

**O BRUTALISMO NA OBRA DE TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN:
POR UMA RE-MONUMENTALIZAÇÃO DA ARQUITETURA**

Ingrid Quintana Guerrero
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - Universidade de São Paulo
Rua Cotoxó 1247 CEP: 05201001
São Paulo SP, Brasil
(11) 954359752
ingridquintana@usp.br

O BRUTALISMO NA OBRA DE TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN: POR UMA RE-MONUMENTALIZAÇÃO DA ARQUITETURA

Na década de 1950, após estagiar seis meses no ateliê de Le Corbusier em Paris, o arquiteto mexicano Teodoro González de León retornou a seu país para desenvolver uma intensa atividade profissional – primeiramente em parceria com Armando Franco, e posteriormente com Abraham Zabludovsky – que acontece até hoje. A sua obra das décadas de 1950 a 1970 caracterizou-se pela apropriação de uma série de estratégias projetuais, reconhecidas pelo próprio arquiteto mexicano como típicas de uma arquitetura brutalista. O termo, adotado por González de León a partir de uma anedota na sua visita ao canteiro da Unidade de Habitação de Marselha – narrada por ele em vários artigos e entrevistas –, descreve um conjunto de lições formais, espaciais e técnicas decorrentes de sua experiência na construção de três projetos-chave na mudança de rumo no trabalho do mestre franco-suíço: a *Unité d'Habitation* de Marselha (1945-1952), a Usina *Claude et Duval* em Saint Dié (1948) e o próprio apartamento de Le Corbusier no *Immeuble Molitor* (1948). Este trabalho propõe-se apresentar as transformações do legado corbusiano na obra de González de León, necessárias para materializar uma de suas principais pretensões criativas: a recuperação do sentido de monumentalidade do objeto arquitetônico, característico das culturas pré-hispânicas, assentadas previamente na América Central e cuja perda, na arquitetura ocidental, foi uma das premissas do primeiro Movimento Moderno. Para isto, recorre-se à revisão crítica de realizações e propostas, analisando suas possíveis relações, desdobramentos e contestações, tanto com os projetos para os quais colaborou na sua estada francesa, quanto com a produção contemporânea de antigos colegas do ateliê (Germán Samper, Emilio Duhart) em outros cantos da América Latina. Além da leitura dos projetos do ponto de vista compositivo e formal (usando ferramentas de análise propostas por Martí Aris), são necessários a cuidadosa revisão do discurso do arquiteto e sua verificação nos seus próprios projetos.

Palavras-chave: Arquitetura moderna mexicana, influência corbusiana, novo brutalismo

THE BRUTALISM IN TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN'S WORK TOWARDS THE RE-MONUMENTALIZATION OF THE ARCHITECTURE

In the 1950's, the Mexican architect Teodoro González de León went back to his country after being trained at Le Corbusier's office for six months in order to perform an intense and long-lasting professional work, firstly through the partnership with Armando Franco and later with Abraham Zabludovsky. In the decades from 1950's to 1970's, his work were characterized by the assimilation of several typically "brutalist" design strategies, as assigned by González de León. He adopted this term in an anecdotal way during the fieldwork at the *Unité d'Habitation* in Marseille, as he narrated in many articles and interviews. It addresses a set of formal, spatial and technological lessons resulting from his experience in the construction of three buildings that played an important role to redefine Le Corbusier's work, that are, the *Unité d'Habitation* (1945-1952), the *Claude et Duval* Factory in Saint Dié (1948) and Le Corbusier's own apartment in the *Immeuble Molitor* Building (1948). This paper aims to reflect on the legacy of Le Corbusier in González de León's work, as a requirement to achieve one of the main creative intentions of the Mexican architect, that is, the recovery of the idea of architectural monumentality. Although it is a pre-Columbian culture feature, previously settled in Central America and lost in Western architecture, as one of the Modern Movement premises. The paper deals with the critical review of González de León's proposals by analyzing their relationships, results and controversies with both his work in France and contemporary buildings designed in other parts of Latin America by his colleagues, such as Germán Samper and Emilio Duhart, with whom he had worked at Le Corbusier's office. This study is based on the formal analysis of González de León's proposals by using the methodological tools proposed by Martí Aris as well as the careful review of his discourse and its examination in his projects.

Keywords: Mexican modern architecture, Corbusian influence, new brutalism

O BRUTALISMO NA OBRA DE TEODORO GONZÁLEZ DE LEÓN

POR UMA RE-MONUMENTALIZAÇÃO DA ARQUITETURA

Introdução

Em uma pertinente releitura da tese exposta por Reyner Bahnam em *The new brutalism: ethic or aesthetic?* (London: Architectural Press, 1966), Ruth Verde Zein denuncia a postura desse autor em face do termo “brutalismo” – ao que identifica como conjunto de características plásticas específicas¹, aplicadas principalmente à superfície de um número considerável de obras inscritas no Movimento Moderno –, como apenas uma exposição estilística, que eventualmente tentou se prover de substância conceitual ao adotar o estandarte da consciência social e sustentável. Daí a relevância de examinar um grupo de obras arquitetônicas de Teodoro González de León (México D.F. n. 1926), classificado internacionalmente como brutalista. Subsequente de uma primeira fase

de filiação meramente modernista, sua obra se revela como uma busca singular de consistência através da revisão crítica dos últimos projetos de Le Corbusier, reconhecido pelo mexicano como seu maior mestre.

Formação Corbusiana

Motivado, como muitos dos seus colegas do 35 *Rue de Sèvres* (endereço do escritório de Le Corbusier), pelas doutrinas corbusianas nas décadas de 1920 e 1930 (González de León 2006, 60)², González se apresentou ao ateliê do franco-suíço em dezembro de 1947, na procura de um estágio. Com a chegada a Paris, seu olhar sobre a produção do célebre arquiteto começava a mudar de sentido, orientando-se para obras menos puristas como a Fundação Suíça na *Cité Universitaire* de Paris, primeira obra que visitou na capital francesa³ e que usaria mais tarde para explicar parte da influência de Le Corbusier na sua própria arquitetura (González de León 1996b, 58). Após o aceite de sua candidatura a estagiário, González afirma ter recebido a missão de detalhar parte da estrutura da Unidade de Habitação de Marselha (1945-1952): “Duré una semana⁴, porque me esmeré como nunca e hice un dibujo delicadísimo de las varillas de las armazones de fierro de los famosos *pilotis* del edificio. Al ver el dibujo, me cambiaron a la sección de arquitectura”⁵ (González de León 2006, 62). Até hoje não encontramos nenhum traço do mexicano no dossiê deste projeto⁶; no entanto, um certidão de trabalho para a “Faculdade de Arquitetura do Distrito Federal” (Cidade do México) descreve essa e outras obrigações de caráter técnico encaradas pelo jovem no ateliê. Paradoxalmente, não era este tipo de encargos o mais confortável para ele, atraído por questões de caráter artístico⁷, segundo missiva que seu chefe lhe enviaria posteriormente⁸: « Je vous félicite par vos deux maquettes qui sont trop jolies. Faites attention de ne pas devenir un trop délicieux dessinateur, restez sérieux dans la technique et l’invention »⁹. O fato de várias vezes González testemunhar um famoso episódio acontecido no canteiro da *Unité*, o qual abriu o caminho para aquilo identificado por Verde Zein (2007) como “primeiro brutalismo”, converte-se em ponto de inflexão para seu próprio pensamento:

Dos veces debí llevar planos y coordinar información a la obra de [...] Marsella, en la que estaba de residente mi amigo Georges Candilis. [...] Habíamos revisado el día anterior el

acabado de concreto del primero de los grandes postes de la planta baja del edificio. Nos había parecido defectuoso y tosco, y esperábamos a Le Corbusier para decírselo. Después de una larga y silenciosa inspección, felicitó entusiasmado al contratista: 'Bravo, Mione, ésa es la superficie bruta que requiere el concreto' (González de León 2006, 67).

