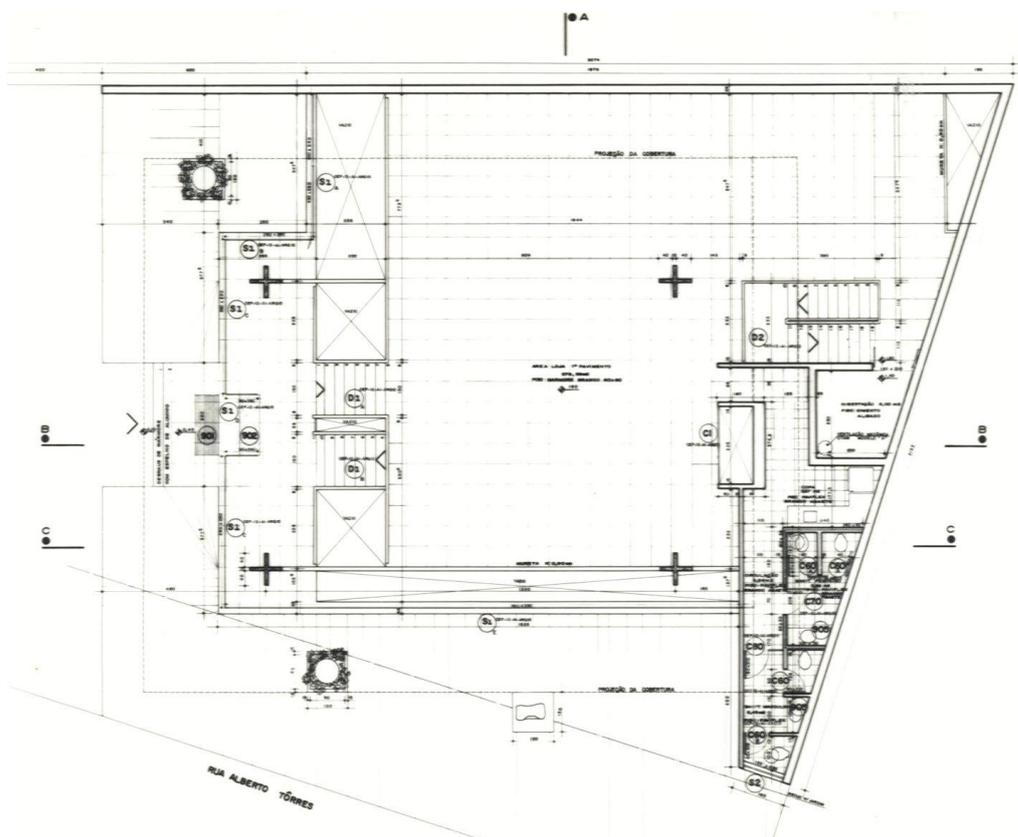


Fig. 66: Planta Baixa CEF José do Patrocínio. Fonte: acervo Debiagi

Segundo Luccas, a Agência CEF José do Patrocínio “foi outro projeto que adotou o enunciado hegemônico do período: a estratégia paulista de priorizar volumes legíveis, porém contingentes aos lotes, através de recursos usuais como as estruturas nervuradas expandidas contra as divisas à

semelhança de pérgulas”³⁰. A partir do foco em configurar o amplo átrio ordenador, resultou um partido univolumétrico e monumentalizado, a título de “grande abrigo”, aproximando-se novamente da prática arquitetônica paulistana, onde existia não só um princípio estético da verdade dos materiais, da honestidade estrutural e das questões éticas sociais, mas também arquétipos formais compositivos pré-determinados, que formavam, afinal, um repertório arquitetônico, e mais que isso, parâmetros de projeto, premissas, modelos *Standards*, balizas, etc.



Fig. 67: Vista Interna CEF José do Patrocínio. Fonte: acervo Debiagi

No caso da agência José do Patrocínio, esse apelo em busca de certo partido “cobertura-abrigo” é observado no esforço desproporcional para a criação de um subsolo, formado por uma casca de concreto com a função de conter a pressão do raso lençol freático presente no local. Essa é uma estratégia já conhecida por obras como a Casa das Canoas (1953), de Oscar Niemeyer, por exemplo.

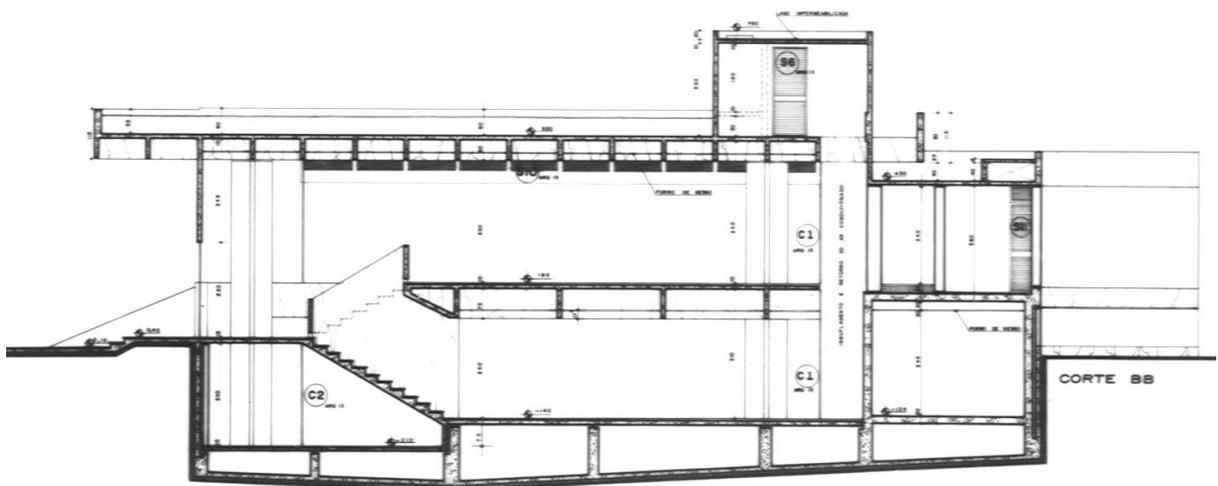


Fig. 68: Cortes Longitudinal Agência CEF José do Patrocínio. Fonte: acervo Debiagi

³⁰ Luccas, Luis Henrique Haas. *Op. Cit.*, p. 266.

Essa solução complexa de afundar e de esconder parte do programa foi adotada na intenção de agregar leveza ao prisma através da transparência (Fig. 16). O enfoque em um prisma elementar centralizado assemelha-se a uma intenção arquitetônica paulista “de conceber o edifício como um objeto autônomo, numa composição que procura se mostrar univolumétrica, desvinculando o elemento principal de composição das divisas e do solo. Somente o subsolo ou um elemento compositivo secundário chegam até os limites do lote. O pavimento térreo, quando ocupado, tem suas vedações recuadas e/ou envidraçadas” (MAHFUZ, 2006). Massas horizontais, ou um prisma único, apoiados em poucos pontos de apoio, podem ser exemplificados pelas residências *Roberto Millan* (Millan, 1960), *Mendes André* (Artigas e Cascaldi, 1966), *Mário Masetti* (Mendes da Rocha, 1968), *Nadir Zacarias* (Ohtake, 1970).

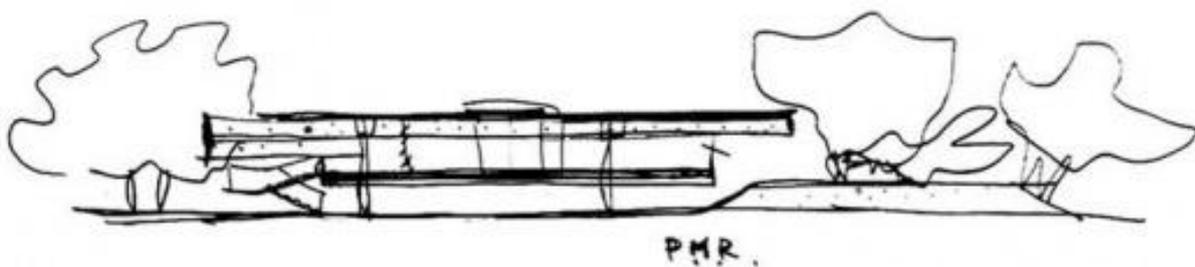


Fig. 69: Croqui-Corte Casa Mendes da Rocha (1964). Destaque para a forma elementar do plano horizontal protetor, proporcionando abas de sombreamento, e apoios mínimos possíveis. Fonte: NOBRE, 2007

Além disso, a composição elementar – de traços essenciais - das fachadas explora um número reduzido de aberturas com o mínimo possível de informação, a ponto de neutralizar visualmente os acessos. Na verdade, assim como descreve Telles, “a estrutura desenhada como uma grande marquise, solução evidentemente de exterior, dissolve o valor das aberturas”³¹. Relacionando novamente a agência bancária projetada por Debiagi com o Brutalismo paulista, há semelhanças na composição do partido quando o exemplo local se encaixa na “tendência na qual predominaram as linhas retas e o abstracionismo, utilizando a geometria e a estrutura para gerar a forma” definida por Sanvitto³². Assim como a configuração espacial de amplos espaços centrais, os quais na prática paulista “assumem a conotação político ideológica dos lugares destinados aos usos coletivos e democráticos”³³.

Contudo, a linhagem compositiva - massa horizontal sobre poucos pontos de apoio - parece ir mais longe. Essa estratégia formal possibilita a continuidade entre interior e exterior de forma muito elementar.

³¹ Telles, Sophia. Lucio Costa: monumentalidade e intimismo, 1989. In *Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira*; v1 / organização Abílio Guerra. 2010, p. 189.

³² Sanvitto, *op. cit.* 2002, p. 5.

³³ Telles, Sophia. *op.cit.*, p. 188

Segundo Mahfuz ³⁴, é um modo de favorecer a “transparência, obtida por meio de sombras profundas criadas por um ou mais planos horizontais superiores”. Nesse caso, os apoios não são posicionados nas extremidades, mas recuados, reforçando a horizontalidade da laje superior em balanço. A essência dessa estratégia formal lembra claramente um arquétipo miesiano, bem exemplificado pela Galeria Nacional de Berlim (1962). Tanto na agência de Debiagi, como no pavilhão de Mies, há uma lista de semelhanças, como planos envidraçados, pilares cruciformes, desnível do passeio com subsolo, forma-síntese, predomínio da horizontalidade, economia de meios, e algumas características semelhantes à “tectonicidade” ³⁵ miesiana.



Fig. 70: CEF José do Patrocínio - foto da época. Fonte: Acervo Debiagi



Fig. 71: Galeria Nacional, Mies van der Rohe, Berlin, 1968. Fonte: preservationresearch.com, by Bacardi

É importante mencionar as abas de sombreamento proporcionadas por esse sistema de planos horizontais sobrepostos sobre um número reduzido de pontos de apoio. Basicamente, o plano

³⁴ Mahfuz, Edson. *op.cit*, 2006.

³⁵ Termo conforme Gottfried Semper, relativo basicamente à construção leve, imaterial e diáfana, opostamente à “estereotomicidade”, de caráter telúrico e sólido.

horizontal protetor sintetiza duas funções: quebra-sol e cobertura. Aqui, há uma evolução formal (no que tange à elementaridade) ao caso da agência CEF Protásio Alves, onde esses elementos possuíam volumes próprios. No clima subtropical, a simples extensão da laje se torna uma solução inteligente para a proteção das fachadas do sol escaldante do verão sem a necessidade de algum tipo de obscurecimento, e permite superfícies envidraçadas para acolher os raios confortantes do inverno. Conseqüentemente, a permeabilidade visual e a amplitude interna são maximizadas.



Fig. 72: Imagem esclarecedora presente no artigo de Mahfuz citado anteriormente. “A situação arquetípica em que uma árvore oferece sombra enquanto permite que as brisas desempenhem seu papel refrescante”. Fonte original: KONYA, Allan, 1980.



Fig. 73: Vista internas da época CEF José do Patrocínio. Fonte: acervo Debiagi

Além do mérito formal, há outros valores importantes na agência de Debiagi. O primeiro atributo diz respeito ao diálogo entre materiais, buscando sempre uma neutralidade predominante com o

concreto aparente como protagonista. Apenas o detalhe singelo do tubo coletor pluvial apresenta algum contraste através de sua coloração amarela. A transparência e a ausência de revestimentos só reforçam as percepções de monumentalidade e robustez proporcionadas pelas dimensões estruturais, configurando a agência como um episódio contrastante dentro da informalidade da cidade espontânea.

Por segundo, há de se ressaltar a seriedade do projeto de Debiagi, preocupado mais com relações econômicas e construtivas no edifício (do tipo custo/benefício e sistematicidade) do que com “inclinações artísticas” para a manipulação da forma. Luccas também parece concordar com este argumento em análise a esta agência na sua tese doutoral, comentando que “a contenção do repertório e a sobriedade da composição garantiram a qualidade da proposta”³⁶.



Figs. 74 e 75: Vistas da época CEF José do Patrocínio. Fonte: acervo Debiagi

4.3.5. Agência Caixa Econômica Federal Independência | 1976

Arqs.: César Dorfman e Edenor Buchholz

A agência CEF Independência mostra-se como uma variação estendida do modelo genérico entre empenas. A estratégia compositiva é definida basicamente por planos sobrepostos em lajes nervuradas, apoiados sobre duas paredes paralelas às divisas laterais do terreno trapezoidal. Há de se grifar três essencialidades do partido: o *abrigo* monumentalizado; o dilatado *salão* de uso público interno, com pé-direito chegando a 8m e amplificado principalmente pelo envidraçamento da elevação frontal; e os *elementos internos* enriquecidos plasticamente (escadas, plataformas, colunas, prismas).

