

Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação

**JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS, ARQUITETO:
A GÊNESE DE UMA OBRA (1934 – 1941)**

Christina Bezerra de Mello Jucá

Brasília, julho de 2006

**Universidade de Brasília – UnB
Instituto de Ciências Humanas
Departamento de História
Programa de Pós-Graduação**

**JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS, ARQUITETO:
A GÊNESE DE UMA OBRA (1934 – 1941)**

Christina Bezerra de Mello Jucá

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em História da Universidade de Brasília (UnB), como requisito parcial á obtenção do título de Mestre, área de concentração: História Social.

Orientador: Prof. Dr. Jaime de Almeida

Brasília, julho de 2006

**João Batista Vilanova Artigas, arquiteto (1934 – 1941):
a gênese de uma obra**

Brasília, 13 de julho de 2006.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Jaime de Almeida – Universidade de Brasília (UnB)
(Presidente)

Prof. Dra. Eleonora Zicari Costa de Brito – Universidade de Brasília (UnB)

Prof. Dr. Jaime Gonçalves de Almeida – Universidade de Brasília (UnB)

Prof. Dr^a. Márcia de Melo Martins Kuyumjian – Universidade de Brasília (UnB)
(Suplente)

A minha avó Maria Christina, que encomendou um belo estojo de compassos para me presentear por ocasião de minha aprovação e ingresso na FAUR e a meu pai Antonio Jucá do Rego Lima, por sua alegria.

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar, a Vilanova Artigas, um dos mestres da arquitetura brasileira, *in memoriam*, com imensa gratidão pela honra não só de me ter recebido em seu escritório, como por ter tido a enorme paciência com as entrevistas e, entre outras atenções, ter colocado a meu dispor absolutamente tudo o que havia no arquivo dos seus projetos.

Ao Professor Jaime de Almeida, do Departamento de História da Universidade de Brasília (UnB), meu orientador, por seu acompanhamento seguro, sensível, arguto, exigente e amigo. A ele, o meu mais explícito muito obrigada. Com ele cursei a disciplina Seminário II e III: A “Simbólica” na História Social das Américas.

Aos Professores Evaldo Bezerra Coutinho e Eudoro de Souza, por seus ensinamentos, e ao Dr. Humberto Haydt de S. Mello, pela inigualável importância de conceitos e valores fundamentais transmitidos.

Ao historiador de arquitetura e urbanismo, Professor Anatole Kopp, do *Institut d’Urbanisme de l’Université de Sciences Sociales* de Grenoble e da *Unité Pédagogique d’Architecture* de Grenoble, *in memoriam*, por seu acolhimento e orientação. Nessa unidade de ensino de pós-graduação, que frequentei como bolsista da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), minha gratidão a seu Diretor, aos Professores e às queridas: bibliotecária Annie, secretárias Françoise e Geneviève, Dominique, a administradora que estudava grego clássico.

Aos adoráveis colegas e amigos para sempre em meu coração: Jeanne Aminata Gouba e Jean, que penso ser o mais doce, calmo e estudioso dos octânos, mesmo que ele tenha sido o único que conheci; Dela, o primo Zeba, na lembrança de um gesto de sua sensibilidade e expressividade viva e toda; Rahin, Hafiane Abdunahim, jovem arquiteto argelino a quem, em um *bistrot*, decepcionei quando, de caderno em punho, pediu-me a tradução para o francês de um disco de fado belíssimo, porém, em um português incompreensível para essa recifense. No horário do meio-dia fomos a alguns filmes belos e raros; Tamim, marroquino, pelas lindas histórias e lindos retratos da sua família; Gustavo, arquiteto peruano, que me deu uma pequena *llama* de cerâmica; Isabelle e Xavier, com os quais fui ao Mediterrâneo; à simpática Claire, engenheira; Chemin, ótimo contador de suas memórias do deserto; Musolna, conhecedor de música brasileira, do samba à bossa nova; Gerd Zander, arquiteto brasileiro que, penso ainda estar lá, o mais louro dos sambistas; uma moça tcheca, com um nome muito sonoro, que cultivava literatura e música clássica. Guardo a recordação de suas

figuras, fisionomias, muito de seus gestos, o que conversávamos e o que deles veio comigo. Centelhas de outras vidas, de tantos mundos, que me enriqueceram.

Agradeço o privilégio de poder ter convivido com os tão queridos Ediane e Sérgio Ferro; também com os amigos portugueses Marta e João e seus doces filhos; ainda, Isabel e João e seus amigos com os quais, como hóspede, estive por uns dias em Lisboa; a um casal de colegas do amigo Muhdi Koosah, *in memoriam*. Esses encontros possíveis, através de Paulo e Briane Bicca, abriram-me portas, na grata cidade de Standhal, onde passa o rio Isère.

Aos professores do Departamento de História da Universidade de Brasília, onde escolhi fazer uma experiência introdutória, porém culturalmente enriquecedora na linha de pesquisa História Social e das Idéias: Professores Emanuel Oliveira de Araújo, *in memoriam*, e Janaína Amado, da disciplina Seminário I: História e Narrativa. As Professoras Eleonora Zicari Costa de Brito e Tereza Cristina Kirschner, que me permitiram assistir às aulas de suas disciplinas no Curso de Graduação, respectivamente, Teorias da História e Tópico Especial em História Moderna 2. Na Secretaria de Cursos da pós-graduação, à Arlete Aragão e Carlos Alberto Cavalcante.

Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de Brasília (FAU), aos Professores Frank Algot Eugen Svensson, de quem assisti, quando ainda estudante, na querida Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Recife (FAUR), uma palestra que me marcou, sobre alguns projetos de Artigas para escolas da rede pública. Dele, na Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene), fui colega como estagiária estudante e, em seguida, como arquiteta. No seu escritório com Marcos Domingues, ocupei um espaço amigo, onde me desenvolvi profissionalmente e, por fim, fui co-autora de uma bela casa. Esse é um fato do qual me orgulho. Já na FAU-UnB, como disciplinas da pós-graduação, com Frank e Jaime Gonçalves de Almeida, cursei, respectivamente: Teoria do conhecimento dos espaços construídos e Teoria do projeto. Foi conversando com Mércia Vasconcelos Pinto, pianista e musicóloga, que escolhi, na UnB, o Departamento de História.

Ainda na FAU-UnB, agradeço o apoio de seus Diretores, Geraldo Nogueira Batista, querido amigo, e Andrey Rosenthal Schlee. Aos Professores Érico Paulo Siegmund Weidle e Gabriela de Souza Tenonio. De forma especial, ao arquiteto Elvin D. Mackey Dubugras, *in memoriam*. Aos colegas do apoio administrativo: Josué Sene Capuchinho, Eliane Regina Fagundes, Vanessa Rosa de Amorim, Soemes Barbosa de Souza, Glória Regina T. Felício, Waldenice E. Durães, Marcos Vinícius S. Oliveira Carlindo Barbosa Lopes.

Em São Paulo, a todos os que trabalhavam no escritório de Vilanova Artigas, na Bento Freitas, por uma convivência cheia de carinho que ficou para sempre na minha lembrança e afetividade, mesmo na minha saudade: arquiteta Vera Lúcia Domschke, Julio César Vieira dos Santos, Roberto Antonio Bueno, D. Alexandrina Francisca Queiroz e Paulo Manuel de Sá.

Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (USP), ao Professor Eduardo Corona que, como seu Vice-diretor, franqueou-me o Laboratório Fotográfico de Produção, uma manhã a cada semana, para que eu pudesse trabalhar fazendo meus diapositivos. Lá, em um grande aparelho eletrônico, restava-me acertar o foco para cada uma das imagens. Assim, muito obrigada, para toda a simpática equipe: Cristiano A. Mascaro, Raul Garcez e seu apoio direto na hora de mexer no que eu não sabia, Fábio Sampaio, Roberto Bogo, Abelardo Alves Neto, José Eduardo M. Viana e Odair Toledo.

Devo a minha hospedagem no Campus Universitário da USP, à Direção da FAU-UnB e à Administração da USP. As demais estadias, à amiga Hilda Renck Teixeira, Marina Correa Vaz da Silva; à prima Maria Hermínia Tavares de Almeida; à colega Maria Helena Flynn e a querida D. Elisa Flynn (*in memoriam*). Em São Paulo, agradeço também ao arquiteto e Professor Vilmar Vidor – colega e querido amigo na *Maison du Brésil*, em Paris –, que se fez fotógrafo em minhas visitas às obras de Artigas, por três ou quatro dias.

Com Sophia S. Telles, uma excelente teórica de belos textos sobre arquitetura e José Rezende, arquiteto e escultor, duas idas e vindas gostosas pelas estradas paulistas, até construções mais distantes. Muitas das minhas visitas foram possíveis com o apoio de Júlio Artigas.

Entre os que deram uma olhada, passaram à vista, leram alguns pedaços ou escutaram algumas pequenas parcelas desta redação, foram os colegas: Antonio Jucá Filho, meu irmão; Antonio Carpintero, Eliel Américo Santana, Luciana Sabóia F. Cruz, Jane Monte Jucá.

Das pessoas que me emprestaram seus livros, em especial, Marcelo Savio de Araújo e Souza foi o mais explorado, deixando até agora, à minha disposição, vários dos seus mais preciosos. No Rio de Janeiro, foi importantíssimo escutar a experiência do Professor Nireu Oliveira Cavalcante e usar a sua biblioteca. Outros desses amigos e amigas foram os colegas Elvin Dubugras, Nícia Paes Bormann, Jaime Gonçalves de Almeida, Antônio Carlos Cabral Carpintero, Raul Hofliger, Eliel Américo Santana – com quem começo a me encontrar para ler e conversar sobre arquitetura. Sylvia Ficher colocou a minha disposição sua entrevista

com Artigas. Presentearam-me com um bom livro: Luana Lins, Suyene Riethee Arakaki, Antônio Carlos C. Carpintero, Franck Svensson e Reinaldo Guedes Machado, amigo-irmão de todas as horas.

Com dedicação e sensibilidade, Marcos Santana Zimbres redesenhou grande parte dos originais. Rodrigo Biavatti e Felipe Campos transformaram diapositivos em gravações digitais. Paulo Hipólito Leite, amigo de tantas reproduções cuidadosas que passaram a ilustrar não só este trabalho, como tantas e tantas das minhas aulas, um longo muito obrigada. A Valmor Cerqueira Pazos, Eder Muniz Lacerda, em várias ocasiões Paulo Vinícius Souza Avelar, pelo apoio nesta edição. Antonio (nosso Joe) Rodrigues preparou a projeção de algumas imagens. Cecília Martins Pereira, muito cuidadosa e doce, fechou sua organização final. Irene Lage, com carinho, profissionalmente, realizou a revisão final.

No Rio, ao amigo Damião Nascimento, revisor, que acertou toda uma primeira parte da minha redação.

O que teria sido de mim, às voltas com o micro computador, sem as aulas, socorros e a decisão de ter que fazer uma nova compra, tomada pela amizade e seriedade de Frederico Barboza Júnior. Assim, fui definitivamente salva. Porém, em várias outras ocasiões, fui acudida por Adalberto Vilela, Dalve Alexandre Soria Alves, Rafael Miura Bonazzi, Vitor Recondo Freire e Eduardo Pingarilho, como pela solicitude dos vizinhos do prédio onde moro, Gilmar Henz e Nelson Lacorte Moraes.

Grata também aos Professores Ofal Ribeiro Fialho e Claude Detienne, que fizeram as traduções para o *abstract* e o *résumé*.

Ao meu pai Antonio, com sua sensibilidade de arquiteto e a minha mãe Neuza, *in memoriam*. À minha avó Maria Christina e meu avô Cristiano. À minha querida irmã Cecília, programadora visual especializada, que apesar de estar tão ocupada, iniciou e direcionou os moldes da forma final deste meu trabalho. Meu sobrinho Gabriel fez para a tia, do inglês, toda uma longa e importantíssima tradução. Ao irmão querido Antônio, que leu e fez observações em uma das partes escritas, como aos seus e meus, Patrícia, Hugo, Bruno e Ivan. Ao irmão Paulo, que mora longe. A tia mais próxima, Lenyr, *in memoriam*. Meu carinho para Amara, Ana Maria, Raiana, Margarida e Martins.

O Senhor Léo Ribeiro Freire, em certos períodos, acompanhou-me, e seu apoio me fez atravessar dificuldades.

Representando o bem-querer e o estímulo de tantos amigos: Teodelina Moreira

Amado, Elizabeth do Carmo, Cristina Araújo, Gódiva Vasconcelos Pinto, Maria Isabel Uchoa, Harue Yamashita, Nícia Paes Bormann, Frederico e Rosa Holanda, Bárbara Delgado, Nilo e Aurora Aragão Santos, e com saudade recente, Marly Miranda Freitas de Terraza.

De Paris e Saint-Anne, a Sébastien Anelor Joseph Finot.

A todos, reforço meu agradecimento.

Nós pudemos dar à paisagem brasileira do começo do século XX, um certo significado de amor pelas coisas de nossa pátria.

Vilanova Artigas

RESUMO

Na História da Arquitetura Brasileira, o arquiteto João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) foi o criador da “escola paulista” inserida no Movimento Modernista brasileiro. Nascido em meio à segunda década do século XX, toda a sua formação básica, intelectual e profissional se fez entre um tempo final da Primeira República e uma parte da República Nova. Essa circunstância, mais que um pano de fundo, marcou a sua trajetória, desde a introdução da educação pública ligada ao movimento da Escola Nova. Na capital paulista, a presença recente dos conflitos e reações provocados pela Revolução de 1930, o eco do Movimento Modernista e o espaço ocupado pelas ideologias e grupos políticos passaram a fazer parte de suas experiências e escolhas. Do ponto de vista da Arquitetura, diante do ecletismo vigente e da significativa parcela do seu autodidatismo, passou a elaborar a trajetória de sua obra a partir, inclusive, de pontos de vistas, valores e coerências aparentemente opostos: de um lado, o racionalismo do repertório clássico; do outro, o organicismo presente na obra do arquiteto Frank Lloyd Wright.

Palavras-chave: História, Arquitetura, Vilanova Artigas, formação intelectual e profissional, gênese de sua obra, primeiros projetos,

ABSTRACT

João Batista Vilanova Artigas (Curitiba, 1915 – São Paulo, 1985) was the creator of the “paulista school” style of architecture which was an integral part of the Brazilian Modernist Art Movement. His intellectual and professional background took place during the First Republic and of the New Republic, and the implementation of public education policies played a major role in his life. From 1932 to 1937 he attended the Engineering College of Curitiba and, later, having moved to São Paulo, the Polytechnic College of São Paulo. The revolution of 1930 and the cultural and ideological effervescence of that city had profound influence in his career. From the strict point of view of architecture, the prevalent artistic eclecticism leads him to build career on two apparently contradictory bases: the rationalism and the organicity of Frank Lloyd Wright.

Keywords: History, Architecture, Vilanova Artigas, intellectual and professional formation, genesis of her work, first’s projects.

RÉSUMÉ

Cette dissertation ambitionne de relire l'histoire de l'architecture brésilienne à travers l'oeuvre de l'architecte João Batista Vilanova Artigas (Curitiba, 1915 – São Paulo, 1985). Artigas fut le fondateur de la «Escola Paulista» d'architecture, partie intégrante du mouvement architectural moderniste brésilien. Sa formation intellectuelle et professionnelle a été profondément marquée par la scène Historique et culturelle de la Première République et de la Nouvelle République. Cette circonstance n'a pas constitué une simple toile de fond mais a influencé son engagement en faveur d'une d'éducation marquée du sceau de l'excellence, connue comme École Nouvelle. L' économie, la politique et l' exubérance culturelle de la ville de São Paulo, où il a vécu et a travaillé, dans les années 30 et les échos de la Semaine Moderne d'Art exercèrent un profond impact sur son travail qui a puisé à deux sources apparemment antagoniques, à savoir le rationalisme du répertoire classique et l'organicisme de Frank Lloyd Wright.

Les mots clés: Histoire, Architecture, Vilanova Artigas, formation intellectuelle et professionnelle, genèse d'une oeuvre, premiers projets.

SUMÁRIO

Resumo	x
Abstract	xi
Résumé	xii
INTRODUÇÃO	20
Capítulo I	
DE UM LEQUE DE HERANÇAS EM ARQUITETURA	28
1.1 O Modernismo e um enfoque novo no conceito de funcionalismo	29
1.2 Sobre a instituição do projeto e do comando do arquiteto	34
Capítulo II	
O LEMBRAR A SUA HISTÓRIA PESSOAL	39
2.1 A vinda para a capital paulista	40
2.2 Na Escola Politécnica	57
2.3 Alguns trabalhos acadêmicos de arquitetura na Politécnica	76
2.4 Diversificando seu aprendizado	101
2.4.1 O estágio no escritório de Arquitetura Bratke & Botti.....	101
2.4.2 Na Escola de Belas Artes o curso de modelo vivo	103
Capítulo III	
SEU INÍCIO PROFISSIONAL, ESTUDOS, OS PRIMEIROS TRABALHOS E OS PRIMEIROS PROJETOS	114
3.1 Estágio no escritório de Warchavchik	115
3.2 Professor na Poli – o começo de sua carreira no ensino.....	126
3.3 O escritório Marone & Artigas e duas casinhas em estilo	133
3.4 O estudo da obra de Frank Lloyd Wright e os seus primeiros projetos.....	133
3.5 Algumas das “casinhas quadradas” e o que se pode equacionar	140
3.6 As “casinhas quadradas”	158
3.7 Quatro das “casinhas quadradas”	159
3.7.1 A residência HERMANN HUGO SHEYER, de abril de 1940	159
3.7.2 A residência EDUARDO CUNHA, de abril de 1941	166
3.7.3 Primeira residência LUIZ ANTÔNIO LEITE RIBEIRO, de agosto de 1941	178
3.7.4 Residência LUIZ GONZAGA LEME MONTEIRO, de novembro de 1941	193
CONSIDERAÇÕES FINAIS	228
Bibliografia	238

LISTA DE FIGURAS

Fig. 2.1 - Artigas na Avenida São João.....	42
Fig. 2.2 - Fillipo Brunelleschi. Desenho de andaime e corte da cúpula de Florença.....	58
Fig. 2.3 - Fillipo Brunelleschi. Desenho de andaime e corte da cúpula de Florença.....	58
Fig. 2.4 - Composição de duas Cartuchas.....	68
Fig. 2.5 - Composição de duas Cartuchas	68
Fig. 2.6 - Projeto de residência para o 4º ano do Curso de Engenheiros Arquitetos.....	77
Fig. 2.7 - Planta baixa de uma habitação simples.....	79
Fig. 2.8 - Elevação principal de em Edifício Escolar.....	79
Fig. 2.9 - Residência no Jardim América.....	80
Fig. 2.10 - Residência no Jardim América.....	80
Fig. 2.11 - Composição de dois recantos urbanos de origens medievais.....	81
Fig. 2.12 - Composição de dois recantos urbanos de origens medievais.....	81
Fig. 2.13 - Composição de um edifício.....	81
Fig. 2.14 - Pavilhão Paulista na Exposição Farroupilha	83
Fig. 2.15 - Composição do 5º ano do curso de Engenheiros Arquitetos.....	84
Fig. 2.16 - Composição de J. Vinalova Artigas – 5º ano do curso de Engenheiros Arquitetos.....	84
Fig. 2.17 - Castelo de Fontainebleau de Le Breton.....	86
Fig. 2.18 - Composição de Vinalova Artigas Estilo Francisco I.....	87
Fig. 2.19 - Projeto de residências nobres.....	89
Fig. 2.20 - Projeto de residências nobres.....	89
Fig. 2.21 - Projetos de residências nobres.....	90
Fig. 2.22 - Projetos de residências nobres.....	90
Fig. 2.23 - J. Vinalova Artigas. Hospital.....	92
Fig. 2.24 - J. Vinalova Artigas. Hospital.....	93

Fig. 2.25 - Ateliê de Pintura.....	96
Fig. 2.26 - Interior da sala de uma residência.....	98
Fig. 2.27 - Projeto de uma estação ferroviária.....	99
Fig. 2.28 - Tony Garnier.Estação central.....	99
Fig. 2.29 - Urbanismo. Loteamento e arruamento de uma gleba e estudo de um parque...	100
Fig. 2.30 - Urbanismo. Loteamento e arruamento de uma gleba e estudo de um parque..	100
Fig. 2.31 - Vinalova Artigas. Desenhos de modelo vivo feminino.	106
Fig. 2.32 - Vinalova Artigas. Desenhos de modelo vivo feminino.	106
Fig.2.33 - Vinalova Artigas. Desenhos de modelo vivo masculino.	107
Fig. 2.34 - Vinalova Artigas. Desenhos de modelo vivo masculino.	107
Fig. 2.35 - Vinalova Artigas. Desenho de 1940.....	108
Fig. 2.36 - Artigas com Mário de Andrade.....	110
Fig. 2.37 - Raphael Bluteau.....	113
Fig. 3.1 - Warchavchik / Artigas: Projeto para o concurso do Paço Municipal.....	116
Fig. 3.2 - Robert Mallet-Stevens – Apartamentos na Rua Millet-Stevens.....	118
Fig. 3.3 - Gregori Warchavchik. Casa da Rua Santa Cruz, em Vila Mariana.....	120
Fig. 3.4 - Gregori Warchavchik. Casa da Rua Santa Cruz, em Vila Mariana.....	120
Fig. 3.5 - Walter Gropius. Casa para a Bauhaus, em Dessau.....	121
Fig. 3.6 - Walter Gropius. Casa para a Bauhaus, em Dessau.....	121
Fig. 3.7 - Gregori Warchavchik. Casa da Rua Santa Cruz.....	123
Fig. 3.8 - Gregori Warchavchik. Casa da Rua Santa Cruz.....	123
Fig. 3.9 - Gregori Warchavchik. Casa da Rua Santa Cruz.....	127
Fig. 3.10 - Gregori Warchavchik. Casa Modernista.....	128
Fig. 3.11 - Gregori Warchavchik. Casa Modernista.....	128
Fig. 3.12 - Vilanova -Artigas como professor na Politécnica.....	130
Fig. 3.13 - Vilanova -Artigas como professor na Politécnica.....	130

Fig. 3.14 - Vilanova -Artigas como professor na Politécnica.....	130
Fig. 3.15 - Vilanova Artigas – Residência Henrique Arouche Toledo.....	134
Fig. 3.16 - Vilanova Artigas – Residência Henrique Arouche Toledo.....	134
Fig. 3.17 - Vilanova Artigas – Residência Henrique Arouche Toledo.....	134
Fig. 3.18 - Vilanova Artigas- Residência Aurélio Pereira Lima.....	135
Fig. 3.19 - A “Red House” de Philip Webb.....	137
Fig. 3.20 - Charles A. Voysey.....	137
Fig. 3.21- Casa Stanley – Whitman.....	139
Fig. 3.22 – A casa Griswold. O novo estilo de tábuas.....	139
Fig. 3.23 - Arquiteto Victor Dubugras. Estação Mayrink.....	141
Fig. 3.24 - Arquiteto Julio de Abreu. Edifício de apartamentos na Avenida Angélica.....	143
Fig. 3.25 - Arquiteto Álvaro Vital Brazil. Edifício Ester.....	144
Fig. 3.26 - Ricardo Severo. Faculdade de Direito, Largo de São Francisco.....	145
Fig. 3.27 - Casa de campo em Nova Iorque.....	155
Fig. 3.28 - Casa de campo em Nova Iorque.....	155
Fig. 3.29 - Frank Lloyd Wright. Casa Isabel Roberts.....	156
Fig. 3.30 - Frank Lloyd Wright. Casa Isabel Roberts.....	156
Fig. 3.31 - Casa vitoriana da pradaria.....	157
Fig. 3.32 - Residência Hermann Hugo Sheyer.....	160
Fig. 3.33 - Residência Hermann Hugo Sheyer.....	160
Fig. 3.34 - Tijolo, desenho e nomenclatura.....	161
Fig. 3.35 - Le Corbusier. Residência e ateliê do pintor Ozenfant.....	163
Fig. 3.32.a - Residência Hermann Hugo Sheyer.....	167
Fig. 3.33.a - Residência Hermann Hugo Sheyer.....	167
Fig. 3.36 - Vilanova Artigas. Casa Eduardo Cunha.....	168
Fig. 3.36.a - Vilanova Artigas. Casa Eduardo Cunha.....	170

Fig. 3.36.b - Vilanova Artigas. Casa Eduardo Cunha.....	171
Fig. 3.36.c - Vilanova Artigas. Casa Eduardo Cunha.....	171
Fig. 3.37 - Rafael Sanzio (1485-1520). Estudo de composição.....	173
Fig. 3.38 - Adriano (76-136 d. C.).....	174
Fig. 3.39 - Frank Lloyd Wright. Casa Robie.....	176
Fig. 3.40 - Vilanova Artigas. Casa Luiz Antonio Leite Ribeiro I.....	179
Fig. 3.41 - Vilanova Artigas. Casa Luiz Antonio Leite Ribeiro I.....	180
Fig. 3.42 - Vilanova Artigas. Casa Luiz Antonio Leite Ribeiro I.....	180
Fig. 3.43 - Vilanova Artigas. Casa Luiz Antonio Leite Ribeiro I.....	181
Fig. 3.44 - Vilanova Artigas. Casa Luiz Antônio Leite Ribeiro I.....	181
Fig. 3.45 - Vilanova Artigas. Casa Luiz Antônio Leite Ribeiro I.....	181
Fig. 3.46 - Vilanova Artigas. Casa Luiz Antônio Leite Ribeiro I.....	181
Fig. 3.40.a - Vilanova Artigas. Casa Luiz Antônio Leite Ribeiro I.....	184
Fig. 3.47 - Galbo do contrafeito.....	186
Fig. 3.48 - Galbo do contrafeito.....	186
Fig. 3.49 - Casa rural em Iporanga.....	187
Fig. 3.50 - Casa bandeirista.....	187
Fig. 3.51 - Frank Lloyd Wright. Casa da cascata.....	190
Fig. 3.52 - Frank Lloyd Wright. Casa da cascata.....	190
Fig. 3.53 - Frank Lloyd Wright. Casa Winslow.....	191
Fig. 3.54 - Frank Lloyd Wright. Casa Winslow.....	191
Fig. 3.55 - Vilanova Artigas, Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	194
Fig. 3.56 - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	194
Fig. 3.57 - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	195
Fig. 3.58 - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	195
Fig. 3.59 - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	195

Fig. 3.60 - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	196
Fig. 3.61 - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	196
Fig. 3.56.a - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	199
Fig. 3.60.a - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	201
Fig. 3.62 - Frank Lloyd Wright. Casa Cheney.....	203
Fig. 3.63 - Frank Lloyd Wright. Casa Cheney.....	203
Fig. 3.64 - Frank Lloyd Wright. Casa Stone.....	204
Fig. 3.57.a - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	205
Fig. 3.60.b - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	206
Fig. 3.65 - Frank Lloyd Wright. Casa May.....	211
Fig. 3.66 - Frank Lloyd Wright. Casa May.....	211
Fig. 3.58.a - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	213
Fig. 3.67 - Frank Lloyd Wright. Casa Martin.....	215
Fig. 3.60.c - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	217
Fig. 3.68 - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	219
Fig. 3.69.a - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	219
Fig. 3.69.b - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	219
Fig. 3.70 - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	221
Fig. 3.71 - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	221
Fig. 3.72 - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	221
Fig. 3.73 - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	224
Fig. 3.74.a - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	225
Fig.3.74.b - Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	225
Fig. 3.75.a- Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	226
Fig. 3.75.b- Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro.....	226

INTRODUÇÃO

A decisão de estudar a obra de João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) surgiu de uma conversa com o Professor Anatole Kopp, historiador de Arquitetura e urbanismo, então meu orientador, para definição de qual seria, exatamente, o tema de meu trabalho.¹ Naquele ano letivo cursava, em tempo integral, as disciplinas exigidas pelo *Institut d' Urbanisme de l' Université de Sciences Sociales* de Grenoble, onde estava matriculada. Além disso, por indicação do Professor Sérgio Ferro, arquiteto brasileiro que fazia parte de seu corpo docente, acompanhava, como ouvinte, duas disciplinas no curso de graduação da *Unité Pédagogique d' Architecture* de Grenoble, na área de História e Teoria da Arquitetura: uma ministrada pelo Professor Kopp, e a outra, pela Professora Françoise Very.

O Professor Kopp tinha conhecimento do meu *Curriculum Vitae* e da minha proposta de trabalho - ainda muito aberta e sem focar, de maneira especial, Vilanova Artigas -, voltada que estava, em parte, para as áreas e os temas mais usuais naquele centro de Pós-Graduação. Nela, junto a seu nome, estavam os de outros dos melhores profissionais. Daí, quase no final do ano letivo, ele me chamou para ir a um *bistrot*, acertar o tema de meu trabalho.

Ele percebia que minha ligação, antes de tudo, era com a Arquitetura.² Pediu que eu falasse um pouco disso, da urbanização no Brasil e sobre meus trabalhos profissionais. Então disse para eu escolher um arquiteto, sendo estudadas várias possibilidades. Eu não sabia que se podia fazer um trabalho acadêmico da obra de um autor vivo; tinham-me dito o contrário. Desfeito o equívoco, ficou acertado um trabalho em favor de Vilanova Artigas.

Morava ainda no Recife, quando, estando em São Paulo, conheci Artigas pessoalmente. Fui levada em um fim de tarde a seu escritório, por seu amigo e companheiro de vida política no Partido Comunista do Brasil (PCB), meu tio-avô Antonio Tavares de Almeida, o querido tio Bibi, como era carinhosamente chamado pela família. Lá, enquanto conversavam, pude olhar alguns projetos em elaboração, sobre as pranchetas. Poucos dias depois, novamente com meu tio, fui jantar com a família de seu amigo, o advogado Mendes André. A casa era um excelente projeto de seu também amigo Artigas, de 1966. Uma obra muito marcante, de beleza clara e forte em sua conção absolutamente inteira. Não mais voltei

¹ Já idoso, o Prof. Anatole Kopp era membro do corpo docente do Instituto de Urbanismo, sendo convidado em algumas ocasiões, para lá fazer palestras e participar de bancas de exames. A sua presença e o seu nome gozavam do maior prestígio.

² Depois de diplomada, trabalhei em projetos de edificações por um período de dez anos – inclusive, quando estive, nos cinco primeiros, na Superintendência do Desenvolvimento do Nordeste (Sudene). Nos dois últimos, já estava ensinando uma disciplina de História da Arquitetura, na Faculdade de Arquitetura da Universidade de Recife, antes de vir para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de Brasília (UnB).

a visitá-la por dentro; anos depois, olhei-a só de fora. É, sem dúvida, uma das minhas preferidas.

Só bem depois pude estar, em duas ou três ocasiões, com o autor desse projeto. Isso em Brasília, por ser colega e amiga da arquiteta Harue Yamashita, que trabalhou no seu escritório por um bom tempo. Ele vinha tratar de assuntos ligados ao projeto do Laboratório Nacional de Referência Animal (LANARA) para Pedro Leopoldo (MG), em um dos Ministérios. Aqui, gostava de almoçar no Hotel Nacional o seu peixe preferido do rio Araguaia.

De fato, conhecer mais a fundo a obra de Vilanova Artigas fazia e faz muito sentido. Minha vivência e minha formação universitária estavam ligadas naturalmente à escola carioca no espaço e no tempo, por razões objetivas. Artigas era conhecido pela expressividade de seu trabalho e por seu grande destaque como professor de projeto.

No Recife, a entrada da Arquitetura do Modernismo se fez com a vinda e a estadia de Luiz Nunes, mineiro, arquiteto diplomado na Escola Nacional de Belas Artes, entre os anos de 1934-1937, para dirigir uma equipe técnica e levar adiante o Setor de Obras Públicas do Estado, na Diretoria de Urbanismo.³

De 1939, há o projeto de Fernando Saturnino de Brito para a Secretaria da Fazenda, outra inegável referência, que:

foi para o Recife, o que o prédio do Ministério da Educação e Saúde foi para o Rio de Janeiro: marcou a afirmação da linguagem arquitetônica moderna como linguagem oficial. Daí sua importante localização no outrora centro cívico da cidade: (a) Praça da República, em meio ao Palácio do Governo, ao Teatro de Sta. Isabel e ao Palácio da Justiça.⁴

Portanto, o encontro arquitetônico modernista Rio-Recife vem desde meados dos anos 30. Essa, uma cidade do litoral nordeste do país, de clima tropical úmido, na qual o dia a dia doméstico das casas fazia-se muito nos terraços – com suas trepadeiras voltadas para os quintais ou para os oitões sombreados com grandes árvores e a diversidade das frutas –, adaptou-se bem à influência da escola carioca. E não só por simples afinidades de beira-mar, pois é certo que as questões climáticas logo caracterizam as suas particularidades; Luiz Nunes, Augusto Reinaldo, Delfim Fernandes Amorim, Glauco de Oliveira Campello, Marcos Domingues e Frank Algot Egen Svensson, a partir da sabedoria de toda antiga herança de aclimação, reinterpretaram aquela escola. Em “Roteiro para construir no Nordeste; Arquitetura como lugar ameno nos trópicos ensolarados”, Armando de Holanda, com

³ Exatamente nos anos que Artigas estava cursando a Escola Politécnica, na Universidade de São Paulo (USP).

⁴ SOUSA, Alberto *et al.* (Org.) **Guia do Recife: Arquitetura e paisagismo**. Recife: Dos Autores, 2004, p. 97.

sensibilidade, fez voltar, poeticamente, a essa historicidade, finalizando com o reencontro das árvores de copas perenes e magnânimas.⁵

Em 1966-1967 e 1968-1969, o Professor Delfim Amorim surpreendeu a todos com dois projetos de expressão brutalista para supermercados da rede Bompreço. Mesmo não muito grandes, eles atenderam, obrigatoriamente, à necessidade de soluções espaciais e estruturais de grandes vãos. Nos projetos, observava-se, claramente, sua identidade de autor, mesmo que, provavelmente, com influência da produção avançada de Artigas.⁶

Voltando às questões deste trabalho, no primeiro período de pesquisa em São Paulo, durante quatro meses, tive acesso ao arquivo dos projetos de Artigas, pesquisando das 9 horas da manhã às 9 da noite. Cuidadosamente escolhia, do que ia encontrando, o que me parecia mais importante.⁷ Algumas caixas estavam incompletas, principalmente aquelas cujo material era mais recuado no tempo. Os grupos de originais - sempre muito valiosos - foram fotocopiados em tamanho reduzido.

O que encontrava de mais frágil era por mim fotografado no Laboratório da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da Universidade de São Paulo (USP), com a permissão do então Vice-Diretor, o arquiteto Professor Eduardo Corona. Nas terças-feiras pela manhã, era muito bem recebida por um ou outro dos fotógrafos da equipe junto a Cristiano Mascaro que, com simpatia, preparava-me o eficiente desempenho de um sofisticado aparelho, no qual eu tinha que fazer exatamente, “assim e assado”. Foi o que fiz, também, com o que escolhi em edições da Revista Politécnica, pertencentes à Biblioteca do Biênio, da Poli-USP. Assim, pude ter comigo muitos dispositivos e uma grande quantidade de fotocópias para organizar, classificar e redesenhar.

Juntas, estavam as gravações das entrevistas para transcrição. Os questionários, eu os tinha preparado ainda na França. Eles agrupavam perguntas afins, principalmente a partir de minha leitura de “Caminhos da Arquitetura”, livro recém-editado por Artigas - uma coletânea de seus principais textos -, que chegou pelo correio como presente seu. Em sua mesa de receber e de leitura, em cada uma dessas ocasiões, ele, com uma ou duas das folhas de questões e fazendo pequenos desenhos, ia falando como queria e o que queria.