No caso de González ter efetivamente trabalhado neste empreendimento, sua participação corresponderia à última fase do projeto (que começou em 1945), quando se decidiam aspectos muito específicos como as escadas de evacuação (flanco norte) ou as estranhas volumetrias do terraço-jardim (Monnier 2002, 56). De qualquer maneira, outras declarações do mexicano e dalguns colegas latino-americanos à época¹⁰, evidenciam que este segundo aspecto – a concepção do *toit-jardin* – foi uma das maiores lições que recebeu durante sua curta estada no ateliê (González de León 2006, 63). Tanto o terraço-jardim quanto a expressão do concreto bruto, ambas consolidadas nesta Unidade, são decorrentes de explorações corbusianas entre as quais se destaca a Manufatura *Claude et Duval* em Saint-Dié (1946-1951), na região dos *Vosges* (González de León 1996b, 154)¹¹. O fato de projetar a fábrica com antecedência à *Unité*, também permitiu a Le Corbusier entender melhor o contexto urbano marselhês e evitar uma maré de críticas ainda pior daquela surgida em 1952, com a inauguração da célebre unidade (Boesiger 1953, 132).

Diante da rejeição da proposta urbana corbusiana para a reconstrução de Saint-Dié, após bombardeio na Segunda Guerra Mundial (proposta que incluía um grupo de *unités*), Jean Jacques Duval, amigo do arquiteto, lhe encarregou a execução de sua usina têxtil, cuja primeira sede foi arrasada junto à maioria de edificações da cidade. No volume no. V da *Œuvre Complète* (Boesiger 1953, 134), Le Corbusier descrevia a *Claude et Duval* como uma composição musical que articula três massas principais: a “colunata” de pilotis; o paralelepípedo das oficinas e o terraço-jardim com seu volume de escritórios. Estas massas, por sua vez, possuem três tipos de cadência: a estabelecida pelos intervalos da estrutura vertical; a trama de *brise-soleils*; e a grade que sustenta os blocos de vidro – *pan-de-verre*. Para isto, González elaborou desenhos dos brises horizontais e verticais¹², detalhes da cava¹³ e de uma escada caracol que comunica as oficinas do terceiro e quarto andar¹⁴. Seções de fachada, também desenhadas pelo mexicano, ilustram o uso de alvenaria rústica no *pignon* (fachada lateral) do prédio, cujo uso vinha sendo experimentado por Le Corbusier no Pavilhão Suíço, embora que com pedra, no muro fechado do volume mais baixo.

Em Saint-Dié, González também concebeu uma configuração alternativa para a planta do *toit-jardin* e do térreo, substituída por uma solução similar à implementada no mesmo pavilhão da *Cité Universitaire* (González de León 2006, 64). Infelizmente, apenas conhecemos a versão do mexicano do primeiro: além de diferenças sutis na distribuição dos escritórios (finalmente dispostos numa fila de cubículos servidos por um corredor), nos seus rascunhos aparece um

volume independente, de planta retangular e teto inclinado, destinado ao ateliê privado de *Monsieur Duval*. Mesmo que o terraço definitivo apele a recursos consolidados na série corbusiana de casas brancas – “loggias” que enquadram a paisagem circundante, vasos para plantas, bancas e pedestais de concreto encostados no peitoril – este se enriquece com novos elementos que anunciam a revolução plástica de Marselha: incrustações de cerâmica colorida no muro de concreto, habitáculos dispostos como ilhas circundadas por uma circulação perimetral: a pista de atletismo da *Unité*.

Le Corbusier também pediu a González colaborar na adequação de um local para o *Magasin Bally* (loja de calçados de luxo) em um prédio no *Boulevard de la Madeleine* projetado por Robert Mallet-Stevens (demolido). Sua arquitetura, cheia de detalhes “déco” (González de León 2006, 64), não apenas contrastava com o ascetismo próprio da primeira etapa corbusiana, mas com as radicais ideias racionais de Hannes Meyer, que o jovem tinha conhecido no Distrito Federal (D.F). Por enquanto documentos que atestem a participação de González neste projeto não foram identificados (a exceção do certidão mencionado linhas acima); aliás, foi o único de caráter não habitacional no qual ele teria colaborado. Porém, o mexicano lembra que Le Corbusier elogiou a decoração do edifício, durante uma visita que ali fizeram juntos¹⁵. As escassas pranchas deste projeto mostram massas sinuosas que, mesmo que menores, e não sendo puramente escultóricas – pilares com cavidades que constituem nichos, cadeiras para os clientes –, recordam aquelas de Marselha.

Finalmente, em julho de 1948, González foi encarregado da substituição da estrutura em ferro que suportava o *pan-de-verre* da sala de jantar no apartamento parisiense de Le Corbusier, corroída pela ferrugem durante a guerra¹⁶. O mexicano teve que se deslocar toda manhã, durante um mês, à rua *Nungesser et Coli*¹⁷, onde descobriu a coleção de esboços de ossos e rochas – *objets à réaction poétique* – que possivelmente inspiraram as presenças plásticas do terraço-jardim na *Unité* de Marselha (“montanhas artificiais”, como as chamou o seu criador (González de León 2006, 65) e que se converteriam posteriormente em “assinatura” do franco-suíço.

No *Immeuble Molitor*, González também conheceu um vizinho de Le Corbusier, o médico Pierre Winter¹⁸, que além de pertencer à *Assemblée de Constructeurs pour une Rénovation Architecturale* (Ascoral) tinha colaborado na redação de artigos para *L'Esprit Nouveau* e participado na publicação do terceiro volume da *Œuvre Complète* editada por Max Bill (Zurich: Les Éditions d'Architecture, 1936) e de *La Maison des Hommes* (Paris: Éditions Plon, 1944). Isto faz com que o mexicano se interesse em ciências como o higienismo e a biologia: durante o fim da década de 1950, a segunda delas alimentaria o discurso e repertório na arquitetura do grupo de jovens arquitetos sob o nome de *Team Ten*, que reagia contra a visão totalizante do primeiro Movimento Moderno, desenvolvendo o que se conhece como Novo Brutalismo.

De volta à janela do apartamento, González desenhou primeiramente uma elevação (pranchas no. 3994¹⁹ e 3994), cuja composição seguia os parâmetros da série azul do Modulor²⁰, sistema usado rigorosamente tanto na concepção da *Unité* quanto na manufatura. De fato, um dos desenhos do colaborador para a usina correspondia à modulação da esquadria de madeira (janelas dos banheiros na fachada sudoeste), à maneira do novo *pan-de-verre* de Nunguesser et Coli. Duas comunicações tardias de Le Corbusier com seu discípulo referem-se ao pano de vidro do apartamento. A primeira, redigida em 1 de abril de 1949, dá conta do seu processo satisfatório de adaptação ao novo elemento²¹. Na segunda, de 15 de janeiro de 1957 (quase uma década após a chegada de González ao ateliê), o ex-patrão reclamava da ineficiência do sistema²².

Assim que concluído seu estágio, González voltou para o México, onde traduziu ao espanhol e diagramou um documento publicado na revista trimestral de arte e arquitetura *Espacios*. O artigo que, além da edição mexicana devia ganhar uma francesa no boletim da Ascoral, é descrito por González de León (1951, 39) como

[um] conjunto de folhetos realizado [...] em resposta a uma necessidade: reunir, criticar, sintetizar e divulgar as ideias que constituem a doutrina da nova arquitetura [...] expostas agora de tal maneira que possam ser consideradas como ferramentas vivas e precisas de trabalho (tradução nossa).