³⁶ Luccas, L.H. Haas. *op. cit.*, 2004, p. 266



Fig. 76: Agência CEF Independência (vista externa atual). Foto: Luis H. H. Luccas

A declividade do terreno sugeriu a construção de dois pisos no subsolo para estacionamento. Já os serviços são posicionados aos fundos do edifício. Pilares e volumes menores complementam os apoios estruturais. Painéis de traços geométricos revestem a face interna das empenas de concreto e surgem como um ingrediente extra na relação entre opacidade e transparência. Suas características gerais mantêm sintonia com o gosto artístico e arquitetônico vigente à época. É importante mencionar que, ao contrário da maioria das obras bancárias aqui abordadas, esta agência de bairro encontra-se em razoável estado original de conservação.

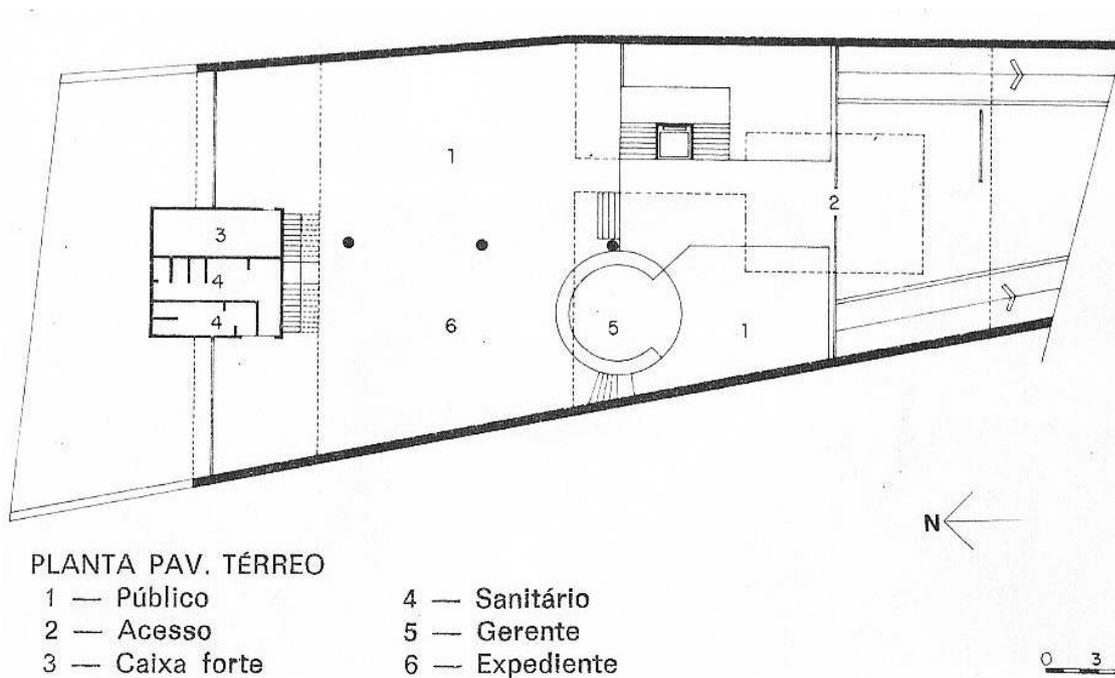


Fig. 77: Planta Baixa CEF Independência. Fonte: Xavier; Mizoguchi, 1990, p.295.

Um ponto fundamental de análise da CEF Independência é a relação entre *partes e materiais* – concreto (predominante), vidro, madeira, pedra e metal. Segundo Comas³⁷, dentro do Brutalismo existe uma “equação dual”, ambivalente, tanto diacrônica, quanto sincrônica, em defesa da heterogeneidade sem perder o ar de família. Contradições e complexidades que de certa maneira também são visíveis na CEF Independência. Essa análise fica mais clara através de um conjunto de exemplos explicativos, enumerados a seguir.

A caixa em concreto frontal suspensa, artefato que baliza interior e exterior, revela a ambivalência entre seu peso real e sua leveza virtual. Efeito maximizado pela materialidade delgada do vidro, mas também contraposto pelo delicado painel geométrico. Este vinha como um apelo artístico para agregar conteúdo à superfície vazia das empenas. O mobiliário, ao contrário de uma praxe brutalista, não é artesanal e fixo, mas padrão de catálogo com desenho simples; a vegetação dialoga com a rugosidade do concreto dentro de uma linguagem naturalista; o piso pétreo mantém a sintonia fria do conjunto; o forro em linhas paralelas realça ortogonalidade; e o revestimento metálico elegante das colunas centrais contrasta com a crueza do concreto, deixando-as em um cenário paralelo³⁸.

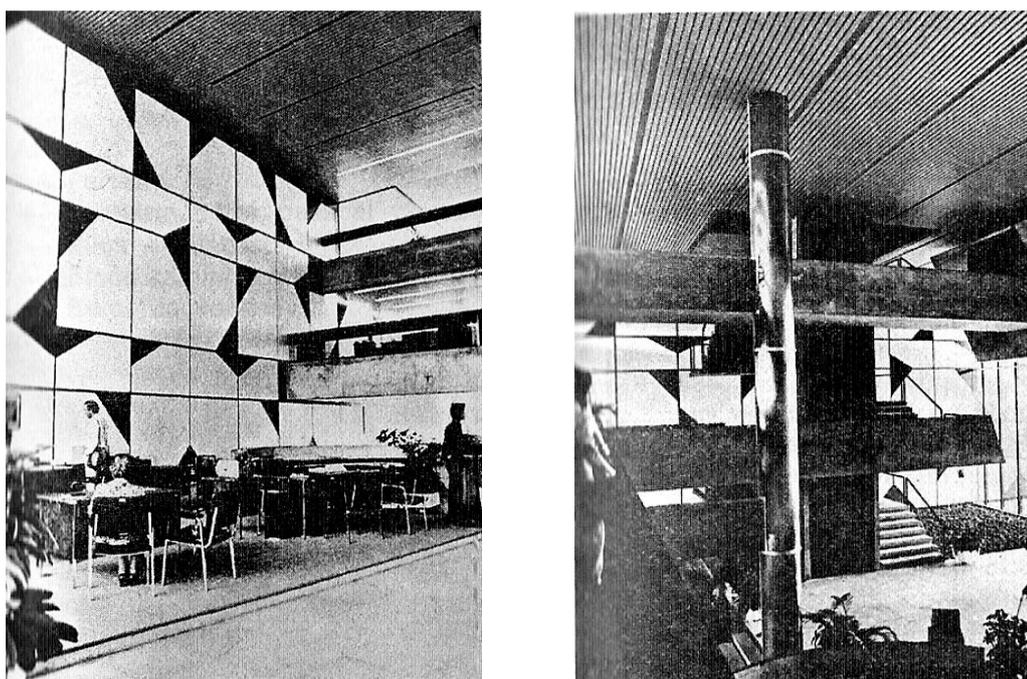


Fig. 78: Vista Interna CEF Independência. Fonte: Xavier; Mizoguchi, 1990, p.294.

Banham destaca:

“Arquitetura é estabelecer relações emocionantes com materiais brutos’ [Le Corbusier]. Construir determinando relações desta ordem, entre materiais, devia ser a ambição central do Brutalismo”³⁹.

³⁷ Em palestra no já mencionado X Seminário Docomomo Brasil.

³⁸ Embora, fica a ressalva de que os revestimentos utilizados contrariavam o princípio geral da “honestidade dos materiais” do Brutalismo.

³⁹ Banham, Reyner. *op. cit.*, p.17 (tradução do autor).

A utilização das referências teóricas mencionadas possui a finalidade de reforçar o quanto é importante observar com cuidado a sintaxe compositiva do edifício. A partir de uma forma muito elementar, Dorfman e Buchholz buscaram relações entre dimensões e materiais com o objetivo de manifestar as percepções de monumentalidade, horizontalidade, continuidade espacial e contraste urbano.

Outro ponto de apreciação desta agência é a estrutura como geradora da forma. Esse é um fator que tende à singularidade do objeto arquitetônico, excluindo elementos extras que possivelmente viessem a esconder seu esqueleto. Essa é uma característica coerente ao Brutalismo, como uma tendência em revelar as “entranhas” do edifício, observada com frequência na obra de outros arquitetos. Assim como observa Zein em São Paulo:

“Em grande parte das obras do brutalismo paulista daquele momento (anos 1950-1960) a ‘exploração das possibilidades do concreto armado’ focava na possibilidade de reduzir apoios e obter vãos e balanços máximos, onde a forma plástica das partes portantes (colunas, vigas, lajes, paramentos, postiços, grelhas, etc.) e de suas articulações deveria de alguma maneira fazer transparecer, ao olhar educado, algo do jogo das forças estáticas assim resultantes”⁴⁰

De fato, a estrutura - como geradora da forma - tinha sido elevada a um princípio compositivo genérico do Brutalismo nacional, mas que na verdade era uma extensão formal da arquitetura moderna⁴¹ levada às últimas conseqüências. Neste caso da CEF Independência, é justificada como uma solução lógica ao programa. “A verdade dos materiais, a liberdade da planta livre, o espaço urbano fluido dos pilotis, a transparência das fachadas, o terraço jardim coletivo e utilizável, são conceitos carregados de conteúdos e formas modernas intimamente associadas às novas possibilidades construtivas, em particular, o concreto”.⁴²

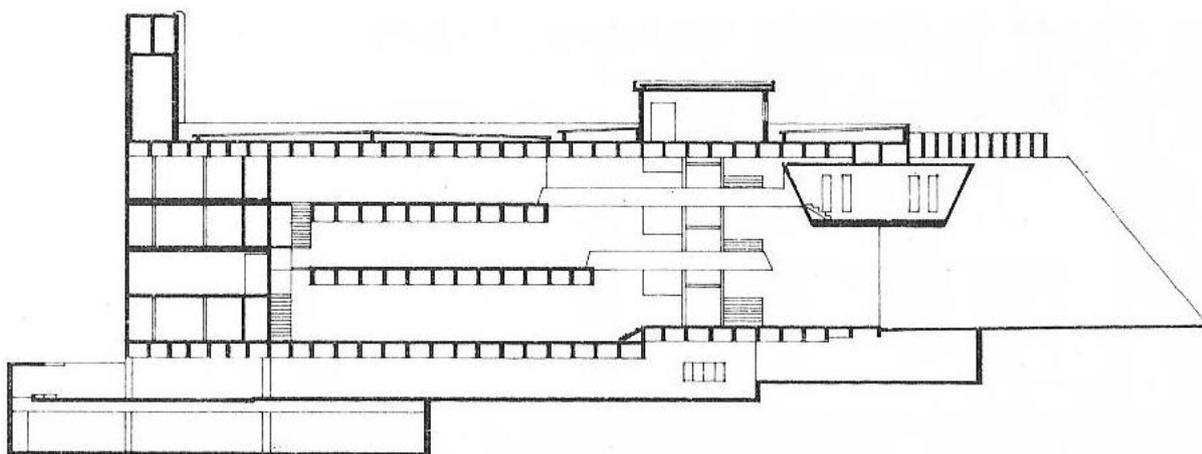


Fig. 79: Corte Longitudinal CEF Independência. Fonte: Xavier; Mizoguchi, 1990, p.295.

⁴⁰ Zein, Ruth Verde. Op. cit, 2010, p. 91.

⁴¹ Assim como sintetizam Edson Mahfuz e Helio Pinõn, por exemplo, em diversas palestras assistidas pelo autor.

⁴² Marques, Sergio Moacir. *Da Refinaria à Secretaria: Racionalismo estrutural, socialismo nacional e modernismo regional em obras públicas de Fayet, Araújo e Moojen – 1962 a 1970*. Presente em: CONCRETO: Plasticidade e Industrialização no Cone Sul-Americano 1930/1970 / org. Carlos Eduardo Comas, Marta Peixoto, Sergio M. Marques – Porto Alegre: Ed. Uniritter, 2010 (Cadernos de arquitetura Ritter dos Reis, vol.7).

Algumas sutilezas também se revelam em alguns elementos e detalhes da obra. A grelha em concreto armado do acesso, por exemplo, forma uma espécie de pérgula, que matiza feixes de luz sobre as superfícies da entrada, demonstrando um desenho austero e eficiente. O mesmo rigor projetual (diga-se, com certa ousadia estrutural) é observado no tratamento das plataformas e das circulações superiores, submetidos a grandes vãos, mas elementares como barras independentes. No âmbito dos pormenores, há o caso da extremidade frontal inclinada das empenas, onde os autores propuseram um recorte, que divide a empena aparentemente em duas lâminas, atribuindo assim um aspecto mais esbelto às robustas cortinas de concreto lindeiras.



Figs. 80 e 81: Agência CEF Independência (vista externa atual). Fotos: Luis H. H. Luccas (esq.); autor (dir.)

