

8º Seminário DOCOMOMO-BRASIL

Sessão Temática: Síntese e paradoxo das artes. Cidades Moderna e Contemporânea.

**Concretismo, concretão, neo-concretismo: algumas considerações e duas casas**

Ruth Verde Zein

Arquiteta (FAU-USP, 1977), Mestre e Doutora (PROPAR-UFRGS, 2000/2005)

Professora e pesquisadora da FAU-PPGAU-UP Mackenzie,

Rua Vieira de Moraes 762 #35 04617-002 São Paulo SP Brasil [11] 5533.6377 [rvzein@gmail.com](mailto:rvzein@gmail.com)

# Concretismo, concretão, neoconcretismo: algumas considerações e duas casas

## Resumo

Na década de 1950 surge em São Paulo o movimento concretista, num ambiente de iniciativas públicas e empresariais de patrocínio artístico divulgando em 1952 o manifesto “Ruptura” definindo princípios estéticos, éticos e políticos e propondo “uma renovação dos valores essenciais das artes visuais”, associando-se a seguir aos poetas do grupo Noigrandes. No Rio de Janeiro a tendência abstrato-geométrica define o Grupo Frente (1953); após a Exposição Nacional de Arte Concreta (SP e RJ, 1956) forma-se a dissidência neoconcreta que publica seu manifesto em 1959. Rejeitando o “excessivo racionalismo” paulista propunham um “racionalismo sensível”. O “racionalismo poético” do neoconcretismo carioca propunha uma liberdade de movimentos estranha à postura paulista da arte concreta. Além da presença de arquitetos nos movimentos artísticos concretos outros pontos de contacto podem ser traçados com a arquitetura: no então nascente brutalismo paulista, a racionalidade estrutural e material e de uma geometria extrema que se auto-justifica parecem se afinar com o concretismo e sua rejeição ao natural/figurativo/regional. O auge desses debates duas casas de Vilanova Artigas (Baeta, 1956 e Mendonça, 1959) parecem dialogar com os debates artísticos, culturais e políticos daquele momento, especialmente, mas não exclusivamente, o concretismo.

**Palavras-chave:** arte concreta, brutalismo, síntese das artes

## Abstract

The Concretist Movement happens in the 1950's, in São Paulo, then an already wealthy city due to its industrialization and starting to improve its cultural role. In 1952 the Concretist group of artists announce the “Rupture” manifesto, broadcasting their ethic, aesthetic and political principles, proposing “a renovation of the essential values of visual arts”; in 1956 they associate with the Noigrandes Poets. In Rio de Janeiro the abstract-geometric tendency defines the Grupo Frente (1953); after the National Exhibition of Concrete Art (SP & RJ, 1956), cultural, political, artistic and personal divergences gave birth to the Neoconcretist dissention (1959), rejecting the Paulista’s “excessive rationalism” in pro of a “sensible rationalism”. Besides the presence of architects in the concretism movement there are other points of contact between the Paulista Concretism and the then springing Paulista Brutalism: both shared the desire to bond “ethical” and “aesthetical” paths, rejected the “natural”, “figurative”, “regional” in pro of an “abstraction” against the regional, folkloric and nationalistic ideas. In the peak of the concretism/neoconcretism debate two houses of Vilanova Artigas (Baeta, 1956 & Mendonça, 1959) seem to establish a dialogue with the artistic, cultural and political debates of that moment, most specially, but not exclusively with the concretism.

**Keywords:** concrete art, brutalism, synthesis of arts

## **Concretismo, concretão, neoconcretismo: algumas considerações e duas casas<sup>1</sup>**

Na década de 1950 surge em São Paulo o movimento concretista, num ambiente em que se acumulam iniciativas públicas e empresariais de patrocínio artístico: fundam-se o MASP – Museu de Arte de São Paulo por iniciativa do empresário e jornalista Assis Chateaubriand e e curadoria de Pietro Maria Bardi em (1947), o MAM-SP – Museu de Arte Moderna de São Paulo, por iniciativa de Francisco Matarazzo Sobrinho (1948), instituição que a seguir organizará as Bienais Internacionais de Arte de São Paulo (a partir de 1951, com uma importante secção de arquitetura). A fermentação do ambiente artístico local declaradamente apóia a experimentação concretista divulgando-a em exposições como a que inaugura o MAM-SP, “Do figurativismo ao abstracionismo” (1949), ou nas exposições de Alexander Calder (1950), Geraldo de Barros (1950) e Max Bill (1951), no MASP.