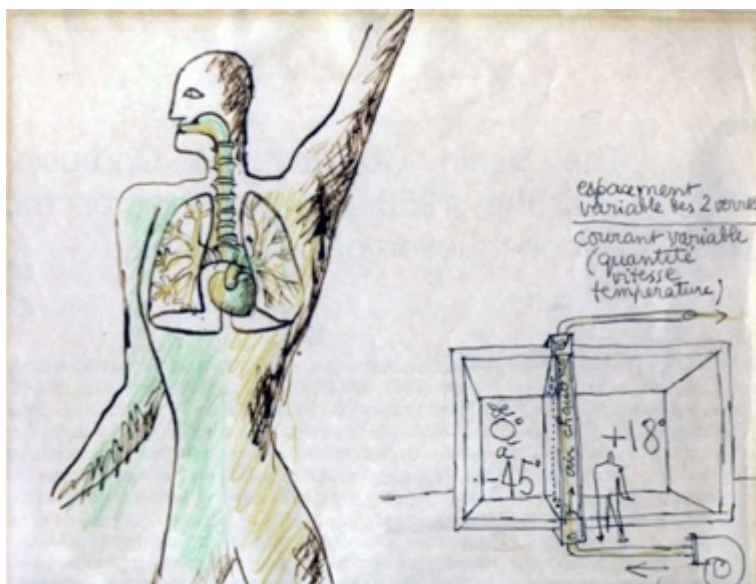


Figura 1. Desenho de Le Corbusier. Fonte: Arquivo de Teodoro González de León²³

O projeto gráfico se ajusta a parâmetros corbusianos, com convenções coloridas e páginas desdobráveis, abordando assuntos biológicos e médicos pesquisados por Winter e ilustrados com esboços de Le Corbusier guardados zelosamente por González (figura 1). Entre os desenhos,

destaca-se aquele da jornada solar, usado no mesmo livro de 1944 e escolhido para a capa da matéria. Publicou-se também uma reprodução do manuscrito que o mestre ofereceu ao mexicano em novembro de 1948 (figura 2). Entre os temas apresentados estavam a ventilação mediante *muros neutralizantes* (“sanduiche” de isolamento térmico) – implementada no *Centrosoyus* de Moscou (1928), no *Immeuble Clarté* em Genebra, na *Cité de Refuge* do Exército de Salvação em Paris (1929), ou ainda na mencionada Fundação Suíça – e o desempenho técnico do *brise-soleil* – explicado como um *pan-de-verre* diafragma, e ilustrado com a série do Ministério de Educação e Saúde no Rio de Janeiro (1936). Desta maneira, fecha-se a contribuição de González para o ateliê da *Rue de Sèvres*.



Figura 2. Diagrama de *La Journée Solaire* e nota de Le Corbusier para González de León. Fonte: Le Corbusier-González de León “El Brise Soleil y el Pan de verre”, *Espacios* No. 4, enero de 1950.

Primeiras expressões brutalistas: a transformação dos elementos construtivos

A arquitetura de González alcançou reconhecimento internacional desde seu início e vários críticos têm se referido a ela como plenamente pós-moderna. Foi na década ampliada de 1960 que gestaram-se suas premissas de sua obra tardia. Ao debater sobre a “arquitetura de autor”, o mexicano, já como arquiteto de prestígio na América Latina, identifica claramente dois tipos de “assinatura de um projeto”, associados a momentos diferentes da produção corbusiana:

[...] algunos autores se reconocen porque emplean formas inventadas por ellos (con todo lo ambiguo que tiene este término hablando de arte), son inmediatamente reconocibles [primeiro Corbusier]. La otra manera es más sutil: se da en autores que manejan los mismos elementos que utilizan sus contemporáneos pero con una severidad o una riqueza que logran una nueva armonía y que, a veces, es muy difícil saber en qué consiste [segundo Corbusier] (apud Betancourt 1994, 87).

O período de González no ateliê parisiense correspondeu à época de transição no pensamento do “pai da Arquitetura Moderna”, ultrapassando os já bem conhecidos métodos e discursos modernistas. Quiçá na hora do retorno ao seu país e tentando se encaixar na segunda atitude, o mexicano não conseguia entender a complexidade deste processo, pelo qual as primeiras obras

que ele realizou estavam mais próximas – tanto tipológica (no sentido de essência do sistema, desenvolvido por Martí Aris 1993) quanto materialmente – da arquitetura do alemão Mies van der Rohe²⁴. No entanto, em obras como a casa Catán (1950-1953), realizada em parceria com Armando Franco (seu primeiro sócio) e de predominante influência miesiana, González começou a reproduzir princípios básicos do Corbusier purista, paradoxalmente mais evidentes em obras muito posteriores à experiência parisiense, entre elas a casa José Luis Cuevas (México D.F., 1968 - figura 3) cuja planta se regula por traçados inspirados da seção áurea como na totalidade de casas corbusianas na década de 1920.

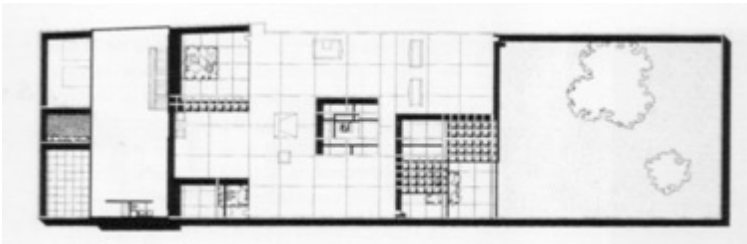


Figura 3. Implantação Casa José Luis Cuevas. México D.F., 1968. Arquitetos: Teodoro González de León e Abraham Zabludovsky. Fonte: Arquivo de Teodoro González de León

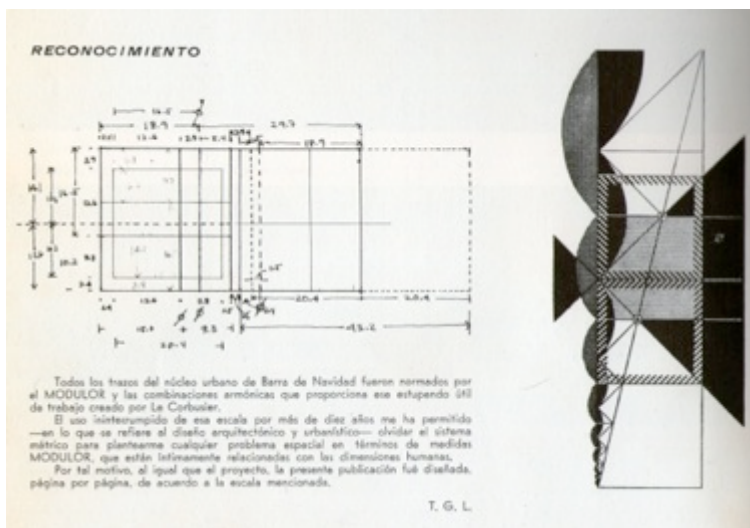


Figura 4. Página de gratidão ao Modulor de Le Corbusier. Fonte: González de León, Teodoro y Álvarez, José Rogelio, Barra de Navidad, México D.F., Comisión de Planeación de la Costa de Jalisco, México 1956-1958, p. 92

Não surpreende então que, após quase uma década de atividade profissional na sua terra, González ouse apresentar ao seu mestre, pela primeira vez, um projeto próprio: a proposta de urbanização para *Barra de Navidad* (litoral do estado de Jalisco; 1956-1958), cuja monografia – preparada sob indicações gráficas do Modulor e na sua maioria com textos próprios – enviou-lhe anexada à carta de 3 de março de 1959²⁵. Entre louvores sinceros, insinuava-se a inclusão desta intervenção como exemplo de aplicação do Modulor no terceiro volume do livro homônimo (não publicado²⁶). Com menos elogios, na publicação agradece a Le Corbusier pelo sistema de medidas alternativo (González de León 1958, 92 – figura 4). As habitações unifamiliares ali

presentes iriam se caracterizar pela cobertura (abóbada de concreto pré-moldado), similar à das casas no conjunto *José Clemente Orozco* (Guadalajara, 1957-1959, figura 5) que, por sua vez recordam a configuração volumétrica das casas de verão *Roq et Rob* em Roquebrune-Cap Martin (não executadas, 1949).