⁵ HOLANDA, Armando de. **Roteiro para construir no Nordeste**. Arquitetura como lugar ameno nos trópicos ensolarados. Recife: UFPE, 1976. BRUAND, Yves. A renovação da Arquitetura no Recife. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. Paris: Université de Lille, 1981, p. 146-148.

⁶ SOUSA, Alberto *et al.* (Org.) **Guia do Recife: Arquitetura e paisagismo**. Recife: Dos Autores, 2004, p. 65, 66. GONDIM, Djanira Oiticica *et al.* **Delfim Amorim – arquiteto**. Recife: IAB-PE, 1991, p.108-115.

⁷ No Memorial Vilanova Artigas constam 336 projetos, incluídos em 392 trabalhos.

Por fim, uma última e diversa fala a ser gravada foi dada conjuntamente para um grupo de jovens estudantes e versou sobre o conjunto habitacional Zezinho Magalhães Prado, em Guarulhos.

Já no final desse meu primeiro período em São Paulo, pude assistir e registrar a Prova Didática do seu Concurso de Notório Saber, na FAU/USP, em junho de 1984. Em janeiro de 1985, esse mestre brasileiro da Arquitetura faleceu.

Algum tempo depois, voltei a São Paulo. Nessa ocasião, já tinha transcrito as gravações das fitas de suas dez entrevistas e da maior parte da prova do Concurso que consegui gravar. Mas em seu escritório, no quinto andar da rua Bento Freitas, a imensa falta da presença forte de João Batista Vilanova Artigas. Lá, encontrei o carinho do arquiteto Julio Artigas, seu filho, e de todos com quem tinha convivido de um modo amigo, inesquecível. Com esse apoio, em um mês, pude visitar 36 de seus projetos construídos, diversos quanto ao tema, local e à época de concepção e construção. Até então, era pouco o que eu conhecia pessoalmente.

Nessa ocasião, recebi uma carta do Professor Anatole Kopp. Aposentado, gostaria de fazer algumas palestras no Brasil. Falei com o Professor Eduardo Corona, Vice-Diretor da FAU/USP à época, e o Professor Anatole foi, então, convidado para ministrar um curso de seis meses na Pós-Graduação e fazer algumas palestras na graduação. Por ocasião de seu regresso, quando, com sua senhora, foi conhecer o barroco mineiro, estive por três ou quatro dias em Brasília, fazendo duas exposições na FAU da Universidade de Brasília (UnB).

Aqui, em minha mesa de trabalho, ficou surpreso com a quantidade de material recolhido que eu continuava a organizar. Em certo momento, contou-me que, no Rio, passou toda uma tarde conversando com Lúcio Costa, em meio à famosa desorganização do seu apartamento. Enfatizou que essa tinha sido uma das mais fortes emoções de sua vida. Certo dia, recebi da família a comunicação de seu falecimento.

Posteriormente, escolhi o Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas da UnB para fazer meu Mestrado. Aí cursei as disciplinas referentes à linha de pesquisa História Social e das Idéias, assim como duas outras, na Pós-Graduação da FAU/UnB.

A imersão nos textos de Vilanova Artigas e em suas entrevistas, ao lado de várias leituras sobre a história do Brasil e história geral, foi imprescindível para contextualizar e embasar esse autor e sua obra. Foi igualmente importante para melhor situar o entendimento sobre as produções culturais brasileiras, que anteciparam e acompanharam as várias etapas da sua produção. “Que eu deveria assim fazer”, foi a recomendação de Artigas.

Por outro lado, há o inteiro convencimento de que só se ensina e só se aprende Arquitetura, de um modo ou de outro, com o apoio imprescindível daquilo que, em todos os tempos e em todas as condições, produziu-se de melhor, destacando-se, quando possível, o vivenciar da presença dessas produções e de seus espaços. A cultura histórica e teórica é absolutamente indispensável. Isso, sem dúvida, com a complementação de outras disciplinas, como apoio claro e criativo, junto ao veio essencial, pois vertebral, do *atelier*, no ensino da projeção. Esse, o único meio capaz de propiciar o desenvolvimento de uma vocação. O autodidatismo não foge, basicamente, a essa condição. Quem, de fato, ensina Arquitetura são as melhores obras de todos os tempos. Elas, de modos diversos, vernáculas ou eruditas, balizam todos os melhores trabalhos.

Exercendo a docência em disciplinas de Projeto e de História da Arquitetura, fui marcada, para sempre, por um período de dez anos em que exerci a minha profissão, projetando e acompanhando as obras no canteiro. Daí, a condição para direcionar o enfoque deste trabalho – por mais histórico, analítico, abrangente ou pontual que possa ser – para a projeção e a qualidade intrínseca e incondicional da Arquitetura. Trata-se da percepção dos valores que propiciam a indiscutível qualidade da obra, que é o alcance, na projeção, de uma linguagem, invariavelmente embasada e coerente, que se pode encontrar desde os tempos mais remotos - por exemplo, nas necessidades mais elementares de se construir abrigos -, resultando na qualificação cultural da obra, inclusive como arte.

Disso resultou o objetivo de buscar, neste trabalho, em alguns dos projetos embrionários e iniciais de um autor reconhecido como Artigas - ao lado da formação de seu pensamento -, sinais que permitissem a identificação de alguns elementos formadores das características presentes nas fases posteriores do desenvolvimento de sua obra. Nisso, a procura das primeiras raízes, capazes de possibilitar a realização de um fazer coeso; teores e referências daquilo que, primeiramente como desenhos e, em seguida, materializados e especializados, passaram a ser vividos e avaliados como obras de Arquitetura.

O estudo e as anotações dos textos de Artigas, bastante sistemáticas, tornaram-se um ponto de partida. Assim, pude preparar as questões colocadas nas entrevistas. Publicações de Arquitetura, brasileiras e estrangeiras, tratando do seu trabalho – ainda que contendo muito pouco material sobre essa etapa inicial – foram lidas. Em especial, elas serão essenciais para a minha tese de doutorado, em parte já escrita.

Em seu escritório, Artigas me emprestou a coleção da Revista Fundamentos, das quais fiz uma leitura completa. Ao mesmo tempo, comecei o estudo da história brasileira, a partir

do Império, iniciada com o volume III, “O Brasil republicano”, da coleção História Geral da Civilização Brasileira. Segui lendo outros autores, como: Boris Fausto, Celso Furtado, Florestan Fernandes, Fernando de Azevedo, entre outros. A história geral não poderia ficar de fora. A necessidade de compreender melhor as correlações históricas levou-me às leituras de Hobsbawm e de outros autores. Consultas complementares esclareceram várias questões.

O estudo da história e da teoria da Arquitetura foi reavivado e ampliado, enquanto observava inúmeras, “infinitas” vezes os projetos, os desenhos de Artigas. Olhar, olhar e voltar a olhar, acompanhando o caminho percorrido, seguindo com autores clássicos como Mindlin, Mário Barata, Bruand, Paulo Santos, Zevi, Collins, Giedion, Wölfflin. Alguns lançamentos mais recentes no Brasil foram lidos e consultados. Declaro minha admiração especial por Gulio Carlo Argan e a importância de ter tido a chance de, no Rio de Janeiro, voltar a estudar no *L’art et l’homme*, de René Huyghe, obra que reúne uma preciosa abrangência de enfoques, autores e correlações históricas, ao tratar as artes plásticas. Elas foram indispensáveis à busca, na gestação de uma prática articulada, do suporte para um pensar coerente. Sem dúvida, uma atenção muito especial foi dada à obra do arquiteto Frank Lloyd Wright.

Várias leituras pareceram extrapolar o limite da abordagem que, por fim, passou a delimitar este trabalho, como um primeiro do estudo: o da formação inicial da obra de Vilanova Artigas. Parte do que cheguei a perceber nesses trabalhos iniciais dependeu de uma maior extensão da primeira abordagem, na qual, um estudo e mesmo uma primeira redação, indo mais além em sua produção, fizeram-se necessários para que eu pudesse perceber o teor das sementes iniciais por ele plantadas.

Certamente, nesse propósito, encontra-se minha experiência de arquiteta transladada para o ensino, tanto no ateliê, como nas disciplinas que abordam a história da Arquitetura. E nesse segundo grupo, jamais deixei de fora ou de lado o viés do exercício de um projeto, de uma projeção, pois a qualidade real da produção arquitetônica é a única indicação do que seja ter sido ou ser arquiteto/a. Toda a produção universal que dá corpo à história da Arquitetura, de um modo ou de outro, em sua gestação, foi um projeto que se fez realidade articulada e, a seu modo, coerente; projeto como “desígnio”, intenção.⁸

Este trabalho foi desenvolvido nessa perspectiva e apresenta a seguinte estrutura: no **Capítulo I**, primeiro foi exposto, de modo sucinto, o tema do funcionalismo, expressão

⁸ ARTIGAS, Vilanova. O desenho. **Caminhos da Arquitetura**. Antologia. São Paulo: Lech, 1981. p. 41.

particularmente presente no vocabulário e nas intenções práticas e conceituais da Arquitetura modernista, ao lado do desenho industrial. Em seguida, a partir de uma afirmação de Artigas, situou-se o **papel, profissional e social, buscado pelo arquiteto modernista**, que para ele, referenciava-se historicamente a Leone Battista Alberti, arquiteto e teórico renascentista. Seguiu o dever e o prazer de atender a seu pedido, tratando, de início, da **Arquitetura no Brasil** e particularizando o **Modernismo no Rio de Janeiro**, ou seja, a escola carioca. Especialmente em dois momentos da sua produção, obras de colegas do Rio foram, para Artigas, referências indiscutíveis e determinantes.

No **Capítulo II**, a **sua biografia** foi uma trilha seguida, com respaldo de suas próprias palavras, de suas recordações, dando a oportunidade de acompanhar quase passo a passo a **sua formação**, desde muito cedo e, nela, seus interesses e suas escolhas.

No **Capítulo III**, voltado para o **início profissional** de Artigas, foram pescurtados **alguns dos seus primeiros trabalhos**, quase uma pequena arqueologia, da qual escolhi seis. Primeiramente, dois **projetos em estilo**, nos quais sua atuação estava inicialmente condicionada, amarrada. Em seguida, quatro outros, fazendo parte do grupo das **casinhas quadradas**; essas, correspondendo a um período primordial de buscas, ensaios e conquistas, no sentido propriamente arquitetônico. Já como tentativas de síntese, essas casinhas propiciaram um início de estruturação do pensamento básico, capaz de um efetivo desenvolvimento qualitativo.

Capítulo I

DE UM LEQUE DE HERANÇAS EM ARQUITETURA

1.1 O modernismo e um enfoque novo do conceito de funcionalismo

Se existem expressões que, de modo geral, com mais frequência, podem representar a busca empreendida pelas correntes modernistas, contribuindo para a difusão da Arquitetura do início do século XX, essas são: “função” - organização do espaço, visando a uma solução estética e prática para as atividades humanas; relacionada com serventia e uso; “funcional”- capacidade de atender os objetivos com eficiência; “funcionalismo”- tendência arquitetônica, segundo a qual a forma deve adequar-se perfeitamente à função. Esses conceitos foram formados ao longo da história e, em todo o período do academicismo burguês, estiveram presentes na formalização do pensamento teórico, mesclado a analogias morais e religiosas, orgânicas ou mecanicistas, atualmente admitidas como mais fantasiosas ou mais objetivas.

O Neoclassicismo buscou realizar uma Arquitetura atualizada do ponto de vista funcional. Para Jean Nicolas Louis Durand (1760-1834), dentro da postura da *École Polytechnique*, o funcionalismo colocava-se como uma “utilidade pública”. Para o jesuíta Laugier (1713-1769), o funcional estava na Arquitetura primitiva, vista por ele como um protótipo do modelo grego, direcionando o esquema estrutural clássico e seus valores estéticos. Não poderia deixar de ser, para ele, a ascendência única da cabana de esteios e varas de madeira com cobertura em duas inclinações. Assim, estariam excluídas as demais formas de armação, concebidas desde os mais antigos tempos neolíticos.

Diferentemente, para Augustus W. N. Pugin (1812-1852), o modelo de Arquitetura, como imitação da natureza, seria o gótico no sentido da harmonia cristã:

Em certos domínios, estou pronto a admitir que as grandes e importantes invenções foram levadas à perfeição, mas, é preciso chamar sua natureza puramente mecânica, e não hesito em dizer que, na medida onde semelhantes produtos tiveram progresso, as obras de arte e as puras produções do espírito declinaram, em uma proporção muito maior. Desde que, o grande critério da beleza arquitetônica é a adaptação da forma à função: o estilo de um edifício deve corresponder a sua utilização de tal maneira que o espectador assim a perceba instantaneamente. E completa: é preciso que seus autores tenham estado totalmente absorvidos pela devoção e pela fé, que a glorificação da religião tenha sido a finalidade última de sua educação.⁹

E. R. De Zurko, em *La teoria del funcionalismo em la arquitectura*, afirmando a dificuldade de se entender, sob esse aspecto, as categorias de John Ruskin, (1819-1900), disse

⁹ CHOAY, Françoise. *L' Urbanisme, utopis et réalités*. Paris : Éditions du Seuil, 1965. p. 157, 156.

que esse “defendeu uma Arquitetura funcional e orgânica, edificada de acordo com princípios” morais de fundo religioso, a partir da:

[...] relação da arte com o uso’ que, como ‘respeito ao material, devemos primeiramente buscar as linhas abstratas que são mais freqüentes na natureza, junto a toda a gama de formas inorgânicas e orgânicas sistematizadas.

Assim, desde que:

Não o deleite pelas próprias leis, liberdades e intenções dos homens, senão pelas leis divinas, leis constantes, cotidianas e habituais; não às leis compostas, nem as dóricas, nem as das cinco ordens, senão as dos Dez Mandamentos.¹⁰

Voltando no tempo ao século I a.C., Marcus Vitruvius Pollio, romano, engenheiro militar e arquiteto, com trabalhos sob César e Augusto. Vitruvius (ou Vitruvio) foi o primeiro tratadista da Arquitetura de que se tem conhecimento. Sobre o seu livro, *De re aedificatoria* (*De Architectura*), o comentário do mesmo autor deixa a possibilidade de um certo laicismo, ao dizer, na sua opinião:

Vitruvio que considerava a Arquitetura do ponto de vista da ‘durabilidade, da conveniência, e da beleza’, e que não era funcionalista de modo algum, nos impressiona em seus escritos pela extensão dos seus conhecimentos e pelo interesse demonstrado aos problemas práticos da Arquitetura. Não existe um só dos seus dez livros que não inclua a análise de algum aspecto sumamente prático da Arquitetura e essas considerações de ordem prática determinam, em grande parte, as formas de sua Arquitetura.

Na realidade:

Vitruvio inclui, além da arte de construir, a fabricação de relógios e a construção de máquinas. A Arquitetura propriamente dita abrange a engenharia militar, as construções com fins utilitários e a Arquitetura religiosa.¹¹

Para a sensibilidade de Argan:

Vitruvio enquadra a Arquitetura em toda uma problemática técnica e urbanística, que vai da escolha e da elaboração dos materiais aos procedimentos construtivos, à escolha do lugar, à adaptação do edifício ao terreno, à paisagem e à decoração.¹²

Nessas leituras, há uma fascinante e ampla abordagem, percorrendo inúmeras conotações dos vocábulos “função”, “funcional” e “funcionalismo” que, na explanação de Zurko, tiveram início na Antigüidade clássica, seguindo adiante pelo tempo medieval e pelo

¹⁰ ZURKO, E. R. de. **La Teoría del funcionalismo en la Arquitectura**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970, p. 129-134.

¹¹ Idem, p. 35.

¹² ARGAN, Giulio Carlo. A arte romana. In: **História da arte italiana**. De Giotto a Leonardo. São Paulo: Cosak & Naify, v. I, 2003, p.170.

Renascimento, na trilha da cultura ocidental, vindo até o moralismo e o naturalismo funcionalista inglês, entre 1700 e 1850; chegou, então, em sua penúltima parte, às “contribuições americanas à literatura do funcionalismo”.

Collins, ao afirmar que vem desde os “meados do século XIX, a insistente e abrangente exigência de uma nova Arquitetura”, discorreu, ao longo de seu livro, sobre os anseios e os sentidos expressos nos termos “funcionalismo” e “racionalismo”.¹³ Começou seu trabalho em torno de 1750, data em que, para ele, teve início o pensamento teórico da modernidade na área. Essa é outra leitura, igualmente indispensável, para o estudo teórico-conceitual da Arquitetura em todo o período que sucedeu as mudanças impostas pela economia burguesa e, como decorrência, pela industrialização.

Sem dúvida, a partir daí, a idéia de funcionalismo veio à tona com muito mais evidência, reforçada pelo lugar que a máquina passou a ocupar na sociedade industrial. Se forem retomadas as décadas finais do século XIX, do ponto de vista da objetividade, praticidade e economia inerentes a um conceito então atualizado de funcionalidade - com a motivação da autoproteção da cidade e da oferta de edifícios comerciais para escritórios -, a Arquitetura da modernidade avançou desde os “arranha-céus” pioneiros de Chicago. Inserido nesse contexto teórico, Louis Sullivan afirmou que “a forma segue a função”, ao mesmo tempo que, na sua teoria da Arquitetura orgânica, cabia, inclusive, a funcionalidade da decoração.¹⁴

E deixe Artigas ter, aqui, o seu espaço:

A expressão *form follows function*, na qual se tem resumido a contribuição teórica do grande arquiteto americano, não basta para envolver todo o conteúdo da obra escrita e construída de Sullivan. Ela foi apanhada pelos funcionalistas do modo mecânico que conhecemos, isolando os arquitetos de um sem-número de problemas humanos fundamentais. Para Sullivan, a ‘função’ tinha um significado mais profundo; a Arquitetura, um sentido humano, popular e democrático. Quando não apareceu nos edifícios que compôs, claramente ele o definiu polemizando e doutrinando.¹⁵

Na Europa, desde o início do século XX até 1914, a contribuição da simplicidade, à maneira campestre, da casa própria do inglês Voysey (1900) conviveu com os tantos resquícios do ecletismo, em alguns casos aberrantes. O *art nouveau* final e o estilo *art déco*

¹³ COLLINS, Peter. **Los ideales de la Arquitectura moderna**. Barcelona: Gustavo Gili, 1973, p. 129.

¹⁴ ARGAN, Giulio Carlo. Urbanismo e Arquitetura modernista. In: **Arte Moderna**. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992, p. 197.

Esse mestre, antes de montar o seu escritório, estudou Arquitetura no Instituto de Tecnologia de Chicago; trabalhou praticando em um *bureau* na Filadélfia, depois seguiu para a Escola de Belas Artes de Paris.

¹⁵ ARTIGAS, Vilanova. Centenário de Louis Sullivan In: **Caminhos da Arquitetura**. Antologia. São Paulo: Lech, 1981, p. 87.

passaram a influenciar, principalmente, a linguagem dos simbolistas e mesmo dos expressionistas. A procura da clareza construtiva pela simplificação da decoração tornou-se presente em Henry van der Velde, em Petrus Berlage, em Auguste Perret. Em 1906, verificou-se o caminho para o purismo de Otto Wagner; em 1909, vieram a Casa Robie, de Frank Lloyd Wright, e a fábrica de turbinas AEG, de Peter Behrens. Até o final desse período, a residência Palácio Stoclet, de Josef Hoffmann; a bandeira purista de Adolf Loos, com a Casa Steiner; as Fábricas Fagus-Werke (1911), de Walter Gropius e Adolf Meyer, e a usina modelo da Werkbund, em Colônia (1914), desse último, representaram as obras mais atualizadas.

Após a enorme devastação da Primeira Guerra Mundial, os arquitetos buscaram responder às necessidades da reconstrução das áreas, paralelamente ao crescimento das populações urbanas, apoiados em um real desenvolvimento industrial e tecnológico. A urgência e a diversificação da demanda - a partir da falta de habitação, de locais para o trabalho, entre tantos -, bem como a ocorrência da Revolução na Rússia, em 1917, impuseram às sociedades européias, na sua maioria, o início de um novo trato para com as questões sociais maiores.¹⁶ Em seu livro “Arte moderna”, Argan escolheu, significativamente, intitular toda sua abordagem referente a esse intervalo de tempo, de 1900 até 1945, de “A Época do Funcionalismo”.¹⁷ Porém, são as palavras de Hobsbawm que escolho para complementar esse parágrafo:

Em 1914, praticamente tudo o que se pode chamar pelo amplo e meio indefinido termo de “modernismo” já se achava a postos: Cubismo; abstracionismo puro na pintura, funcionalismo e ausência de ornamentos na Arquitetura; o abandono da tonalidade na música; o rompimento com a tradição na literatura.¹⁸

Funcionalismo, organicismo e purismo na Arquitetura. Diversos autores enfocam esse panorama, em que conceitos se cruzam, encontram-se ou se desencontram. Nas vanguardas do princípio desse século (XX), o funcionalismo foi um atributo afirmado tanto pelos arquitetos identificados como “racionalistas” - ligados à chamada “Arquitetura funcionalista”, como pelos identificados com a corrente organicista – associados à denominada “Arquitetura orgânica”-, afirmando, cada um a seu modo, uma meta funcionalista.

¹⁶ “Inclusive, pode-se considerar o Construtivismo soviético como um setor do mais amplo funcionalismo, o qual dá acentuada importância à expressão da construção e abandona a ornamentação. O efeito estético depende unicamente da relação formal entre massa e espaço, resultado, por sua vez, da construção a mais adequada”. HATJE, Gerd. **Diccionario ilustrado de la Arquitectura contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1964, p. 75.

¹⁷ ARGAN, Giulio Carlo. A época do funcionalismo. In: **Arte Moderna**. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Cia. Das Letras, 1992, p. 263-506.

¹⁸ HOBBSAWM, Eric E. As artes 1914-45. In: **Era dos extremos**. O breve século XX. 1914-1991. São Paulo: Cia das Letras, 1995, p.178.

Sem dúvida, a oportunidade mais direta, oferecida aos arquitetos que se fizeram vanguardistas pelas sugestões e demandas da industrialização - inclusive levando em conta as questões técnicas e sociais do desenvolvimento da economia, não só produtiva-financeira -, fez-se presente com o funcionalismo, especialmente, de início, com sua forte exigência “purista” de um novo “desenho como desígnio”.¹⁹

Os funcionalistas provocam uma revolução estética total, mas o programa dos mesmos é muito mais amplo do que isso. Em seus propósitos estão incluídas a reformulação do planejamento urbano, a industrialização das habitações e de seu equipamento, a introdução de uma **cultura sem diferenças de classe, tudo em substituição a uma cultura de hierarquizada representatividade**. Os arquitetos funcionalistas defendem um programa intencionalmente provocativo, mas é menos do que se possa pensar a expressão de um idealismo utópico. Os funcionalistas são realistas, têm plena consciência da revolução que a **industrialização e o processo de democratização implicam e reconhecem que a situação exige uma nova mentalidade, assim como novas condições ambientais**.²⁰ (g.n.)

Na diária e longa expectativa de uma absurda e esgotante espera de ainda mais um ano, para que, finalmente, ficasse sabendo a data do seu concurso para Professor Titular da Disciplina de Projeto na FAU/USP, o mestre Artigas retomou seus estudos de Filosofia, lendo, então, de Platão a Heidegger. Estava com 69 anos e falou:

– Platão punha o arquiteto, o exercício da Arquitetura, ao nível do exercício político sem, naturalmente, o político ter uma posição consolidada, ou consolidável, ou reconhecida do ponto de vista material, como a produção da Arquitetura.

E é interessante a gente, talvez, ampliar um pouco esse ponto de vista para a seguinte condição: não é o modelo clássico do arquiteto que precisa servir a todos os arquitetos. O que é muito importante. Mas todos eles, os que se destacam, revelam que de uma maneira ou de outra, tangem os dois aspectos da definição clássica do que seja o arquiteto e a sua atividade.

É possível então a crítica da Arquitetura, a crítica legítima, a partir destes padrões clássicos de caracterização da Arquitetura e do arquiteto como tal, e o classificar as obras dos arquitetos em função do que seja a teoria da Arquitetura na época em que ele viveu. Tanto mais interessante isso, se nós prestamos atenção ao que se passa hoje. Com o que aconteceu depois da Segunda Guerra Mundial, e particularmente com os acontecimentos de 1968, com certo pensamento filosófico de origem hegeliano marxista que se

¹⁹ ARTIGAS, Vilanova. O desenho. **Caminhos da Arquitetura**. Antologia. São Paulo: Lech, 1981, p. 41.

²⁰ RABERG, Per G. A vanguarda modernista dos anos 20. **Arquitetura e conhecimento**. Brasília: Alva, n. 5, 1997, p. 46-47.

A retomada das preocupações com as revoltas sociais, volta à tona com o acontecimento – durante a Primeira Guerra Mundial – da Revolução de 1917, na Rússia czarista, um país profundamente conservador. Essas apreensões se agravam face às trágicas conseqüências da Grande Depressão resultante da queda da Bolsa de Nova Iorque, em 1929, fomentando as idéias e o envolvimento político socialista e marxista. Se os comunistas tinham o propósito da revolução social, os socialistas adotaram a política do bem-estar social. Nessa disputa, a social democracia, nos países em processo de desenvolvimento industrial, encontrou espaço para propiciar conquistas à classe dos trabalhadores e, em conseqüência concessões de parte do patronato, ao interligarem-se o liberalismo econômico e a democracia social.

caracterizou com a Escola de Frankfurt. Adorno, Marcuse etc., que acabaram fazendo, ou digamos, criando o que se pode chamar uma filosofia crítica em relação à possibilidade, realmente, da cultura desempenhar alguma coisa no processo, de enfrentar uma mudança da sociedade tal como nós conhecemos. É o sentido de alienação de Marcuse. As aproximações de aspectos antropológicos, inerentes à natureza mesma do próprio homem; “Eros e a Civilização” etc., e que se baseiam em certo pessimismo para a apreciação da história e do pensamento, que levaram, inegavelmente, aos movimentos de contracultura de 1968. Eu posso exagerar, mas você poderá verificar que essas posições da Arquitetura pós-moderna atual são, inevitavelmente, conseqüências de posições de contracultura. Como se a vanguarda, como se as vanguardas, tivessem sido desmoralizadas pela incapacidade de levarem ao plano revolucionário as éticas que assimilaram por si próprias.

Então, dentro desse quadro de crítica da época em que vivemos nós, os arquitetos, se poderia dizer, por exemplo, que o Louis Kahn como você viu, é um homem feito nas Belas Artes, ou na linha de Belas Artes, e que admira mesmo as ruínas da Arquitetura clássica e faz, do que ele chama Arquitetura moderna, ruínas. Portoghesi, idem etc. Ir buscar como querem esses rapazes europeus de hoje, pinçar na história aspectos, ou digamos, frases e símbolos da linguagem arquitetônica universal para fazer uma nova Arquitetura. É no fundo olhar, de maneira específica e própria, todo o acervo da cultura ocidental e qual a maneira de usá-la em favor da perplexidade da época em que nós vivemos.

Isso quer dizer, se nós tivéssemos conversando entre nós, que a cultura ocidental não tem uma perspectiva clara de como avançar na luta por uma sociedade justa e mais digna, coisa que de uma forma ou de outra, sempre orienta todo e qualquer arquiteto. Eu uso as palavras, justo e justiça, como qualquer arquiteto, por causa da condição que o espaço organizado tem de servir à sociedade. Isso vem desde Thomas More, das visões utópicas que acompanham a partição do espaço.

A mim, o que me comove é que esse ângulo do arquiteto passa por ser tanto mais importante quanto nós formos arquitetos do “terceiro mundo”. Quanto ao desejo nacional de modificação do proletariado universal no “terceiro mundo” são de tal ordem que nós temos que fazer a defesa de nossa cultura, contra a sua diluição pelas culturas que são importadas pela classe dominante. Assim nós olhamos isto hoje; a defesa de nossa economia, de nossa integridade como nação. Você veja o que é o Brasil de hoje, um país cuja economia é dirigida por um quarto escalão qualquer do Fundo Monetário Internacional.²¹ (g.n.)

1.2 Sobre a instituição do projeto e do comando do arquiteto

O marco da maior individualização do trabalho de criação do arquiteto remonta ao Renascimento e situa bem o pioneirismo de Felippo Brunelleschi (1377-1446) e de Leone Battista Alberti (1404-1472).

²¹ ARTIGAS. Quinta entrevista, em 6 de julho de 1983.

Em um tempo de profundas mudanças, a conquista construtiva e arquitetônica de Brunelleschi implicou, no caso das obras mais ousadas, a alteração do antigo modo de construção de edifícios, quando da realização da cúpula da Catedral de Florença; nessa ocasião, houve a moderna “instituição do projeto e do comando do arquiteto”. Essa conquista representou uma ruptura com as Corporações dos Pedreiros, expondo a perda de contemporaneidade do papel e do lugar dessa instituição, tradicionalmente forte e excepcionalmente competente na Idade Média. Naquela exata ocasião, ano de 1420, essa guilda apresentou claros sinais de obsolescência, ao não corresponder, à instituição do projeto pelo arquiteto e ao respectivo comando, com a mudança de tecnologia e a decorrente viabilização de uma passagem metodológica social e prática, quanto ao modo de se produzir um projeto. O lugar do arquiteto como mestre-canteiro – no trabalho conjunto com os demais artesãos e artífices – passou a ser ocupado pelo arquiteto mais diferenciado, centralizando cada vez mais suas determinações e responsabilidades. Foi a conquista da capacidade de se poder conceber o projeto como um todo, não mais à maneira do seu lugar anterior, absolutamente integrado com os demais e com eles partilhando vários níveis de autoria e a própria formação. Agora, o seu era um modo outro de desenhar “como designo”, isto é, fazendo por inteiro, de sua mente para o papel; um fazer individualizado, porém muito mais global. Brunelleschi, com essa insurgente mudança, foi portador de um novo projetar, devido às várias instâncias próprias ao Quattrocento, que trazia, em seu bojo, o significado amplo de um nascente outro “olhar o mundo.”²²

Desde então, avançando muito no tempo e na história, observa-se que, com a expansão do capitalismo e após os acontecimentos de 1848 na França, a burguesia dos países modernizados, cada vez mais, voltou-se para os estudos em diversas carreiras. Assim, passou a ocupar um leque de cargos-chave e lugares sociais produtivos, principalmente através dos *bacheliers*, numa troca de incentivos com o desenvolvimento industrial e comercial. Foi a ampliação permanente da escolaridade inicial, básica, secundária, técnica e universitária que proporcionou um contínuo desenvolvimento científico e técnico.

No Brasil, por volta de 1930, deu-se a ascensão da classe média ao palco político e social, com a reivindicação, quando possível, das profissões liberais, por elas se constituírem em um novo espaço de trabalho, melhor classificado para aquele meio social. Vários de seus

²² ARGAN, Giulio Carlo. **Brunelleschi**. Paris: Macula, 1981. WALTER, Ernesto Guilherme. Um diálogo informal. In: **Humanidades**, v. 8, n. 29, 1992, p. 289-301.

protagonistas logo se transformaram em “homens de sua profissão”, para usar uma expressão de Sérgio Buarque de Holanda.²³

As transformações - como ruptura e criação, renovações profundas a partir das mudanças do modo artesanal para o modo industrial de produção - atingiram radicalmente a dimensão da tecnologia e da linguagem na arte da Arquitetura, inseridas no quadro de profundos questionamentos, anseios e expectativas, sobretudo sociais.

Artigas tinha a convicção de que era preciso se chegar, na modernidade brasileira, à responsabilidade como uma construção social e cultural mais justa e avançada. Para os arquitetos, fazia-se necessária a “recusa do artesanato do mestre-de-obras”, sendo a tarefa desse de competência e responsabilidade dos que são arquitetos. Nesse empenho, situa-se a retomada da “instituição do projeto e do comando que o arquiteto tinha que ter de sua própria obra”²⁴, como já dito.

Com a Revolução Industrial - e a densificação das áreas urbanas -, a retomada da cultura arquitetônica só se fez ao longo de um tempo de mudanças, percalços, buscas e acertos, tanto em relação ao surgimento de materiais - ferro, vidro, concreto armado e aço - e de tecnologias, quanto frente a novas demandas e especificidades. Trata-se de uma travessia que se deu a partir do academicismo historicista, no qual se explicitava o afastamento do profissional da Arquitetura de uma atuação no sentido do “projeto como desígnio”.²⁵ Diante disso, foi exatamente essa questão que Artigas, tal como os modernistas, propôs-se a enfrentar e a resgatar: a reconstituição da “instituição do projeto” como cultura arquitetônica, explicitando-se ao modo de uma linguagem.

Por outro lado, com a já referida oferta de prédios comerciais para escritórios, os edifícios passaram a ter um valor real de compra e venda, o que podia comprometer a competência da Arquitetura de dotar a obra do verdadeiro conteúdo cultural, ao se voltar indiscriminadamente para o gosto mercadológico vigente.

Vilanova Artigas, escolhendo ser arquiteto e com formação de engenheiro-arquiteto, julgou não poder prescindir, especialmente naquele momento, da parcela dos conhecimentos técnicos necessários à sua futura atuação. Essa formação marcou para sempre sua obra e, sem dúvida, autorizou-o, como criador, a contribuir com o ensino, como professor universitário, na construção de uma verdadeira capacitação profissional, que propiciasse ao “comando do

²³ HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1973, p.115.

²⁴ ARTIGAS. Sexta entrevista, em 14 de julho de 1983.

²⁵ ARTIGAS, Vilanova. O desenho. **Caminhos da Arquitetura**. Antologia. São Paulo: Lech, 1981,p. 41.

arquiteto”, na produção do seu trabalho, o lugar cultural e social merecido, como pessoa da profissão.

Em uma das entrevistas, Artigas lembrou Auguste Perret (1874-1954) que, como arquiteto, foi um dos pioneiros renovadores do uso estrutural e formal explícito do concreto armado e “(...) manteve o seu diploma somente fazendo projetos”. Artigas comentou:

– Ver esses exemplos para fazer a luta pela nossa regulamentação profissional. Isto é, para ganhar critérios de independência e valores culturais para o projeto. Todo o esforço de ir buscar e de **definir o projeto arquitetônico como um fato cultural necessário para o progresso social**. Arrancar da mão da exploração do espaço, características do apetite imobiliário da nossa classe dominante. É claro que, pela sua imaturidade, não separa uns interesses dos outros. (g.n.)²⁶

– Conquistas de qualidade urbana. Certas tradições alcançadas de qualidade de vida, de usufruto do urbano como um bem coletivo, não é?

– Até está ligado à do Decreto 23.569 de 33, lembra? Que lá dizia: ‘as companhias e tal’, não sei o quê, que quiserem explorar a Arquitetura ou a engenharia. Então era uma exploração. Lá, o Sindicato de 33 marca o exercício da profissão de arquiteto com a exploração de recursos naturais e nunca disse da responsabilidade cultural dos arquitetos. É bem diferente.

Aí eu indicaria que você tinha que mostrar, caracterizar estas estruturas, bem direitinho. Sei lá se você teria que agredir alguém por causa disso. Mas, mostra os vícios de nossa sociedade. Tem que mostrar esses vícios! Esses vícios existem até hoje

Para além dos serviços e do conforto urbano generalizados, há necessidade de locais de encontros e identidade coletiva aberta, capazes de oferecer espaço para esta espécie de vida alargada poder se desenvolver. Ao refazer uma leitura dos tempos de universidade, voltaram-me as considerações sobre os valores dos lugares públicos, através de um longo passado, o Ginásio, a Ágora, as termas, os mercados e suas praças, os largos, socialmente franqueados e vivos aos encontros e às festas populares, pois sempre “serviram para fazer progredir os valores humanos, que não medram no isolamento”.²⁷

Conquistas de qualidade de vida a serem feitas possíveis, a partir de valores de um modelo e um teor de desenvolvimento industrial e urbano de dimensionamento nacional, tornam-se, social e culturalmente, mais francas e abrangentes, pois, universais e civilizadoras.