De fato, as tendências abstrato-geométricas já despontavam na capital paulista desde finais dos anos 1930, mas se amplificam no final da década seguinte, como aponta Aracy Amaral: “desde 1948, pela voga emergente da nova tendência, ou por influência dos debates sobre o assunto, vários artistas já se exercitavam no abstracionismo geométrico”<sup>2</sup>. Naquele ano, as conferencias realizadas pelo critico e historiador de arte argentino Jorge Romero Brest, nos recém fundados Museus de Arte Moderna de São Paulo e do Rio de Janeiro dariam seqüência a diversas “discussões sobre figuração e abstração feitas através das palestras, no segundo semestre [de 1948], por Léon Degand, primeiro diretor do Museu de Arte Moderna de São Paulo”<sup>3</sup>.

Em 1952 um grupo de artistas radicados em São Paulo, incluindo Anatol Wladyslaw, Lothar Charoux, Lipót Féjer, Geraldo de Barros, Leopoldo Haar, Luiz Sacilotto, liderados por Waldemar Codeiro divulga o manifesto “Ruptura”, definindo princípios estéticos, éticos e políticos do construtivismo propondo uma renovação dos valores essenciais das artes visuais, recolocando o problema da bi-dimensionalidade do espaço pictórico e do quadro como sustentáculo da realidade em construção, aproximando-se dos relevos, esculturas e arquitetura, polemicamente rejeitando tanto os regionalismos como as novidades importadas pelos novos museus e Bienais.

Nos anos seguintes o grupo de artistas plásticos construtivistas se associam aos poetas do grupo Noigrandes, Augusto e Haroldo de Campos e Décio Pignatari e organizam a I Exposição

---

<sup>1</sup> Este trabalho toma como base os estudos realizados pela autora em sua tese de doutoramento (AUTORA, 2005).

<sup>2</sup> AMARAL:2006:114

<sup>3</sup> Idem, p.1166

Nacional de Arte Concreta no MAM-SP (dezembro de 1956), e no Rio de Janeiro (janeiro de 1957), com obras e palestras.

Cordeiro era a figura mais polêmica e combativa do grupo concretista paulista: artista plástico, crítico de arte, paisagista e professor de paisagismo na FAU-USP, era eventual colaborador de João Baptista Vilanova Artiga. Luiz Sacilotto trabalhara como desenhista-projetista no escritório de Jacob Ruchti (1946), duplê de arquiteto e artista plástico que já se identificava com o abstracionismo desde o “Salão de Maio” de 1939 onde apresentara “um trabalho absolutamente pioneiro na linha construtivo-geométrica, *Espaços*, em alumínio; Ruchti também desempenha importante papel na formação do Instituto de Arte Contemporânea do MASP”<sup>4</sup>.

Mas há outros pontos de contacto, além do pessoal, entre o concretismo paulista e os arquitetos locais, alguns dos quais estavam naquele momento projetando as primeiras obras do então nascente brutalismo paulista: ambos compartilhavam certa vontade de coadunar caminhos “éticos” e “estéticos” e rejeitavam o “natural/figurativo/regional” em prol de uma abstração atenta aos mecanismos internos do fazer artístico. Navegavam em contrário das atitudes folclóricas e nacionalizantes das facções ortodoxas das esquerdas, vistas como regressivas por Vilanova Artigas.