4.3.6. Agência Caixa Econômica Federal Torres | 1977

Arq.: Jorge Decken Debiagi e equipe

Basicamente, a agência CEF Torres é uma variação do modelo formal da CEF José do Patrocínio. Em terreno análogo de esquina, a estratégia compositiva consistiu em dispor o expediente e o atendimento sobre uma cobertura quadrada plana, sustentada por quatro pilares cruciformes equidistantes (17m); o restante do programa e uma parte estendida do atendimento ficam concentrados à margem desse prisma central.

Como características gerais complementares, o átrio é envidraçado (com quebra-sóis verticais a nordeste), já o privativo/serviços é opaco; um sistema de zenitais auxilia na iluminação interna; o concreto, o vidro e a madeira (esta em menor escala), são os materiais predominantes; pequenos jardins, locados nas bordas externas do átrio, dialogam com a neutralidade das texturas naturais. A excentricidade maior fica pela lapidação do pilar cruciforme.



Fig. 82: Vista externa CEF Torres. Fonte: acervo Debiagi

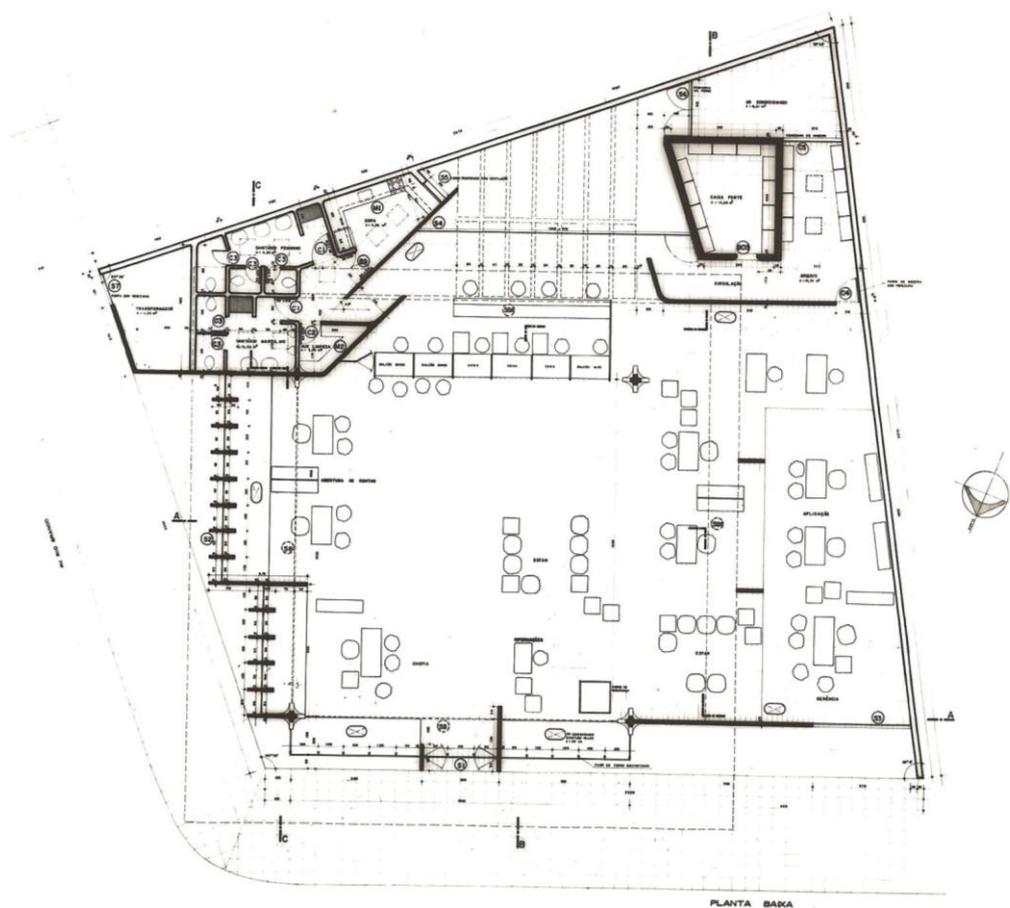


Fig. 83: Planta Baixa CEF Torres. Fonte: acervo Debiagi

Pelas semelhanças entre os arquétipos CEF José do Patrocínio e da CEF Torres, a maioria dos méritos assinalados e dos paralelos referenciais da agência anterior pode ser aplicada neste caso. Contudo, a manipulação singular dos detalhes pôde configurar obras distintas. Por isso, algumas reflexões e conexões ainda permanecem pertinentes.

A preferência de Debiagi no partido – átrio central e “L” complementar de borda – para o terreno de esquina fica evidente quando comparamos o corte longitudinal das duas agências. Mesmo divergentes, a solução setorial peculiar de cada agência manteve semelhante a percepção externa de ambos edifícios, enfatizando o plano de concreto sobre caixa de vidro. Com uma alta demanda de trabalhos contratados, uma solução efetiva padronizada para o lote de canto trazia a vantagem de diminuir o tempo de projeto. Todavia, a mesma standardização não se aplica aos detalhes.

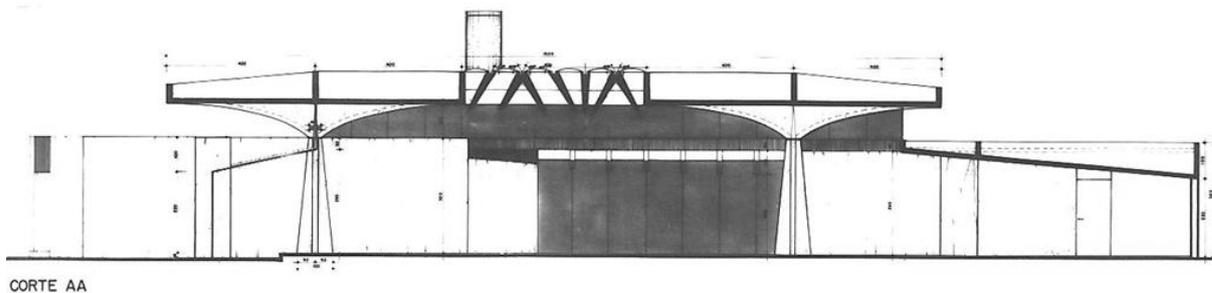


Fig. 84: Corte Longitudinal Agência CEF Torres. Fonte: Acervo Debiagi

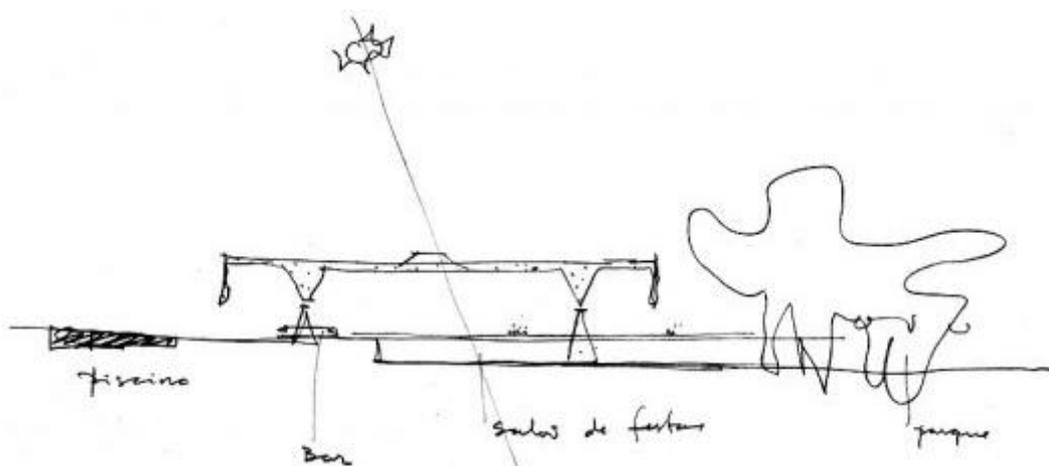


Fig. 85: Paulo Mendes da Rocha, Jockey Clube de Goiás, Goiânia, 1962. Fonte: ARTIGAS, Rosa et alli (org).

A manipulação singular dos detalhes em busca de originalidade volta a aparecer na obra de Debiagi. Neste caso, a ênfase maior fica marcada pela artesanaria dos quatro pilares cruciformes. Esta é outra variação da CEF José do Patrocínio, observada também em outras obras posteriores do arquiteto autor. Se naquele exemplo, o apoio cruciforme é mantido em sua forma elementar, agora na CEF Torres é esculpido para compor um tronco de pirâmide conectado a um cone invertido, o qual se dilui na cobertura.

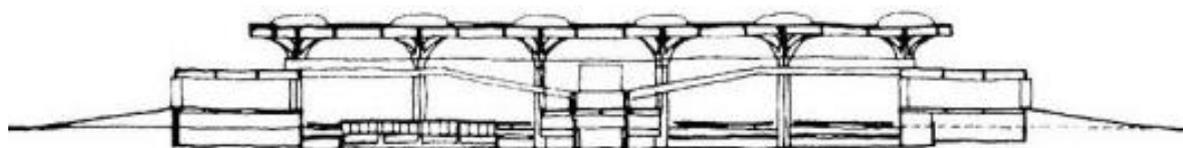


Fig. 86: Estação Rodoviária de Jaú, Vilanova Artigas, 1973, São Paulo. Fonte: ARTIGAS, Rosa et alli (org)



Figs. 87 e 88: Vistas internas CEF José do Patrocínio (esq.) e CEF Torres. Fonte: Acervo Debiagi

O desenho orgânico do pilar CEF Torres abre margem para conexões figurativas. Nesse detalhamento, há uma alusão à forma natural da “árvore”, presente em inúmeras obras arquitetônicas. No Brutalismo, as conexões figurativas normalmente vêm relacionadas com recuos naturalistas, formas escultóricas, originalidade autoral e “combinação entre sofisticação e primitivismo”⁴³. Conforme Cláudia Cabral, “mesmo os mais austeros e regulares pilares funcionalistas, cuja forma se pretende derivada apenas da seção resistente, admitem variações geométricas de seção e altura que superam em número o quadro *standard* das cinco ordens. A existência dessa margem de decisão formal, e a impossibilidade de reduzir o pilar à pura objetividade, interessa particularmente ao Brasil como debate”⁴⁴. Para exemplificar, a autora utiliza o Conjunto T.O.S.A (1952), de Antonio Bonet, abordando o contraste entre a rusticidade dos apoios arbóreos e a pureza do prisma elevado.

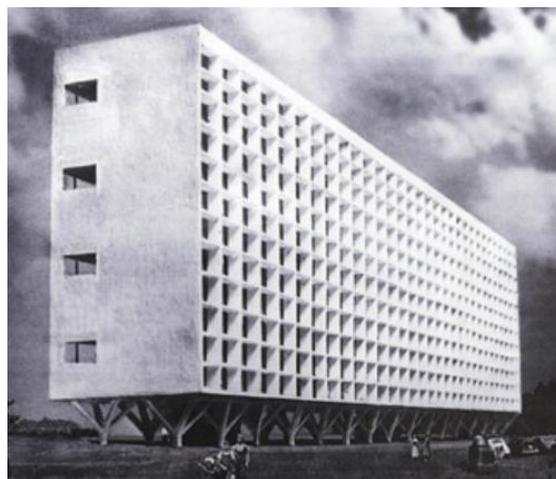
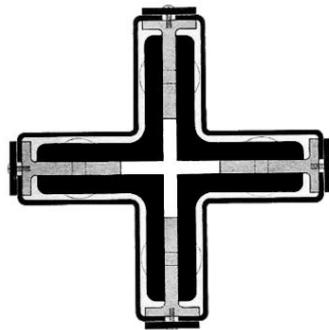


Fig. 89: Conjunto T.O.S.A, Antonio Bonet. Buenos Aires, 1952. Fonte: Álvarez; Roig, 1996. In: Cabral, 2013, p. 11

⁴³ Expressão de Peter Smithson. Presente em CURTIS, William J.R. *Modern Architecture since 1900*. London: Phaidon Press, 1996.

⁴⁴ Cabral, Cláudia Piantá Costa. *op. cit.*, 2013, p.4 e 5.

Já o pilar cruciforme “sofisticado”, elegante, elementar, lembra as obras de Mies van der Rohe, como o *Pavilhão de Barcelona* (1929), por exemplo. E a relação com o mestre alemão fica mais estreita quando se compara a espacialidade interna da agência com aquele espaço único, claro e indiviso de Mies⁴⁵, proposto também em obras como o *Museu Georg Schaefer* (1960); embora haja uma diferença considerável no posicionamento dos pilares. Mies costumava posicionar os pilares na borda periférica do edifício, enquanto que na CEF Torres eles são recuados.