²⁶ ARTIGAS. Oitava entrevista, em 28 de julho de 1983.

²⁷ GIEDION, Siegfried. **Arquitetura e comunidade**. Lisboa: Livros do Brasil, 19-- . p. 41.

Os vícios atávicos alimentados no Brasil testemunham uma realidade cuja “tendência, ainda, é condicionada ideologicamente pelas classes dominantes e sua capacidade de opressão.”²⁸

Por assumir, junto a seu talento de arquiteto, a consciência de sua responsabilidade cultural, Artigas foi capaz de, nas duas vertentes de seu trabalho - a do projetar como profissional liberal e a da docência no ateliê de projeto -, atingir um lugar permanente entre os nomes de maior nível no ensino universitário e na história da Arquitetura do país.

²⁸ FERNANDES, Florestan. Prefácio. AMMANN, Safira B. **Ideologia do desenvolvimento da comunidade no Brasil**. São Paulo: Cortez, 1980, p. 15.

Capítulo II

O LEMBRAR A SUA HISTÓRIA PESSOAL

2.1 A vinda para a capital paulista

O jovem estudante curitibano da Faculdade de Engenharia do Paraná, João Batista Vilanova Artigas, aos 19 anos de idade, transferiu-se para a Escola Politécnica de São Paulo, em 1934, mas não terminou o curso universitário como engenheiro civil e sim, como engenheiro arquiteto. Tinha escolhido ser arquiteto.

Aprovado no exame para uma das vagas abertas, ingressou na Poli paulistana e, paralelamente aos estudos, passou a conviver de perto com as transformações nacionais, políticas e sociais que ocorriam no estado de São Paulo - cuja industrialização se iniciara nos finais do século XIX-, respondendo às exigências do desenvolvimento da economia industrial burguesa e seus valores.

Na região Oeste paulista, a produção cafeeira e a chamada “burguesia do café” propiciaram, sobretudo a partir 1870, a intensiva entrada dos imigrantes. O enriquecimento regional favoreceu a construção de ferrovias no centro sul-brasileiro para o transporte dos produtos agrícolas, principalmente o café que, posteriormente, financiou a industrialização daquele estado.

Naquela ocasião, 46 anos afastavam Artigas da abolição da escravatura, com a declaração de Lei Áurea, em 1888. Em 1889, com a Proclamação da República, abriu-se o período da chamada República Velha, comandada pelas forças oligárquicas agrárias, voltadas para a exportação de produtos primários e, assim, fiéis às conseqüências do mercantilismo que originou a sociedade brasileira. Novas idéias importadas, ligadas ao liberalismo, conviveram com o escravismo. A doutrina positivista, sobretudo a partir de 1870, com o final da Guerra do Paraguai, fez-se presente bem mais entre os militares, sob a influência de Benjamin Constant. Influenciou pessoas da classe média que caminhavam nas aglomerações urbanas, em um sentido diverso do sistema latifundiário. Eram os comerciantes, burocratas, advogados, engenheiros, médicos e professores. Já no novo século, no cenário internacional, a Primeira Grande Guerra (1914-1918) foi o resultado da contenda entre países imperialistas pelo domínio dos mercados em nível mundial.

Quanto a outros acontecimentos, a chegada de Artigas a São Paulo se deu só quatro anos após a Revolução de 1930, quando Getúlio Vargas, assumindo o poder, abalou, em parte, o *status quo* das estruturas políticas e sociais vigentes. Iniciou-se a Nova República, que “preservando muito das condições anteriores, passa, no entanto, a se movimentar dentro de uma dinâmica mais complexa”, inclusive sob a ingerência “do governo central na economia

agrícola”.²⁹ A chamada Revolução Constituinte, em 1932, no estado de São Paulo, resultou do descontentamento e da oposição da maior parte da oligarquia paulista. Essa (e não só ela), inclusive, tinha sofrido um forte abalo com a crise financeira que atingiu os negócios agrários nas várias regiões do país, como consequência da queda da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929.

Foi no clima de acumulação desses acontecimentos, ou seja, em meio a esse quadro de mudanças que o marcou e o comprometeu para sempre, que o moço Artigas se introduziu na vida universitária paulistana e estabeleceu as bases mais largas da sua consciência histórica, política, social e cultural. Ele explicou:

– Estávamos no miolo da Revolução de 1932, mais ou menos 33, 34. Não era fácil não ser paulista nessa época. Era meio difícil, era um pouquinho difícil. Vale a pena lembrar, não houve dificuldades muito grandes. São Paulo também era uma cidade muito pequena, tinha um milhão de habitantes, por assim dizer, e tudo se passava na Rua Direita, na Rua São Bento, na Praça do Patriarca e no Largo de São Francisco. Aquele miolo resolvia a cidade inteirinha. Tudo, os encontros. No fundo, encontrava-se todo mundo nos mesmos lugares. Os artistas, meus amigos, que conheci bem mais tarde, todos eles tomavam leite à tarde na mesma leiteria na Avenida São João. Logo, aqui perto do lugar onde eu trabalho hoje. Aí no Largo do Arouche (fig. 2.1).

Parece que eu tinha dezoito anos de idade mais ou menos. Já colegas meus tinham feito o mesmo caminho – eram paulistas que foram estudar na escola de Curitiba –, com quem conversei a respeito. Depois os encontrei aqui e fomos morar na mesma pensão, e assim é que as coisas foram para frente.

– Como o senhor foi formando a sua visão de mundo?

– Confesso que o conhecimento de orientação política que existia em São Paulo desse tempo, não era de modo a me atrair, era o paulistismo, a Revolução de 32, Getúlio Vargas etc., a preparação para 34, os primeiros movimentos democráticos que levaram à candidatura do Armando Sales de Oliveira, e já preparavam o golpe de 37. Esse o período que eu vivi. Foi o período de 34 até 38, até eu me formar. O de preparação do golpe de 37. Quando eu terminei o meu curso de Arquitetura, a ditadura do Getúlio começava a tomar proporções. E foi daí pra frente que eu comecei a assumir posições políticas. Mas longe da própria Faculdade.

Na realidade, eu conheci na Universidade nessa época, imagine você, o Mário Schenberg.³⁰ Não que tivesse intimidade com ele, mas o conhecia como estudante pernambucano que tinha vindo para cá. Uns dois ou três vieram nas mesmas condições que eu, e alguns rapazes para te falar a verdade, eram ligados a movimentos de esquerda. Foi uma salvação para mim, porque a Escola de Engenharia, nesse tempo, tinha um bom número de integralistas.³¹

²⁹ CASALECCHI, José Enio. **A obra de Edgard Carone e o ensino da História**. São Paulo: Difel, 19-- , p 16.

³⁰ Mário Schenberg foi um dos mais destacados físicos brasileiros, o introdutor da física moderna entre nós.

³¹ ARTIGAS. Primeira entrevista, em 7 de junho de 1983.

Fig. 2.1: Artigas na Avenida São João

Assim se desenrolaram as suas experiências e descobertas: informar-se e discutir sobre o quadro anterior à Revolução de 1930; tomar ciência, por exemplo, da organização da Aliança Nacional Libertadora, em 1935, relacionada, sobretudo, com os movimentos de esquerda, como o dos tenentistas, os levantes de 1935 e a Intentona Comunista. Essas ocorrências causaram insatisfações, anseios e apontaram interesses e ideologias, em face das permanências políticas e sociais a serem superadas diante das procuras de renovação dentro do quadro geral do conservadorismo vigente à época. Ao lado dos acontecimentos especificamente políticos, Artigas se referiu à ocorrência cultural do Movimento Modernista:

– É muito mais interessante ligar o Movimento de 1922, como eu faço freqüentemente nos artigos que escrevo à época histórica que o Brasil vivia: o fim da 1ª Guerra Mundial, a fundação do Partido Comunista, a Revolução de 17, os Dezoito do Forte, a Revolução de 24, a revolução da instrução no Brasil o Manifesto de 1926 etc. e que continham necessariamente o caminho da industrialização.

E veja que bonito, até se dizer: Só tem uma saída para nós, é a união nacional em torno da industrialização e de uma verdade que não é a verdade de Rui Barbosa, mas a da produção e do trabalho. Essa síntese é que você precisa ver.³²

Para nós, que vivíamos esses aspectos, a aproximação para o Partido Comunista era muito fácil. São posições que Oswald tinha já assumido. Compreende?

Oswald de Andrade quando chegou em 45, sempre daquele jeito dele, sempre meio moleção, estava conosco.³³ Já tinha feito tangências ao movimento comunista; muito antigas, por volta de 1935. Veja é preciso ver as revoltas do próprio Partido, em 35. Eu só me liguei ao Partido em 1945, muito mais tarde. Mas você tinha que ver que esse Partido Comunista já tinha nesta altura uma história ao lado da cultura. Era o único que tinha uma história de participação de intelectuais e homens progressistas, ao ponto de Prestes ter estado na cadeia. Graciliano Ramos escreveu Memórias do Cárcere, por ter lá estado.

³² BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1982, p. 287.

Bosi comentou o brilho retórico de Rui Barbosa (1849-1923), quase sempre eloqüente, e sua oratória política ligada ao liberalismo e ao “culto à democracia jurídica”. Foi um tempo “prolongado até o fim da I Guerra”, no qual Rui Barbosa “testemunhou quase miticamente o modo de pensar das elites brasileiras que construíram a República”.

NOVAIS, Fernando A.; SCHWARCZ, Lília Moritz. (Org.) **História da vida privada no Brasil**. Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Cia das Letras, 2002, p. 492.

Ângela de C. Gomes escreveu que ele “demarcava a posição dos que desejavam revigorar o poder público na direção de uma política fundada nas práticas e nos valores das instituições liberais então conhecidas.” Gomes, Ângela de Castro. “A política brasileira em busca da modernidade: na fronteira entre o público e o privado.”

³³ “Também não se pode esquecer que a maior parte das idéias de Oswald de Andrade provém, inicialmente, de uma mistura de futurismo, dadaísmo e «espiritonovismo», como no nacionalismo de Pau-Brasil, de 1924; e, depois, de outra mistura a que se adicionou uma pitada de surrealismo, como no Manifesto antropófago, de 1928, onde o seu sentido de antropofagia tem muito a ver com alguns textos de Marinetti, com a revista Cannibale e, poeticamente, com certas técnicas da poesia surrealista (...). O Oswald de 1924 já era bem diferente do de 1928, mas suas atitudes – nacionalismo e antropofagismo – governarão toda a sua produção literária”. TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 27.

Em 45 já tinha acontecido a tragédia da Revolução de 35. Os tenentes que fizeram 1922, 1924, todos estes acontecimentos, que conviveram com a Semana de Arte Moderna, acabaram no fundo lutando por uma revolução social em 1935, depois da Revolução de 30. Nós hoje é que vemos na Revolução de 30, algumas passagens fundamentais para a luta pela industrialização. Mas os homens de 1935 viram na Revolução de 30, no Getúlio Vargas, as aproximações dele com a direita fascista e o hitlerismo. Longe das propostas socialistas, já numa posição que comprometia a nossa pátria com a convivência com o Eixo, a tal ponto que a luta deles em 1935, era uma luta pela liberdade, mas já contra o fascismo, contra o integralismo, que em 1937 esteve na eminência de tomar o poder junto de Vargas.³⁴

Nesses encontros, com fatos históricos ainda recentes, o Movimento de Arte Moderna foi um dos sinais do tempo de evolução cultural urbana, com pretensões cosmopolitas: busca e oportunidade em favor de uma atualização dos conteúdos, valores e expressões, diante das manifestações artísticas marcadas pelo academicismo; acesso a linguagens estéticas contemporâneas, capazes de se tornar antropofagicamente pessoais. Essa foi, portanto, outra questão demasiadamente próxima para o jovem Artigas, tema presente em seu pensar a respeito de arte e, em particular, da Arquitetura.

Na área da Literatura, tal renovação mostrou-se, de modo pioneiro, na poesia de Manoel Bandeira, a partir do seu conhecimento literário, atualizado por ocasião de sua estada na Europa, em 1912. Outras demonstrações de renovação foram os estopins paulistanos, nas exposições de Lasar Segal, em 1913, e Anita Malfati, em 1917.

Foram esses os contrapontos iniciais propriamente modernistas, mais próximos da Semana de 1922, diante do academicismo romântico e formalista, que já incluía o engano de um sentimentalismo limitado e limitante. Foi sobretudo a visão marcada inicialmente pelo Realismo, seguida das vanguardas do início do século XX, como uma transposição junto à busca de se querer abarcar uma explicitação das raízes brasileiras e do sentimento nacional moderno, através de uma idéia de antropofagia que também era de origem européia.³⁵

³⁴ ARTIGAS. Terceira entrevista, em 28 de junho de 1983.

³⁵ “As idéias filosóficas e sociológicas, bem como o desenvolvimento científico e técnico da época, contribuíram para a inquietação espiritual e intelectual dos escritores, divididos entre as forças negativas do passado e as tendências renovadoras do futuro, que afinal predominaram, motivando uma pluralidade de investimentos em todos os campos da arte e transformando os primeiros anos deste século no laboratório das mais avançadas concepções da arte e da literatura (...) o modernismo brasileiro, conhecido historicamente a partir de 1922, recebeu influências dessas vanguardas européias, ainda que constantemente negadas pelos seus próprios fundadores. A respeito destas influências, (...) é necessário distinguir entre as mais «remotas», como as do futurismo e do expressionismo (este influenciando primeiramente na pintura), e as que atuaram por volta de 1921, como as do dadaísmo e do «esprit nouveau» ou «espírito moderno», como nos foi traduzido por Graça Aranha.” TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 21, 24, 25.

Sobre o destacado acontecimento paulistano, Semana de 1992, elegante, irreverente e culturalmente renovador, Artigas falou aos estudantes, em 1977:

A Arquitetura moderna no Brasil tem suas origens nos movimentos modernizadores surgidos no primeiro pós-guerra. Período caracterizado por insurreições militares e lutas por reformas políticas, definiu-se no âmbito da Literatura e das artes com a hoje afamada Semana de Arte Moderna de 22.

Não se pode dizer que no bojo do movimento de 22 houvesse uma proposta que incluísse reformas necessárias na Arquitetura brasileira. Mas é bem verdade que o movimento era suficientemente aberto a todas as artes para poder assimilar no seu desenrolar as inquietudes que se foram acumulando no meio dos intelectuais, artistas, arquitetos e construtores capazes de traduzir os acontecimentos europeus diretamente ligados à Arquitetura, fortemente influenciados pela problemática socialista. Conta-se que Sérgio Buarque de Holanda trazia debaixo do braço livros de Le Corbusier³⁶ para a conveniente agitação dos círculos de intelectuais e artistas de vanguarda. E Brecheret morava numa casa, em São Paulo, que me disse ter sido desenhada por Mallet-Stevens.³⁷

Politicamente, o país desembarcou na revolução de 30. Esta, no seu desenrolar, criou as condições para o encontro com o que havia em termos revolucionários entre arquitetos e artistas para a gestação dos planos para o Ministério da Educação.

A contribuição de Le Corbusier para o projeto do edifício do Ministério é inegável. Tem sido afirmada e reafirmada tantas vezes que não vale a pena pormenorizá-la. Cabe-nos, entretanto, constatar que o terreno cultural achava-se como preparado, dominado por figuras que puderam valorizar e assimilar com lucidez a experiência artística do mestre francês conformando-a aos ideais nacionalistas e reformadores da revolução de 30.³⁸

Sem dúvida, Vilanova Artigas foi uma pessoa constituída, uma segunda vez, nessa época paulistana de 1930, de marcas originadas em 1922. E isso, paralelamente a outras vertentes de seu interesse, como sua ligação ideológica com o Partido Comunista Brasileiro.

São Paulo foi um palco privilegiado dos acontecimentos e mudanças que ocorreram no país: o desenvolvimento da cafeicultura, em sua mais avançada fase, assentada no Oeste paulista, propiciou a formação de uma oligarquia poderosa - capaz de investir na industrialização, através de meios políticos e financeiros -, somada às demais forças de oposição ao Império, em favor da Proclamação da República. Ao se desembaraçarem do

³⁶ “Sabe-se hoje (...) que Mário de Andrade possuía a coleção da revista ‘L’Esprit nouveau’, fundada por Le Corbusier e Ozenfant, em 1920. (...) há realmente identidade entre os textos de Apollinaire e os de Mário, tanto na preocupação estética como na temática. Os dois pólos teóricos de «A Escrava que não é Isaura», o da criação e o do criador, além da preocupação com o verso livre, com a rima, com o nacional etc., são assuntos também desenvolvidos em ‘L’Esprit nouveau et les poètes’.” TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 25.

³⁷ Mallet-Stevens (1886-1945), arquiteto que, nos anos 1930, esteve ligado à influência cubista.

³⁸ ARTIGAS, Vilanova. Semana de 22 e a Arquitetura. In: **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Lech, 1981, p. 123 e 124.

conservadorismo da Corte, essas forças passaram a atuar dentro de um sistema nominalmente federativo, exercitando o domínio político hegemônico partilhado com seus congêneres mineiros, que contrabalançavam a força paulista com a forte presença de seus representantes como políticos profissionais. Nesse quadro, os cafeicultores, inclusive, discordavam da aplicação de investimentos em outras regiões do país.³⁹

No Brasil, não só no Rio de Janeiro e em São Paulo, esse período marcou um ciclo de cerca de três anos de greves operárias ligadas ao aumento do custo de vida e à exploração, inclusive, do trabalho das mulheres e dos menores - mesmo à noite-, cujas reivindicações foram praticamente rejeitadas pelos industriais em seu todo. Nos movimentos de massa, o anarco-sindicalismo predominou entre os trabalhadores paulistas. Mais adiante, diferenças ideológicas significativas iriam separar, mundialmente, os anarquistas dos comunistas. No final do século XIX, os imigrantes, agora trabalhadores brasileiros, introduziram a doutrina anarquista no Brasil.

O ano de 1922 foi um ano chave. Uma grande greve destacou-se entre tantas outras daquele período. Em meio aos debates ideológicos, formava-se, no mês de fevereiro, o Partido Comunista Brasileiro, proporcionando maior solidez ao movimento operário, apesar de, em julho do mesmo ano, com a decretação de estado de sítio, ter sido obrigado a viver na clandestinidade até 1927. Em julho, houve assim, uma tensão política e descontentamento generalizado. O clima estimulou, dentro do movimento tenentista, um grupo de jovens oficiais a tentar um levante, no Rio de Janeiro, a partir do Forte de Copacabana.

Em 1924, o Partido Comunista Brasileiro passou a ser membro da Internacional Comunista. Por outro lado, a frente tenentista dominou a capital paulista durante quase um mês, tendo ocorrido rebeliões de menor peso em vários centros do país.⁴⁰ Em 1925, os novos industriais, organizados desde 1917, defenderam o voto secreto, em oposição à tradicional elite agrária, mostrando uma certa tendência a mudanças dentro do capitalismo brasileiro.⁴¹

Sobre isso, Artigas comentou, por ocasião da quarta entrevista:

– Então é preciso ver esta situação, essa ligação ao Partido Comunista dentro de uma perspectiva histórica, que não (o) fez uma entidade pinçada no espaço histórico, assim acidentalmente; mas um conhecimento nosso, da

³⁹ FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1995, p. 297-303. MENDES JÚNIOR, Antonio; MARANHÃO, Ricardo. **Brasil história**. República velha. São Paulo: Brasiliense, v. 3, 1979, p. 337.

⁴⁰ DRUMMOND, José Augusto. **O movimento tenentista: a intervenção política dos oficiais jovens (1922-1935)**. Rio de Janeiro: Graal, 1986.

⁴¹ MENDES JÚNIOR, Antonio; MARANHÃO, Ricardo. **Brasil história**. República velha. São Paulo: Brasiliense, v. 3, 1979, p. 335.

juventude desta época, sobre o significado que o conjunto de lutas dos intelectuais brasileiros tinha levado até 1945, no nosso país: a vitória, sobre o Eixo. Ou que poderia ter sido o inverso, não é?

Você repara que estes manifestos que nós os homens de esquerda, para dizer bem, nós os comunistas, deram como resultado procurar as raízes dos fatos. E os escritos que foram feitos por nós, apesar da linguagem canhestra, ou às vezes meio violenta, tinham uma intenção de aprofundamento inteiramente diversa de tudo o que se escreveu até aquela época a respeito disso. Por exemplo, o Flávio de Carvalho, o pessoal de 1922; formularam hipóteses estéticas, mas sem uma teoria filosófica que as acompanhasse, sem uma visão crítica da história. O Modernismo contra o Academicismo, com algumas formulações meio primárias, quer dizer, do ponto de vista nosso de hoje. Dizer, por exemplo, o que Mário de Andrade dizia: “o povo brasileiro falava de uma forma e escrevia de outra”. Era uma crítica à Literatura em geral, e às maneiras literárias existentes no Brasil.⁴²

Logo em seguida a essa declaração, ele refletiu sobre ela, como marxista, com este exato teor ideológico:⁴³

– Mas você para poder ter que tomar, aí neste caso, não só as posições práticas dos movimentos de esquerda que se rejuvenesceram de alguma maneira com a presença do Partido Comunista, depois da legalidade. Eu não quero desmerecer os trotskistas, nem os socialistas, mas a verdade é que a abertura política, de 1945, deu uma oportunidade para que todos esses grupos de esquerda passassem a se manifestar de uma maneira qualitativamente nova. E é nesse momento, o primeiro momento brasileiro que a figura de Marx começa a ser o pensador do século XX. Para mim foi uma espécie de descoberta.

Certo que existiam marxistas aqui na Universidade, e tinham feito vários trabalhos a partir da visão da sociedade de Marx. Mas nós fomos forçados a fazer isso depois da abertura de 45, e deu como resultado que, todos esses aspectos sobre Arquitetura que tinham sido escritos antes, passaram a perder completamente seu significado. Então eles não têm valor histórico, por tangerem a própria modernidade do gênero de estudos que precisava ser feito.

Nós é que inauguramos isto, de uma maneira ou de outra. Você poderá dizer que o Oscar não fez, porque afinal não é fácil fazer isso. Mas é inegável que é um homem que teve sempre, em relação à sociedade em que ele vive uma idéia de correção das injustiças que a caracterizam.

Não houve anteriormente no pensamento arquitetônico brasileiro nenhuma angulação desse nível, nem mesmo no pensamento artístico. Nós pudemos

⁴² ARTIGAS. Quarta entrevista, em 30 de junho de 1983.

⁴³ Antonio Candido informou que este novo respaldo teórico, de análise, teve início em nossa historiografia, no meio intelectual, com Caio Prado Júnior em “um pequeno livro de 1934, que atuara como choque revelador, por ter sido a primeira tentativa de síntese da nossa história baseada no marxismo: *Evolução Política do Brasil*”. E acrescenta que *Formação do Brasil Contemporâneo*, edição em 1942, dando o “primeiro grande exemplo de interpretação do passado em função das realidades básicas da produção, da distribuição e do consumo. (...) Trazendo o “desnudamento operoso dos substratos materiais”. Em conseqüência, uma exposição de tipo factual, inteiramente afastada do ensaísmo e visando a convencer pela massa do dado e do argumento. Como linha interpretativa, o materialismo histórico, que vinha sendo em nosso meio uma extraordinária alavanca de renovação intelectual e política; (...) como forma de captação e ordenação do real,” (...). CANDIDO, Antonio. *Apud* HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979, p. XIII e XII.

dar à paisagem brasileira do começo do século XX, um certo significado de amor pelas coisas de nossa pátria, mas em um plano fluido, como era o conhecimento filosófico desta época, sem focalizar diretamente as necessidades ou a sociedade enquanto sociedade tipicamente brasileira.

Tudo isso mostrava uma intelectualidade que não tinha os olhos voltados para os problemas da nossa pátria.⁴⁴

No panorama brasileiro do começo do século XX, a Primeira Guerra propiciou o desenvolvimento da indústria e, como decorrência, a participação dos imigrantes como operários. O crescimento industrial favoreceu a urbanização e as exportações, exigindo, como apoio, a construção de estradas de ferro. Mas por outro lado, o atrasado quadro das relações sociais trouxe inevitáveis conflitos. Em 1912, foi considerada inadmissível a possibilidade de um código do trabalho; em 1917 e 1920, ocorreu uma série de grandes greves; em 1922, houve a contestação tenentista, com a revolta do forte de Copacabana, e a fundação do Partido Comunista Brasileiro. A partir de uma pequena parcela da elite paulistana, eclodiu o Movimento Modernista, deflagrado com a Semana de 22.

Entre os anos de 1925-1927, um grupo de jovens militares, agrupados em um movimento armado, passou a ser chamado de Coluna Prestes e percorreu o extenso interior do Brasil. Visava a uma ação revolucionária armada ao tentar levantar, sem sucesso, a população camponesa. Porém, arrebanhou a atenção das classes médias urbanas, ao fazer objeções às oligarquias, apesar de suas atitudes estarem, por formação, vinculadas ao autoritarismo.

Em 1926, com a cisão política da oligarquia paulista, foi fundado o Partido Democrático de São Paulo, que se juntou a uma parte da burguesia urbana e da classe média, bem como a outras facções políticas soltas. No Rio Grande do Sul, a bandeira liberal teve assento com o Partido Libertador. Por fim, em 1929, mesmo estando a ruptura liberal vinculada à permanência do monopólio da classe dominante, os que, de um modo geral, eram chamados de tenentes iniciaram contatos com integrantes da Aliança Liberal, em união com as forças das oligarquias; a Aliança efetuou o levante armado contra o governo federal do paulista Washington Luís.⁴⁵ Foi na Revolução de 30 que os militares o depuseram, formaram uma junta governativa provisória e deram o poder a Getúlio Vargas. Em 1932, como decorrência e em reação a esses fatos, explodiu o movimento conservador constitucionalista de São Paulo, provocando a posterior convocação de uma Constituinte.⁴⁶

⁴⁴ ARTIGAS. Quarta entrevista, em 30 de junho de 1983.

⁴⁵ Isso, em plena crise financeira mundial, que afetou mais o setor agrícola que o industrial.

⁴⁶ GOMES, Ana Maria de Castro *et al.* Confronto e Compromisso no Processo de Constitucionalização (1930-1935). In: FAUSTO, Boris (Org.). **O Brasil Republicano**. São Paulo: Difel, t. III, 1981. CAPELATO, Maria Helena. **O movimento de 1932 e a causa paulista**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

Vargas, enfrentando divergências, promoveu uma série de mudanças e reformas, usando de forte intervencionismo federal, capaz de reorganizar as alianças com as oligarquias e atualizar de forma conservadora o quadro das relações entre as classes sociais e as relações de trabalho. Isso ocorreu sobretudo após 1934, quando ele deixou a liderança do governo provisório e, tendo sido eleito pelo Congresso, tornou-se presidente da República.

Com o conjunto das transformações ocorridas na sociedade, uma parte dos brasileiros almejava por mudanças políticas e conquistas sociais de maior peso. Na Europa industrializada, “desde 1880 até 1914, as classes dominantes descobriram que a democracia parlamentar, a despeito dos seus temores” - sob a sombra do levante popular de 1848, em Paris -, “revelara-se perfeitamente compatível com a estabilidade político-econômica dos regimes capitalistas”.⁴⁷

Exatamente após 1848, tem-se:

(...) a expansão da economia capitalista a todo o planeta, (quando os primeiros governos ou coalizões de governo social-democratas (...) foram formados em 1917-9 (Suécia, Finlândia, Alemanha, Bélgica), seguidos, depois de poucos anos, pela Grã-Bretanha, Dinamarca e Noruega. Tendemos a esquecer que a própria moderação desses partidos era em grande parte uma reação ao bolchevismo, como o foi a disposição do velho sistema político de integrá-los.⁴⁸

Aqui, a confluência do poder político autoritário militarista, trazendo o crescimento da centralização do Estado nas questões socioeconômicas em nível nacional, contrariou as instâncias do poder paulista tradicional e seus interesses federalistas liberais. Conflituosas interligações entre a rede de interesses dos grupos em diversos níveis e intensidades explicam as aproximações e os afastamentos; esses, sobretudo, entre os detentores do poder econômico tradicional e os mais recentemente estabelecidos, como os militares; entre os estamentos da classe média e do operariado e as colisões de classes e de ideologias, no jogo de forças políticas, a determinarem os demais episódios nacionais inseridos no quadro internacional.

Em 1930, foi criado o Ministério do Trabalho, regulamentando a lei sindical e, em 1934, foi instituído o salário mínimo; nesse mesmo ano, formou-se uma coligação de sindicatos de esquerda. Desde os inícios de 1935, foi-se agrupando a Aliança Nacional Libertadora, não só com participações da esquerda tenentista, como dos socialistas e comunistas. Em novembro,

⁴⁷ HOBBSAWM. Eric J. A política da democracia. In: **A Era dos Impérios, 1875-1914**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992, p.159, 160.

⁴⁸ HOBBSAWM. Eric J. A era do capital. 1848-1875. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982, p. 17. HOBBSAWM. Eric J. **A revolução mundial**. In: **Era dos Extremos**. O breve século XX, 1914-1991. São Paulo: Cia das Letras, 1995, p. 89.

houve a tentativa do levante comunista. Seguiu-se a repressão, incluindo o movimento operário e, em consequência, a elaboração da Lei de Segurança Nacional.

Apoiado pelo poder financeiro liberal, sobretudo da Bahia, Minas e São Paulo, no receio pela conquista de um espaço político efetivo de parte dos novos estamentos sociais, em novembro de 1937, Vargas instaurou o Estado Novo e, como ditador, suprimiu o federalismo. Passou a ter o absoluto controle não partidário do Estado, com destaque para a instituição da organização centralizada dos interesses coletivos de modo corporativo, por via de uma política populista. Em 1941, fundou a Companhia Siderúrgica Nacional, marcando o desenvolvimento industrial do país. Em 1943, promulgou as leis trabalhistas, conhecidas como Consolidação das Leis do Trabalho (CLT).

O resultado final da Segunda Guerra em favor do grupo de países aliados contra o Eixo, formado pela Alemanha, Itália e Japão, provocou o desmonte da ditadura e a abertura política a explicitar o “significado que esse conjunto de lutas dos intelectuais brasileiros tinha levado até 1945.”⁴⁹ Nesse mesmo ano, Vargas foi deposto pelos militares. O novo presidente eleito, Café Filho, governou de 1946 até 1951. Vargas voltou à Presidência da República, por maioria de votos, nas eleições gerais desse mesmo ano. A criação, em 1953, da Petróleo Brasileiro S.A. (Petrobras), como mais uma estatal – exatamente dez anos após a Siderúrgica Nacional –, estimulou um tempo de modernização e um maior desenvolvimento industrial brasileiro.

Foi no contexto dessas grandes mudanças que Vilanova Artigas ingressou na Escola Politécnica (1934) e se diplomou engenheiro-arquiteto (1937). Os acontecimentos desse período provocaram, entre muitos dos jovens universitários, indagações e participação da vontade renovadora. No caso de Artigas, pode-se supor que circunstâncias pessoais e familiares o teriam predisposto a abraçar pontos de vista voltados para a dimensão do social, assim como a de um fazer profissional ligado a preocupações mais globais e abrangentes.

Com sua espessa e bonita cabeleira branca, o rosto vivo e ricamente expressivo do homem sensível, inteligente e apaixonado, algumas vezes forte nos gestos ao falar, Artigas me proporcionou a oportunidade e a honra das entrevistas e conversas relatadas neste trabalho. Porém, foi com uma emoção mais introvertida e evocativa, no geral, que falou dos seus tempos de menino, a ponto de, na primeira daquelas manhãs, não ficar traçando riscos, pequenos desenhos nas folhas de papel. Já, lembrando o jovem, trazia o riso.

⁴⁹ ARTIGAS. Terceira entrevista, em 28 de junho de 1983.

– Eu nasci em 1915, se você sabe. Nós somos três irmãos. Minha mãe era uma professora pública, formada na Escola Normal em Curitiba. Eu nasci em Curitiba.

Meu pai morreu muito cedo e minha mãe teve que se transferir para o interior do Estado do Paraná, um lugarzinho chamado Teixeira Soares, a alguns quilômetros de Ponta Grossa, no planalto Paranaense, zona de extração de madeira de pinho, naquele tempo. Mais ou menos em 1920, 21. E eu fui admitido no que se chamava, naquela ocasião, uma ‘escola isolada’. Escola isolada, porque nos pequenos vilarejos do Estado do Paraná, não havia grupo escolar ainda, neste tempo. Tinha a escolinha isolada que ela montou dentro de um velho depósito de erva-mate. Nessa região não só se explorava a madeira como também se beneficiava a erva-mate.⁵⁰

Meu pai Artigas era um brasileiro típico, nascido em Curitiba mesmo, naquela mesma região, e minha Mãe é filha de italiano. É daí o nome Vilanova. Vilanova é um nome italiano, veneziano. Meu avô era veneziano, emigrou para o Brasil nos fins do século XIX com quatorze anos de idade. Ele era um homem muito humilde, que veio da Itália, mandado para cá sem saber nem ler nem escrever.

Depois ele conseguiu trazer a família dele para cá, a mãe velha dele, uma mulher muito forte que eu cheguei a conhecer.

Estudei na escola de minha mãe, não é? E vim para Curitiba aperfeiçoar o curso primário e entrei no ginásio nessa época, como eu disse para você, em 1926. Fui um garoto consciente, desde o início, da condição de ser filho de viúva.

Estive nessa Teixeira Soares até os nove anos de idade quando vim para Curitiba com a minha mãe. Prestei um concurso para poder vir. E acabei de me preparar no curso primário para entrar no Ginásio Paranaense, que era daqueles ginásios ligados ao Pedro II do Rio; da mesma raiz, um centro de cultura muito importante. Muito importantes nestas cidades, principalmente em Curitiba. Entrei neste ginásio em 1926. Formei em 1932 e entrei para a Escola de Engenharia da Universidade do Paraná. Cursei o primeiro e o segundo ano na Escola de Engenharia. No fim de 1933, vim para São Paulo. Eu tinha uns quantos? Dezoito ou dezenove anos de idade. No fim de 33.

Isto, dessas origens, eu acho que as coisas ficam assim desta forma.

Vim transferido para a Escola Politécnica de São Paulo. Fiz os exames necessários para a transferência. Nesse tempo era uma situação mais liberal. Sem existirem as enormes dificuldades para transferência que se tem hoje.

⁵⁰ Vendo no mapa, o município de Ponta Grossa se estende na direção noroeste, a partir de Curitiba, entre 50 e 100 km. de extensão. A Enciclopédia dos Municípios Brasileiros informa sobre Curitiba: “As Minas do Arraial Grande (São José dos Pinhais) formadoras de um dos núcleos de origem do povoamento efetivo de Curitiba pelo grupo de Balthazar Carrasco dos Reis, poucos anos antes de 1661, (...) Alguns mineradores se fizeram tropeiros, invernadores e criadores de gado e retiraram das minas o pessoal necessário a esses misteres”, saindo do “ciclo da mineração para ingressar no da exploração pastoril”. Sobre Teixeira Soares, “diz serem os pioneiros, portugueses e espanhóis (...) Enquanto os colonizadores portugueses (...) se iam estabilizando no planalto das Araucárias, os espanhóis atravessavam o Rio Paraná, partindo de Assunção, e vinham estabelecer os seus ‘pueblos’ e as suas ‘missões’ até as barrancas do Paranapanema”. Foi “só muito mais tarde que os bandeirantes paulistas arrasaram definitivamente os ‘pueblos’ e as ‘missões’ e expulsaram para sempre, daí, os espanhóis, consolidando por fim, nossas fronteiras pelos tratados de 1750 e 1777. (...) desde o meado do século XIX, voltava-se o Paraná, para as correntes imigratórias.” (Colonização alemã, italiana, francesa, inglesa, sueca, austríaca, holandesa, russa e polonesa). Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE). **Enciclopédia dos Municípios Brasileiros**, v. XXXI, 1959, p. 138-151 e 7-9.

