

TIGAS E A
ETRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

A

**RTIGAS E A
METRÓPOLE**

**IGAS E A
METRÓPOLE**

**ARTIGAS E A
METRÓPOLE**

**RTIGAS E A
METRÓPOLE**

A

TIGAS E A
ETRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

A

**RTIGAS E A
METRÓPOLE**

**IGAS E A
METRÓPOLE**

**ARTIGAS E A
METRÓPOLE**

**RTIGAS E A
METRÓPOLE**

A

TIGAS E A
ETRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

M

**ARTIGAS E A
METRÓPOLE**

**ARTIGAS E A
METRÓPOLE**

**ARTIGAS E A
METRÓPOLE**

**ARTIGAS E A
METRÓPOLE**

E

TIGAS E A
ETRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

E

**ARTIGAS E A
METRÓPOLE**

**ARTIGAS E A
METRÓPOLE**

**ARTIGAS E A
METRÓPOLE**

**ARTIGAS E A
METRÓPOLE**

E

ORGS. LEANDRO MEDRANO E LUIZ RECAMÁN

TIGAS E A
ETRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

E

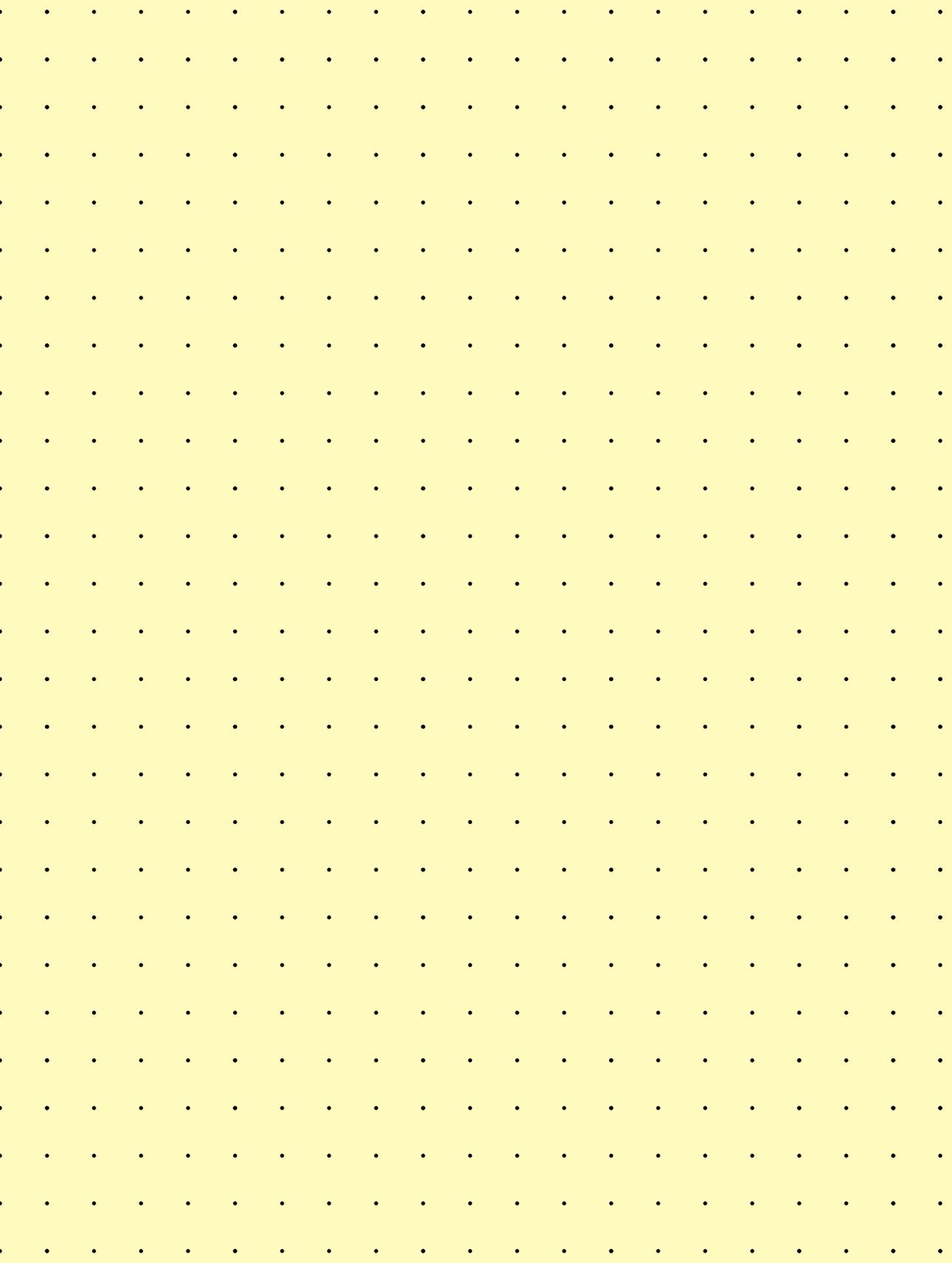
**ARTIGAS E A
METRÓPOLE**

**ARTIGAS E A
METRÓPOLE**

**ARTIGAS E A
METRÓPOLE**

**ARTIGAS E A
METRÓPOLE**

E











1ª EDIÇÃO
FAU USP
2015

AS VIRTUALIDADES
DO MORAR

**ARTIGAS E A
METRÓPOLE**

**LEANDRO MEDRANO
LUIZ RECAMIÁN**
ORGS.

14

APRESENTAÇÃO

LEANDRO

MEDRANO
LUIZ RECAMÁN

16

ABERTURA

HUGO

SEGAWA
EU SOU CEM,
EU SOU TRINTA

146

AGRADECIMENTOS
CRÉDITOS

Textos

ENSAIOS
FOTOGRAFICOS

NELSON KON

148

CRISTIANO
MASCARO

130

MESA 1

VILANOVA

ARTIGAS E A

ARQUITETURA

BRASILEIRA

26

MIGUEL

BUZZAR

ARQUITETURA

E CIDADE EM

VILANOVA

ARTIGAS

40

RUTH VERDE

ZEIN FORA DO

TOM, FORA

DA ORDEM

(OU, QUANTO

MAIS ARTIGAS,

MELHOR)

52

LUIZ RECAMÁN

AS VIRTUALIDADES

DO MORAR:

O ESPAÇO

IMPOSSÍVEL

DA CASA

64

ANA LANNA

DEBATE

MESA 2

**O MORAR E A
CIDADE NA
OBRA DE
VILANOVA
ARTIGAS**

74

**JOÃO MASAO
KAMITA A CASA
COMO "ATTITUDE
CRÍTICA"**

90

**GUILHERME
WISNIK
POR UMA
URBANIZAÇÃO
DA VIDA
DOMÉSTICA**

106

**LEANDRO
MEDRANO
HABITAÇÃO
SERIADA NA
GRANDE CIDADE**

122

**MÔNICA
JUNQUEIRA
DE CAMARGO
DEBATE**



APRESENTAÇÃO

LEANDRO

MEDRANO

LUIZ RECAMÁN

ABERTURA

HUGO

SEGAWA

EU SOU CEM,

EU SOU TRINTA



escola de arquitetura do país que surge desde seu início apoiada em princípios modernos. E os projetos desse arquiteto centralizam as principais questões estéticas que envolviam a atualização da arquitetura moderna brasileira no enfrentamento do processo de metropolização do maior polo da indústria nacional. Seu legado transpassa várias gerações: está presente na reletura realizada por jovens arquitetos e na obra de seu mais destacado discípulo, o prêmio Pritzker Paulo Mendes da Rocha. Afinal, é o novo edifício da FAUUSP e sua “pedagogia radical” que estavam presentes na Bienal de Veneza de 2014 e na exposição do MoMA de 2015.

Esse protagonismo não está, no entanto, adequadamente registrado na reflexão crítica sobre esse arquiteto, tanto no Brasil como no mundo. A grande tarefa que se apresenta nessa efeméride é a compreensão acadêmica desse legado tanto na dimensão historiográfica quanto no seu entendimento crítico-estético. Além disso, compreender questões envolvidas na sua produção arquitetônica é compreender as tensões de “formação” do Brasil moderno. Esse é o material artístico de sua obra.

Com esse espírito, foi organizado o Seminário “As virtualidades do morar: Artigas e a metrópole”, que é a origem desta publicação. Acreditou-se que a verdadeira homenagem a esse arquiteto-intelectual e crítico social

APRESENTAÇÃO

LEANDRO MEDRANO LUIZ RECAMÁN

O ano de 2015 marca a celebração do nascimento do arquiteto João Vilanova Artigas. Nascido em Curitiba, Paraná, teve sua vida profissional ligada à cidade de São Paulo, onde formou-se engenheiro-arquiteto na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Em 1948, foi um dos responsáveis pela criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, localizada no antigo casarão da família Penteadó, no bairro de Higienópolis. Desde então, esse arquiteto tem papel fundamental em diferentes áreas de atuação: a academia (FAUUSP), os órgãos de classe (IAB SP) e a atividade profissional.

Seu nome está essencialmente vinculado à FAUUSP como centro difusor de uma nova fase da arquitetura brasileira a partir dos anos 1950. A FAU se tornou a primeira

Páginas 4-5 e 6-7,
respectivamente:
Conjunto Habitacional
Zezinho Magalhães
Prado, CECAP
Guarulhos-SP
1967

Faculdade de
Arquitetura e
Urbanismo, FAU USP
São Paulo-SP
1969

Fotos: Nelson Kon

seria por meio de um debate livre de ideias e análises de sua produção e legado que contemplassem as diferentes - e por vezes antagônicas - interpretações de sua obra. E assim ocorreu.

Foram convidados pesquisadores de sua obra e autores de publicações sobre a produção desse arquiteto ou sobre a “escola paulista”. Os convidados foram orientados a produzir material original que fizesse avançar as análises conhecidas. Os textos deste livro, portanto, constituem material inédito e atualizado, que colocam a obra desse importante arquiteto na perspectiva do debate contemporâneo relacionado à arquitetura e urbanismo. Mesmo porque sua obra é a que mais produziu referências espaciais e construtivas na modernidade brasileira, facilmente detectada nos dias que correm. Se Oscar Niemeyer é o grande arquiteto brasileiro reconhecido internacionalmente, sua vasta obra não produziu descendência. Vilanova Artigas é o arquiteto mais influente de sua geração, ao ter logrado construir um esquema espacial e construtivo que pode, ao contrário do mestre carioca, ser utilizado nas metrópoles emergentes do país, compreensivo dos impasses socioculturais da modernização brasileira. Tal importância não foi ainda reconhecida em termos editoriais e críticos; é essa a tarefa que esta publicação se dispõe a promover.

Estamos celebrando o centenário de João Batista Vilanova Artigas, nascido em 23 de junho de 1915. Mas o ano de 2015 marca também os 30 anos de seu passamento, a 12 de janeiro de 1985.

Todavia, nesta abertura, não vou me deter no centenário, mas nestes últimos 30, ou 31 anos que nos separam de acontecimentos relevantes para a biografia do nosso homenageado e para a arquitetura brasileira.

Como todos sabem, no dia 28 de junho de 1984 João Batista Vilanova Artigas apresentou-se no prédio em que ele projetou, a FAU, perante uma banca composta de notáveis, todos seus amigos, para obter o título de Professor Titular. Essa aparente cumplicidade com os arguidores não mitigava a estúpida situação criada com a negativa da Congregação da Faculdade em lhe

ABERTURA
HUGO
SEGAWA
 EU SOU CEM,
 EU SOU TRINTA

conceder o Notório Saber. Por outro lado, aquela sessão tornou-se um marco histórico e político para a FAU e para a arquitetura, dada a conjunção das circunstâncias de um Brasil às vésperas da redemocratização, e dos componentes simbólicos inerentes a quase um ajuste de contas mal resolvido entre Artigas, a Faculdade e a Universidade.

Talvez para as gerações acostumadas com a internet, com as redes sociais, e com notícias, imagens e vídeos virais, o fato de a maioria dos arquitetos no Brasil só tomar conhecimento da banca de Vilanova Artigas quase dois meses depois de sucedido, traz à memória os limites dos meios de comunicação em meados da década de 1980.

A defesa de Vilanova Artigas não foi matéria nos jornais e revistas em geral. Apenas a revista Projeto esteve atenta ao fato. Foi o único veículo de alcance nacional que pautou o acontecimento com um suplemento especial na edição de agosto de 1984, publicando a fala e o diálogo de Artigas com seus arguidores, num registro especial feito por Ruth Verde Zein. Esse diálogo só ganhou nova versão em livro cinco anos depois, com o título *A função social do arquiteto* (VILANOVA ARTIGAS, 1989).

O ano de 1985 teria sido especial para o arquiteto se tivesse resistido à doença: o Mestre seria contemplado com o Prêmio Auguste Perret, que se concederia durante o XV Congresso Mundial da UIA no Cairo, em janeiro; entre junho e setembro o Centro Cultural São Paulo dedicaria uma grande exposição em sua homenagem; a Universidade de Buenos Aires também lhe prestaria uma homenagem. Vilanova Artigas sequer

soube dessa última reverência, e aquelas programadas tornaram-se póstumas.

Em torno desses acontecimentos, chamo a atenção ao fato de que a obra arquitetônica de Vilanova Artigas naquele momento era mais um fato boca-a-boca do que um quadro devidamente estabelecido e conhecido. Um mosaico formado por inúmeros projetos publicados nas revistas especializadas e na memória de seus discípulos e admiradores. Em 1981, o livro *Caminhos da Arquitetura* (VILANOVA ARTIGAS, 1981) trouxe à luz uma primeira antologia somente de textos do arquiteto. Nada mais havia enquanto visão de conjunto.

Nesse sentido, creio que as 13 páginas do artigo “A Obra do Arquiteto”, publicado no suplemento dedicado a Artigas na edição de agosto de 1984, de Ruth Verde Zein (ZEIN, 1984), é a primeira tentativa de sistematização da obra do Mestre, na qual se estabelece uma cronologia e seleção de projetos executados, ilustrada com fotos cedidas pelo escritório, e plantas e cortes de autoria do próprio arquiteto, que havia então há pouco redesenhado esse material à mão livre. O segundo importante documento produzido na época foi o catálogo da exposição de 1985 do Centro Cultural São Paulo, em edição especial da revista *Módulo* (MOTTA, 1985), coordenada por Ruy Ohtake e Maria Luiza de Carvalho. A pesquisa, o projeto e a coordenação da exposição, conduzidos por Dalva Elias Thomaz Silva, Glória Maria Bayeux e Rosa Camargo Artigas, devem ter alimentado a primeira publicação totalmente dedicada ao arquiteto, com um conjunto de informações e uma inédita cronologia completa de obras.

Não eram anos propícios para divulgar e discutir um arquiteto moderno. O XII Congresso Brasileiro de Arquitetos, realizado em 1985 em Belo Horizonte, foi dedicado a Vilanova Artigas. Mas foi a reunião em que se consagraram as vertentes pós-modernistas que vigoravam naquela década em todo o mundo.

Por ocasião da morte do Mestre, escrevi um ensaio-depoimento na revista *Projeto*, no qual constatava o seu desprestígio no meio profissional e estudantil em geral, relatando episódios do ocaso em que estava relegado, cuja situação o título do texto esclarecia: “Artigas, o Mestre desconhecido” (SEGAWA, 1985).

Esse vazio e desconhecimento perderam por pouco mais de uma década até o surgimento, em 1997, do alentado livro *Vilanova Artigas*, publicado pelo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, sob a coordenação editorial de Marcelo Ferraz e tendo como editores Álvaro Puntoni, Ciro Pirondi, Giancarlo Latorraca e Rosa Camargo Artigas (FERRAZ et al, 1997).

Esse livro decerto inspirou na virada do século a renovação do interesse editorial e cultural sobre o arquiteto: no ano 2000, João Masao Kamita publicava seu livro pela Cosac Naify (KAMITA, 2000); em Portugal, a Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea em Almada – organizava a exposição “Vilanova Artigas: a cidade é uma casa. A casa é uma cidade”, aberta entre novembro de 2000 a março de 2001, com um cuidadoso catálogo (RIBEIRO et al., 2001), uma antologia de textos, baseada em *Caminhos da Arquitetura e A Função Social do Arquiteto* (RIBEIRO, 2001) e um álbum

de desenhos (ALMADA, 2001); entre setembro e novembro de 2003, o Instituto Tomie Ohtake abriu uma exposição com a curadoria de Júlio Katinsky e coordenação de Ruy Ohtake e Rosa Camargo Artigas, com eventos paralelos com cursos, mesas e palestras, visitas guiadas, e um catálogo (OHTAKE, 2003). Todas essas iniciativas ostentavam uma visada panorâmica sobre a obra e o pensamento do Mestre. As duas exceções nessa fornada do início do milênio foram as dissertações de Adriana Irigoyen, *Wright e Artigas: duas viagens* (IRIGOYEN, 2002) e *Artigas e Cascaldi: arquitetura em Londrina*, de Juliana Suzuki (SUZUKI, 2003), publicadas em 2002 e 2003, respectivamente.

Nova calma se estabelece no panorama editorial até a publicação do número da revista 2G, da editora Gustavo Gili, da Espanha, em 2010, dedicada a Vilanova Artigas (ver 2G, 2010). Parece ser a segunda grande incursão monográfica sobre Artigas no cenário internacional, mas circunscrito à península ibérica. Como sempre, Mônica Junqueira de Camargo nos alerta que Vilanova Artigas é uma ausência em dois dos mais recentes manuais de arquitetura vertidos para o português: *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século 20*, de Josep Maria Montaner (MONTANER, 2001), e *Arquitetura moderna desde 1900*, de William J. Curtis (CURTIS, 2008). E Jean-Louis Cohen dedica nove linhas ao arquiteto brasileiro em seu *O Futuro da Arquitetura desde 1889: uma história mundial* (COHEN, 2013, p. 368).

E agora, temos as publicações que vieram ou virão na esteira das comemorações do centenário do arquiteto,

fora da vista desta curta apreciação.

Outros trabalhos foram produzidos e publicados, para além deste sucinto levantamento que apresentei. Ao vasculharmos bancos de teses e dissertações e os anais de encontros científicos, encontraremos dezenas de estudos dedicados a Vilanova Artigas, nas mais diversas matizes, espessuras e profundidades. Não é minha intenção apresentar aos leitores infindáveis bibliografias e cansá-los com elas, mas chamar-lhes a atenção, nestes 31 anos de meu recorte, de alguns pontos a meu ver preocupantes:

1. A sistematização de Ruth Verde Zein, de 1984, na revista *Projeto*, e o catálogo da exposição de 1985, na revista *Módulo*, consolidam uma relação de obras de Vilanova Artigas que elenca um número de projetos, estabelecendo um repertório básico para análises. Decorridos 30, poucas outras obras foram incorporadas a esse repertório. Se a Seção de Projetos da Biblioteca da FAUUSP começou a disponibilizar, a partir de 1999, uma coleção entre 400 e 450 projetos e cerca de 4.500 desenhos (informação do ano 2000), algo como pouco mais de 10% da produção de Artigas mereceu atenção e chegou a ser publicada ou mesmo citada. Será esse restante inexplorado também inexpressivo?

2. A produção decorrente das comemorações internacionais do centenário de Lina Bo Bardi deve ser vista com atenção historiográfica. Ao examinarmos as várias exposições e publicações sobre a arquiteta, o conjunto que chama a atenção dos pesquisadores brasileiros e estrangeiros é um delimitado repertório de obras e ideias, conduzindo, no geral, a certa redundância interpretativa, a ponto de caracterizar quase

uma saturação. Fenômeno semelhante ocorreu há mais tempo com Luís Barragán, cujo ápice de prestígio aconteceu nos anos 1990 com publicações em todo o mundo, sempre contemplando um determinado número de obras, e cujo interesse hoje está arrefecido no panorama internacional. Todavia, efetivamente Lina Bo Bardi e Luís Barragán não realizaram tantos projetos e faz sentido essa concentração sobre algumas poucas obras. Nem de longe os dois alcançariam os mais de 400 projetos de Vilanova Artigas.

3. A seleção e difusão de um repertório de obras surge também como um recorte induzido pelos próprios arquitetos, ciosos de uma autoimagem construída com base em consensos de natureza variada. As listas elaboradas por Ruth Verde Zein e para a exposição do Centro Cultural São Paulo são sistematizações pioneiras de consenso que consagraram um número de projetos e alinharam abordagens e análises que ganharam mais corpo na geração de estudos da virada para o século 21. São leituras panorâmicas que se sobrepõem, circunscritas a um repertório de obras consensuadas cerca de 30 anos antes, mas decerto tributário de consensos muito anteriores cuja genealogia poderia ser melhor explicada. São exceções as pesquisas de Irigoyen e Suzuki, trabalhando virtualmente com a micro-história.

4. O ensaio de Kenneth Frampton para a revista espanhola *2G* é a versão *déjà-vu* de uma leitura que se cristaliza à margem dos autores que instauraram abordagens, que se alimenta direta e indiretamente do conhecimento produzido nos estudos da virada do século. O seu texto traz apenas como referência o livro editado

pelo Instituto Lina Bo e P. M. Bardi. Pela autoridade e pelo reconhecimento do autor, sua versão se tornará a interpretação canônica de consumo internacional. É um exemplo de saturação e redundância que de outro modo se constituirá em torno de Lina Bo Bardi e que atingiu Luís Barragán.

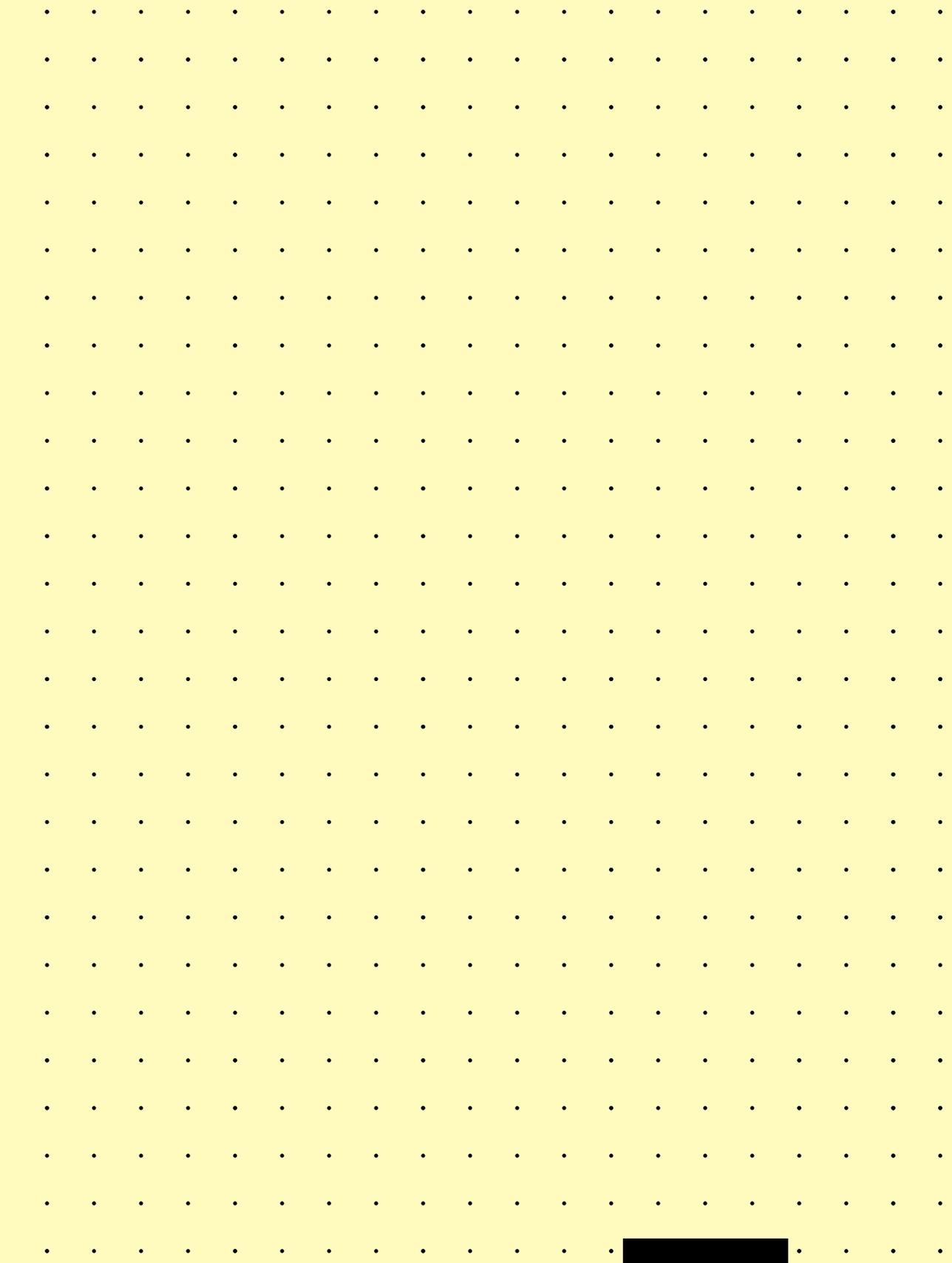
5. No conjunto de trabalhos acadêmicos produzidos no Brasil e no exterior, disponíveis em anais eletrônicos de reuniões científicas, observa-se que boa parte desses escritos não se comunicam entre si, não se referenciam uns aos outros. Se um dos incômodos nas Ciências Humanas é a rigidez da cientometria e dos indicadores bibliométricos, Vilanova Artigas poderia ser uma palavra-chave para mostrar a dispersão e o desperdício de esforço de pesquisas pelo conjunto de interessados sobre o tema.

6. Todavia, os recentes livros de Leandro Medrano e Luiz Recamán (MEDRANO; RECAMÁN, 2013) e Miguel Antônio Buzzar, este referente à dissertação defendida em 1996 e repaginada para livro (BUZZAR, 2014), demonstram que, mesmo operando sobre um repertório consensual, o campo da especulação intelectual é mais rico do que a redução dos objetos em foco.

É de se lamentar que Vilanova Artigas ainda não tenha alcançado a notoriedade internacional que sua obra e sua atuação justificam plenamente. Temo, no entanto, uma precoce delimitação, num consenso sem pacto, de um campo de investigação que ainda apresenta universos inexplorados. Tenho a esperança de que o centenário em sua homenagem traga mais luzes sobre João Baptista Vilanova Artigas. •

Referências bibliográficas

- 2G: revista internacional de arquitectura, Barcelona: Gustavo Gili, n. 54: João Vilanova Artigas, 2010.
- ALMADA, Câmara Municipal de. *Vilanova Artigas: desenho*. Almada: Centro de Arte Contemporânea; Câmara Municipal de Almada, 2001.
- BUZZAR, Miguel Antonio. *João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira, 1938-1967*. São Paulo: Editora Unesp/Editora Senac, 2014.
- COHEN, Jean-Louis. *O futuro da arquitetura desde 1889: uma história mundial*. São Paulo: Cosac Naify, 2013, p. 368.
- CURTIS, William J. *Arquitetura moderna desde 1900*. 3.ed. Porto Alegre: Bookman, 2008.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho; PUNTONI, Álvaro; PIRONDI, Ciro; LATORRACA, Giancarlo; ARTIGAS, Rosa (Orgs.). *Vilanova Artigas. Série Arquitetos Brasileiros*. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997.
- IRIGOYEN, Adriana. *Wright e Artigas: duas viagens*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2002.
- KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas: a política das formas poéticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- MEDRANO, Leandro; RECAMÁN, Luiz. *Vilanova Artigas: habitação e cidade na modernização brasileira*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.
- MONTANER, Josep Maria. *Depois do movimento moderno: arquitetura da segunda metade do século 20*. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- MOTTA, Flávio. João Vilanova Artigas e a Escola de São Paulo. *Módulo Especial Vilanova Artigas*, Rio de Janeiro: Avenir, 1985.
- OHTAKE, Ricardo. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.
- RIBEIRO, Ana Isabel (Coord.). *Vilanova Artigas arquiteto: 11 textos e uma entrevista*. Almada: Centro de Arte Contemporânea; Câmara Municipal de Almada, 2001.
- RIBEIRO, Rogério; RIBEIRO, Ana Isabel; ROSENDO, Catarina (Coords.). *Vilanova Artigas: a cidade é uma casa. A casa é uma cidade*. Catálogo de exposição. Almada: Centro de Arte Contemporânea; Câmara Municipal de Almada, 2001.
- SEGAWA, Hugo. Artigas, o Mestre desconhecido. *Projeto*, São Paulo, n. 72, p. 42-43, fev. 1985.
- SUZUKI, Juliana. *Artigas e Cascaldi: arquitetura em Londrina*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2003.
- Vilanova Artigas, o mestre da arquitetura paulista. *Projeto*, São Paulo, n. 66, p. 71-101, ago. 1984. Suplemento.
- VILANOVA ARTIGAS, João Baptista. *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.
- VILANOVA ARTIGAS, João Batista. *A função social do arquiteto*. São Paulo: Nobel/Fundação Vilanova Artigas, 1989.
- ZEIN, Ruth Verde. A obra do arquiteto. *Projeto*, São Paulo, n. 66, p. 79-81, ago. 1984.



ARTIGAS E A ARQUITETURA BRASILEIRA				
VILANOVA ARTIGAS E A ARQUITETURA BRASILEIRA				
VILANOVA ARTIGAS E A ARQUITETURA BRASILEIRA				
VILANOVA ARTIGAS E A ARQUITETURA BRASILEIRA				

MESA 1

**VILANOVA
ARTIGAS E A
ARQUITETURA
BRASILEIRA**

**MIGUEL
BUZZAR**
ARQUITETURA
E CIDADE EM
VILANOVA
ARTIGAS

**RUTH VERDE
ZEIN** FORA DO
TOM, FORA
DA ORDEM
(OU, QUANTO
MAIS ARTIGAS,
MELHOR)

LUIZ RECAMÁN **ANA LANNA**
AS VIRTUALIDADES DO DEBATE
DO MORAR:
O ESPAÇO
IMPOSSÍVEL
DA CASA

Mesa dedicada
ao debate sobre a
obra e as ideias do
arquiteto Vilanova
Artigas à luz do
estágio atual de
desenvolvimento das
cidades brasileiras,
especialmente a
cidade de São Paulo.

Uma interpretação possível da obra de Artigas é **aquela que distancia a arquitetura da cidade**. O volume fechado em relação à rua que induz todo o interesse para o seu interior. Um mundo distinto daquele que se encontra para além da soleira, ou do primeiro pórtico do volume, ou do muro que demarca o espaço privado do público.

Antes de acompanhar essa interpretação, vale revisitar rapidamente alguns de seus projetos. Na Casa Rio Branco Paranhos (1943), para além da relação imediata com a obra de Wright, interessa perceber uma característica do projeto e da obra. A sua relação com a cidade. Uma residência, burguesa, como a literatura de arquitetura gosta de registrar, em um lote acidestado. As operações projetuais de Artigas, criando os patamares e dinamicamente os volumes em espiral da residência, não são atributos exclusivos da edificação, elas se iniciam na modelação do próprio lote. Edifício e lote compõem uma unidade. A arquitetura da casa ganha o lote e o constrói. Esse lote, arquitetonicamente construído, ainda que seja uma fração, resulta de uma ação de construção da cidade pela arquitetura. O lote, um elemento artificial fruto de uma operação urbana, é um dado, uma contingência, um condicionante. A obra de Artigas não apenas reconhece esse fato, mas o tenciona, propondo uma forma de construir a cidade através da arquitetura. Na fração do lote, redesenhando desde o muro de divisa com a calçada, é a cidade que também é projetada.

O lote, fruto do parcelamento, representa um limite à construção de uma nova cidade, mas não deixa de ser a instância possível, porque efetiva, de elaboração da relação entre o construir, a arquitetura e a cidade.

Esse tipo de operação cuja concepção, limitada pela condição do lote como parcela do solo urbano, ganharia novas dimensões com outro projeto, também, em um lote, mas cuja situação e programa, permitiram a Artigas trabalhar projeções de cidade de forma mais profícua.

O “Projeto para o conjunto edificado Louveira” é revelador do entendimento da arquitetura a redesenhar a forma urbana. Novamente tendo o limite do lote como condição, agora com um programa de edificação habitacional multifamiliar, na verdade duas, que extrapola a casa unifamiliar.

No jogo entre as possibilidades e limitações de edificar no lote e para além do lote, desenvolve-se a proposta de Artigas. As duas lâminas, ainda que inscritas no terreno, um grande lote, possuem a vocação de definir

**MIGUEL
BUZZAR**
ARQUITETURA
E CIDADE EM
VILANOVA
ARTIGAS

a quadra; uma quadra virtual, mas uma quadra. A implantação das duas edificações propõe uma nova matriz de organização da forma urbana. A grande quadra, cujo centro se abre para a praça, é um protótipo de uma nova célula urbana a se expandir, criando uma nova morfologia urbana, que inclui outros percursos pelos meandros das quadras, outras possibilidades de circulação, outros espaços e possibilidades de hierarquias entre as vias de circulação de automóveis, entre as circulações de pedestres e as relações dessas com as edificações. A vocação da quadra, real e virtual, real porque está edificada e virtual porque as duas lâminas compõem uma parte da verdadeira quadra e não a sua totalidade, é a de definir o conjunto da cidade.

Ambas soluções projetuais indicam um ideário arquitetônico em desenvolvimento, no qual preocupações modernas, como projetar a nova cidade industrial, uma constante, ganham novas dimensões na medida em que as interlocuções arquitetônicas que Artigas procurava estabelecer vão se ajustando aos seus ideais políticos também em mutação.

As soluções espaciais e a relação com a cidade vão adquirir novas resoluções, ou adquirir o aprofundamento das linhas projetuais que desenvolvia com os projetos das residências da segunda metade dos anos 1950, sobretudo as casas Olga Baeta (1956) e Taques Bittencourt II (1959).