Paralelamente, no Rio de Janeiro, o Grupo Frente, cuja primeira exposição acontece em 1953, também se interessa pela arte abstrato geométrica, dele fazendo parte artistas como Almir Mavignier, Ivan Serpa, Lygia Clark, Helio Oiticica e Aluisio Carvão. Embora participem também da I Exposição Nacional de Arte Concreta de 1956, divergências de cunho artístico, político e pessoal já então se manifestavam, resultando na dissidência neoconcretista, que irá formular seu próprio manifesto em 1959, redigido por Ferreira Gullar, rejeitando o racionalismo adotado pelos concretistas paulistas por considerarem-no excessivo<sup>5</sup>, propondo sua flexibilização e privilegiando “o momento gerador da obra, abrindo caminho para a expressividade [...] chegando ao âmbito da subjetividade que levaria ao sensorial, transcendendo o racional.”<sup>6</sup>. Por esse caminho os neoconcretistas irão paulatinamente se aproximando das tendências experimentais que conformarão um dos veios criativos mais importantes dos anos 1960, parcialmente identificados com os movimentos da chamada “contra-cultura”.

Essa vontade de uma maior liberdade de movimentos em detrimento do rigor conceitual era estranha à postura paulista da arte concreta, cujo papel, no entender de Mario Pedrosa, era justamente o de fomentar e mesmo exigir maior rigor no processo artístico, elevando a

---

<sup>4</sup> AMARAL, 2005:202.

<sup>5</sup> Para Haroldo de Campos essa discórdia devia-se mais à política artística, a reivindicações de prestígio regional e a ‘desafinidades’ eletivas considerando que hoje todas essas propostas poderiam ser consideradas variantes complementares de um “Projeto Construtivo Brasileiro”. Mas hoje, a busca de uma forçosa unidade é também desnecessária: diferenças haviam e importam, em arte e em arquitetura. A vontade de ver unidade em tudo nasce de um tema ideológico e político, aquele da “identidade nacional”. Em pleno século 21, é possível, e mesmo desejável, que essa identidade seja feita de diferenças que convivem, e não de disputas por hegemonias que não podem se sustentar exceto pela desconsideração de boa parte dos fatos.

<sup>6</sup> AMARAL: 2006:212.

qualidade dos resultados e confirmando em outro patamar a importância da produção artística brasileira: “o fato é que a ‘gramática’ concretista já tem concorrido para melhorar a qualidade artesanal e mesmo estética de nossas artes, não somente as ditas nobres, como as industriais”.<sup>7</sup>

Nesse texto já de 1959, em que comenta o concretismo (sem ainda mencionar o neoconcretismo) Pedrosa também ensaia uma aproximação talvez demasiado rápida e superficial entre o aparecimento do concretismo e a arquitetura da escola carioca, que ele entende haver nascido “macerada na prática de seca austeridade no convento do funcional”, e na qual “qualquer inclinação, por mínima que fosse, para o decorativo, para o barroquismo e até para curvas aparecia como a imagem mesma do pecado. Dessa atitude nasceu, entretanto, a atual arquitetura brasileira”.

A conexão concretismo/rigor da arquitetura carioca (e por seguimento, neoconcretismo/maior liberdade formal da arquitetura brasileira “atual”) será muitas outras vezes repetida por outros autores, sempre dessa maneira vaga e rápida. Talvez, no afã de outorgar sentido homogêneo, único e linear aos fatos culturais brasileiros, amalgamando de maneira que hoje se revela um tanto forçada uma série de debates, que ocorriam sobre domínios distintos, posições variadas e tendências peculiares e que não eram, nem precisavam ser, tão congruentes entre si quanto quer fazer parecer nessa rápida resenha de Pedrosa, de mirada positiva em busca de uma pretensa e constante “evolução”. Mas arte e arquitetura – pese os debates de então sobre a “síntese das artes” (ou integração das artes”, como preferia, mais corretamente, Lucio Costa) – não são nem a mesma coisa, nem consequência imediata uma de outra, nem as razões dos seus peculiares movimentos, debates e tendências podem ser relacionadas tão simplificada e rapidamente sem incorrer em grandes dissonâncias de escala e de tom.