Não existia ainda a Universidade de São Paulo que foi fundada um pouco mais tarde, em 34.^{51,52}

Vim para o curso de engenharia da Escola Politécnica e acabei fazendo o que queria: que era estudar Arquitetura no curso da Universidade de São Paulo, de onde eu me formei em 1937.

Um bom estudante, com vocação clara para o estudo da matemática, que eu prezo muito, porque eu acredito que esta espécie de **tendência para a lógica matemática e para o desenho**, logo no começo, marcaram desde os nove anos de idade em todo o curso secundário e, mesmo na minha entrada para a Universidade, certas tendências: primeiro para os **estudos filosóficos ligados à necessidade criada pela lógica matemática. E o desenho que sempre foi uma atração**. Definia para o meu ver (hoje em dia, falando de mim mesmo e, mesmo para ajudar você, para não lhe dar muito trabalho), (definia) o critério de criatividade que é ligado a isto. Então, eu tenho a impressão que se eu tivesse que falar de mim mesmo, desde o começo, ficava meio marcado assim: essa procura de racionalidade que esteve sempre ligada à vocação para os estudos matemáticos e também o lado da pesquisa artística que vinha, de um jeito, pelo amor pelo desenho; pela criatividade de uma maneira geral. (g.n.)

⁵¹ Com a leitura de Fernando de Azevedo, tem-se a informação da “larga parte dada, na primitiva organização do Colégio Pedro II (1837-1838) ao ensino científico, sem prejuízo, mas antes com a preponderância do ensino literário clássico”. Esta a “única instituição de cultura geral, criada, desde a Independência (...) até a República, (...) fundado em 1837, – excelente estabelecimento de ensino secundário em que os estudantes, terminando o curso de sete anos, recebiam o grau e as cartas de bacharel em letras” Refletia certa influência que, vinda do Seminário de Olinda, em 1800, das teorias dos enciclopedistas. Foi um “grande colégio de humanidades, – o mais importante criado pelo governo no Império e, no domínio dos estudos literários, a única instituição de cultura e de formação geral, embora em nível secundário, (...) representante dos estudos desinteressados, (...) caráter de cultura básica, necessária às elites dirigentes do país. (...) tendência ao ensino universalista e enciclopédico, uma larga concessão aos estudos científicos”. Portanto, a partir do Pedro II do Rio de Janeiro, existente desde 1847, posteriormente chamado de Ginásio Nacional, sob as influências “em seus aspectos sociais e políticos”, das teorias dos enciclopedistas através “da reforma pombalina” de 1772; “da revolução de 89, na França; (...) da independência dos Estados Unidos, em 1776; da conjuração mineira de 1789 que visava um governo de forma republicana”; na “introdução das lojas maçônicas que, transplantadas de Portugal, no século XIX, se tornam o centro mais importante da propagação das novas tendências”. Posteriormente, uma reorganização, como diz o autor, “vem imprimir na sua estrutura algumas das idéias do positivismo de Comte, na versão de Benjamin Constant, ministro da Instrução”. AZEVEDO, Fernando de. **A cultura brasileira**. Introdução ao estudo da cultura no Brasil. Brasília: Edunb, 1963, p. 555-557, 570, 571, 615-616.

Quanto ao Seminário de Olinda, criado em 1798 e inaugurado, em 1800, pelo bispo Azeredo Coutinho: “Tipo de colégio que já não era jesuítico, com seu ensino excessivamente retórico, literário e religioso, como observa Gilberto Freyre, (...) logo considerado ‘o melhor colégio de instrução secundária do Brasil’, no dizer de Oliveira Lima, (...) representa, na sua orientação como nos seus métodos, uma ‘ruptura com a tradição jesuítica do ensino colonial’. As novas tendências pedagógicas exprimem-se não só no ambiente liberal que nele se criou, com métodos mais suaves e mais humanos, no respeito maior à personalidade do menino, nas transformações profundas das relações dos adultos com as crianças, dos mestres com os discípulos, mas ainda pela importância dada, no plano de estudos, ao ensino das matemáticas e das ciências físicas e naturais. Ao lado das matérias que constituíam o currículo tradicional – a gramática, o latim, a retórica, a poética, a filosofia (mas já segundo novos pontos de vista) e a teologia –, figuram o grego, o francês, a história, a cronologia, a geometria, a física, a história natural e o desenho que se lecionava não somente aos que queriam fazer o seu curso de humanidades, mas ainda, aos que se destinavam às ordens sacras. (...) A geração educada no Seminário de Olinda, que se tornou o foco de irradiação das idéias liberais, foi a brigada de choque da nova ordem europeia no Brasil” (...). Idem, p. 556, 558 e 559.

⁵² A USP foi fundada em janeiro de 1934, “constituída das escolas superiores profissionais existentes, de uma Faculdade de Ciências Econômicas, de uma Faculdade de Educação e da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras” (...). Op. cit., p. 661 e 679. / O curso de engenheiro-arquiteto na Politécnica de São Paulo foi criado em 1894. FICHER, Sylvia. **Ensino e profissão**. Curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo. São Paulo: USP, v. I e II, 1989. p. XII.

Essa criatividade não ficava só no desenho, mas ficava também nos brinquedos infantis, nas invenções deles.

Uma coisa da década de 30, no começo de 30: meti-me a construir um aparelho de rádio e escutar as coisas da Revolução de 30; no meu aparelho de radinho de uma válvula só. E no fim, nessa Curitiba tão atrasada, acabou que a polícia prestou atenção na imensa antena que eu tinha montado no fundo do nosso quintal para saber se, de fato, o menino de 15 anos de idade não era algum revolucionário. Eles estavam escutando. Eu não sei. Uma bobagem! Mas sempre o que me interessa é à procura de alguns caminhos, a procura da criatividade, de uma outra direção. Isso me levou da matemática para a inventividade, para a engenharia, e da engenharia para a Arquitetura num passo imediato. A procura para a Arquitetura já foi mesmo nos primeiros anos da Escola de Engenharia, e a vinda para São Paulo foi para fugir daquela estrutura que não me dava margem de pensar em Arquitetura no Paraná. Nem por brincadeira. Depois eu acredito que o meio de Curitiba era muito atrasado nesta época de 30. E o fato é que eu vim para cá. (São Paulo) saindo do período da Revolução de 32.

Paralelamente, esse critério de pesquisa lógica, leva necessariamente à leitura, não é? E eu me lembro que o meu problema filosófico era difícil. Era estudar a filosofia de Comte. As coisas em torno de Augusto Comte.

– Com que idade?

– Isto com quinze ou dezesseis anos mais ou menos. Os meus amigos do ginásio se transformaram em médicos valiosos, engenheiros que hoje dirigem de certa maneira a estrutura burocrática de governo do Estado do Paraná.

Nos seus relatos, lembrando ou colocando aspectos políticos ou questões específicas da área de educação e cultura e mesmo algum fato mais simples e pessoal, como o das suas leituras, ele se situa em relação aos momentos da história. Também falou sobre a importância de pessoas de qualificação profissional destacada terem editado uma revista para divulgação cultural, mais aberta, da matemática nas escolas públicas.

– O que gostava de ler desde mais cedo? Que autores descobriu? Quais as leituras gostosas da sua infância?

E ele discorreu livremente, indo de uma lembrança a outra:

– Lembro das leituras de Monteiro Lobato que começava a lançar neste tempo seus primeiros contos e as leituras da Revista Brasileira de Matemática. Se não me engano, era publicada na Bahia.⁵³

⁵³ Na ocasião, encontrei, na Politécnica, alguns números da Revista Brasileira de Matemática Elementar, que a partir do quinto número passou a se chamar somente Revista Brasileira de Matemática, publicação mensal, cujos redatores eram S. Serebrenick, da Escola Polytechnica e A. Machado, da Escola Normal. Havia uma redação na Bahia, representantes e agentes nos estados do AM, MA, CE, PB, PE, AL, SE, MG, SP e RS. Em PE e na BA, havia representantes no interior. Infelizmente, só havia poucos exemplares e em péssimo estado de conservação. Mal pude tirar algumas fotocópias e levar para Artigas. A mais antiga era do Anno 1º, de novembro e dezembro de 1929, os números 3 e 4; a de 5/1/1931, a última delas, Anno 2, de fev./ab. de 1931. Curiosamente, no suplemento desse último, o artigo **O conceito moderno da habitação**, de Jayme da Cunha Gama e Abreu.

Eu soube uma história por um amigo meu, imagine você, foi o Carlos Marighella, que era jovem, baiano e tinha julgado um cavalheiro chamado Salomão Serebrenho⁵⁴ que mais tarde foi diretor do Observatório Astronômico do Rio de Janeiro, e fundara esta coisa que se chamava Revista Brasileira de Matemática. E nós recebíamos quando ela saía, sei lá, e resolvíamos alguns problemas. Em todo caso, líamos esta revista, as biografias de alguns matemáticos célebres: Evaristo Galois, por exemplo, francês que criou a Teoria dos Grupos, e foi assassinado, ou fuzilado ou guilhotinado, não sei, na Revolução Francesa.⁵⁵ Em todo caso, o criador da Teoria dos Grupos. E também Joaquim Gomes de Souza, matemático brasileiro que morreu muito cedo. Biografias, que me marcaram de certa forma ter lido essas coisas, porquanto estes fatos assim assimilados na infância conduzem você depois a ligar a eles o conhecimento que você vai tendo na vida.

Encontrei, por exemplo, o Gomes de Souza Shalders, aqui em São Paulo, como professor da Escola Politécnica, que era descendente desse Joaquim Gomes de Souza. Imagine que coisa! Professor da Politécnica, de matemática.

Como eu disse esses meus colegas já sabiam ler Monteiro Lobato. Começamos a formar um grupo. Meus amigos dessa época.

Não as histórias infantis. Você toma cuidado. Fala-se de Monteiro Lobato, e todo mundo pensa que eu lia o Sítio do Pica-Pau Amarelo. Isto não existia nesse tempo. Lia os primeiros contos, que eu lembro até hoje. Até hoje, dos personagens: o faroleiro! Quando eu era menino não existia esse Monteiro Lobato. Nem nos meus quinze anos de idade, nós não éramos de literatura infantil, não é? Quer dizer, os primeiros contos, os primeiros livros dele: Cidades Mortas, Jeca Tatu, a figura que ele criou do Jeca Tatu.⁵⁶

– Havia incentivo por parte da família, através da senhora sua mãe?

– Só a minha mãe. Minha mãe fez o curso na Escola Normal do Estado do Paraná que equivalia ao curso secundário, ao ginásio daquele tempo. A Escola Normal era tão importante quanto a Universidade, porque uma boa parte dos rapazes decidia ser professor ou ser engenheiro. Não havia muita diferença entre ser professor público ou ser advogado, engenheiro ou médico. Assim, muitos rapazes entraram para a Escola Normal, que era muito mais de rapazes do que de moças.

A minha mãe fez este curso, que salvou, naturalmente, a nossa própria vida. Se não tivesse tido esse seu curso, certamente seria muito difícil para ela

⁵⁴ Salomão Serebrenick, cujo sobrenome foi aportuguesado por Artigas.

⁵⁵ “Galois, Éveriste, matemático francês (1811-1832), admitido na *École Normale* em 1830, foi dela expulso em 1831, após ter escrito um violento artigo onde suas idéias republicanas o fizeram denunciar “o espírito reacionário do seu diretor”. O essencial da sua obra reside em uma Memória ‘Sobre as condições de resolução das equações por radicais’ (1831), fundando a teoria dos grupos de substituição. (...) Morto em duelo com menos de vinte e um anos de idade, escreveu na noite anterior duas Memórias sobre o que o tinha apaixonado: um manifesto, ‘A todos os republicanos’ e um testamento matemático onde resumiu o essencial de suas descobertas: a teoria das equações algébricas, os resultados sobre as integrais de Abel (...). A idéia central dos trabalhos deste matemático genial foi a noção de grupos que veio a ser fundamental para os matemáticos.” ROBERT, P. Le **Petit Robert 2**. Dictionnaire des Noms Propres. Paris : Le Robert, 1981, p. 713.

⁵⁶ O escritor paulista Monteiro Lobato, em 1948, participou da fundação, em São Paulo, da revista Fundamentos.

poder tocar a nossa vida. Mas foi deste curso de minha mãe que nós tivemos sempre uma perspectiva para a cultura diferente do total de nossa família.⁵⁷

O que aconteceu foi que todos os meus primos, depois, nos acompanharam. A mim e aos meus outros irmãos. Mas eu acho que o núcleo disso tudo foi essa minha mãe.

E essa circunstância brasileira do filho de professor, como o Darcy Ribeiro, por exemplo. É filho de professor. E eu sempre noto quais os homens que são filhos de professor. Essa circunstância, no Brasil, de ser filho de professor, é como a tal característica parecida com os americanos que eram filhos de pastores protestantes. Bem, essa condução para certa moral, para certa responsabilidade em relação ao saber, e que é bonito que seja caracterizado pela ascendência, pelo valor mesmo que as mulheres cultas representam na nossa história cultural.

– É muito importante saber o que a qualidade da escola pública no Brasil já representou, em um tempo não tão distante.

– Eu mais tarde vim pensar a respeito disso. Até escrevi aí nesse livro. Você vai compreender inclusive esse pequeno artigo, Construindo escolas, alguma coisa assim. Escrevi estas coisas para mostrar aos alunos da FAU qual era uma metodologia de análise para se chegar à tipologia do projeto da escola, ou da análise da história de cada uma das tipologias. Fiz aquilo, como um artigo exemplar, para poder servir a uma escola da qual eu já estava separado de alguma maneira.⁵⁸ Mas, você veja lá, nesse pequeno estudo, eu chamo atenção para o que foi a escola republicana. Veja você, as escolas que a minha geração frequentou. Como essa de minha mãe, escolas propostas pela República, e veja que eram tão importantes que, em 1926, houve o famoso Movimento da Escola Nova, chefiada por Fernando de Azevedo e o pessoal paulista daquele tempo. E quem dirigia o ensino público no Estado do Paraná, era um paulista chamado Cesar Pietro Martines, que nunca esqueci o nome, porque ele visitava a nossa escola como fiscal das escolas isoladas de seu comando e deixava relatórios nos

⁵⁷ O curso dado pela Escola Normal formava professores para ensinarem no 1º grau, da primeira à quinta série, que ministravam todas as disciplinas. Eram os chamados professores primários.

“Foi em São Paulo para onde se deslocou o centro da vida econômica do país, que tomou impulso a instrução nos seus diversos graus e modalidades. (...) desde 1890, em que surgiu a primeira reforma de ensino primário e normal, entra a escola de formação de professores primários em uma fase nova – uma das mais brilhantes de sua história (...) a Escola Normal de São Paulo, cujo curso passou a ser de quatro anos, instalou-se em 1894 (...) movimento remodelador, inspirado pelas técnicas pedagógicas norte-americanas (...) Foi pela ação vigorosa de Anísio Teixeira que se acentuaram, na política escolar do Distrito Federal as influências das idéias e técnicas pedagógicas norte-americanas, já enunciadas na reforma de 1928. (...) Enquanto se processava, (...) essa vigorosa transformação do sistema escolar do Rio de Janeiro, realizavam-se outras obras de renovação, no Ceará, com Moreira de Sousa, em Pernambuco, sob a inspiração de Aníbal Bruno, no Paraná e, sobretudo, no Estado de São Paulo (...)”. AZEVEDO, Fernando de. **A cultura brasileira**. Introdução ao estudo na cultura no Brasil. Brasília: Edunb, 1963, p. 631, 674-675.

“Não foi o movimento revolucionário de 30 que começou as reformas; mas ele propiciou a sua extensão por todo o país. Antes houvera reformas locais, iniciadas pela de Sampaio Doria em São Paulo (1920), que introduziu a modernização dos métodos pedagógicos e procurou tornar realidade o ensino primário obrigatório com notável incremento de escolas rurais. Outras reformas localizadas foram as de Lourenço Filho no Ceará (1924), a de Francisco Campos em Minas Gerais (1927), a de Fernando de Azevedo no então Distrito Federal (1928). Todas elas visavam a renovação pedagógica consubstanciada na designação de “escola nova”, que representava posição avançada no liberalismo educacional (...)”. CANDIDO, Antonio. A Revolução de 1930 e a Cultura. In: **Novos Estudos Cebrap**. São Paulo, v. 2, nº4, de abril de 1984, p. 28.

⁵⁸ O artigo chama-se “Sobre escolas”, de 1970, publicado na revista Acrópole, nº 377. **ARTIGAS, Vilanova**. Caminhos da Arquitetura. 1981, p. 105-113. (Artigas foi afastado da FAU-USP de 1969 a 1980).

livros de visitas, que minha mãe depois me mostrava. A um menino de oito, nove anos de idade.

Mas você vê que estas escolas públicas tinham uma força e um conteúdo, a tal ponto, que Fernando de Azevedo achava que o movimento pela Escola Nova de 1926, era tão importante quanto a Semana de Arte Moderna de 1922, mesmo como a Revolução de 24 dos tenentes; e que no fundo desembocou, esse movimento todo, feito pela escola pública, surgido na República, na Revolução de 30.

Então, o valor real, histórico, desta escola que nós fizemos, era um valor, se você me permitir a palavra, revolucionário. Sabe? Infundiu na minha geração, em mim mesmo, particularmente, um encaminhamento no pensar, no fazer, um nível de responsabilidade, uma visão de mundo que só podia me ter conduzido para as coisas que eu fiz na minha juventude, até terminar o meu curso universitário.

Assim sendo, veja você que: tangemos este artigozinho que não é assim tão um gesto independente ou prosaico, ou irresponsável, mas é como se fora uma recordação de um processo histórico que eu vivi e que me valeu como arquiteto, para ver qual a metodologia de pesquisa necessária para ir buscar na tipologia, a história das tipologias dos edifícios, na condição brasileira humilde em que vivíamos.

O Ginásio Paranaense dava uma formação, ao jovem, muito boa, demais. De tal forma que, por exemplo, em inglês e francês eu nunca estudei com ninguém. O que eu aprendi no Ginásio Paranaense é o que sei até hoje. Eu saí sabendo ler muito bem em inglês e ler muito bem em francês. De forma que, você pode ver que coisa interessante: os livros de ciências, particularmente de ciência física e matemática, que nós adotávamos nesse tempo, quando eu tinha uns dezesseis, dezessete anos. Não podiam ser livros escritos em português e não eram mesmo. Era (*de*) Langlebert, um livro de física, muito conhecido pela juventude de minha época, e livros de matemática que se mandava buscar na França. Todos, em geral, em francês. Meu conhecimento do inglês, esse, já era suficiente para gente avançar sozinho. Nunca tive professor (*particular*) de inglês na minha vida. Para você ver como era o nível do ensino dessa época, ou do valor dessas escolas públicas de que nós dispúnhamos.

A cidade de Curitiba, na época a que nós estávamos nos referindo, tinha, eu acredito que por volta de cem mil habitantes, era uma pequeníssima cidade. Acho que cem mil habitantes se tanto. Dá pra a gente verificar mais por aí. Era um vilarejo pequeno. Mas assim mesmo, tinha os bondes dela. Uma cidade bonita, aprazível, fria (*de clima frio*), essas coisas. Cidade de alemães, de polacos. Tinha muitos polacos, muitos polacos, muitos alemães. Sem haver muita pobreza, pelo contrário, até com recursos, sem miserabilidade nenhuma.⁵⁹

– Já gostava de desenhar?

– Os Artigas sempre tinham, é coisa curiosa... os Artigas sempre foram desenhistas. Eram desenhistas de copiar retratos de artistas de cinema, da (revista) *Cena Muda*.⁶⁰ Desenhos assim: o ingênuo, o popular. Certo tio meu

⁵⁹ Em 1915 (ano de seu nascimento), a cidade de Curitiba apenas contava com 66 mil habitantes. **Enciclopédia dos Municípios Brasileiros**. IBGE, v. XXXI, 1959, p. 174.

⁶⁰ A *Cena Muda* (Scena Muda). Revista semanal de divulgação de filmes de cinema. Muito popular, trazia belas fotos de atrizes e atores. Foi editada no Rio de Janeiro, de 1921 até 1940.

ficou famoso como um homem que sabia ampliar retratos de artistas de cinema com lápis preto e branco. Então, o desenho para mim não foi uma coisa estranha. Só que eu pude levar isso um pouco mais além.

2.2 Na Escola Politécnica

Com Artigas, há de se tocar nos aspectos da diferenciação entre as formações específicas do engenheiro e do arquiteto, e isso leva a um recuo no tempo. No transcurso histórico do trabalho e da produção arquitetônica, de sua transmissão como conhecimento e saber específico e significativo, inclui-se o desenvolvimento da tecnologia e da ciência e a maior diversificação ou não das especializações, ao lado dos momentos culturais das sociedades. O invariável, no tempo e no espaço, em toda produção que possa se classificar como Arquitetura, é a implacável implicação cultural de se realizar uma forma de linguagem como síntese, por mais simples que seja essa linguagem.

Isso desde que procedimentos técnico-construtivos básicos puderam sustentar, já entre os artesãos-construtores, uma interação profunda no entendimento e no sentido do fazer e do dizer cultural. Essa interação existiu desde as construções vernáculas, passando pelo que, com o tempo, se diferenciou como arquitetura e engenharia, e era encontrada nos abrigos e em outros artefatos auxiliares do viver humano.

A Revolução Industrial, a nova divisão social do trabalho e o advento dos novos materiais, das novas tecnologias e possibilidades construtivas trouxeram uma possível diferenciação à formação e à atuação profissional do engenheiro e do arquiteto.

Esse fato traz o acontecimento especialíssimo e inaugural do Renascimento arquitetônico: o da elaboração do citado projeto de Filippo Brunelleschi para a cúpula da Catedral de Florença. O corpo da sua construção começou a ser levantado em 1296 e foi reformado no século XIV. Na ocasião em que a municipalidade decidiu completar uma obra de tais proporções, colocaram-se sérios impasses. E ao que tudo indica, a tradicional e incontestável competência das corporações dos pedreiros agora a temia. Foi organizado um concurso em 1418, ao qual Brunelleschi respondeu, instituindo o processo de projeção como uma ação separada da execução da obra no canteiro, ou seja, como um novo e explícito pensar técnico e estrutural, ao elaborar, de um modo pleno e pessoal, o “desenho como designo”. As circunstâncias históricas levaram-no a criar desenhando, em um projetar isolado, não só uma armação mecânica articulada de madeira – espécie de grande aranha mecânica –, a ser presa unicamente na borda circular da abertura no alto (fig.2.2).

Fig. 2.2, 2.3: Filippo Brunelleschi. Desenho do andaime e corte da cúpula da Catedral de Florença

Desse modo, pôde-se dispensar a colocação dos cimbres ou andaimes, montados sobre inúmeras estacas de madeira. Essa, naquela época, já uma matéria-prima por demais onerosa, com as florestas bem mais distantes e tal a quantidade necessária para a montagem desse tipo de apoio até então pousado no solo, naquele espaço preexistente tão amplo e de enorme altura.⁶¹ Com a proposta do arquiteto, tais cimbramentos passaram a ser desnecessários. A mais, estudando as antigas alvenarias romanas em escama de peixe, ele criou uma interligação entre esse uso e o traçado exato de um perfil mais elevado para a própria cúpula, que foi construída entre 1420 e 1429.

Foi a invenção desse conjunto de medidas técnicas e projetuais que acarretou, pela primeira vez, na arte de construir edificações, uma clara separação entre o trabalho intelectual e o manual, ou seja, o do arquiteto, elaborando antecipadamente todo o projeto com o uso dos desenhos e das maquetes, e o dos executores na obra (fig. 2.3).⁶²

Do ponto de vista da História da Arquitetura e da História da Engenharia das Construções, Argan afirmou que havia: “A definição de uma noção geométrica do espaço, a identificação das estruturas arquitetônicas com as estruturas espaciais, a teorização da perspectiva como princípio formal unitário da natureza e da construção dos edifícios.”⁶³ Assim, Brunelleschi inaugurou, com a arquitetura de sua cúpula, a expressividade da nova realidade histórica e social. Na prática das corporações medievais, o mestre-pedreiro acumulava sua própria experiência dos diversos afazeres técnicos, somando-se a capacidade de direção geral dos trabalhos com a de propor, junto e partilhando com a grande equipe, novas soluções e articulações construtivas e expressivas, concernentes a cada local, a cada situação. Era a condição especial de um saber acumulado na prática diária do trabalho conjunto da corporação, a qual, ele somou o seu aprendizado junto às antigas obras romanas.

Por volta de 1750, deu-se, na França, a divisão inaugurada com a revolução brunellesquiana, principalmente com o desenvolvimento do cálculo estrutural na direção das exigências específicas das novas tecnologias, no sentido de um esvaziamento da reunião tradicional das duas atividades, o projetar e o construir, na arquitetura.⁶⁴

⁶¹ Cimbres: armação de madeira que serve de molde para a construção do arco ou da abóbada. CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.

⁶² ARGAN, Giulio Carlo. **Brunelleschi**. Paris: Macula, 1981, p.49-52.

⁶³ ARGAN, Giulio Carlo. O tratado *De re aedificatoria*. In: **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 107.

⁶⁴ COLLINS, Peter. **Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución (1750-1950)**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977, p. 189.

Quando, a partir do século XIX, ficou clara a situação de ambas as formações profissionais, os arquitetos eram diplomados pela Academia de Belas Artes, fundada em 1806 por Napoleão Bonaparte, tendo, antes da Revolução Francesa, existido a Real Academia de Pintura e Escultura, e a Real Academia de Arquitetura, de 1648 e 1671, respectivamente; ambas foram fechadas em 1793.⁶⁵ Os engenheiros eram preparados em suas especializações, inicialmente na Escola de Pontes e Estradas, fundada por Luís XV, em 1747, e na Escola dos Engenheiros, de 1748, em Mézières, significativamente, uma região de mineração. Desde a segunda metade do século XVIII, na *École de Ponts et Chaussées*, as novas demandas construtivas haviam provocado “o estabelecimento da engenharia civil como profissão independente desde que se tornara insuficiente”, em face dos grandes vãos dos arcos nas pontes, o “se poder aquilatar as dimensões através das regras da experiência, portanto, unicamente da experiência” acumulada no canteiro de obras.⁶⁶ Em 1795, foi criada a Escola Politécnica em Paris.

Hobsbawm informa ter sido, a Poli francesa,

...um turbulento centro do jacobinismo e liberalismo que atravessou todo o período pós-napoleônico, e um incomparável criador de grandes matemáticos e físicos. (...) teve imitadores em Praga, Viena e Estocolmo, em S. Petersburgo e Copenhagen, em toda a Alemanha e Bélgica, em Zurique e Massachusetts, mas não na Inglaterra. (Sendo que), nenhuma reforma deste tipo se deu na Grã-Bretanha, onde a revolução política nada ganhou nem conquistou. Mas a imensa riqueza do país, que tornava possível a criação de laboratórios particulares, (...) e a pressão geral das pessoas inteligentes da classe média por uma educação técnica e científica teve bons resultados. (...) O Conde de Rumford, um peripatético aventureiro ilustrado, fundou a ‘Instituição Real’ em 1799, (que foi) de fato, um primeiro laboratório de pesquisa. (...) Em Londres, os radicais benthamitas fundaram (ou melhor, assumiram o controle e modificaram) o Instituto dos Mecânicos de Londres (...) como uma escola para técnicos, a Universidade de Londres como uma alternativa para a sonolência de Oxford e Cambridge, e a Associação Britânica para o Progresso da Ciência (1831) como alternativa para o torpor aristocrático da degenerada Sociedade Real. Não eram fundações destinadas a acalantar a busca do conhecimento puro por si mesmo, já que este tipo de instituição demorou a surgir.⁶⁷

⁶⁵ A Real Academia de Arquitetura “é guardiã da tradição clássica francesa e do ‘grand goût’, porém, se mantém aberta às novas experiências e ao progresso técnico, discute as teorias racionalistas, e participa com vivacidade da vida cultural de seu tempo”. Cerca de um século depois, “fecha-se, pouco a pouco, em uma defesa intransigente da “arte” contra a “ciência”.” BENEVOLO, Leonardo. Os progressos científicos e o ensino. In: **História da Arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 38.

⁶⁶ COLLINS, Peter. **Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución 1750-1950**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977, p. 190. Novamente, um tema que remete a Brunelleschi, e a questão da cúpula florentina.

⁶⁷ HOBBSAWM, Eric J. A ciência. In: **A era das revoluções. 1789-1848**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996, p. 303.

Benthamismo é o pensamento de Jeremy Bentham (1748-1832) que conceitua a “maior felicidade para o maior número de indivíduos (...) Da associação com o utilitarismo como ‘força política’ (...) se conseguiu grandes avanços sociais”. CASTANHO, César Arruda. **Dicionário universal das idéias**. São Paulo: Meca, 19 - -.

Se na Escola de Belas Artes o aprendizado historicista ligava-se “à alvenaria e ao estuque”, com base nos sistemas construtivos tradicionais, na Politécnica, voltava-se para as novas tecnologias, ligadas ao ferro, e ao concreto armado. Isso implicava uma permanente atualização do conceber e do fazer prático, baseado na pesquisa científica das resistências e dimensionamentos das peças, e do cálculo de estabilização das estruturas de pontes e edifícios. Como decorrência, de um modo geral, a preocupação com os estilos decorativos era minimizada. A beleza tendia a, quando atingida, ser resultado da percepção ligada a um domínio caracteristicamente abrangente, seguro e funcional. Nesse sentido, era um voltar mais para o clássico.⁶⁸

O estudo politécnico alicerçou a formação de Ildefonso Cerdà (1815-1876) - engenheiro de estradas, canais e portos diplomado em 1841, pela *Escuela de Ingenieros de Caminos*, de Madri-, expressa, na extensão, no alcance e no significado da implantação de seu plano para a cidade de Barcelona. Cerdà que, em um período anterior, por decisão independente, havia feito estudos de Filosofia, Náutica, Arquitetura e Desenho Técnico, passou a ser um liberal reformador de marcada raiz utópica e, mais para o final, tornou-se um radical.⁶⁹

O Brasil do segundo Império conheceu o excelente arquiteto francês Louis-Léger Vauthier (1815-18--) formado pela Polytechnique de Paris, que deportado, viveu no Recife de 1839 a 1846, onde “dirigiu os trabalhos de Viação e Obras da província de Pernambuco. Desposando as idéias falansterianas, apoiou com entusiasmo a revolução de 1848 e foi eleito, em 1949, deputado à Assembléia Legislativa Nacional”. Foram publicados, na França, livros e artigos técnicos seus, não só sobre a prática da engenharia, como foi a caso do *Impôt progressif*, entre muitos outros. São suas, no Recife, duas realizações da melhor qualidade e beleza, o Teatro Santa Isabel e a residência que hoje abriga a Academia Pernambucana de Letras.⁷⁰

O comparecimento da formação politécnica foi um sustentáculo no despontar pioneiro da Arquitetura dos grandes blocos em altura, no quadro do desenvolvimento industrial norte-americano, por ocasião da denominada Escola de Chicago. Le Baron Jenney (1832-1907), seu fundador e criador do que exatamente caracterizou a particularidade das suas edificações – a

⁶⁸ GIEDION, Siegfried. **Espacio, tiempo y arquitectura**. Barcelona: Científico-Médica, 1968, p. 217.

⁶⁹ MARGARIT, Isabel. Biografía: Ildefons Cerdà. In: **Cerdà. Ciudad y Territorio. Una visión del futuro**. Espanha: Fundación Catalana Per La Recerca, 1996, p. 141-152.

⁷⁰ SVENSSON, Frank. Louis-Léger Vauthier. Indicações para o estudo da vida e obra, na Europa, de Louis-Léger Vauthier. **Boletim do Instituto de Arquitetura e Urbanismo**. Brasília: UnB, 1989, p. 67-105. Do período em que Vauthier esteve no Brasil, há suas Cartas de residência no Brasil. In: **Arquitetura Civil**. São Paulo: MEC/IPHAN/FAU-USP, v. 1, 1975.

introdução da estrutura metálica –, era engenheiro-arquiteto pela Escola Politécnica de Paris (1853-1856). Ele atuou como *génie militaire* durante a Guerra da Secessão. Já Louis Sullivan (1856-1924), que trouxe como profissional, sempre consigo, preocupações de dimensões teóricas, foi formado arquiteto pelo Instituto de Tecnologia de Massachusetts, instituição decorrente da Poli parisiense.

No Brasil, com o desenvolvimento industrial do Estado de São Paulo e o crescimento da concentração urbana paulistana, centro principal da nova dinâmica econômica e produtiva, a implantação de uma formação profissional técnica em alguns ramos da engenharia passou, pela mesma razão, a ser imprescindível, como também o fora para a França burguesa a *École Polytechnique*. A criação da Politécnica paulista data de 1894.⁷¹

De seu curso, Artigas lembrou:

– Eu vim para cá em dezembro de 1933 para fazer o 3º ano de engenharia civil na Escola Politécnica, me submetendo à condição de ter que fazer algumas matérias do 2º ano, como Física etc. e três cadeiras do 3º para as quais eu teria que prestar o que se chamava exame vago: prova escrita e oral sem ponto marcado. Quando um aluno era reprovado, nesse tempo na Escola Politécnica, uma escola muito severa. Não existia segunda época, mas você poderia cursar o ano seguinte dependendo da cadeira que você foi reprovado, para se submeter no fim do ano a um “exame vago”.⁷²

Quando eu vim para a transferência com os outros amigos, também do Paraná, (...) nós nos submetemos a fazer (este) exame (...) de algumas cadeiras do ano seguinte, que eram hidráulica, construções civis e tecnologia civil, já matérias do 4º ano.

Nessa época, matriculado no curso de engenharia civil, eu fiz também Arquitetura. (...) Se estivesse aqui para dizer: ‘eu vou fazer curso de Arquitetura’, isso ia me atrapalhar. Nesse período fiz os dois cursos daí pra frente. Agora, isso de fazer os dois cursos, me levou a abandonar o curso de engenharia civil, e fui fazer somente Arquitetura, ou só as matérias ligadas à Arquitetura. Isso me deu uma folga de tempo que eu aproveitei de uma maneira muito específica. Não sei se vale a pena, eu ter que dizer agora. Exatamente, estudando somente Arquitetura, tendo abandonado já o curso de engenharia civil que, não me fez nada mal eu ter seguido até esta época. Deixei de fazer cadeiras como Pontes, Estradas de ferro, Estradas de rodagem, matérias do 5º ano. Uma pena! Podia ter voltado mais tarde. Ter terminado este curso de engenharia.

Não tem quase nenhuma importância, porquanto o título que a Politécnica dava, naquele tempo, todas as escolas, como o Mackenzie também e todas as escolas de engenharia que tinham o curso de Arquitetura, era o título de

⁷¹ O início do curso de Arquitetura na Academia de Belas Artes de São Paulo é de cerca de 1930.