Na casa Baeta, as empenas de concreto registravam a impressão “digital das tábuas” através das fôrmas dispostas na vertical. Rugoso, o concreto revelava a heterogeneidade da produção industrial e as imperfeições construtivas com as quais o arquiteto tinha que lidar. De início, interessa registrar

o volume conciso, compacto. A noção de compactação é menos relativa à dimensão e mais voltada à precisão. Programa e forma construída se ajustam e originam uma unidade de difícil dissolução. Como um mecanismo, cada ambiente comporta-se como peça de uma engrenagem. Sem uma peça, o todo não funciona. Mas não se trata de pensar a forma como produto da função, mas sim de entender a relação que Artigas estabelece entre forma, tectônica e função.

Ligada à primeira, a segunda questão que interessa destacar advém com o pentágono irregular da empena frontal que propunha uma releitura de casas populares de madeira que as fôrmas desenhavam. Para Artigas, as marcas das fôrmas deveriam remeter às casas que conhecera em sua infância no Paraná. Ao trazer uma referência de um circuito cultural retirado da infância (do passado), mas cujos exemplares arquitetônicos ainda permaneciam vivos, Artigas incorporava a *margem* (o Paraná do passado), como *fonte de cultura intensiva*, e o *centro*, a *metrópole*, como local por excelência do desenvolvimento, e assim propunha a arquitetura nacional como a representação da fisionomia dupla do país. A forma condensa projeções e simbologias postas em relação. A forma e sua tectônica atribuem significados à função moradia.

Na Casa Taques Bittencourt II, a arquitetura de Artigas, tal qual a reconhecemos, definia-se. A residência, conformada pela grande estrutura de concreto armado, didaticamente demonstrava que o encerramento de todo o volume era definitivo. Ideia acentuada pela unidade alcançada através da operação que levava a cobertura nas laterais

a dobrar-se, tornando-se empena, que em recortes triangulares descia ao nível do solo e capturava as fundações. O concreto aparente, que na Casa Baeta ficara em grande parte limitado ao “frontão” (e a empena posterior), dava forma à edificação volume.

O projeto, dispondo os serviços na parte frontal do edifício, privilegiou os espaços de convívio em sua parte posterior e no centro, onde há um jardim através do qual os espaços do andar térreo e superior são entrelaçados por rampas que fluíam visualmente. “Com sua organização e a “praça-jardim”, a casa era uma pequena cidade funcional, mas sobretudo, ideal, um ambiente de formação” (BUZZAR, 2014, p. 235). A sua espacialidade, centrada nos espaços de uso coletivo, anunciava a arquitetura como o lugar de formação de um sujeito novo, que deveria ser formado através do convívio e da sociabilidade.

A casa, formadora do sujeito, se por um lado dinamizava a vida interior, por outro, manifestava, ao mesmo tempo, uma reação e uma forte relação com rua. O muro frontal de pedras marca a divisão entre a rua e a edificação (com o seu jardim frontal), mas também, ao se dobrar, conduz diretamente os indivíduos à grande espacialidade interior. Há uma relação dinâmica, no limite dialético, entre interior e exterior, entre vida privada e pública, que não deixa de ser uma relação da arquitetura com a cidade. Ao mesmo tempo em que separa, o projeto convida à “nova espacialidade cidadina” criada; a reação é parte da relação e não o seu oposto. Novamente, o lote é o limite, mas o lote não impede a relação. Relação é a condição chave. O volume autocentrado não impõe um impedimento à

relação. Seu desenho é preciso, didaticamente indica o fluxo entre interior e exterior.

Pôr em relação o edifício e a cidade, o arcaico e o moderno, o programa e a forma, criando soluções espaciais e a materialidade destas: esse parece ser o procedimento que ilumina o fazer arquitetônico em Artigas. Fazer imbuído naquele período de pensar a arquitetura participando da formação da cultura nacional, no quadro de desenvolvimento e afirmação do país como um estado-nação soberano.

Com os projetos de equipamentos públicos do Plano de Ação (PAGE) do Governo Carvalho Pinto (1959-1963), em particular com os projetos escolares, o volume único definido pela grande estrutura, ou a grande laje de cobertura, conheceria o seu melhor significado e simbologia.

O Ginásio de Itanhaém (1959) ratificava soluções anteriores, amplificando seus significados, e congregava outras. A estrutura independente, permitindo a continuidade e fluidez espacial, conduzia a localização das atividades internas em três setores: o didático, o administrativo e o central, com serviços, cozinha e cantina. Pelo porte e pela dimensão da laje, uma forte tensão era estabelecida entre a estabilidade de seu perfil horizontal e o arrojado técnico que os pilares de borda, com o formato de triângulo retângulo invertido, personificavam.

A laje encerrava um universo com uma complexidade maior, recriava a cidade enquanto espaço projetado e construído. O edifício, como abrigo social, não era só proteção, era convívio, troca de experiências. Era organizador e lugar de formação de atividades culturais e, particularmente,

educacionais. Tudo isso era a representação da síntese do progresso social almejado e, novamente, o pensamento cidadão fazia-se presente; o edifício abreviava a cidade, símbolo maior do progresso do homem. A funcionalidade era interessada no homem que havia de ser e ali se formar.

Do PAGE, também faz parte o Ginásio Estadual de Guarulhos (1960). Aproveitando uma suave depressão do terreno, o grande bloco horizontal da escola aparenta ser um edifício ponte unindo as duas extremidades mais altas do terreno. O edifício parece completar o horizonte antes seccionado.

Esse grande bloco possui alguns níveis que conformam espaços funcionais, circulações generosas propícias a encontros e um grande pátio central. Este rege a espacialidade interior, permitindo aos usuários uma riqueza múltipla de situações e visibilidades. Apesar de todo aberto, a volumetria dos níveis, a plasticidade dos pilares, o detalhe dos longos bancos de concreto, a iluminação zenital, geram um interesse profundo, que corrige o olhar para o interior da edificação. A cidade está à vista, mas é a cidade/escola/morada da formação que conquista a atenção de forma plena.

Essa mesma espacialidade, ao mesmo tempo aberta e interiorizada, convidando à fruição e ao domínio do lugar onde a vida se desenrolava, também pode ser apreciada no Ginásio de Utinga e no Fórum de Promissão (também obras projetadas para o PAGE). Nesses casos, a grande dimensão do lote e seu programa social tencionam o significado de repropor a cidade. Nas escolas e no fórum, o lote existe, mas não é o limite. A edificação remete-se ao terri-

tório de uma nova espacialidade urbana; pelo porte e pelo programa, a edificação situa-se no limite de descolar-se da cidade e adquirir a condição de arquétipo de cidade. Se tal situação podia ser vislumbrada nas residências, com os equipamentos sociais adquire sua melhor expressão.

Essa concepção conhecerá um desenvolvimento maior no edifício da FAUUSP, projetado em 1961 e inaugurado em 1969. A grande superfície treliçada da cobertura se dobra, formando as empenas cegas laterais sustentadas e sustentadas a meio caminho do solo pela linha de pilares. O pilar entre a parede (empena) que descaía e a fundação que subia traz à luz o enlace entre a infraestrutura e a superestrutura.

Passada a linha de pilares, adentra-se por uma fresta. Uma falsa fresta. Grande parte do primeiro piso da entrada é liberado pelos pilares.

Na verdade, a FAU é aberta. É a escavação no volume, criando um jogo de planos sombreados pela empena da fachada que estabelece as barreiras, ou melhor, marca as divisas entre o exterior e o interior. A sensação de uma passagem ritualística para o interior do edifício ocorre quando já se adentrou: é o complexo espacial do grande saguão, o salão Caramelo, do fosso do anfiteatro e das rampas - amplamente iluminado através da grelha zenital -, que de forma paradoxal, preenche toda percepção, inibindo o exterior, independentemente da abertura (falsa fresta) ao nível do olhar. (BUZZAR, 2014, p. 250)

A grelha possibilitou a manutenção da tipologia da “grande estrutura”, e a iluminação zenital, a exemplo do que Artigas já



Edifício Louveira
São Paulo-SP
1946
Foto: Nelson Kon

propusera parcialmente na escola Estadual de Guarulhos, concedia ao espaço uma luminosidade que o uso público e a ideia de transparência do saber e das relações sociais ordenavam. O que nascia entre as empenas e sob a grelha luminosa, a exemplo dos outros equipamentos projetados para o PAGE, era a ideia da cidade, ou melhor, de uma nova cidade. O pensamento cidadão ganhava sua expressão maior, mas através de uma chave que elaborava uma cidade ideal e, nesse sentido, cada vez mais dissociada da cidade real, o que no caso da FAUUSP, no *campus* da Cidade Universitária, era uma decorrência direta.

A “cidade” projetada pressupunha o convívio público, entendido como uma operação sadia. Aqui, o respeito entre os homens e destes para com a cidade era imaginado como possível pelo objetivo comum a que o edifício deveria dar vazão como ambiente de produção e transmissão do conhecimento.

Os projetos de Artigas, ao adquirirem definitivamente uma dimensão de uso social, colocam em relação o projeto de sociedade, o projeto de cidade e o projeto de edificação. Essa unificação, articulada aos outros procedimentos, estruturou um conteúdo político à sua arquitetura e de uma série de arquitetos daquele período, interligados sob o rótulo de Escola Paulista.

A arquitetura resultante do conjunto de procedimentos deveria representar a nação em desenvolvimento, incorporando a tarefa de auxiliar o desenvolvimento do setor específico ao qual a arquitetura se ligava, o da construção civil. Mas, evidentemente, a força e a forma com que as relações eram articuladas em termos arquitetônicos e a representa-

ção material que a arquitetura integra tornavam complexas e dinâmicas a representação, sendo a questão da formação uma delas.

O golpe ditatorial de 1964, pelas opções políticas de Artigas, delinearia, ou viria a acentuar, o entendimento da relação entre projeto de sociedade e projeto arquitetônico como uma ação política via projeto arquitetônico.

A noção formadora da arquitetura associada às ações desenvolvimentistas dos planos governamentais (plano de metas, plano de ação, reformas de base), os quais carream transformações sociais para além da realidade que propunham, adquiriam autonomia frente à concepção antidesenvolvimentista que as análises da época atribuíam à ditadura militar. Com o golpe, a arquitetura de Artigas não representava mais a nação em desenvolvimento, mas a nação que fora subtraída pelo mesmo golpe militar. A natureza do desenvolvimento não está aqui sendo discutida, mas, certamente, há muitos pontos de conexão entre o desenvolvimento pré e pós-golpe militar, mais do que as visões de esquerda da época gostariam de admitir.

A autonomia da arquitetura, ou melhor, a autonomia da arquitetura como forma de ação política, logrou o seu apogeu. As obras de Artigas e suas espacialidades foram reinterpretadas em grande medida como em oposição à realidade do golpe. Realidade que subjogava a sociedade e roubava sua expressão, ao apresentar-se como a verdadeira sociedade brasileira.

A arquitetura de Artigas passou a ser o locus de uma realidade democrática em oposição à realidade da opressão ditatorial, que reprimia as relações sociais

que davam substrato às relações arquitetônicas que Artigas desenvolvera.

Os sentidos sociais nas obras de Artigas, anteriormente presentes, conheceram uma forte inflexão. Todas as soluções arquitetônicas que favoreciam experiências formadoras e de convívio foram tencionadas no limite, para se transformarem em dispositivos de transformação de valores e construção de um novo sujeito e de uma outra sociedade em oposição à realidade do golpe. O trânsito entre o projeto e a inauguração da FAUUSP (antes do golpe e depois do golpe) condensaram, na edificação, o sentido político-social da concepção arquitetônica de Artigas.

Essa formulação, ou o entendimento nunca formalizado explicitamente de uma arquitetura em oposição à realidade, gerou um deslizamento de significados, conformando uma leitura de uma arquitetura desinteressada da cidade, ou que se fechava à cidade. Nesse caso, as empenas cegas dos volumes, os volumes cerrados, os muros, favoreceram essa leitura.

Todas as soluções que levavam a cidade à obra arquitetônica, e vice-versa, foram esmaecidas frente à ideia de uma arquitetura de representação de uma realidade anterior à do golpe e essencialmente de formação em oposição à realidade social vivida, a realidade do golpe. A obra de Artigas propunha a relação entre cidade e sociedade. Agora a relação era esmaecida a favor de uma noção que foi ganhando força, que introjetava na edificação significados próprios da relação (a edificação passa a conter a cidade e o projeto de sociedade).

Artigas, no quadro das disputas políticas do final dos anos 1960 que se desenrolaram

no interior da categoria e na própria FAUUSP, permitiu e incentivou a exacerbação do fazer político através do projeto arquitetônico. Ao mesmo tempo, incentivou a dimensão política do projeto arquitetônico, como na aula inaugural de 1967, que deu origem ao texto “O Desenho” (1967), onde seu significado transita em direção à noção de desígnio, e que reforçava a visão de momento da arquitetura, não apenas a sua, mas da arquitetura moderna em oposição à realidade. Dois anos depois escreveu o texto “Arquitetura e Construção” (1969), no qual, ciente ou não da contraposição entre arquitetura e cidade que a tensão de suas posições políticas acarretavam, recolocou o fazer arquitetônico a partir da casa em relação à cidade. Para tanto, utilizou como referência o célebre texto de Martin Heidegger, “Construir, Habitar, Pensar” (1954).

Nele, o filósofo alemão buscava estabelecer, a partir do estudo semântico das palavras, as ligações entre o ser e o habitar. Fazia-o informando:

As páginas que se seguem são uma tentativa de pensar o que significa habitar e construir. Esse pensar o construir não pretende encontrar teorias relativas à construção e nem prescrever regras à construção. Este ensaio de pensamento não apresenta, de modo algum, o construir a partir da arquitetura e das técnicas de construção. Investiga, bem ao contrário, o construir para reconduzi-lo ao âmbito a que pertence aquilo que é. (HEIDEGGER, 1954, p. 1)

A primeira questão que vem à mente é por que um texto declaradamente não arquitetônico, no qual o que é ser, era e é a pergunta manifesta, alicerçaria o pensamento de Artigas sobre a unidade entre a casa e a cidade.

Certamente Artigas era um leitor informado, mas a utilização de Heidegger, como em “Arquitetura e Construção”, parece ser única nos seus escritos. Não apenas do autor, mas do tipo de questão que ele coloca. Assim, novamente, qual seria o significado da utilização do texto de Heidegger naquele momento?

Vejamos, no texto “Arquitetura e Construção”, que a semântica entre o habitar e o ser, entre o ser e a moradia, levava Artigas a inferir a casa como a “universalizar-se” tornando-se cidade. As outras edificações, a ponte, o estádio etc., tornavam-se prolongamentos da casa e, dessa forma, da cidade. As relações esmaecidas, sempre presentes em sua obra, renasciam no texto, com uma simbologia forte:

A cidade é uma casa.

A casa é uma cidade. (VILANOVA ARTIGAS, 2004, p. 119)

Citando Alberti sem declarar, “A cidade é como uma casa grande e a casa, por sua vez, é como uma cidade pequena”, Artigas afirmaria: “Encontro com a casa na cidade para construir com ela a casa da nova sociedade...” (VILANOVA ARTIGAS, 2004, p. 120). Pouco antes de finalizar o texto, esclarecia de que nova sociedade falava: “A cidade industrial é a casa da sociedade nova. Elas criam-se mutuamente aos poucos” (VILANOVA ARTIGAS, 2004, p. 121).

No calor da hora, ou melhor, no calor da década de 1960, a urgência por transformações e definições guiava o debate político e alimentava o embate político. Em 1969, no ano seguinte ao decreto do AI-5, que atribuía poderes quase absolutos ao regi-

me militar, se por um lado, a reafirmação do projeto nacional-desenvolvimentista era vista como fundamental por Artigas, por outro, sua viabilidade era questionada por várias organizações que aderiam, direta ou indiretamente, à luta armada.

No texto, contra essa postura da inviabilidade, afirmava serem grandes os obstáculos - a própria ditadura militar - para “desenvolver plenamente a criatividade”. Entretanto a conclusão era precisa: “Mas importante é a atitude”. Atitude derivada de uma estratégia de longo prazo (“Elas criam-se mutuamente aos poucos”), que a doutrina política do Partido Comunista Brasileiro (PCB) ditava. Para ela, o país deveria inicialmente conhecer uma revolução burguesa, uma fase de democracia clássica e depois uma revolução social proletária. Atitude integrada ao fazer arquitetônico, como a digressão da casa-cidade feita com criatividade indicava.

Assim, ainda que de forma poética, ou melhor, valendo-se da forma poética, porque através dela instaurava suas concepções de sociedade, Artigas utilizou o ensaio de Heidegger para fundamentalmente defender uma posição que nada tinha de poética e que já havia externalizado em outros momentos, a de defesa da orientação do PCB, que interpretava o golpe como um obstáculo que seria superado. As forças políticas que tinham sustentado as políticas desenvolvimentistas, a burguesia nacional, o proletariado, setores avançados da classe média, e mesmo setores das forças armadas, não haviam se afastado dos seus ideais. Os obstáculos criados pelo imperialismo e setores reacionários das oligarquias rurais e agroexportadoras, e executados pelos militares, eram grandes,



Ginásio de
Guarulhos (Escola
Estadual Conselheiro
Crispiniano)
Guarulhos-SP
1961
Foto: Nelson Kon



mas a atitude correta devia ser preservada. Apesar de grandes, os obstáculos não podiam impedir o desenvolvimento histórico.

Quase Conclusão

Ainda que o arquiteto devesse continuar fazendo arquitetura e este fazer fosse o meio de atuação política do arquiteto, onde ficam, ou ficavam, a arquitetura e a cidade nesse enredo? A presença de ambas seria apenas retórica?

Para Artigas, em 1969, a sociedade almejada era a democrática-industrial, e esta era um projeto para o Brasil. Artigas procurava repor, ou postular, a recomposição dos significados que as várias relações que sua obra logrou, mas que com o golpe podiam se perder, que previam a necessidade de alinhar arquitetura (a casa), cidade, e um projeto para além da arquitetura.

No texto que Artigas utiliza, Heidegger questiona o verdadeiro significado da crise habitacional, que seria mais antiga do que as guerras... e a situação do trabalhador industrial. Para ele, “a crise propriamente dita do habitar consiste em que os mortais precisam sempre de novo buscar a essência do habitar, consiste em que os mortais devem primeiro aprender a habitar”.

O que o texto de Heidegger explora é a **interdição das conexões** entre construir, habitar, pensar, e nosso modo de ser na Terra. Trata-se de uma crise da perda do sentido de como ambos, construir e pensar, “pertencem ao habitar”. Essa perda de significados, que gera em oposição a busca pela reversão da interdição, delinea o pano de fundo das preocupações de Artigas. Para ele, a ditadura militar era o agente da interdição.

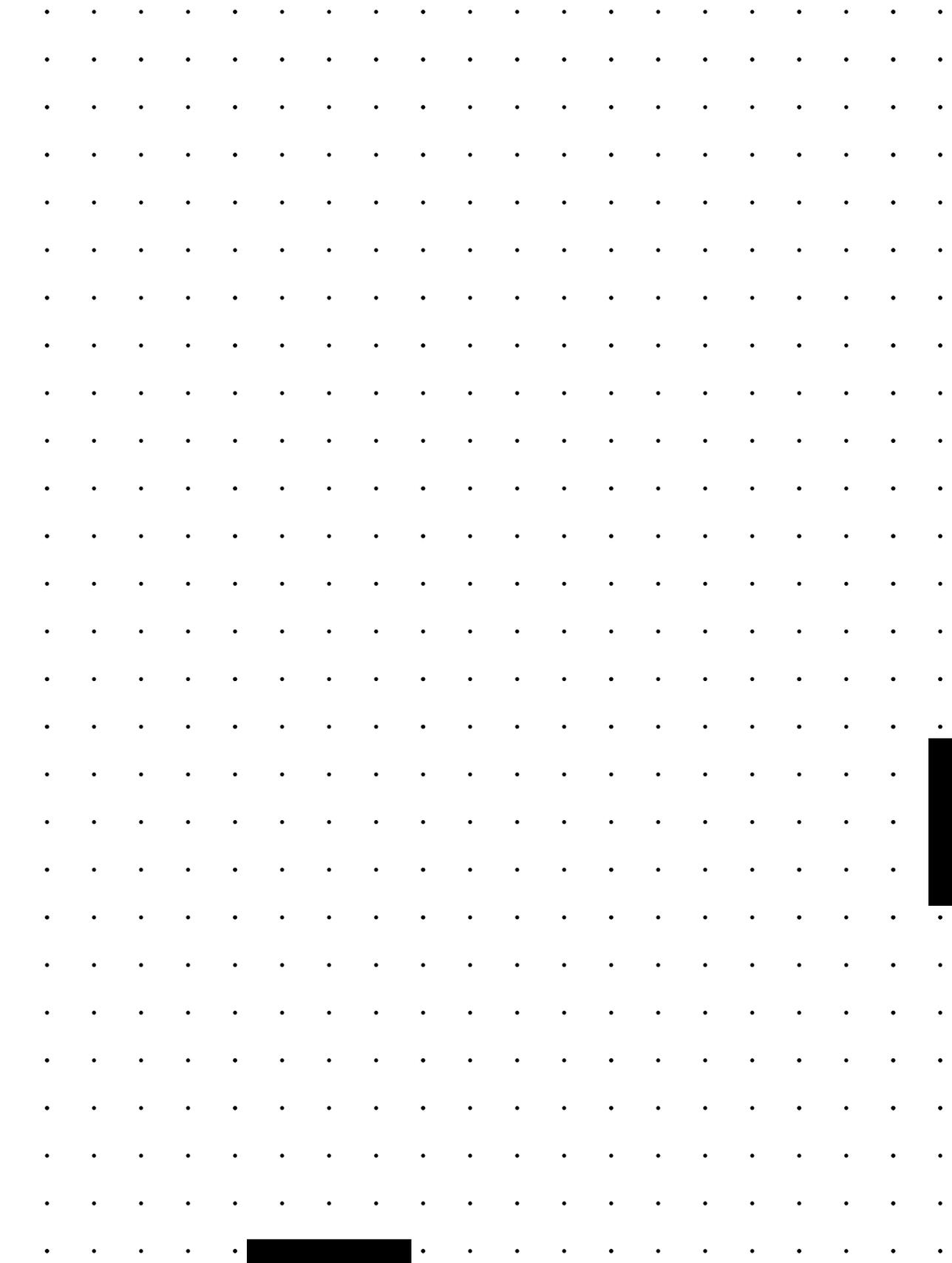
O que Artigas induz ao utilizar o texto de Heidegger é a busca por repor no plano poético as relações que a sua obra foi forjando; relações múltiplas e seus procedimentos arquitetônicos, que colocam a sociedade, a cidade, a arquitetura e o fazer arquitetônico, incluindo sua dimensão social, em uma teia de ligações e significados amplos.

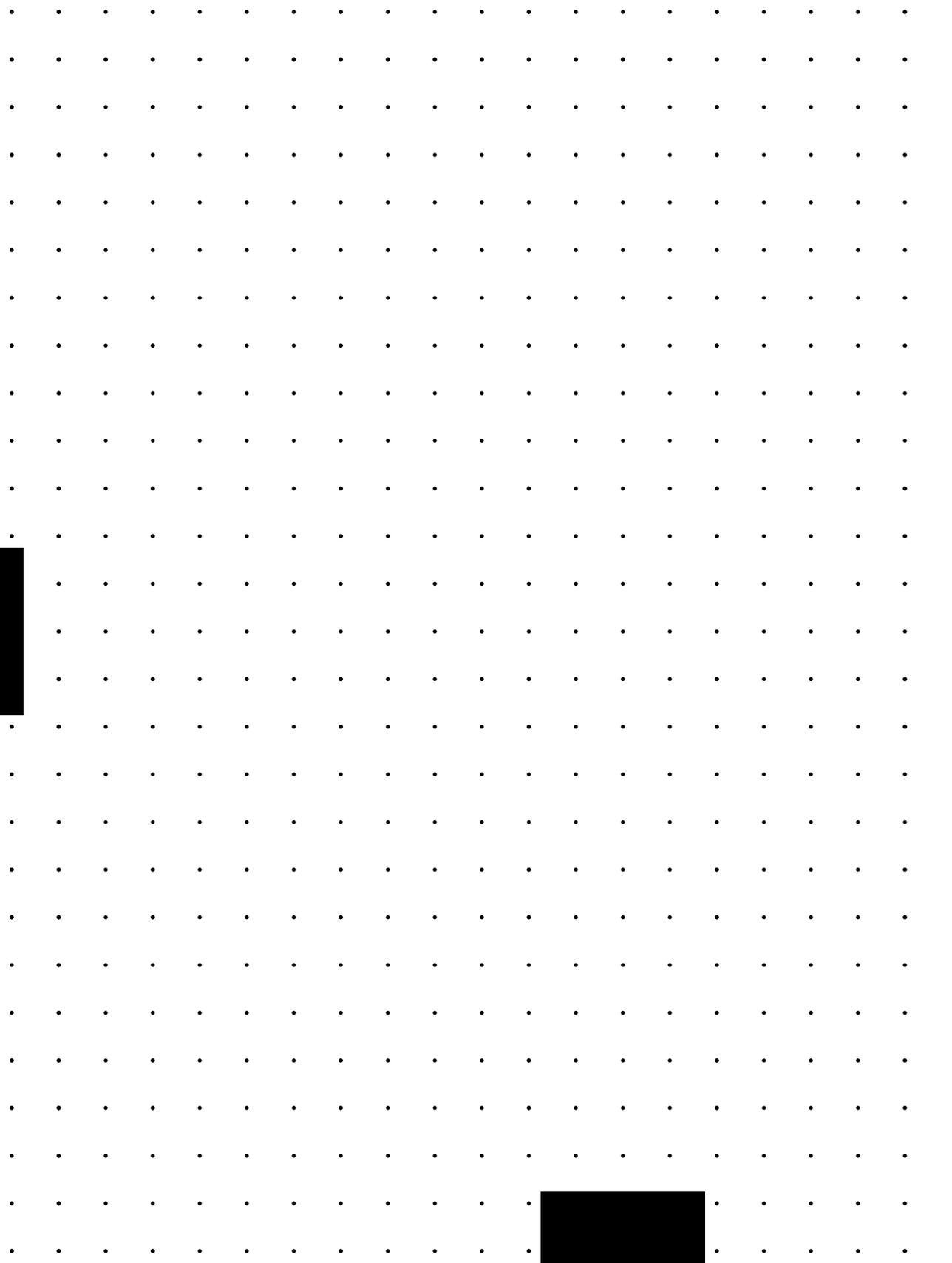
Os questionamentos às orientações do PCB não levavam apenas à luta armada, mas também à negação da política de alianças com os setores progressistas das camadas dirigentes (a burguesia nacional) que Artigas defendia. Essa aliança implicava em uma atuação política sempre restrita, pois os problemas gerados em razão das contradições sociais deveriam esperar a fase democrática para ganharem a possibilidade de serem explorados. A restrição a uma atuação política direta (fosse ela qual fosse) levou Artigas a uma atuação de duplo sentido: no plano da escrita, encontrou na dimensão poética uma forma de expressão que procurava conciliar suas ideias entre arquitetura, projeto de cidade e projeto de sociedade, e, no plano das concepções arquitetônicas, forjou uma radicalização em algumas obras, particularmente, as residenciais no final dos anos 1960 e na década de 1970. Essas obras conformam o fazer arquitetônico como fazer político, através da radicalização das soluções gestadas desde os anos 1950 como contraespaços à repressão da ditadura militar, que questionam valores de toda ordem e impõem novos. Elas assumiam os deslizamentos de significados apontados anteriormente, como a indiferença em relação à cidade e à potencialização de um espaço formador de uma nova sociabilidade e de uma nova forma de vida. Sobre

a Casa Domschke, de 1974, Artigas afirmou que ela “marcou uma nova fase em todo tratamento volumétrico e formal daquilo que podia chamar fachada, que é a fachada, que a fachada desapareceu daí para frente. Desapareceu”. (VILANOVA ARTIGAS, 1958, p. 71). Esse mesmo tratamento, aliado a uma série de operações espaciais, já visto em outros momentos, adquiriu, com esta residência e outras, como a Telmo Porto (1968) e Martirani (1969), um sentido programático. Nelas, uma de suas marcas foi o distanciamento entre a arquitetura e a cidade, que teve a força de impor uma leitura retrospectiva ao conjunto da obra de Artigas. •

Referências bibliográficas

- BUZZAR, Miguel Antonio. *João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira, 1938-1967*. São Paulo: Editora Unesp/Editora Senac, 2014.
- HEIDEGGER, Martin. *Construir, habitar, pensar*. (1954). Disponível em: <www.prourofau.ufrj.br/jkos/p2/heidegger_construir,%20habitar,%20pensar.pdf>. Acesso em: 09/11/2015.
- VILANOVA ARTIGAS, João Batista. *Arquitetura e construção*. In: LIRA, José Tavares Correia de; ARTIGAS, Rosa (Orgs.). *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- _____. Depoimento. *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 9, fev. 1958, p. 71.







“O problema é o seguinte: estão querendo policiar a música brasileira... E vocês? Se vocês em política forem como são em estética, estamos feitos!... Fora do tom, sem melodia...”

Caetano Veloso, Discurso do É Proibido Proibir, 1968

“Eu não espero pelo dia em que todos os homens concordem

Apenas sei de diversas harmonias bonitas possíveis sem juízo final

[...] Alguma coisa está fora da ordem /

Fora da nova ordem mundial...”

Caetano Veloso, CD Circuladô, 1991

Neste primeiro semestre de 2015, a arquitetura moderna da América Latina está frequentando o ambiente cosmopolita e cada vez mais latino dos Estados Unidos da América do Norte, na exposição “Latin America in Construction: Architecture 1955-1980”, organizada pelo Museu de Arte Moderna de Nova York (MoMA-NY). Com curadoria de Barry Bergdoll, Patricio del Real, Jorge Francisco Liernur e Carlos Eduardo Comas, a exposição apresenta uma produção variada, complexa e respeitável de quase mil peças, com desenhos originais, fotos de época e contemporâneas, maquetes históricas e outras especialmente realizadas para a ocasião. Naturalmente, a presença da arquitetura brasileira foi importante. A extensão temporal da mostra buscou ir além das já consagradas obras dos anos 1930-60, permitindo destacar trabalhos que, em que pesem serem bastante conhecidos em seus países de origem, deles pouco se sabia pelo mundo, ex-

RUTH VERDE
ZEIN FORA DO
TOM, FORA
DA ORDEM
(OU, QUANTO
MAIS ARTIGAS,
MELHOR)

ceto em meios acadêmicos especializados. E entre as “novidades” ali apresentadas, um dos casos brasileiros mais significativos é o do arquiteto João Batista Vilanova Artigas.

A confirmação internacional de Artigas como membro nato da não pequena lista de excelentes arquitetos brasileiros modernos chega tarde, com pelo menos meio século de atraso. A defasagem foi injusta. Mas não me cabe lamentar o passado, nem me animo a tentar explicá-lo; ao invés disso, prefiro viver o presente possível. Por isso me parece oportuno sugerir que, se esse reconhecimento, ainda que tardio, for generosamente apoiado, irá colaborar na ampliação e consolidação de uma variada e fecunda onda de estudos e pesquisas sobre o arquiteto. E, possivelmente, apoiar a revalorização, manutenção e preservação das obras de Vilanova Artigas.

A celebração de sua presença naquela exposição e as festividades e eventos ligados ao seu centenário não necessariamente resultam numa efetiva e ampla revisão crítica de sua obra, a ser reconsiderada agora sob a luz contemporânea deste outro século. Para que isso ocorra, é preciso também compreender o que essa defasagem temporal nos proporciona de bom, e aproveitar essa vantagem no trabalho cotidiano a ser feito deste ponto em diante. Caso contrário, estaremos, nos próximos anos, apenas repetindo o que já se pensa saber, canhestramente ajudando a repintar um ícone simplificado e de baixo relevo, e coletivamente cristalizando mais um outro mito tropical.

O risco da banalização do (re)conhecimento sempre existe e precisa ser enfrentado. E o olhar estrangeiro – aquele que vem de fora dos limites que até agora circunscre-

veram e limitaram o entendimento da obra de Artigas – tanto poderá ajudar a iluminar novas facetas, quanto poderá tender a esbater seus contornos, cobrindo-o de sombras. Mais provavelmente, ambas as coisas se passarão. E será preciso muito critério e bom senso para distinguir entre seus produtos.

O olhar estrangeiro estrito senso – a mirada que se aproxima de Artigas via âmbito internacional – não é problemático em si mesmo. Exceto pelo fato de estar, na maioria dos casos, ainda demasiadamente limitado a considerar aquilo que pouco conhece segundo as mesmas pautas viciadas de sempre, propostas e tipificadas pela historiografia europeia do século 20. Trata-se de um conjunto nem tão amplo de textos e livros, escritos há mais de meio século, que não apenas relatam simples fatos, mas consolidam um conjunto de vieses de interpretação e de práticas teóricas que, apesar de já serem anacrônicas, ainda são canônicas; e que continuam a pesar toneladas. Apesar de essas fontes bibliográficas conterem inúmeros enganos, erros e insuficiências (como sabe qualquer bom pesquisador de qualquer parte), seguem sendo adotadas de plano – talvez por falta de outras opções, talvez por preguiça – como manuais básicos de ensino de arquitetura, em todo o planeta. Tais narrativas, mais por mal do que por bem, consolidaram alguns vieses de aproximação, precários, mas muito inerciais, que limitam o que é admissível ser pensado e dito sobre aquelas arquiteturas que não pertencem ao continente europeu, ou à esfera norte-americana. Nelas, por exemplo, nós – os outros – somos sempre, apenas e basicamente desconsiderados, por preconceito e ignorância. Se brevemente considerados, so-

mos mencionados à margem: seja na clave da genialidade, seja na do exotismo, ou de ambas as bizarrices combinadas. Em qualquer caso, jamais sucede um cotejamento em pé de igualdade. Até porque isso fica impedido pelo axioma de que nós supostamente temos, ou devíamos de querer ter e exibir, antes e primeiro, uma “identidade própria” – coisa que tanto serve para nos caracterizar como para nos separar. Essas e outras armadilhas conceituais tecem o campo das possibilidades do pensar, e o fazem há tanto tempo que estão entranhadas no nosso imaginário. Por isso, se “naturalizaram”, e são frequentemente também empregadas, alegremente, pelos pensadores locais como se boas fossem. Nessas limitações indébitas e impostas, frequentemente também acreditamos. De novo, talvez por falta de outras opções, talvez por inércia ou senão por preguiça. E pouco nos damos conta de que, assim, fazemos o jogo da nossa própria exclusão desdenhosa.