Figs. 90 e 91: Pilar cruciforme de Mies. Desenho: coisasdaarquitectura.com; Foto: autor (Pavilhão de Barcelona, reconstruído em 1959)

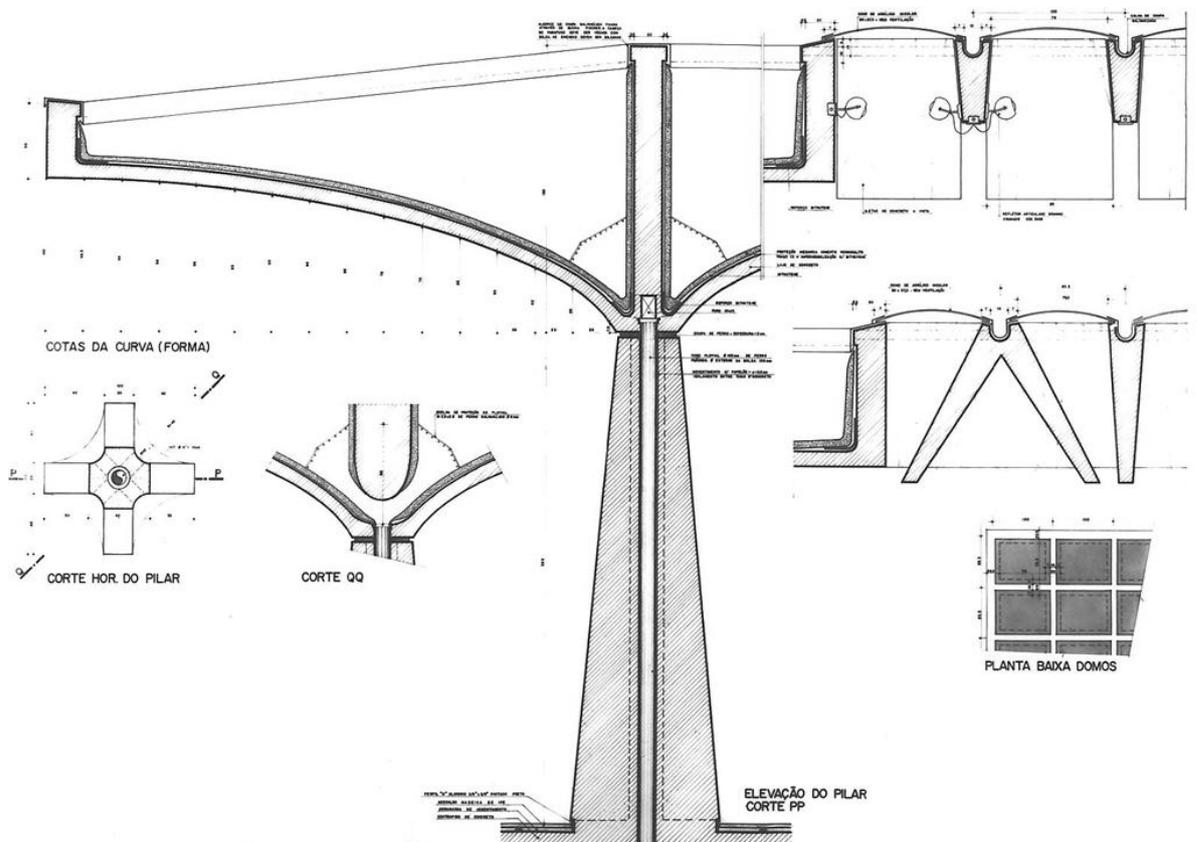


Fig. 92: detalhe do pilar *CEF Torres*. Fonte: Acervo Debiagi

⁴⁵ Lembrando que Mies van der Rohe é considerado segundo Banham, uma das matrizes do Brutalismo, junto com Le Corbusier.

Pilar cruciforme e espaço amplo são afinidades compartilhadas também com obras brutalistas paulistas, como a célebre *FAU-USP* (V. Artigas; C. Cascaldi, 1962), por exemplo. Mas aqui o apoio volta a ser tratado de forma escultórica. Já a composição com apenas quatro pontos de apoio equidistantes, presente na agência, é mais recorrente na obra de Mendes da Rocha, presente na própria casa do arquiteto (1964). Ainda que também seja visível em outros casos, como as residências *José Taques Bittencourt* (1959), *Mendes André* (1966), citadas anteriormente, e *Elza Berquó*, (1967), projetos de Artigas e Cascaldi.

Em projetos bancários, os quatro pilares equidistantes também não eram uma exclusividade compositiva de Debiagi. Uma obra sua bem elucidativa é a *Agência XV de Novembro* (Fig)⁴⁶, do arquiteto de Curitiba Renato Mueller, fiel adepto do pilar cruciforme. A existência de obras bancárias com detalhes e arranjos formais semelhantes em período concomitante indica ancestrais arquitetônicos em comum, provavelmente, como comenta Carlos E. D. Comas, a partir do “modelo hegemônico da *escola paulista*, da composição miesiana e da taticidade corbusiana”⁴⁷.

Almeida, Bueno e Diefenbach, em artigo de análise a esta agência, conferem ainda uma referência mais distante. “É interessante a recorrência disciplinar da utilização de quatro colunas em ambientes internos, categorizados pela primeira vez por Andrea Palladio em seu tratado. O chamado *quadro* fazia o ajuste de proporção entre largura e altura dos ambientes, utilizados principalmente em vestibulos”⁴⁸, diminuindo os vãos e aumentando os ambientes internos. De fato, essa composição interna materializa a ordem subjacente do projeto e propõe uma hierarquia maior ao ambiente configurado, tornando-se um lugar de confluência.

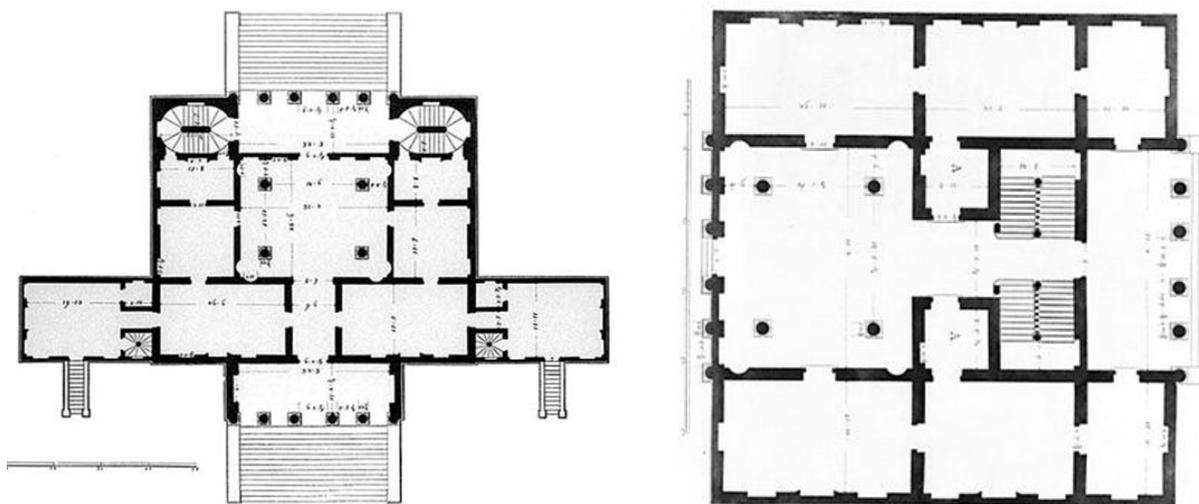


Fig. 93 (esq.): *Villa Cornaro*, Andrea Palladio, Padua, 1552. Desenho: Ottavio Bertotti Scamozzi, 1781
 Fig. 94: *Palazzo Antonini*, Andrea Palladio, Udine, 1556. Desenho: Ottavio Bertotti Scamozzi, 1781

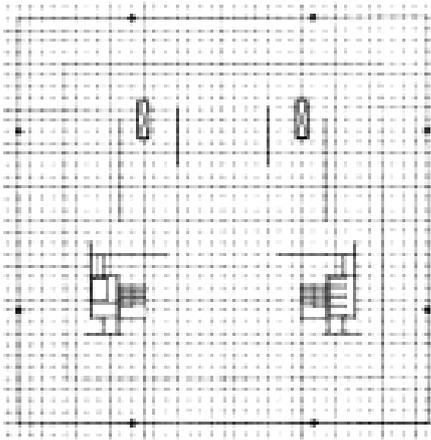
⁴⁶ Premiada pelo IAB/PR em 1981.

⁴⁷ Presente em: STRÖHER, Ronaldo de Azambuja. *op. cit.*, p.144.

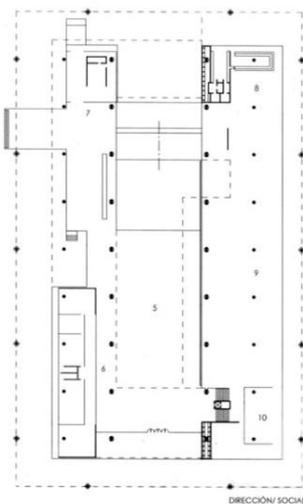
⁴⁸ Almeida; Almeida; Bueno. *op. cit.*, 2012, p.7



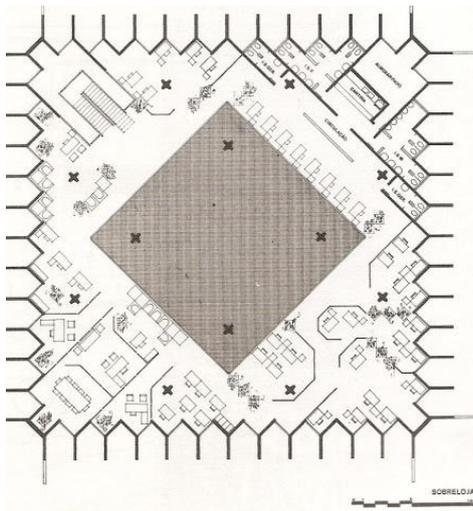
Fig. 95: *CEF Torres, Vista Exterior (fotos da época)*. Fonte: Acervo Debiagi



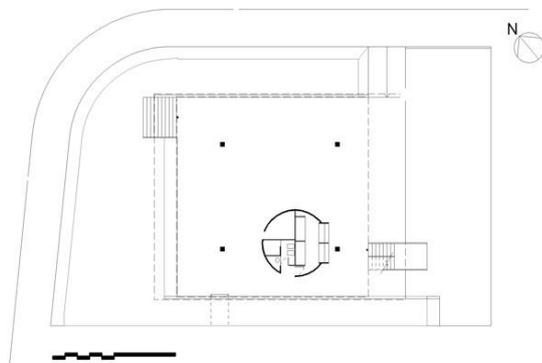
Figs. 96 e 97: *Museu Georg Schaefer, Mies van der Rohe, Alemanha, 1960*. Planta e Foto: www.vierte-architekturwoche.de



Figs. 98 e 99: *FAU-USP, V. Artigas e C. Cascaldi, São Paulo, 1961*. Planta: Paula Mastrocola; Foto: Ferraz (coord.), 1997, p.105



Figs. 100 e 101: *Agência XV de Novembro*, Renato Muller, Niterói/RJ, 1977. Planta. Planta: Revista Projeto 64; Foto: acervo Muller

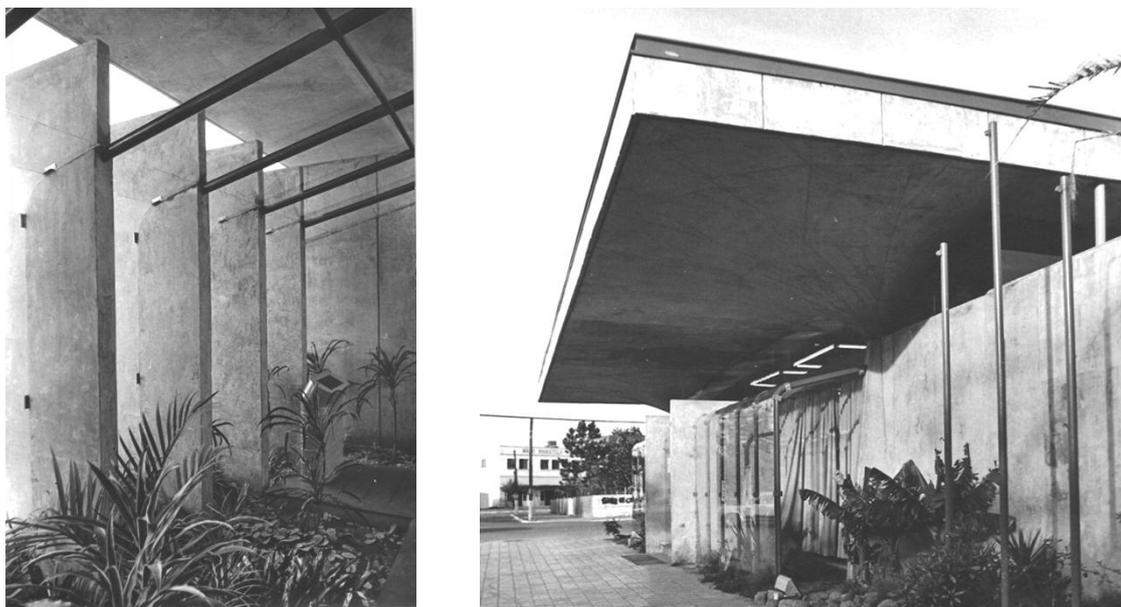


Figs. 102 e 103: *Casa Mendes da Rocha*, residência do arquiteto, 1964. Planta: ACAYABA, 1986, p. 210. Foto: ACRÓPOLE, 343, 1967, p.32

No átrio central da agência CEF Torres, a progressão da luz através das superfícies envidraçadas revela as operações que criaram o edifício e a nitidez com que são reveladas, além de mostrar o tratamento uníssono entre superfícies internas e externas. Maximiza a estrutura e a continuidade espacial deste espaço destinado ao público, e contrasta com a opacidade do concreto. Não obstante, a translucidez seja obstruída pelos protetores solares verticais no caso da CEF Torres, em uma contraposição “pela simultânea aplicação e inversão de seus valores”⁴⁹. Neste caso, o *brise* limitando a permeabilidade do vidro.