Respeitosamente discordando de Pedrosa, parece ser mais evidente para o olhar contemporâneo que a arquitetura da escola moderna carioca dos anos 1935-50, se bem aproveite grandemente as lições corbusianas (fazendo, como diz Pedrosa, “dos livros de Le Corbusier sua “Bíblia”), de modo algum se configura de maneira mimética e muito menos, estritamente funcionalista. Como melhor define Carlos Eduardo Dias Comas, se trata de uma “escola tributária das explorações da vanguarda européia dos anos 1920, mais atenta ao debate italiano do que geralmente se pensa, abertamente influenciada por Le Corbusier e Mies, evidentemente engajada na superação do International Style reconciliando tanto expressão de modernidade e tradição quanto de espírito de época e espírito de lugar, no nome mais geral de cultura latina e no nome mais particular de cultura brasileira”<sup>8</sup>. Seu rigor se traduz na excelente qualidade dos resultados, mas estes, de modo algum, sugerem uma aplicação rígida ou

---

<sup>7</sup> No texto “O paradoxo Concretista”, de 1959, republicado em AMARAL (org), 1975:25-7.

<sup>8</sup> COMAS, 2002:289.

ortodoxa dos princípios corbusianos, ao contrário; e menos ainda, uma busca de uma racionalidade excludente e extrema.

Por outro lado era a então nascente arquitetura brutalista paulista dos anos 1950 que se mostraria, em seu desenvolvimento naquela década e nas seguintes, mais rija e seca, se desenhando mais ciosa de uma explicitação didatizante e evidenciadora da racionalidade estrutural e material, buscando resultados cuja geometria fosse definida pelas próprias razões formais, materiais e funcionais dos materiais que emprega – e nesse sentido (e por mais que essa busca seja muito mais formal e plástica do que admita ser), sim, pode ser corretamente aproximada de vontades semelhantes, que a arte concreta paulista escolhe definir como suas, como por exemplo, “a intuição artística dotada de princípios claros e inteligentes e de grandes possibilidade de desenvolvimento prático”, buscando “conferir à arte um lugar definido no quadro do trabalho espiritual contemporâneo, considerando-a meio de conhecimento deduzível de conceitos, situando-a acima da opinião, exigindo para seu juízo conhecimento prévio”<sup>9</sup> – palavras que, com pouquíssimos ajustes, poderiam ser endossadas pelo arquitetura da escola brutalista paulista.

Mas se essas palavras sugerem proximidades, também definem distâncias, e seria temerário forçar uma equivalência imediatista. Existem aproximações, mas essas não ocorrem de maneira nem evidente, nem mecânica, mas sim acionadas pelo desejo individual de alguns criadores, que ativamente as buscam, por razões variadas - que podem ser nascidas tanto do motor individual da inquietação pessoal quanto das obrigações auto-impostas por conta de afinidades, injunções e “tarefas” políticas. Como relata Artigas em entrevista de 1980 a Aracy Amaral:

“Pode parecer que nas lutas do Concretismo, do Cordeiro, contra a Bienal, houvesse uma frente única conosco [i.e., o Partido Comunista do Brasil] – e não havia. Nossas posições eram independentes, ele não tinha as posições sociais que você dizia; mas aqui já era uma frente única, política. [...]

Daí pra frente fez-se a política de união nacional de todas as tendências estéticas, para conseguir posições políticas contra o imperialismo norte-americano etc. Então, poderíamos ter diferenças de julgamento estético. Daqui para lá, cada um podia fazer o que queria; politicamente a gente procurava a união”<sup>10</sup>.

### **Concretismo, concretão**

No auge do debate concretismo/neoconcretismo a obra de João Baptista Vilanova Artigas transitava entre a experimentação com a linguagem carioca/corbusiana (1946-1956) para

---

<sup>9</sup> Manifesto Ruptura (1953).

<sup>10</sup> ARTIGAS, J.B.V [in] AMARAL, 2005:192.

experimentação brutalista (após 1959). Entre uma e outra, talvez pudesse se perceber um certo interregno, onde despontam duas casas singulares de Artigas & Carlos Cascaldi, cujos projetos coincidem com as datas da exposição concretista - a Casa Baeta (1956) - e da exposição e manifesto neoconcretista - a Casa Rubens Mendonça, ou dos Triângulos (1959).