Figura 5. Unidade Habitacional José Clemente Orozco, Guadalajara, Jalisco. México, 1956-1958. Arquitecto: Teodoro González de León. Fonte: Arquivo de Teodoro González de León

Ora, em um dos hotéis no complexo turístico imaginado para a *Barra de Navidad* (bloco de dez andares, não executado), justapõem-se celas à maneira de *unité*, apoiadas sobre pilotis expressivos que pousam sobre uma plataforma de dois andares mais subsolo (figura 6). Trata-se de uma estratégia repetida em obras prematuras de vários discípulos latino-americanos de Le Corbusier como Germán Samper, que estagiou no ateliê imediatamente depois da partida de González. No retorno a seu país – Colômbia – Samper agiu como sócio da firma *Esguerra Sáenz Samper*, construindo empreendimentos de grande porte, entre eles vários edifícios de escritórios no centro de Bogotá (Sena - 1948, BCH - 1964) que seguiam o mesmo esquema do hotel em Jalisco: blocos sustentados por pilares escultóricos e monumentais, em diálogo com plataformas de dois ou três andares.

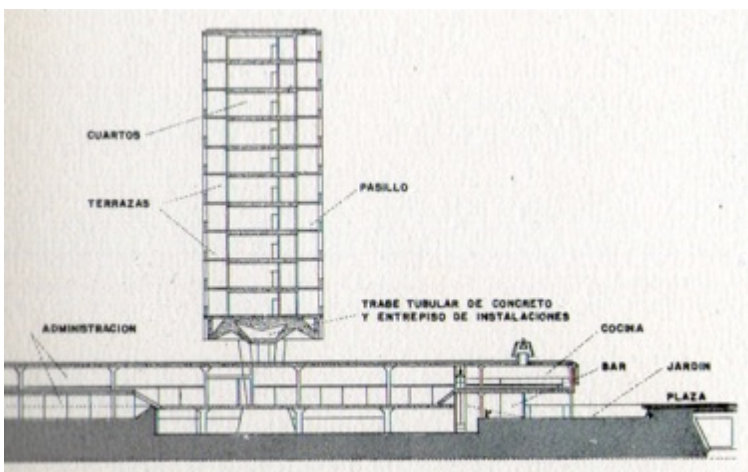


Figura 6. Corte transversal do hotel concebido por Teodoro González de León. Fonte: González de León, Teodoro y Álvarez, José Rogelio, Barra de Navidad, México D.F., Comisión de Planeación de la Costa de Jalisco, México 1956-1958, p. 67.



Figura 7. Fachada de casa na Unidade Habitacional Ciudad Sahagun, Hidalgo, México, 1961-1962. Arquitecto: Teodoro González de León. Fonte: Foto Brehme.

Na *Barra de Navidad*, a escala dos blocos e de seus elementos constitutivos contrasta com a das casas. Ambas as escalas se conciliam em um projeto posterior: o conjunto de habitações e serviços para o IMSS – *Instituto Mexicano del Seguro Social* – em Cidade Sahagún (1961-1963), onde a linguagem de pesados *brise-soleils*, já adotados pelo repertório brutalista universal (particularmente em grandes barras), é substituída por uma retícula vazada de concreto, superposta à pele original das casas: muros em tijolo, típicos nas primeiras casas de Mies, e arestas grossas em concreto (figura 7). Surpreende, no entanto, a ausência da madeira, usada assiduamente nos projetos da Rue de Sèvres nos quais González estava implicado, não apenas nesta obra, mas em toda a produção habitacional do mexicano. Mesmo feita de concreto à vista, a gelosia criava uma delicada textura, preeminente vertical, de pequenos brises, antecipando a reinterpretação destes elementos que tem lugar, com maiores dimensões maiores, na obra posterior de González. Em seu um estudo experimental para moradias populares, elaborado no ano seguinte (1962), além da incorporação da grade de concreto, a chamada à materialidade corbusiana se fez por meio de uma parede cega. Sua aparência, embora se trate de um elemento pré-fabricado, é a de um muro tradicional de pedra, à maneira do Pavilhão Suíço. Alternam-se panos similares com largas superfícies vítreas à Mies na Unidade de Serviços em Toluca, que González também construiu para o IMSS, em 1963 (figura 8). Desta vez, os brises estão pendurados da fachada por sutis perfis metálicos, constituindo elementos flutuantes e independentes os uns dos outros; finas lâminas verticais da mesma altura do pé direito.

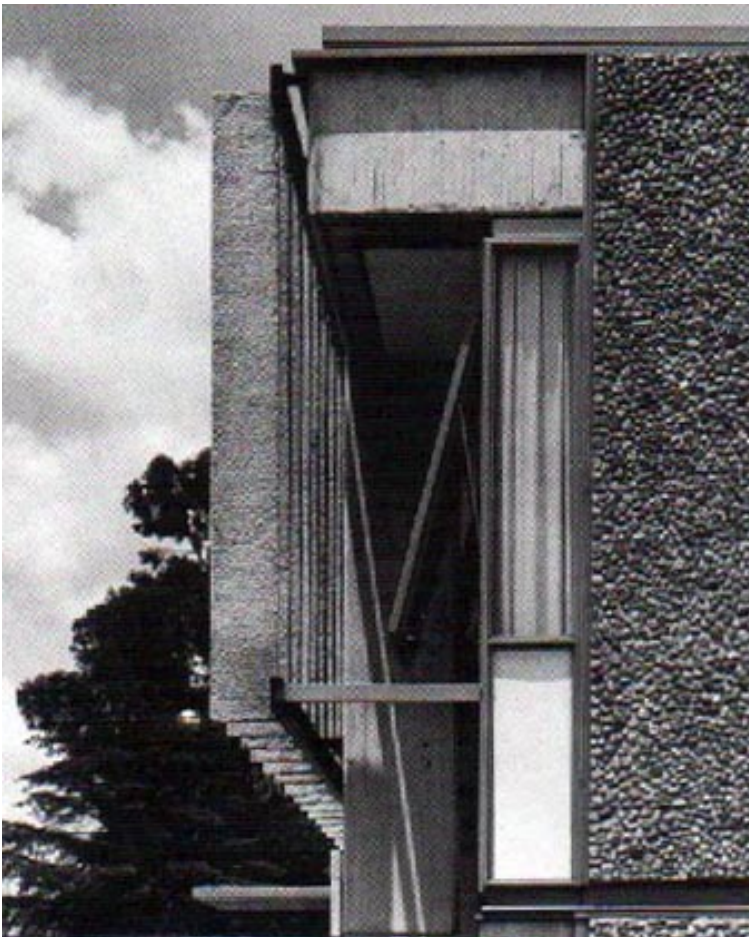


Figura 8. Unidade de Serviços do IMSS, Toluca, Estado de México, México, 1963. Arq. Teodoro González de León. Fonte: Foto Brehme.