⁷² “A transferência implicava aceitar prestar os exames do ano seguinte, no regime ‘exame vago’. Quer dizer, se cursa o ano e vai, no fim, enfrentar os professores com todo o programa na pergunta voluntária de quem examinava. E me submeti a essa coisa só para poder me transformar em paulista. Passei. Em algumas matérias com notas razoáveis. E foi o jeito que eu me tornei paulista”. ARTIGAS, Vilanova. **Vilanova Artigas: Arquitetos brasileiros** *brazilian architects*. São Paulo: Insituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 17.

engenheiro-arquiteto. A própria regulamentação profissional feita em 1933 ou 34, por aí, que criou os CREAs, sob Getúlio Vargas, depois da Revolução de 30, caracterizava o título, engenheiro-arquiteto, ao lado do engenheiro civil, ou do engenheiro-eletricista e das poucas especializações que havia.⁷³

Então, na regulamentação profissional, o título de arquiteto, era um título de segundo grau e que ninguém queria a não ser associado ao de engenheiro. (...) Nós éramos realmente, na Escola Politécnica de São Paulo, engenheiros arquitetos. Fazíamos cursos de engenharia, saíamos de lá capazes de calcular as nossas estruturas.⁷⁴

Na entrevista dada à Sylvia Ficher, ele esclareceu “o encaminhamento pelo lado da construção, da produção industrial”:

– O que a Politécnica fez de importante, foi organizar o que se chamou o Laboratório de Ensaio de Materiais. (Nele,) se estudava os materiais: ferro, madeira etc. O Abranches Brotero era o homem das madeiras. Era ligado à indústria aeronáutica no Brasil, no ‘avant guerre’. Foi por causa dos trabalhos de Brotero que nasceram os compensados fenólitos e tudo isso que veio depois. Foi estudar o ferro, o aço... O Ari Torres era o presidente, foi a sua equipe do Laboratório de Concreto: dosagens de concreto (ou traços de concreto, produção de concreto, resistência do cimento. (Na) Fábrica Perus, de cimento, nós íamos lá ver (...) como se testava a saída, o que era clinker. Sabíamos todas essas coisas.

Essas betoneiras gigantes começavam a funcionar no Brasil não há muito tempo (...) Preparam o concreto no caminho da obra. Isto é resultado do trabalho do Laboratório de Ensaio de Materiais, exatamente no ano de 1934, por conseguinte, há quase cinquenta anos atrás. E veja o que levou a organização desse Laboratório de Ensaio de Materiais (foi) a necessidade da indústria de assessorar a sua produção com a pesquisa tecnológica.⁷⁵

Posteriormente, foi com o uso do concreto armado que Artigas desenvolveu uma linguagem arquitetônica própria, vindo a caracterizar a escola paulista. Inicialmente, percebendo em profundidade os valores da obra de Frank Lloyd Wright, projetou e construiu, propositalmente, algumas residências com influências e experimentações wrightianas. Algumas delas com soluções só possíveis com o uso deste material.

Mais adiante, ao voltar a sua atenção para a escola racionalista européia e para a escola carioca, duas outras referências suas passaram a desenvolver o uso das grandes placas de cobertura estrutural contínua de concreto armado, envolvendo o conjunto volumétrico dos diversos espaços internamente agenciados, como uma concepção unitária absoluta dentro e fora. Isso a partir de 1949, ano da sua segunda residência própria, dando início a uma riquíssima e definitiva experiência plena de desdobramentos. Em 1958, a arte concretista penetrou em seu trabalho, fazendo-lhe “esculpir”, com domínio expressivo, a realidade dos

⁷³ Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia (CREA).

⁷⁴ ARTIGAS. Segunda entrevista, em 14 de junho de 1983.

⁷⁵ FICHER, Sylvia. Entrevista com Dr. João Batista Vilanova Artigas, 1982.

esforços internos da estrutura, sedimentando a explicitação do que seria o seu chamado estilo brutalista, caracterizando a força e a personalidade na sua produção mais madura. Com sua vocação e as condições de seu preparo em engenharia civil, como arquiteto, foi capaz de elaborar o *corpus* de sua obra.

Historicamente, com os materiais industrializados, chamados de novos materiais - o ferro e depois o aço, o concreto armado e o vidro, esse em grandes dimensões -, a apreensão das suas implicações tecnológicas e construtivas passou a ser um desafio e uma meta, a ponto de, finalmente, suas reais possibilidades poderem ser exploradas no serviço da Arquitetura. Isso situa toda a época introdutória e pioneira de pesquisas nas áreas da química e da física, em apoio à Engenharia Mecânica e estrutural, a partir das quais, muitos dos projetos que chegaram a ser Arquitetura, tiveram sua autoria nos profissionais engenheiros. Daí serem chamadas de Arquitetura dos engenheiros.⁷⁶ As pesquisas capazes de desenvolver os conhecimentos necessários do emprego cada vez mais condizente com as possibilidades plenas do uso do metal e do concreto armado nas estruturas formaram o sólido lastro fundador da Arquitetura do Movimento Modernista. A anterior e milenar apreensão viva, centrada unicamente no canteiro de obras, não mais podia responder às novas solicitações da sociedade industrializada, tendo restado, praticamente, aos profissionais arquitetos, até o surgimento das vanguardas modernistas, vestir ou maquiá-la, academicamente, as edificações consideradas representativas ou nobres.

Assim, não parece estranho que, junto ao choque apresentado por ocasião da radical renovação dos materiais, meios e processos de construção e seus aspectos visíveis, inclusive morfológicos ainda não amadurecidos e solucionados, tenha-se, de um modo ou de outro, colocado em xeque não só a natureza da Arquitetura, como o próprio lugar dos arquitetos.

Agora então, voltaremos a isso que eu disse de ter abandonado o curso de engenharia civil e me aplicar simplesmente no 5º ano, ao curso de Arquitetura? Isso me deu uma folga muito grande e fez com que eu me formasse um ano depois de meus colegas engenheiros, é claro. Fiz mais um ano. Mas fiz folgado. Nesse 5º ano eu passei a trabalhar. Fui trabalhar com

⁷⁶ Benevolo comentou: “Hoje, as obras desses construtores sofreram uma reavaliação enquanto uma das fontes do movimento moderno, (mas) é necessário se ter em mente que a produção dos engenheiros tem virtudes e defeitos estritamente independentes uns dos outros e está estreitamente ligada à produção dos arquitetos-decoradores. (...) Assim os engenheiros fazem progredir, durante o século XIX, a técnica das construções e preparam os meios de que se irá servir o movimento moderno, porém, ao mesmo tempo, colocaram sobre estes meios uma pesada hipoteca cultural, associando a eles uma espécie de indiferença pela qualidade formal e legando os hábitos de construção a certas correspondências habituais aos estilos pesados. Esses vínculos somente podem ser rompidos por meio de um esforço muito ingente. O movimento moderno deverá empenhar-se por muito tempo, antes de conseguir efetuar-lo, e deverá atribuir, por um determinado tempo, uma ênfase particular à pesquisa formal pura” (...). BENEVOLO, Leonardo. Engenharia e neoclassicismo. In: **História da Arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 68.

os arquitetos Oswaldo Bratke e Carlos Botti. A orientação geral do curso de Arquitetura da Poli, não era grande coisa. Nós tínhamos lá, um professor de perspectiva, no segundo ano, que não era nada mais nada menos que o Prestes Maia. E ele que dava essa perspectiva durante dois anos, no segundo e no terceiro ano, se não me engano.

A propósito de perspectiva, nós tínhamos oportunidade de fazer umas imensas aquarelas e já desenhos dos projetos do próprio Maia, com aguadas. Uma espécie de Belas Artes degenerada. Francisco Prestes Maia, que foi prefeito de São Paulo no tempo da ditadura do Vargas. O homem que fez o plano das avenidas. Homem cujo nome você vai encontrar inúmeras vezes por aí.⁷⁷ Mas havia professores de História da Arquitetura, e o professor que era o chefe de tudo, o professor Luiz Ignácio Romeiro de Anhaia Mello, Professor Anhaia Mello, que orientava os cursos de Pequenas Composições e Grandes Composições, no 4º e no 5º ano, e também as aulas de urbanismo, que ele dava para um número insignificante de alunos, três ou quatro. A minha turma, das maiores, tinha quatro alunos. Você pode imaginar, transmitia para nós com uma imensa vivacidade e uma cultura excepcional, a pesquisa que ele fazia – como homem inteligente –, da necessidade da criação de uma estrutura de pensamento urbano no Brasil. Essas eram as aulas mais brilhantes que nós tínhamos no curso de Arquitetura e aquelas que mais nos levaram as visões filosóficas do significado do arquiteto em face do meio ambiente, da paisagem de São Paulo em particular, e o significado do arquiteto. (Foi) quem nos infiltrou, comunicou inclusive parte da personalidade rebelde que caracteriza historicamente o arquiteto, desde Alberti até hoje.⁷⁸ E mesmo, essa figura demiúrgica que os arquitetos assumem para si mesmos, meio de herói em face das contingências da vida, face à obra que eles querem desempenhar.⁷⁹

⁷⁷ Francisco P. Maia (1896-1965): engenheiro civil e arquiteto, diplomado em 1917. FICHER, Sylvia. **Ensino e profissão**. O curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo. São Paulo: USP, 1989, p. 257. Ele é citado no Anuário da Escola Polytechnica, de 1937, p.13: “Professor de aula n. 25, desenho architectonico e esboço do natural. Desenho de Perspectiva”. SOMEKH, Nadia. A forma da utopia: o urbanismo modernizador de Prestes Maia. In: **Centro de Arquitetura e Urbanismo. Art-déco na América Latina**, 1997, p 114-118.

⁷⁸ Leon Battista Alberti (1404-1472) voltou-se para o estudo da Arquitetura da antiga Roma como uma pessoa de seu tempo. Era culto, humanista, estudou Direito e teve uma produção diversificada: escultura e Arquitetura; Ciências Sociais; Ciências Físicas e Matemática. Defendia a linguagem vulgar, a língua italiana. Seu tratado *De re aedificatoria* foi dedicado a Lourenço de Médicis; o *De pictura*, a Felippo Brunelleschi. Ele apresentou a Arquitetura como a arte dos centros urbanos; nas cidades, cada monumento é um todo claro e de acordo com o conjunto. Assim, cada edificação dessa natureza afirma a si própria no devido papel urbano, com clareza nova, não mais medieval. Suas obras são ligadas a temas arquitetônicos que marcaram o complexo tecido urbano de Roma, a *Caput mundi*, agora afinada com os ideais da cidade renascentista. (É excelente o texto de ARGAN, Giulio Carlo. Teoria e história de Leon Battista Alberti. In: **História da arte italiana**, v. 2, 2003, p. 203-207).

⁷⁹ ARTIGAS. Segunda entrevista, em 14 de junho de 1983. Conforme Ficher, o Professor Luiz Ignacio Romeiro Anhaia Mello (1891-1974), engenheiro-arquiteto, foi diplomado em 1913 pela mesma instituição na qual, como docente, se destacou ministrando, como catedrático, “Estética, Composição Geral e Urbanismo I e II”. Em 1926, iniciou o “ensino sistemático na Politécnica da disciplina que se tornou sua especialidade: o Urbanismo”. Atuou na área da administração e da política pública urbana. Estudioso, publicou trabalhos com frequência, fez palestras, conferências, nas quais aspectos técnicos e econômicos dos serviços urbanos de utilidade pública aliavam-se às dimensões sociológicas e estéticas dos ambientes citadinos. FICHER, Sylvia. **Ensino e profissão**. O curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo. São Paulo: USP, 1989. p. 227-255. Provavelmente, sua abordagem culta e referenciada à História da Arte e à História fez com que Artigas se referisse a ele como professor de História. Na entrevista a Ficher (1982), falou sobre o curso de Arquitetura da Poli: “No fundo era um curso de engenharia civil que incluía mais um programa de pequenas e grandes composições, como se fizera na Escola de Belas Artes. Depois tínhamos aulas de história da Arquitetura e uma cadeira de estética e urbanismo, que era o que o Anhaia dava, para os 4º e 5º anos”. FICHER, Sylvia. Entrevista com Dr. João Batista Vilanova Artigas.

A reforma radical de Brunelleschi “colocara problemas concretos de sintaxe construtiva”, ao intentar “fundar uma nova Arquitetura” do ponto de vista das edificações.⁸⁰ Alberti, por outro lado, no seu tratado, *De re aedificatoria*, fundamentou o urbanismo como disciplina ou “ciência da cidade”, dentro da visão do humanismo renascentista; nesse, como civilização, a cidade é histórica e sede de poder político. Será assim conformada a partir de uma relação dialética do antigo com o então contemporâneo. Portanto, a cidade “como um nó de relações e um centro de poder;” (...) “cidade como forma expressiva de um conteúdo histórico que assume, para os modernos, valor de ideologia”.⁸¹

Porém, Alberti, um homem de letras e arquiteto,

não se preocupa tanto com a forma final ou perfeita, quanto com a gênese da cidade. Reconhece que a estrutura da cidade corresponde á estrutura social e política. (Para ele) a Arquitetura enquadra-se no âmbito mais vasto da cidade, é a interpretação, a comunicação em formas visíveis do seu significado. Pode parecer estranho que, Alberti, depois de declarar que a atividade do arquiteto consiste principalmente em idealizar formas complexas de edifícios (...), sendo, portanto nitidamente distinta da do pedreiro ou do carpinteiro, dedique diversos capítulos ás propriedades dos materiais para construção e a como devem ser trabalhados. Por outro lado, deve-se ter em mente que as fontes são sempre os antigos escritores, que a natureza é sempre a natureza descrita estudada pelos antigos, que o objetivo é basear a técnica da construção na história, em vez de fundá-la prática. Por fim, uma vez que aquele que estuda o aproveitamento do terreno é o político, o tratado *De re aedificatoria* é, em última análise, um tratado de política (...).⁸²

E terá sido a “gênese da cidade”, a sua constituição, o fator da aproximação de Artigas com Leon Battista Alberti, intermediada por seu Professor de visão cultural mais ampla, voltada para o urbanismo, Luiz Ignacio Romeiro de Anhaia Mello.

O que Alberti quer definir e explicar em ‘*De re aedificatoria*’ é a forma do espaço urbano em relação com a forma do espaço natural. É urbano o espaço em que vive uma sociedade organizada, em que as técnicas do trabalho humano têm dignidade de ciência, em que são tomadas decisões políticas e são executadas ações destinadas a ter efeitos longínquos e duradouros.⁸³

⁸⁰ Filippo Brunelleschi (1377-1446), na sua absoluta autoria do projeto para a cúpula da Catedral de Florença, revolucionou, não só o sistema construtivo e o conceito de estrutura portante, trazendo uma nova dimensão à arte da Arquitetura. Deste modo, o *duomo* não mais pesa como uma massa contínua de alvenaria de pedra. Agora, sobre o tambor, se apresenta como uma peça pousada, ao alçar o espaço em nova dimensão simbólica: a da hegemonia da sua cidade sobre a Toscana e seus arredores conquistados. ARGAN, Giulio Carlo. **Brunelleschi**. Paris: Macula, 1981. ARGAN, Giulio. O significado da cúpula. In: **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 95-103.

⁸¹ ARGAN, Giulio. O tratado *De re aedificatoria*. In: **História da arte como história da cidade**, São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 118.

⁸² Idem, p. 107-117.

⁸³ ARGAN, Giulio. O tratado *De re aedificatoria*. In: **História da arte como história da cidade**, São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 113; 105-127.

Alberti, um teórico por excelência, enfocou a Arquitetura em uma visão urbanística, apoiado em um “pensamento da história”, como o fez em “Sobre a Família”. Como humanista, “procurou primeiramente estabelecer uma relação dialética entre a Antigüidade e o presente”.⁸⁴ Auxiliada por Argan, pude perceber o papel exercido pelo Professor Anhaia Mello, expondo o pensamento e a postura de Alberti no conjunto das influências que embasaram sua visão do lugar social do profissional arquiteto na sua atualidade.

Retomando as palavras de Vilanova Artigas e seguindo a sua exposição,

Para as disciplinas de composição havia um assistente do Professor Anhaia Mello, ou dois assistentes e um assistente leigo que era o Professor Ranzini, que era um homem capaz de fazer céus de aquarelas bonitas e ensinar agente a pintar, em papel fabriano, os temas compositivos que eles nos davam.⁸⁵ Eram desse gênero, por exemplo, uma residência em estilo Francisco I. Coisas dessa ordem. Ou estilo Luís XVI.⁸⁶

Como a gente estava no 5º ano, já tinha direito de escolher uma espécie de uma tese e você vê, a nossa rebeldia já era tão grande, que nós nos propúnhamos a desenhar como tese... Eu me lembro de ter feito como projeto, um crematório (ri). Talvez porque era um assunto que não tinha nada a ver com a estrutura dentro da qual a escola se situava.

Mas, mais tarde, quando tirei segundo lugar no concurso, fui ser o assistente do Professor Anhaia Mello, ao lado do velho Professor leigo Felisberto Ranzini, que ensinava a fazer aquarelas etc.⁸⁷ (fig. 2.4 e 2.5).

Bom observador, forte como pessoa, exigente e entusiasmado e, em certos momentos, arrebatado, ele estava ligado à vivência da realidade maior em seu redor; fez as suas próprias escolhas, ao se posicionar com franqueza em suas atitudes e em seu discurso.

⁸⁴ ARGAN, Giulio Carlo. Fra Angelico e O tratado De re aedicatoria. In: **Clássico Anticlássico**. O renascimento de Brunelleschi a Brugel. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 182 e 142. SMITH, C. L’occhio alato: Leon Battista Alberti e la rappresentazione di passato, presente e futuro. In: **Mostra Rinascimento – Da Brunelleschi A Michelangelo. Rinascimento da Brunelleschi a Michelangelo. La Rappresentazione dell’Architettura**, 1994, p. 453-461 (g.n.).

⁸⁵ O professor Felisberto Ranzini (1881-1976) “cursou o Liceu de Artes e Ofícios de São Paulo” (FICHER, Sylvia, 1989, p.338). Seus desenhos, publicados na Revista Politécnica, de número 126, de janeiro-abril de 1938, mostram modelos a serem usados nos moldes necessários às decorações com estuque. Os estuques eram elementos em relevo preparados com argamassa de gesso ou cimento branco ou pó de mármore, típico do tratamento decorativo dado às superfícies das paredes e tetos nos diversos estilos, com frisos, cornijas, medalhões ou “cartuches”, sancas e grinaldas. CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.

⁸⁶ O primeiro dos seus dois trabalhos de estudante publicados na seção Architectura, **Revista Politécnica**, n. 123, 1937, foi a fachada principal de um palacete.

⁸⁷ ARTIGAS. Segunda entrevista, em 14 de junho de 1983.

Fig. 2.4, 2.5 Prof. Felisberto Ranzini. Composição de duas cartuchas

Muito esclareceu a leitura da ótima entrevista de Vilanova Artigas a Sylvia Ficher, por ocasião de sua pesquisa para a tese de doutorado sobre o ensino ministrado aos engenheiros-arquitetos na Escola Politécnica de São Paulo.⁸⁸ Artigas, ao discorrer sobre o Professor Anhaia Mello, disse:

– O Anhaia nunca foi particularmente arquiteto de prédios, mas foi um arquiteto que orientou a Arquitetura para o lado do urbanismo. (...) Foi buscar nos autores ingleses e americanos – os nomes que ele citava da área, os americanos particularmente – querendo enfrentar a problemática da cidade. Mesmo o Prestes Maia, que era o nosso professor de desenho, de perspectiva, um homem que se notabilizou como prefeito o organizador da cidade. O que caracterizou o curso de Arquitetura da Escola Politécnica, ao menos ao nível desses professores, foi a preocupação com a cidade e não com o monumento.

O Anhaia só tratava de questões de urbanismo. Certo que ao mesmo tempo desenhávamos tudo o que poderia imaginar, desde coluna grega. Nunca se subestimou essas coisas, de uma maneira ou outra. Havia os artesãos italianos que nos ensinavam a fazer coluna dórica e essas coisas todas. Mas a preocupação teórica não era com a estética do edifício, porém com a problemática da cidade. Ardente debate em torno da problemática urbana (...) Eu o apanhei, mais tarde, para defender por outro ângulo a mesma temática que ele defendia – a da independência da cultura nacional – pelo lado de cá da estética, enquanto ele fazia a defesa da independência nacional pelo lado do espaço. Veja: as aulas do Anhaia eram sempre, mais ou menos, umas críticas à Light, que tinha formado a cidade a partir de seus interesses suspeitos.

Na verdade, era o ensino de um urbanismo independente, de caráter local e descolonizador. E os rapazes mais tarde se envolveram em torno desse ponto de vista, engenheiros mesmos, o Catulo Branco, que escreveu “A Eletricidade contra a Light”; o Adriano Branco, que hoje está escrevendo sobre as enchentes de São Paulo, etc. Focalizam, no fundo, a crítica da cidade de São Paulo, a questão que eu chamei em certa ocasião – se você me permite este “eu” –, como sendo nada mais que a impressão digital dos interesses do capitalismo ou imperialismo americano. No caso, representados pela Light, que fez do Tietê uma linha de esgoto, que inverteu o curso do Pinheiro, que subverteu a topografia da nossa cidade. E até hoje, as grandes complicações que nós temos, do ponto de vista urbano, são porque esse território, esse espaço urbano serviu a interesses exteriores aos da nossa terra. Certo que isso não se deu com facilidade.

Jamais os engenheiros da Poli compreenderam a pregação do Anhaia, jamais. (...) Mas seria interessante buscar na figura ou na estrutura deste pensamento, as raízes do que podemos chamar de “urbanismo independente” e a definição da cidade de São Paulo como ela é. Veja a diferença, aí o Anhaia se diferencia do Prestes Maia. Este, último, homem que tinha força, era um praticista, um abridor de avenidas. Sempre o dono de terrenos da Consolação, o filho de um homem rico, (...) uma figura diferente do Anhaia. O Anhaia mostrava os aspectos culturais vindos da independência, sem formulá-la politicamente, como eu estou fazendo.

⁸⁸ FICHER, Sylvia. Entrevista com Dr. João Batista Vilanova Artigas, 1982.

Assim, concluiu:

– Prestes Maia de um lado, Anhaia do outro. O urbanismo de Prestes Maia: o edifício e as ruas, a engenharia de meio fio. Do lado de cá, o urbanismo das idéias que foi encontrar mais tarde, na sociologia paulista, o estudo do espaço ainda que até agora muito saltitante e inocente, mas que já começava a aparecer com as suas características.⁸⁹

Para esse respeitável Professor – de quem Artigas foi assistente, entre os anos 1940 e 1955⁹⁰ –, foi “muito mais importante o urbanismo do que a Arquitetura”. E isso com a dimensão de “um urbanismo independente, de caráter local e descolonizador”.

–Veja você como era interessante e curiosa essa personalidade do Anhaia. Um homem que nunca viajou para fora de Brasil, um urbanista, um estudioso, mas nunca deu um passo além de Ribeirão Preto. Curioso, não?⁹¹

Como professor e intelectual,

– (...) de fato, sua atuação central foi a docência [mas não só], ainda que esta tenha se irradiado para além da Politécnica, graças a sua constante produção teórica e ação política, as quais alcançaram proeminência e influenciaram sobremaneira a administração da cidade de São Paulo.

Publicou artigos, tais como: “Introdução ao estudo da estética” e “Estudo de estética sociológica. Crítica e produção da obra de arte”. Em “Elementos básicos para planejamento regional de São Paulo”, de 1954, sintetizou uma série de artigos anteriores, tais como: “Sem plano e sem leis”, “Urbanismo e democracia”, “Urbanismo e política financeira”, “Urbanismo e organização administrativa”; “Um plano regulador para o município: orientação planológica e organização administrativa”.

Sempre preocupado com a qualidade e a cultura urbana, mostrando ter uma posição nada imediatista do urbanismo e das intervenções na cidade em crescimento - daí a conhecida polêmica com Prestes Maia “sobre a expansão da cidade”-, o Professor Anhaia propôs a criação “do sistema metropolitano de transportes coletivos”, a limitação do crescimento da cidade e do uso dos veículos particulares. Isso “implicava o controle da especulação

⁸⁹ FICHER, Sylvia. Entrevista com Dr. João Batista Vilanova Artigas, 1982.

⁹⁰ Em 1940, Artigas foi “nomeado pelo palácio do Governo do Estado, para exercer interinamente a partir de 1º de março, o cargo de Segundo Adjunto da Cadeira nº. 20 (Estética, Composição Geral, Urbanismo I e II partes) da escola Politécnica”; em 1941, foi designado pela Secretaria de Estado da Educação e Saúde Pública para substituir o Professor Catedrático Dr. Luiz Ignácio Romeiro Anhaia Mello, na mesma Cadeira da escola Politécnica, durante seu impedimento; em 1944, foi contratado pela Reitoria como Segundo Adjunto da citada Cadeira nº. 20 da escola Politécnica, para o cargo de primeiro adjunto. Nesse mesmo ano, foi “nomeado pela Reitoria em Comissão para o cargo de primeiro Adjunto da Cadeira nº. 20”. Em 1947, exerceu o primeiro provimento de Assistente da Cadeira nº. 20; em 1955, exerceu a Regência da Cadeira nº. 12 (Noções de Arquitetura e Construções Cívicas, Higiene das Habitações, História da Arquitetura), substituindo o Professor Catedrático Dr. Luiz Ignácio Romeiro Anhaia Mello, durante o seu impedimento.

⁹¹ FICHER, Sylvia. Entrevista com Dr. João Batista Vilanova Artigas, 1982.

imobiliária pelo zoneamento”, mesmo sendo ele diretor da Iniciadora Predial até 1964, fundada em 1908, por Ramos de Azevedo.⁹²

No confronto situado por Artigas estavam: de um lado, o urbanismo voltado para os interesses imediatos de certos grupos; de outro, o urbanismo voltado para um empenho muito mais amplo, planejado a partir de uma extensa e abrangente visão temporal, espacial e social. Artigas se identificaria com estas palavras: “colocar a totalidade em primeiro lugar”.⁹³

Voltando à segunda entrevista a mim concedida e passando uma vista na folha de papel com minhas questões referentes a seu curso universitário, respondeu à pergunta:

– Foi importante para o futuro arquiteto a formação recebida na Poli, as disciplinas de engenharia, a formação técnica dada?

– Sobre a importância? Foi muito grande. Eu tinha sido um jovem que me interessava por matemática etc., pude ser um aluno muito bom de Concreto Armado, da parte teórica-prática da engenharia. Nunca me custou nada, como não custaria a nenhum arquiteto formado pela Poli, nesse tempo, também para os próprios mackenzistas, os engenheiros arquitetos, de calcular, nós mesmos as nossas próprias pequenas estruturas, coisa que eu fiz durante vários e vários anos. Todas as casas que eu construí, até 1950, fui eu que calculei. Todas elas, até 1950. Mesmo porque era tão insignificante a condição de arquiteto que vendia projeto, nesse tempo que, se você dissesse que vendia um projeto, mas que alguém precisava fazer o cálculo de concreto armado, provavelmente você perdia em honorabilidade como técnico capaz de resolver um problema qualquer. Mas, essa formação técnica me serviu depois para formular, teoricamente, algumas questões da Arquitetura moderna brasileira.⁹⁴

Artigas havia se pronunciado também sobre essas questões:

Quando era acirrada a campanha modernista para racionalizar os critérios de repartição do espaço das casas, no começo deste século, os arquitetos paulistas, com Alexandre de Albuquerque na frente, introduziram no velho Código de Obras da cidade a obrigatoriedade de orientar as casas de acordo com os caminhos do sol.

Complicação incrível para os recursos de desenho da época. Que admiração merecem estes pioneiros. Certamente é possível limitar o significado de iniciativas deste tipo, vendo-se tão-somente como resultado da preocupação que a sociedade da época tinha com a higiene em geral. Devemos, porém, emprestar-lhes significado bem maior, pois constituíam critérios científicos para racionalizar o uso dos espaços que aos poucos foram gerando outros até constituírem a soma dos que hoje empregamos. Caminho lentamente palmilhado.

O velho código exigia também outros critérios de funcionalidade que abandonamos e hoje até nos repugnam. Por exemplo, diferenciava a casa paulista em três categorias: casa residencial, casa popular e casa operária,

⁹² FICHER, Sylvia. Entrevista com Dr. João Batista Vilanova Artigas, 1982, p. 228-230, 243-245.

⁹³ CORNELL, Elias. **A Arquitetura da relação cidade campo**. Brasília: Alva, 1989, p. 173.

⁹⁴ ARTIGAS. Segunda entrevista, em 14 de junho de 1983.

cada uma das quais devia ter área mínima para quartos, salas e demais instalações. Isto não quer dizer que, porque nos repugnam, não existem na prática. É outra questão, para a qual a racionalidade procura resposta num âmbito mais amplo, que não é estranho aos arquitetos. Com a absorção crítica dos critérios criadores e o esforço para abandonar velhas concepções do mundo, as formas novas da Arquitetura da casa vão sendo descobertas e uma nova linguagem formal vai surgindo da experimentação científica que vimos fazendo como contribuição cultural brasileira. No ensaio de Heidegger, destaca-se a casa como criação.⁹⁵

O ensino da Arquitetura das edificações conhecido por Artigas, na Poli de São Paulo, guardava a veia construtiva racionalista com a presença do Professor Alexandre Albuquerque, compatível com a importância da dimensão urbana trazida por Anhaia Mello.⁹⁶

Alexandre Albuquerque (1880-1880), contador e engenheiro-arquiteto pela Poli paulista, era formado em agrimensura no Colégio Militar do Rio de Janeiro. Para Artigas,

A sua obra era muito interessante, ele foi a primeira pessoa a enfrentar problemas de urbanismo entre nós. Mas sobre isso se escreve muito pouco. (...) ficou um pouco acabado pelo brilho do Anhaia (...) O Alexandre, como arquiteto era professor de construção civil, dentro do curso de engenharia, e era exatamente o homem que fazia a ponte entre a Arquitetura e a engenharia. (...) Era um eclético e nunca defendeu posições artísticas notáveis, nada disso. (...) Pelo contrário, foi um politécnico. Foi o homem que estudou insolação. (...) que foi procurar as teorias que se dirigiam em torno da higiene dos edifícios, para ir aplicar no funcionalismo de hospitais e na insolação das casas. Porque nessa época, conforme se pensava, o sol tinha poderes sobrenaturais na cura da tuberculose (...), que era a doença que

⁹⁵ ARTIGAS, Vilanova. As cidades como casas; as casas como cidade. **Folha de S. Paulo**, edição de 6 de junho de 1977.

O ensaio de Martin Heidegger (1889-1976) a que Artigas se refere é “Construir, habitar, pensar”, de 1951.

⁹⁶ ZURKO, Edward R. de. Los académicos franceses de comienzos del siglo XIX In: **La teoría del funcionalismo en la arquitectura**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970, p. 162.

Quanto ao ensino de Arquitetura na Escola Politécnica de Paris, do ponto de vista do seu papel na constituição da Arquitetura moderna, ao lado do avanço técnico e do desenvolvimento do cálculo estrutural, vale destacar o ensino racionalista de Jean Nicolas L. Durand (1760-1834), com uma abordagem objetiva do estilo neoclássico, não submissa à ‘arqueologia’ e ao decorativo. A abordagem avançou na sistematização teórica de relações de lógica e coerência, regras, possibilidades e praticabilidade, aplicada à composição construtiva dos espaços e volumes. Assim, havia o “espírito iluminista aplicado à tradição renascentista” BENEVOLO, Leonardo. Engenharia e neoclassicismo. In: **História da Arquitetura moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 62.

Durand destacava: a utilidade pública, uma Arquitetura de construção sólida, econômica nos custos, de formas simples e claras, composição simétrica, com pouca ornamentação, respondendo às suas finalidades. Em 1801, foi publicado seus *Récits des Leçons d'Architecture données à l'École Polytechnique*, cujas ilustrações, reproduzidas com frequência, mostram o caráter tipológico de sua abordagem didática, que incluía palestras sobre mecânica aplicada. Para ele, a “utilidade pública e privada, a felicidade e o abrigo das pessoas são os propósitos da Arquitetura”. COLLINS, Peter. Arquitectura revolucionaria. In: **Los ideales de la arquitectura moderna; su evolución** (1750-1950). Barcelona: Gustavo Gilli, 1973, p. 19 e 20. Deve-se ver as limitações de suas categorias teóricas e a verdadeira utilidade de suas disposições planimétricas e proposições de organização axial dos espaços arquitetônicos esquematicamente propostos, de um funcionalismo hipotético, mesmo tendo sido “um precursor dos estudos de distribuição funcional na investigação histórica”. Idem, p. 226 e 227.

matava os brasileiros nessa época. Veja que figura interessante, o Alexandre.⁹⁷

Do Professor Alexandre Albuquerque com relação a ele próprio, contou:

– Como a Escola Politécnica era uma escola de burgueses, competentes, pegavam os quadros da escola e diziam: esse vai ser isso, esse vai ser aquilo. O Alexandre Albuquerque disse: “Artigas apareça amanhã à tarde no Instituto de Engenharia”. Eu fui lá e ele disse: ‘Você vai trabalhar na Secretaria de Viação como estagiário com um contrato de um ano’. Esses burgueses do meu tempo, de 1937, eram homens que se encaixavam na linha de produção dizendo: – ‘Tu tens um dever a cumprir’. Mas esse emprego logo entrou em conflito com o meu voluntarismo e durou mais ou menos seis meses. Achava que, como tinha vindo audaciosamente, do Paraná, ia fazer minha carreira profissional.⁹⁸

Na segunda entrevista, eu perguntara:

– Foi um excelente estudante?

– Eu não acredito muito no excelente estudante, eu acredito no jovem que tenha uma criatividade desesperada e que está acima da condição de bom estudante, compreende?

Na Politécnica, nesse tempo próximo ao final da década de 30, a existência das expressões de ponta do Movimento Moderno, ou seja, das linguagens surgidas nos países industrializados que estimularam o Movimento Modernista de 1922 – na literatura, na pintura e na escultura, na música – não despertava a consciência didática sobre sua importância para a formação dos engenheiros-arquitetos. Nos números da Revista Politécnica que consultei, em especial, algumas manifestações mais atualizadas nesse sentido apareceram junto ao academicismo e à *art déco*.

– Levei algumas vezes soluções que o Corbusier tinha dado, para isso ou para aquilo. Alguns professores podem ter criticado, mas nunca nenhum deles chegou a ponto de dizer: ‘Larga isso, não faz isso’. Talvez me tolerassem. Achavam que os jovens tinham suas opiniões: Imagina onde é que ele vai parar? Vai acabar dando com os burros n’água! Mas não oprimiam.⁹⁹

Enfim, essas eram coisas de arquitetos, de artistas, e a obrigação deles, professores, era assegurar a transmissão da qualidade das várias especialidades na engenharia.

– Rigor construtivo tecnológico, como influência saudável das Politécnicas sobre o nosso trabalho. E, essa presença do engenheiro, pela Politécnica, está ligada à Revolução Industrial universal. À necessidade de (se) projetar

⁹⁷ ARTIGAS, *apud* FICHER, Sylvia. **Ensino e profissão**. O curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo. São Paulo: USP, 1989, p. 134.

⁹⁸ ARTIGAS, Vilanova. **Vilanova Artigas: Arquitetos brasileiros - brazilian architects**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 20.

⁹⁹ ARTIGAS, Quarta entrevista, em 30 de junho de 1983.

pontes e viadutos, altos-fornos e tecelagens, e máquinas de tal ou tal tipo, que acabaram criando a metodologia de aproximação, até chegar a poder ser usada na Arquitetura.¹⁰⁰

Decidido a ser arquiteto, Artigas percebia que não o seria sem essa base primeira a ser somada, a cada passo, a uma cultura bem mais ampla, capaz de capacitá-lo para a investigação, sempre no caminho da síntese expressiva.