Nessas casas não há propriamente uma alteração radical das pautas formais e compositivas que Artigas já vinha experimentado em suas obras desde meados dos anos 1940, dando prosseguimento a certos modos peculiares de organização espacial que ele já vinha experimentando. Entretanto, anunciam como novidade o uso mais franco e evidente de estruturas especiais de concreto aplicadas à escala doméstica. E concomitantemente, ambas casas também parecem dialogar com os debates artísticos, culturais e políticos daquele momento; especialmente, mas não exclusivamente, o concretismo. Embora de fato, uma análise completa sobre a concepção arquitetônica de cada uma delas deveria certamente perceber e dar conta de sua grande amplitude conceitual, revelando a base extremamente erudita e bem informada com os debates internacionais daquele momento, sobre a qual Artigas trabalhava – mesmo que, em silêncio, e sem jamais dar notícia certa disso<sup>11</sup>, embora salte aos olhos de quem as observe atentamente.

A abstração formal de suas fachadas cegas, muito comentada na época por chocar um meio cultural ainda relativamente provinciano, é tanto ruptura, quanto citação culta, já que configura um recurso pictórico bidimensional não totalmente estranho à elaboração disciplinar arquitetônica, e com sobejos exemplos que seria possível pinçar na história, da arquitetura renascentista à acadêmica; embora a total ausência de molduras e detalhes sobressalentes confirme sua posição de pertinência ao radicalismo artístico moderno. Como num quadro branco sobre branco, na fachada frontal cega se confundem os limites entre a arte e seu suporte – tema que é também de alguma maneira reiterando nas propostas abstracionistas do “projeto concretista brasileiro”. E mesmo se isso ocorra apenas por uma situação de circunstância, ou seja fruto (mas nunca apenas) das lógicas internas ao processo criativo dessas arquiteturas.

Note-se que essa vontade de abstração que caracteriza os artistas concretistas - e alguns dos arquitetos paulistas que então iniciavam sua afinação com o brutalismo - navegava em sentido contrário às propostas de um setor mais “ortodoxo” das esquerdas daquele momento, que conclamavam um retorno às bases da “nacionalidade”, por eles entendida em um corte mais

---

<sup>11</sup> Essa hesitação, ou pudor, em dar recibo de sua ampla erudição sobre a arquitetura clássica e de seu interessado estudo das tendências internacionais contemporâneas, que ele certamente acompanha com atenção – o que é perceptível na maneira como criativamente as traduz em suas obras - deve ser compreendida à luz dos embates políticos daquele momento, demasiadamente tensionados pela maniqueísmos de direita/esquerda, internacional/nacional, que caracterizavam os tempos de guerra fria. Para um debate contemporâneo, vale expor e confirmar a sapiência do mestre, por outra razão distinta: o excesso de peso danoso que a “intuição” a partir do nada veio a ganhar nos discursos de arquitetos e professores de arquitetura. Os mestres, se bem fosse intuitivos, não o eram a partir do nada, e sim, de um profundo conhecimento de seu campo, e essa constatação é hoje da maior importância, e deve ser repetida e enfatizada sempre que possível, porque mais do que necessária.

folclórico ou vernáculo; postura essa vista como regressiva por intelectuais paulistas, como Vilanova Artigas, que a rejeita em seus textos - e seguramente preferia o radicalismo da frase de Maiakóvski, “sem forma revolucionária não há arte revolucionária”. Também os concretistas rejeitam a idéia de “desenvolvimento local” da arte nacional, que permeava as propostas de teor nacionalista – e que a rigor estavam presentes em todo o arco-íris político da época -, clamando em seu manifesto que “a arte moderna não é ignorância, nós somos contra a ignorância”.

A opção por uma fachada principal cega, disposta em balanço sobre abrigo de autos, não está presente apenas nas obras de Artigas, e parece ser uma solução bastante presente naquele momento, comparecendo também em obras de outros autores, o que talvez permita aproximá-las, mesmo que apenas visualmente, do concretismo quase-brutalista. Exemplos possíveis de serem citados seriam a Residência Castor Delgado Peres, de Rino Levi, Roberto Cerqueira César e Luis Roberto de Carvalho Franco (1958) e a casa no Jardim Europa de Jon Maitrejean (publicada em 1960).