Os brise-soleils se enriquecem na obra do mexicano ao encarar problemas locais como o calor, a incidência solar e intensidade luminosa – caso das moradias à beira da represa *La Villita* (Michoacán, 1964), onde incrementou-se seu ângulo de rotação e longitude (Larios 2003, 5). Nos casos do Aeroporto La Ceiba em Honduras (não executado, 1965 - figura 9) e da Escola de Direito da Universidade de Tamaulipas (Tampico, 1966 - figura 10), estas peças se transformaram em aletas compridas (Curtis 2010, 9) reforçadas, no caso das fachadas internas em Tamaulipas, pela pérgola sobre o vazio central, cujas vigas atuam como brises horizontais. Agora, na casa Cocoyoc (Morelos, 1973 - figura 11) os brises foram substituídos por grandes janelas cujo vão aumenta para o exterior, lembrando à fenestração do muro sul-oeste na capela de *Notre-Dame du Haut* em Ronchamp (Le Corbusier, 1954). Junta-se à esta experiência a releitura do mesmo muro corbusiano feita por outro colega da *Rue de Sèvres*, Emilio Duhart, na sede da Cepal (Santiago, 1960) – ícone da arquitetura brutalista na América do Sul. A leveza do muro, nesse caso, não obedece às dimensões das suas aberturas, mas ao fato dos caixilhos parecerem flutuar sobre um pano fino de concreto.



Figura 9. Aeroporto La Ceiba em Honduras (não executado, 1966). Arq. Teodoro González de León. Fonte: Foto Brehme.



Figura 10. Escola de Direito da Universidade de Tamaulipas. Tampico, Tamaulipas, México 1966. Arq. Teodoro González de León. Fonte: Foto Brehme.



Figura 11. Casa Cocoyoc. Morelos, México, 1973. Arq. Teodoro González de León. Fonte: Foto Enrique Macías

Outros elementos “brutalistas” (vernáculos modernos”, segundo Bahnam, apud Verde Zein 2007), apareciam em algumas arquiteturas de Le Corbusier – por exemplo, às abóbadas “catalãs” (fiada simples de tijolos cerâmicos) das villas Jaoul, erigidas em Neuilly-sur-Seine, e da Villa de Mme. Manorama Sarabhai em Ahmedabad (Adrià 2010, 22). Abóbadas similares foram esporadicamente pensadas por González para projetos seus como a casa Álvarez em Guadalajara (não executada, 1960 - figura 12) evidenciando o progressivo abandono da lógica construtiva das estruturas *Dom-in-ó* (apropriado prematuramente pelo discípulo) e, conseqüentemente, da simpleza volumétrica, comum em tantas obras brutalistas.

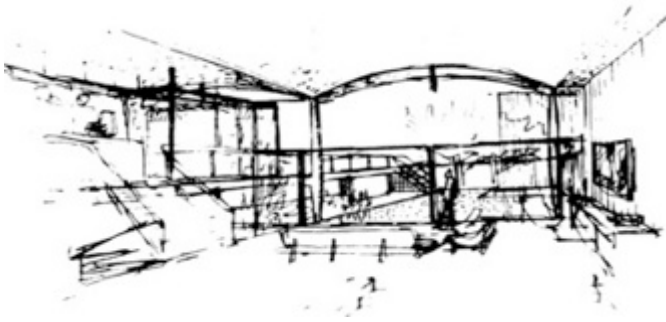


Figura 12. Rascunho da Casa Álvarez. Guadalajara, Jalisco, México, 1960. Arq. Teodoro González de León.

Daí que, junto ao brise-soleil reinterpretado, González apelasse a outras operações sobre elementos que cooperam na materialização do monumental – característica na fase final da produção corbusiana – por conta, não do tamanho da obra, mas da relação mística entre observador e espaço vivenciado. Como reação ao fanatismo racional de seus anos formativos, o mexicano se propõe recuperar esta dimensão quase religiosa da arquitetura mesoamericana milenária²⁷. Por exemplo, na Embaixada do México em Brasília (1972 - figura 13) junto a brises frontais isentos e pérgolas – decorrentes da experiência na Escola de Direito –, aparecem pilares gigantescos, comparados por William Curtis com a arcada do Palácio de Justiça construído por Le Corbusier em Chandigarh²⁸ (1953), criando na capital brasileira um espaço longitudinal à maneira de vestíbulo urbano (Larios 2003, 7). A transparência dos projetos miesianos, aos poucos, dá lugar a superfícies massivas, em mais uma atitude tipicamente brutalista. Àquilo contribuem, já não o uso esporádico de muros de pedra (alternados com elementos pré-moldados de vidro e aço), mas peças fundidas *in situ*, de concreto misturado com grãos de mármore. Embora carente da cor nas incrustações cerâmicas no concreto em Marselha e Saint-Dié, a textura rochosa da Embaixada assume a rusticidade outrora conferida pelas formas de madeira nas quais fundia-se o concreto, recordando a materialidade da arquitetura colonial da Cidade do México²⁹.



Figura 13. Embaixada do México no Brasil, Brasília, 1972-1976. Arquitetos: Teodoro González de León, Abraham Zabludovsky, J. Francisco Serrano. Foto Julius Shulman.

A aparição de rotundas circulações verticais (rampas, escadas) como parte de *promenades architecturales* ao exterior de obras mais recentes de González (embora fossem incorporadas incipiente na primeira etapa da sua atividade profissional, entre elas a leve escadaria do centro de serviços do IMSS e o acesso veicular do *Sears Roebuck* em Guadalajara – 1965), beneficia o uso

intenso de concreto bruto nas fachadas e a adesão destas à linguagem brutalista universal. Projetos como o conjunto habitacional *Vallejo La Patera* (México D.F., 1970-76) – escada de acesso aos blocos – a sede administrativa do Infonavit (México D.F., 1975) – passarela –, e a mencionada embaixada no Brasil – passarela prolongada pela escadaria que travessa o talude –, recorrem a estes elementos como estratégia para os visitantes se aproximarem por meio de circulações axiais. Trata-se de uma fórmula comprovada, com sucesso, nos últimos anos da produção arquitetônica de Le Corbusier (*Carpenter Center for Visual Arts* - Boston, 1961; *Palais des Filateurs* - Ahmedabad, 1951) e reproduzida por Duhart na Cepal, ao garantir a percepção unitária do projeto desde seu primeiro contato com o indivíduo. Segundo González, a axialidade, indicada pela disposição do acesso, é outra característica do Monumental (Betancourt 1994, 87), atacada impetuosamente pelos modernos, por remeter ao classicismo (apud Sosa 1995, 61).