– Nós fomos ensinados assim: caixa de escada, quatro por quatro; uma sala deve ter seis por seis; uma escada ter um metro de largura. Por exemplo, para o telhado, você deve chamar o telhadeiro; para os encanamentos, o encanador. E veja: nós temos que falar um pouco um pouco de mim. O que é que aconteceu quando eu fiz o meu pequeno escritório de Arquitetura? Foi um ato de rebeldia comigo mesmo: é impossível que eu vá numa obra e veja um encanador fazer o encanamento e não saiba do que está se passando. Mesmo coisa com os telhados. (...) calculava minhas próprias obras e passava sábados e domingos inteiros a ver de que maneira era possível fazer (...) telhados de madeira, a partir da tradição brasileira de construção de telhados.

Fui às obras que vi fazer e as que eu fiz – as primeiras que fiz por minha conta, como pequeno construtor –, e levantei todo o encanamento. Voltei para o escritório. Tinha estudado hidráulica recentemente. Remontei aquela estrutura com os manuais que ensinavam como calcular o encanamento daquele tipo e verifiquei que a pressão que estava no chuveiro era negativa e que, por conseguinte, era preciso botar estas caixas d'água numa altura que precisava determinar com o cálculo.

Mais tarde, as minhas casas modernas acabaram tendo as caixas d'água do lado de fora. Era um convite ao estudo tecnológico de como é que funciona, e não uma coisa que se encobre com o telhado. Estudei sozinho os (meus) primeiros projetos de instalação elétrica.

Para as primeiras residências, de 1943-44 – você vai cair dura –, foi o Marcondes Ferraz, que tinha um pequeno escritório em estudos elétricos. O homem que calculou Paulo Afonso.^{101, 102}

Em um trecho anterior desta quarta entrevista, ele falou sobre a importância de, junto à prática do projetar, conhecer-se bem o fazer no canteiro de obras e nas oficinas de apoio:

– Foi preciso que eu freqüentasse a obra muito mais do que você pode imaginar. Havia de transmitir com palavras o que o desenho não chegava como entendimento, porque o corpo técnico que você dispunha nas obras, os mestres de obras, os operários que a realizavam não tinham, por condição de subdesenvolvimento, a compreensão suficiente para, através do desenho, levar até o fim o que você tinha projetado. Daí a necessidade freqüente da presença direta do arquiteto dizendo faça assim, faça aquilo. Ponha aqui que dá certo. Isso, aquilo.

¹⁰⁰ ARTIGAS. Quarta entrevista, em 30 de junho de 1983.

¹⁰¹ A hidroelétrica de Paulo Afonso.

¹⁰² ARTIGAS, Vilanova. Casa Rio Branco Paranhos. In: **Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros – brazilian architects**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.40.

Coisa curiosa, em certos momentos de fazer projeto completo da cobertura de telhado e mandar que eles levassem as tesouras, que eu imaginava de forma completamente diversa da tesoura tradicional, disse:

– Apesar de você não saber nem como é que é que isso fica, corte todas as peças da obra, monte em quatro pedaços. Pode pôr na obra.

– Não vai dar certo.

– Põe.

– E eles levaram lá e montaram. Eu fiquei com um prestígio que você não pode imaginar.

– Dr. Artigas, deu certinho, nem um centímetro de diferença.

Então veja o que nós fizemos. O que a minha geração fez, e eu particularmente. Foi conquistar o operário para o rigor racionalista do projeto. Nós não só construímos uma Arquitetura, como a linguagem do projeto.

Eu vou até aborrecer você mais um pouquinho, com mais um exemplo dessa ordem: a tecnologia da época, a tecnologia engenheirosa da época, perdeu toda a moral na frente dos artesãos europeus que vieram para cá. Os engenheiros projetistas formados pelas Escolas Politécnicas, ou até alguns arquitetos em geral, na impossibilidade de fazerem o detalhe sobre a escada que eles tinham visto nas fotografias européias, tinham que atribuir (a estes artesãos), pela fotografia, a perna da escada que eles queriam nas obras que mandavam fazer.

A tal ponto que a gente aprendia na Escola Politécnica a fazer plantas de casas de residência desta forma: um recinto para caixa de escada, que deve ter pelo menos quatro por quatro. Assim, para poder caber a escada lá dentro. Mas nunca ninguém ensinava a projetar a escada degrau por degrau.

E fomos nós, aqui em São Paulo, e eu a partir de 1939, que instituí, junto com poucos, com o Kneese de Mello, e mais um número insignificante. Com Kneese de Mello. E nessa contribuição nós dois instituímos o projeto como linguagem técnica nos seus mínimos detalhes; a justeza, para ser seguida na prática.

Não sei se me faço entender. Antes de mim, ou de nós, não existia um risco elementar. Os artesãos iam fazendo na obra na medida em que as dificuldades iam surgindo.¹⁰³

Na parte final da mesma entrevista, Artigas continuou:

– Nós vimos hoje, como é que se recompunha a tecnologia.

A notação neste tempo, antes da segunda guerra mundial era a notação alemã: dois traços e um número de pontos suficientes para mostrar quantos fios iam dentro. E (mostrar) as tomadas. As notações convencionais eram alemãs. Depois da guerra, nós passamos a usar as convenções americanas.

Mas veja a contribuição nossa, para isso. Eu sei que o Marcondes Ferraz trabalhou para o Rino Levi também.¹⁰⁴ Foi a partir desse alto nível de um

¹⁰³ ARTIGAS. Quarta entrevista, em 30 de junho de 1983.

¹⁰⁴ Rino Levi (1901-1965): arquiteto paulista estudou na Politécnica de Milão, na Escola de Belas Artes de la Brera e, em 1926, diplomou-se em Roma. A partir de 1944, teve como sócio o arquiteto Roberto Cerqueira César. Depois, sua firma incorporou o arquiteto colaborador Luiz Roberto Carvalho Franco. BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, t. I, II e III, 1981, p. 249-255.

homem que trabalhava fazendo projeto desse nível, mas que teve capacidade para projetar Paulo Afonso, que nós viemos trazer para dentro das humildes construções de residências. Isso eu acho, que é um trabalho cultural imenso, imenso. Juntar os engenheiros. Chamá-los para prestarem atenção às coisas que nós queríamos como comandantes do projeto tecnológico que, como arquitetos nós instituímos, não só a partir do que se podia chamar de Arquitetura, de produção do espaço, das formas dessa Arquitetura, das soluções estruturais, e também do âmago da questão no que toca às instalações hidráulicas e elétricas, os jardins.

Então, a Arquitetura moderna no Brasil, **não é um gesto estético elementar**, mas um pouco diferente, já vinha por outros canais. Vinha pelos canais da Revolução de 30 e da necessidade da industrialização do país, de racionalizar o total das estruturas de nossa pátria. Não somente pelo lado estético, mas também como modernização em geral. Daí o nosso conceito de modernidade ser um fato particular [e maior] em face do total dos desejos de modernização de nossa pátria, a partir de 1922. Senão não se compreende isso, que nós chamamos de Arquitetura moderna.¹⁰⁵ (g.n.)

2.3 Alguns trabalhos acadêmicos de Arquitetura na Politécnica

Na Biblioteca do Biênio da Escola Politécnica da USP, dos exemplares de 1934 até 1937 da Revista Polytechnica¹⁰⁶, a partir do material publicado na seção Architectura, escolhi, como documento, um grupo de imagens de trabalhos selecionados dos estudantes e de profissionais professores. Essas reproduções serviram como uma pequena, porém, importante mostra do ensino de projeto dessa instituição nos anos em que o estudante Artigas a freqüentou. Dois dos seus trabalhos serão mais explicitados.

Essa mostra representou desde o academicismo dos estilos contidos em um largo repertório do passado e a ainda limitada modernização do *art déco* – saudada em Paris na Exposição Internacional das Artes Decorativas, em 1925¹⁰⁷ –, até alguns exemplos nos quais estavam presentes certas influências modernistas de conteúdo purista, do início do século XX. Os exemplos encontram-se abaixo descritos e ilustrados.

RESIDÊNCIA. Revista Polytechnica n. 116-117, de 1934

Desta revista, o exemplo selecionado foi o desenho da fachada de um projeto de residência, como um palacete, trabalha de um aluno do 4º ano (fig. 2.6). Uma grande mansão em dois pavimentos, com o telhado formando água furçada ou mansarda. A marcação dos seus

¹⁰⁵ ARTIGAS. Quarta entrevista, em 30 de junho de 1983.

¹⁰⁶ Em seguida grafada “Polytecnic” e “Politécnica”.

¹⁰⁷ No evento, havia as linguagens novas do Pavilhão holandês, de J. F. Staal; do da Áustria, de Josef Hiffmann e Peter Behrens e, sobretudo, os absolutamente renovadores e excelentes projetos da URSS, do construtivista Konstantin Melnikov e o Pavilhão *de l’Esprit Nouveau*, de Le Corbusier, sem despertar a devida importância.

Fig. 2.6 Projeto de residência, 4...

ângulos externos das paredes com pedras, formando cunhais, é bastante acentuada, mesmo não chegando às expressões mais veementes da ordem rústica ou rusticação maneirista do Renascimento final, já no século XVI, exemplificada principalmente por Palladio.¹⁰⁸

ARCHITECTURA. Revista Politécnica n. 120 e 122, de 1935

Trazendo duas outras imagens, primeiro vê-se a planta baixa de uma habitação simples, térrea, sem indicação de qualquer elaboração estilística (fig. 2.7). Provavelmente, um exercício escolar visando ao atendimento do crescente mercado urbano de especulação dos aluguéis imobiliários. Trata-se de habitações econômicas, mesmo tendo uma larga janela de canto no *living room*.

Logo em seguida, tem-se a elevação principal de um edifício escolar, repetindo o valor da composição centralizada com a devida postura de respeitabilidade (fig. 2.8).

RESIDÊNCIA NO JARDIM AMÉRICA. Revista Polytechnica n. 121, de 1936

De início, há uma foto correspondente à esquina livre do lote de uma residência moderna, buscando formas puristas à maneira cubista (fig. 2.9 e 2.10). As esquadrias, de modo enfático, exploram formas retangulares e quadradas, inseridas nas superfícies lisas e volumetricamente bem delimitadas. Platibandas planas e leves, em balanço, protegem algumas delas. Do período do classicismo modernista, o farto uso do branco.

Na sala de estar, um claro toque *art déco*, tanto na postura marcada da longa janela curva indo até o plano do teto – não aparecendo na ilustração anterior –, quanto nas duas luminárias de parede e no mobiliário.

ARCHITECTURA. Revista Polytechnica n. 122, de 1936

Dessa revista, foram três composições: de início, para os alunos do segundo ano do curso de engenheiros arquitetos, dois recantos urbanos com construções supostamente de origens medievais (fig. 2.11 e 2.12), que destacam as partes significativas de cada um dos conjuntos - provavelmente, inspiração a partir de ilustrações importadas da Europa. No primeiro, uma torre e uma grande chaminé; no outro, uma capela ou uma pequena igreja de

¹⁰⁸ Andréa Palladio (1508-1580): nascido em Pádua, arquiteto de grande talento e apreciador dos monumentos de Roma, sobre os quais escreveu um guia. Profundo conhecedor de Vitruvius, cuja obra reeditou. Igualmente marcado por alguns dos seus contemporâneos, foi criador de uma obra vasta, bela e bem característica. Dele, os “Quatro livros de Arquitetura”, publicado em 1570. Sua obra exerceu uma enorme influência sobre o Neoclassicismo em vários países da Europa e nos Estados Unidos. ROBERT, P. *Le Petit Robert* 2. Dic. noms propres. Paris : Le Robert, 1981, p.1385.

Fig. 2.7 Planta baixa de uma habitação simples

Fig. 2.8 Elevação principal de um edifício escolar

Fig.2.9, 2.10 Residência no Jardim América

Fig. 2.11, 2.12 Comp. de dois recantos medievais

Fig. 2.13 Composição de um edifício

planta central. Logo abaixo, há uma perspectiva externa de um estudante do terceiro ano, talvez para um edifício de um possível órgão público (fig. 2.13). Nela, são claras as características muito mais próximas no tempo, porém usadas sem maior desenvoltura, sem maior atualização: volumes como caixas mais simples e mais limpas, onde cimalthas tornaram-se frisos de borda. Ainda, uma permanência *déco*, sobretudo no volume de menor tamanho, curvo e, em parte, envidraçado.¹⁰⁹

ARCHITECTURA. Revista Politécnica n. 123, de 1937

Um desenho da face posterior de um projeto do Professor Francisco Prestes Maia para o Pavilhão Paulista na Exposição Farroupilha (fig. 2.14). Uma proposta *art déco* que, mesmo sem grandes dimensões, traz a busca de uma monumentalidade fulgurante, marcando sua representatividade e o entusiasmo com as possibilidades dinâmicas modernas. Isso pela acentuação expressiva dos conjuntos de linhas paralelas claras e escuras: verticais e enérgicas no centro, como horizontais e corridas, a envolverem a caixa mais baixa do edifício; com certeza, no caso das claras, providas de iluminação embutida. Dois fachos de luz despontam das arandelas. A reminiscência egípcia de um obelisco, por ser baixo e, assim, encorpado, se relaciona mal com a edificação.

Nesse final do período entre as duas grandes guerras – a publicação é de janeiro-abril de 1937 –, houve um entusiasmo e certo espanto pela aviação. O fantástico dos holofotes! Luzes terrestres que podiam alcançar os aviões em pleno vôo noturno, ou iluminar mais o próprio brilho dos astros e estrelas da sétima arte. O *art déco*, fazendo parte da modernização burguesa, muito ligada à decoração, foi uma estética adotada pela grande indústria do cinema, tanto nos filmes como nas salas de exibição. Um feixe de imagens sobre a tela na sala escurecida; os galãs penteados com brilhantina, as estrelas *platine blonds*. Nesse fascínio, avanços, algum mistério, sonhos e muita fantasia.¹¹⁰

ARCHITECTURA. Revista Polytechnica n. 123, de 1937

Nessa revista, dois exercícios acadêmicos voltam a representar o historicismo, sendo o segundo deles de Vilanova Artigas (fig. 2.15, 2.16) - esse o ano da sua formatura. Ambos os

¹⁰⁹ Cimaltha: elemento colocado na parte superior que termina, coroa ou remata a fachada de um edifício. CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da Arquitetura brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.

¹¹⁰ A moda *art-déco* foi marcou o mundo do cinema, caracterizando as cenografias dos filmes norte-americanos e, em consequência, a ornamentação dos vestíbulos, salas de projeção e até suas edificações. AVELAR, José C. O cinema antes do cinema. COSTA, Renato da G.R. *O Art-déco e os cinemas do Rio de Janeiro*. In: **Art-déco na América Latina**. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1997, p. 91-95, 220-223.

Fig. 2.14 Pavilhão Paulista na Expo. Farroupilha

Fig. 2.15 Composição...

Fig. 2.16 Composição... J. Vinalova Artigas...1937

desenhos são composições de fachadas que, pelo talhe, pelo entorno ajardinado e seus acabamentos atenderiam a residências ricas, palacetes em terrenos extensos. Em geral, eram volumetricamente mais compactos. Em ambos os estilos, o uso da mansarda na cobertura. O trabalho de Artigas está na parte inferior da página, correspondendo ao “estilo Francisco I, coisas dessa ordem.”¹¹¹

Francisco I (rei entre os anos de 1515 e 1547) implantou o absolutismo e foi o introdutor da Arquitetura renascentista na França, justamente com a construção da parte mais antiga do atual Castelo de Fontainebleau. Nele, o arquiteto, Le Breton, guardou a marca medieval dos telhados acentuadamente erguidos (fig. 2.17).

Diante da tarefa a ser feita, Artigas, como me falou, pensou em se exercitar rompendo com o eixo de simetria; assim, ela se tornaria mais interessante, mais instigante. Foi o desafio de chegar a uma organização harmônica sem o uso, imediato, do rebatimento. Mesmo ao colocar um acerto mais difícil, chegou a obter um resultado apurado e elegante que, sem dúvida, mereceu ser publicado (fig. 2.18).

A ligeira inflexão da queda do telhado, que Artigas acentuou, contribuiu em favor de um pouco mais de leveza e, sem dúvida, de sua maior elegância. A colunata leve à direita, encimada pelo guarda-corpo do terraço no nível superior e relacionada com as esquadrias marca um ritmo. Ela se alonga bastante na direção lateral do jardim, criando um vasto ambiente sugestivo e, certamente, interligado ao viver da moradia, inclusive social. Do lado contrário, a contrapartida, como equilíbrio dessa presença mais extensa, faz-se através do abrigo de chegada dos veículos.

Esse abrigo, com uma função específica, teria que responder a vãos livres bem maiores. Consequentemente, na medida do que pude deduzir, ele foi dotado de um suporte mais resistente de alvenaria, visto por trás de uma coluna um pouco menos esbelta, com um correto acabamento clássico de origem romana. Não mais acompanhando o ritmo de cheios e vazios de uma série de portas, recebe um guarda-corpo de balaústres mais encorpados e presentes. Nesse ponto, ele se irmana ao balcão da frente, protegendo, ambos, portas de entrada diferenciadas.¹¹²

¹¹¹ ARTIGAS. Segunda entrevista, em 14 de junho de 1983.

O tom da voz do entrevistado foi de bom humor, quase um “tanto faz”, para com o teor do seu exercício.

¹¹² Balaústre: pequena coluna ou pilar que suporta um corrimão ou parapeito. CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da Arquitetura brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.

Fig. 2.17 Gilles Le Breton, Castelo de Fontainebleau, França

Fig. 2.18 Vinalova Artigas, sua composição no estilo Francisco I
(em tamanho maior)

Desse modo, percebe-se a busca do equilíbrio geral, inclusive o da verticalidade *versus* horizontalidade. As linhas altaneiras foram acentuadas com a disposição dos diversos elementos que compõem o volume quase central, erguido e proeminente. A ele, juntam-se as marcações dos cunhais das quinas e esquadrias, como o ritmo das colunas; as horizontais, evidenciadas com os beirais dos telhados e, muito, com a borda trabalhada do piso dos terraços descobertos do andar superior. Nessa continuidade, uma linha delgada e saliente corre ao longo de toda a caixa da construção, frisando a fronteira entre os dois pavimentos e o faz complementando a mesma demarcação na altura do pé-direito do andar de cima.

Portanto, o volume destacado mais à frente não está no centro da composição. O corpo da moradia procura estabilizar o conjunto, pousando-o, mesmo tendo seu lado esquerdo bem menos extenso junto ao alpendre. Aqui, pode-se imaginar o veículo já abrigado, ao deixar e receber os seus ocupantes.

Do ponto de vista dessa fachada, as duas chaminés, mais atrás, vistas de perfil, não deixam de contrabalançar um pouco com relação à maior massa construída à direita. Inclusive, ao preparar a representação gráfica do seu exercício, ele colocou no lado esquerdo, próxima ao primeiro plano, uma árvore de certo porte. Assim, ocupou e deu peso a toda a área junto à borda esquerda da folha do papel, chamando a atenção para esse local e nele, equilibrando todo o seu desenho.

No jardim, do lado contrário, por sua vez, a escolha foi em favor de arbustos cônicos e mais delgados. Eles marcam, atrás, um espaço de passagem, correspondendo à interrupção aberta na colunata que segue traçando uma demarcação clara entre o jardim na frente e a parte de trás, de nível um pouco mais alto. Na interrupção, duas estátuas vizinhas, colocadas nos intercolúnios, confirmam e convidam à travessia. Provavelmente circulares, os degraus desse desnível levam, logo adiante, a um delicado chafariz. Por certo, ele estaria no eixo da porta de um salão para ele voltada. Parece claro que, ali, formar-se-ia um espaço circular definido em torno da pequena fonte, com essa vegetação de porte comportado que, seguindo mais adiante, configura uma alameda.

ARCHITECTURA. Revista Polytechnica n. 123, de 1937, n. 134, de 1940

Agora, para simplificar, reuni o tema recorrente do estudo de fachadas de residências ricas ou, como foram assinaladas, residências nobres. Para cada uma delas, diferentes escolhas estilísticas (fig. 2.19, 2.20 e 2.21, 2.22).

Fig. 2.19, 2.20 Projetos de residências nobres

Fig. 2.21, 2.22 Projetos de residências nobres

Todos esses trabalhos dos alunos do curso de Arquitetura foram, em cada ocasião, escolhidos como os melhores no desempenho acadêmico. Desenhos cuidadosamente elaborados, da fachada principal, no caso, a mais representativa, por destinar-se a estar de frente para o passeio público, a do acesso social; fachadas hipotéticas, voltadas para o aprendizado dos estilos tradicionais.

ANTE-PROJECTO DE UM HOSPITAL. Revista Politécnica n. 124, de 19 37

Voltando a esse número da Revista Politécnica, tem-se outro trabalho do estudante J. Vinalova Artigas. Trata-se do estudo do anteprojetado de um Hospital de Cirurgia com 70 leitos, por conseguinte, não de grande porte (fig. 2.23 e 2.24). Nele, comparecem a simetria clássica e resquícios do *art déco*, praticamente desprovidos de elementos decorativos. Outra vez, duas cuidadosas apresentações gráficas que mostram a sua elevação principal e um esboço em perspectiva, destacando a sua parte central, a da entrada do público.

O que remarcar nesse trabalho, apreciando apenas dois desenhos de uma única fachada? Não se sabe se terá havido um suposto terreno, nem se tem conhecimento do programa de necessidades a subsidiarem o estudo das distribuições e dos fluxos. No caso afirmativo, admite-se que, a partir desses dados, como do estudo do organograma e do fluxograma – sempre relacionado ao terreno e à vizinhança –, a melhor solução terá sido uma lógica distribuição central em relação aos quartos e às enfermarias.¹¹³

Mais uma vez, a essa disposição, cabe a ênfase da importância representativa, tanto na marcação das pilastras da entrada, como na regularidade, clareza e estabilidade da composição. O estudante, ao assumi-la na organização e distribuição das funções do conjunto, divide as enfermarias em duas alas. Por outro lado, o uso dessa composição bem marcada sugere a maneira tradicional básica de se atingir o equilíbrio, um tanto solene e, na época, muito comum em edificações como essa. O ângulo escolhido para a apresentação em perspectiva marca essa postura, provavelmente realçando um equipamento público, portanto, de responsabilidade do Estado, em um tempo getulista de muita ênfase na afirmação do papel e do centralismo político e administrativo, às vésperas do Estado Novo.

¹¹³ Não é raro, por ocasião dos exercícios de projeto no início do curso de Arquitetura, alguns alunos se agarrarem à simetria como uma “tábua de salvação”, e não como uma solução resultante de uma razão clara e precedente. Inadvertidamente e sem perceberem, o dispor de um eixo de simetria é reduzir o problema pela metade. Já com dois eixos a se cruzarem, restaria com uma quarta parte da questão. Em vários casos, cabe ao professor atuando nos ateliês, chamar a atenção, explicando e mesmo sugerindo ou indicando, a retomada do exercício, em bases muito mais soltas.

Fig. 2.23: J. Vinalova Artigas, Hospital (1)

Fig. 2.24: J. Vinalova Artigas, Hospital (2)

A localização da entrada principal ressalta a representatividade do edifício e o seu papel de recepção, inclusive abrigando a chegada dos veículos. Em um segundo plano, a clareza do tratamento das longas faixas horizontais, em grandes colméias de tramo quadrangular em concreto, oferecendo proteção visual, térmica e luminosa aos quartos e, acentuando plasticamente, os conjuntos das suas janelas.¹¹⁴

A cada andar, as faixas horizontais dos peitoris avançam até as extremidades formando balcões abertos de quina, dobrando em ângulo reto nas laterais e não contornando as esquinas com uma curva, como seria comum no *art déco*; portanto, de um modo mais contido.

O enquadramento dado por Artigas aos dois desenhos acentua a importância da fachada da frente. Na perspectiva, o destaque do conjunto da entrada. Se o exercício acadêmico consistiu em fazer, principalmente, a fachada da frente de um hospital – o que é provável –, terá ela sido pensado como um todo: um corpo volumétrico-espacial, interior e exterior?

Olhando com atenção esse pórtico na perspectiva (fig. 2.24), percebi que sua discreta marca *art déco* está menos no medalhão coroando o cimo do prédio, do que nos leves frisos “riscados” embaixo relevo e propositadamente escurecidos do pórtico da entrada. Uma dessas linhas foi colocada na face da borda da platibanda, junto à sua aresta inferior; outra, na parte superior das quatro pilastras e, duas, embaixo, sugerindo o bem assentar de uma base. Tais frisos destacam as quatro peças proeminentes e o papel clássico, mais que o estrutural, que elas têm a cumprir, na sua concepção representativa; portanto, foram tratadas como parcelas coerentes em relação às implicações plástico-expressivas do todo. Do mesmo modo, a grade trabalhada da porta de entrada corresponde ao uso corrente nesse estilo, então ainda influente.

A determinação do volume vertical foi enfatizada pelo recorte profundo dado à grande abertura envidraçada, indicando os vestíbulos de distribuição nos andares, com os seus balcões. Esses, de acentuada proeminência, enriquecem a composição do conjunto da fachada, em um diálogo de identidade com as faixas dos grandes *brises* quadrangulares; fazem uma importante intermediação no jogo das formas, dos planos fechados, das aberturas e, por fim, das profundidades e do claro-escuro, além de protegerem duas dessas esquadrias. Na perspectiva, percebi a forte e indispensável relação que se faz entre os balcões e a determinação do pórtico de entrada, marcada por seus quatro pilares.

¹¹⁴ Vê-se, no primeiro desenho, que cada uma das longas faixas salientes horizontais recebe, correspondendo ao tramo, uma seqüência de consolos, chamados, na tradição, de cães de pedra; peças perpendiculares à superfície das paredes, em balanço, a suportarem sobre si a saliência de balcões, muxarabis ou qualquer outro tipo de avanço. No segundo, elas foram dispensadas.

Porém, aqui, há uma questão não bem resolvida: a sobreposição da laje de cobertura do abrigo da entrada - a qual avança para a passagem e a parada abrigada dos carros -, com relação à laje de piso do balcão do primeiro andar. Isso acarreta uma indefinição por justaposição de cada uma das peças, quanto a serem, de fato, coladas (fig. 2.24). De todo modo, nesse exercício um resultado cuidadoso. Um trabalho de época bem equilibrado, estando bem resolvida a distribuição dos relevos e das linhas. Ele mostra as qualidades de contenção e refinamento, um absoluto equilíbrio de escala e proporções entre o bloco horizontal e o vertical, como entre todos os demais elementos.

Se, no seu primeiro trabalho publicado, experimentou fugir do eixo de simetria, aqui, Artigas o assume, exercitando-se, mais uma vez, com seriedade. As limitações impostas sempre foram enfrentadas com uma correta visão de oportunidade para sua aprendizagem.¹¹⁵

ATELIÊ DE PINTURA. Revista Polytechnica n. 110, de 1938

Na foto de um Atelier de Pintura (fig. 2.25), construído por dois engenheiros, junto a uma residência, à esquerda, da qual se vê no andar de cima, o gradil de um terraço ou uma varanda. O conjunto manifesta a limpeza das formas ligada ao Cubismo: nenhum uso de elementos exclusivamente decorativos e apostos, salvo uma leve borda saliente no alto, em algumas ocasiões; paredes lisas e brancas, ângulos retos, arestas vivas, supostamente teto plano; uso de uma grande superfície envidraçada que, como esquadria, articula-se com o jogo volumétrico típico dessa linguagem modernista. É provável que ela corresponda ao pé-direito duplo, um espaço muito usado em salas-ateliê, para sua boa iluminação.

O *art déco* faz-se ainda perceptível no modo como avança o volume, marcando, logo acima a porta da entrada. Com certeza, tinha-se o seu acesso, através de alguns degraus no jardim. A colocação e o tratamento plástico dado a uma abertura oca - cortada na vertical e correspondendo, à direita, ao muro lateral -, talvez com uma luminária embutida, do mesmo formato e tom, fazem com que essa abertura reafirme a porta. A presença de um arremate superior horizontal, na forma de uma linha de sombra, acentua as bordas. Foi o que pude perceber de um purismo já cubista que não dispensou uma delicada reminiscência.

¹¹⁵ São de 1937, ano de sua formatura, os dois trabalhos publicados de Artigas (fig. 2.16, 2.23 e 2.24).

Fig. 2.25: Ateliê de pintura.

ARCHITECTURA. Revista Polytechnica n. 133, de 1940

Nessa publicação, a foto de uma Construção do Engenheiro Arquiteto Eduardo Kneese de Mello - um amigo de Artigas, de sempre - apresenta uma sala de estar de acentuado purismo, mesmo que avizinando, de uma maneira pouco comum e mesmo estranha, no encontro da quina, dois grandes planos de esquadria tratados de modos diferentes. Em um deles, um pano de vidro inteiriço; no outro, o uso de basculantes. Um ambiente muito simples e, ao seu modo, atualizado (fig. 2.26).¹¹⁶

PROJETO DE UMA ESTAÇÃO FERROVIÁRIA. Revista Politécnica n. 134, de 1940

Esse projeto foi elaborado por um aluno do 5º ano, guardando o formalismo corrente, um tanto severo e monumental, reforçado com o uso da torre central (fig. 2.27). Era o ano de 1940, não sendo estranha, nesse tempo, a presença dessa postura representativa mais forte, freqüentemente ligada a regimes de governos centralizadores e autoritários. Tais governos, inclusive, em vários casos, passaram a adotar, não raro, proporções exorbitantes. Era o Estado Novo no Brasil, e lá fora ocorria a Segunda Grande Guerra.

É interessante lembrar, em contrapartida, o extraordinário pioneirismo de Tony Garnier (1869-1948), em seu projeto de urbanismo absolutamente antecipador, concebido de 1901 a 1904, para uma cidade industrial. Seu desenho da Estação Ferroviária Central, em concreto armado, é uma concepção clara, fluente e muito avançada, mesmo quanto às possibilidades construtivas do momento. Percebe-se a articulação livre das partes e a escala adequada à implantação de um edifício voltado para um serviço público dessa importância. (fig. 2.28).

URBANISMO. Revista Politécnica n. 134, de 1940

Há a proposta de um loteamento e arruamento residencial, seguida do paisagismo e de equipamentos necessários a um parque de esportes e lazer contemplativo, passeio e repouso (fig. 2.29 e 2.30): a primeira, mais à maneira do um modelo irregular e pitoresco; a segunda, ao modo dos parques e jardins ingleses de origem chinesa, em sua maior parte e, na outra, apresentando uma malha de traçado regular, aos modos francês e italiano.

¹¹⁶ O arquiteto Eduardo Kneese de Mello, diplomado em 1931, na Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie, participou da banca do Concurso para Professor Titular da Disciplina de Projeto, da FAU-USP, ao qual Artigas se submeteu ARTIGAS, Vilanova. **A função social do arquiteto**. São Paulo: Nobel, 1989.

Fig. 2.26 Foto do interior da sala de uma residência

Fig. 2.27 Projeto de uma estação ferroviária

Fig. 2.28 Tony Garnier. Estação central projeto para a sua Cidade Industrial (1901-1914)

Fig.

2.29, 2.30 Urbanismo. Loteamento e arruamento de uma gleba e projeto
de um arruamento

2.4 Diversificando seu aprendizado

2.4.1 O estágio no escritório de Arquitetura Bratke & Botti

Tendo uma boa formação técnica, Artigas percebeu ser preciso ir além para poder iniciar, da melhor maneira possível, quando diplomado, sua atuação como profissional arquiteto. Resolveu, no 5º ano, cursar unicamente as disciplinas ligadas à Arquitetura, ao mesmo tempo estendendo o tempo do curso, ao subdividir o último período letivo em dois anos; tinha em mente diversificar sua formação por conta própria, pois percebia lacunas. Em primeiro lugar, decidiu procurar trabalho em um escritório de Arquitetura. De 1935 a 1937, esteve na firma Bratke & Botti como estagiário. Aí pôde exercitar a prática diária do desenho técnico, inclusive do detalhamento dos projetos nas suas diversas escalas, bem como o acompanhamento dos trabalhos nos canteiros de obra.¹¹⁷

Em 1936, entrei no escritório de Oswaldo Bratke, onde trabalhei até 37. Fui trabalhar de desenhista. O Bratke era quem desenvolvia os projetos e o Botti também. A gente fazia os detalhes, as folhas de caixilhos, dispunha os desenhos naquelas folhas enormes, fazia os carimbos, etc. Acompanhávamos também a execução das obras, íamos lá, discutíamos os detalhes com os mestres. Eram casas para clientes ricos, que estavam sendo construídas por aí. À tarde, eu, o outro desenhista e o Bratke, nos reuníamos, no escritório, com cinco ou seis empreiteiros.¹¹⁸

Com o que recebia como pagamento, pôde assinar algumas revistas estrangeiras especializadas e introduzir-se no estudo das realizações arquitetônicas mais modernas. Em 1936, passou a freqüentar aulas noturnas de modelo vivo na Escola de Belas Artes.

Mas o que é importante é que nessa oportunidade, nessa ocasião, eu passei a me interessar, e posso me lembrar agora dos meus tempos de Revista de Matemática (ri);¹¹⁹ passei a me interessar pelo conhecimento fora, não só (o) da Escola Politécnica, ou do meu curso de Arquitetura, mas também do próprio escritório prático, que me ensinava a desenhar e a detalhar edifícios, como mocinho de vinte e um anos de idade, vinte e um ou vinte e dois, por aí. Passei a comprar revistas americanas: *Architectural Forms*, *Pencil's Points*. Elas começavam a sair nessa ocasião. Revistas de arte, de instrução artística, particularmente uma revista que saiu nessa época, que se chamava *The American Arts*. Tenho até hoje o primeiro número desta revista, que eu

¹¹⁷ Oswaldo Arthur Bratke foi formado engenheiro-arquiteto em 1931, pelo curso da Mackenzie. “Só em 1945, é que a formação de arquiteto lhe pareceu eficientemente acabada – só então encerrou as suas atividades de construtor”, três anos após o falecimento de Carlos Amélio Botti, em 1942. Foi com esse, também engenheiro-arquiteto pelo Mackenzie, em 1932, que ele iniciou nesse ano de 32 “seus começos difíceis”. É de 1942 a primeira foto apresentada por Geraldo Ferraz de seu trabalho, “uma das suas primeiras residências no início deste período”. FERRAZ, Geraldo *et al.* Novos Valores da Arquitetura Brasileira II. Oswaldo Bratke (Org.) In: **Habitat**, n. 45, nov./dez., 1957. p. 21-36.

¹¹⁸ ARTIGAS, Vilanova. **Vilanova Artigas**. Arquitetos Brasileiros – *brazilian architects*. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi/Fundação Vivalova Artigas, 1997, p. 17.

¹¹⁹ A “Revista Brasileira de Matemática Elementar.”

acho que eu fui um dos primeiros assinantes brasileiros (...) Com isso e através de *Pencil's Points* e dos estudos que eu fiz à margem da Escola Politécnica.

– Quais os autores de Arquitetura, os livros de Arquitetura, que leu nesse período da Politécnica?

– Nessa época não havia autores de Arquitetura no Brasil, Você imagine! Nessa época comecei a tomar os primeiros contatos com a necessidade de eu fazer uma bibliografia que me levasse um pouco além do que estava vendo naquele momento. Mas isto demorou um pouco. As primeiras coisas foram o que eu li nas revistas americanas e alemãs que começaram a aparecer: *Modern Bauform*, revistas alemãs que traziam algumas informações elementares, de tipo alemão sobre Arquitetura moderna, com aqueles ranços típicos da Alemanha dessa época.

Mas foi através das revistas que tomei contato com as primeiras investigações teóricas em torno da Arquitetura. Aqui, na Politécnica nada. Bratke era um homem culturalmente limitado. Só trabalhei com ele enquanto fui estudante.

Botti era uma pessoa generosa, muito simpática. Já bem diferente de Bratke, e que tinha generosidade pessoal. E o Botti era uma figura que procurava mais o meu afeto. Ele é que me fez estabelecer contato com Brecheret, porque encomendava esculturas ao Brecheret para pôr nas casas. O Brecheret passou a freqüentar o escritório do Bratke no período em que eu era estudante e trabalhava lá.