Nas zenitais, as aletas simetricamente montam um jogo de luminosidade, proporcionando claridade indireta sutil, mas suficiente para banhar e enfatizar o átrio central. Esse é um recurso bastante coerente quando se tem um espaço enorme e a intenção é torná-lo mais convidativo através da claridade. O mesmo lirismo projetual é observado na sinuosidade de algumas divisórias internas.

⁴⁹ Zein, Ruth Verde. Texto presente na contracapa de: *A segunda idade do vidro: transparência e sombra na arquitetura moderna do Cone Sul Americano – 1930/1970* / org. Carlos Eduardo Dias Comas e Sergio Marques. Porto Alegre: Ed. Uniritter, 2007.



Figs. 104 e 105: Agência CEF Torres. Fonte: acervo Debiagi

4.3.7. Agência Metropolitana Bonfim | 1977

Arqs.: Ronaldo Ströher (anteprojeto) e Sílvio Jaeger Rocha (projeto executivo)

A Agência Metropolitana Bonfim não seguiu a estratégia comum das empenas entre medianeiras. O partido foi definido basicamente por duas essencialidades: a organização do programa em *faixas* longitudinais (serviços, expediente, público); e pela monumentalização da fachada frontal. Embora o edifício contenha dois pavimentos, os usos são distribuídos de forma similar.

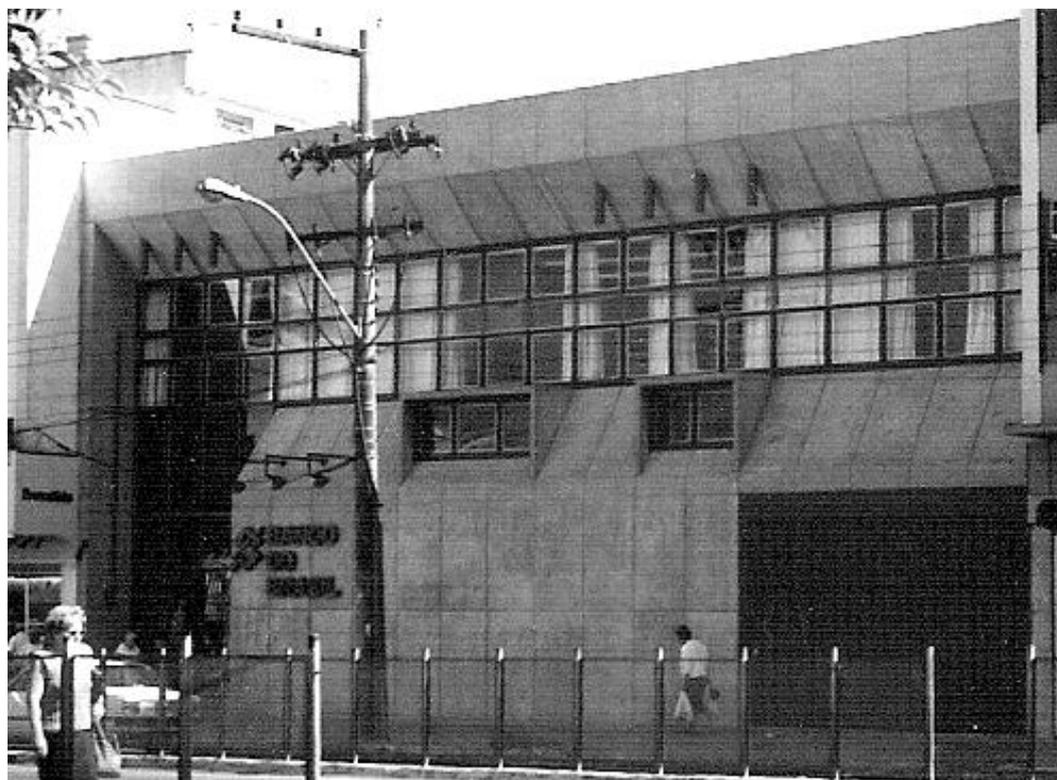


Fig. 106: Fachada frontal da Agência Metropolitana Bonfim. Fonte: acervo Ströher

influenciada pelo Brutalismo. A preferência pela malha estrutural “convencional” demonstra a preocupação com uma arquitetura menos “heroica”.

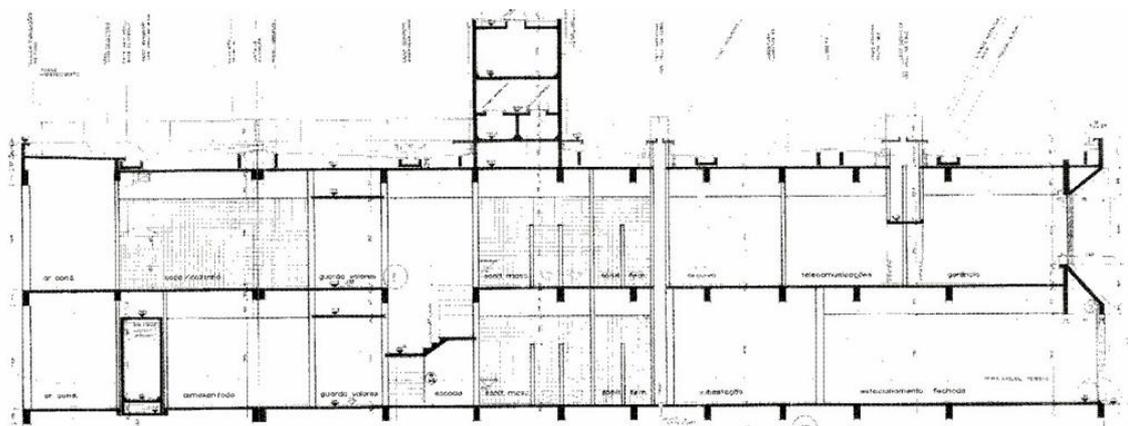


Fig. 108: Corte Longitudinal Agência Metropolitana Bonfim. Fonte: acervo Ströher

Segundo Mahfuz, soluções ambíguas para o mesmo projeto remontam a épocas distantes, como a primeira metade do século dezenove, “quando a sensibilidade pitoresca levou muitos arquitetos a resolverem primeiro a aparência de um edifício - resolvendo suas fachadas de acordo com o efeito visual que criariam – para só depois encaixarem as necessidades programáticas como fosse possível”⁵¹. Porém, nesta agência, o processo projetual parece ter sido o inverso. Após a definição da identidade formal do edifício, a elevação visível frontal foi solucionada.

“Essa dificuldade de criar uma ampla cobertura estendida sobre jardins e sobre uma caixa de vidro, com um conjunto de poucos volumes de dependências de serviço, vinculadas ao grande salão, sempre frustrou os arquitetos do Banco do Brasil [onde também trabalhava]. A contingência de “circundar” o grande salão com um conjunto de pequenas peças cuja soma das áreas equivalia à do salão – uma proporção que era bem mais “leve” nos bancos privados -, a obediência a um fluxograma complexo e normas de segurança bastante rígidas, somava-se à preocupação do Banco estatal, em apresentar instalações boas e confortáveis, mas desprovidas de qualquer traço que pudesse ser confundido com ostentação e luxo”⁵².

Em contrapartida, para aqueles que consideram isso um demérito, a mesma ambiguidade aparece no exemplo canônico da *Unité d’Habitation* e apresenta um contra-argumento. Ana Pellegrini e Marta Peixoto, durante o X Seminário Docomomo Brasil (também já supracitado), trataram de modo convincente a dualidade – rusticidade x domesticidade - presente nesta obra corbusiana⁵³. Além de incitarem questões agudas acerca da “verdade dos materiais”, as autoras chamam atenção para a independência entre interior e exterior, como uma casca/envelope rugosa que guarda um miolo lapidado. Por fim, concluem que existe uma complementaridade entre esses opostos.

Uma última observação acerca da Agência Bonfim merece ser feita sobre os sinais de abandono com linhagens brutalistas. Já não há mais aquela artesanía corbusiana, a continuidade espacial do espaço público, ou os dispositivos-padrão indicadores de referenciais. Mesmo que sejam ausências

⁵¹ Mahfuz, Edson. *op. cit.* 2013.

⁵² Ströher, Ronaldo de Azambuja. *op.cit*, p. 150

⁵³ Pellegrini, Ana Carolina; Peixoto, Marta. *Op. cit.* 2013.

exclusivas deste exemplo bancário, estas características sugerem a diminuição do enunciado do Brutalismo em obras locais na entrada dos anos 80.

4.3.8. Agência Banco do Brasil Azenha | 1981

Arqs.: Silvío Jeager Rocha, Isabel Rocha, Cláudia Hagel e Renato Stoduto

A implantação da Agência Banco do Brasil Azenha é uma variação da estratégia típica em lote de esquina: um volume ao público fronteiro às calçadas, de maior hierarquia; outro de serviços junto às divisas laterais, recessivo. O partido destinado ao atendimento do público pode ser definido por um prisma tronco-piramidal apoiado sobre robustos pilares em “H”, mas controversamente escondidos pela caixa em vidro fumê do térreo. Já o volume de apoio atinge sua altura limite, conforme plano diretor, com quatro pavimentos.



Fig. 109: *Agência Azenha Banco do Brasil* (foto da época) com planta baixa. Fonte: Alberto Xavier. “Arquitetura Moderna em Porto Alegre”, 1998

Ambos os prismas se fundem na área central do terreno, o que prejudica suas identidades formais. O mesmo é observado com a escada principal, fundida a um pilar “H”, e com a marquise sobre o passeio, anexada à forma peculiar oblíqua da agência. No volume destinado aos clientes, há o predomínio da horizontalidade; enquanto no de funcionários, a ênfase maior é marcada pela direção oposta.

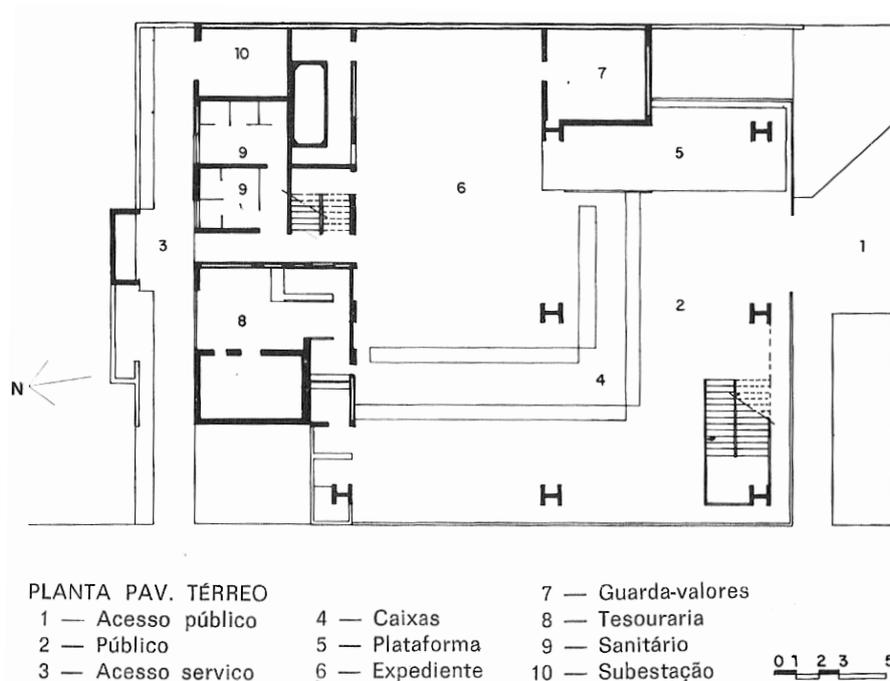


Fig. 110: Planta Baixa BB Azenha. Fonte: Alberto Xavier. "Arquitetura Moderna em Porto Alegre", 1998

A conexão desta agência com resíduos brutalistas se dá principalmente por três formas: o primeiro, obviamente, é o uso do concreto aparente e dos rebocos simulando um concreto falso; o segundo é o esquema formal – prisma sobre poucos pontos de apoio –; e o terceiro é se estende ao apoio "H".

O concreto aparente e o reboco texturizado conferem à agência o caráter pesado, natural, frio, vazio e primitivo das obras Brutalistas. Porém, esta agência trabalha superfícies de forma mais cuidadosa, com arremates nas bordas. A modulação das chapas de concreto também estampa um simulacro de aparência industrial, deixando para a forma do edifício a maior particularidade do projeto.



Figs. 111 e 112: Vistas atuais BB Azenha. Fotos: autor

O partido tronco-piramidal da agência Azenha transcende a escala através de suas elevadas proporções. Trabalhado como um artefato, semelhante a uma “mastaba”, esse prisma pesado é contraposto pelo envidraçamento em fita, produzindo um jogo de cheios e vazios; e de luz e sombra. A proposta formal ainda permite o jogo e o contraste de três volumes independentes externamente, mas que na planta acabam se mesclando: o *térreo* – destinado ao atendimento ao público – de amplo envidraçamento, escondendo internamente os pilares; a *mastaba* superior, de caráter estereotômico e telúrico, mas aparentando não tocar no solo; e a *caixa de serviços*, com apoios e circulações, formando um volume secundário, escamoteado pelos outros dois. Lembrando Mahfuz, a composição do térreo e das janelas em fita na massa volumétrica superior são também um “modo de materializar a ideia do plano horizontal protetor, que consiste em plantas retangulares cujos elementos de apoio, em número reduzido, são internalizados em relação aos seus limites”⁵⁴. Todavia, os vidros dispensam a permeabilidade visual e são obscurecidos (tipo “fumê”). E isto ocorria, talvez, por uma questão de segurança, ou também por ser um traço já de distanciamento da arquitetura moderna. De fato, isso não é observado nas agências antecedentes.