Na obra de Artigas & Cascaldi, as Casa Baeta (1956) e Rubens Mendonça, ou dos Triângulos (1959) parecem estar num ponto de inflexão de suas carreiras, situadas a meio caminho entre suas experiências anteriores e as que se seguirão. Nos projetos de suas casas realizados entre 1946 e 1955, são empregados basicamente dois partidos<sup>12</sup>, definindo opções espaciais que serão retomadas, com variantes, na trajetória posterior do arquiteto. O primeiro partido comparece nas residências Hans Trostli (1947), Paulo Emilio Gomes dos Reis (1951) e Oduvaldo Viana (1951) e caracteriza-se por abrigar todas as funções sob um volume único, de limites construídos muito definidos, embora às vezes com fechamentos quase virtuais. O segundo partido é o mais freqüente naquela fase e pode ser visto nas residências Antonio Luiz Teixeira de Barros (1946), J. Czapski (1949), J. Mario Bittencourt I (1949), Heitor de Almeida (1949), a segunda casa do arquiteto (1949) e a Geraldo Destefani (1950), e caracteriza-se por dispor dois blocos com coberturas de meia-água, separados mas interligados, algumas vezes contraponteados por um terceiro volume transversal, que de quando em quando se expande, como nas residências Alfredo Rosenthal (1948) e Febus Gikovate (1949). As coberturas inclinadas, inicialmente fundidas em um só volume, tendem a destacar-se, ligando-se pela circulação por escadas ou rampas, resultando em solução de alta legibilidade.

Na casa Mario Taques Bittencourt II (1959) - reconhecidamente o “marco definitivo da fase mais propriamente brutalista da obra de Artigas”<sup>13</sup> – irá ocorrer a reunião desses dois partidos típicos em um, abrigando os dois blocos interligados sob um único volume definido pelo conjunto cobertura e abas laterais em concreto - que também são grandes paredes ou grandes

---

<sup>12</sup> Cf. ZEIN, 2000:123-138

<sup>13</sup> KAMITA, 2000:25

vigas - , conformando uma quase caixa onde se engastam os planos das lajes e rampas. Essa solução estrutural suporta e define os espaços arquitetônicos, quase desejando bastar-se (como de fato acontecerá a seguir no projeto da Garagem de Barcos do Clube Santapaula, de 1961); os poucos paramentos adicionados, necessários à definição dos espaços da casa, jogam papel claramente complementar, contraponto leve da pesada massa da estrutura portante, tão agrandada que não apenas engrada, qual costela, mas quase fecha, qual carapaça.

Entre as casas anteriores, da fase dita de “alinhamento com a escola carioca” e as casas “brutalistas”, iniciada pela casa Mario Taques Bittencourt II, situam-se essas duas obras de Artigas & Cascaldi que poderiam ser consideradas como “transicionais”, ambas destacando-se por sua solução compacta e densa: a Casa Baeta (1956) e a Casa Rubens Mendonça, ou dos Triângulos (1959). Em comum elas têm a planta em meios-níveis organizada transversalmente, e não longitudinalmente - como na maioria das propostas anteriores e posteriores do arquiteto. Em outras palavras, é como se, na organização vertical em “camadas” das casas, o patamar intermediário da escada que une os dois planos (térreo/social e superior/íntimo) fosse prolongado de maneira a criar um meio-nível habitável; que na casa Baeta se alça como espaço virtual de pé-direito e meio na área de estar e na casa Mendonça promove um trecho em meio-nível inferior para serviços e refeições; e para maior congruência, ambas também manipulam os seus terrenos, por meio de cortes e aterros, de maneira a dar continuidade, no exterior, aos pisos definidos pelo projeto.