Mas nem tudo vai mal. Nem tudo está fora da nova ordem mundial. A partir do último quartel do século 20, a arquitetura moderna clássica dessas nossas pretensas periferias começou a, paulatinamente, ganhar mais espaço nos livros e debates internacionais. Algum destaque vai sendo aos poucos atribuído a essa produção, ainda que limitado a alguns personagens e a algumas de suas obras. Essa mudança não foi espontânea, mas vem ocorrendo principalmente graças ao empenho, aos trabalhos e aos esforços de vários colegas da minha geração, ou pouco mais velhos, ou das gerações seguintes. Entretanto, ainda vive e prospera, nos debates acadêmicos, o pior dos espantalhos: o velho engano de

nos considerarmos sempre menos: menos modernos, ou modernos atrasados, ou modernos incompletos. Não se trata de um dado objetivo: quando se comparam datas, não há defasagens significativas. Mas de fato talvez nossa modernidade não frequentasse o mesmo alfaiate que a deles; e ademais, suspeita-se que talvez nem usasse o mesmo pano. Mesmo assim, duvido que hajam tantas diferenças: apenas, nosso direito é seu avesso, e vice-versa. E nosso corte e desenho, nem por ter que ser feito com as sobras e as alternativas, é menos elegante: trabalhar com economia de recursos é, afinal, o que as primeiras modernidades já diziam que era o que se devia, e o que se queria, fazer.

Mas, voltemos a New York, e à exposição do seu MoMA. Louvando-se o extenso trabalho dos curadores latino-americanos na produção e apresentação do vasto material da exposição, deve-se, entretanto, admitir que ainda predomina, no tom da exposição, um certo olhar “estrangeiro” de base talvez já um tanto anacrônica. O tom e a atitude são muitíssimo mais simpáticos, respeitosos e cuidadosos. Mas, nisto e naquilo, ainda resvalam no terreno escorregadio de certas concepções novecentescas, possivelmente desatualizadas e desnecessárias. O motivo alegado pelos curadores para repetir alguns tropos cansados¹ é que se trata de uma exposição organizada, basicamente, para gringo ver. E, para estes, tudo é alta novidade. Então, o jeito para não se produzir algo demasiadamente novo, que poderia resultar críptico, seria retomar e repetir alguns discursos já vagamente familiares, que facilitassem a comunicação e a compreensão do grande público (e dos críticos),

que quase sempre precisam da redundância de discurso para poder algo compreender do algo de novo que se apresenta. A postura relativamente conservadora do MoMA-NY é coerente: afinal, convenhamos, o museu não é nem tem obrigação de ser uma entidade acadêmica. Ademais, ele vive e sobrevive de seu sucesso de público e crítica, e de sua capacidade de lançar modas duradouras. Por outro lado, afinal de contas, sejamos também honestos: no caso, todos somos gringos. Quanto é que nós, outros, brasileiros, conhecemos da arquitetura moderna mexicana, ou argentina, ou chilena, ou colombiana? Com exceção, é claro, dos colegas aqui presentes, e dos que aqui nos leem. Assim, considerando-se suas limitações (que o MoMA-NY também as tem), a curadoria da exposição fez o possível; e o fez muito bem feito. Exigir que venha de fora o que ainda não estamos aptos a fornecer de dentro, seria como jogar a responsabilidade de ganhar a partida confiando no bom jogo do time adversário. Isto posto, e por brevidade, voltemos à exposição; e nela, a Artigas.

Se examinarmos a planta do ambiente da exposição, nota-se que há um quadrado introdutório feito de salas em sequência, e um retângulo estendido onde se mostra, de maneira mais livre e labiríntica, o miolo do assunto, aquilo que é o “novo”, ou melhor, o ainda pouco mapeado: as obras latino-americanas modernas dos anos 1960-70. Se dermos um *zoom*, vê-se junto ao começo da parede amarela de fundo, onde foi desenhada uma Linha do Tempo, um canto relativamente amplo. Tanto que ali foi possível abrigar duas grandes maquetes, de duas obras-primas projetadas

em 1961: as Escolas Nacionais de Arte de Havana, Cuba, de Ricardo Porro, e o Edifício da FAUUSP em São Paulo, Brasil, de João Batista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi.

Não sei se a aproximação física das maquetes de ambos os edifícios nasce de alguma segunda intenção de natureza política. Pode ser mera coincidência de temporalidades. Mas uma exposição não brota, organiza-se, e essa se organizou basicamente pela “sincronização” de obras latino-americanas, de países distintos, indexando-as não apenas por data, mas também por tema, técnica, material ou programa, conforme o caso. Então, suspeito que também ali, naquele canto, o sentido da aproximação não nasceu apenas de um cotejamento de datas ou de arquiteturas, mas da aproximação pelo engajamento político de seus autores. Circunstância talvez relevante em termos históricos, mas que a passagem do tempo datou, e parcialmente esgotou. As obras, se bem tenham nascido então, e tenham sido projetadas por pessoas concretas agindo em momentos históricos e políticos precisos, entretanto, não permaneceram sendo o que eram. Seguem existindo e, por isso, se limitam a ser apenas aquilo que foram, mas passam a ser também aquilo que de fato são. Ambas são obras belas, dissimiles e potentes. Obras que seguiram seu caminho e que hoje são também contemporâneas: estão aqui e agora. Precisam também ser pensadas no presente, e para o futuro. Não pertencem apenas ao passado. A filiação política original de seus autores é um dado relevante, mas é também insuficiente e limitador como chave exclusiva para sua compreensão, seja em seu berço, seja nos dias de hoje. Ainda



Página 39 e acima:
Faculdade de
Arquitetura e
Urbanismo, FAU USP
São Paulo-SP
1969
Foto: Nelson Kon



mais depois de o mundo ter dado tantas voltas, e de muitos muros, arranha-céus e cidades terem caído, e de muitos outros muros, edifícios e cidades terem sido construídos.

Seja como for, essa proximidade espacial das maquetes de ambas as obras, postas ali em cotejamento nada inocente, me dá ensejo a pensar como, em arquitetura, o emprego superficial de enquadramentos ou (des) enquadramentos partidários como chave para explicar arquiteturas segue sendo um

viés recorrente de classificação. A meu ver, é o pior tipo possível de recorte, porque pouco ou nada explica. E é certamente o mais anacrônico: um viés viciado e inercial, que nada tem de contemporâneo, que mais atrapalha do que esclarece quaisquer vontades de profundamente compreender quaisquer obras e, ainda mais, para atuar na sua valorização e preservação, neste outro século em que ainda estão vivas.

A belíssima obra cubana passou por vários infortúnios. Nasceu para dar exemplo, para ser um marco da Revolução, para dar notícia da possibilidade de uma autodeterminação suficiente, embasada pela sabedoria construtiva acumulada e consuetudinária do povo “comum”, que dali em diante iria tomar o rumo de suas vidas nas mãos – ou assim parecia. Mal chegou a obra a completar-se e já foi afetada pelas nuvens negras da intolerância, e chacoalhada pelas flutuações políticas ao seu redor. Cuba, nem por ser ilha, estava isolada do mundo. E devido aos seus novos e complexos rumos políticos, que nem remotamente pretendo compreender, seu governo houve por bem denegrir essa obra e suas irmãs, a ponto de hostilizar e apagar os feitos de seus autores da história da sua arquitetura, por décadas. Decerto, todo esse mal ocorreu apenas por motivos torpes: a burocracia odeia a criatividade. Seja como for, essa magnífica obra foi relegada a um ostracismo triste, que jamais deveria ter merecido.

Podia-se tirar desse exemplo uma boa lição, e não cair de novo na mesma armadilha. Podia-se deixar de pensar que é boa coisa seguir fazendo ilações e conexões taca-nhas, entre concepção arquitetônica e pos-



Faculdade de
Arquitetura e
Urbanismo, FAU USP
São Paulo-SP
1969
Foto: Nelson Kon

turas políticas; tanto nos dias de hoje, como na vontade de aplicá-las retroativamente. Infelizmente, ainda há quem aprecie basear suas leituras arquitetônicas sobre o edifício da FAUUSP, de Artigas, seus espaços e usos, por meio desse viés ideológico, o qual, por ser prescritivo, quase sempre termina na confecção de uma bula. Ou seja, desemboca na suposição de que possa haver apenas uma forma correta de usar e interpretar esse magnífico edifício: aquela supostamente atrelada ao posicionamento político de seu autor. Ou melhor, aquela que o pesquisador de hoje supõe, ou de forma limitada supõe, que tenha sido o posicionamento político de seu arquiteto. Esse modo de usar e interpretar quer ser absoluto; mas é claro que se trata de apenas mais uma interpretação, tão boa, ou ruim, como qualquer outra. É, porém, uma interpretação limitadora e perigosa, por se arrogar à propriedade da verdade. E donos da verdade são uma das coisas mais perigosas deste mundo.

Pessoalmente, prefiro a admissão da possibilidade ativa do debate, e a garantia da diversidade de aproximações. Horrорizame quaisquer posturas que impeçam, ou dificultem, a possibilidade de se proporem quaisquer abordagens, possíveis e imagináveis. Minha postura ética é a de que é preciso, a princípio, aceitar que o campo se abra. Não necessariamente tudo o que resultará será adequado: propor é livre, mas para se chegar a algo bom e embasado é preciso haver consequência, seriedade, competência e consistência. Lançam-se as sementes, cultivam-se, deixam-se crescer; e só depois, quando aparecem os frutos, é que se cortam os que não apresentam a devida qualidade.

A tolerância se cultiva para os começos, e o rigor, para as conclusões. Não ao contrário.

A meu ver, o velho vezo de amarração político-partidária estreita e limitante entre a obra de um arquiteto, e sua atuação como cidadão político, especialmente quando se visa dar uma explicação simplista daquela por esta, é apenas mais um dos infinitos possíveis reducionismos que diminuem a importância cultural e artística das obras de arquitetura, de um lado; e a importância cultural e complexidade humana de seus autores, de outro. Como qualquer redução cultural, é desnecessária. Pior: é empobrecedora. Nesse tema – a amarração estrita e estreita entre arquitetura e política – minha posição, coincide com a de Francesco Dal Co, quando ele considera que “a aparência de uma coisa, antes de revelar mecanicamente a ideologia de sua produção, existe simplesmente como o lugar onde sua absoluta autonomia do ato que a produziu é revelada”. Reduzir a arquitetura a um resultado simplista de algumas equações políticas circunstâncias e passageiras é um caminho que, a meu ver, sempre e só faz mal ao nosso campo. Não colabora em nada para entender melhor essa arquitetura. Especialmente, não colabora em nada para entender e propor como se pode seguir vivendo dentro dela, hoje. Ou, assim me parece. E sem querer, ou a propósito, o caso cubano exposto ao lado do caso paulista me serviu, talvez meio espertamente, para exemplificar o que quero dizer.

Mas deixo para o final o que devia estar a princípio, no meio, e em toda parte: a obra. E suas interpretações: porque se a obra é uma, as experiências de sua compreensão são infinitas, e podem e devem

ultrapassar aquilo que o autor pensou, ou não pensou, sobre elas: a dimensão artística da arquitetura permite, e incentiva, que assim o seja. Olho de novo a obra, tomando como viés para acessá-la, sua presença na exposição do MoMA-NY.

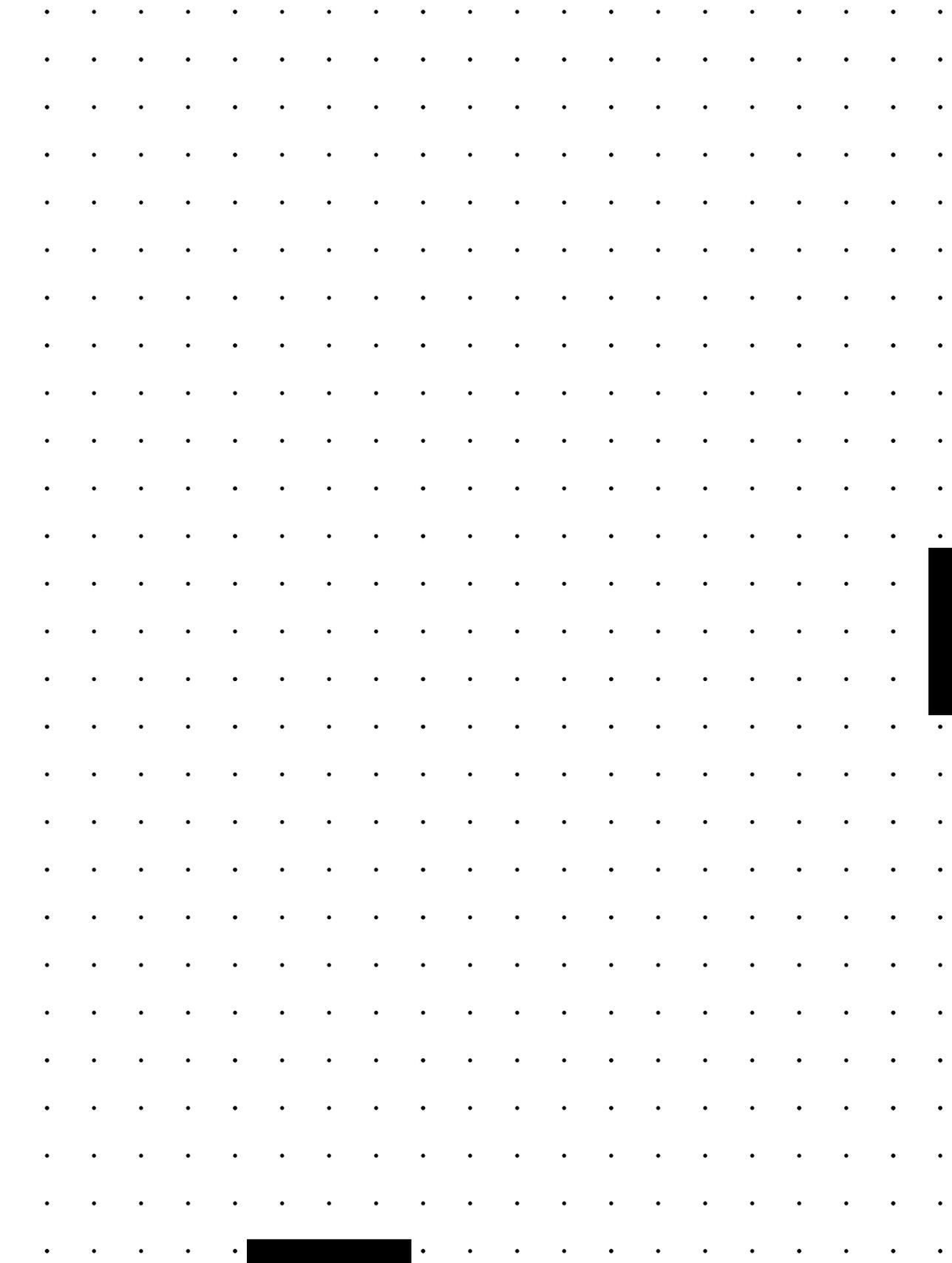
A maquete da FAUUSP, assim como as demais maquetes ali expostas, apresentava o edifício parcialmente seccionado, permitindo divisar parte de suas entranhas. Surpreendentemente, os autores da maquete não escolheram fatiá-la segundo uma secção transversal, que seria talvez a forma mais adequada para explicá-la “segundo a ordem das suas (dela) razões”. Em vez disso, adotaram uma incisão em corte longitudinal. Essa opção, de certa maneira, banaliza o edifício. Pois embora mostre suficientemente bem suas peculiaridades, facilita a percepção das suas similaridades com outras obras, brutalistas ou não, dos anos 1960 ou não. Por outro lado, inclusive pela escolha da escala da maquete, essa escolha também monumentalizou a percepção do edifício; o que tampouco vai a contrapelo de sua realidade fática. E, finalmente, explicou-o bastante bem, mesmo se não completamente.

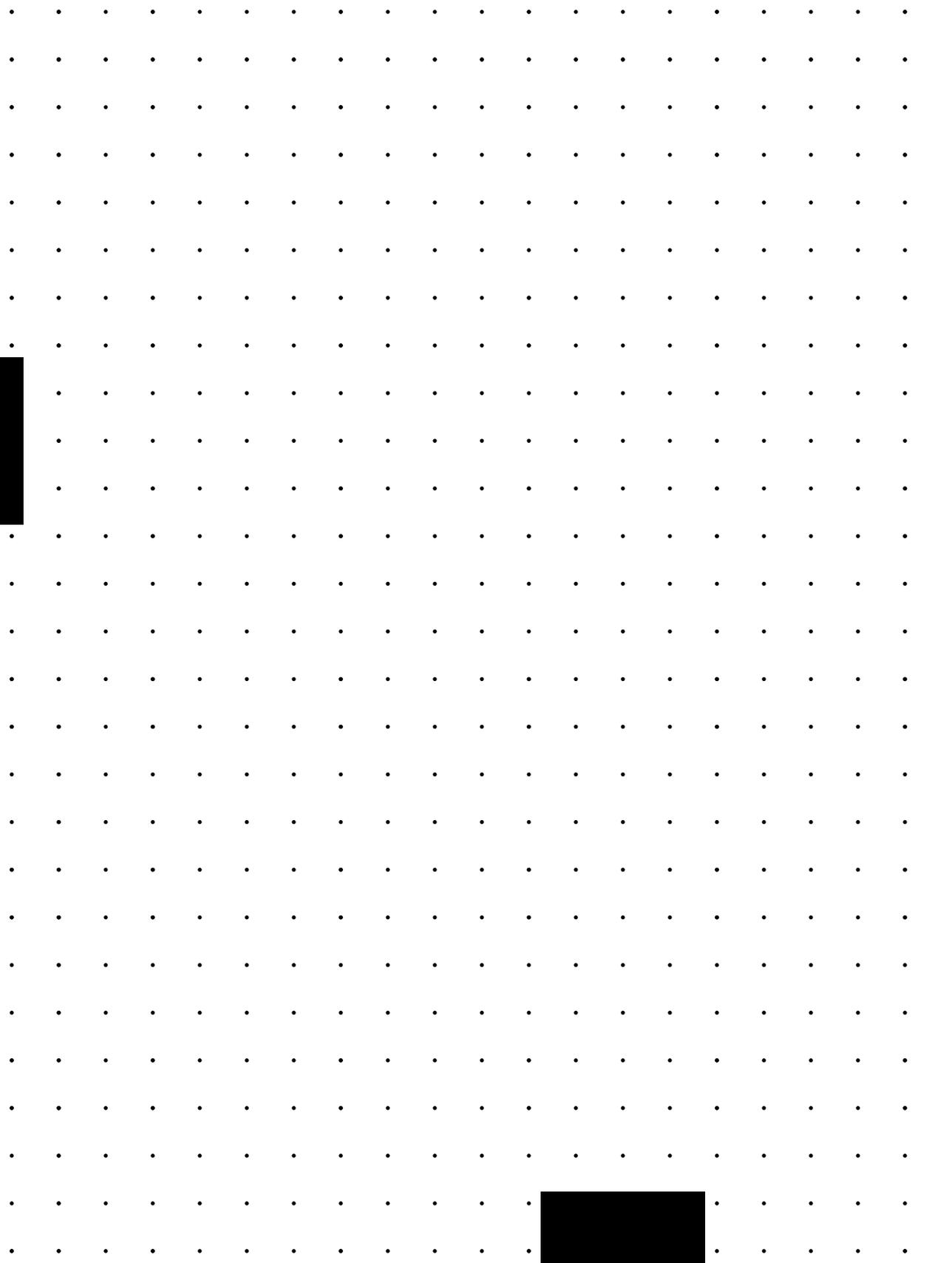
Depois de meditar sobre o assunto, e fazer alguns breves experimentos comparativos livres, concluí que gostei. Em vez de mais do mesmo, os maqueteiros escolheram revelar um outro ponto de vista. Com esse simples gesto, abriram-nos a porta para um mundo de outras possibilidades. Gostei porque me surpreendi, porque não era o mesmo, e por-

que, quanto mais variedade de abordagens sobre a obra de Artigas houver, melhor será. A ousadia da abordagem e sua falta de ortodoxia podem definir caminhos distintos, e com boas potencialidades de desenvolvimento. Novas abordagens ajudam, por um lado, a certificar o imenso talento de Vilanova Artigas, e colaboram, certamente, para consolidar seu necessário reconhecimento no panorama internacional da cultura arquitetônica contemporânea. Por outro lado, ajuda a evitar e a superar quaisquer limites tacanhos para a interpretação e o reconhecimento de suas obras. Há ainda muito trabalho pela frente, agora que já podemos, com segurança, fazê-lo se desdobrar em muitos caminhos; variados, e muito excitantes. •

Notas

¹ O principal é o da suposta “decadência” da nossa arquitetura após 1960, que não teria o “brilho” das décadas anteriores. Contesto essa interpretação desde 1985; mas uma andorinha não faz verão.







O tema deste seminário surgiu depois de alguma pesquisa procurando entender o urgência do fato "casa" na ponta de lança da expressão arquitetônica brasileira nos anos 1950. Não que tenham sido feitas apenas casas, Brasília considerada; mas não é possível ignorar o fato de que o grande avanço da pesquisa do espaço arquitetônico moderno, com todas as inevitáveis implicações sociais e culturais, tenha se dado na cuidadosa elaboração da casa como um microcosmo, análogo e ativador de um macrocosmo social em pendência nesse período. Principalmente se considerarmos o deslocamento das questões centrais para a conjuntura paulistana. É mais ou menos fácil imaginar o porquê histórico, as várias mitologias identitárias, além do fato de os arquitetos modernos e suas casas prolixas já serem um tópico. Dificuldades de convencimento, de empreendimento, de esclarecimento em relação aos projetos de maior abrangência, somados à tolerância de amigos cultivados, permitiram que as radicalidades espaciais da modernidade fossem ensaiadas em joias residenciais muito conhecidas, no mundo todo. Neste exato momento, esta não é uma dúvida historiográfica, mas uma dúvida sobre as razões da permanência da estrutura "casa" no padrão espacial brasileiro da metropolização.

Que a casa tenha fundamentado uma sequência histórica de relações sociais e produtivas no Brasil, não resta dúvida. E que a longevidade e o isolamento de formações sociais rurais tenham produzido um profundo modo de ser da sociedade brasileira, é consenso. Assim, esse mundo rural, inserido produtivamente por meio do *sistema colonial* em um circuito avançado de acumulação

LUIZ RECAMÁN
AS VIRTUALIDADES
DO MORAR:
O ESPAÇO
IMPOSSÍVEL
DA CASA

primitiva, absorveu apenas parcialmente a sensibilidade do mundo tradicional agrícola e religioso, em uma combinação de temporalidades que caracterizou desde o início a cultura *rústica* nacional – como a analisou Antonio Candido (1964), no livro "Os parceiros do Rio Bonito". Motivos não faltam para a problematização da "casa" (um feixe semântico) como nó górdio de nosso processo de formação social.

Ela surge na reflexão moderna brasileira como o polo de um complexo sistema de relações socioespaciais. Cultura, produção material, hierarquias, escravidão e dominação geraram formas sociais resultantes da interação da "casa" com a natureza, o trabalho, a comunidade, a família, o poder etc. Uma constelação surgida com a centralidade da unidade ecológica, afetiva e produtiva da

"casa". E com ela – e com o universo social que representa – era necessário o ajuste de contas da modernização, já desde os anos 1920. A radicalidade modernista em São Paulo, tornando positivos em algum grau aspectos da herança colonial e rural, inaugura "um novo momento na dialética do universal e do particular" (CANDIDO, 1980, p. 119). O "desrecalque localista" foi um processo fundamental de atualização cultural, seguido de renovação política e econômica a partir de 1930 – nacionalismos diferentes e conexos. Indicava que a modernização brasileira poderia ser alcançada por um caminho, ou atalho, distinto daquele que constituiu a revolução burguesa na Europa – ética do trabalho, esfera pública e impessoalidade. Os vínculos entre as sensibilidades primitivas e avanços industriais era matéria já elaborada pela vanguarda europeia, e aqui adquiriu um significado histórico distinto, na descrença da via liberal e burguesa de modernização – à direita e à esquerda – pelo menos no que se refere à sua superestrutura. O século XIX – a modernização do segundo Império e da Primeira República e as suas formas intelectuais, culturais e artísticas – foi refutado. E também, mas sem a mesma clareza e autonomia, a cidade reformada segundo os princípios do urbanismo burguês oitocentista. Todas essas características questionadas encontravam-se prioritariamente reunidas na única metrópole brasileira das primeiras décadas do século XX, a Capital Federal.

A persistência da ordem tradicional rural, tornada uma potencialidade social, foi lida e compreendida de diferentes maneiras, tendo sido o foco dos grandes ensaios críticos do período da *formação*: Casa Grande

& Senzala, *Raízes do Brasil e Formação do Brasil Contemporâneo*. O tema da modernização enfrentava assim o "arcaico", compreendido ora como alavanca, ora como entrave. Esse também seria o grande tema da pesquisa social do momento posterior, principalmente aqui nesta Universidade, ao perscrutar a escravidão e o sistema colonial, a base de sustentação da sociedade brasileira durante séculos. Assim, o trabalho intelectual e artístico, ocupado com a Revolução Brasileira, tratava de compreender, para superar, o mundo rural e suas heranças que conviviam com processos avançados de produção em escala de capitalismo mundial.

Quando a Revolução Brasileira, incompleta, se apresentou inteira, quer dizer, sua feição conservadora se mostrando hegemônica a partir do Golpe de 1964 e posterior redemocratização vacilante, a "casa" volta a ocupar parte das reflexões sobre as dificuldades de constituição da esfera pública entre nós. Roberto DaMatta (1997) explica a sociedade brasileira pela relação entre "casa" e "rua", e as distintas éticas que são acionadas para a resolução de problemas do convívio e dominação, em diferentes escalas. Ora a "casa", lugar da intimidade e pessoalidade máximas, "engloba", totaliza a "sociedade", ora a "rua", lugar da impessoalidade e da autoridade cega, "engloba" a vida privada. Essa dicotomia e disjunção, para o antropólogo, criam impossibilidades sociais que são ritualizadas na terceira entidade do esquema, a "festa", com suas inversões e suspensão momentânea das convenções e seus códigos (DAMATTA, 1997).

De maneira análoga, diante dos impasses de constituição de uma sociedade moderna

e pública, Fernando Novais inicia a coleção "História da vida privada no Brasil", de 1997, citando Frei Vicente do Salvador, em sua "História do Brasil (1500-1627)": "Então disse o bispo: verdadeiramente que nesta terra andam as coisas trocadas, porque toda ela não é república, sendo-o cada casa" (NOVAIS, 2012, p. 140). Novais explica a síntese de Frei Vicente, apontando seu acerto em perceber na colônia a "profunda imbricação das duas esferas da existência" e a sua curiosa "inversão". Segue o autor chamando a nossa atenção para dois aspectos da História da vida privada no Brasil: de um lado, "sua inserção nos quadros da civilização ocidental; de outro, a sua maneira peculiar de integração nesse universo". Ambas as análises indicam que não é suficiente perceber a prevalência da ética intimista na constituição da sociedade brasileira, mas sim como a ordem metropolitana, europeia, é apropriada e transfigurada na colônia, embaralhando, para melhor funcionar, as distintas energias da sociedade e individualidade modernas. Não termos historicamente perseguido o caminho "clássico" da "civilização" (esfera pública, Estado e revolução burguesa) nos condena à constante elaboração dessas energias que nos estruturam, mas que dependem de muita imaginação para serem formalizadas em arranjo diverso.

•

Importante, agora, é pensar esse enredo na arquitetura brasileira. A modernidade arquitetônica é a representação do espaço da técnica, da revolução industrial e suas demandas, consideradas emancipadoras. Disso decorrem seus princípios fundamentais e as suas distintas formulações. Essa contradição,

já tantas vezes tratada, serve agora apenas para apontar que esses objetivos ideológicos – naturalização do universo maquinista – academicismo estético renitente, na análise de, ou o "formalismo integral" do funcionalismo (ARANTES, 2001, p. 82) serviram a diferentes propósitos em diferentes conjunturas. Aqui, a "forma livre" modelou-se às peculiaridades nacionais, afirmando a modernidade intrínseca do país desataviado não burguês. Curvas, leveza, paisagem tropical e todos os bordões da arquitetura moderna brasileira nos anos 1940 afirmavam a propriedade do moderno entre nós, em uma síntese que prescindia da técnica, da indústria e das utopias de massa. Como esse era um projeto do Estado unificado, fortalecido depois de 1930 e formador de identidades *ad hoc*, a infraestrutura "simbólica", consignada à arquitetura, era a combinação entre o poder centralizado e moderno e as características mais profundas da nacionalidade construída. Ou seja, estamos de volta às estratégias de "desrecalque localista", mas no registro da "rotinização" do modernismo na era Vargas (CANDIDO, 1984).

O Brasil arcaico era reinterpretado como pureza formal, natureza e invenção; fato que só poderia ser formalmente realizado à distância das cidades, seu antípoda, e da história social do país e suas contradições. Um fundo-paisagem idealizado para fazer destacar o emblema de uma nação particularmente moderna. Essa operação, aparentemente banal porque dramaticamente ideológica, requisitou talento único de alguns protagonistas, empenhados em resolver contradições que sub-repticiamente emergiam na composição arquitetônica.

A sequência é extraordinária: do MESP à Pampulha, a equação estética das energias expansíveis em choque com os limites socioespaciais intransponíveis. Extroversão sem enfrentamento do real gera grande *conjunto*, mas não espaço social e urbano.

Mas o que nos traz aqui não é essa equação, e sim seu ultrapassamento no momento em que a realidade industrial e metropolitana se impõe, no final dos anos 1940. São Paulo se consolida como o centro industrial do país, com crescimento populacional anual acima de 5%; sua mancha urbana se expande para os limites administrativos do município, com loteamentos regulares e irregulares. Esse novo patamar de ocupação territorial exige enfrentamento dos diferentes campos institucionalizados de conhecimento, como a Arquitetura e o Urbanismo, duas áreas que se desenvolviam rapidamente na cidade, e que refletiam a peculiaridade do meio no potente esquema arquitetônico nacional. Da mesma maneira que as características da cidade marcaram os escritores que nela viviam ainda no século XIX, como diz Antonio Candido sobre as influências do meio nos escritores da cidade, no contexto de uma literatura nacional. Se esses foram marcados pela assimetria do meio rústico e pela presença da Academia do Largo São Francisco, os arquitetos dos anos 1940 devem ter se empolgado e assombrado com a máquina de produção de espaço urbano e construído que parecia sem controle e, ao mesmo, tempo esperando inteligência para realizar-se plena e socialmente.

Nesse ambiente efervescente, Vilanova Artigas ensaia um novo paradigma espacial para a arquitetura brasileira por meio de sua

pesquisa em projetos de residências, essencialmente. A análise dos princípios desse paradigma espacial já foi realizada em outras ocasiões, seguindo um roteiro de conquistas formais em algumas casas que projetou e construiu na cidade de São Paulo. Esse roteiro pretendeu mostrar a inovação alcançada e detectar a singularidade do que ali se construía. Fragmento urbano, propriedade, privacidade, descontinuidade, não paisagem compondo o novo espaço social do país, que deveria ser representado arquitetonicamente. O esquema anterior, niemeyeriano, conceitualmente inadequado a essa nova condição produtiva e espacial, confirmou sua inviabilidade nas experiências realizadas pelo arquiteto carioca na capital paulista. Depois de algumas tentativas tipologicamente hesitantes, é no Parque Ibirapuera que o espaço metropolitano pensado pela arquitetura brasileira se produz: um conjunto desmedido de edifícios em meio ao parque verde. As relações internas suficientes entre os volumes alcançam geografia limite, que faz surgir a marquise conectora de visualidades inalcançáveis. É o limite do esquema que cria seu próprio vazio do interior da metrópole para funcionar. Depois disso, só a imensidão do serrado no planalto central do país permitiria alcançar conexões estritamente formais autorreferentes.

Mas o que interessa é que a reposição do "atraso", realizada no primeiro momento ideológico pela alegoria da identidade nacional, é atualizada industrialmente, na realidade da exploração e da ocupação do território metropolitano. Ocupar sem planejar – ou melhor, a impossibilidade de prefigurar o que escapa ao imediato – é



Página 51 e acima:
Casa Vilanova
Artigas II
São Paulo-SP
1949
Foto: Nelson Kon

determinação nacional. O *plano* é outro, da ordem da performance da acumulação. Assim foi a ocupação inicial extrativista, na qual as construções perseguiram a fertilidade de terras novas, em seminomadismo, e assim é nas cidades, com as exceções de praxe. Na São Paulo industrial, o território é preenchido pela imediatividade do uso, na precariedade e na abundância. Ao fazer a crítica ao pensamento dual que estruturava as análises sobre o Brasil moderno, Francisco de Oliveira, em 1972, deixa clara a razão funcional entre atraso e progresso. As permanências das relações sociais, idealizadas ou não, do Brasil tradicional, tinham papel fundamental na dialética da nossa modernização industrial. As favelas e a autoconstrução são ao mesmo tempo o barateamento dos salários – característica

principal do subdesenvolvimento – como são a atualização do atraso da ocupação rural na metrópole: construir a casa com os meios disponíveis e as lógicas da "economia natural" para aumentar a exploração do trabalho.