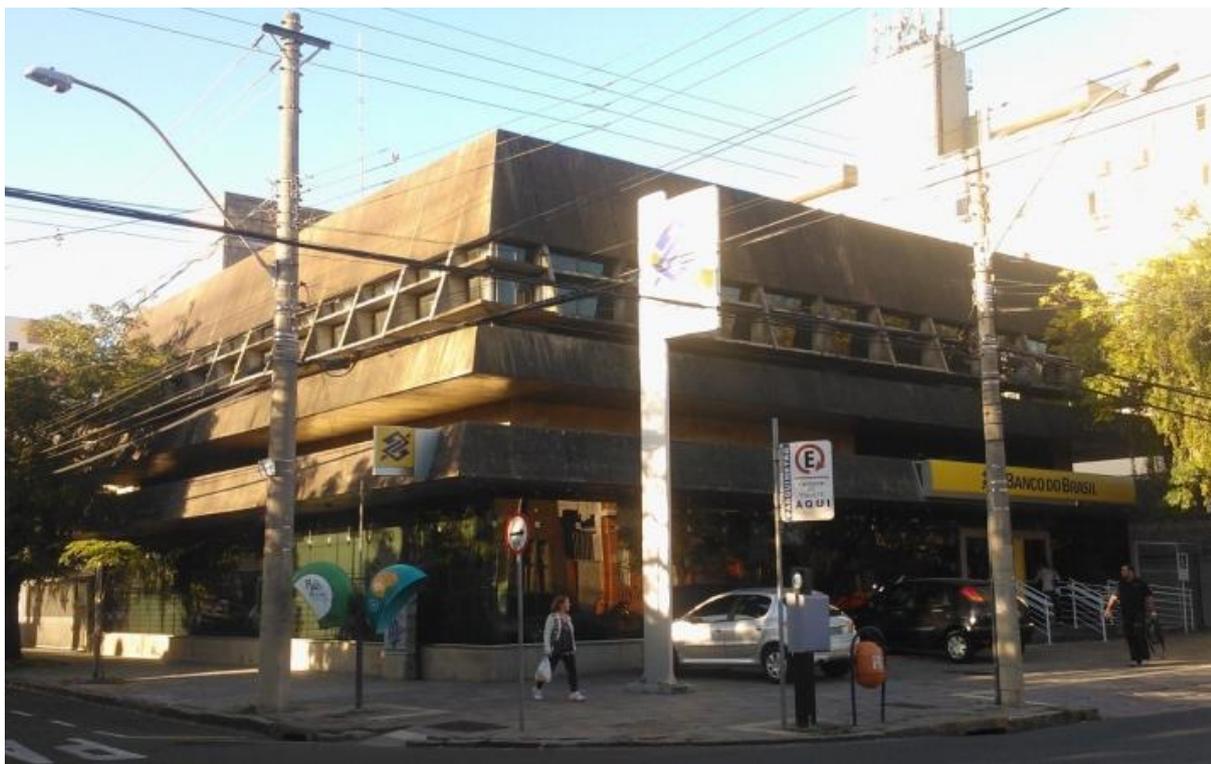
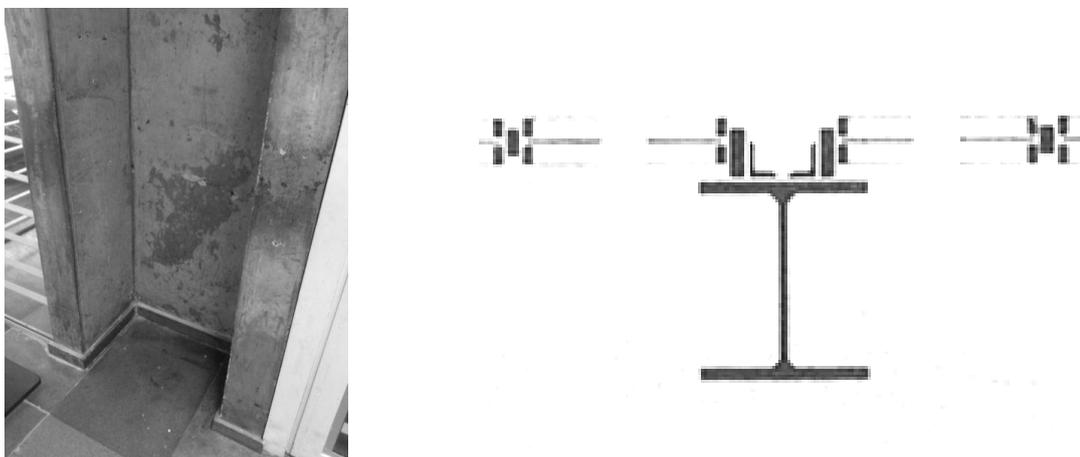


Fig. 113: Vista externa atual BB Azenha. Foto: autor

Plausíveis contradições surgem quando comparamos esta agência com a prática paulista. Embora haja aqui um volume de maior hierarquia, a segregação do programa em duas formas contrapõe a intenção “univolumétrica” presente na maioria das obras do Brutalismo de São Paulo. Contudo, ainda há na agência Azenha a “estrutura como geradora da forma”, basilar à vanguarda paulista.

⁵⁴ Mahfuz, Edson. *op.cit.* 2006

Outro ponto interessante de análise é sobre os pontos de apoio. A forma “H” lembra primeiramente a segunda fase de Mies, marcada pelo uso desta forma nos seus edifícios. Assim como o mestre alemão, o pilar “H” é mantido em sua forma elementar. É importante destacar que, Na fase americana (1939-1968) ⁵⁵, Mies dispunha geralmente seus apoios junto à borda periférica dos edifícios, com exoesqueleto de estrutura travejada (no sentido de funcionar como arquitraves).



Figs. 114 e 115: Pilar “H” BB Azenha (esq.) e pilar *standard* do Crown Hall – IIT, de Mies van der Rohe, 1950 (dir.).
Foto: autor. Desenho: wordpress.com

Enfim, pode-se perceber que a agência Banco do Brasil Azenha já abandona certa espontaneidade daqueles arranjos canônicos repetidos (mencionados nas outras agências), para enveredar para preocupações compositivas de outra ordem, como esconder de certa forma os apoios e propor reboco com textura de concreto. Por outro lado, embora seja uma obra tardia da década de 80, também mantém a valorização da estrutura como ingrediente fundamental de projeto, além de manter a materialidade “concreto aparente” ainda na paleta de materiais utilizados.

⁵⁵ Conforme classificação de Sales, Manuel Belisário da Cunha, *op. cit.*

CONCLUSÃO

De um modo geral, pode-se dizer que a arquitetura bancária local sob influência do Brutalismo desenvolveu resultados plurais, destacadamente para alguns casos que atingiram um patamar superior. Mesmo compartilhando uma série de características com o fenômeno nacional de expansão bancária, esta produção apresentou algumas diferenças relevantes, sobretudo pela apresentação de propostas mais contidas. Assim como se observam semelhanças consistentes da arquitetura bancária local com referências externas (principalmente Mies, Corbusier e Arquitetura Brutalista Paulista), mas com certa autonomia de seus autores.

Dentre os resultados deduzidos sobre esta arquitetura, é importante chamar atenção para quatro pontos fundamentais: (i) a exposição *cautelosa* do concreto aparente no âmbito local, como se buscará esclarecer a seguir; (ii) os *modelos genéricos* utilizados para configuração e modelagem do partido arquitetônico; (iii) o *método operativo de projeto* entre dois extremos, entre uma postura austera e outra experimental; (iv) e a postura pragmática – e algumas vezes pretensiosa – dos autores entre a construção tradicional e a tecnologia industrial.

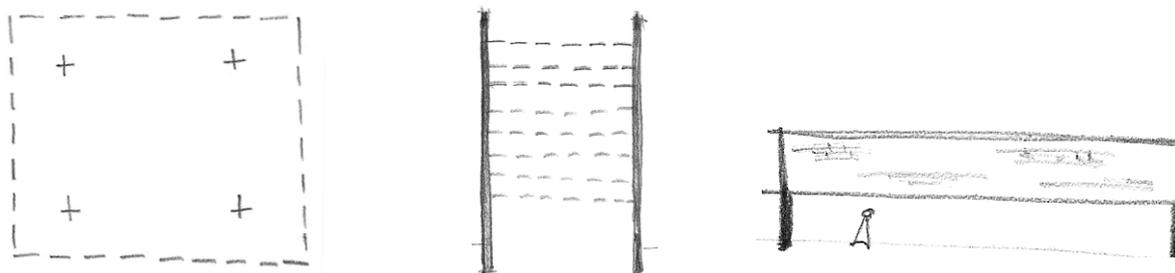
Primeiramente, a exposição do concreto aparente (utilizado neste trabalho como um recurso fundamental para agrupar as obras locais) apresentou diferenças consideráveis com outras linhagens brutalistas. Conforme os casos analisados demonstram, pode-se perceber que a “cruza” do concreto aparente não é tão literal: aqui, de forma predominante, as superfícies em concreto possuem alguns acabamentos (retoques e pinturas). E isso revela a cautela destes autores perante a “verdade construtiva” própria do Brutalismo – que em casos extremos tornou-se agressiva e dramática –, em prol de certa preocupação com o envelhecimento da obra, ponderando sobre as prováveis patologias decorrentes da franca exposição do concreto sob as condições climáticas próprias do Estado gaúcho.



Fig. 1 (esq.): *Escola Técnica do Comércio*, Décio Tozzi, 1963, Santos/SP. Fonte: acervo Tozzi
Fig. 2: *Agência CEF José do Patrocínio*, Jorge Debiagi, 1975, Porto Alegre/RS. Foto: acervo Debiagi

Por segundo, é visível a adoção de algumas soluções estruturais sintéticas para o programa bancário. As estratégias – “plano horizontal superior, quatro pontos de apoio equidistantes”, “empenas, laje

nervurada homogênea” e a “superviga” – destacaram-se como soluções formais coerentes para esta tipologia. Além disso, essas soluções-síntese se mostraram convenientes à crescente encomenda de projetos na época, como um arquétipo passível de repetição para lotes análogos.



Figs. 3, 4 e 5: Exemplos de estratégias-síntese para o programa bancário: *plano horizontal e 4 apoios* (esq.) ; *empenas e laje homogênea* (centro) ; *superviga* . Croquis: autor

Outro ponto fundamental presente neste exame são as ambiguidades no método operativo de projeto dos arquitetos autores. Mesmo com a utilização de padrões adequados ao enfrentamento do programa bancário, havia também a instrumentalização do concreto como veículo escultórico, em busca de formas originais e dinâmicas. Um exemplo destacável é o pilar da Agência CEF Torres (4.3.6), de Debiagi, que reconfigura o apoio cruciforme para a forma arbórea. É igualmente ambígua a coexistência de duas técnicas antagônicas de composição dos edifícios bancários. Por um lado, há a manipulação do edifício como uma peça única, moldando todos os elementos e as partes da construção predominantemente em concreto; por outro, há as operações estruturais de suspensão e grandes vãos, vinculados ao avanço do cálculo e da engenharia. A primeira possui caráter estereotômico (sólido, fechado, assentado ao solo) e refere-se ao que poderíamos qualificar como um “desenho integral”⁵⁶. A segunda possui caráter tectônico (leve e diáfano, à semelhança da carpintaria, ou “*tekne*”). A combinação das duas técnicas resulta em um jogo de tensão entre as partes do edifício, ou em qualidades antagônicas como *opacidade* e *transparência*, mas no sentido de contradição exemplificado pelo que Leatherbarrow chamou de “leveza-pesada”⁵⁷.

Essa dualidade entre um aspecto monolítico e outro mais leve pode ser exemplificada pelas agências de J. Debiagi, que buscam constantemente suspender uma laje nervurada de grandes proporções com poucos pontos de apoio. Outros exemplos são o caso da BB Azenha (4.3.8), de S. Rocha e equipe, que suspende o volume tronco-piramidal e encobre os pilares – ambigualmente – atrás de uma cortina de vidro peliculada; e a agência Metropolitana Bonfim (4.3.7), de R. Ströher, a qual explora em sua fachada monumentalizada uma típica janela em fita, enfatizando o extenso vão percorrido.

⁵⁶ Termo adotado por Luccas para designar a prática de moldar os diversos componentes (“mobiliário”, “janelas-canhão”, etc.) em continuidade com os elementos definidores da edificação. *Op. cit.*, 2013b.

⁵⁷ Expressão utilizada por David Leatherbarrow para analisar as obras de Marcel Breuer durante o X Seminário DOCOMOMO Brasil.

Por último, é importante destacar a postura dos arquitetos frente à industrialização. A maioria dos casos manteve soluções tradicionais moldados *in loco*, mas também fez uso de produtos pré-fabricados quando conveniente. E isso contradiz a vertente mais extremista do Brutalismo, que manteve uma oposição subliminar à industrialização e às vertentes sintéticas internacionais – multiplicáveis independentes do “lugar” –. Esta era uma forma de recuperar e revisar conceitos iniciais da arquitetura moderna, retrocedendo por vertentes primitivistas e comunicando-se através daquilo que Cláudia Cabral chamou de “conexões figurativas”⁵⁸. Embora, por outro lado, também não abrisse mão da tecnologia construtiva, do cálculo, da pré e pró-tensão e da sinergia com a engenharia. O Edifício-Sede do Banco do Brasil em Caxias do Sul (4.2.2) é um exemplo de edifício genericamente institucionalizado, repetível para outros casos e usos, mas adaptado à linhagem Brutalista (visível principalmente nos “pilones” em concreto aparente). Outro exemplo é novamente a agência BB Azenha, que busca imitar no reboco o desenho das chapas utilizadas no processo de desforma do concreto.