O caminho para um brutalismo próprio

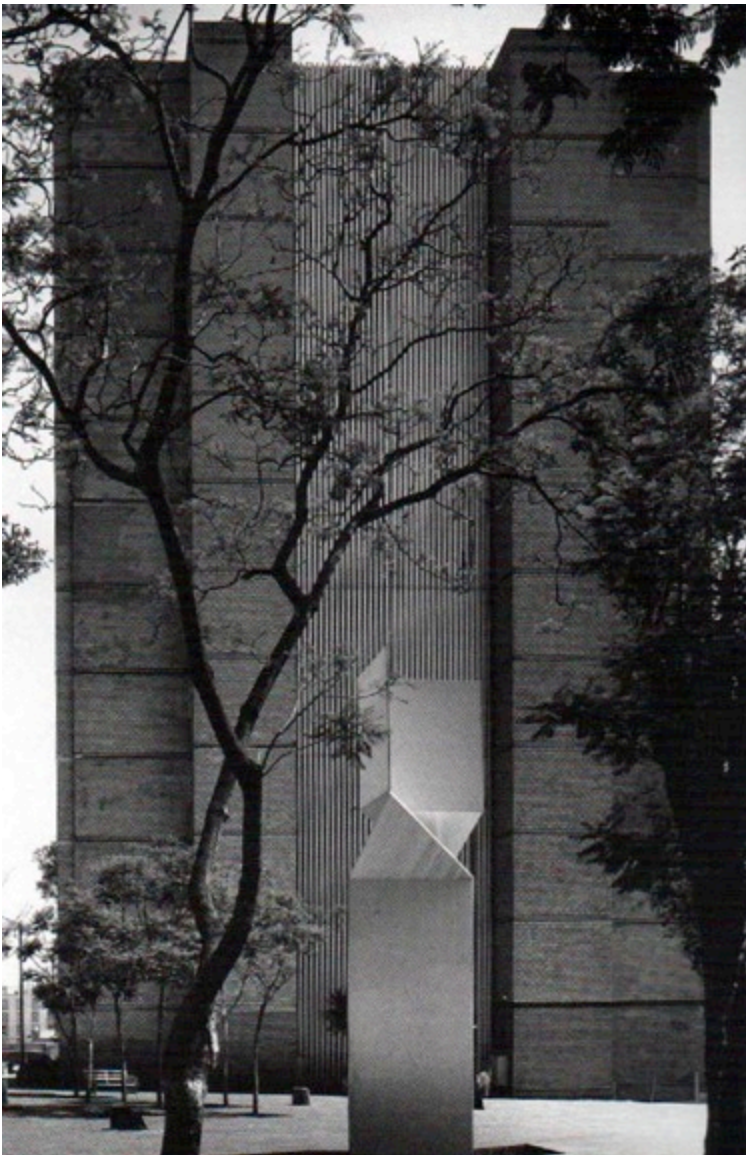


Figura 14. Conjunto Habitacional Mixcoac, México, D.F., 1968-1971. Arquitetos: Teodoro González de León e Abraham Zabludovsky

Na transição da década de 1960 para a de 1970, as citações à obra de Le Corbusier na produção arquitetônica de González tornaram-se mais complexas, começando pela radical transformação de elementos até esse momento recorrentes nas suas fachadas; credora, em boa parte, à sólida sociedade estabelecida com Abraham Zabludovsky a partir de 1968. O caminho desta mutação começava no Conjunto Habitacional Mixcoac (México D.F., 1968-1971 – figura 14) onde, procurando a preeminência vertical nas torres de seis andares – esquema distributivo oposto ao das *unités* –, estes arquitetos optaram pelo uso de brises esbeltos para as áreas de lavanderia, os quais percorrem toda a altura do edifício. O recurso, também explorado em *Vallejo-La Patera*, faz com que a *modenatura* das fachadas seja menos pronunciada e que, à distância, se perca a leitura destas como superfícies vazadas.

Na Cidade do México, numa série de empreendimentos comerciais em altura acontece a desaparecimento absoluta do brise-soleil, em virtude de contundentes volumes que garantem proteção solar pelo seu escalonamento. Nos edifícios *Nuevo León* (figura 15) e *Presidente Mazaryk*, de 1969, os dutos de ventilação mecânica, em concreto (no primeiro caso, lavado com areia para destacar a textura do granito de mármore; no segundo, fundido em forma de finas veias verticais), fazem o papel dos largos pilares da Sub-prefeitura Cuauhtémoc (México D.F., 1972), embora não estejam alternados com a sequência de pequenos brises verticais como no caso do prédio administrativo. Repete-se a estratégia no prédio de escritórios Leibnitz (México D.F., 1972), mas o desvanecimento aparente das juntas horizontais entre os painéis de concreto pré-moldado (característica do *Nuevo León*) contribuiu nesta ocasião à total hegemonia vertical da obra.



Figura 15. Edifício Nuevo León, México D.F., 1969-1970. Arquitetos: Teodoro González de León e Abraham Zabludovsky. Fonte: Foto Brehme.

A outra alternativa de González consistiria em brise-soleils de grande formato e maior liberdade plástica: do esquema quadricular projetado para o edifício de apartamentos *Fuerte de la Templanza* (México D.F., 1971-1972) que, além de reproduzir aquele da Usina *Claude et Duval* (cuja fachada de brises contrastava com o muro cego (*pignon* em alvenaria), retomava o gesto curvo do Carpenter Center, o arquiteto passou a incorporar brises triangulares. No caso dos

escritórios e bodegas da Conasupro (1973), estes fornecem leveza e uma configuração volumétrica inusual (trapezoide de concreto sob uma gigantesca marquise “borboleta” em metal), recordando os taludes em ruínas de templos maia e mexica, implementados na Embaixada de Brasília. A chamada à arquitetura indígena não é apenas fruto de um ingênuo regionalismo: ela obedece ao repertório formal (“primário ou sutil, flexível e brutal”) que contribui na condição solene desta arquitetura monumental. Citando ao próprio Corbusier (Ozenfant e Jeanneret 1918), em alusão à arquitetura clássica,

Estas formas [...] agem fisiologicamente sobre nossos sentidos [...] e os emocionam. Enquanto afetados, somos susceptíveis de perceber além das sensações brutais; então nascerão algumas relações que agirão sobre nossa consciência e deixam-nos em estado de prazer [...] (tradução nossa).

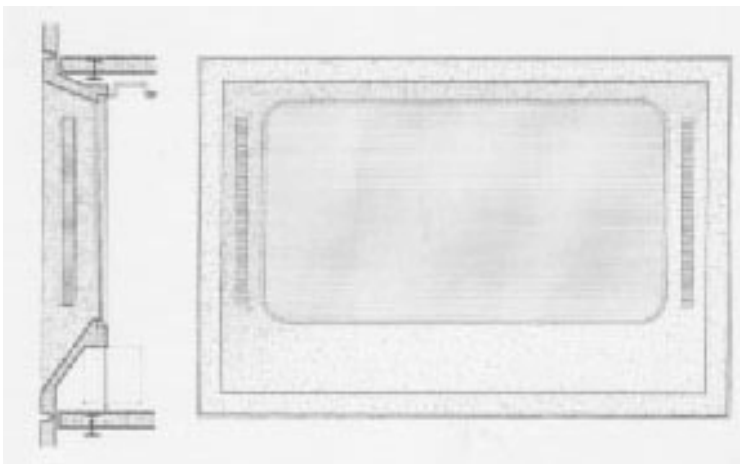


Figura 16. Detalhe de caixilho no edifício Campos Elíseos (México D.F., 1969).

Arquitetos: Teodoro González de León y Abraham Zabludovsky.

Por sua vez, nos escritórios Campos Elíseos (México D.F., 1969 – figura 16) retoma-se a ideia dos caixilhos profundos e diagonais na casa Cocoyoc, só que desta vez as esquinas arredondadas a inscrevem na linguagem arquitetônica de algumas realizações que britânicos e japoneses construíam à mesma época. Assim, a procura de González pelo predomínio da matéria sobre o vazio na superfície dos seus projetos tomava novos rumos, desembocando na solução para o prédio de apartamentos *Fuentes de las Pirâmides* (Estado do México, 1972-1973): varandas com pesados peitoris criam ali uma profundidade que garante a proteção das instâncias internas. Projetos de uso público e caráter horizontal, como o Colégio do México (México D.F., 1974. - figura 17) usariam um recurso similar, através da criação de compridas e abertas circulações perimetrais.

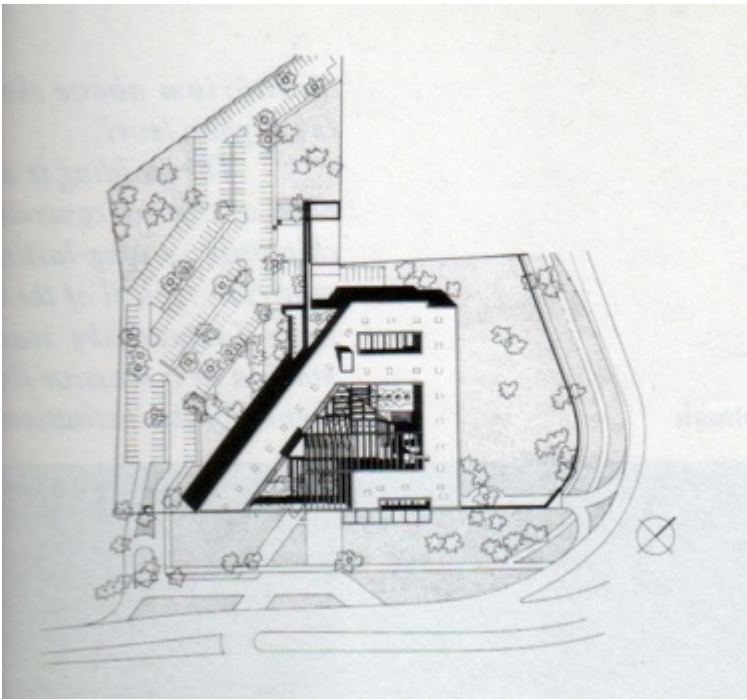


Figura 17. Implantação Colégio do México. México D.F., 1974-76. Arquitetos: Teodoro González de León e Abraham Zabludovsky.