A "casa paulista" ideologiza a prática privatista e do "atraso" em chave industrial, minorando o paradoxo de uma *Großstadt* composta de "casas". Uma inversão que possibilita, como dizíamos antes, seguindo Novais, a inserção de nossa ambígua vida mental no mundo moderno. Fato necessário para a produção de valor em ritmo de modernização conservadora. À racionalidade produtiva associamos tanto a racionalidade e sobriedade ético-constructiva da "casa" tradicional, herdando ao mesmo tempo sua introversão, isolamento e hostilidade ao que lhe é exterior, quanto a necessidade e precariedade do mundo rural miserável.

Essas contradições não foram formalmente elaboradas a não ser pela pesquisa de Vilanova Artigas, no período assinalado. Porque nela, à equação arquitetônica disponível, acrescentou-se a necessidade, política talvez, de representar, inventar, o espaço urbano nacional, ou o espaço brasileiro. Essa busca, um tanto quanto irrealizável, foi incentivada pela influência de Frank Lloyd Wright, e renovada, então com maior autonomia estética e intelectual, na viagem realizada por Artigas aos Estados Unidos de 1946 a 1947. Essa viagem ajudou a deflagrar um processo de inquietude intelectual com o desenvolvimento nacional, que não era apenas expresso na militância política, mas também na renovação estética em curso.

Com os projetos do período em mente, que não podemos aqui discutir direta-

mente, mas cuja referência é fundamental para o argumento, podemos focalizar duas questões que talvez ajudem a compreender o lugar dessa obra, e o porquê de sua repercussão e influência, ao mesmo tempo aceitas, mas em grande medida omitidas.

O primeiro foco é local. Das ousadias formais principescas, no dizer de Mário Pedrosa a respeito da afamada arquitetura brasileira até Brasília, encaminhá-vamos para um colapso espacial nas grandes cidades, do ponto de vista arquitetônico e urbanístico. Isso a passos largos nos anos 1950. O Estado titubeante acelerava na construção de símbolos cada vez mais vigorosos na medida inversa de sua força política (Juscelino e Brasília). Restava a realidade social, também ela em grande efervescência cultural, mas cada vez mais claramente diante de um impasse político e econômico. O mal-estar da modernização é, ao contrário da fuga para o infinito de Niemeyer, aceito e enfrentado por Artigas em São Paulo, do ponto de vista de sua obra e sua pesquisa espacial. Sem perspectivas para o futuro, que poderiam ser representadas pela industrialização socializante cada vez mais distante no horizonte, tratou de liberar o passado, dando novo significado à "casa", em uma arqueologia das formas do amparo social e pessoal. Transformou-a em um sucedâneo de utopia, ao alcance das mãos, ainda que para isso aprofundasse o fosso em relação ao que a ela era estranho. Se a nossa ordem social era a unidade da casa, essa deveria ser liberada para expressar a sua potência emancipadora, e se tornar o padrão do espaço social brasileiro. A pesquisa de Artigas desenvolveu um vocabulário de soluções, todas muito conhecidas e re-

plicadas, mas principalmente desenvolveu uma sintaxe construtivo-espacial que só tem sentido se considerada a busca de uma nova espacialidade urbano-moderno-brasileira, um novo paradigma espacial. À ousadia da tarefa corresponde a construção do país moderno, e são as mesmas as suas vicissitudes.

A essa imagem emancipadora da "casa" deve ser confrontada também a influência moderna em outra via, que nada tem de europeia, e que se consolidava nesse momento, os anos 1940, que era a ocupação suburbana americana. É fácil hoje reconhecer os conflitos sociais, ecológicos e políticos dessa alternativa, mas ela era original, americana e independente de tradições do espaço urbano de uma Europa em crise de hegemonia cultural. Lembremos que o modelo urbano europeu havia sido amplamente criticado pelas ações da vanguarda. Essa perspectiva, digamos, "continental", paradoxal em relação à luta contra o "imperialismo", tem algo de jeffersoniano, ou de uma releitura das casas *usonianias* de Frank Lloyd Wright. A influência americana, já bastante discutida em vários trabalhos, bem como a necessidade de "modificar a divisão interna da casa de classe média paulista" (VILANOVA ARTIGAS, 1984), devem, no entanto, ser relativizadas. Pois esse modelo, espacialmente ensaiado desde os anos 1940, passa por modificações espaciais radicais com o avanço da década de 1950 e o confronto político com a realidade urbana da modernização metropolitana brasileira. É nesse contexto de conflito que o novo paradigma espacial é imaginado. Portanto não se trata apenas de uma revisão da casa paulista, e de suburbanização da expansão da mancha urbana da cidade, mas dessa lógica "americana" em

uma conjuntura de subdesenvolvimento. O eixo de expansibilidade wrightiano passa, portanto, a rodar em sentido inverso, centripetamente, na medida em que a continuidade espacial da casa para o subúrbio, possível naquele momento de afluência ao Norte, se constituía como a grande impossibilidade local. O universo espacialmente suficiente da casa está, portanto, equacionado, e se expandirá para as Instituições, indicando as dificuldades, já presentes no momento de centralismo estatal anterior, de universalização moderna do espaço político e urbano na república brasileira.

•

Mas a sua inquietude estava também inserida em uma crise disciplinar mais ampla que ele não poderia voltar. O pós-guerra era todo reconstrução dos instrumentos e da linguagem da arquitetura depois das vanguardas e seu radical processo de anulação do sentido histórico ou tradicional. Em toda parte, nos anos 1950, tratou-se de repovoar de conteúdos os elementos destituídos de significação pelas operações da modernidade. Manfredo Tafuri é o crítico que mais longe vai com as implicações dessa anulação de possibilidades da arquitetura vinculada aos processos produtivos do capitalismo, não mais detentores de energia utópica do período do fordismo ideológico, os anos 1920. O silêncio imposto ao signo arquitetônico e linguístico em geral não pode ser mais convertido em música, ou afirmar significações sociais unificadoras e históricas. Não hesitaria em colocar, em determinado sentido aqui pretendido, a obra de Artigas no contexto dos embates dos anos 1950, na Europa e nos Estados Unidos. Por nexos diretos de influência ou por "espírito da épo-

ca", a pesquisa de Artigas pode ser também entendida como correspondente, com todas as ressalvas necessárias, aos impasses da geração de arquitetos que se propôs a construir a disciplina no segundo pós-guerra. Todos se confrontaram com a incomunicabilidade dos signos arquitetônicos. Para Tafuri, Louis Kahn procurava desesperadamente a recuperação da "dimensão do mito", que não contava mais, segundo o crítico, de "fundações coletivas" (TAFURI, 1976). O ápice desse paradoxo foi unificar o vocábulo arquitetônico à criação artificial de uma "mitologia das Instituições". *Mutatis mutandis* – pois trata-se nesse caso do país que Toqueville descreveu – operação correspondente à de liberar as energias "democráticas" da casa pela revolução de seus vocábulos espaciais, no território que Frei Vicente descreveu.

A "arquitetura da alcova" – título *sádico* com o qual o crítico italiano intitulou outro texto do período –, implica uma elaboração infinita de signos esvaziados de significação, um isolamento correspondente à revolução libertina operada pela reclusão burguesa na intimidade. À renúncia de expectativas iluministas resta ao projeto moderno uma elaboração intransitiva de seus elementos. A nossa alcova é outra, pré-burguesa e familiar. Mas mesmo considerando suas potencialidades freyreanas libertárias e solidárias, tampouco pode tomar o lugar de relações políticas modernas, neutralizadoras de sua dimensão patriarcal. Estamos, segundo os argumentos dos críticos em sua desalentadora perspectiva na metade dos anos 1970 sobre os "restos no campo de batalha da vanguarda", ora condenados ao jogo sintático silencioso, ora à mitologia esvaziada. Aqui, em ambiente mais

heterodoxo, talvez tenhamos realizado ambos destinos no mesmo gesto, afeitos em embaralhar lógica, história e ideologias.

Artigas pretendeu criar emblemas para ativar a possibilidade libertadora e humana da vida próxima e fraterna, ao mesmo tempo considerando sua iniquidade subjacente. Essa operação foi elaborada no espaço, e atingiu um patamar único na experiência arquitetônica brasileira, uma complexa conexão entre forma e conteúdo. Estabeleceu um novo paradigma espacial a partir das casas, e que se estende às Escolas – Instituição suprema no subdesenvolvimento –, ao espaço urbano, e à cidade que lhe é hostil. Esse é um paradoxo formalmente intransponível, porque o que está fora desse esquema espacial – a cidade real – é também um elemento negativo da equação proposta, na medida em que a ela os signos reagem material e espacialmente.

Não se trata, portanto, de mais um exemplo de desígnios humanistas que falham ao encontrar a dura realidade do mundo amesquinhado, o que é bem frequente em arquitetura, sempre bem-intencionada. O caso em análise se distingue porque o passo dado, de grande significado estético, foi de escapar da utopia, do novo radicalmente diverso, ao mesmo tempo em que incidia criticamente na realidade social existente, utilizando-a matéria negativa. Uma dialética limite, e por que não dizer atormentada, de um arquiteto conhecedor dos impasses históricos de seu tempo e lugar. •

Referências Bibliográficas

ARANTES, Otilia. Urbanismo em fim de linha. São Paulo: EDUSP, 2001.

CANDIDO, ANTONIO. Os parceiros do Rio Bonito: estudo sobre o caipira paulista e a transformação dos seus meios de vida. Rio de Janeiro: José Olympio Editora (Coleção Documentos Brasileiros), 1964.

_____. Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária. 6. ed. São Paulo: Editora Nacional, 1980.

_____. A Revolução de 1930 e a cultura. Novos estudos Cebrap, São Paulo, v. 2, n. 4, pp. 27-36, abr., 1984. Disponível em:

<http://novosestudios.uol.com.br/v1/files/uploads/contents/42/20080623_revolucao_de_1930_e_a_cultura.pdf>. Acesso em: 9/11/2015.

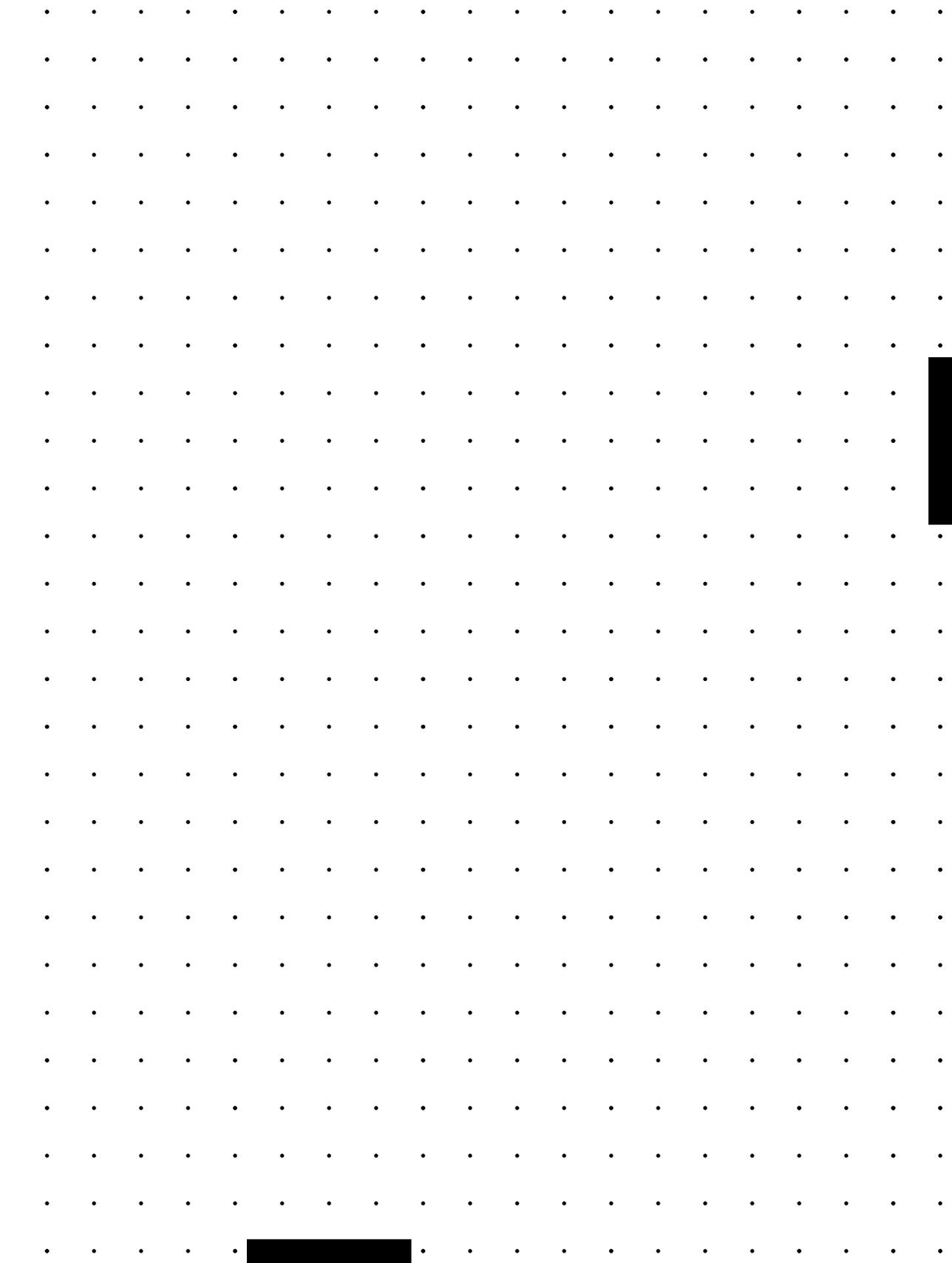
DAMATTA, Roberto. A casa e a Rua: espaço, cidadania, mulher e a morte no Brasil. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

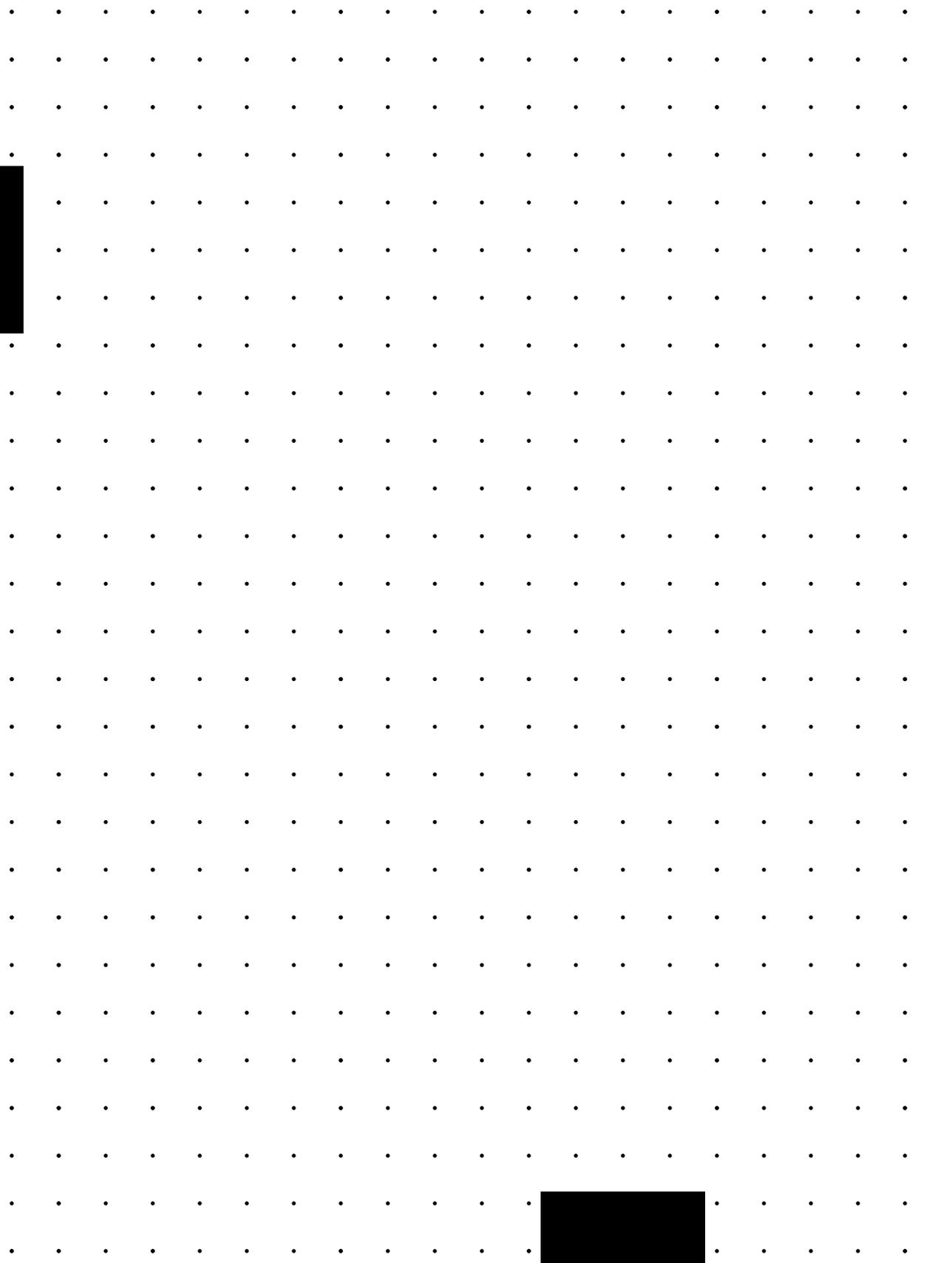
NOVAIS, Fernando A. Condições da provacidade na colônia. In: SOUZA, Laura de Mello e; NOVAIS, Fernando. História da vida privada no Brasil: Cotidiano e vida privada na América portuguesa (volume 1). São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

OLIVEIRA, Francisco de. A economia brasileira: crítica à razão dualista. Novos estudos Cebrap, v. 2, 1972.

TAFURI, Manfredo. Les bijoux indiscrets. Five Architects NY. Roma: Officina edizioni, 1976.

VILANOVA ARTIGAS, João Batista. Depoimento. A construção em São Paulo, Editora PINI, set., 1984.







Página 63:
Faculdade de
Arquitetura e
Urbanismo, FAU USP
São Paulo-SP
1969
Foto: Nelson Kon

ANA LANNA
DEBATE

A tarefa que me cabe nesta sessão do Seminário “Artigas e a metrópole” é propor questões para iniciarmos um debate, com base nas falas e nos textos dos palestrantes, todos estudiosos da obra do arquiteto. O desafio é procurar articular, a partir das apresentações de Miguel Buzzar, Ruth Verde Zein e Luiz Recamán, temas que perpassem reflexões tão diversas entre si. Mais ainda, procurar propor questões que coloquem as falas em diálogo com o tema específico deste seminário.

Gostaria de começar destacando um aspecto que me parece central e que foi mencionado nas falas da professora Maria Angela Faggin Pereira Leite e do professor Hugo Segawa, na abertura desta jornada de trabalhos. Trata-se do desafio de realizar uma reflexão sobre a obra do arquiteto evitando o risco da mitificação. A imperiosidade de estudar, conhecer e refletir deve nos auxiliar a evitar o risco da mitificação que, via de regra, acontece quando há o reconhecimento da importância do personagem e seus temas e uma ausência da reflexão.

Sabemos todos que a pesquisa e os debates de ideias são o caminho operativo essencial para que possamos elaborar e problematizar o reconhecimento das práticas e das reflexões, assim como da permanência da importância referencial do arquiteto.

Ao contrário, os processos de mitificação implicam em construir explicações que se baseiam na constituição de um mito de origem que se fundamenta na grande capacidade criativa, na excepcionalidade e na genialidade do personagem estudado, retirando esses atributos das condições e contingências pessoais e sociais que conformam as possibilidades de produção e reflexão como prática social. Os palestrantes, ao incidirem suas análises sobre aspectos da obra, da trajetória e das apropriações da produção de Vilanova Artigas nessas últimas décadas, nos propuseram caminhos e possibilidades de distanciamento dessa explicação mítica. As reflexões apresentadas convergem nos seus temas e distanciam-se em suas análises, possibilitando um debate que, a partir do reconhecimento da importância do arquiteto, explicita a necessidade da problematização.

Segundo as análises apresentadas, vou retomar duas questões que me parecem presentes nas três falas e depois propor algumas questões mais específicas relacionadas também aos temas propostos para a reflexão nesta sessão.

Inicialmente gostaria de discutir a ideia de que a análise desenvolvida sobre o arquiteto deve partir de procedimentos que enfatizem a necessidade de “colocar

em relação”, ou seja, compreender a obra arquitetônica no contexto do pensamento de seu autor, reconhecendo como o arquiteto e sua obra (arquitetônica, textual, prática etc.) dialogam e carregam as marcas do seu tempo e como este parametriza os desafios e as respostas fornecidas. Se esse desafio de “colocar em relação” conduz mais fortemente a estrutura do texto apresentado por Miguel Buzzar, ele pode ser reconhecido nas outras apresentações.

Outra aproximação possível entre as três falas trata da enorme dificuldade, talvez mesmo impossibilidade, de dissociar, em Artigas, a obra arquitetônica de suas dimensões políticas. Mais uma vez os pesquisadores lidam com essa relação de formas divergentes e antagônicas. Se toda produção é social e política, nesse caso essa perspectiva é intrínseca à condição do profissional em análise, e é por ele mobilizada como argumento e justificativa de suas ações, escolhas, realizações.

A partir dessas questões mais gerais, gostaria de propor alguns temas mais diretos relacionados aos conteúdos dos trabalhos expostos nesta sessão.

1. Sobre a permanência e a centralidade de Artigas estarem diretamente relacionados ao fato de ele ter constituído uma Faculdade de Arquitetura, que continua operando, trin-

ta anos depois de sua morte, a partir dos preceitos e desafios, nesse caso quase míticos, que ele definiu. Artigas é, como ele mesmo afirmava, construtor de uma escola de ensino e não apenas de um edifício que abriga uma faculdade de arquitetura. A FAUUSP ainda hoje reitera a centralidade do arquiteto, colocando-o no lugar de mito fundador. Os palestrantes destacaram a dificuldade de elaborar reflexões sobre a obra arquitetônica e o desconhecimento que ainda hoje impera sobre a produção projetual. Essas dificuldades dialogam com a necessidade de “colocar em relação” a arquitetura e o pensamento político do arquiteto. Esses desconhecimentos e essas desarticulações não impediram que a presença de Artigas seja crescente na formação de gerações sucessivas de arquitetos urbanistas. Nessa perspectiva, parece-me que a permanência de Artigas está fortemente ligada ao fato de ele ser construtor de uma escola de ensino que ainda hoje o enaltece e reafirma os conteúdos por ele definidos como essenciais na formação dos nossos alunos.

2. As relações entre a casa e a cidade constituiriam uma segunda ordem de questões presentes, sobretudo, nas falas de Miguel Buzzar e Luiz Recamán. Para Miguel, pensar a conexão entre casa e cidade implica, na análise realizada sobre Artigas privilegiar o

lote. É sobre o lote que Buzzar faz incidir maior atenção para pensar como Artigas elaborava a relação entre obra arquitetônica e cidade. Recamán, de maneira distinta, incide o foco de sua reflexão sobre a casa, e não sobre o lote. Isso implica em diferenças entre os dois autores na compreensão das relações entre a obra do arquiteto e os processos de modernidade, modernização e industrialização.

3. O trabalho de Ruth Verde Zein consistiu-se a partir da análise da construção de sentidos e significados que se fazem sobre a arquitetura de Artigas e de como esses múltiplos significados alteram as percepções sobre os projetos e as obras. A fala de Verde Zein destaca um tema presente nos outros dois autores, que é a necessidade não apenas da elaboração de interpretações, mas da explicitação de que se tratam de análises possíveis e que possibilitam múltiplas abordagens e formas de aproximação com a obra.

A autora toma como exemplo a realização da recente exposição no MoMA sobre arquitetura moderna na América Latina. Analisa a exposição destacando como o olhar estrangeiro nos inclui por sermos “gênios” ou “exóticos”. Afirma, ainda, que nós regimos a essa percepção procurando uma identidade própria, sempre ancorada em uma modernidade percebida como in-

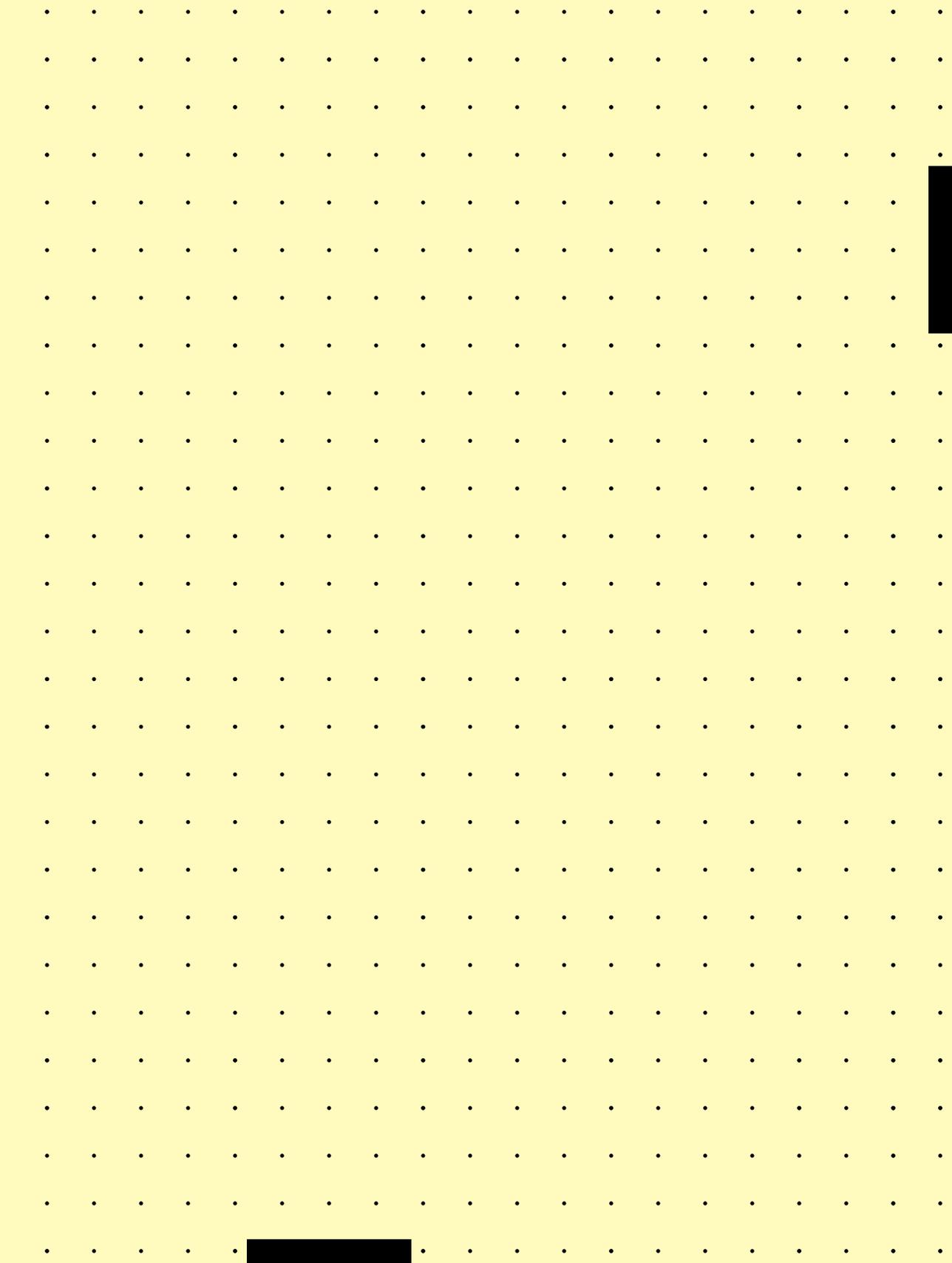
completa ou inconclusa. Para ela, a obra do arquiteto deve ser analisada não apenas pelo projeto em si, mas a partir dessas décadas de incidência de vida e experiência social que atualizam os significados da obra transformando seus sentidos e sua percepção. Recamán toma esse mesmo tema - o da modernidade incompleta - para afirmar que, segundo essa compreensão do processo de modernização, o arquiteto Artigas se recolhe para o interior das casas.

Por outro lado, Verde Zein afirma que pensar a relação entre o político e a obra é uma redução. Advoga que deveria ser operado um distanciamento entre arquitetura e política. Mais ainda, afirma que a análise da obra deveria ser o centro da dimensão artística e, portanto, é a partir dela que as relações com outras obras e com o próprio contexto de produção arquitetônica deveria se dar. Nessa perspectiva, o talento é a chave para a análise. Como realizar essa análise distinguindo a idéia do talento da genialidade, termo este negado pela autora no início de sua reflexão?

4. Recamán afirma que a compreensão da modernização sem revolução, ou da modernidade como reinterpretação de um Brasil arcaico, expressão do fracasso da modernidade, explicaria a estratégia do arquiteto em escapar da utopia e incidir na realidade.

Parece-me que não é possível pensar a cidade como uma casa. Nesse sentido, tenho dificuldade em reconhecer, nas análises apresentadas, a presença da cidade e a sua importância na obra de Vilanova Artigas. Não me parece suficiente afirmar que o desencantamento com os processos de modernização explicaria uma atitude que poderia ser compreendida a partir da ideia de que, se o mundo me frustra, eu me recollo na minha obra e na minha obra eu constituo, isolado do mundo, a modernidade ou a cidade que eu desejaria que existisse. No prédio da FAUUSP, essa posição se traduziria nos planos livres, na convivência, nos trânsitos e em encontros possibilitados por um projeto que nega a cidade ou o exterior. Essa lógica estaria, de alguma forma, também presente nos projetos de muitas de suas casas.

Assim, mediante uma negação radical da cidade, o arquiteto, reafirmando o seu talento e a sua capacidade criativa, inventa um espaço que não pretende nem transformar nem incidir sobre a cidade. Pensando no tema desta mesa, parece-me que talvez estejamos pedindo da obra do arquiteto, não do seu pensamento, mais do que efetivamente ela é capaz de nos oferecer. •



Mesa dedicada ao debate sobre as dimensões sociais do espaço do morar como fundamento da organização urbana e social no processo de metropolização de São Paulo.

MESA 2

**O MORAR E A
CIDADE NA
OBRA DE
VILANOVA
ARTIGAS**

**JOÃO MASAO
KAMITA A CASA
COMO "ATTITUDE
CRÍTICA"**

**GUILHERME
WISNIK
POR UMA
URBANIZAÇÃO
DA VIDA
DOMÉSTICA**

**LEANDRO
MEDRANO
HABITAÇÃO
SERIADA NA
GRANDE CIDADE**

**MÔNICA
JUNQUEIRA
DE CAMARGO
DEBATE**

A arquitetura moderna depositou na célula habitacional a base do urbanismo. Esta seria um módulo abstrato que poderia ser replicado tornando-se habitação coletiva. Num processo exponencial, casas associadas se converteriam em quadras, e estas formariam bairros, e assim, progressivamente, tudo tenderia para o desenho total da cidade moderna. O fundamento dessa estratégia é a estética do elementarismo (tal como o neoplasticismo e o construtivismo russo), que reduz o confuso a condições de inteligibilidade por meio da decantação química daquilo que é misturado até atingir a forma pura e elementar, alcançando condição irredutível. O procedimento classificatório e redutivo é típico das metodologias científicas e funcionalistas, a partir do qual se poderia conceber e praticar uma nova e redimida combinação de elementos, motivados agora por princípios de racionalidade. Essencialismo (mito da pureza e da essência interna) e evolucionismo (desenvolvimento progressivo e intelegível) subsumem as práticas de vanguarda. A célula elementar é o módulo básico para a construção do conjunto urbano, o que resulta, segundo Tafuri (1985, pp. 71-72), numa configuração espacial perforada por volumes puros e vazios funcionais. A célula elementar é igualmente a base do sistema de produção na medida em que é resultante da montagem de componentes reprodutíveis. Como tal, independem do lugar e da situação específica em que deverão se inserir. Daí o corolário de que o planejamento da produção é o planejamento da cidade.

No célebre artigo de 1952, “Caminhos da Arquitetura Moderna”, Vilanova Artigas faz uma violenta crítica ao planejamento

como ideologia. O módulo industrial visto pela ideologia da arquitetura moderna como liberatório, para Artigas, não passa de assimilação da metodologia do projeto às necessidades da produção, ou seja, o ideário moderno cooptado pelo sistema produtivo transformou suas legítimas aspirações de felicidade e beleza em expressões do poder dominante. Daí a afirmação contundente de que “a arquitetura moderna, tal a conhecemos, é arma de opressão, arma da classe dominante, uma arma de opressores contra oprimidos” (VILANOVA ARTIGAS, 2004).

Não obstante, a alta temperatura dos debates da época, sobretudo no contexto do pós-guerra, da ameaça do “Imperialismo” e da Guerra Fria, a contestação dos altos ideais da arquitetura moderna era sintoma de sua própria crise, da impossibilidade do idealismo manter-se imune e confiante de que suas soluções de desenho sejam suficientes.

Se Artigas foi sempre um projetista-construtor nato, portanto ligado aos processos construtivos, também como pensador dialético seu raciocínio crítico incidia sobre as condições da ação e transformação do mundo. Do mesmo modo que não concebe a ação da arquitetura desligada da materialidade econômica e social, igualmente procura situar as condições locais no campo mais geral do desenvolvimento do capitalismo internacional.