A estrutura portante é nessas casas definida por colunas delgadas regularmente espaçadas; mas já quase não se trata mais da solução dom-ino de separação entre colunas e vedos, uma vez que vigas, paredes, lajes e apoios começam a fundir-se e a confundir-se. A Casa Baeta quer realizar uma ousadia, que os recursos técnicos de época parcialmente obstam: ela deseja estar apoiada apenas em seis pilares, dispostos dois a dois em três eixos; os pilares das extremidades sustentam duas paredes-viga que fecham as duas fachadas ao nível do pavimento superior, apoiando a cobertura e configurando um balanço assimétrico; o pilar central segue verticalmente até a cobertura e lança um tirante-apoio inclinado em 30° para aliviar o balanço da cobertura no trecho central .

Na casa Baeta, os fechamentos internos recebem cores fortes e variadas, num tratamento pictórico dos planos que recorda a solução da casa Schröder-Schröder, construída em 1923 por Gerrit Rietveld, ícone das vanguardas construtivistas, e em planos de cores que são tratados à maneira de Mondrian, como o próprio Artigas declara. É pouco provável que essa seja uma coincidência e bem possível que essa opção no uso das cores desejasse deliberadamente buscar uma afinidade com algumas das pautas de debate presente nos temas da arte concretista - que tinha em Mondrian um de seus referentes paradigmáticos.

O tratamento pictórico dos planos está também presente na casa Rubens Mendonça, conhecida como “dos triângulos” pela pintura executada em sua fachada principal em empena cega (traço que compartilha com a casa Baeta), a qual recebeu pintura com tema geométrico cujo desenho recorda as explorações artísticas que vinham sendo realizadas naquele momento pelo artista construtivista Luiz Sacilotto. Mas apesar da semelhança, não é dele o desenho: Artigas cita como tendo ajudado-o na concepção dessa fachada o pintor figurativista Mario Gruber (companheiro ou, ao menos, simpatizante de suas lides políticas) e cita também o artista e pintor de paredes Francisco Rebolo como auxiliar da realização do “afresco” – que mesmo também sendo um artista de preferência figurativa (paisagens), estava naquele momento, por volta de meados dos anos 1950, em fase de aproximação com o do abstracionismo.

Embora este texto chame a atenção para esse momento de certos traços pictóricos e aparentemente mais “concretista” da obra de Artigas, a casa Mendonça tem, entretanto, outros atrativos, que terão grande importância na definição de algumas pastas criativas que ganharão grande vigência na arquitetura do brutalismo paulista: sua solução compositiva se aproxima do formato em “caixa elevada sobre poucos apoios”, com balanços importantes, caixa essa que ainda não está totalmente manifesta mas se revela potencialmente presente. Seria também interessante, por exemplo, comparar o desenho da fachada-viga lateral da casa Mendonça com desenho de Mies van der Rohe para a casa Resor, de 1938; ou ainda, explorar o fato de que ali comparecem, pela primeira vez em sua obra, pilares de secção variável em desenho puxando para o triangular – opção que dali em diante marcará fortemente várias propostas de Artigas caracterizando suas primeiras obras brutalistas não residenciais. Mas essas já são outras histórias, que terão que ficar para uma outra vez.

## **Bibliografia**

AMARAL, Aracy A. Textos do Trópico de Capricórnio. Artigos e ensaios (1980-2005). Vol.1. Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. São Paulo: Editora 34, 2006.

BRITO, Ronaldo. Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro. São Paulo: Cosac & Naif, 1999.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Precisões brasileiras. Sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos. Tese de doutoramento. Paris: Universidade de Paris VIII-Vincennes – Saint Denis. 2002.

KAMITA, João Massao. Vilanova Artigas. São Paulo: Cosac & Naif, 2000.

PEDROSA, Mario [in] AMARAL, Aracy (org), Mario Pedrosa: Mundo, Homem Arte em Crise. São Paulo: Editora Perspectiva, 1975.

ZEIN, Ruth Verde. A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973". Porto Alegre: Tese de Doutorado apresentada do UFRGS-PORPAR, 2005. Disponível em:  
<http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/5452>

ZEIN, Ruth Verde. O Lugar da Crítica. Ensaios Oportunos de Arquitetura. Porto Alegre. Ed.Uniritter, 2000.