Mas tarde, depois que eu me formei e ganhei personalidade como arquiteto e artista – imagine você –, que construí uma casa para o próprio Brecheret, na Rua Alemanha, aqui no Jardim Europa. Casa que eu não sei se existe mais. Para você ver as ligações como foram feitas.

– Como lhe chegou essa oportunidade deste trabalho?

– Um colega da Politécnica que já era mais velho. Eu manifestei o interesse de trabalhar num escritório, e ele me indicou o Bratke, falou com ele, ou tinha amizade com ele. Mas eu mesmo não tinha conhecimento nenhum, fui lá como jovem tímido que foi começar; que queria entrar para a vida, no 5º ano. Depois você sabe como é que me libertei desse processo.

Enquanto eu me interessava pela vida no ponto de vista cultural, eles eram homens assim, tipos assim de paulistas ganhadores de dinheiro, porém com as suas habilidades próprias. É uma pena que não tivessem sido orientados para outro caminho.

Enquanto eu comprava *Architecture Form's* e me interessava pelo significado da Arquitetura moderna enquanto pesquisa racional, ele comprava revistas, *Architectural Digest's*, que publicava, em magníficas fotografias, casa das artistas de cinema; o; estilo californiano, estilo toscano, grandes casa para artistas de cinema. Um arquiteto que eles admiravam, lembro-me até o nome: Wallace Neff, um arquiteto de Beverly Hill. Estilo toscano, grandes casas para artistas de cinema. E o processo de compor era olhando para a revista.

Entretanto, deve-se dizer que as composições que eles executavam eram deles. Tanto as dele como as do Botti. E eu, ao trabalhar com ele – como estudante –, nunca fui solicitado para fazer nenhum trabalho para eles como arquiteto, o que naturalmente acrescenta sobre a nobreza deles.

E digo com sinceridade e com muito prazer, não fizeram nunca esquecer-me que eles não me exploraram como jovem estudante, culto, inteligente, que de qualquer forma poderia fazer composições para eles montarem em cima delas e executarem os seus processos. No fundo, era uma atitude que acabou influenciando sobre mim, porque também, mais tarde, soube desde o começo em meu primeiro escritório, como viver do meu próprio trabalho e nunca do trabalho dos meus auxiliares. Coisa que bom número de arquitetos brasileiros talvez não pudesse dizer com a mesma pureza de espírito.

Veja que eu aprendi essas coisas da formação moral do arquiteto no sentido albertiano: a definição do herói; o significado do *domaine bâti* como se diz em francês, talvez a única língua que tenha uma expressão tão intraduzível, *le bâti*. *Le domaine bâti* é uma figura da sociedade, que como Françoise Choay disse numa ocasião, num dos livros que eu li, tem sua vida própria, faz a sua própria autobiografia, e você tem que apanhar a parte construída da sociedade como um corpo social que tem vida própria.

Como você está procurando elementos que possam me definir, é bom saber que ninguém se define pelo ventre da mãe, mas pela vida social, e de que forma ele vive esta vida social e cultural.

E eu acredito que quando ele teve coragem de encostar-se um pouco mais na Arquitetura moderna (e, mesmo assim,) ser aceito publicamente como construtor ou não; quando sentiu que podia se aproximar na direção de Mies Van Der Rohe, o fez. Entretanto, não se pode negar que as composições do Bratke mostram uma pessoa que tem um inegável talento de arquiteto, inegável.¹²⁰

2.4.2 Na Escola de Belas Artes fez o curso de modelo vivo

Não foi rara, na formação de vários arquitetos saídos de uma Escola Politécnica, a passagem complementar de seus estudos por uma Escola de Belas Artes. Aconteceu com vários dos pioneiros da chamada Escola de Chicago (1885-1893). Já William Le Baron Jenney, com estudos de engenharia e Arquitetura, fez na capital francesa a Escola de Artes e Manufatura. Louis Sullivan, a partir de 1872, tendo feito o curso de Arquitetura no Instituto de Tecnologia de Massachusetts (MIT), Michigan (EUA), onde o “ensino clássico não o satisfaz plenamente”, desejou inscrever-se na Escola de Belas Artes de Paris. Porém, gostaria de adquirir, antes, uma experiência em um escritório de Arquitetura. Após trabalhar com Le Baron Jenney, em Chicago, “sente-se preparado, nela entrando em 1874.”¹²¹

¹²⁰ Não achei, na biblioteca da Politécnica da USP, informações sobre esse arquiteto, apesar do acesso à revista *Architectural Forms* do período citado por Artigas. Certamente, eu deveria dispor de um tempo maior. Mas encontrei, por acaso, em uma antologia de artigos do periódico *L’OEIL* sobre Arquitetura, uma referência a esse arquiteto norte-americano, sobre “um método de construção inventado por Wallace Neff, em torno de 1940”. Ele foi depois desenvolvido, a partir de uma espécie de “balão cheio”, capaz de moldar uma dupla casca de cimento e areia. REVEL, Jean-François *et al.* **L’Architecture do XXe siècle**. Lausanne: Gilliard, 1964, p. 264.

¹²¹ Louis Sullivan, *apud* PARIS ART CENTER, MUSÉE-GALERIE DE LA SEITA, L’INSTITUT FRANÇAIS DE LA SEITA. **Chicago. 150 Ans d’Architecture. 1833-1983**. Catálogo de exposição, 1984. p. 94.

Por outro lado, arquitetos formados na Beaux Arts tiveram posições influentes e importantes. Foi o caso de Henry Hobson Richardson (1838-1886), que deixou sua marca, não só, na produção arquitetônica de Chicago. Esse arquiteto trabalhou por certo tempo no ateliê de Henri Labrouste (1801-1875), diplomado nessa mesma academia e autor da Biblioteca Saint-Geneviève e da Biblioteca Imperial. Essa, posteriormente e até alguns anos atrás, foi a Biblioteca Nacional. De cada uma delas, destaca-se a harmônica e bela concepção das grandes salas de leitura.

Em um outro tempo e espaço, naturalmente, não foram os mesmos objetivos que levaram Artigas à Escola de Belas Artes. As questões ligadas sobretudo à linguagem, na Arquitetura, já não se resolveriam por via direta do velho historicismo, nem unicamente com o estudo da engenharia, mas somando-se à história viva da cultura e da arte contemporânea, já indicada pelo Movimento Modernista, na sua historicidade. Ele queria treinar o desenho à mão livre e, em decorrência, passou a conviver com as demais artes plásticas. Não podia adivinhar as conseqüências futuras como, por exemplo, a decorrente da importância do Movimento Concretista em sua obra, em parte nascida do contato com alguns ex-colegas, aprendizes como ele no ateliê de modelo vivo.¹²²

Nos dois anos finais de sua vida universitária como aluno, Artigas percebeu a necessidade de desenvolver sua capacidade e o prazer de desenhar e, de desenhando, educar o olho e a mão. Treinar a mão e, com ela, poder seguir o pensamento, especulando e relacionando formas e espaços; torná-los proporcionais entre si e responder a demandas da construção e ambientais. Queria ir além do desenho na representação de fachadas ou perspectivas acadêmicas, mesmo do desenho como um fazer técnico preciso dos detalhes arquitetônicos, inclusive quando responsável pelas ligações sensíveis entre diferentes materiais, que não se perturbam mutuamente nas definições dos acabamentos construtivos.

Na Escola de Belas Artes, ele treinou desenho livre, espontâneo, o traçar solto, podendo acompanhar o pensamento na organização das formas e apoiar pesquisas de linguagem em Arquitetura, ao tratar de conteúdos e soluções. Era a procura de um apoio seguro para o domínio da expressão a ser trilhada; o desenho a caminho da criação, “desenho como projeto”,

¹²² As ligações de amizade e gosto pelas artes plásticas do desenho e da pintura não se desfizeram por conta das suas ocupações no escritório e no ensino. Nos anos 50, estarão explicitamente presentes nos seus trabalhos, pela convivência com o Movimento Concretista, sobretudo na plasticidade e no destaque dado às peças da estrutura ou no tratamento cromático dos planos, na moldagem dos pilares a seguirem as linhas de força, portanto, no uso das formas e das cores. JUCÁ, Christina B de M. Vilanova Artigas, João Batista. In: **Contemporary Architects**. 3 ed. New York: St. James Press, 1994. p. 1008-1009.

através do rascunho, das pequenas perspectivas, anotações gráficas em planta e em corte, voltado para as questões de coerência em um partido arquitetônico. E nesse entremeio, por que não o próprio prazer de desenhar?

Foi essa visão abrangente que Artigas demonstrou possuir, por ocasião de seu Concurso de Notório Saber, na FAU-USP: “o total da criatividade do sentido do desenho”.¹²³

Eu passei a me interessar pelo desenho como tal. Isso me levou a querer me aperfeiçoar no desenho de nu, da figura humana. Eu tenho desenhos aí. Você pode, se você quiser ilustrar-se a respeito deles; com data dessa época de 36, particularmente de 36. Tem um ali, (indicando o vestíbulo do escritório) que até já participou de algumas exposições (fig. 2.31, 2.32, 2.33 e 2.34).

E (foi) para poder apreciar esse lado, como leitor das revistas estrangeiras – que, com muito sacrifício importava dos Estados Unidos com os recursos desse meu empreguinho de desenhista –, que tive de ir procurar como fazer o desenho vivo aqui em São Paulo. E esse desenho de modelo vivo eu fui encontrar na Escola de Belas Artes, que era situada numa rua que já desapareceu, com as modificações feitas no Largo da Sé, que era a Rua 11 de Agosto. Uma casa velha onde toda noite se expunha um modelo vivo que a escola oferecia mediante um pagamento de uma mensalidade de 20 mil-réis por mês. E eu digo para você que nós éramos tão pobre nesse tempo, que esse diabo desses 20 mil-réis, era uma dessas coisas que eu precisava fazer uma revisão no meu orçamento, pra ver se dava para tirar de minha subsistência o dinheiro para fazer esse modelo vivo.

Veja quem eu encontrei tendo descoberto esse curso: passei a conviver em frente desse modelo vivo que lá se oferecia aos jovens ansiosos pela arte em São Paulo, nada menos que Alfredo Volpi, Aldo Bonadei, Francisco Rebolo Gonzales, Clóvis Graciano, Tereza Damico e a minha mulher Virgínia Artigas. E veja que tipo de jovens nós éramos, porque esta aula começava às sete da noite e ia até às dez. Três horas todas as noites, de modelo exposto para nós, inclusive no sábado. Nós íamos para lá sem ter jantado: um pão com alguma coisa dentro, no bolso (fig. 2.35).

Imagine, Volpi era um pintor de paredes; o Rebolo, jogador de futebol do Corinthians; Clóvis Graciano se iniciava, era fiscal de consumo, e o Bonadei era um costureiro. Fúvio Penac também estudava lá, também ia fazer desenho vivo. Vinha da Itália, tinha alguma convivência com a arte italiana dessa época, Carrà etc.¹²⁴

Mas as minhas leituras das revistas americanas me levaram, devagar, a poder de certa forma introduzir métodos novos para desenhar, para fazer estes modelos. Por exemplo, desenhar à tinta, usar a caligrafia do “fusain”, do colorido; buscar a forma como o moderno queria, na rapidez da convivência

¹²³ Resposta à primeira argüição, feita pelo engenheiro calculista de estruturas, professor Milton Ramos, da Escola Politécnica da USP, em 29 de junho de 1984. In: ARTIGAS, Vilanova. **A função social do Arquiteto**. São Paulo: Nobel, 1989, p. 32.

¹²⁴ Carlo Carrà (1881-1966): “pintor protagonista de muitos movimentos artísticos – do Futurismo à Metafísica, ao dos Valores Plásticos, ao ‘Novecento’ italiano –, (...) assume importância notável na cultura artística italiana. (...) Assíduo ao ambiente anarquista e de postura socialista, passa a ilustrar revistas operárias”. Participou de modo destacado do Movimento Futurista, como, posteriormente, no grupo da Pintura Metafísica do qual foi um dos fundadores. MASINI, Lara-Vinca. Os artistas do século XX. In: ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p. 657-658.

Fig. 2.31, 2.32 Vilanova Artigas. Desenhos de modelo-vivo femininos

Fig. 2.33 2.34 Vilanova Artigas. Desenhos de modelo-vivo masculinos

Fig. 2.35 Vilanova Artigas. Desenhos de 1940

com o modelo, somente cinco minutos. E com a tinta: não voltar a apagar, a tirar. Levei esse método que fui tirar das revistas que eu lia.

Mas nós convivemos, e é inegável que desse grupo que eu frequentei na Escola de Belas Artes, é que surgiu, coisa que não foi observada por ninguém, e você se disser, dirá pela primeira vez. Nem mesmo Mário de Andrade, Sérgio Millet, que fizeram crítica de arte aqui em São Paulo, não conheceram essa origem histórica: desse conjunto de artistas que lá está, nasceu isso que se chamou, mais tarde, a Família Artística Paulista. Isto é muito importante (fig. 2.36). E essa Família Artística, eu fui um dos fundadores a partir desse modelo vivo, que não era um curso, mas um modelo oferecido para nós.

Isso tem muito valor para, depois, se caracterizar o que a Família Artística e o movimento paulista de arte significaram em face da importação das Bienais em 1950, que você terá que ver. Isso são as raízes autênticas, ligadas à cultura popular brasileira, aqui dentro, em São Paulo, na década de 50, que você vai ter que estudar. Tiveram que entrar em choque com a importação imperialista da arte universal, que já começava a surgir a partir da vitória das nações unidas contra o fascismo, em 1945.¹²⁵

Essa nossa convivência acabou nos levando a sermos conhecidos nas pequenas exposições de arte coletiva que aconteciam, ou na convivência com Paulo Rossi Osir, (e) com outros paulistas.¹²⁶

O pintor Paulo Rossi Osir, que havia estudado Arquitetura e pintura em Milão, participou do grupo de artistas e mecenas que, em novembro de 1932, fundou a Sociedade Pró-Arte Moderna, de curta duração. No entanto, foi essa a associação a “precursora do Museu de Arte Moderna de São Paulo”.

Nas leituras efetuadas, encontrei a informação do que a presença de Paulo Rossi Osir representou:

(...) o sentido de severidade com que tratou sempre as coisas da arte, sendo alguém que punha água na fervura dos entusiasmos fáceis. Homem de invulgar cultura literária e histórica, (...) sua voz mansa e sua conversa caracteristicamente iterativa; (...) e temos aí as armas com que pôde influir eficazmente nos rumos da Família Artística Paulista, grupo que foi por ele assim denominado em que os artistas novatos predominavam. (...) Pôde, assim, tornar-se o centro de arregimentação da Família Artística Paulista, que veio trazer, ao panorama das artes plásticas nacionais, uma nota de disciplina, e o que era o papel e a importância da qualidade intrínseca dos elementos plásticos.¹²⁷

¹²⁵ AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira 1930-1970. Subsídio para uma História Social da Arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 1984.

¹²⁶ ARTIGAS. Segunda entrevista em 14 de junho de 1983.

No Memorial Vilanova Artigas e em Paulo Mendes de Almeida, há indicações das exposições das quais ele participou. Com sua esposa, foi signatário da ata de constituição do Museu de Arte Moderna de São Paulo, do qual passou a integrar o Conselho de Administração. Em “março de 1949, o Museu de certa forma, já funcionava, seja em sua sede provisória, (...) seja em auditórios desta Capital”, mesmo em “atividade modesta (...) enquanto João Baptista Vinalova Artigas metia mãos à obra na adaptação da sede definitiva (...) que por tanto tempo abrigou o Museu”. ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 212.

¹²⁷ ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 42, 43, 122 e 124.

Fig. 2.36 Artigas com Mário de Andrade

Na mesma fonte, sobre o curso livre de desenho na Escola Paulista de Belas-Artes, encontrei:

Bem fronteiro aos fundos do Palacete Santa Helena, portanto, e que era, de resto, o lado para o qual abriam as janelas das salas alugadas por Rebolo e Zanini. Nesse curso nasceu a camaradagem, e com o tempo estava formado o que mais tarde iria ser chamado de Grupo Santa Helena. (...) À noite, ao deixar o ateliê, se reuniam no Café Patriarca. Seguindo-se o livro a oferecer um parágrafo de leitura muito agradável, até que, por fim, aos domingos, o bando saía pelos arredores, para pintar paisagens. Foi no casarão já destronado e diferentemente reabilitado, que Paulo Rossi Osir foi descobri-los, em sua faina humilde. Para projetá-los, promove, em 1937, a 1ª Exposição da Família Artística Paulista, da qual a metade se constituía da turma do (grupo) Santa Helena: Rebolo, Zanini, Graciano, Pennacchi, Volpi, Manuel Martins, Bonadei, Rullo Rizotti e Humberto Rosa (...) e os ligou a críticos e escritores da época.¹²⁸

Voltando às memórias de Artigas, por ocasião da segunda entrevista:

– Você está vendo que nessa época de 37, creio que era só, não dava para fazer muito mais coisas, no máximo ir ao cinema. Não sobrava mais tempo. A pesquisa dentro dessas revistas de Arquitetura que eu começava a receber.

E foi aquele rapaz - tão mais ocupado com o acréscimo de algumas horas, à noite, com essas aulas de desenho livre - que, em 1967, quando já professor e mestre, preparou uma bela aula inaugural para os estudantes da FAU-USP; só essa aula seria suficiente para se trabalhar as posições do pensamento de Vilanova Artigas:

O ‘desenho’ – como palavra, segundo veremos, traz consigo um conteúdo semântico extraordinário. Este conteúdo equipara-se a um espelho, donde se reflete todo o lidar com a arte e a técnica no correr da história. É o método da lingüística; do ‘neo-humanismo filológico e plástico, que simplesmente se inicia, mas que pode vir a ser uma das formas novas de reflexão moderna sobre as atividades superiores da sociedade’. O conteúdo semântico da palavra desenho desvenda o que ela contém de trabalho humano acrisolado durante o nosso longo fazer histórico.

E assim:

O argumento mais sério, sobre a tentação da técnica, característica dos pré-socráticos, encontra-se em Platão, que os comentou: “Eles pretendiam que a ‘intenção’ ou ‘arte’ nasceu depois”, acusou Platão, que, como sabemos, defendeu a inutilidade da arte (...) porquanto Platão, ao igualar ‘arte’ e ‘intenção’, levanta o véu sobre o que mais tarde virá a acontecer com a nossa linguagem. Ela será desenho, mas também ‘desígnio’, intenção. Pois é obra do homem e não da natureza.

Mais adiante:

No Renascimento o desenho ganha cidadania. E se de um lado é risco, traçado, mediação para expressão de um plano a realizar, linguagem de uma técnica construtiva, de outro lado é desígnio, intenção, propósito, projeto

¹²⁸ ALMEIDA, Paulo Mendes de. **De Anita ao museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p. 130-133.

humano no sentido de proposta do espírito. Um espírito que cria objetos novos e os introduz na vida real.

O *disegno* do Renascimento, donde se originou a palavra para todas as outras línguas ligadas ao latim, (...) tem os dois conteúdos entrelaçados.

Um significado e uma semântica, dinâmicos, que agitam a palavra pelo conflito que ela carrega consigo ao ser a expressão de uma linguagem para a técnica e de uma linguagem para a arte.

Em nossa língua, a palavra aparece no fim do século XVI. D. João III, em carta régia dirigida aos patriotas brasileiros que lutavam contra a invasão holandesa no Recife, assim se exprime, segundo Varnhagem: Para que haja forças bastantes no mar, com que impedir os 'desenhos' do inimigo, tenho resoluto...

Logo mais:

Um século mais tarde, o Padre Bluteau registra no seu magnífico vocabulário português e latino: 'Dezenhar: – ou dezenha no pensamento. Formar huma ideia, idear. 'Formam in animo designare'. Quais as igrejas que dezenhava no pensamento'. (Vida de S. Xavier de Lucena.)

Registra também o significado técnico. 'Desenhar no papel'. *Formam in animo designatam lineis describere-delineare*'. Que desenhasse a fortificação.¹²⁹

Vilanova Artigas

O Desenho - Aula inaugural na FAU-USP, 1967.¹³⁰

¹²⁹ BLUTEAU, D. Rafael. Vocabulário português e latino. In: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. CD-ROM editado pelo Departamento Cultural da UERJ.

¹³⁰ ARTIGAS, Vilanova. O desenho. **Caminhos da Arquitetura**. Antologia . São Paulo: Lech, 1981, p. 40, 41, 43-44. ARTIGAS, Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Cosak Naify, 2004, p. 109, 110, 112.

Fig. 2.37 D. Raphael Bluteau, Vocabulário Portuguez e Latino, 1712

Capítulo III

SEU INÍCIO PROFISSIONAL, ESTUDOS, OS PRIMEIROS TRABALHOS E OS PRIMEIROS PROJETOS

3.1 Estágio no escritório de Warchavchik

Em 1937, aos 22 anos, Artigas terminou o curso universitário iniciado aos 17, em Curitiba. Logo em seguida, criou com Duilio Marone – engenheiro civil pela Politécnica, formado em 1936 – a firma de projeto e construção Marone & Artigas, que existiu até 1944. Durante esse período, em duas ocasiões, dividiu a sua atuação e seu tempo de trabalho: em 1938, estagiando na Diretoria de Obras Públicas da Secretaria de Viação; em 1939, no escritório de Gregori Warchavchik, foi convidado para participar do anteprojeto de um Parque de Recreio, no Brás, e de dois concursos: o da remodelação da Praça da República e o do projeto para o Paço Municipal da cidade de São Paulo.¹³¹ (fig. 3.1)

– Com o Warchavchik, quanto à Arquitetura, tive poucas relações. Ele me chamou. Com o estágio que ganhei da Escola Politécnica, trabalhava na Secretaria de Viação. Na Diretoria de Obras Públicas, sob a direção de Prestes Maia. Warchavchik foi me buscar lá, eu com 23 anos de idade, para trabalhar com ele no concurso para o Paço Municipal de São Paulo. Ele resolveu sair da posição de construtor de residências que era a posição dele nessa ocasião, para começar uma vida de grande arquiteto com concursos públicos. O primeiro concurso foi esse que o Prestes Maia, como Prefeito, organizou. Me chamou para trabalhar com ele, junto com uma equipe que estava montando. Dessa equipe faziam parte alguns rapazes. Um que era estudante no Mackenzie e que acabou se tornando muito meu amigo. Ia se formar naquele mesmo ano: o Jacob Ruchti.¹³² (...) (Foi) um dos rapazes que tinham sido chamados, junto com outros; Isaias Whittaker, para formarmos a equipe que iria fazer o concurso.

Acontece que no processo de montar a equipe e começar a discutir as primeiras localizações do prédio etc., eu tive a felicidade de, logo de saída, marcar uma implantação que eu achava que devia ser a do edifício. O Warchavchik se deslumbrou. E eles acharam tão brilhante a minha solução para o problema, que ele disse: Então fecha a questão, ninguém fala mais nada para ninguém, o que o Artigas propôs é exatamente o que nós vamos fazer. O chefe da equipe vai ser o Artigas. Então foi isso o que aconteceu.¹³³

Em uma publicação sobre a sua obra, li:

¹³¹ Gregori Warchavchik (1896-1972) nasceu em Odessa, Rússia, onde iniciou o seu curso de Arquitetura, posteriormente terminado em Roma, em 1920. Em 1923, veio para o Brasil, trazido pela Companhia Construtora de Santos. BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, p. 1981. p. 63-71. SAGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*, 1998. p. 43-49. Museu Lasar Segall. Warchavchik, Pilon e Rio Levi. *Catálogo de exposição. Três momentos da Arquitetura paulista*. 1983.

¹³² Encontrei a seguinte referência a Jacob Ruchti, relacionando-o ao abstracionismo: “Essa ‘penetração’ através do abstracionismo, longe da arte figurativa, já na segunda metade dos anos 40, começa a penetrar em São Paulo através de diversos eventos, mas a informação chega mesmo a ser veiculada, antes mesmo deles, seja através de Jacob Ruchti (em ‘Clima’, de setembro de 1941, quando a par de seu texto ‘Construtivismo’, reproduz um seu trabalho exposto no III Salão de Maio de 1939, absolutamente ‘concreto’)”. AMARAL, Aracy A. *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. Subsídio para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 1984, p. 108.

¹³³ ARTIGAS. Terceira entrevista, em 28 de junho de 1983.

Fig. 3.1 Warchavchik – Artigas
Projeto para o concurso do Paço Municipal, 1939

Fizemos o concurso e, aos 23 anos de idade, participei como sócio de Warchavchik. E ganhei o 2º lugar. Então o pessoal da Politécnica percebeu que eu tinha feito alguma coisa e me cotou para ser assistente de Arquitetura da Escola Politécnica, de onde eu tinha saído. E a minha carreira de ensino começa aí.¹³⁴

Na terceira entrevista, Artigas declarou:

– O trabalho que nós fizemos juntos foi o concurso para a Prefeitura Municipal, também um concurso para a remodelação da Praça da Republica. Logo em seguida, fiz alguns projetos de casas de residências, um conjunto residencial para a Prudência Capitalização. Casas sem significado. Isso aí, resumiu todos os meus contatos com o Warchavchik. As posições críticas que eu pude ter em relação à Arquitetura dele já são as de um moço mais maduro. Você já olhou para os últimos exercícios que eu fiz quando saí da Escola Politécnica. Você me viu desenhando nos últimos anos da Poli. Você me viu colaborando, participando dos trabalhos do Bratke e do Botti, que eram arquitetos que nada tinham a ver com os professores da Poli. Também me viu procurando tudo quanto fosse ruela para poder ver o mundo pelos meus próprios olhos. Ir para o curso de modelo vivo da Escola de Belas Artes e, ao mesmo tempo, aceitar o meu estágio na repartição pública para poder sobreviver. A proposta de Warchavchik era uma avenida que eu não podia abrir mão.

Sobretudo quanto ao manifesto “Acerca da Arquitetura Moderna”, de Warchavisk¹³⁵, escrito em 1925, e publicado no Correio da Manhã, do Rio de Janeiro, ele considerou:

– Os manifestos de Warchavisk, se alguém prestar bem atenção, correspondem a sua própria personalidade. No fundo se percebia que eram (colocações) traduzidas das posições francesas que nem sempre eram corbusianas. Mais de uma vanguarda européia de Arquitetura que eu calculo estivesse mais ao lado de Mallet-Stevens, ou outros arquitetos da época, do que do próprio Le Corbusier (fig. 3.2).¹³⁶ Porque os manifestos daquele tempo, tinham um conteúdo dadaísta, de crítica à burguesia que não comparece de maneira nenhuma no pensamento corbusiano. Manifestos de tipo dadaísta, ligados ao Cubismo e que têm uma intenção de ridicularizar o gosto burguês a fim de instituir a Arquitetura moderna. Posições longe do racionalismo construtivista corbusiano, que nada tinha a ver com essas. Isso (pode) até servir como definição de personalidade de Warchavisk, superficial a meu juízo, da maneira como essa Arquitetura de instituição da moderna Arquitetura no Brasil foi feita, e com uma imensa dificuldade de achar a linguagem capaz de justificar os conteúdos. A linguagem crítica dos burgueses paulistas, coitados, que no fundo não sabiam nem do que se tratava. Eles só tinham medo é do escândalo, que alguém jogasse batatas nas casas deles. Não tinham significado maior. Então, aqui está, se você quiser estudar esses manifestos, verá que não têm conteúdo corbusiano, mesmo porque a

¹³⁴ ARTIGAS, Vilanova. **Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros- brazilian archites**. São Paulo: Instituto Lina Bo bardi e P.M. Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 20.

¹³⁵ WARCHAVCHIK, Gregori. Acerca da Arquitetura Moderna. In: XAVIER, Alberto (org.). **Arquitetura moderna brasileira**: depoimento de uma geração. São Paulo: Pini/ABEA/ Fundação Vilanova Artigas, 1987, p. 23-26.

¹³⁶ Robert Mallet-Stevens (1878-1945) foi um “representante da Arquitetura francesa de vanguarda em torno de 1930. Suas construções – sobretudo residências – acentuam com energia, o aspecto cúbico exterior”. In: HATJE, Gerd. **Diccionario ilustrado de la arquitectura contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1964. p. 191.

Fig. 3.2 Robert Mallet-Stevens. Apartamentos na Rua Mallet-Stevens, Passy, Paris, 1927

vanguarda de 1922 tinha características a partir de Mário de Andrade. Você leia um artigo de hoje, do Affonso Romano de Sant’Anna, na Folha de São Paulo, criticando o nosso economista, o Roberto Campos. Ele tem umas dicas a respeito do Movimento de 22. Veja bem. Veja também no Boris Fausto.¹³⁷

Warchavski chegou ao Brasil em 1923, ano em que Le Corbusier – cuja proposta do protótipo Dominó foi de 1914 – publicou, com o título *Vers une architecture*, o conjunto de seus artigos na revista *L’Esprit Nouveau*.

Em São Paulo, construiu a sua própria casa, na Rua Santa Cruz, em Vila Mariana, entre 1927-28, e não pôde fazer uso de uma cobertura plana de concreto armado no Brasil da época. Resolveu então simular – como quem diz, “em terra de cego, quem tem um olho é rei” –, para o espanto ou a admiração dos passantes, o novo, o inusitado. Isso, por conta das dificuldades, sobretudo de impermeabilização de lajes expostas, mesmo com um suficiente caimento para o escoamento das águas da chuva. Valendo-se da sua face da frente como vedado, escondeu não só o telhado tradicional com telhas cerâmicas tipo canal.

Essa fachada, sem dúvida simpática, referindo-se às tendências puristas, mostra uma composição central simétrica plana, na qual estão recortadas as aberturas retangulares – as de cima janelas verticalizadas –, como escuros, em contraste com o branco da superfície das paredes. A presença da composição simétrica e esses toques no seu tratamento plástico trazem não só o classicismo, como certos traços comuns ao estilo *art déco* (fig. 3.3 e 3.4).¹³⁸

No pavimento térreo, Warchavski rasgou janelas dobrando as quinas. Até aqui, tudo bem. Esse, mais um dos gestos emblemáticos modernistas, só possíveis com a adoção das novas possibilidades construtivas oferecidas pelo concreto armado e justificado, por inteiro, quando construtiva, plástica e espacialmente congruentes. Essa é uma articulação a ser, no caso, referenciada à arte cubista, como o foram, por exemplo, nas belas casas de Walter Gropius para os professores da Bauhaus, de 1925, em Dessau (fig. 3.5 e 3.6).

¹³⁷ ARTIGAS. Terceira entrevista, em 28 de junho de 1983.

Artigo de SANT’ ANNA, Affonso R. de. Quem é inteligente no Brasil? **Folha de São Paulo**, seção Tendências/ Debates, edição de 28 de junho de 1983. Nesses dias, eu estava lendo o t. III, v.3, da coleção “História geral da civilização brasileira”, organizada por Boris Fausto: **O Brasil republicano**. Sociedade e política (1930-1964).

¹³⁸ Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. Catálogo da exposição **Tempos dos Modernistas**, 1974. Quanto a esse tópico, fiz uma leitura semelhante da porta social de entrada da Casa Stein, em Garches, de Le Corbusier, em 1927. Certas posturas de composição pertenciam, como herança, à época inicial dos modernistas, sendo também utilizadas no estilo *art déco*.

Fig. 3.3, 3.4 Warchavchik, Gregori. Casa da Rua Santa Cruz, 1927-1928

Fig. 3.5, 3.6 Walter, Greopius. Duas casas para os professores da Bauhaus,
Dessau, Alemanha, 1926

Sem dúvida, a planta do térreo resultou de má qualidade, sobretudo com um espaço residual na parte da frente do terraço, na qual fica a janela de quina do lado direito da fachada.¹³⁹ (fig. 3.7 e 3.8).

– A mim parece que é uma falsidade não interferir na partição do espaço e adotar uma tecnologia que nada tinha a ver com a forma. Você vê que a origem desta crítica está na formação do engenheiro-arquiteto que correspondia à necessidade de fazer com que a estrutura da casa fosse submissa à partição e que ela fosse também uma definidora da forma exterior. Em todo caso, uma moral arquitetônica muito mais próxima daquilo que foram as revoluções de 20 (...) na moral da partição do espaço comprometida com a solução estrutural, que fez as posições críticas de minha Arquitetura de jovem da época, em diante.

Buscar qual o conjunto de todos os elementos capazes de fazer a avenida para uma nova Arquitetura. Todos os elementos. Não só a natureza da família que ali iria habitar. As novas relações que o espaço teria de responder, dada à época em que ele era organizado – como as formas externas, e até a decoração –, que pudesse ser o espelho real da sociedade que, ele (o arquiteto), estava manipulando, ao manipular o espaço.

É fácil compreender a ansiedade do jovem nessa época, do jovem que aceitava qualquer tipo de ‘avenida’ que lhe fosse oferecida, desde que nela pudesse vislumbrar algum caminho novo, abertura ou possibilidade para ele. Nada de muito seguro. Tanto assim que, ao mesmo tempo em que eu me trabalhava em Warchavchik, passei a estudar junto com Jacob Ruchti, a Arquitetura de Wright, o que vinha nos livros em inglês, E nos aprofundamos nos pensamentos dele, nas relações da família que ele projetava; na teoria urbanística que ele defendia nessa época: Broadacre City etc. Coisa que me encantou necessariamente. E é fácil você compreender como o jovem ansioso que eu era podia se jogar nessa piscina do Frank Lloyd Wright, de cabeça, de corpo, vestido, de chapéu, com meia e sapato.¹⁴⁰

Continuando com as palavras do arquiteto:

– As posições críticas que eu pude ter em relação à Arquitetura dele já são as de um moço mais maduro. Veja que a distância é grande. O que Warchavchik fez e que passou a ser escandalosamente a Arquitetura moderna aqui em São Paulo, de 1927 até 30. Esses quatro anos. Em 30 ele passa para a Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, junto com Lúcio Costa.

O que me pareceu, é que tanto as casas dele, como as coisas que eles fizeram no Rio, constituíram uma Arquitetura só de exterior, de organização dos “cubos” exteriores, (de) como as janelas estão colocadas em relação às portas e às marquises etc. Mas nessas casas não acontecia nenhuma interferência na partição interna do espaço. Pelo contrário, tinham um caráter formalista tão exagerado para mim, (desde) que, este “cubo” escondia com uma platibanda o telhado que tinha atrás. Porque eles não tinham, talvez, tecnologia capaz de poder fazer uma laje de concreto armado. E nós vamos tocar neste terreno de

¹³⁹ Planta: desenho que representa a projeção horizontal de um edifício, de uma cidade, etc. Corte horizontal de um edifício, geralmente passando acima do plano dos peitoris das janelas. In: CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.

¹⁴⁰ ARTIGAS. Terceira entrevista, em 28 de junho de 1983.

Fig 3.7 e 3.8

Gregori Warchavchik. Casa da Rua Santa Cruz, as duas plantas

tecnologia logo em seguida. Porque o concreto armado era muito caro, por que não dispunham de mão de obra suficiente. Porque as lajes expostas eram impraticáveis. Os processos de impermeabilização eram pouco conhecidos. As pessoas que o enfrentaram no Brasil, nessa época, e vale a pena fazermos agora um parêntese: o que realmente enfrentou, foi o teu companheiro “recifense”, aquele moço, o Luiz Nunes.¹⁴¹

Eu cheguei a ler a respeito disso em estudos históricos. Ele revestia essas lajes, mas com que? Um nacionalista simpático! Criar uma tecnologia, mesmo pernambucana, com uma argila chamada tabatinga, que tem a virtude de se transformar em um impermeável. O nome tabatinga é de argila em geral.¹⁴²

Eu estive agora em Recife, falei com o presidente do IAB e ele me mostrou essas primeiras coisas do Luiz Nunes. Eu tive a oportunidade de constatar, vendo abaixo dos ladrilhos uma camada enorme da argila. E essas argilas são necessariamente impermeáveis, conhecidas como tal, mesmo na geologia brasileira é tida como tal, não deixa a água passar.