É no projeto da casa Olga Baeta, de 1956, que esses dilemas começam a ganhar expressividade. Ela atualiza a revisão crítica do movimento moderno na forma da poética do brutalismo, porém numa versão de tonalidade regionalista – a citação da casa de madeira do Paraná na empena de concreto – e expõe sua recusa à forma de organização

do espaço brasileiro ao bloquear a continuidade e transparência entre interior e exterior.

Com tudo isso, Artigas não poderia acatar a tese moderna da “célula habitacional” como fundamento para a reconfiguração da cidade. Módulo, serialidade e abstração são contestados e a arquitetura retoma a sua condição unitária de construção com densidade física e social.

Em seus projetos residenciais, Artigas faz questão de denominá-las “Casas”.

Para o arquiteto é a Casa e não habitação como módulo urbanístico. Muito menos o genérico “residência”.

Não apenas como insistência na língua nacional – como ocorrera com o termo “desenho” como correspondente à *design* (ensaio de 1967) – ou seja, como atitude polêmica de defesa da cultura nacional contra a penetração do imperialismo americano (conf. Arquitetura e Cultura Nacional), mas “Casa” como aquilo que se conserva como uma singularidade concreta, realidade material na qual hábitos e convenções sociais estão implicados, na qual a imagem primordial de abrigo se conserva, na qual sobretudo como aquilo que não se separa do lugar em que se encontra. A atenção do arquiteto é a casa histórica, a morada brasileira, não tanto para recuperá-la nostalgicamente, mas apenas para compreender seu processamento, suas contradições internas.

Ou seja, pode ser entendida como um campo de forças contraditórias, de forças progressivas que procura emancipar todo e qualquer traço de patriarcalismo, que quer liberar o espaço de hierarquias e convenções morais, que busca superar tipologias classicistas ou as normas da privacidade burguesa em favor da morada democrática.

O conceito de habitar moderno, distintamente, pressupõe a superação das contradições pelo desenho, pelo reequilíbrio entre natureza e artifício, ou pela reestruturação técnica da produção, seja a solução formal de Le Corbusier, a transformação orgânica de Wright, ou a metodologia do design da Bauhaus. O regresso da utopia no século XX é forte e estabelecido na crença de que se poderia chegar a uma solução para o caos urbano e industrial e assim resolver as desigualdades sociais inerentes ao capitalismo.

Na realidade, a ânsia por soluções finalistas, que resolvem as contradições entre as forças produtivas e as relações de produção com soluções exclusivamente estéticas, não perfazem outra coisa que “falsas promessas”, não poderiam ser cumpridas, logo não passam de embustes ideológicos. O plane-

JOÃO MASAO
KAMITA A CASA
COMO “ATTITUDE
CRÍTICA”

jamento, portanto, não passa de puro artifício ideológico para dar a impressão de que “alguma coisa está sendo feita”, mas que na verdade serve apenas para ocultar as verdadeiras causas da desigualdade e da segregação sociais. Essas são algumas das conclusões do célebre artigo “Caminhos da Arquitetura Moderna” (VILANOVA ARTIGAS, 2004). Se as posições de 1952 pareciam demasiadamente radicais e sectárias, à luz das análises críticas que Manfredo Tafuri desenvolveu no final dos anos 1960, percebe-se o movimento crítico de Artigas ao, naquele momento, colocar em questão as aspirações do planejamento e da ideologia modernos.

Segundo Tafuri, o arquiteto, de produtor de objetos torna-se planejador do futuro, ou, mais precisamente, proponente de modelos de organização (TAFURI, 1985, p. 74), mas mantém sua crença humanista de permanecer imune e neutro frente à luta política. Sob condições de laboratório – Le Corbusier –, ou de pura abstração – Hilbeseimer – para pensar e desenvolver soluções para a cidade moderna, não passa de assumir a condição de total generalidade e, assim, pretender validade universal.

Na definição marxista, a contradição é o núcleo da dialética, aquilo que, enquanto força material (não idealista – esta supõe a existência de forças exteriores como agentes da produção do existente), produz desenvolvimentos, mudanças, transformações. A tese materialista dialética afirma que o desenvolvimento dos fenômenos é determinado pela tensão das contradições internas, ou seja, estas são constitutivas de todo o fenômeno. São internas porque sociais, historicamente determinadas, e não decor-

rentes de leis mecânicas ou metafísicas. Daí o materialismo dialético estar na origem do materialismo histórico, isto é, da compreensão da história pelo desenvolvimento das forças produtivas e do modo de produção.

A visão de história aí implicada considera que não há como isolar nos fenômenos as tendências opostas, decantá-las, enfim, uma vez que as contradições se condicionam mutuamente. Não há como separar capital e trabalho, na medida mesmo em que constituem o cerne da contradição fundante do capitalismo e a base para a diferença de classes entre burguesia e proletariado. Assim, a análise dos fenômenos não pode se dar apenas por uma via, sem considerar os focos de resistência e oposição. A visada estética deve se justapor à consideração política e econômica para que o domínio do conhecimento humano se dê sem prejuízos.

Um esboço de método se anuncia: para ressaltar a singularidade de um fenômeno, é necessário que os aspectos contraditórios que lhe são inerentes sejam expostos no seu conjunto para justamente revelar sua interdependência. Só assim se pode ter a compreensão do processo histórico em curso e, assim, flagrar o momento presente do desenvolvimento de um fenômeno.

Uma diferenciação estabelecida pelo próprio Artigas a respeito de sua relação com outro artista comunista – Oscar Niemeyer –, ajuda a esclarecer a questão:

Oscar e eu temos as mesmas preocupações e encontramos os mesmos problemas... mas enquanto ele sempre se esforça para resolver as contradições numa síntese harmoniosa, **eu as exponho claramente**. Em minha opinião, o papel do arquiteto

não consiste numa acomodação: não se deve cobrir com uma máscara elegante as lutas existentes, é preciso revela-las sem temor. (NIEMEYER *apud* BRUAND, 1999, pp. 300-302, grifo nosso)

Para um artista de esquerda, as tensões poéticas da arte se entrelaçam à dimensão política para, assim, realizar, enfim, a tensão dialética entre interioridade e exterioridade. Artigas tem plena consciência de que se por um lado a arquitetura é uma arte autônoma, por outro é arte com finalidade; sua realização depende de uma ampla cadeia de produção e, por consequência, encontra-se constringida por um campo de forças político e ideológico, na medida em que se apresenta como fato cultural e social.

A importância de Artigas foi ter ampliado o campo de alcance da arquitetura para além de seu domínio disciplinar, sem, contudo, reduzi-la a mero comentário de teses sociológicas. O viés ideológico e crítico de textos e projetos de modo algum significava que se criara uma relação hierárquica, de subordinação, entre o estético e o social, como se fossem instâncias externas um ao outro. Artigas percebeu com grande agudeza e de modo inédito a tensão dialética entre arquitetura e sociedade no contexto da arquitetura moderna no Brasil, e isso vem, como é conhecido, de seu engajamento político. Contudo, entendeu também que arquitetura como arte é expressão lírica, poética, domínio de uma individualidade contundente. O realismo socialista seria, por mais surpreendente que pudesse ser, o exato oposto dessa posição, na medida em que arte e sociedade, indivíduo e coletividade, encontravam-se sob o jugo do social, o que justificaria e explicaria a arte pela sociedade.

O grande mérito de Vilanova Artigas foi nunca ter aberto mão da linguagem da arquitetura. Seu célebre texto sobre "O desenho", de 1967, num contexto político dos mais adversos, é prova cabal de sua consciência da autonomia do fazer arquitetura, o que de modo algum comprometeria a função social do arquiteto, muito pelo contrário, só a realçaria. O desenho na concepção de Artigas seria aquilo que conecta o homem ao mundo através do fazer, um trabalho humano que é tanto dominação da natureza, quanto fazer história conforme seus desígnios. Na conclusão do texto, o arquiteto assim se expressa:

Como se viu, ninguém desenha pelo desenho. Para construir igrejas há que tê-las na mente, em projeto. Parodiando Bateauau, agrada-me interpelar-vos, particularmente aos mais jovens, os que ingressam hoje em nossa Escola: que catedrais tendes no pensamento? Aqui aprenderéis a construí-las **duas vezes**: aprenderéis da nova técnica e ajudareis na criação de novos símbolos. Uma síntese que só ela é criação (VILANOVA ARTIGAS, 1997, p. 136, grifo nosso)

Gostaria aqui de ensaiar a hipótese de que Artigas teria compreendido a linguagem naquele sentido que Theodor Adorno definiu em sua famosa "Conferência sobre a Lírica e Sociedade", de 1965.

O paradoxo específico da formação lírica, a subjetividade que se transforma em objetividade, prende-se àquela primazia da configuração da linguagem na lírica, de que procede o primado da linguagem na poesia propriamente, até a forma de prosa. Pois a própria linguagem é de dupla natureza. **Mediante suas configurações ela corresponde totalmente às motivações subjetivas; falta pouco para se poder pensar que a linguagem, propria-**

mente as realiza. Entretanto, ela, por outro lado, permanece como o meio dos conceitos, aquilo que estabelece a referência necessária ao universal e à sociedade. **As mais altas formações líricas, portanto, são aquelas em que o sujeito, sem resto de matéria pura, soa na linguagem, até que a própria linguagem se faça ouvir... desse modo a linguagem mediatiza, da forma mais íntima, lírica e sociedade.** (ADORNO, 1975, p. 206, grifos nossos)

A linguagem teria essa capacidade mediadora e ao mesmo tempo força de expressão seria mesmo capaz de, simultaneamente, falar de algo e falar de si mesma, revelar a presença do artista na obra de arte e abrir-se e apreender o que lhe é exterior. E não há como esperar uma possível conciliação ou mesmo uma perfeita identidade entre indivíduo e sociedade (essa talvez tenha sido uma das limitações das vanguardas artísticas modernas de cunho construtivista, incluindo-se naturalmente o racionalismo arquitetônico), pois o verdadeiro conteúdo e a verdadeira função social da obra de arte é justamente compreender a arte como o lugar por excelência da evidência das tensões sociais e de sua necessidade de superação.

Tal consciência da linguagem como drama lírico entre interior e exterior evidencia-se nas declarações que o arquiteto proferiu no final de sua longa carreira, por ocasião do concurso para professor da FAUUSP, justamente ao responder à arguição de Flavio Motta sobre a famosa coluna da faculdade. A questão era a expressão de forças contrárias – peso e suspensão – no ponto de apoio que Artigas, pelo desenho, dá a forma de uma conjunção entre dois triângulos invertidos, um plano, outro um volume piramidal. A





Casa Baeta
São Paulo-SP
1956
Foto: Nelson Kon

tal colisão física o arquiteto atribui a conotação de um encontro poético, recorrendo à metáfora musical extraída de Auguste Perret: o cantar dos pontos de apoio.

(...) o que o arquiteto (Perret) diz é “Não tenho nada a ver com a força da gravidade, é um obstáculo absurdo, que a ideia, o pensamento e a sensibilidade podem negar dialeticamente”. E negam-no cantando!

Quanto a mim, confesso-lhes que procuro o valor da força da gravidade, não pelos processos de fazer coisas fininhas, uma atrás das outras, de modo que o leve seja leve por ser leve. O que me encanta é fazer formas pesadas e chegar perto da terra e, dialeticamente, negá-las. (VILANOVA ARTIGAS, 1989, p. 72)

Assim, é unicamente pela reafirmação da linguagem da arquitetura que as tensões sociais se materializam na forma dos espaços e das estruturas. Se a casa assume uma forma reativa à cidade, nada mais faz do que ecoar nessa espécie de “solipsismo” voluntário numa sociedade que valoriza o individualismo e a propriedade privada; se inversamente anseia a construção de uma espacialidade interna como se fosse um *locus* coletivo, nada mais faz do que acusar a segregação dos espaços da cidade.

A questão da linguagem, portanto, merece consideração para se fechar a equação dialética, pois se arte e política não se encontrarem na linguagem arquitetônica, a obra de arte pode se tornar mero apêndice de posições ideológicas.

•

O centenário de nascimento de Vilanova Artigas impõe uma avaliação sobre o sentido e a importância de uma trajetória. A periodização comumente aceita diz que tudo

começa pelas casas da firma construtora em sociedade com Marone, segue pelas casas do F. L. Wright das *prairie houses*, passa sob a influência do racionalismo de Le Corbusier e pela leitura regionalista carioca e, ao fim e ao cabo, à fase que definiria o encontro de uma personalidade própria, de um dialeto pessoal após tantas línguas experimentadas.

Se tais fases podem até ter alguma utilidade didática, muita coisa há para se pensar e sobre a qual indagar. Gostaria aqui de me deter no modo de conjugação do vocabulário racionalista e na transformação operada para a arquitetura das formas da “atitude crítica”.

Artigas passa pelo vocabulário e pela sintaxe moderna, em destaque pelas articulações formais de Le Corbusier, mas opera gradativamente transformações e especificações críticas até alcançar o seu partido.

O ponto de inflexão localiza-se nas Casas Baeta e Tacques Bittencourt (1956 e 1959), no qual se verifica uma enfática rearticulação entre arquitetura e construção, com a reaproximação entre arte e técnica. A rigor não se tratava de um movimento localizado, uma vez que a estética do brutalismo internacional operava em direção similar. O que, a princípio, pareceria um passo atrás, ou seja, o retorno à matéria e a técnicas artesanais, nas quais o concreto aparente simbolizaria o gesto síntese, ou uma demonstração de virtuosismo técnico e narcisístico (vide crítica de Sergio Ferro) no limite de um expressionismo formal, na interpretação de Artigas, conforme explicita em “Uma falsa crise”, de 1965, significava, ao contrário, reivindicação de autonomia:

É preciso não confundir, em qualquer análise do movimento, a técnica da construção, cujo domínio

pela arquitetura é potencialmente possível, com a técnica em geral, cuja necessidade de comando, na linguagem dos pioneiros, não nos comovia com os mesmos *overtones*. (VILANOVA ARTIGAS, 2004, p. 105.)

Sinal claro de que o arquiteto desenvolvia uma "atitude crítica" para com o primeiro funcionalismo que nutria esperança em humanizar a técnica em geral.

É preciso, contudo, esclarecer com maior rigor essa sintonização entre arquitetura e construção para além da "estereotipada" exposição dos materiais *in natura*. A meu ver, o brutalismo é um momento de síntese. Para compreender essa passagem, vale uma breve comparação com uma das passagens fundamentais da arte moderna: a transição do cubismo analítico para o sintético. O momento analítico supõe a decodificação do sistema de representação clássico, cuja vigência fora tão longa que sua aceitação se dava naturalmente, como verdade indiscutível. O modo de representar forma e espaço se dava de maneira automática. Linhas, figuras, tons lançados no plano de projeção logo faziam surgir e realçavam a contraposição entre formas cheias, sólidas, portanto, presentes contra o vazio. O quanto este vazio se propagava, se aprofundava, era medido por relações de proporcionalidade entre o sujeito que via e as coisas representadas conforme se afastavam.

O cubismo compreendeu que se tratava não do modo natural de representar a realidade, e sim de um sistema histórico de representação com regras e hierarquias precisas e lógicas. Desfazer essa sistemática e explicitar sua condição de artificialidade foi o passo inicial do cubismo analítico. O árduo e gradativo processo de ruptura com a

forma clássica implicava não apenas operar distorções na morfologia da figura humana, mas, sobretudo, provocar a disjunção de seu princípio construtivo, ou seja, do código geral que definia a figura no espaço. A linha de contorno que garantia a unidade da forma se rompe e isso leva à contaminação entre figura e fundo. Os acentos de claro e escuro que também davam sensação de relevo se desconectam da fonte de luz e aparecem tensionando áreas fora da lógica de uma e única fonte de luz. Nesse processo, a disjunção cubista opera a liberação da linha da ideia de contorno, as manchas assinalam campos de vibração luminosa, e a profundidade se contrai e se confunde com o plano frontal. A liberação dos elementos plásticos impõe um novo princípio construtivo da forma e do espaço – a forma da montagem –, na qual figuras genéricas, ou se se quiser, abstratas, não têm significação prévia nem lugar *a priori* determinado. Antes, dependem da função que devem cumprir no sistema plástico.

O paralelo em arquitetura pode ser observado na formulação de Le Corbusier para os cinco pontos da nova arquitetura, verdadeira operação analítica de disjunção que rompe a unidade orgânica da forma clássica, em que desenho, construção e espaço formavam uma mesma entidade em dependência mútua. A independência da estrutura da vedação libera a planta e a fachada. O que antes formava um conglomerado, agora abre-se para novas possibilidades de arranjos formais, espaciais e construtivos.

A fase sintética começa justamente com esse grau de consciência e aquilo que fora analiticamente depurado; agora pode ser experimentado em livres arranjos, confi-

gurações e acentos. Na pintura, a cor pode finalmente se liberar dos tons ocre e cinza da fase analítica, encontrar novo acordo com a linha autônoma, já que ambos se conjugam na superfície planar. Na arquitetura, não se faz mais obrigatório seguir a cartilha dos 5 pontos, estes podem se fundir ou mesmo encontrar uma nova hierarquia e ênfase. No caso de Artigas (algo semelhante poderia talvez se dizer de Niemeyer), a síntese acontece por procedimentos de fusão ou condensação, fazendo com que um mesmo raciocínio articule, de modo simultâneo, volume, estrutura e planta livre. Enquanto na fase analítica era possível decompor os elementos de linguagem de modo a perceber sua articulação sintática, na fase sintética a ênfase desloca-se das questões linguísticas para a unidade da experiência fenomenológica do espaço.

O ponto decisivo para a definição do partido de Artigas, a meu ver, encontra-se na “desleitura criativa” da genial invenção de Le Corbusier: a suspensão da arquitetura em relação ao solo. Para Artigas, a realização desse desejo requer o voo da imaginação, o engenho da técnica, e a consciência de que não se vence a força da gravidade sem ação física. Ou seja, não há como escapar da realidade da construção em favor de uma forma ideal (essa seria justamente a alternativa assumida por Oscar Niemeyer). O peso não é algo que possa ser apagado em favor da graça.

Se a definição do bloco suspenso deriva do partido corbusieriano, dele se distingue quando o volume se veda para o exterior. A janela em fita é negada em favor das aberturas na cobertura. Assim, o teto jardim se vê excluído. O seu contraponto, o piso térreo, ao contrário de ser um apenas um chão li-

berado, converte-se em área de participação social e continua pelos pisos do interior, como na paradigmática FAUUSP. Esse seria, a meu ver, o grande legado de Wright sobre a poética de Artigas; a liberação espacial do chão dos limites da construção, não exclusiva como liberação do solo urbano convertido em jardim, como em Le Corbusier, mas como espaço de interação e sociabilidade, daí a definição sempre de um núcleo espacial de solidariedade de onde o espaço se expandiria.

O primeiro gesto, enfim, desse partido, se dá pelo modo como se define a implantação do edifício no lote, o que quer dizer que o lote não é um vazio neutro à espera da obra, antes, pelo contrário, é produto de uma lógica de mercado que rege o uso do solo, logo, campo de forças atuante que é preciso atacar. Transformá-lo é a primeira tarefa imposta: de área privativa a espaço comum.

Contudo, a suspensão da arquitetura deixa de ser exclusivamente a do volume como unidade prévia para se tornar a suspensão da cobertura.¹ Esta não mais se apõe às paredes, antes se ergue, de modo que, com um único gesto, define a espacialidade do todo. Vemos isso nas extraordinárias escolas projetadas pelo arquiteto.

O que se evidencia é uma mudança estética – ao atribuir força material aos elementos da arquitetura –, tetos, paredes, apoios, instalações: ele estaria promovendo uma reaproximação brutalista entre a linguagem da arquitetura moderna, de origem abstrata, e as formas da construção. Assim como a edificação não se separa do lote, a arquitetura se vincula à construção.

Paredes perdem condição de entes abstratos – o caráter de puros planos lu-



Casa Mário Taques
Bittencout
São Paulo-SP
1959
Foto: Nelson Kon

minosos –, ganhando evidência física e matéria. Deixam de ser entre desencarnados – formas ideais –, por isso desprendem-se da conotação idealizante associada à forma da geometria. Embora claramente geométricos, os projetos não idealizam a geometria como ordem *a priori*.

Assim, embora cúbico, aparecem como volumes unitários, mas sem o debate entre linhas geratrizes e diretrizes a definir as relações entre parte e todo, logo sem se valer de estruturas de proporcionalidades. Com os fechamentos tornando-se rijos e opacos, o volume se retrai em relação ao exterior, assinalando um explícito desacordo. Mas a esse movimento se contrapõe a sua elevação de modo a liberar o chão. Em síntese, o volume se fecha, o espaço interno se dilata e o chão se libera, e a tensão se estabelece entre dois movimentos opostos: contenção e liberação.

O debate ensejado pela arquitetura de Artigas se concentra fundamentalmente em torno de dois eixos do processo projetual: o programa e a implantação. E a razão é que se tratam de itens que forcem a arquitetura ao debate com aquilo que não é exclusivo ao seu campo disciplinar autônomo.

Voltando ao exemplo das casas, é possível perceber, com relação ao programa, que o partido tradicional é recusado com sua planta hierarquizada e classicista. Se o espaço do trabalho doméstico, antes recluso, agora se põe em continuidade com o espaço social, em contraponto o espaço de trabalho – estúdio ou biblioteca – ganha importância, bem como a área social se converte em campo de convergência. Mas essa regenerada espacialidade, para evitar a estanqueidade e o isolamento dos

ambientes e usos, precisa investir também nos pontos de ligação. Estes deixam de ser meras conexões mecânicas (funcionais), para se tornarem efetivos fatores de continuidade espacial (rampas, pátios, acessos, mezaninos).

O programa é uma demanda social, ou um padrão tal como demonstrou John Summerson, faz parte do campo histórico de necessidades dos homens em sociedade. A implantação regula a mediação entre o arranjo urbano e a exclusividade do espaço privado, mediação regulada por diversos imperativos (morais, econômicos, culturais). Ambos, no entanto, apesar de determinações exteriores, se convertem em domínio disciplinar, portanto, internos à autonomia do projeto, convertem-se na língua da arquitetura.

A arquitetura de Artigas se nutre e se vitaliza da interação entre programa e espacialidade. A introspecção da arquitetura assinala uma ruptura entre exterioridade e interioridade, um limite irreconciliável entre essas duas dimensões. Se o interior ganha conotações de espacialidade coletiva, se o exterior é a realidade do privado – contradição básica do subdesenvolvimento brasileiro –, essa contradição não pode ser apagada, muito menos resolvida exclusivamente com a arquitetura. Esta deixa de ser uma modalidade de retórica metafórica de uma sociedade renovada pelo desenho, e torna-se agente de propagação de consciência histórica. Enfim, “atitude crítica”. •



Edifício Louveira
São Paulo-SP
1946
Foto: Nelson Kon

Referências bibliográficas

2G. João Vilanova Artigas, n. 54. Barcelona: Gustavo Gilli, 2010.

ADORNO, Theodor W. *Textos Escolhidos*. Coleção Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1975.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

KONDER, Leandro. *O que é Dialética*. 28 ed. São Paulo: Brasiliense, 1998.

MARX, Karl; ENGELS, Friedrich. *O Manifesto Comunista*. 16 ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998.

MEDRANO, Leandro; RECAMÁN, Luiz. *Vilanova Artigas: habitação e cidade na modernização brasileira*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2013.

VILANOVA ARTIGAS, João Batista. *O desenho*. Texto da Aula Inaugural pronunciada na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP em 1 de março de 1967. Reedição da publicação do Centro de Estudos Brasileiros do Grêmio da FAU-USP, 1975. Disponível em <<http://www.g-arquitetura.com.br/odesenho.html>>, acesso em 8/11/2015.

_____. *A função social do arquiteto*. São Paulo: Nobel/Fundação Vilanova Artigas, 1989.

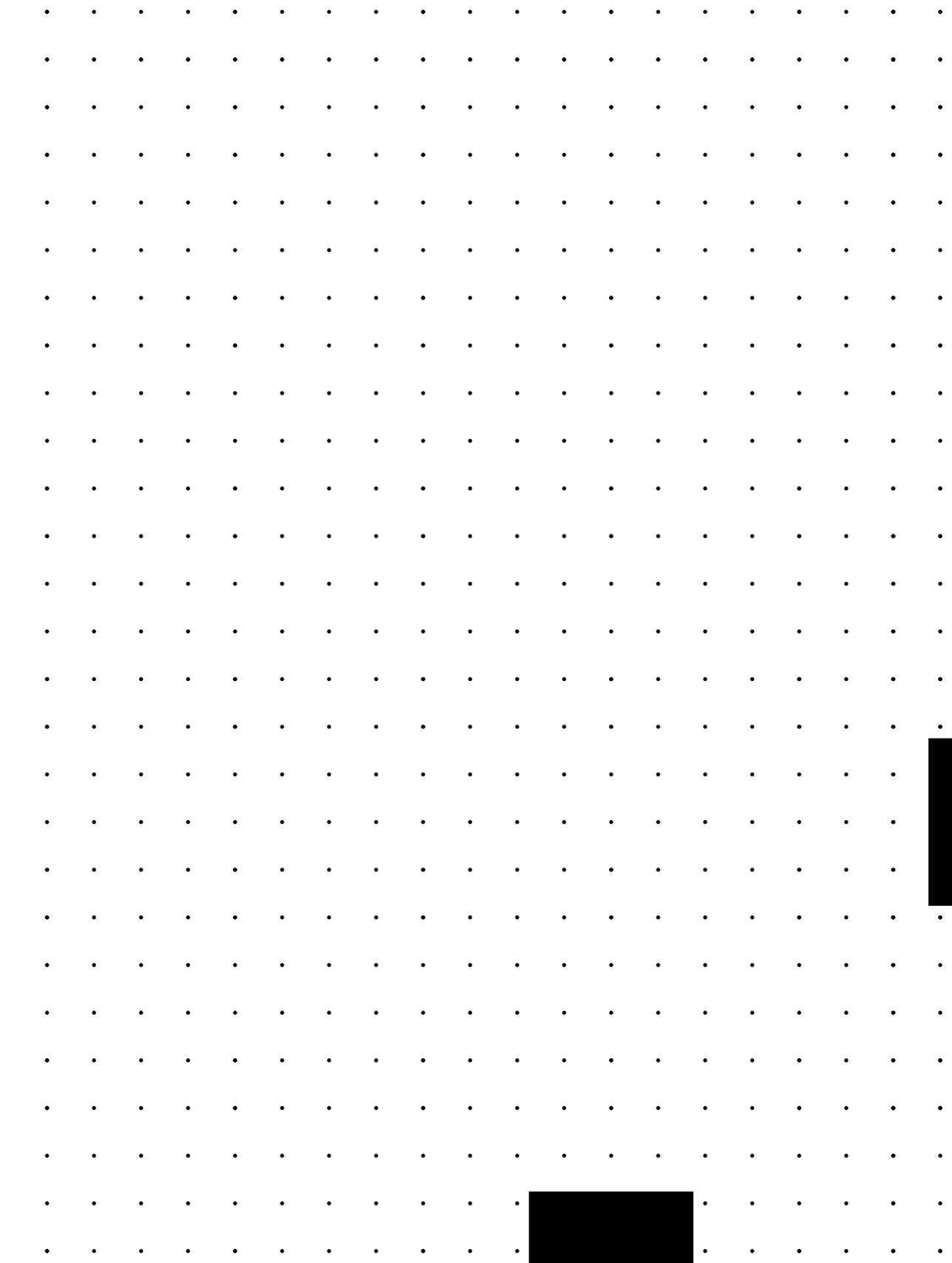
_____. *Caminhos da arquitetura moderna* (1952). In: LIRA, José Tavares Correia de; ARTIGAS, Rosa (Orgs.). *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

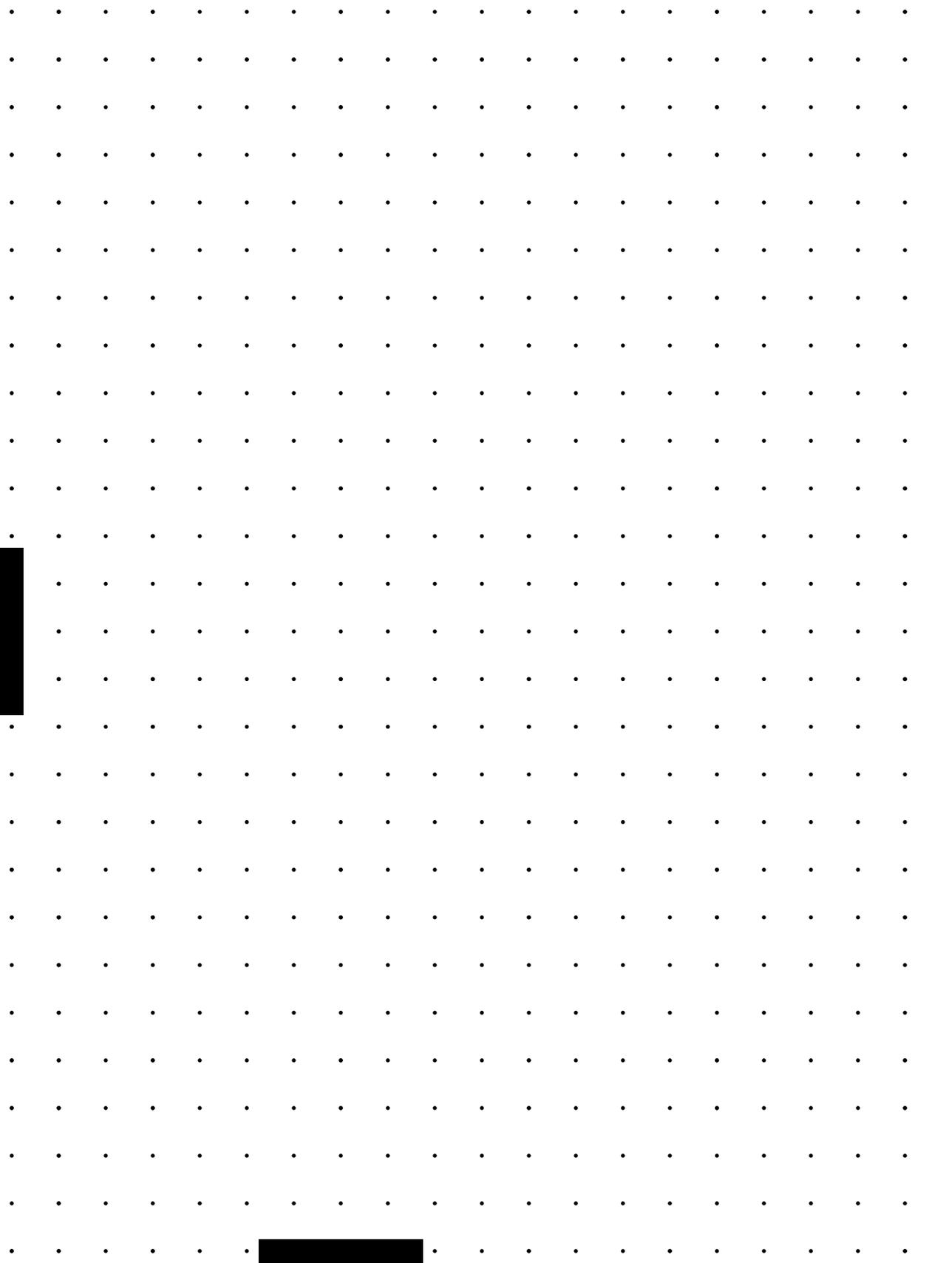
FERRAZ, Marcelo Carvalho; PUNTONI, Álvaro; PIRONDI, Ciro; LATORRACA, Giancarlo; ARTIGAS, Rosa (Orgs.). *Vilanova Artigas*. Série Arquitetos Brasileiros. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997.

TAFURI, Manfredo. *Projecto e utopia*. Lisboa: Editorial Presença, 1985.

Notas

¹ A definição do projeto pelo desenho de cobertura também é procedimento utilizado por Niemeyer, mas, neste, interior e exterior se dão na continuidade da superfície (na afecção da curvatura sem fim), enquanto que em Artigas a diferença se agudiza.







A nova casa paulista

No início dos anos 1950, a carreira de Vilanova Artigas havia chegado a um impasse. Tendo renegado os exemplos de Frank Lloyd Wright e Le Corbusier, seus antigos mestres, em nome de um verdadeiro engajamento político e social, e, ao mesmo tempo, se decepcionado com o realismo socialista soviético, Artigas parecia não encontrar caminhos para a prática da profissão de arquiteto naquele momento. Muito a propósito, seu texto mais polêmico e combativo, publicado em 1952 na revista *Fundamentos*, lança a seguinte pergunta:

(...) onde ficamos? Ou: que fazer? Esperar por uma nova sociedade e continuar fazendo o que fazemos, ou abandonar os misteres de arquiteto, já que eles se orientam numa direção hostil ao povo, e nos lançarmos na luta revolucionária completamente? (VILANOVA ARTIGAS, 2004c, pp. 49-50)

Sua resposta, contudo, é inconclusiva: “É claro que precisamos lutar pelo futuro de nosso povo, pelo progresso e pela nova sociedade” (VILANOVA ARTIGAS, 2004c, pp. 49-50), afirma.

Mas é claro também que, enquanto a ligação entre os arquitetos e as massas populares não se estabelecer, não se organizar, enquanto a obra dos arquitetos não tiver a suma glória de ser discutida nas fábricas e nas fazendas, não haverá arquitetura popular. *Até lá... uma atitude crítica em face da realidade.* (VILANOVA ARTIGAS, 2004c, pp. 49-50, grifo nosso).

Em depoimento dado quase no final da vida, o arquiteto afirma que essa conclusão ambígua foi o que o salvou. Pois tomar uma

“posição crítica”, naquele contexto, não significava abandonar a carreira, nem tampouco defender de modo proselitista as correntes ligadas à estética popular ou colonial, como sendo traduções locais de uma arte/arquitetura nacional e socialmente comprometida (ver VILANOVA ARTIGAS, 2004b, pp. 163-164). Tentando manter uma possível lucidez dentro do *métier*, Artigas adota uma posição ruminante de espera e maturação. Uma visão crítica recuada, que afinal preparará o grande salto autoral de sua obra subsequente. Obra que inaugura e conduz a produção da chamada “escola paulista” dos anos 1960.