Enfim, conforme os resultados encontrados, chega-se à percepção de que a arquitetura bancária gaúcha manteve sintonia com uma série de características próprias do Brutalismo (incluindo as ambivalências conciliáveis e até necessárias próprias daquela vertente). Em contrapartida, também teve autonomia para desenvolvimentos autóctones, atingindo resultados plurais, mas com alguns casos destacáveis pelo seu nível de qualidade atingido.

Influências ou aproximações da Arquitetura Brutalista Paulista

Inicialmente, é importante lembrar que a arquitetura brutalista paulista serviu como possível referência para o fenômeno bancário nacional, principalmente na propagação do concreto aparente e em algumas estratégias compositivas transpostas ao uso bancário (conforme observado no segundo capítulo). Posteriormente, constatou-se que a sua presença em Porto Alegre também é perceptível em uma série de tipologias distintas, destacando-se a valorização da estrutura como geratriz da forma arquitetônica e a ampla continuidade espacial dos ambientes destinados ao público. Naturalmente, essas características também aparecem na arquitetura bancária local.

Dentre as estratégias compositivas mencionadas, é importante enfatizar o “prisma elevado” e o “grande abrigo”, determinados por Sanvitto. A maioria dos casos estudados apresentou identidades formais que poderiam se enquadrar nos dois conceitos da autora. A primeira parece ter sido mais coerente ao lote de esquina; já a segunda para o lote de meio. O volume elevado tronco-piramidal do BB Azenha, por exemplo, pode ser interpretado como uma variação do “prisma elevado”. Já a agência CEF Independência (4.3.5) apresenta configuração semelhante ao “grande abrigo”, que chega às divisas laterais do terreno.

⁵⁸ Conforme apontado por Cláudia Cabral, *op.cit.* 2013.

No âmbito de Porto Alegre, a diferença de escala, clientela e desenvolvimento técnico-industrial frente a São Paulo parece ter sido o fator decisivo que limitou algumas propostas formais da tipologia bancária. Em alguns casos, as univolumetrias que configuravam grandes coberturas não abrigaram todo o programa bancário, mas ficavam restritas à parte do programa destinada ao público. Já o resto dos usos ficava agrupado em volumes recessivos, secundários e parcialmente ocultos. O átrio central, portanto, tornava-se a peça-chave para a identidade formal do edifício. E esse fator também é interessante em termos de estratégias de projeto, de como o arquiteto tenta escamotear parte do programa complementar - mas necessário - para manter a forma volumétrica principal o mais sintética e limpa possível.

Um exemplo desta ocultação de volumes secundários é o caso da agência BB Azenha, autoria da equipe encabeçada por Sílvio Rocha; neste caso, tenta-se esconder o volume de serviços, ao invés de incorporá-lo à espécie de grande “mastaba” suspensa. O mesmo acontece com Debiagi, adotando volumes opacos e de menor hierarquia nas agências José do Patrocínio (4.3.4) e Torres (4.3.6), ao contrário de abrigar todo programa com um único plano horizontal superior. Mesmo as agências de meio de lote utilizaram operações morfológicas e ingredientes complementares – *brises*, projeções, vigas – para compor a fachada frontal. A exceção parece ter ficado a cargo de César Dorfman, o qual conseguiu resolver todo o programa bancário através de um único volume elementar e monumental, tanto na agência Moinhos (4.3.1) de esquina, como na Independência de meio de lote.

Além dessas aproximações compositivas da arquitetura bancária local com o Brutalismo Paulista, os casos examinados mostraram outras características semelhantes. É importante lembrar a busca pela unificação espacial interior – sem divisórias e sob a redução de apoios internos –, que nas agências geralmente ampliava o salão destinado ao público. Normalmente, essa espacialidade expandia-se ao ambiente externo por meio de superfícies envidraçadas, as quais serviam também como mecanismo de convite para o usuário do Banco. Também é válido destacar características compartilhadas como a organização do projeto a partir de um núcleo ordenador (frequentemente atribuído ao átrio central no caso bancário), os “dispositivos-padrão” (escadas e quebra-sóis, principalmente) e a paleta reduzida de materiais (com a predominância do concreto e do vidro). Essas são similitudes que aparentam maior grau de parentesco com a vertente paulista.

Por fim, é importante mencionar a influência de certos postulados próprios dos mestres paulistas. Primeiro, sobre o grupo mais autêntico da Escola, centralizado em Artigas e Mendes da Rocha. Logo após, pela segunda geração daquela vertente, formada por Tozzi e Ohtake, por exemplo. A consolidação de algumas bases projetuais consistentes próprias dos arquitetos paulistas parece ter sido uma referência positiva para a arquitetura bancária do Sul. Mesmo que alguns dos arquitetos autores locais não mencionem essa suposta influência, o fato é que a qualidade inerente daqueles preceitos de projeto – como a lapidação singular dos pontos de apoio por Artigas (pois Mies não

“lapidava”), ou como a composição elementar de Mendes da Rocha – também é atestada aqui. E a utilização de um núcleo de soluções projetuais mais coesas, ou a reinvenção da tipologia bancária em *tabula rasa*, eram fatores estreitamente associados ao grau de êxito ou fracasso das novas proposições. O exemplo mais notório é Debiagi, tendo suas obras de maior destaque uma série de semelhanças com os mestres paulistas. Todavia, quando se aventurou em experimentações formais próprias, obteve obras de menor qualidade.



Fig. 6: Agência CEF Alegrete, J. Debiagi, 1973, RS. Fonte: acervo Debiagi

Le Corbusier como precedente: aspectos tácteis e escultóricos

A notabilidade corbusiana na arquitetura bancária local parece estar presente em duas práticas basilares. Primeiro, pela *exposição dos materiais*, derivando da busca por uma clareza construtiva. Por segundo, pelo acentuado *teor artesanal* presente, tanto no processo de construção das edificações, quanto na própria concepção – projeto –, cujos frequentes detalhes exclusivos criados o demonstram. Ambas as características são visíveis em obras como a *Unité*, a capela de *Ronchamps*, as casas *Jaoul* e as obras de Chandigarh, em seu período maduro.

Esse atributo tátil e escultural sobre a construção não se manifestava tanto aqui com texturas e componentes gráficos nas superfícies, mas principalmente no modo artístico projetual de dar autonomia formal a uma série de elementos, como o plano curvilíneo superior em concreto da agência CEF Azenha (4.3.2), por exemplo, ou as vigas frontais repetidas – com função de *brise* e definição de espaço – com perfil em “J” da agência CEF Petrópolis (4.3.3). Assim como foi visível a recorrência de certo modelo escultórico de escada helicoidal nas obras dos arquitetos locais, em parte derivando de alguns mestres paulistas, mas lançando mão de cores mais “puras”, como amarelo, vermelho e azul, frequentes na obra de Corbusier. Conforme o terceiro capítulo, também ficou evidente que as matrizes

corbusianas, transmitidas em parte pela Escola Carioca, mantinham-se presentes na concepção projetual dos arquitetos de Porto Alegre. Assim como a plasticidade escultórica, junto com a figura central de Niemeyer, serviu como indutor para este tipo de lirismo formal.

O resultado é que a confecção artesanal corbusiana paradoxalmente deu origem a algumas soluções de caráter prototípico, mesmo que essa fatura manual fosse contrária à idéia de seriação, repetição e pré-fabricação também presente no discurso do mestre franco-suíço. E essa é uma lição de Corbusier, por encontrar uma equivalência moderna às linguagens arquitetônicas tradicionais, ou como diria Curtis em análise às suas obras na Índia, a “noção de que uma harmonia deveria ser encontrada entre industrialização e natureza”⁵⁹. De qualquer forma, parece incontestável a influência de Corbusier, direta em detalhes específicos, ou indireta como cânon do Brutalismo universal, mas necessária para a contextualização local.

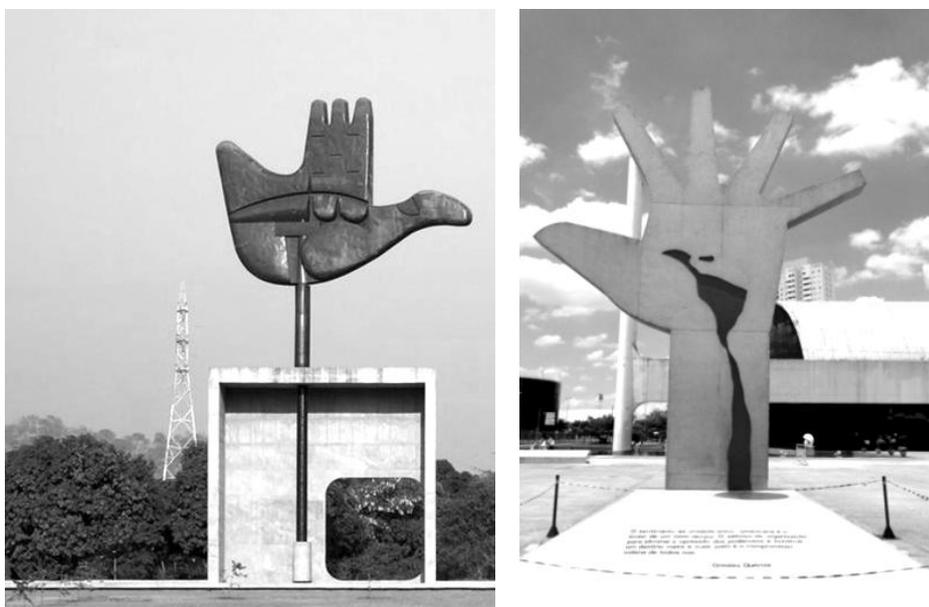


Fig. 7 (esq.): *Main Ouverte*, Chandigarh, Le Corbusier, 1950 – 1965, Índia. Fonte: Fondation Le Corbusier
Fig. 8: *Museu da América Latina*, Oscar Niemeyer, 1989 (inauguração), São Paulo. Foto: Nelson Kohn

O referencial de Mies: mestre da composição, da estrutura e da espacialidade

À medida que a investigação avançou através da literatura existente e de análises mais apuradas dos exemplares, tornou-se perceptível a presença de Mies como base subjacente da arquitetura bancária local. Mahfuz já deixava claro que Mies opera fundamentalmente de modo abstrato, ao nível dos princípios e das estruturas formais. Portanto, é natural que essas características apareçam sobre um segundo olhar.

Dentre as características miesianas possivelmente aplicáveis nos casos locais, destacadamente há o uso de sistemas reticulados e a ênfase na estrutura e no volume único. Quando Zein analisou a *Arquitetura Brutalista Paulista*, percebeu também a presença de Mies na substituição da “pontuação

⁵⁹ Curtis, Willian J. R. *op.cit* p. 572. (tradução do autor)

colunar pela busca de grandes vãos” e do “teto liso pelo teto homogêneo” (em grelha ou bidirecional); e na transformação da ‘planta livre’ para “planta genérica”, de maior segura e rigidez ⁶⁰. O mesmo se aplica aos casos locais. Os exemplares mais elucidativos são as duas agências de Debiagi, CEF José do Patrocínio e CEF Torres, com resolução em “plano horizontal superior” grelha homogênea e pilares em cruz, semelhante ao “templo miesiano”, exemplificado pelo *Bacardi Building* (1957). De fato, essas características são responsáveis em grande parte pela concatenação e pela contenção dos projetos locais, como soluções lógicas de enfrentamento de projeto.

Consideração Final e Desdobramentos futuros

Uma consideração final deve ser mencionada a respeito da descaracterização atual das obras bancárias. Atualmente, a maioria delas está pintada, revestida com “Alucobond” e adaptada às novas normas de incêndio e de portadores de necessidades especiais. Por isso, é importante deixar aqui um alerta para a preservação deste estrato arquitetônico recente, após o cumprimento do objetivo primordial de “reconhecer e valorizar” ⁶¹ esta arquitetura bancária como parte do “universo formal compartilhado pelo Brutalismo” ⁶².

Conforme Zein, “se o mito pré-Brasília já vem sendo muito estudado, embora ainda por poucos, o mistério pós-Brasília segue em grande parte inaudito, e ademais mantendo um ponto cego, que ainda não foi bem compreendido”⁶³. A afirmação encoraja a pensar em desdobramentos que ampliem a investigação sobre arquitetura moderna no terceiro quartel do século XX: seja através da publicação de textos que retomem questões aqui levantadas preliminarmente; seja, quem sabe, através de um trabalho de maior fôlego sob novo enquadramento do tema.

⁶⁰ Zein, Ruth Verde. *op. cit.* p. 299

⁶¹ Como conclui Zein em sua tese doutoral. *op.cit.* 2004, p. 351.

⁶² Zein, Ruth Verde; Bastos, Maria Alice Junqueira. *op. cit.* p. 53

⁶³ Zein, Ruth Verde. *op.cit.*,2004, p. 352.