Finalmente, mesmo que em muitas de suas propostas em parceria com Zabludovsky apelasse ao Modulor (Heyer 1978, 31), largado 20 anos após sua experiência parisiense³⁰, González criou obras que revisam a relação que a maioria dos projetos corbusianos estabelece com contextos específicos. O próprio arquiteto explica este fenômeno em exemplos bem conhecidos do seu repertório, como os escritórios da Infonavit (*“misma altura que las construcciones que lo rodean y una plaza con parámetros inclinados”* González de León 1996b, 110), a Embaixada mexicana em Brasília, o Colégio do México, e a Subprefeitura Cuauhtémoc (figura 18).

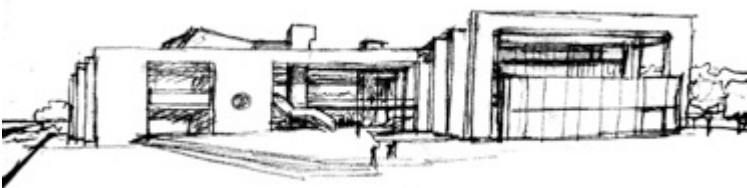


Figura 18. Esboço de Teodoro González de León de la Sub-prefeitura Cuauhtémoc, México D.F., 1972

Seria a vontade de harmonia entre estas intervenções e seus vizinhos uma expressão da definitiva rejeição ao brutalismo por parte de González, como “um gosto por objetos arquitetônicos autossuficientes, agressivamente situados em seu entorno”? (Pedio apud Verde Zein 2007) ou bem da adoção desta tendência como anti-histórica e anti-estilística? Segundo Pedio, tentando lhe atribuir o título de movimento (ou bem, segundo Zein, de doutrina moral), esta outra acepção do brutalismo se refere a um método de trabalho, por cima do conjunto de qualidades estéticas.

A chave do paradoxo planteado por Pedio estaria resolvido por González mediante a persistência de características substanciais da experiência brutalista, integrando uma sólida unidade. No entanto, estas características apareceriam reinterpretadas na aparente evolução (ou melhor, mestiçagem, em termos de Martí Aris 1993, 58) tipológica presente nos projetos citados acima: por exemplo, com a reincorporação do pátio colonial, a aproximação axial aos edifícios não depende mais da disposição estratégica de um elemento de circulação, mas da prolongação do espaço urbano para o seu interior, sob a forma de sucessão de claustros – “em bateria” segundo vocabulário militar – adaptada a condições topográficas específicas e substituindo a presença de uma única praça central (Sub-prefeitura Cuahémoc). No caso do Colégio de México, estes pátios se amenizam por pedras amorfas e jardineiras isentas a modo de *objets à réaction poétique*, que com uma escala maior aparecia no projeto de Marselha. Contudo, as circulações abertas ao redor destas massas, e seus expressivos guarda-corpos, recriam, ao nível do térreo no projeto mexicano, o deambular convocado por Le Corbusier à altura do terraço-jardim da *unité*.

Ora, o escalonamento em planta, presente nas torres de Nuevo León, Leibnitz e *Fuente de las Pirámides*, bem que a sede do Infonavit, transforma-se, nestes edifícios, numa agregação de módulos espaciais deslocados (Sub-prefeitura Cuauhtémoc; prédio de escritórios em Chapultepec – não executado, 1970) que além de coadjuvar à instalação topográfica dos projetos, lembra da tipologia *cluster* – inspirada em estruturas formais que estavam sendo reveladas graças aos avanços biológicos, e apregoadas por Alison e Peter Smithson, com repercussões na arquitetura dita brutalista ao redor do mundo todo. Ainda que esquemas similares tivessem sido empregados na implantação urbana dos numerosos blocos nos conjuntos de *Mixcoac* e *Vallejo-La Patera*, a transgressão dos prismas – mesmo virtuais – que regem as obras “miesianas” de González e garantiam sua leitura unitária, apela à lógica diretora de boa parte das arquiteturas do *Team Ten*, isto é, a compreensão do objeto arquitetônico como entidade coerente, mas dotada de propriedades orgânicas como o crescimento pela justaposição de inúmeros núcleos.

Conclusão

Embora as obras de González posteriores a 1975 lancem mão de jogos sintáticos típicos na arquitetura pós-moderna, o próprio arquiteto se confessa como eterno e plenamente moderno (González de León 1996b, 144). Um eterno brutalista, poderíamos afirmar a partir do exame dos seus projetos concebidos nos últimos vinte anos, onde preceitos da linguagem desse estilo aparecem exaltados (brises verticais de exacerbado efeito plástico da Embaixada Mexicana em Berlim; volume sintético e materialidade do Museu *El Tajín* em El Sitio, Museu Rufino Tamayo, e Museu de Arte Contemporânea da UNAM em México D.F.).

A essência de suas obras não resulta, no entanto, repetível, porquanto aquela década expandida de 1960, quiçá seja o período mais fértil de sua vasta produção. Pois é na ruptura tipológica gestada nessa época – ultrapassagem da hegemonia de caixas de concreto cartesianas, revestidas com brise-soleils à aproximação ritual ao projeto – e não na simples transformação dos elementos listados por Bahnam ao descrever a condição brutalista que, em González, dita condição se constitui em traço pessoal e crítica ao mestre.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Adrià, Miquel. Teodoro González de León: Obra reunida. México D.F.: Arquine, 2010.
- Boesiger, Willy (ed.). Le Corbusier: Œuvre Complète 1946-1952. Zurich: Les Éditions d'Architecture, 1953.
- González de León, Teodoro. "Arquitectura y Memoria". In Cuadernos Hispanoamericanos 549-550 (1996).
- González de León, Teodoro. Barra de Navidad: Estudio de una idea. México D.F.: Comisión de Planeación de la costa de Jalisco, 1958.
- Betancourt, Ernesto. "Conversatorio con Teodoro González de León. In González de León, Teodoro et. al. El Edificio del Fondo de Cultura Económica: la idea y la obra. México D.F.: Colegio Nacional; Fondo de Cultura Económica, 1994.
- González de León, Teodoro. Intervenciones. México D.F.: Colegio Nacional, 1996.
- González de León, Teodoro. "El brise-soleil y el pan-de-verre". In Espacios 04 (1951).
- González de León, Teodoro. "Historia e invención de la ciudad". In Vuelta (1995): 19.
- González de León, Teodoro. "Le Corbusier visto de cerca". In Massilia: Annuaire des études corbuséennes 78 (2006).
- González de León, Teodoro. Retrato de arquitectura con ciudad. México D.F.: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- González de León, Teodoro e Zabludovsky, Abraham. Obras y Proyectos: arquitectura contemporánea mexicana. México D.F.: Central de Publicaciones, 1969.
- Gurria Quintana, Ángel. Relato de dos arquitecturas. In *Artes de México* 618-619 (2002-2003).
- Heyer, Paul. Mexican Architecture: the work of Abraham Zabludovsky and Teodoro González de León. New York: Walter and Company, 1978.
- Larios, José María. "Columna, estructura y composición en la obra de Teodoro González de León". In Bitácora Arquitectura 10 (2003).
- Le Corbusier. El Modulor: ensayo sobre una medida armónica a la escala humana aplicable universalmente a la arquitectura y a la mecánica. Buenos Aires: Poseidón, 1953.
- Martí Aris, Carles. Variaciones de la identidad: ensayo sobre el tipo en arquitectura. Barcelona: Ediciones del Serbal, 1993.
- Monnier, Gérard. Le Corbusier: Les unités de Habitation en France. Paris: Éditions Berlin, 2002
- Noelle, Louise. Teodoro González de León: La voluntad del creador. Bogotá: Fondo Editorial Escala; Universidad de los Andes, 1994.
- Ozenfant Amédée e Jeanneret, Charles Édouard. Après le cubisme. Paris: Éditions des Commentaires, 1918.
- Rossi, Alejandro. Ensamblajes y excavaciones: la obra de Teodoro González de León. México D.F.: Museo de Arte Contemporáneo, 1996.
- Sosa, Víctor. La arquitectura se hace en silencio. Entrevista con Teodoro González de León. *Revista Biblioteca de México* 28 (1995): 60.
- Verde Zein, Ruth. "Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado)". In *Arquitextos* 084.00 (Maio 2007). Acessado em 15 de agosto de 2013.