A guinada decisiva em sua carreira ocorre sobretudo através de obras residenciais e escolares feitas em parceria com Carlos Cascaldi entre 1956 e 60, e que culminam numa sequência de projetos cruciais feitos em 1961, nos quais se incluem também alguns edifícios de clubes recreativos, como veremos.

Seria preciso, no entanto, entender esse processo à luz da sempre importante relação entre arquitetura e política para Artigas. O que explicaria a repentina superação de tamanho impasse? Embora não haja uma explicação unívoca, alguns fatores podem ser elencados em apoio a essa reflexão. De um lado, a surpreendente denúncia de Krushev aos abusos do regime stalinista, somada à sua defesa pessoal de uma arquitetura mais voltada à eficiência tecnológica, tiveram grande impacto sobre os artistas de orientação marxista naquele momento, tais como Artigas. E, de outro, o projeto de reeducação moral da burguesia brasileira veio a se tornar um elemento importante do projeto político do PCB. Sendo assim, na interpretação do partido, o sujeito da transformação social do país não era ainda

o proletariado ou o campesinato, mas a burguesia nacional, tida então como progressista. Seria preciso realizar primeiro a revolução democrático-burguesa no país, dizia o partido, e para tanto era vital a reeducação moral dessa classe com vistas à consolidação de ideais mais coletivistas do que privativos, desdobrando-se em costumes mais ascéticos e despojados do que superficiais e decorativos. O projeto da casa burguesa assumia, portanto, contornos revolucionários.

É importante notar que as grandes mudanças introduzidas por Vilanova Artigas em projetos como os das casas Baeta (1956), Rubens de Mendonça (1958), Taques Bittencourt (1959) e Ivo Viterito (1962), não se restringem ao plano formal. Antes de tudo, elas partem de uma revisão da relação tradicional entre programa doméstico e lote urbano em São Paulo, herdeira tanto do modelo dos palacetes ecléticos da elite, quanto da acanhada tipologia rural importada sem mediações para a

**GUILHERME
WISNIK
POR UMA
URBANIZAÇÃO
DA VIDA
DOMÉSTICA**

cidade. Desse modo, o arquiteto se propõe a constituir um novo modelo residencial para a classe média com um sentido verdadeiramente cidadão, contestando a hierarquia entre a frente e o fundo da construção, e abolindo o longo corredor lateral que costumava levar o automóvel para uma garagem situada na parte de trás das casas, junto aos aposentos de serviço. Ao mesmo tempo, à medida que unifica toda a construção sob uma cobertura única, Artigas avança ao máximo possível a constru-

ção sobre os limites do lote, absorvendo-o no interior da casa, que ganha assim atributos de paisagem construída.

Nessas novas residências projetadas por Artigas, muitas vezes as áreas de convívio social se deslocam para os fundos dos terrenos, ou então para pátios ao ar livre vazados em sua parte intermédia, enquanto programas considerados de serviço acabam voltando-se para a frente, isto é, para a antiga fachada principal. Ao negar de certa forma a realidade

contingente da cidade com suas empenas cegas voltadas para a rua, os projetos de Artigas passam a construir casas e escolas como se fossem cidades em si mesmas. Para tanto, o arquiteto lança mão de materiais dotados de um caráter marcadamente urbano, ao mesmo tempo em que constrói espaços de circulação tão generosos que se configuram também como lugares de estar, ou passagens públicas.

Como é óbvio, essa reorientação de rumos na obra de Artigas significou uma negação tácita do otimismo implícito na sua fase “carioca”, correspondente às obras que construiu em Londrina (1948-50). Pode-se dizer que o que se arma, nesse momento, é praticamente uma inversão daquele ideal anterior, caracterizado pelo desenho dinâmico da cobertura, e por formas francamente exteriorizadas. Nessa superação do idealismo utópico moderno, há, segundo João Masao Kamita, uma percepção da “premência do presente” como fator determinante (KAMITA, 2000, p. 23). Isto é, uma compreensão nova da forma, vista agora como um campo de tensões, um arcabouço de relações materiais em permanente conflito. Vem daí a incorporação contundente da opacidade em suas obras, numa problematização explícita, e até didática, da relação entre o interior e o exterior do edifício. Ou, em outros termos, entre indivíduo e sociedade. Comparando, certa vez, a sua atitude projetual à de Oscar Niemeyer, Artigas declarou o seguinte: “Oscar e eu temos as mesmas preocupações e encontramos os mesmos problemas”, mas “enquanto ele sempre se esforça para resolver as contradições numa síntese harmoniosa, eu as exponho claramente. Em minha opinião, o papel do arquiteto não consiste numa acomodação; não se deve cobrir com uma máscara elegante

as lutas existentes, é preciso revelá-las sem temor” (BRUAND, 1981, p. 302).

É possível identificar nessa incorporação tensa do materialismo histórico, por Artigas, tanto o esforço interno de fundação de um ponto de vista autônomo em relação aos grandes centros mundiais, tendente à afirmação de uma soberania nacional, quanto o espelhamento inevitável de um novo contexto internacional surgido no pós-guerra europeu, em que a ideologia moderna fazia sua autocrítica. O que se mostra tanto na fantasia tecnológica das megaestruturas, que abandonavam as soluções pontuais para pensar as construções como invólucros de múltiplos programas, incluindo-se as obras de infraestrutura urbana, quanto na angústia grave do brutalismo, que colocava a nu a ingenuidade precedente de uma visão neutra da técnica, como vimos.

Há nesse momento, portanto, nas obras de Artigas, uma forte entronização da crítica dialética na forma construída, fazendo com que esta deixe de ser entendida como volume geométrico abstrato para ser pensada como estrutura. Vem daí a necessidade de tornar visíveis as entranhas da construção, e de deixar à vista tanto a sua mecânica, “expressa na forma dos fluxos vetoriais que a atravessam (cargas, empuxos, pesos, ventilação, iluminação, movimento das águas)”, quanto as “marcas do seu ciclo produtivo pela utilização franca dos materiais e pelos sinais dos processos de execução” (KAMITA, 2000, p. 34).

Percebe-se, assim, que o seu raciocínio vai na direção de se estabelecer uma identidade fundamental entre a estrutura espacial e a estrutura portante, caminho que se mostra claro pela primeira vez na casa Taques Bittencourt (1959), cuja configuração se torna o princípio

do partido que Artigas adotará em seguida nas soluções de grande porte, como as escolas e clubes, e que pode ser resumido da seguinte maneira: o uso de pórticos estruturais, rampas, jogos de pisos defasados em meios níveis e pés-direitos variáveis, e a criação de um vazio central iluminante que incorpora uma natureza controlada. Assim, na casa Taques Bittencourt, enquanto o terreno se movimenta, replicando-se no movimento diagonal dos apoios, a continuidade espacial é garantida pela extensão abarcadora da grande cobertura uniforme, bem como pela repetição serial do sistema estrutural. Desse modo, enquanto o exterior do edifício se reduz a uma volumetria simples, a um invólucro rígido, o espaço interno se torna complexo e fluido, criando uma relação de certa indeterminação ativa entre os ambientes. Ambiguidade fundamental para a riqueza espacial desse modelo, e que é uma característica essencial do prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP).

Escolas e clubes

Em 1958, o governo do estado de São Paulo criou um “plano de ação” para suprir em pouco tempo a enorme carência de equipamentos escolares no estado, tendo chegado a construir efetivamente mais de 600 novas unidades entre 1959 e 62. Foi por essa ocasião extraordinária que os arquitetos sediados em São Paulo receberam, pela primeira vez, encomendas públicas relevantes, diferentemente do que acontecia no Rio de Janeiro, onde desde os anos 30 a arquitetura moderna lá se havia estabelecido e frutificado sob o forte patrocínio estatal. Vilanova Artigas projetou dois importantes edifícios desse conjunto: os

colégios de Itanhaém (1959) e de Guarulhos (1960), que, ao lado de suas casas, viriam a se tornar referências fundamentais para a reorientação de rumos da arquitetura paulista.

Dada a importância estratégica dessas obras, cuja escala permitia a criação de um novo modelo construtivo e pedagógico para o estado, era preciso alcançar uma forte unidade de conjunto entre os projetos, voltada para uma ênfase na tecnologia construtiva capaz de alavancar o desenvolvimento industrial do país. Daí a sua opção radical pelo concreto armado, cuja indústria encontrava-se bem avançada no Brasil, parecendo descortinar, naquele momento, promissoras promessas de pré-fabricação, protensão etc. Vem dessa circunstância a primeira percepção palpável de uma “escola paulista”: a reunião de um grupo afirmando em uníssono as mesmas ideias com vistas à criação de uma clara política para a área. Pois, como deixou claro Paulo Mendes da Rocha, “a necessidade de uma unidade sobre o problema da escola” terminou por constituir “um verdadeiro grupo de trabalho e de troca de informações”, fazendo com que os projetos resultantes revelassem “um notável avanço geral, na prática profissional no nosso meio” (ROCHA, 1970, p. 35).

No colégio de Itanhaém, à semelhança do que havia feito na casa Taques Bittencourt, do mesmo ano, Artigas agrupa todo o programa sob uma grande cobertura, e unifica o sistema construtivo pelo uso de pórticos estruturais seriais em formatos angulosos que se afinam em direção ao chão, o que sinaliza uma aproximação de Artigas à vertente mais construtiva da arquitetura carioca – notadamente a exemplos como o Museu de Arte Moderna (1953), de Reidy, e a fábrica da Duchon

(1950), de Niemeyer. Aproximação esta que já se delineava no seu elogio exaltado à famosa autocrítica feita por Niemeyer em 1958, em que este se propunha renunciar à “tendência excessiva para a originalidade” em nome da valorização da estrutura na definição plástica do edifício (NIEMEYER, 1958).

Nos colégios de Itanhaém e Guarulhos, no entanto, Artigas reduz ao máximo os pés-direitos dos cômodos com o objetivo de evitar a monumentalidade e aproximar a construção do solo. Com isso, refuta a propalada leveza da arquitetura carioca em favor da explicitação do peso, do componente telúrico da construção, ou até, se quisermos, do materialismo social por oposição ao idealismo utópico. E ainda de modo mais evidente em Guarulhos, a esgarçada horizontalidade da construção problematiza a leitura externa da forma do edifício. Isso reduz mais uma vez a importância das fachadas em favor da riqueza interna dos espaços, construídos menos por obstruções verticais do que por meios níveis, taludes e bancadas, capazes de manter a sua fluidez contínua, donde se percebe a persistência de uma matriz mais wrightiana do que corbusiana no cerne da intuição projetual de Artigas, ultrapassando a fase inicial de sua carreira e alcançando a sua obra madura de modo menos literal, porém essencial.

Com esses dois projetos, o arquiteto combate a tipologia fragmentada do modelo escolar que vigorava até então em São Paulo, e separava os espaços de convivência coletiva em blocos anexos ou em áreas de piso térreo sob pilotis. Em contraposição a isso, o seu partido opta por organizar a escola em torno a um pátio comum de convivência, que ganha atributos de uma generosa “praça central”

do conjunto, congregando os seus usuários. Porém, enquanto em Itanhaém o edifício é térreo e o seu pátio aberto, em Guarulhos a construção se desenvolve em três níveis, aproveitando o declive do terreno. E o pátio, situado no plano intermediário, é coberto por domos translúcidas.

Em 1961, Artigas realiza três projetos extraordinários para centros recreativos: as instalações de vestiários do São Paulo Futebol Clube, que incluem áreas como restaurante, administração e quadras, a sede do Anhembi Tênis Clube, e a Garagem de Barcos do Iate Clube Santa Paula, nas margens da represa de Guarapiranga. Nos três, percebe-se a grande maturação de um raciocínio que faz coincidir forma e estrutura de grande porte, transformando os seus elementos construtivos em peças escultóricas. É interessante notar o movimento complementar que se dá, nesses projetos, entre a grande simplificação dos espaços e sistemas de circulação, por um lado, e a complexificação – quase barroca – do desenho dos apoios, por outro. Esse processo passa pelo edifício da FAU e culmina na Estação Rodoviária de Jaú (1973), cujos pilares citam explicitamente as nervuras góticas.

Tanto no Vestiário do São Paulo quanto no clube Anhembi, um sistema dinâmico de módulos triangulares usados na composição das grandes peças de sustentação tensiona a estrutura, revelando através da sua forma os esforços a que estão submetidas. Ao mesmo tempo, a redução da fachada do Vestiário a uma enorme viga-empena linear quase solta do chão – a maior parte dos apoios foi recuada e pintada de preto – dá uma função representativa (fachada) a um elemento meramente técnico (viga), de modo semelhante ao que o



arquiteto fará depois na casa Mendes André (1966), considerada carinhosamente por ele uma “viga habitável”.

Aparece também nesse edifício do Vestiário um outro tema caro à poética construtiva de Artigas: o bloco de fundação que aflora do solo para receber, sem a transição do pilar, a enorme viga de concreto. Uma poética certamente partilhada com o mestre de Taliesin, de inspiração marcadamente anticlássica. Essa ideia da “coluna sem fuste”,

Foto anterior e
abaixo:
Rodoviária de Jaú
Jaú-SP
1973
Foto: Nelson Kon

que promove o encontro direto da base (ou fundação) com o capitel, também orienta o sugestivo desenho dos pilares da FAU, e chega à sua essencialidade tectônica no singelo edifício da Garagem de Barcos, onde a grande cobertura de concreto pousa diretamente nos muros de arrimo de pedra, articulando-se a eles por atrito, e construindo uma topografia coberta e comprimida. Vale lembrar que esse projeto constitui, certamente, um precedente fundamental para a solução do Pavilhão Brasileiro para a Expo'70 em Osaka (1969), em que Paulo Mendes da Rocha recria, através de terraplenos que apoiam a cobertura iluminante, a monumentalidade de uma geografia original.

Ao saber que receberia o prêmio Auguste Perret, conferido pela UIA em 1985, Artigas não deixa de associar esse reconhecimento à famosa máxima do arquiteto francês, tanto prezada por ele: *“l'architecture c'est l'art de faire chanter le point d'appui”*. E declara:

é como se eu tivesse deixado uma marca da atitude que sempre me comoveu, que é colocar a obra na paisagem, com um certo respeito pela maneira como ela 'senta' no chão; como ela se equilibra, se exprime através da leveza, a marca dessa dialética entre o fazer e a dificuldade de realizar. (VILANOVA ARTIGAS, 2004d, p. 181)

Aqui, a referência à *dialética entre o fazer e a dificuldade de realizar* define muito bem o ímpeto agonístico de sua obra, bem como de sua visão de mundo. Diferentemente de Oscar Niemeyer, para quem o marxismo é uma filosofia política completamente desligada de sua atividade profissional – daí a recorrente sublimação da matéria e dos esforços estrutu-

rais em seus edifícios –, no caso de Artigas a noção materialista de conflito é determinante, mesmo quando mobiliza entidades cosmológicas como o céu e a terra, isto é, o imperativo telúrico e a promessa de transcendência.

Bem à propósito, ao responder à arguição de Flávio Motta em sua banca no concurso para Professor Titular na FAUUSP, em 1984, o arquiteto observa o seguinte:

procuro o valor da força da gravidade, não pelos processos de fazer coisas fininhas, uma atrás das outras, de modo que o leve seja leve por ser leve. O que me encanta é usar formas pesadas e chegar perto da terra e, dialeticamente, negá-las. (VILANOVA ARTIGAS, 2004a, p. 225)

Guerrilha estética

O golpe militar de 1964 impõe grandes dificuldades pessoais ao arquiteto. Depois de ficar preso por 12 dias, Artigas foge para o Uruguai, onde permanece exilado em torno de um ano. Na volta, sob inquérito, vive por algum tempo na clandestinidade. Como é fácil imaginar, produz muito pouco nesse período. Contudo, mesmo nessa incômoda condição de “arquiteto-presidiário”, realiza uma obra de forte expressividade, cujas características destoam do conjunto, e, por isso, marcam a sua carreira. Refiro-me à casa Elza Berquó (1967), na qual Artigas organiza a planta em torno de um pátio interno de desenho irregular, e decide apoiar a laje de cobertura sobre quatro troncos de árvore. Surpreendentemente iconoclasta, essa solução é qualificada por ele como “sarcástica”, “irônica” e “meio pop”, porque feita com a intenção deliberada de mostrar que, naquela ocasião, “essa técnica toda, de concreto armado, que fez essa magnífica

arquitetura”, não passava “de uma tolice irremediável em face de todas as condições políticas que se vivia” (VILANOVA ARTIGAS, 2004a, p. 211).

Como mostra Pedro Fiori Arantes, a dúvida de Artigas espelha a perplexidade do PCB diante do golpe, que fora afinal apoiado pela burguesia nacional, fato que deixava sem sentido o projeto ideológico da “casa burguesa”, tal como formulado antes (ver ARANTES, 2002, pp. 40-42). Sua dúvida, no entanto, é momentânea. Mais uma vez em concordância com a visão do partido, os textos e projetos que Artigas faz em seguida, durante os chamados “anos de chumbo” da ditadura, revelam uma aposta renovada no avanço das forças produtivas nacionais como motor do crescimento econômico e, conseqüentemente, de democratização social, mesmo que a longo prazo. Tal crença é que está na base do projeto para o grande conjunto habitacional de baixa renda CECAP Zezinho Magalhães Prado (1967), cuja escala tornava possível imaginar que a demanda gerada pelo projeto seria capaz de impulsionar a indústria de pré-fabricados de concreto em São Paulo, o que na prática não ocorreu.

Suas obras residenciais, nesse momento, investem-se de profunda negatividade. É o caso, sobretudo, das residências Telmo Porto (1968) e Martirani (1969), em que a áspera clausura se torna sombria, denunciando um ponto-limite do seu projeto de urbanizar a vida doméstica. Para esses exemplos, encaixa-se muito bem a caracterização dúbia feita muito antes por Lina Bo Bardi. “Uma casa construída por Artigas não segue as leis ditadas pela vida de rotina do homem”, diz ela, “mas lhe impõe uma lei vital, *uma moral que é*

sempre severa, quase puritana” (BARDI, 1950, grifo nosso).

Chegado aqui, seria interessante relacionar esse projeto revolucionário da casa paulista – ao qual podemos acrescentar outras referências marcantes, como as residências que Paulo Mendes da Rocha fez para si mesmo (1964) e para Fernando Millan (1970) –, com as ações transgressivas e contemporâneas de artistas plásticos que fizeram trabalhos ambientais, como Lygia Clark e, sobretudo, Hélio Oiticica. Em 1969, Oiticica realizou uma grande retrospectiva na galeria Whitechapel, em Londres, constituída por instalações vivenciais que podiam ser habitadas pelos visitantes, logrando domesticizar o espaço público. Ali, as “camas-bólide”, e os “penetráveis” com chão de espuma, cobertas-saco e telas de náilon, onde se podia deitar após pisar descalço campos de areia, feno e água, serviam como módulos experimentais para a construção de “espaços-casa”, como dizia o artista, figurando a ideia intimista e libertária de um “novo mundo-lazer” (OITICICA, 1986, pp. 115-116).

Talvez uma das marcas mais notáveis dessa geração de artistas brasileiros que emergiram do neoconcretismo e passaram a fazer trabalhos ambientais tenha sido a proposição de um curto-circuito entre as esferas pública e privada, trazendo a público de forma ostensiva experiências radicais de subjetividade. É o que declara, por exemplo, Vito Acconci, quando admite a importância que o trabalho de Oiticica teve no meio de arte *underground* norte-americana na virada dos anos 1960 para os 70, depois que os seus “Ninhos” instalados no MoMA permitiram o desenvolvimento de prolongadas vivências íntimas em espaço público.² Conta-se, inclusive, que na visita guiada

da família Rockefeller à exposição um casal foi surpreendido fazendo sexo no interior de uma das celas, o que Oiticica veio a classificar como o máximo em termos de participação do público na obra de arte (ver OITICICA, 2009, p. 271).

Do ponto de vista cronológico, esses trabalhos de Hélio coincidem com as casas mais radicais de Artigas e Paulo Mendes da Rocha, não por acaso o momento de maior tensão social e política no país, situado ao redor do AI-5. Momento esse em que nossa melhor produção artística e arquitetônica radicaliza a sua negatividade experimental, combinando a guerrilha política a uma espécie de guerrilha estética. À primeira vista, essa comparação direta entre os grandes paradigmas artísticos e arquitetônicos do Brasil na época, revela um claro antagonismo de princípios, baseado na oposição binária entre categorias tais como coletividade e intimidade, aspereza e acolhimento, indústria e artesanato, trabalho e lazer, puritanismo e hedonismo etc. Oposição que espelha um grande afastamento intelectual entre arte e arquitetura no país, numa etapa seguinte à inauguração de Brasília, que tinha se apresentado ao mundo sob o signo ecumênico de uma “síntese das artes”.³ Ao longo dos anos 1960, enquanto a corrente dominante da arquitetura se manteve atrelada ao projeto nacional-desenvolvimentista do período anterior, as demais artes adotaram em geral as linhas da contracultura, formulando imagens mais sincréticas do país.

O forte recalcado da intimidade nas casas paulistas é fruto de uma combinação ímpar entre a militância comunista de Artigas e o positivismo que regeu uma corrente expressiva da arquitetura moderna, deixando também



sementes duradouras na Escola Politécnica. Hoje, do ponto de vista do discurso, pode-se dizer que o seu conteúdo moral constituiu um difícil obstáculo para a atualização crítica das gerações seguintes, formadas por essa tradição. Por outro lado, do ponto de vista espacial, esse modelo atingiu uma radicalidade tal que fez com que ele persistisse no tempo, e pudesse ainda alimentar a produção dos jovens arquitetos que hoje se formam em São Paulo e no Brasil como um todo.



Casa Elza Berquó
São Paulo-SP
1967
Foto: Nelson Kon

Com efeito, voltando aos exemplos do final dos anos 1960 e início dos 70, se de um lado os arquitetos buscavam transformar casas em espaços públicos, reduzindo ao limite sua condição doméstica, de outro os artistas plásticos construía células vivenciais que subjetivariam o espaço público. Eis aí uma curiosa inversão, e, ao mesmo tempo, penso eu, uma significativa contribuição da arte brasileira (arquitetura incluída, evidentemente) ao mundo. Ações transgressivas que forçaram os limites clássicos da fronteira entre público e privado, vindas justamente de um país em que, muito a propósito, a esfera pública parece nunca ter se constituído plenamente como um valor social afirmado (ver WISNIK, 2012).

Podem parecer curiosos, mas se olharmos para os amplos espaços internos da FAU, com seu jogo ativo de planos soltos e defasados, opacos e o transparentes, e estruturadores de um sistema de circulação contínua, podemos pensar também nos *Núcleos* (1960-63) de Hélio Oiticica: ambientes formados pela explosão do suporte bidimensional, e, consequentemente, pela autonomia dos planos cromáticos, suspensos no ar. Com grande intuição artística, apesar de discursos distintos, ambos formularam um espaço novo, mais generoso e democrático. Um ambiente que recusa o caráter fortemente determinado por limites e convenções *a priori*, e se abre ao condicionamento intersubjetivo dos múltiplos usuários, onde, como dizia Artigas a respeito da FAU, “todas as atividades são lícitas” (FERRAZ *et al*, 1997, p. 101). •





Casa Elza Berquó
São Paulo-SP
1967
Foto: Nelson Kon

Referências bibliográficas

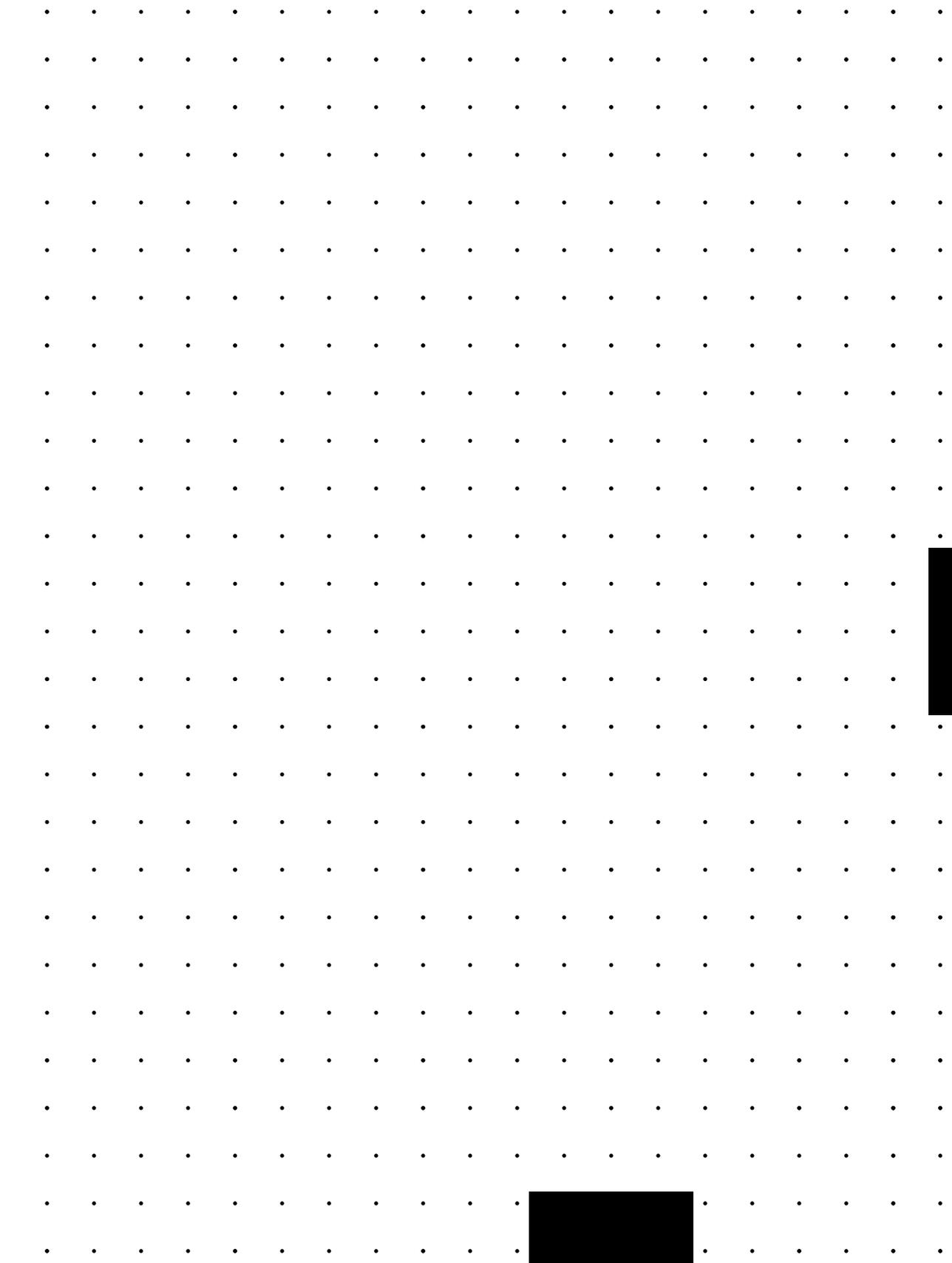
- ARANTES, Pedro Fiori. *Arquitetura nova*: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões. São Paulo: Editora 34, 2002.
- BARDI, Lina Bo. Casas de Vilanova Artigas. *Habitat*, São Paulo, n. 1, out./dez., 1950.
- BRAGA, Paula. Conceitualismo e vivência. In: BRAGA, Paula (Org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho; PUNTONI, Álvaro; PIRONDI, Ciro; LATORRACA, Giancarlo; ARTIGAS, Rosa (Orgs.). *Vilanova Artigas*. Série Arquitetos Brasileiros. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997.
- KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas: a política das formas poéticas*. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- NIEMEYER, Oscar. Depoimento. *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 9, fev. 1958, pp. 3-6.
- OITICICA, Hélio. A última entrevista (1980). In: OITICICA FILHO, César (Org.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009.
- OITICICA, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986.
- ROCHA, Paulo Mendes da. Edifícios escolares: comentários. *Acrópole*, São Paulo, n. 377, set., 1970, p. 35.
- VILANOVA ARTIGAS, João Batista. A função social do arquiteto – quarta arguição (1984). In: LIRA, José Tavares Correia de; ARTIGAS, Rosa (Orgs.). *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004a.
- _____. As posições dos anos 50 – entrevista a Aracy Amaral (1980). In: LIRA, José Tavares Correia de; ARTIGAS, Rosa (Orgs.). *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004b.
- _____. Caminhos da arquitetura moderna (1952). In: LIRA, José Tavares Correia de; ARTIGAS, Rosa (Orgs.). *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004c.
- _____. Tradição e ruptura (1984). In: LIRA, José Tavares Correia de; ARTIGAS, Rosa (Orgs.). *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004d.
- WISNIK, Guilherme. Public space on the run: brazilian art and architecture at the end of the 1960's. *Third text*, Londres, vol. 26, n. 1, jan., 2012, pp. 117-129.
- _____. Vilanova Artigas y la dialéctica de los esfuerzos. *2G: revista internacional de arquitectura*, Barcelona: Gustavo Gili, n. 54: João Vilanova Artigas, 2010, pp. 11-25.

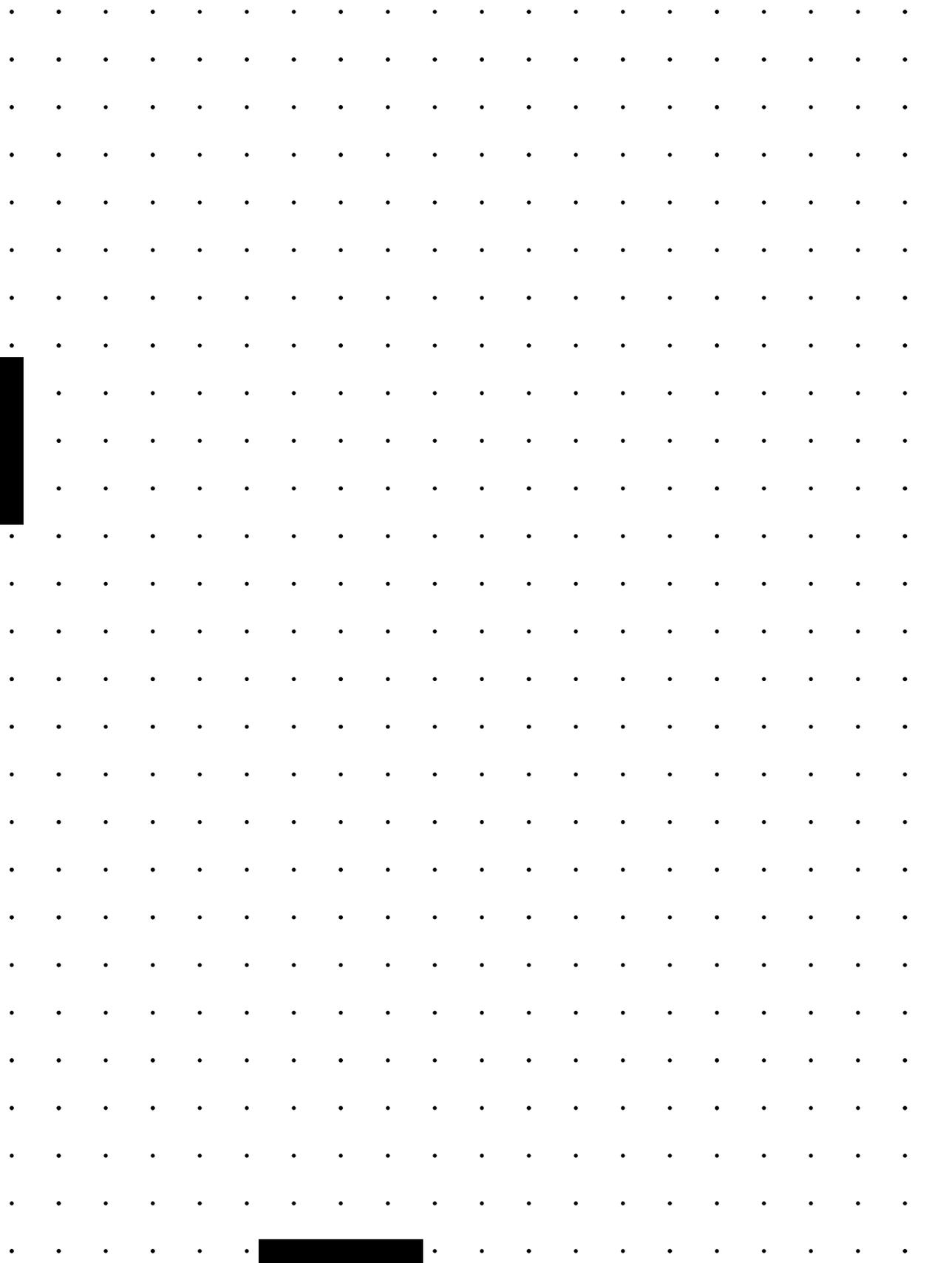
Notas

¹ Este texto é uma adaptação do ensaio “Vilanova Artigas y la dialéctica de los esfuerzos” (WISNIK, 2010).

² O depoimento de Vito Acconci está no filme “Héliophonía” (2002), de Marcos Bonisso, e aparece citado em BRAGA (2008, p. 268).

³ Segundo o grande crítico Mário Pedrosa, que organizou o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte em 1959, na cidade ainda em construção, e escreveu os principais textos sobre o projeto da cidade.