BIBLIOGRAFIA

ALMEIDA, Guilherme Essvein de; **ALMEIDA**, João Gallo de; **BUENO**, Marcos. *Guia de Arquitetura Moderna em Porto Alegre*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010

ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 1999.

ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefrèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo, Ed. 34, 2002.

BANHAM, Reyner. *The New Brutalism: ethic or aesthetic?* Londres: Architectural Press, 1966.

BASTOS, Maria Alice Junqueira; **ZEIN**, Ruth Verde. *Brasil: Arquiteturas após 1950*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

BOSSART, Eveline. *Banques: Votre ville lês interesse*. In: STRÖHER, Ronaldo de Azambuja. *As Transformações na Tipologia e no Caráter do Prédio Bancário em meados deste século*. Porto Alegre: PROPARG-UFRGS, 1999, p.114. (Dissertação de Mestrado)

BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

CABRAL, Cláudia Piantá Costa. *Conexões Figurativas*. In: anais do X Seminário DOCOMOMO_Brasil:conexões brutalistas 1955-75. PUC-PR | Curitiba, 15-18 out., 2013.

CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Uma nova leitura da arquitetura moderna brasileira*. Resenhas Online. Portal Vitruvius, set. 2012. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/11.128/4467>>

CANEZ, Anna Paula Moura. *Fernando Corona e os caminhos da arquitetura moderna em Porto Alegre: 1928 -1951*. Porto Alegre: PROPARG-UFRGS, 1997. (Dissertação de Mestrado)

CASTELLO, Lineu; **PETROLI**, Marcos Amado. *Validando a Preservação: O Fator Lugar*. In: 2º Seminário DOCOMOMO N-NE, Salvador, abr. 2008

COMAS, Carlos Eduardo Dias; **PEIXOTO**, Marta Silveira; **MARQUES**, Sérgio Moacir (organizadores). *Concreto: Plasticidade e industrialização na arquitetura do Cone Sul-americano: 1930/70*. Porto Alegre: Ed. Uniritter, 2010.

CORADIN, Cassandra Salton. *Banco de Londres e América do Sul: detalhes construtivos e solução estrutural*. In.: Concreto: Plasticidade e Industrialização na Arquitetura do Cone Sul-Americano 1930/70. Porto Alegre: Ed. Uniritter, 2010.

CUNHA, Márcio Cotrim; **MELO**, Marieta Dantas Tavares de; **SOARES**, Eduarda Kelen Silva. *Novos Rumos de uma Obra Marginal: Escalonamentos e ângulos irregulares na obra de Acácio Gil Borsoi*. In: X SEMINÁRIO DOCOMOMO Brasil Arquitetura Moderna e Internacional: conexões brutalistas 1955-75. Curitiba. 15-18. out.2013

CURTIS, William J.R. *Modern Architecture since 1900*. Londres: Phaidon Press, 1996.

DE PAULA, Alberto. *La Arquitectura, los bancos y la historia*. In: SUMMA Colección Temática, nº1/86. Buenos Aires: Ed. SUMMA, 1986

FISCHER, Sylvia. *Ensino e profissão: o curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo*. São Paulo: FFLCH-USP, 1989. (Tese de Doutorado)

FRAMPTON, Kenneth. *Histórica crítica da Arquitetura Moderna*. tradução Jefferson Luiz Camargo; revisão técnica de Júlio Fischer – 2ª ed. – São Paulo: Martins Fontes, 2008.

FUÃO, Fernando Freitas. *Brutalismo: A última trincheira da Arquitetura Moderna*. Arqtextos: Portal Vitruvius, 2000. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/01.007/949>>

GAUTHEROT, Marcel. *Brasília: Marcel Gautherot*; organização de Sérgio Burgi e Samuel Titan Jr. São Paulo: Instituto Moreira Salles, 2010.

GIMENEZ, Luis Espallargas. *Recuo Brutalista*. In: anais do X Seminário Docomomo Brasil. Arquitetura moderna e internacional: conexões brutalistas 1955-75. Curitiba, PR: PUCPR, 2013.

GUIMARAENS, Cêça. *Arquitetura Brasileira após-Brasília: redescobertas?*. Arqtextos: Portal Vitruvius, mar. 2002. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/02.022/799>>

KIEFER, Flávio; **MAGLIA**, Viviane Villas Boas. *Refinaria Alberto Pasqualini - Entrevista com os autores*. Cadernos de Arquitetura Ritter dos Reis, Porto Alegre, n. 2, 2000.

LIERNUR, Jorge Francisco. *Arquitectura en la Argentina Del siglo XX: La construcción de la modernidad*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2001.

LUCCAS, Luís Henrique Haas. *“Concreto aparente e valorização da estrutura: A influência estética do brutalismo em Porto Alegre nos anos 60/70”*. Curitiba: Anais do X Seminário Docomomo Brasil, 2013. <http://www.docomomo.org.br/seminario%2010%20pdfs/OBR_73.pdf>.

LUCCAS, Luis Henrique Haas. *Arquitetura Moderna Brasileira em Porto Alegre: sob o mito do “gênio artístico nacional”*. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2004. (Tese de Doutorado)

LUCCAS, Luis Henrique Haas. *A escola carioca e a arquitetura moderna em Porto Alegre*. São Paulo: Arqtextos: Portal Vitruvius, 2006. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/07.073/346>>

LUCCAS, Luis Henrique Haas. *O Sul por Testemunha: Declínio da hegemonia corbusiano-carioca e ascensão da dissidência paulista na Arquitetura brasileira anos 50*. São Paulo: PGFAU-USP, 2010.

LUCCAS, Luís Henrique Haas. *Da Integração das Artes ao Desenho Integral: Interfaces da Arquitetura no Brasil Moderno*. Arqtextos: Portal Vitruvius, 2013. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/14.160/4877>>

LUCCAS, Luis Henrique Haas. *Concreto aparente e valorização da estrutura: a influência estética do Brutalismo em Porto Alegre nos anos 60/70*. In: X Seminário Docomomo_Brasil: conexões brutalistas 1955-75. PUC-PR | Curitiba, 15-18 out., 2013.

MAHFUZ, Edson. *O sentido da arquitetura moderna brasileira*. Arqtextos: Portal Vitruvius, jan/2002. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/02.020/811>>.

- MAHFUZ**, Edson. *Reflexões sobre a Construção da Forma Pertinente*. Arqtextos: Portal Vitruvius, 2004.
- MAHFUZ**, Edson. *Ordem, Estrutura e Perfeição no Trópico: Mies van der Rohe e a arquitetura paulistana na segunda metade do século XX*. Arqtextos: Portal Vitruvius, fev. 2005. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/05.057/498>>.
- MAHFUZ**, Edson da Cunha. *Transparência e Sombra: o plano horizontal na arquitetura paulista*. Arqtextos: Portal Vitruvius, dez. 2006.
- MAHFUZ**, Edson. *Banalidade ou correção: dois modos de ensinar arquitetura e suas consequências*. Arqtextos. Portal Vitruvius, ago. 2013. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/14.159/4857>>
- MARQUES**, Sérgio Moacir. *Fayet. Araújo, Moojen: Arquitetura Moderna Brasileira no Sul – 1950/1970*. Porto Alegre: PROPUR-UFRGS, 2012. (Tese de Doutorado)
- MARQUES**, Sergio Moacir. *Da Refinaria à Secretaria: Racionalismo estrutural, socialismo nacional e modernismo regional em obras públicas de Fayet, Araújo e Moojen – 1962 a 1970*. In: Concreto: Plasticidade e Industrialização no Cone Sul-Americano 1930/1970 / org. Carlos Eduardo Comas, Marta Peixoto, Sergio M. Marques – Porto Alegre: Ed. Uniritter, 2010.
- MASSA**, Jean. *O mundo ocidental dentro do universo do mito, da arquitetura e do urbanismo*. In. Revista Projeto nº 63/Maio 1984.
- MOSTAFAVI**, Mohsen; **LEATHERBARROW**, David. *“On Weathering: The Life of Buildings in Time”*. Cambridge: MIT Press, 1993.
- PELEGRINI**, Ana Carolina Santos; **PEIXOTO**, Marta Silveira. *O Geodo Invertido*. In: anais do X DCOMOMO Brasil. Arquitetura moderna e internacional: conexões brutalistas 1955-75. Curitiba, PR: PUCPR, 2013.
- PETROLI**, Marcos Amado; **LUCCAS**, Luis Henrique Haas. *Vedações em tijolos aparentes, estrutura em concreto: o caso do centro municipal de cultura de Porto Alegre*. In. IV Seminário Docomomo Sul: Pedra, barro e metal. Porto Alegre: PROPUR/UFRGS, 2013.
- PETROLI**, Marcos Amado; *A avis rara do arquiteto Debiagi: Uma análise sobre a influência Brutalista em duas de suas obras bancárias*. In: Arquitetura Moderna e Internacional: Conexões Brutalistas 1955-75. Anais do 10º Seminário DCOMOMO Brasil. Curitiba, 15 -18. Oct./2013.
- ROGERS**, Ernesto Nathan. *Pretextos para uma crítica não formalista*. In: Revista Casabella n.200, fev.-mar. 1954.
- SALES**, Emanuel Belisário da Cunha. *Estrutura e Espacialidade na obra de Mies van der Rohe*. Porto Alegre: PROPUR-UFRGS/UCG, 2009. (Dissertação de Mestrado)
- SANTOS**, Michelle Schneider. *A arquitetura do escritório Forte Gandolfi. 1962-1973*. São Paulo: Universidade Presbiteriana Mackenzie, 2011.
- SANVITTO**, Maria Luiza Adams. *Brutalismo paulista: uma análise compositiva de residências paulistanas entre 1957 e 1972*. Porto Alegre: PROPUR-UFRGS, 1994. (Dissertação de Mestrado)

SANVITTO, Maria Luiza Adams. *As questões compositivas e o ideário do Brutalismo Paulista*. ARQtextos: PROPAR-UFRGS, 2002.

SANVITTO, Maria Luíza Adams; **LEÃO**, Silvia Carneiro. *Opacidade e Transparência nas Residências do Brutalismo Paulista*. In: A Segunda Idade do Vidro: Transparência e Sombra na Arquitetura Moderna do Cone Sul-Americano – 1930/70. Org. Carlos Eduardo Dias Comas/ Sérgio Marques. Porto Alegre: Ed. Unirriter, 2007.

SANVITTO, Maria Luiza Adams. *Brutalismo Paulista: Uma Estética justificada por uma Ética?*. In: anais do X DOCOMOMO Brasil. Arquitetura Moderna e Internacional: Conexões Brutalistas 1955-75. Curitiba, PR; PUC/PR, 2013.

SEGAWA, Hugo. *A atividade bancária e sua arquitetura*. In: Projeto nº 67. São Paulo: Projetos Editores Associados, set. 1984.

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

SILVA, Elvan. *Arquitetura & Semiologia*. Porto Alegre: Ed. Sulina, 1985.

STRÖHER, Ronaldo de Azambuja. *As Transformações na Tipologia e no Caráter do Prédio Bancário em meados deste século*. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 1999. (Dissertação de Mestrado)

TELLES, Sophia. *Lucio Costa: monumentalidade e intimismo*. In: Textos fundamentais sobre história da arquitetura moderna brasileira; v1 / organização Abílio Guerra. 2010.

WEIMER, Günter. *Arquitetura Modernista em Porto Alegre: entre 1930 e 1945*. Porto Alegre: Ue, Porto Alegre, 1998.

WISNIK, Guilherme (org.). *Encontros: Paulo Mendes da Rocha*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2012.

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

XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma Geração*. São Paulo: ABEA/FVA/Pini, 1987.

ZEIN, Ruth Verde. *As tendências e as discussões do pós-Brasília*. Projeto nº 53, julho 1983, p.75-85.

ZEIN, Ruth Verde. *Muita construção, muita arquitetura*. In: Revista Projeto, nº 63. São Paulo: Projetos Editores Associados, mai. 1984.

ZEIN, Ruth Verde. *Brutalismo, Escola Paulista: entre o ser e o não ser*. ARQtextos: PROPAR-UFRGS, 2002.

ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973*. Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2005. (Tese de Doutorado)

ZEIN, Ruth Verde. *Breve introdução à Arquitetura da Escola Paulista Brutalista*. ARQtextos: Portal Vitruvius, Fev. 2006. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.069/375>>

ZEIN, Ruth Verde. *Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado)*. Arqtextos: Portal Vitruvius, maio 2007.
<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arqtextos/07.084/243>

ZEIN, Ruth Verde. *A miragem da industrialização abrindo a margem virgem a facção*. In: II Seminário DOCOMOMO SUL, Porto Alegre, 2008.

ENDEREÇOS ELETRÔNICOS

www.arquiteturabrutalista.com.br – Coordenação: Ruth Verde Zein

www.fondationlecorbusier.com – Obras de Le Corbusier

www.vitruvius.com.br – Artigos diversos

www.docomomo.org.br – Artigos e Informações diversas

www.miessociety.org – Obras de Mies van der Rohe

www.deciotozzi.com.br – Obras do Arq. Décio Tozzi

www.zanettini.com.br – Obras do Arq. Siegbert Zenettini

www.rmuller.com – Obras do Arq. Renato Mueller

www.rrroberto.com.br – Obras dos irmãos Roberto

www.archdaily.com – Imagens Ilustrativas

www.archinect.com – Imagens Ilustrativas

www.arquitetonica.com – Imagens Ilustrativas

www.dicio.com.br – Dicionário