¹ “[...] provou ser principalmente uma *questão de superfícies* [derivadas das Jaoul] em associação com certos dispositivos-padrão tridimensionais, retirados, em da mesma fonte (calhas, caixas de concreto sobressalentes, gárgulas), com certa crueza” (Bahnam apud Zehn, 2007).

² O mexicano narrou neste e outros artigos uma anedota dele e um colega de quarto, para quem emprestou um exemplar de *Destin de Paris* (1941), texto do qual adotaria literalmente muitos dos conceitos urbanos para seus primeiros projetos.

³ Depoimento de González de León à autora em 5 de Março de 2013.

⁴ Três dias, segundo o arquiteto em depoimento a Gurria Quintana (2002-2003, 71); dois meses, segundo sua narração em (González de León 1996b, 54).

⁵ Outra versão desta anedota encontra-se em (Leal 2001, 24).

⁶ Segundo depoimento de Germán Samper à autora (02/08/2013), era normal que os colaboradores de Le Corbusier em Paris autorizados para visitar o canteiro de Marselha, tivessem que ajudar em pequenos “bicos” (geralmente detalhamentos) em troca de alojamento no *logement de fonction*.

⁷ Em relação ao desenho e considerando a herança da Escola de San Carlos, cujo caráter fundamentalmente artístico derivava de sua filiação com o ensino *Beaux-Arts*, ver (González de León 2006, 60).

⁸ No certidão para a Faculdade de Arquitetura, Le Corbusier também fala do estagiário como alguém « qui a certainement l'étoffe d'un bon architecte et d'un artiste d'esprit moderne ». FLC D3-18-210.

⁹ FLC D3-18-211.

¹⁰ No volume XXXVIII da revista artística e literária bimensal *Le Point* (Mulhouse: Souillac, novembro de 1950), dedicada exclusivamente à Unidade de Habitação de Marselha, mencionam-se os nomes dos colaboradores vinculados ao dossiê deste projeto, atualizando a lista apresentada no número especial –11, 12, 13 y 14; Novembro de 1947– de *L'homme et l'architecture* (jornal dirigido justamente por André Wogensky, homem de confiança de Le Corbusier): Rogelio Salmona e Germán Samper da Colômbia, e Justino Serralta do Uruguai. Registros da FLC evidenciam a participação de um terceiro colombiano, Reinaldo Valencia (FLC 25371, 25643-45). Por sua vez, González de León afirma ter sido o único arquiteto do seu país que trabalhou na *Rue de Sèvres* (Noelle 1994, 229).

¹¹ “Con las obras de Marsella y Saint Dié [Le Corbusier] pasaba de las formas limpias y de superficies lisas a formas de fuerte claroscuro, masivas y de superficies ásperas. Los críticos se lamentaban y hablaban de la ‘crisis del racionalismo’”.

¹² FLC 09544; FLC 09545; FLC 09546.

¹³ FLC 09554.

¹⁴ FLC 09543. Esta versão contrasta com uma escada preliminar nas Pranchas 3882 e 3882B (FLC 09455A y FLC 09455B), 3883 (FLC 09458, FLC 09459).

¹⁵ Depoimento à autora em 5 de março de 2013.

¹⁶ Curiosamente Germán Samper, que chegou ao ateliê justo após a partida do mexicano, narra a mesma anedota, porém com ele como protagonista. No entanto, nenhum registro desta experiência tem sido encontrado por enquanto.

¹⁷ González de León (1987, 31) dá outra justificativa para suas visitas frequentes à casa do mestre: “[...] el taller creció tanto [que] ya no era posible albergar a todos los estudiantes, así que dada la confianza que le tenía, dibujaba en su casa [...]”.

¹⁸ “[...] alguns edifícios brutalistas demonstram uma preocupação com o habitat – o ambiente construído total que abriga o homem e direciona seus movimentos –, conectando o Brutalismo com outros pensamentos e ações progressistas fora do campo arquitetônico. O Brutalismo enquanto movimento teria se concentrado na domesticação de alguns conceitos básicos residenciais e sociais derivados de Le Corbusier, partindo de protótipos corbusianos” (Bahnam apud Verde Zein 2007).

¹⁹ FLC 13460 A, B e C.

²⁰ Evidencia-se este fato nos traços vermelhos – provavelmente de Le Corbusier – sobre a prancha 3993.

²¹ « Je m'habitue chaque jour davantage au vitrage qui est chez moi et qui n'est pas si mal que ça ». FLC D3-18-211.

²² FLC G1-11-41.

²³ Todas as imagens aqui apresentadas pertencem ao arquivo de Teodoro González de León.

²⁴ Entre as estratégias tomadas por González da arquitetura de Mies, encontramos o formato de pavilhão horizontal sobre pedestais, em projetos como o *Crown Hall* do ITT (ao qual cita a proposta não construída para a Biblioteca Nacional, México D.F.- 1967) e o apelo ao esquema espacial períptero (seu projeto não executado para o Complexo Poliesportivo Olímpico, México D.F.-1966 –, na sua relação com a *Neuenationalgalerie* de Berlin pode ser o exemplo mais evidente). Larios (2003, 5) reconhece no pilar - elemento que suporta e libera ao prédio ao nível do baseamento - a dupla influência de Mies e Le Corbusier sobre as primeiras obras de González de León como a Casa Espinosa Iglesias (não executada, 1952), a escola de ensino meio da cidade de Mante (Ecuador, 1956), e o Museu de Arte no Centro Cultural de San Luis de Potosí (não executado, 1961).

²⁵ FLC F3-3-88.

²⁶ FLC E2-3-519.

²⁷ “El movimiento moderno en sus inicios combatió la idea de lo monumental como reacción al eclecticismo desbordante de hace un siglo. A este fasto se oponía con una escueta racionalidad y con la estética del ingeniero”.

²⁸ Curtis (apud Noelle 1994, 35) também adverte: “Quizás haya una alusión a los monumentos de Le Corbusier en la India, pero la embajada es una obra segura con temas internos propios”.

²⁹ “[...] creamos para el concreto armado una nueva textura que, además de adaptarse a nuestra tecnología, emparenta ese material con las piedras que recubre nuestros edificios coloniales” (González de León 1996b, 110).

³⁰ “[...] todo sistema agota y empobrece el arte. Sus series en sección áurea son sólo una pequeña fracción del mundo infinito de las relaciones geométricas” (González de León et al. 1994, 237).