A moldura, limite definido de uma formação por retroceder sobre si mesma, possui para o grupo social um significado muito semelhante àquele que tem para uma obra de arte. Nesta, a moldura exerce as duas funções que, na verdade, apenas são dois lados de uma só: isolar a obra de arte do mundo circundante e encerrá-la em si mesma. A moldura anuncia que em seu interior se encontra um mundo sujeito apenas às suas próprias normas, não envolvido nas determinações e movimentos do mundo circundante. (SIMMEL, 2013/ 1903, p. 79)

1.

Este ensaio pretende contribuir com o debate sobre a obra do arquiteto Vilanova Artigas e seus projetos de grande escala, de escala urbana, realizados sobretudo nos anos 1960 e 1970. Procurar-se-á compreender suas formulações teóricas à luz das tensões

que a disciplina enfrentava naquele momento — quando o desgaste dos fundamentos da Arquitetura Moderna já era evidente e as formulações ditas pós-modernas ainda pouco compreendidas.

Nas pesquisas realizadas para o livro “Vilanova Artigas. Habitação e cidade na Modernização Brasileira” (MEDRANO; RECAMÁN, 2013), duas questões nos pareceram fundamentais na obra do arquiteto: em primeiro lugar, sua capacidade de compor um repertório de soluções formais e espaciais que influenciaria várias gerações, o que não foi comum à moderna arquitetura brasileira; em segundo, suas relações com o desenvolvimento urbano da cidade de São Paulo, que no momento mais profícuo de sua obra crescia intensamente, a reboque de sua peculiar industrialização tardia. Buscava-se

**LEANDRO
MEDRANO**
HABITAÇÃO
SERIADA NA
GRANDE CIDADE

na articulação dessas questões – a cidade e a disciplina arquitetônica – revelar a singularidade e a complexidade do trabalho desse arquiteto exemplar, por meio de uma minuciosa análise de suas obras, em contraste com suas ideias, as dinâmicas sociais da época e sua permanência como modelo contemporâneo. Nesse sentido, os constantes entraves que seus projetos suscitavam com “as tradições” da disciplina – sincrônicos e diacrônicos com suas essências históricas e teóricas – levaram à revisão dos métodos e conceitos utilizados na pesquisa. A crítica às arquiteturas decorrentes do Movimento Moderno, além de desgastadas e autonomizadas em pleno século XXI, não pareciam suficientes quando consideradas suas decorrências nas ambiências onde a euforia neoliberal dos anos 1990 decantou obras voluptuosas, legi-

timadas pelo clima pós-crítico que marcara o ciclo social, econômico e cultural posterior à queda do muro de Berlim. Também as expressões redentoras de uma suposta modernidade inconclusa, formuladas a partir de alguns textos do filósofo e sociólogo Jürgen Habermas ou de desejos diversos – ideológicos ou utópicos – não faziam sentido, visto que a dimensão crítica do objeto em análise já havia superado esse dilema peculiar dos anos 1980 e 1990. Essas formulações e suas decorrências, muitas delas centradas em *espectros* ou *virtualidades* e não na realidade da obra, não resolviam as questões colocadas pela pesquisa, que eram urbanas e sociais, pois

pretendia-se compreender a dimensão de sua obra diante dos conflitos disciplinares da época – e assim estender esses conflitos às suas decorrências contemporâneas.

Qual seria a *cidade* de Artigas? Uma questão difícil de compreender diante do movimento de “implosão” que identificamos na análise de suas obras. O urbano se expressava como retórica – ou o seu avesso –, a cidade era a casa e não o contrário. Um *habitat* sem o *habitar*, nos termos lefebvrianos (LEFEBVRE, 2001). Nesse contexto, optou-se por identificar os processos teóricos em jogo mediante a análise das suas obras e de suas interfaces com os embates conceituais que ocorriam no âmbito da modernidade nacional e estrangeira – contemporâneos ou não aos períodos em que foram projetados. Pois a evolução de sua obra, desde a casinha até chegar a seus legados mais emblemáticos, como o CECAP ou a FAUUSP, revela uma trajetória que surpreende por não ser restrita à evolução histórica das formas de seus projetos, como era comum a muitos arquitetos do período, mas por seus vínculos com um ideário conceitual constantemente atualizado. Artigas partilhava sua prática profissional, como sabemos, com seus ideais políticos e sociais; mas também suas premissas projetuais, ou seu *processo de projeto* estavam em diálogo com os debates internos à disciplina, que compreendia desde a revisão dos arquétipos canônicos da moderna arquitetura brasileira até o diálogo sincrônico com autores que representavam a vanguarda da crítica internacional, como Manfredo Tafuri e Giulio Carlo Argan. Não por acaso, Artigas, além de arquiteto praticante, foi um professor e intelectual respeitado e influen-

te no prodigioso ambiente acadêmico da Universidade de São Paulo, naqueles tempos de sua consolidação como uma das maiores universidades do Brasil e da América Latina. E o alcance de sua obra só pode ser compreendido nesse sentido, como consequência de quem ensina e pesquisa, e procura transformar a prática em conhecimento generalizável – em *teoria*. Compreender o sentido urbano dessa teoria foi o desafio pretendido em pesquisas anteriores, nas em andamento, e nesta minha fala neste seminário que comemora o seu centenário.

Assim, a relação da obra do arquiteto Vilanova Artigas com a cidade será o ponto de partida dessa minha apresentação. Como também foi o ponto de partida do livro lançado em 2014, quando, para falar das casas, foi referida a máxima albertiana da relação entre a casa e a cidade no Renascimento: “A cidade é uma casa. A casa é uma cidade”.

Mas de que cidade estamos falando? E qual é essa arquitetura que se pretende cidade?

Trata-se da grande cidade, da metrópole. De uma Grande São Paulo em plena expansão industrial, cuja abrupta transformação em sua fisicalidade se daria em simultaneidade com a transformação de sua sensibilidade social, e da própria vida do espírito.

2.

Entre os anos 1950 e 1970, a cidade de São Paulo já havia se distanciado dos seus vínculos com os tempos de vila e expande sua mancha urbana, muito rapidamente, sob a égide do capitalismo industrial – em sua versão desigual e combinada – naquele momento em difusão nos países periféricos. Seu

crescimento pode parecer excêntrico em relação a outras cidades nacionais, mas seguia uma lógica econômica muito bem alinhada com as demandas dos países desenvolvidos, que dependiam de novos ciclos produtivos acertados com os países periféricos – estratégicos ao capitalismo em fase que antecede a globalização da economia (FURTADO, 1978).

Com altas taxas de crescimento populacional, São Paulo vivia um momento de explosão demográfica sem precedentes no Brasil, decorrente de sua rápida industrialização tardia que acelerava os processos de urbanização de seu território, supostamente em processo de modernização. Poderíamos presumir que o atraso de mais de um século desta Revolução Industrial local, em relação ao seu movimento original, permitiria avanços nas práticas urbanas – já consolidadas pela expertise desenvolvida pela nova disciplina em exercício desde o século XIX, o urbanismo. Entretanto, tal qual ocorrera nos países do centro-europeu, os instrumentos urbanos disponíveis não foram suficientes para controlar as consequências do avanço da indústria e das práticas capitalistas que fez do espaço-cidade mercadoria. Em São Paulo, não se identifica nem o desenho planejado de uma estética urbana de tradição idealizada, nem a eficiência técnica das infraestruturas projetadas para organizar o território por estratégias do mercado (que, no caso, foram mediadas por acordos espúrios que acentuavam o processo de transformação do território em puro valor de troca). A cidade não se torna “obra” – um saber e um bem construído coletivamente, assentado pela cultura e pela história (e.g. ARGAN, 2005;

CACCIARI, 2004; LEFEBVRE, 2001) – e passa a ser um “mal”, um problema geral, um efeito colateral do capitalismo industrial. Demais, o crescimento demográfico posterior aos anos 1950, alavancado por grandes ondas migratórias em busca de empregos e melhores condições de vida, provocou o espalhamento disforme e pouco eficiente da cidade, o que acentuou seus problemas relacionados às tecnicidades cotidianas e a segregação geral do território. Tudo em contexto acirrado pelas relações patrimonialistas que incidiam, de modo decisivo, nas resoluções práticas ou políticas em curso (FAORO, 2001). O Estado e a nova burguesia urbana se ajustavam em prol da manutenção dos esquemas de privilégios que modelaram as relações sociais e econômicas do Brasil arcaico e rural. E os problemas urbanos decorrentes do processo de industrialização não foram priorizados nessa equação que é perversa, principalmente para os mais pobres, que não podem substituir “a cidade” (a obra coletiva e social) pelos prazeres “da casa” (o recinto privado, que no Brasil se confunde com a própria república).

Nesse sentido, as periferias da grande São Paulo foram ocupadas desordenadamente e sem infraestrutura adequada, conformando uma versão peculiar de *spraw city* norte-americano – com todos os problemas do espalhamento, como a dificuldade de locomoção e a segregação, sem os supostos benefícios da casa-jardim, da habitação que aceitava a metrópole por estar mediada pelo campo em versão simulada (a casa no jardim idílico, a família em seu núcleo moral, o sistema econômico vinculado à propriedade). Ao contrário dessa ilusão da casa-no-lote rode-

ada pela natureza, a periferia de São Paulo é urbanização desenvolvimentista intensificada pela precariedade e sedimentada pela segregação. Por outro lado, o centro e os bairros ocupados pela elite burguesa buscavam acomodar-se nos arranjos “modernizadores” da legislação urbana que atualizava suas diretrizes de acordo com os instrumentos normativos que chegavam do exterior, sobretudo dos EUA, e que permitiram flexibilizar as bases de uma cidade planejada em função da autonomia do edifício (ou da casa) em sua parcela territorial. A relação entre a propriedade e o edifício (com seus recuos e gabaritos) determinariam o novo desenho-livre das áreas legalmente urbanizadas de São Paulo.

Essa “autonomia do lote” se desenvolve dos bairros centrais à periferia, cada qual com sua lógica interna. O sistema já nasce colapsado, pois o urbanismo rodoviarista – estratégia da técnica que daria suporte ao esquema – não consegue superar os problemas de mobilidade e de sociabilidade que surgem em compasso com avanço do processo de urbanização. A violência e a segregação são exemplos dessas mazelas em contraste com as possibilidades estéticas das arquiteturas que aceitam o limite do lote como o seu infinito possível. O resultado é um sistema urbano assentado entre esse limite possível e o caos. Não há cidade ou urbanidade. Ou seja, a Cidade como esfera de socialização, de convergências, de ideias, de conflitos – o lugar da filosofia, da ciência e das revoluções –, não prosperou no ambiente político, social e econômico da São Paulo da primeira metade do século XX. Também por aqui não se pode ver o desenvolvimento de uma urbanidade “ecológica”, como nas teses de Louis

Wirth (WIRTH, 1938) ou mesmo de Max Weber (WEBER, 1966), que transformasse os modos de vida da tradição (o rural, o arcaico, o patronal) por meio de novas sínteses decorrentes da racionalização das práticas sociais, políticas ou produtivas (a ruptura dos antigos estamentos).

Assim, é nesse período de avanços, expectativas e frustrações que o arquiteto Vilanova Artigas elabora suas hipóteses e metodologias urbanas e arquitetônicas. Trata-se de um contexto peculiar, de país periférico singular, no qual a cidade e a modernização de seu sistema de produção concentravam as expectativas de uma transformação necessária e redentora – a base da construção de um país moderno e novo.

Contudo, os entraves herdados de seu passado colonial e as relações acordadas entre as classes dominantes e o Estado moderno em desenvolvimento não permitiram ao país – e à cidade de São Paulo – a *formação de uma ordem social competitiva*, como revela o sociólogo Florestan Fernandes em a “A Revolução Burguesa no Brasil” (FERNANDES, 1975). Para Fernandes as ordens hierárquicas do Brasil rural foram instrumentadas para o aparato burocrático das forças do Estado – o que manteve os esquemas de privilégios patronais pretéritos ao desenvolvimento urbano e industrial das cidades brasileiras. Portanto, o Brasil industrializado e urbano não resultou na sua modernização, como também as estruturas urbanas e sociais de suas cidades (ulteriores e posteriores à industrialização) não produziram os *espaços* adequados para tal transformação. Em termos lefebvrianos, poderíamos dizer que não alcançamos a Cidade – obra



Anterior e acima:
Conjunto Habitacional
Zezinho Magalhães
Prado, CECAP
Guarulhos-SP
1967
Foto: Nelson Kon

coletiva –, e nem a urbanidade, como *virtualidade* de uma forma social correspondente à uma forma urbana (LEFEBVRE, 2001).

Vilanova Artigas, como professor e intelectual engajado, certamente percebeu os entraves expostos no complexo processo de urbanização no qual a cidade de São Paulo se inseria: as soluções urbanas e arquitetônicas que decorriam do âmago dos círculos uspianos deveriam ser exemplares, tanto pela tecnicidade de sua proposta produtiva – novos materiais e processos –, como pela urbanidade de suas soluções – espacialidades e formas em acordo com uma ordem social transformada. Pois já se via uma cidade precária e fadada aos problemas da *forma* – da incapacidade de elaborar uma interface prático-sensível adequada ao trato coletivo, ao direito comum, às esferas públicas plenas, ao convívio amplo, diverso e estimulante esperado por uma *urbe* moderna e original.

Ademais, o contexto geral dos anos 1960, singular tanto em relação às transformações no âmbito da cultura quanto aos avanços tecnológicos e científicos, foi ainda mais amplo e estimulante que os avanços da cidade que “não podia parar”.

3.

Em 1967, nesse ambiente de uma São Paulo *Großstadt*– uma metrópole que concentrava parte dos grandes avanços da indústria nacional e, por conseguinte, suas riquezas e seus conflitos estruturais – Vilanova Artigas projeta uma de suas obras mais emblemáticas, o CECAP de Guarulhos (projeto de 1967), cuja autoria foi partilhada

com os arquitetos Paulo Mendes da Rocha e Fábio Penteadó. A solução proposta previa a ordenação de “edifícios bloco”, agrupados de modo a formar núcleos de vizinhança (chamados de *freguesias* pelos autores do projeto) conectados a equipamentos comunitários, serviços e áreas de lazer. O desenho urbano seguia o esquema difundido pelas edições mais influentes dos CIAMs, e os edifícios – Modernos em sua linguagem – destacavam-se pela tentativa de aproximar o desenho da habitação coletiva das possibilidades técnicas da indústria, sobretudo pela otimização do sistema construtivo e pela racionalização dos seus espaços internos. O projeto causou celeuma à parte do meio acadêmico da época, pois parecia reivindicar um modelo de urbanidade e ocupação territorial próxima aos ideais arquitetônicos e urbanos do Movimento Moderno, naquele momento já amplamente combalido pela crítica especializada. Se a linguagem moderna na arquitetura ainda permitia acenos com um ideal de pureza estética simétrica à sua potência ideológica ou política, o mesmo não poderia ser dito em relação ao urbanismo desenvolvido pela vanguarda da disciplina na primeira era da máquina. Destarte, quando a proposta foi apresentada à FAUUSP, em evento registrado por estudantes, o urbanista Candido Malta Campos Filho arguiu:

A observação que tenho a fazer é em relação à concepção básica do plano. Me parece que o tipo de urbanismo, como está formulado, que coloca a freguesia como uma unidade bem definida e que coloca a zona comercial entre as freguesias, corresponde a um urbanismo que poderíamos chamar de tradicional, isto é, corresponde ao que se fez em Brasília. Ao

meu ver, esse tipo de urbanismo está sofrendo hoje uma forte crítica do ponto de vista das implicações que ele tem com a ordem social. A velocidade de mudança que se apresenta hoje nas sociedades modernas, principalmente naquelas que estão se industrializando, me leva sempre a procurar um tipo de organização do espaço físico que permita a absorção dessas transformações que são inevitáveis e também desejáveis. Se nós queremos conceituar um urbanismo que acompanha as tendências da sociedade, ele já teria que acompanhar as tendências de transformação que estão aí. Se pensamos em urbanismo progressista, que procura propor, eu acho que deveria se acentuar ainda mais a ideia de transformação da sociedade. Ao meu ver o urbanismo que está consubstanciado neste projeto não tem a necessária flexibilidade para permitir a transformação. Ele procura constranger, mas constrange no sentido de impedir a transformação, ou melhor, não chegará a impedir porque as forças sociais não são limitáveis ao espaço físico. Qualquer alteração que se processar na organização das famílias, na organização social, e a prejudicar a concepção plástica do conjunto. Qualquer ampliação de espaços, tanto horizontal como vertical, colocará em cheque a posição formal do projeto. (CAMPOS FILHO, 1972)

O que fora apresentado como uma inovação em relação à ortodoxia do racionalismo do entreguerras – as freguesias – realmente pouco acrescentou ao conceito de superquadra, experimentado em Brasília, por exemplo. E a intenção de aproximar o desenho urbano de certas características “populares” e locais acentuou as contradições de um modelo situado entre a vanguarda e a tradição, que não poderia acompanhar as modificações estruturais desejadas a uma sociedade que se urbanizava. Nesse sentido, o CECAP parecia

uma inovação envelhecida quando em comparação com o ambiente internacional de neovanguardas, contracultura, experimentalismo tecnológico, e *desdém hippie*, que resultou em fenômenos arquitetônicos e culturais como o Ant Farm, Matta Clark, Superstudio, Archigram, Metabolistas, entre outros. Para não falar nos que apostavam, naqueles anos, em um urbanismo contextual, amparado na tradição histórica, nos valores locais e em processos políticos e projetuais *bottom-up*. Ademais, entre o seu projeto e sua execução (anos 1960 e 1970), Jane Jacobs, Aldo Rossi, Christopher Alexander, Christian Norberg-Schulz, Colin Rowe, Robert Venturi, entre outros, já haviam lançado suas principais teorias e manifestos, acertados com o urbanismo chamado “culturalista” (CHOAY, 1979), que viriam por transformar definitivamente a arquitetura e o urbanismo de todo o mundo.

Mas então qual seria a grande novidade proposta pelo CECAP?

Para a crítica local, o CECAP foi considerado uma experiência promissora, por aproximar a produção habitacional em grande escala com as técnicas industriais de construção seriada – um objetivo há tempos almejado pelos arquitetos engajados nas novidades da disciplina. O esquema deveria garantir a replicabilidade do modelo em larga escala, e assim definir um novo momento na política habitacional brasileira. Suas amplas vigas pré-moldadas, a racionalidade dos meios de circulação, a moderação dos planos compositivos e a engenhosidade dos utensílios domésticos projetados, confirmavam que seu *desenho* estaria por perseguir uma certa adequação tardia à modernidade. Uma modernidade paulista original, compromete-

tida com o processo de industrialização que caracterizava a cidade e sua região metropolitana. Contudo, a mão de obra abundante e barata compunha um sistema econômico e produtivo conveniente, que prevaleceria em relação à evolução das técnicas na construção civil, e não implicaria em grandes transformações aos esquemas “desigual e combinado” que distinguiam a sociedade brasileira. Nesse sentido, os ensaios técnicos feitos pelo CECAP pouco afetaram a produção habitacional da época – o que tornou evidente os impasses do capitalismo local, que permanecem até os dias atuais. Demais, o projeto de Artigas e equipe teve que acertar contas com a própria disciplina arquitetônica, em um período de amplas transformações. Naqueles tempos, as tensões e contradições dadas entre os fundamentos ideológicos da modernidade e sua versão arquitetônica, que já haviam sido questionados por autores como Meyer Schapiro nos anos 1930 e Manfredo Tafuri nos anos 1960, acentuavam-se com a formação da chamada sociedade de massas, que introduziu novos temas ao ideário cultural moderno, como a indústria do consumo, a televisão e a publicidade. Essa reviravolta intensificada após a Segunda Grande Guerra, chamada por alguns críticos por *postutopian turn* (BOOKER, 2002; SCOTT, 2010), sinalizava que tanto a crítica quanto as práticas disciplinares deveriam adequar-se a essa nova condição: pós-moderna. As contradições do capitalismo e do próprio racionalismo acentuava-se, e o debate que se seguiu pelos anos seguintes – por autores como Frederic Jamenson, David Harvey, Gilles Lipovetsky, Andreas Huysen, entre outros – mudaram significativamente os parâmetros

críticos e teóricos da disciplina. Ademais, esse ambiente de mudanças, certa rebeldia e muitas controvérsias, tanto em relação aos novos temas que emergiam do pensamento crítico (pós-estruturalismo, e mesmo a pós-modernidade) quando no que diz respeito às práticas culturais e sociais, resultaram em outros modelos e metodologias que somente se consolidariam nas últimas décadas do século XX. Tais procedimentos disciplinares estariam alinhados pela percepção de uma sabedoria histórica-disciplinar que deveria ser utilizada como instrumento de criação (como processo e método); ou mesmo o seu contrário: a radicalização do uso da tecnologia para a construção de novas possibilidades espaciais no futuro que se seguia à “segunda era da máquina” (uma “tecnoutopia” radical). Nesse contexto peculiar, algo de velho e obsoleto parecia ecoar daquele grande conjunto habitacional construído em terras pouco urbanizadas da Grande São Paulo.

Ainda em relação às suas implicações no âmbito dos saberes da *disciplina*, a própria tecnicidade dessa experiência projetual singular reflete sua condição histórica específica – a de ser concebida nos tempos do regime militar, que teria acentuado o atraso local, tanto pelas intenções da ditadura quanto pelo isolamento cultural e científico decorrente das restrições impostas às universidades e à indústria. Ou seja, o que foi apresentado como “avanço da técnica” naqueles anos, hoje pode ser visto como um exercício deslocado dos saberes da própria técnica, pois seus procedimentos não se ajustavam aos da produção seriada em grande escala, e sua estética conformava-se por compor linhas retas de feições maquinicas, tal qual ocorrera na ori-



Abaixo e a próxima:
Faculdade de
Arquitetura e
Urbanismo, FAU USP
São Paulo-SP
1969
Foto: Nelson Kon

gem centro-europeia da Nova Arquitetura. Por certo, o Brasil dos anos 1970 não permitiu tanta fluidez no pensamento sensível e crítico como se viu seguir em outros países, e as contradições exaltadas centravam-se nos entraves do sistema capitalista, com ênfase nos mecanismos de produção atrelados à exploração da classe trabalhadora. A esperança de modernização da sociedade perdia-se nos entraves de sua racionalização precária e periférica, enquanto outros temas disciplinares eram tratados na busca por ajustar a arquitetura do século XX a seu próprio desenvolvimento. Apenas como exemplo, retomo as teses de Reyner Banham sobre a relação entre a evolução dos meios produtivos – a máquina versus o homem –, e sua repercussão na sensibilidade estética e nas posições formais da arquitetura. Em seu livro mais conhecido, “Teoria de design na primeira era da máquina”, Banham (1980) procurou demonstrar como os grandes mestres da arquitetura moderna, como Walter Gropius e seus companheiros da Bauhaus, utilizaram-se das técnicas da indústria para desenvolver um “novo estilo” – não necessariamente coerente com o novo sistema produtivo e econômico que avançava por meio das técnicas mecanizadas de produção e gerenciamento de processos. Uma operação linguística (semântica) e não uma verdadeira “revolução” na disciplina, tal qual proclamado por alguns historiadores que se dedicaram à arquitetura do século XX (como Nicolau Pevsner, seu orientador). Em oposição a esse acordo formal e estilístico com os métodos de produção da indústria, Banham propunha a radicalização da linguagem em decorrência das técnicas, tal qual se via no grupo Archigram e no norte-americano

Richard Buckminster Fuller. As aspirações funcionais das linhas retas, das estruturas seriadas, do *pilotis*, dos espaços geometrizados etc., seguidos pelas ideias de Banham, não seriam suficientes para representar os avanços e as possibilidades de uma arquitetura engajada em reverter a inexorável pressão das forças produtivas e tecnológicas, e formular alternativas para a vida em sociedade.

Também por essa via, vemos que as novidades técnicas do CECAP não funcionaram no âmbito local ou mesmo na esfera disciplinar (internacional). A possibilidade de se transformar em modelo parcelar disciplinar esgotou-se em sua realização, dada a fragilidade da técnica e da teoria urbana apropriadas.

Por fim, ressalto que o diálogo entre as propostas habitacionais de Artigas para a habitação coletiva seriada depararam-se com uma cidade em explosão – na qual evidenciava-se a crise, a “crise das cidades”, conforme procurei demonstrar na primeira parte desta apresentação. Não se poderia esperar apaziguamento nessa relação que surge pelo conflito. E a radicalização da forma e da proposta da equipe do professor Artigas, nesse caso, deve ser compreendida em seu *hic et nunc* radicalmente intenso. Trata-se de uma pesquisa urbana e arquitetônica, com suas hipóteses claramente colocadas, e cujos resultados permitiram que a academia e a disciplina desenvolvessem novos saberes – por meio da crítica ou pelo aprendizado direto.

4.

Se o CECAP pode parecer uma proposta extemporânea em relação às buscas teóricas e formais do autor de “O Desenho”, o mesmo

não pode ser dito de seu outro grande projeto dos anos 1960, o edifício da FAUUSP.

Na FAUUSP a extensa pesquisa desenvolvida nos projetos de suas famosas casas e escolas, utilizadas como ensaios para novas possibilidades urbanas e sociais, chega ao seu apogeu conceitual e formal. Se o isolamento do corpo doméstico poderia ser justificado pela privacidade desejada às relações cotidianas do habitat, o mesmo não deve ser dito no caso de um edifício público dedicado à pesquisa e ao ensino de temas arquitetônicos e urbanos. A “fortaleza” de concreto construída no campus da USP acentua a possível aversão de seu projetista à cidade capitalista burguesa que se consolidara no decorrer do século XX – cuja morfologia e sociedade pouco assemelhavam-se aos ideais políticos ou ideológicos que guiaram a trajetória política e profissional do professor Artigas.

Com imagens atuais desse edifício exemplar recém restaurado, finalizo minha apresentação.

Neste ensaio, a relação que procurei fazer entre o desenvolvimento urbano da cidade de São Paulo, o projeto do conjunto habitacional CECAP de Guarulhos e os conflitos da disciplina, procura indicar que a cidade de Artigas é o edifício da FAU, e não o CECAP.

Agora só nos resta saber se a FAU é cidade. Ou é casa. •

Referências bibliográficas

ARGAN, G. C. *História da Arte como História da Cidade*. Martins Fontes, 2005.

BANHAM, R. *Theory and Design in the First Machine Age*. 2 ed. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1980.

BOOKER, M. K. *The Post-utopian Imagination: American Culture in the Long 1950s*. Greenwood Publishing Group, 2002.

CACCIARI, M. *La città*. 5 ed. Villa Verucchio, Verucchio: Pazzini, 2004.

CAMPOS FILHO, Candido Malta. Depoimento [1972]. São Paulo: *Revista Desenho*, n. 4. Entrevista concedida ao Grêmio Estudantil FAUUSP. Disponível em: <<http://fauinverso.blogspot.com.br/2007/01/cumbica-68.html>>. Acesso em: 9/11/2015.

CHOAY, F. *L'Urbanisme: utopies et réalités*. Editions du Seuil, 1979.

FAORO, R. *Os donos do poder*. Rio de Janeiro: Globo, 2001.

FERNANDES, F. *A revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica*. Zahar Editores, 1975.

FURTADO, C. *Criatividade e dependência na civilização industrial*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

LEFEBVRE, H. *O direito à cidade*. São Paulo: Centauro, 2001.

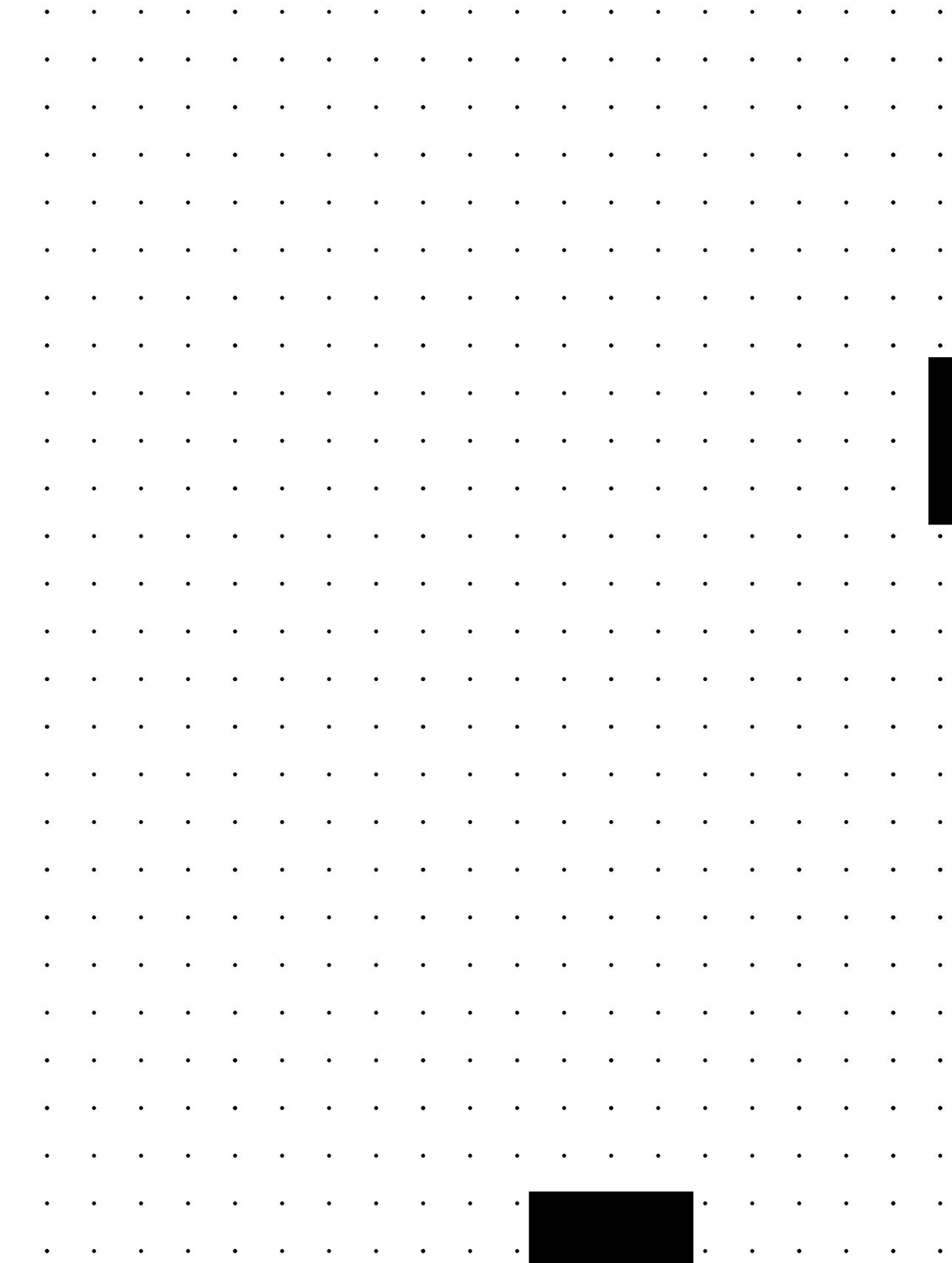
MEDRANO, L.; RECAMÁN, L. Vilanova Artigas. *Habitação e cidade na modernização brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.

SCOTT, F. D. *Architecture or Techno-utopia: Politics after Modernism*. Reprint ed. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 2010.

SIMMEL, G. Sociology of space. *Estudos Avançados*, v. 27, n. 79, p. 75–112, jan. 2013.

WEBER, M. *The city*. Free Press, 1966.

WIRTH, L. Urbanism as a Way of Life. *American Journal of Sociology*, v. 44, n. 1, pp. 1–24, 1 jul., 1938.



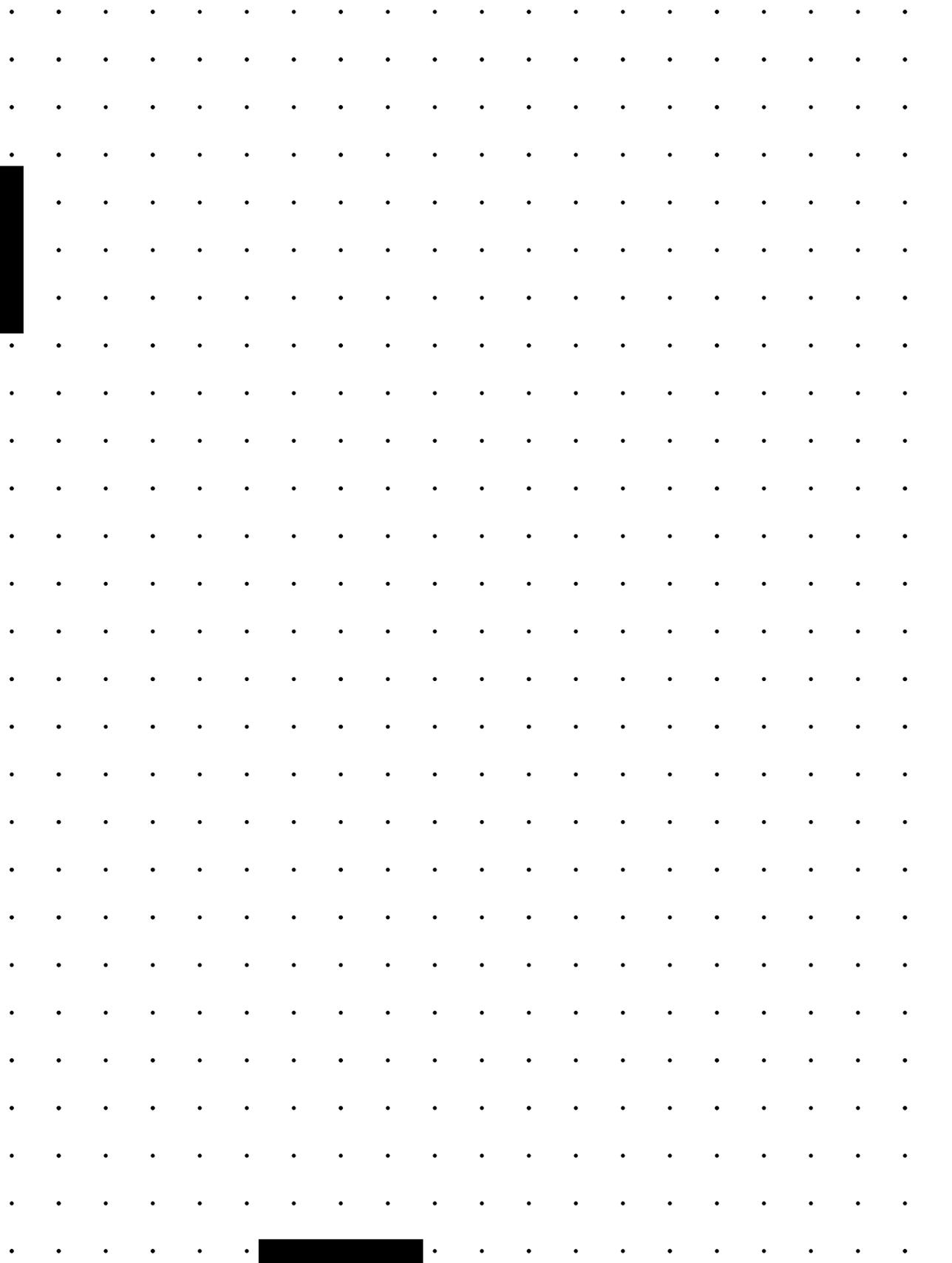




Foto anterior:
Faculdade de
Arquitetura e
Urbanismo, FAU USP
São Paulo-SP
1969
Foto: Nelson Kon

O tema do seminário “As virtualidades do morar: Artigas e a metrópole” corrobora o protagonismo que o espaço doméstico tem assumido nas análises sobre a arquitetura de um dos mais importantes arquitetos brasileiros. O interesse acadêmico que sua obra tem suscitado é prova da importância de suas ideias, cujo primeiro trabalho defendido na Universidade de São Paulo, em 1996, então o único curso de pós-graduação existente no país, foi o de Miguel Buzzar - *João Batista Vilanova Artigas: Elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira* –, no qual o autor construiu uma imbricada rede de relações das ideias de Artigas com o contexto social, político e econômico de sua época, dando ao programa da casa importante papel nessa articulação: “*casa e lote urbano eram interpretados como partes indissociáveis de uma construção, ou de uma unidade maior, que era cidade*” (BUZZAR, 2014, p. 333).

As pesquisas seguintes, que já ultrapassam duas dezenas, tratam de outros temas como escolas, ideias ou dimensão política de sua obra; entretanto, mantêm nas casas uma forte referência. E o mais recente *Vilanova Artigas: habitação e cidade na modernidade brasileira*, dos professores Leandro Medrano e Luis Recamán (MEDRANO; RECAMÁN, 2013) confirma essa imbricada relação entre o espaço doméstico e a cidade moderna que o

trabalho desse arquiteto desperta.

A seção sobre o tema *O morar e a cidade na obra de Vilanova Artigas*, que contou com a participação dos pesquisadores Prof. Dr. Guilherme Wisnik, Prof. Dr. João Massao Kamita e Prof. Dr. Leandro Medrano, contribuiu para a explicitação da perseverança de algumas de suas ideias e também das contradições entre teoria e prática ao longo de sua trajetória. As comunicações dos três pesquisadores partiram das relações entre as ideias de Artigas e de alguns teóricos para discutir o tema acima proposto.

Construir, pensar e habitar, de Martin Heidegger, foi uma recorrente referência, destacada em algumas apresentações neste seminário, a partir da qual Wisnik buscou compreender a importância da casa na obra de Artigas. Tal como para o filósofo alemão, a casa não é um abrigo inocente, mas o reflexo de conflitos existenciais. Entretanto, se para Heidegger o refúgio em uma cabana na Floresta Negra era o seu habitat ideal para repensar sua própria existência e a vida nas cidades, para Artigas o embate direto com a metrópole foi seu campo de reflexão existencial. Para esse arquiteto, projetar uma casa, portanto, era também pensar sobre si mesmo, sobre a sociedade e seu modo de viver, ou seja, um programa adequado para se contribuir à revolução social que se pretendia

MÔNICA JUNQUEIRA DE CAMARGO DEBATE

naquele momento, fazendo da casa um manifesto contra o conforto burguês, segundo Wisnik, numa atitude consciente de desconexão com a realidade e uma conexão com o ideal, a poética.

Na contramão de certo consagrado repertório moderno que se valeu de fachadas transparentes, colocando os moradores literalmente em plena rua, expondo sua privacidade, Artigas optou pelo volume fechado, criando uma tensão interna e externa, ao mesmo tempo em que isola o ambiente doméstico do convívio público e constrói um espaço que valoriza a dimensão urbana por meio de rampas, espaços coletivos e áreas de convivência.

A aproximação com os estruturalistas evocada por Kamita enfatizou o perfil de Artigas como um intelectual engajado, com assumida participação política tanto partidária como de classe, buscando inserir suas ideias nas teorias da história, por meio da associação da sua arquitetura à ideia de irredutibilidade, de dar inteligibilidade ao que não está claro, de trazer à luz o que está oculto. Trabalhar somente com o que é essencial, sem se permitir qualquer devaneio secundário, teria sido, segundo Kamita, o princípio básico de Artigas, que o levou a trabalhar com um número restrito de materiais e a expô-los na sua rusticidade. Para Kamita, refletir sobre a casa e a cidade significaria, na essência, pensar sobre o programa e

o lote, problemas ancestrais da arquitetura.

Medrano, valendo-se de vários autores, entre eles Florestan Fernandes e Ortega y Gasset, e concentrando sua análise em uma obra específica – o conjunto habitacional Zézinho Magalhães Prado, que trouxe como novidade a produção industrial –, situou, em boa hora, a cidade com a qual Artigas se relacionou – a São Paulo de meados do século 20, que acirrava seu processo de metropolização, vivia uma desenfreada expansão imobiliária, enfrentava o fenômeno da sociedade de massa e da televisão, ao mesmo tempo em que as soluções urbanas modernas eram questionadas e os manifestos críticos eram publicados. Frente a esse contexto, a análise do projeto para esse conjunto habitacional, realizado em parceria com Fábio Penteado, Paulo Mendes da Rocha e grande equipe, em 1968, já sob a vigência do governo militar e desenvolvido com Artigas cassado de sua atividade como professor, trouxe questões inéditas ao debate. Vale destacar que esta foi a única apresentação que fugiu ao espaço burguês unifamiliar e que trouxe ao debate um conjunto multifamiliar para trabalhadores de baixa renda em uma área ainda não urbanizada, e que permitiu aferir, de modo mais pertinente, as ideias de Artigas sobre a relação entre a casa e a cidade, sobre a industrialização da construção civil e o papel da arquitetura nesse imbricado pro-

cesso. Cabe lembrar um aspecto quase sempre envidado quando se analisa este, projeto sua trajetória e o qual permite estabelecer outras e novas relações de seu trabalho: o fato de ter realizado a maior parte de seus projetos para o estado nas décadas de 1960 e 1970, quando tinha sido cassado pelo governo militar.

À complexa conjuntura delineada pelas questões levantadas nas três apresentações – o enfrentamento do processo de modernização de uma cidade na periferia do capitalismo, a moradia burguesa e a habitação operária frente à transformação social e o papel do arquiteto nesse processo – cabe acrescentar que a São Paulo na qual Artigas projetou suas casas mais revolucionárias vivia grandes transformações artísticas, culturais e sociais, das quais a arquitetura buscava participar. As comemorações do seu IV Centenário, em 1954, comprovam essa efervescência. Um empreendimento do Estado, que buscou impor a capital paulista não apenas como centro econômico do país, mas como um polo cultural, que vinha se constituindo desde o final da década de 1940, com a criação dos dois museus: o Museu de Arte de São Paulo (MASP), e o Museu de Arte Moderna (MAM). O fato de Artigas ter sido o responsável pelo projeto de instalação desse último dá a dimensão de seu entrosamento na dinâmica da cidade e de seu reconhecimento profissional. A criação de dois cursos inde-

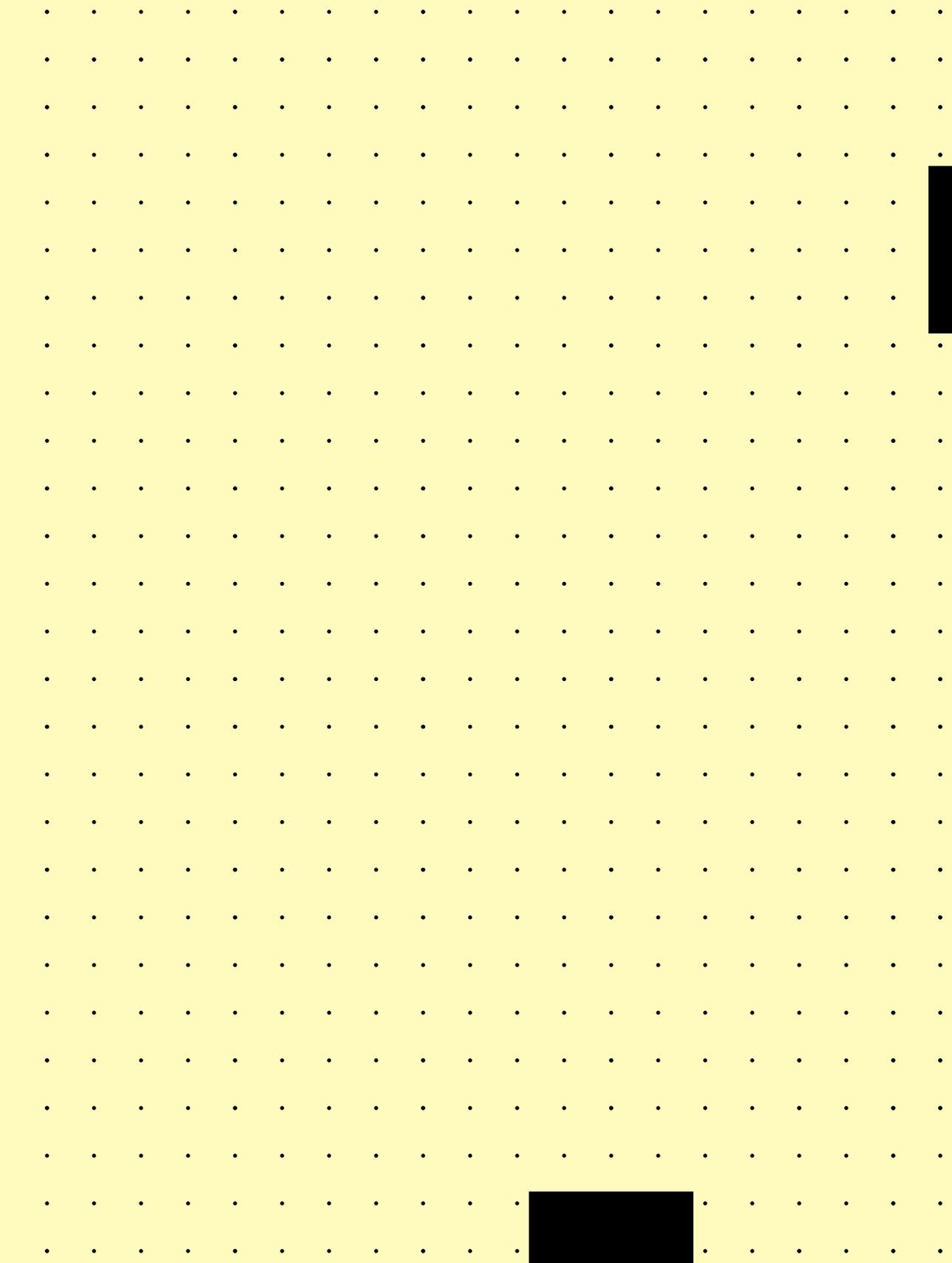
pendentes de arquitetura – FAUMackenzie e FAUUSP –, concomitantemente à criação desses museus, é indicador do interesse da sociedade por essa área do conhecimento.

O bem lembrado texto de Lina Bo Bardi, “Casas de Vilanova Artigas” (BARDI, 1950), publicado no primeiro número da Revista Habitat, de 1950, traz como referência as casas de Mário Bittencourt e Benedito Levi, e preconiza, com muita precisão, o que se acirrará nos seus projetos futuros: “citamos uma moral de vida sugerida pelas casas de Artigas, uma moral que definimos como severa, e esta é a base de sua arquitetura. Cada casa de Artigas quebra todos os espelhos do salão burguês.” (BARDI, 1950)

Se é possível afirmar, conforme enfatiza do neste seminário, que as casas de Artigas buscavam transformar a vida burguesa, há que se reconhecer que essa burguesia, ou pelo menos parte dela, também estava a demandar transformações na forma de viver, às quais os arquitetos deveriam responder e que Artigas não apenas respondeu com muita inventividade, mas, como bem lembrou Medrano, Artigas, como professor, tomou seus projetos como problemas e conseguiu formular parâmetros formais. •

Referências bibliográficas

- BARDI, Lina Bo. Casas de Vilanova Artigas. *Revista Habitat*, São Paulo, n.1, p. 2-16. out./dez., 1950.
- MEDRANO, Leandro; RECAMÁN, Luiz. *Vilanova Artigas: habitação e cidade na modernização brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 2013.



2015

2015

2015

2015

2015

2015

2015

FAU USP
2015

USP

FAU USP
2015

FAU USP

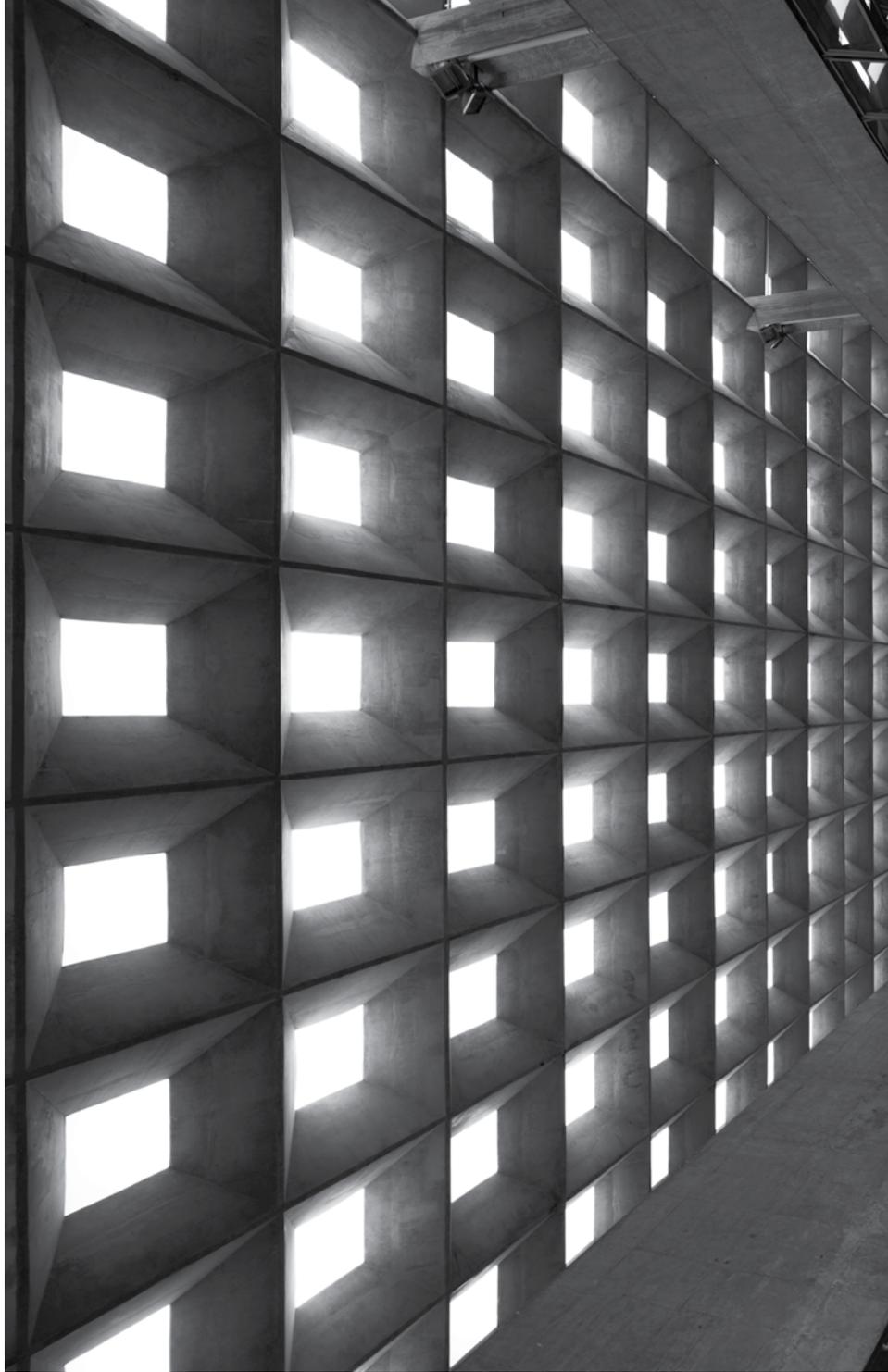
ENSAIO
FOTOGRAFICO

**CRISTIANO
MASCARO**

**FAU USP
2015**











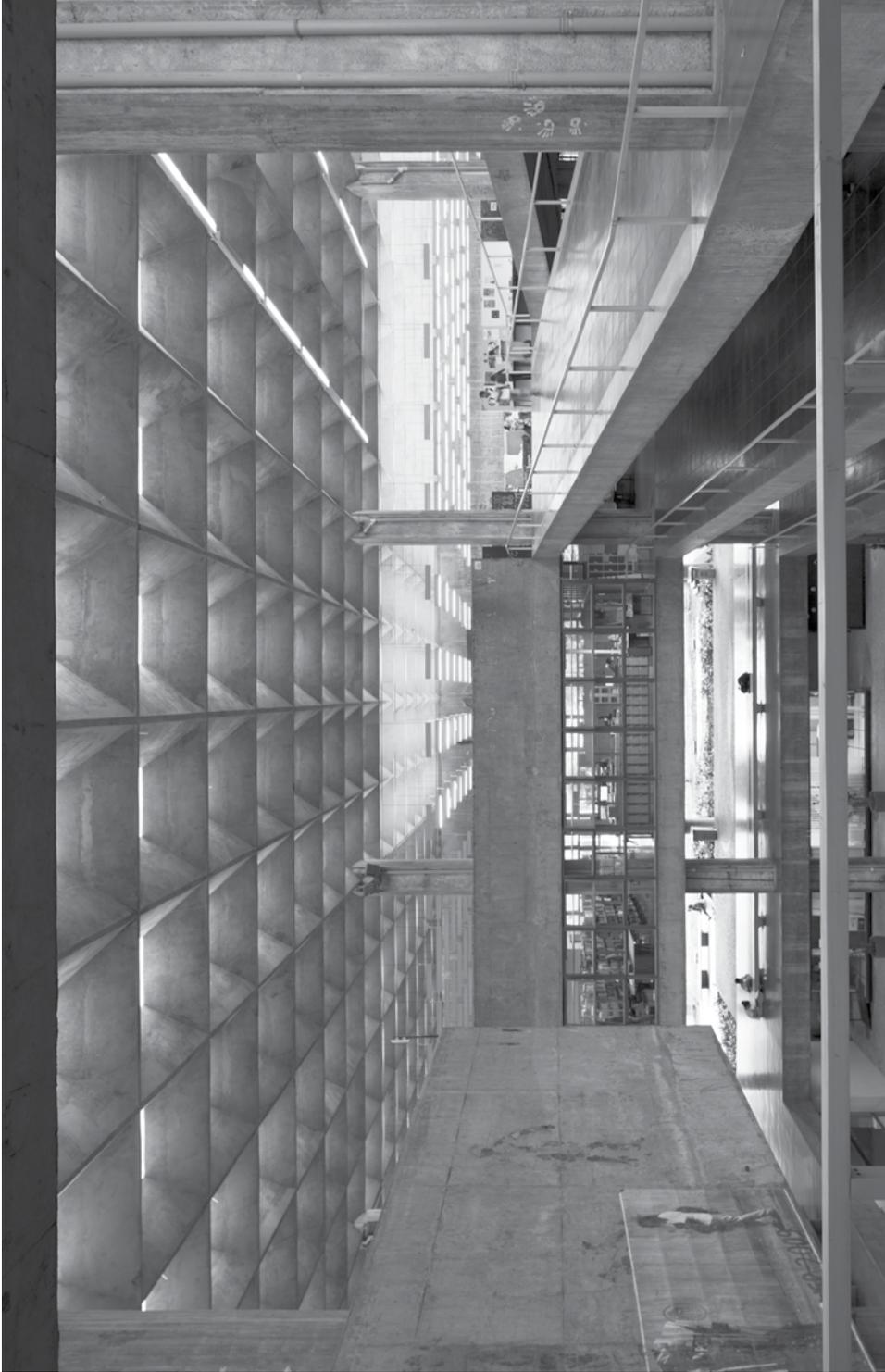
VOTEM NO NOSSO
MASCOTE T.09
SEGUNDA EQUADOR 2016
TERÇA
QUARTA

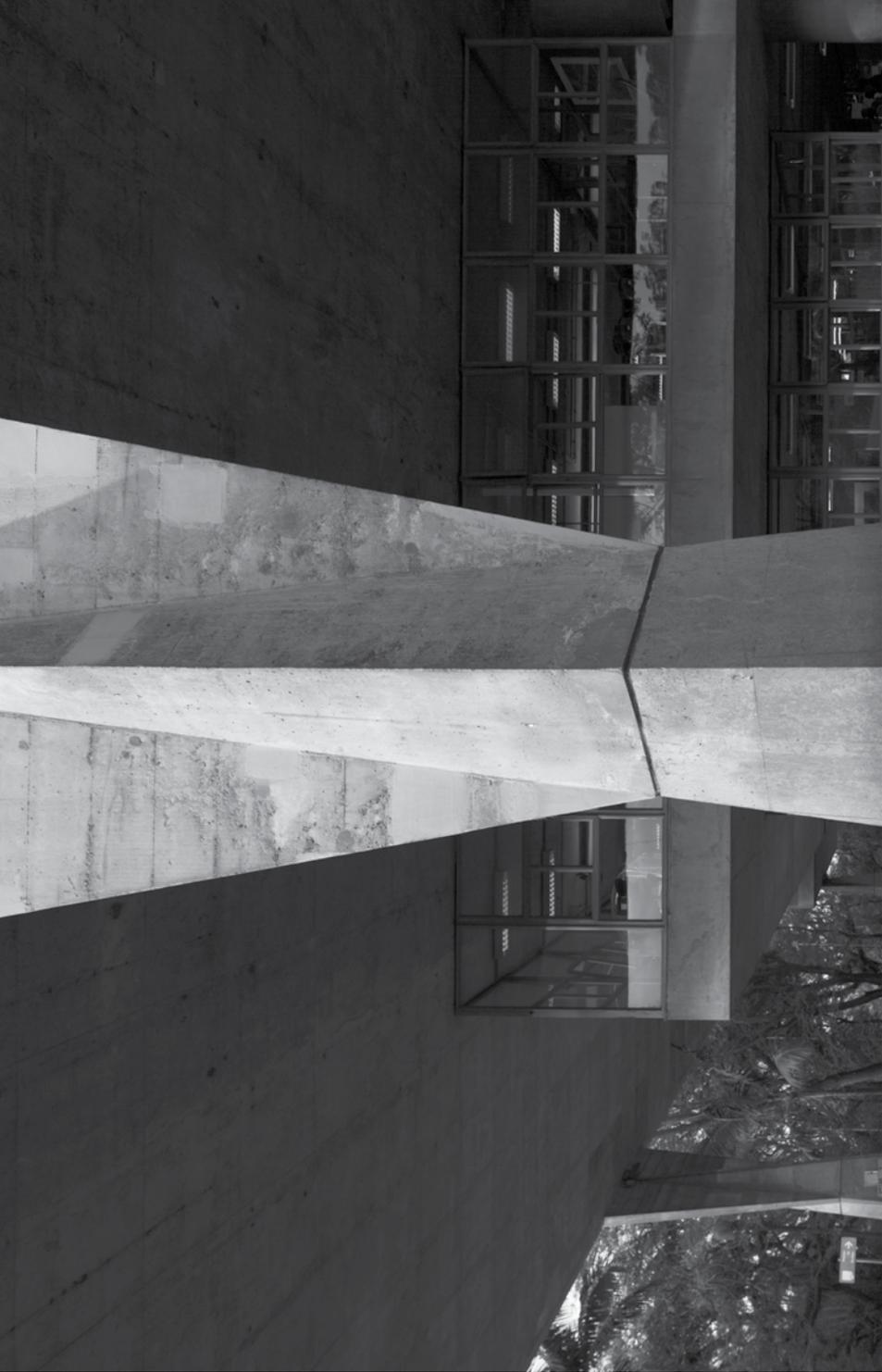
TA
LINDA
LINDA





















Este livro resulta do seminário “As virtudes do morar. Artigas e a Metrópole”, realizado em junho de 2015 no MAC USP.

Gostaríamos de agradecer aos autores: Ana Lanna, Guilherme Wisnik, Hugo Segawa, João Masao Kamita, Miguel Buzzar, Monica Junqueira, Ruth Verde Zein, que colaboraram tanto para o seminário “As virtudes do morar. Artigas e a Metrópole”, realizado em junho de 2015, quanto para este livro. Agradecemos também ao MAC USP, na figura de seu diretor Hugo Segawa, por ter abrigado o evento; à diretora da FAUUSP, Maria Ângela Faggin, pelo apoio ao seminário e a esta publicação; ao Laboratório de Recursos Audiovisuais da FAUUSP, pelo registro audiovisual; aos fotógrafos Cristiano Mascaro e Nelson Kon, pelas fotografias utilizadas; ao Leandro Leão, pela concepção gráfica do livro; ao LPGFAU, pela produção e impressão.

Esta edição conta também com o apoio do CNPq, por meio de Bolsa de Produtividade.

Leandro Medrano
Luiz Recamán

Na próxima página:
cartaz do seminário

AGRADECIMENTOS

No ano de comemoração do centenário do arquiteto Vilanova Artigas, este seminário propõe apresentar e discutir novas perspectivas de análise de sua obra, fruto de pesquisas e publicações recentes.

Organizadores

Prof. Dr. Leandro Medrano FAU USP

Prof. Dr. Luiz Recamán FAU USP

AS VIRTUALIDADES DO MORAR ARTIGAS E A METRÓPOLE

Abertura

Prof. Dr. Hugo Segawa FAU USP

9h às 12h | Mesa 1
**Vilanova Artigas e a
arquitetura brasileira**

A mesa debaterá a obra e as ideias desse arquiteto à luz do estágio atual de desenvolvimento das cidades brasileiras, especialmente a cidade de São Paulo.

Convidados

Prof. Dr. Miguel Buzzar IAU USP

Profa. Dra. Ruth Zein FAU MACK

Prof. Dr. Luiz Recamán FAU USP

Debatedora

Prof. Dra. Ana Lanna FAU USP

14h30 às 17h30 | Mesa 2

**O morar e a cidade na obra de
Vilanova Artigas**

A mesa debaterá as dimensões sociais do espaço do morar como fundamento da organização urbana e social no processo de metropolização de São Paulo.

Prof. Dr. Guilherme Wisnik FAU USP

Prof. Dr. João Masao Kamita PUC RJ

Prof. Dr. Leandro Medrano FAU USP

Debatedora

Profa. Dra. Mônica Junqueira FAU USP

02 JUN 2015

AUDITÓRIO MAC USP IBIRAPUERA

AVENIDA PEDRO ÁLVARES CABRAL, 1301 / SÃO PAULO / 11 2648 0254

AS INSCRIÇÕES SÃO GRATUITAS E SERÃO REALIZADAS NO DIA DO EVENTO

APOIO



Seminário**Organizadores**

Luiz Recamán
Leandro Medrano

Cartaz

Leandro Leão **Design Gráfico**

Ricardo Iannuzzi **Fotografia**

Apoio

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP

Instituto de Arquitetos do Brasil –

Departamento de São Paulo

Docomomo Brasil - Núcleo São Paulo
Museu de Arte Contemporânea da USP

Livro**Organizadores**

Luiz Recamán
Leandro Medrano

Design Gráfico

Leandro Leão

Revisão

Flávia Orci

Fotografias

Nelson Kon

Cristiano Mascaro **FAU USP 2015**

CRÉDITOS

Páginas 150-151 e 152-153, respectivamente:
Faculdade de
Arquitetura e
Urbanismo, FAU USP
São Paulo-SP
1969

Conjunto Habitacional
Zezinho Magalhães
Prado, CECAP
Guarulhos-SP
1967

Fotos: Nelson Kon

Impressão digital e em tipos móveis (capa)
Laboratório de Programação Gráfica da
Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
da USP
Papel
Alta Alvura 90g/m²
Alta Alvura 240g/m²
Pólen Soft 90g/m²
Tiragem
1.000 exemplares
Dezembro 2015
Fontes
Univers e Minion Pro

V819

As virtualidades do morar. Artigas e
a metrópole / Organizado por Leandro
Medrano e Luiz Recamán. - São Paulo:
FAU/USP, 2015.

156 p.

ISBN: 978-85-8089-071-6

1. Arquitetura Moderna - Brasil 2.
Habitação (aspectos sociais) - Brasil
3. Arquitetos - Brasil I. Medrano,
Leandro, org. II. Recamán, Luiz, org. III.
Artigas, João Vilanova (1915-1985) IV.

Título

CDD: 724.981

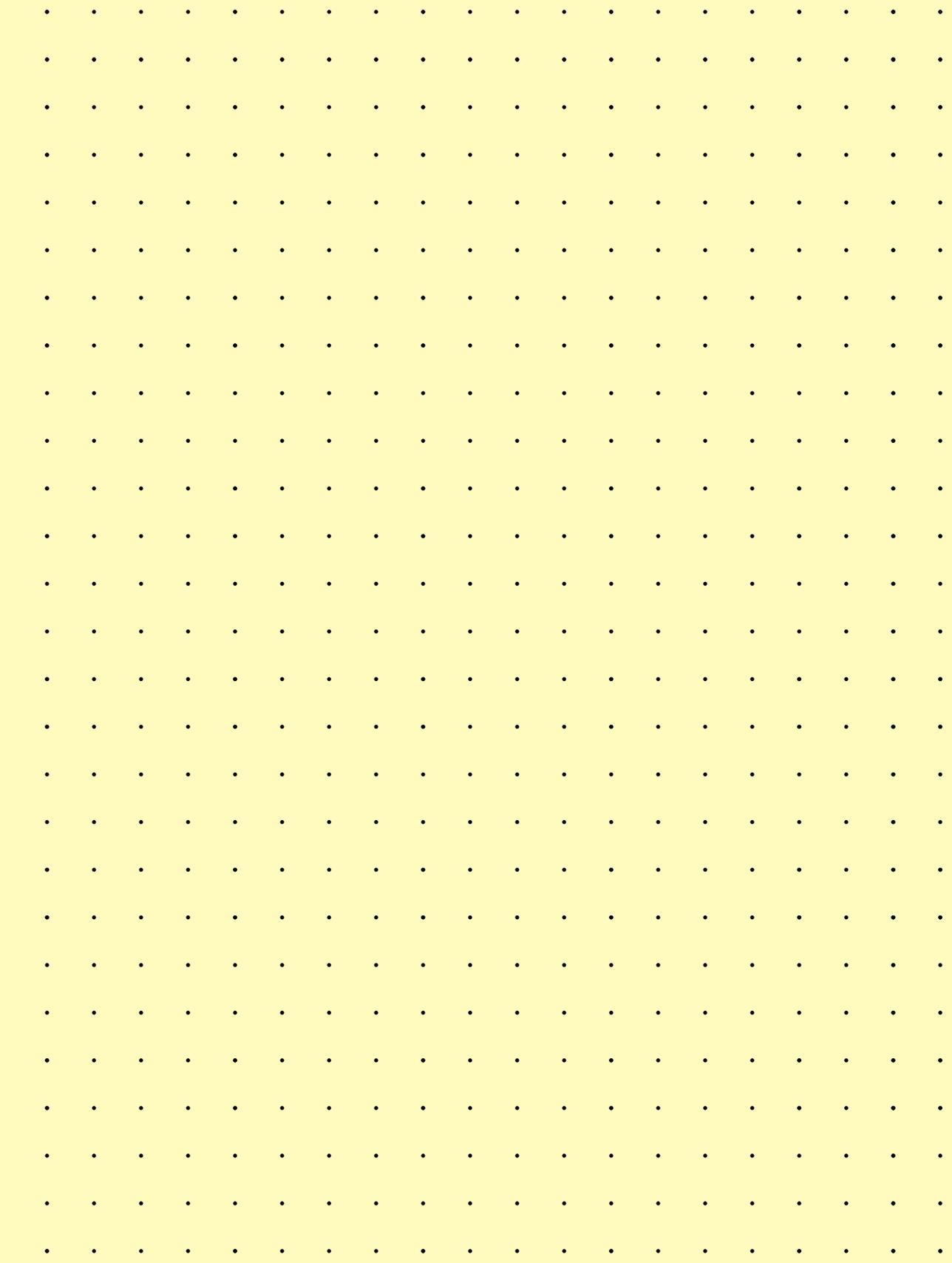
Ficha catalográfica elaborada
pelo Serviço Técnico de Biblioteca da
FAU/USP













ISBN 85-8089-071-6



9 788580 890716

METRÓPOLE

METRÓPOLE

METRÓPOLE

METRÓPOLE

METRÓPOLE

ISBN 85-8089-071-6



9 788580 1890716



FAUJSP

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

AS

VRTUA-

ARTIGAS E A
METRÓPOLE

DO MAIOR