A minha opinião a respeito de Warchavchik não é muito boa. Ele sempre contava com alguém para fazer as coisas. Até moralmente meio suspeito. Não tinha capacidade nenhuma para desenhar. Ele sempre contratava alguém para fazer as coisas para ele, mas para fazer tudo. Era impressionante. Sabe? Eu tenho a impressão que nunca pegou num lápis na vida dele. Mas sabia julgar. Sabia quais eram as pessoas que tinham a capacidade e o talento para fazerem isso, para fazerem aquilo. Quem foram essas pessoas antes de mim? Devia ter outra pessoa que eu suspeito que fosse um arquiteto da nacionalidade dele, que depois foi para a Argentina, chamado Wladimir Acosta, que deve ter vivido aqui algum tempo. Depois nos visitou novamente. Foi professor da Escola de Arquitetura de Buenos Aires e deixou um livro publicado sobre tipos de habitação, meio parecido com um catálogo e com a forma mesmo dos livros que o Corbusier costumava editar. Vale a pena, se você quiser aprofundar o conhecimento de Warchavchik, conhecer a obra de Acosta, e algumas pessoas aqui em São Paulo que conheceram o Acosta. Eu o conheci mais tarde, quando ele nos visitou aqui. Uma figura muito estranha. Eu creio que foi a partir de Acosta que o Warchavchik conseguiu fazer algumas cadeiras pintadas de preto etc., feitas de madeira, que tinham até um significado estético inegável, de muito valor.

E o Warchavchik foi por este caminho da construção de móveis modernos, a ponto de ter no fundo da casa dele na Vila Mariana, um conjunto de carpinteiros e marceneiros que faziam os móveis que as casas precisavam: armários embutidos lisos, portas lisas etc. Ele se aplicou a resolver aspectos de detalhes internos das residências em um caminho que nós podemos chamar de *design* moderno. Que por ser *design* quase que o justifica como homem que enfrentou as fachadas ou as formas cubistas das suas casas muito mais como *design* do que como Arquitetura.

¹⁴¹ Luiz Carlos Nunes de Souza nasceu em Minas Gerais e estudou Arquitetura no Rio de Janeiro. Foi “recifense”, por ter vivido e executado sua obra na capital pernambucana desde 1934 – exatamente o tempo em que Artigas iniciava seus estudos na Poli de São Paulo. Faleceu em 1937, ano da diplomação do engenheiro-arquiteto que se fez paulista.

¹⁴² Tabatinga: do tupi tawa'tíga, barro branco; argila sedimentar, mole, untuosa e com um teor de matéria orgânica. Variantes: tauatinga, tabotinga. In: FERREIRA, Aurélio B. de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986. CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.

Por outro lado, querendo amainar um pouco:

– Preste bem atenção neste tipo de colocação, isto não desvaloriza o Warchavchik ou pelo contrário, o põe no pedestal de uma pessoa que capaz de com a sensibilidade, que eu sempre achei extraordinária, considerado os recursos pessoais que ele tinha como desenhista, como realizador da sua obra. De perceber qual o ambiente estético que ele estava vivendo e quais os caminhos (nos quais) essa pesquisa devia ser feita, pelas pessoas que ele conseguia pinçar no processo brasileiro, para desempenhar o que aqui devia ser feito numa determinada época.

Esta definição parece ser a melhor, mas você poderá ver no livro do Ferraz, feito eu creio que aparentemente pelo próprio Warchavchik, dada essa sua qualidade.¹⁴³ A gente poderia a partir desses fatos de sua vida defini-lo com adjetivos menos graciosos. Entretanto não é essa a minha intenção, Não é assim mesmo que se deve ver a história dos caminhos artísticos nossos a partir de valores individuais, com um moralismo meio falsário como esse que normalmente se faz em torno de Warchavchik. Entretanto, uma figura difícil de ser compreendida, mas que a intelectualidade paulista – me refiro aos meus amigos dessa época, já Mário de Andrade, Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade etc. –, era suficientemente sensível, como trabalhadores da cultura, a ponto de o valorizarem.

Aí está. Isto eu te digo me deixa muito contente. Entretanto, recomendo que você procure definir a personalidade do Warchavchik, pela primeira vez, com adjetivos que ele merece. Sem a louvação exorbitante dos elogios que se faz a 1922. Há críticos, na grande maioria das vezes, (que têm) uma falta de criticismo que nunca o Mário de Andrade, aceitou porque sabia colocar-se em posições autocríticas que constituíram para nós um exemplo de comportamento moral e intelectual, que valeria a pena retomar. (Isto,) para definir e transportar esse tipo de raciocínio, para o campo da Arquitetura, tão desprezado pela crítica em geral. Não só desprezado, como menosprezado.

Qual o significado que se teve de fazer a crítica do Brasil, da língua brasileira? O que o Mário de Andrade dizia? “Nós somos um povo que fala de uma maneira e escreve de outra”. Você não sabe como essa frase me orientou como arquiteto. Falar de uma maneira e escrever de forma diversa (o orientou) a ir buscar uma Arquitetura que fosse o real em relação ao comportamento nosso, de povo. Isto me levou depois a formalizações estéticas, ou propostas estéticas, bem claras na Arquitetura que mais tarde nós vamos estudar.¹⁴⁴

À época das entrevistas, imaginei a decisão do arquiteto de abrir espaço e causar impacto, trazendo algo de novo, mesmo forçando a aparência plástica da construção. Era uma

¹⁴³ FERRAS, Geraldo. **Warchavchik e a Introdução da Nova Arquitetura no Brasil: 1925 a 1940**. São Paulo: MASP, 1965.

Houve aproximação de Warchavchik com os modernistas, apesar de “o teor das declarações do arquiteto não contemplarem a pauta nacionalista”. SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil**. São Paulo: Edusp, 1997, p. 44.

¹⁴⁴ ARTIGAS. Terceira entrevista em 28 de junho de 1983.

Em 1925, Rino Levi (1901-1965), ainda estudante na Itália, enviou ao jornal O Estado de São Paulo, uma carta-manifesto então publicada em 15 de outubro deste mesmo ano. LEVI, Rino. A Arquitetura e a estética das cidades. In: XAVIER, Alberto (org.). **Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração**. São Paulo: Pini/ABEA/ Fundação Vilanova Artigas, 1987, p. 21-23. BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, t. I, II e III, 1981, p. 249-255, 273-281.

tentativa sua de trazer uma linguagem nova, mesmo arriscando um fazer esdrúxulo, ao elaborar a sua própria casa, em 1927-1928, mas que, sem dúvida, teve o seu papel como uma peça capaz de chamar a atenção (fig. 3.9).

Artigas, com toda a tenacidade da juventude, foi um observador firme e perseverante de tudo o que envolve a Arquitetura. Pretendia poder ir além, e a passagem pelo escritório de Warchavchik e as questões da casa da Rua Santa Cruz, ao que tudo indica, foram provocações fundamentais como instigação.

– É pode ser, mas para mim, eu considerava isso, considero e considerarei mesmo, sempre, uma posição superficial.¹⁴⁵

Iniciante, buscando a atualização arquitetônica pela compreensão do seu cerne, portanto avesso à pura aparência, querendo aprender em profundidade e partir ao encontro de uma linguagem própria, rejeitou aquele primeiro procedimento.

– Na realidade o que aconteceu foi que tive que abandonar também o Warchavchik. Começar com o escritorzinho meu de construções, junto com Duílio Marone, para poder descobrir a minha personalidade, mas a partir das coisas que eu mesmo projetasse e eu mesmo construísse. É fácil compreender a ansiedade do jovem nessa época, do jovem que aceitava qualquer tipo de avenida que lhe fosse oferecida, desde que nela pudesse vislumbrar algum caminho novo, abertura ou possibilidade. Nada de muito seguro.¹⁴⁶

Foi com outra de suas residências, de 1927, no Pacaembu – palco da famosa “festa modernista”, passando a ser chamada de Casa Modernista –, que Warchavski pode consagrar a sua atuação profissional. Se se apreciarem as duas fotos das suas elevações, a da frente e a posterior, junto com os desenhos das plantas, percebe-se a unidade de linguagem no conjunto do jogo das formas: relevos e recuos, cheios e vazios, claro-escuro (fig. 3.10 e 3.11).¹⁴⁷

3.2 Professor na Poli - o começo de sua carreira no ensino

Em março de 1940, Artigas iniciou sua atuação didática na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, como assistente do Professor Anhaia Melo na cadeira de Composição Geral e Urbanismo. De um documento de 1942, consta a informação de que ele

¹⁴⁵ ARTIGAS. Terceira entrevista em 28 de junho de 1983.

¹⁴⁶ ARTIGAS. Terceira entrevista em 28 de junho de 1983.

¹⁴⁷ Não foi o que ocorreu ao se olhar a foto da elevação norte da Casa Luiz da Silva Prado, de 1930, no Pacaembu. XAVIER, Alberto; LEMOS Carlos e CORONA, Eduardo. **Arquitetura moderna paulista**. São Paulo: Pini, 1983, p. 2 e 3.

Fig. 3.9 Warchavchik. A casa da Rua Santa Cruz, iluminada à noite

Fig. 3.10, 3.11 Warchavchik. A chamada “Casa Modernista”, Pacaembu, 1927

ocupou o lugar de “substituto, em 1941, por impedimento do nobre Professor”. Em outro documento, esse de março de 1944, enviado ao reitor pelo Diretor da Poli, encontrei a proposta de nomeação de “Fernando Flavio de Almeida e João B. Vinalova Artigas, respectivamente segundos adjuntos das cadeiras nº. 8 e 20 desta Escola”.¹⁴⁸

Eu era seu assistente no ateliê de Arquitetura (...) para os aspectos que se chamavam “composição”. Aí eu tinha força para orientar os meus jovens estudantes (...) sem que o Anhaia dissesse “não faça isso, não faça aquilo”, porque ele estava interessado nas questões de urbanismo. (...) não havia debate nenhum naquele tempo. O menino queria fazer isso, queria fazer aquilo, eu orientava. Começava com uma casa mínima ou não sei, (...) mas aprendiam a fazer uma casinha com dois quartos, cozinha e banheiro. Viam como é que se fazia a armação do telhado e isso e aquilo, no segundo ano. No terceiro começavam a fazer outras coisas. No quinto ano, podiam se dar ao luxo de fazer o que se chamava de “Grandes composições”.¹⁴⁹

A propósito, a Revista Politécnica, edição de maio de 1944, publicou o trabalho de um Hotel (fig. 3.12, 3.13 e 3.14) de autoria do estudante Leopoldino W. Paganelli, aluno de Villa Nova Artigas.

Apreciando as apresentações das vistas externas desse exercício, percebi a plástica atualizada, já modernista, na escolha de uma linguagem limpa, de boas proporções, sem dúvida não referenciada aos princípios estéticos do Cubismo e, sim, muito mais à maneira aerodinâmica do *art déco*. Com o uso da perspectiva “vão de pássaro”, a representação gráfica acentua um efeito anguloso, agudo, sugerindo a energia e o dinamismo da vida moderna, junto a um bonito jogo gráfico de sombras e alguns riscos soltos à mão livre. Imaginei de ter sido essa a possível capa do conjunto de pranchas do trabalho. O desenho indicado como “fachada um” mostra a maior extensão do bloco de menor altura e, à esquerda, o de porte médio, ambos com a indicação do conjunto de esquadrias. A empena de volume das enfermarias, pela verticalidade, enfatiza a interligação com os diversos andares, somada a sua importante presença na contraposição elegante das linhas e volumes. As três pranchas das plantas dos vários pavimentos reunidas em uma só página nesse periódico, por sua vez, apresentam um desenho elementar primário, em uma escala reduzida, em nível, no máximo, de um “risco preliminar”, expondo do modo mais sucinto a distribuição dos vários ambientes.

– Esforcei-me imensamente, enquanto fui assistente do Professor Anhaia Mello no período anterior à fundação da Faculdade de Arquitetura, e já introduzi no curso de engenheiros arquitetos da Politécnica, figuras de composição que saíssem desenho dos aspectos “fachadísticos”. Algo mais: os desenhos de plantas, o significado que as tipologias pudessem ter.

¹⁴⁸ Reitor da USP: Professor Jorge Americano; Diretor da Poli: Professor Paulo de Menezes M. da Rocha.

¹⁴⁹ FICHER, Sylvia. Entrevista com Dr. João Batista Vilanova Artigas, 1982.

Fig. 3.12, 3.13, 3.14. Vilanova Artigas professor da Escola Politécnica
Trabalho de um seu aluno, publicado na Revista Politécnica em 1944

Evidentemente, com resultado muito pequeno, quase insignificante. Mas, já nesse tempo, se sentia o germe do professor que eu vim a ser mais tarde quando, em 48, ajudei a fundar a Faculdade de Arquitetura da Universidade de São Paulo. É interessante que te diga, porque a gente faz a experiência de quinze em quinze minutos na vida (ri). Não por indicação de alguém.^{150, 151}

Foi professor da Escola Politécnica no curso para engenheiros arquitetos a partir de 1941 até 1956. Passou a ensinar, ao mesmo tempo, na FAU-USP, em 1948, tendo a oportunidade de desenvolver e ampliar a importância de sua atuação, atingindo a condição cultural e criativa de uma indiscutível liderança docente. Em 1962, propiciou uma reforma de ensino dessa faculdade, a qual pôs um ponto final em qualquer resquício do ensino acadêmico tradicional, o que repercutiu nacionalmente. A partir da sua liderança, o atelier de projeto se constituiu em espinha dorsal, em torno da qual se moviam todas as demais disciplinas.¹⁵² Essa ótica envolvia, além do projeto de Arquitetura, o planejamento ligado ao urbanismo e ao paisagismo, incluindo o curso de Desenho Industrial. Isso resultou no convite a vários novos professores, inclusive de história e teoria, que lá iniciaram a pesquisa e a produção de publicações. Ao lado do seu projeto didático, a construção do edifício da FAU, de 1961, no *campus* da USP, resultou na realização plástica que explicita a sua preparada inteligência de antevisão espacial, respaldada na prática profissional. Essa, por sua qualidade, deu-lhe o lugar de mestre de Arquitetura, fundador da “escola paulista”, dentro do Modernismo Brasileiro.

Em dezembro de 1968, Artigas foi aposentado compulsoriamente da USP pelo Ato Institucional n.º5. Seu desempenho como professor, cujo reconhecimento extrapolou o âmbito nacional, justificou sobremaneira o:

Prêmio “Jean Tschumi”, em 1972, fornecido pela União Internacional dos Arquitetos, pela sua atividade didática na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, durante os últimos trinta anos, contribuindo de maneira determinante na formação e desenvolvimento da mais recente geração de arquitetos brasileiros.¹⁵³

Exatamente, 20 anos antes, em 1952, no Congresso de Arquitetura, em Varsóvia, Artigas se destacou por sua atuação em prol da fundação da União Internacional dos Arquitetos (UIA). Sobre esse encontro, o arquiteto falou no IAB-SP, em agosto de 1970, relatando-o em seu testemunho:

¹⁵⁰ ARTIGAS. Segunda entrevista, em 14 de junho de 1983.

¹⁵¹ Um dos mais conhecidos exemplos de “fachadismo” é a construção antecipada das frontarias corridas dos futuros prédios residenciais ao longo da Rue de Rivoli, em Paris, para só depois serem levantados os edifícios correspondentes propriamente ditos; cenário urbano desenhado por Percier e Fontaine, em 1806, arquitetos de Napoleão Bonaparte. Algo semelhante se fez em Londres, em 1812: o Regent’s Park, de John Nash. BENEVOLO, Leonardo. **Aux Sources de l’urbanisme moderne**. Paris: Horizons de France, 1972, p. 21-32.

¹⁵² Atualmente, não mais levada a sério em muitas instituições universitárias.

¹⁵³ SANTOS, José Teles dos (org.). **Memorial Vilanova Artigas**, v. I, 1981.

Este mundo, dilacerado, aparece nessa reunião com três níveis de países facilmente constatáveis (...) Os altamente desenvolvidos, os medianamente desenvolvidos, como nós, e os baixamente desenvolvidos (...).

Ora, hoje o tema que se coloca abrange o universo no seu conjunto, poderia dizer até com alguma ambição. Qual é a responsabilidade dos arquitetos, como humanistas, para que a vida humana seja organizada nas sociedades nas quais nós vivemos.

Daí surge uma definição nova ou uma palavra que nós francamente não temos. Digamos: é a palavra 'projeto'. Para nós, ela extravasa da noção de projeto desenhado enquanto edifício que se produz, tem mais a significação da palavra inglesa *design*.

Se pode (*sic*) fazer o *design* de um edifício, mas pode-se fazer o *design* da sociedade. Que sociedade nós devemos ter? Ou o *design* do objeto. Então, qual o *design* que nós devemos fazer para a natureza tal como ela se apresenta, hoje em dia, em termos gerais, extra-edifícios. Até o planejamento urbano evidentemente, (...)

Que tipo de formação precisa o arquiteto que, abrindo mão do desenho do peitoril da janela ou do caixilho, passa a projetar outros aspectos, pois aqueles anteriores já foram consumidos, ultrapassados e resolvidos no nível da indústria? Então, a formação do profissional de Arquitetura começa a ter uma abertura muito maior. Os estudos, por exemplo, de economia, sociologia, política, da psicologia, no caso até de comportamento, então a avaliação de reações sociais ou individuais em relação com a forma, começam a ser aquele tipo de formação que se faz necessário dessa etapa para frente.

É certo que poderia perguntar: mas, para os três tipos de países que lá estiveram as escolas podem ser as mesmas?

Evidente que não (...).¹⁵⁴

(...) Nós, em face do avanço tecnológico contemporâneo, abandonamos a nossa condição de uma proposta artística para o mundo? O avanço científico terá criado condições de avanço tecnológico a tal nível que a ciência absorve a arte, e a tecnologia a engole? Esta é a questão.

É certo que a tecnologia é um meio, não é um fim, e quanto mais o homem ganha armas para dominar o real, certamente é com o poder dessas armas que ele irá criar a arte nova. O que se fez com o avanço científico foi precisamente dar à arte um novo significado. (...) porque se ela no domínio do mundo amplia ao infinito o total das possibilidades, a escolha de uma tem que ser de tipo humano e de tipo artístico.

(...) Aí o planejamento da cidade ou da região isolada nas suas conjunturas, mas a consideração do que se poderia chamar "o universo do *environnement*". Ou seja, o universo do meio ambiente (...).¹⁵⁵

¹⁵⁴ Essa referência de Artigas levou-me à leitura de Referências para a formação de quadros para a Arquitetura na República Popular de Angola. In: SVENSSON, Frank. **Arquitetura criação e necessidade**. Brasília: Edunb, 1991, p. 19-68. Levou também aos projetos de Arquitetura e aos livros publicados pelo egípcio Hassan Fathy.

¹⁵⁵ "O Encontro de especialistas sobre o ensino de Arquitetura". Palestra proferida no IAB-SP, em agosto de 1970, sobre o encontro organizado pela Organização das Nações Unidas para a Educação e Cultura (Unesco), em Zurique (Suíça), em junho daquele ano. Ele participou na qualidade de Professor da FAU-USP, como Membro do Conselho Superior do IAB-SP e como representante do Brasil. ARTIGAS, Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Lech, 1981, p. 129-135.

3.3 O escritório Marone & Artigas e duas casinhas em estilo

Em 1937, último ano de estudante na Poli, em sociedade com o engenheiro civil Duilio Marone – formado na mesma instituição, em 1936 –, Artigas criou a empresa de Arquitetura e construção Marone & Artigas, na qual, como profissionais liberais, as responsabilidades cabiam: ao primeiro, as construções; ao segundo, a concepção dos projetos.¹⁵⁶

Com o apoio do Memorial Vilanova Artigas, de 1981, fui informada sobre suas primeiras atividades nesse escritório, reformas, ampliações e pequenos projetos. Entre esses, três desenhos de duas pequenas casas em estilo, de um tipo muito comum nas cidades brasileiras, voltadas para a classe média ou aluguel. Sem dúvida, a firma foi contratada só para a construção: são as residências Henrique Arouche de Toledo, de abril de 1938 (fig. 3.15, 3.16, 3.17) e Aurélio Pereira Lima, de junho de 1940 (fig. 3.18). Em cada uma, a profusão decorativa de formas aleatórias e incongruentes remete ao romantismo californiano.

Porém, o importante é saber, com o apoio desse Memorial, que Artigas elaborou, no intervalo entre elas, duas casinhas “em estilo”, projeto que pode ter sido o da primeira de suas “casinhas quadradas” e que, em parte, foram concebidas a partir dos seus estudos da obra do arquiteto norte americano Frank Lloyd Wright.

3.4 O estudo da obra de Frank Lloyd Wright e os seus primeiros projetos

– No começo, me meti com Wright, mas logo reconheci, mesmo antes de 45, que aquelas direções não me levavam a não ser a um radicalismo meio anárquico e que não me satisfazia. Tanto que, quando fui aos Estados Unidos, já o tinha abandonado. No período de 29, andou metido com umas teorias de volta ao campo que não o recomendam. Levar a fábrica para dentro de casa. Desenvolver o artesanato, lá dentro, com as mulheres. Vestirlas de outra forma. Daí, disse para mim mesmo: gosto bem da obra dele – acho-a muito bonita –, não do que ele pensa. Existiam as divergências ideológicas que se aprofundaram e eu estava à procura de um caminho, o meu próprio. Continuo gostando do trabalho dele como o de um artista, admirando as suas obras, como você sabe muito bem. A mesma coisa se deu com Le Corbusier.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Artigas abriu, com o engenheiro Duilio Marone, uma firma de projeto e construção, Marone & Artigas, da qual participava só como arquiteto; seu sócio responsabilizava-se pela construção. Assim foi até 1944, quando o arquiteto optou por uma empresa apenas de projeto. Então, passou a trabalhar com a colaboração do arquiteto Carlos Cascaldi – conforme currículo elaborado pelo professor/arquiteto Rodrigo Lefebvre, da FAU/USP. Duilio Marone diplomou-se engenheiro civil na Politécnica/USP, em 1936. FICHER, Sylvia. **Ensino e profissão**. São Paulo: USP, 1989, p. 516.

¹⁵⁷ ARTIGAS. Quarta entrevista, em 30 de junho de 1983.

Fig. 3.15, 3.16, 3.17. Vilanova Artigas
Residência Henrique Arouche Toledo, abril de 1938

Fig. 3.18. Vilanova Artigas. Residência Aurélio Pereira Lima,
junho de 1940

Estudando a obra e o pensamento desses mestres, percebi o quanto da antevisão projetual fazia-se pelo desenho. O desenho que permanece na obra já construída.

O “desenho” – como palavra, (...) traz consigo um conteúdo semântico extraordinário. (...) Este conteúdo equipara-se a um espelho, donde se reflete todo o lidar com a arte e a técnica no correr da história. (...) O conteúdo semântico da palavra desenho desvenda o que ela contém de trabalho humano acrisolado durante o nosso longo fazer histórico.

(...) De um lado, este fazer é dominar a natureza, descobrir os seus segredos, fluir de sua generosidade e interpretar as suas freqüentes demonstrações de hostilidade. (...) De outro lado, fazer a história é, também, como se diz hoje, um dom de amor. É fazer as relações entre os homens, a história como iniciativa humana.

Neste dualismo, provisório e didático, que nada tem de misterioso, é que encontra suas origens o conflito entre a técnica e a arte. Uma técnica para apropriação da natureza e o uso desta técnica para a realização do que a mente humana cria dentro de si mesma. Um conflito que não separa mais uma e a outra. Na história da luta que o homem vem travando com a natureza, a técnica e a arte caminham juntas quando não se confundem.

De fato, foram convivências de um tempo de ingresso do campo correlato da construção civil. Um trabalhar para se manter no escritório, um abrir portas para poder se inserir verdadeiramente em Arquitetura que, novamente, no mesmo texto, levou-o a afirmar:

O campo de ação do arquiteto, nas condições do mundo contemporâneo, amplia-se cada vez mais. Não se trata de uma avaliação quantitativa – mais casas, mais cidades, mais serviços necessários. Seria afirmar o óbvio. Meu ponto de vista é o da estética. E melhor dito, significaria: as artes ganham, cada vez mais, raízes novas na vida social. O campo especulativo das artes se amplia. Seu interesse pela universalidade dos objetos, alguns deles tradicionalmente afastados das especulações estéticas, mostra o homem através da arte explorando e modificando o mundo físico e social com novos instrumentos. (...)

Não esperem de mim tomar partido contra a máquina ou contra a técnica. Muito ao contrário, julgo que frente a elas, os arquitetos e os artistas em geral viram ampliar-se o seu repertório formal assim como se ampliaram seus meios de realizar. Alinho-me entre os que estão convictos de que a máquina permite à arte uma função renovada da sociedade.¹⁵⁸

Como posicionamento, o afastamento do fazer aleatório, superficial, a exigir uma retomada cultural, artística e ampla, inserida na vida social.

Contra o artificialismo aparatoso a explicitar a crise cultural disseminada, a busca do “desenho como projeto”, desígnio, no caso da Arquitetura, levou a um “fio de meada”: o da famosa *Red House*, de 1859 (fig. 3.19), projetada por Philip Webb para William Morris (1834-1895). Um projeto dentro dos princípios de sinceridade construtiva, simplicidade, nível artístico e conforto – no caso, ligados aos valores do mundo rural –, preconizados por seu

¹⁵⁸ ARTIGAS, Vilanova. O Desenho. **Caminhos da Arquitetura**. Antologia. São Paulo: Lech, 1981, p. 39-41.

Fig. 3.19. Philip Webb. A Red House, residência de Willam Morris, 1859

Fig. 3.20. Charles A. Voysey. Uma *cottage* moderna. Charley Wood, arredores de Londres, 1900

cliente tão especial. Esse era um socialista ativo que, como criador, desencadeou, através de seus discípulos, especialmente Ashbee, em 1888, o movimento das *Arts and Crafts*. Além disso, também na Inglaterra, na linha do romantismo campestre, encontram-se as *cottages* modernas, de Charles A Voysey (1857-1941) (fig. 3.20).

Igualmente, de origem medieval, nos Estados Unidos se conservou, com um uso extensivo, a madeira na construção de residências, quando já industrialmente tratada e distribuída. Foi grande a sua difusão como referência rural, inclusive nas melhores casas dos centros urbanos. Essas eram espaços aberto às “artes e ofícios”. As mais econômicas foram construídas no chamado ‘estilo de tábuas’ – o *stick style* –, com o acabamento com réguas na horizontal, presas sobre as peças verticais da estrutura (fig. 3.21 e 3.22).¹⁵⁹

Em Frank Lloyd Wright, não foi só a forma decorrente de um sistema construtivo, mas um meio expressivo de marcar a horizontalidade, a identidade e a integração orgânica com o sítio (fig. 3.39). A horizontal, para Wright, era “a linha que ama a terra, e que em grande parte produz esse efeito de identidade” das edificações, como que brotado do solo em cada local.¹⁶⁰

Artigas comentou:

– Certamente, com o wrightianismo, eu pude me aproximar razoavelmente de algumas soluções que adaptei para as declividades, para os terrenos do Pacaembu, para as declividades paulistas como nós dizemos. Lembavam, de certa maneira, as casas (...) que eles chamavam de neocolonial, as coisas meio próximas de Ricardo Severo.¹⁶¹

Tinham os seus beirais. Só que, os beirais das casas que fiz eram já de um moço que conhecia estruturas de telhados, que projetava sozinho. Podia calculá-las, podia fazer balanços de quatro metros de projeção, como Wright fazia nas casas dele. Já dominava uma tecnologia que o (fazer) tradicional paulistano não soube desenvolver. Entretanto, como eu te disse, abandonei logo estas coisas, mas sobrou como lição, desenvolver um tipo de Arquitetura paulista de beiral, de pequenas casas, construídas em outros bairros. A maior parte desaparecidas por causa das demolições. (...) obras, desse período, vamos dizer, de 1940 a 1944. Essas casas modestas que eu fiz mexendo na tipologia da partição do espaço, procurando criar uma nova tipologia, com as garagens na frente, como nós conversamos; com as cozinhas na frente.

¹⁵⁹ KOSTOF, Spiro. La experiencia americana; Ambientes victorianos. La América victoriana; Hacia una arquitectura del siglo XX. La posición anglo-americana. In: **Historia de la Arquitectura**. Madri: Alianza, v. II e III, 1988, p. 1053-1117, 1128-1164, 1187-1194. MASSEY, James & MAXWELL, Shirley. *Arts & Crafts*. New York: Abbeville Press, 1995. HATJE, Gerd. **Diccionario ilustrado de la arquitectura contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1964.

¹⁶⁰ SACRISTE, Eduardo. **Usonia. Aspectos de la obra de Wright**. Buenos Aires: Infinito, 1960, p. 25.

¹⁶¹ Ricardo Severo: arquiteto “propugnador do estilo Neocolonial”. Português, aqui exilado por motivos políticos, associou-se a Ramos de Azevedo, construtor paulista, e ergueu as primeiras casas e palacetes no estilo, a partir De sua célebre conferência de 1914, na Sociedade de Cultura Artística de São Paulo” (...) “No rio de Janeiro, o Neocolonial teve como difusor o médico José Mariano de Carvalho da Cunha”. LEMOS, Carlos A. C. O Eclétismo. In: CIVITA, Victor. **Arte no Brasil**. São Paulo: Abril, vol. II, 1979, p. 629.

Fig. 3.21. Casa Stanley-Whitman. Connecticut, 1664 e alterações de 1760.

Fig. 3.22. Richard Morris Hunt. A Casa Griswold.
O novo 'estilo de tábuas' norte americano. Newport, 1862-1863.

Não sei se isso ficou mais ou menos bem. Você viu aqui a entrada para o Wright. As complexidades do contato com o Warchavchik não foram tão simples assim. Eu acredito que, no traçado da biografia de qualquer pessoa, essas mudanças, nessa época da idade das pessoas de 20 anos, 25, 30 anos, são cheias de acidentes muito complexos e não dá para dizer que a gente trabalhou seis meses na mesma orientação. Não é verdade?¹⁶²

3.5 Algumas das “casinhas quadradas” e o que se pode equacionar

Como “casinhas quadradas”, definia ele, autor, os seus primeiros projetos relacionados com o tema da habitação nos anos 1940-1941, entre vários outros, elaborados no período de tempo de sua unifamiliar sociedade com o engenheiro Duilio Marone. Elas contêm, embrionariamente, tudo o que inicialmente ele buscava romper e avançar e, como sempre afirmou, o fez partindo de um raciocínio voltado para os ideais modernistas. Foi o começo de sua pesquisa, capaz de germinação; o princípio de uma investigação pessoal, permanente, de integração entre os elementos interativos tecnológicos, estruturais, espaciais e plásticos; sempre equacionando valores e modos de vida.

Colocava-se a questão da atualidade do objeto arquitetônico através de parâmetros capazes de situá-lo como arquiteto, num momento em que as informações acerca do que estava sendo produzido e discutido nos centros do mundo industrializado eram aqui ainda insuficientes, mesmo escassas. Havia a necessidade de uma modernização global da cultura arquitetônica, capaz de acompanhar e estimular a renovação da tecnologia na área da engenharia das construções.

Nesse sentido, da paisagem da capital paulista, citam-se trabalhos precursores: de 1907, de Victor Dubugras (1868-1933), a surpreendente estação Mayrink da estrada de ferro Sorocabana, inteiramente em concreto armado e “vinculada ao estilo *art déco*” (fig. 3.23).¹⁶³ O Professor Nestor Goulart chamou a atenção no sentido de que ela pode ter sofrido a influência de dos prédios desenhados por Tony Garnier, para o seu projeto de uma Cidade Industrial.¹⁶⁴

De 1927, cita-se o pioneirismo modernista de Júlio de Abreu, num edifício de apartamentos da Avenida Angélica em Santa Cecília, com ótima e simpática fachada

¹⁶² ARTIGAS. Terceira entrevista, em 28 de junho de 1983.

¹⁶³ XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. **Arquitetura moderna paulistana**. São Paulo: Pini, 1983, p. VII.

Fig. 3.23. Victor Dubugras. Estação Mayrink, São Paulo, 1906

¹⁶⁴ REIS FILHO, Nestor Goulart. **Victor Dubugras**: precursor da Arquitetura moderna na América Latina. São Paulo: Edusp, 2005, p. 33.

(fig. 3.24).¹⁶⁵ De 1935, a construção do excelente Edifício Ester, do engenheiro/arquiteto Álvaro Vital Brazil, apreciável de uma das ruas laterais da Praça da República (fig. 3.25).

Nesse panorama paulistano do início da década de 30, também se verificou o célere crescimento urbano da cidade, em meio a suas etapas de atualização arquitetônica a partir do ecletismo, incluindo o neocolonial de Ricardo Severo, exemplificado pelas novas instalações da Faculdade de Direito (fig. 3.26). Em 1937, a Companhia *City – The City of São Paulo Improvements and Freehold Land Ltd* – foi responsável por intervenções urbanísticas, iniciadas com os bairros residenciais Jardim América e Pacaembu. Nesse último, como parte do empreendimento, foi construído, entre 1937 e 1940, um grande estádio de futebol, dominando todo um conjunto esportivo, do qual o Professor Nestor Goulart disse:

As linhas *art déco* do projeto, com as torres alongadas e uma acentuada preocupação de monumentalidade – quase grandiloquência – fazem lembrar as soluções contemporâneas dos estádios alemães, construídos sob a direção de Albert Spers, para os grandes desfiles nazistas, que foram copiados em vários países do mundo.¹⁶⁶

No Brasil, de 10 de novembro de 1937 a 28 de fevereiro de 1945, começava-se a viver o Estado Novo. Para Artigas, foi uma época de constatações, reflexões e posicionamentos, levando-o, em 1945, a entrar para o Partido Comunista. Como profissional, vislumbrou a oportunidade de interagir na realidade com seus projetos, em uma atuação propiciadora dos aspectos humanos da cidadania e voltada para as necessidades ambientais e culturais. Isso, em favor do desenvolvimento da população e da sociedade, como um amplo contrato social.

Para os mestres do racionalismo europeu, o problema central era urbanista: integrar o proletariado industrial à comunidade urbana. Não bastava dar-lhes moradias decentes. (...) A situação (norte) americana era diferente. Não havia uma estratificação de classes antiga e sedimentada; o indivíduo possuía possibilidades ilimitadas, cada qual trazia para o novo empreendimento industrial o espírito de iniciativa e de aventura dos pioneiros que, até poucas décadas antes, haviam explorado e aprendido a utilizar o solo do continente.¹⁶⁷

¹⁶⁵ XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. **Arquitetura moderna paulistana**. São Paulo: Pini, 1983, p. 1.

¹⁶⁶ REIS FILHO, Nestor Goulart. **São Paulo e outras cidades**. São Paulo: Hucitec, 1994, p. 182.

¹⁶⁷ ARGAN, Giulio Carlo. **Arte moderna**. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Cia. das Letras, 1992, p.295. FURTADO, Celso. Economia de transição para o trabalho assalariado (século XIX) e Economia de transição para o sistema industrial (século XX). In: **Formação econômica do Brasil** Brasília: Edunb, 1963, p. 113-215, 219-301. HOBBSAWM, Eric J. **A era das revoluções**. 1789-1848. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. HOBBSAWM, Eric J. **A era do capital**. 1848-1875. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. HOBBSAWM, Eric J. **A era dos impérios**. 1875-1914. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos**. O breve século XX 1914-1991. São Paulo: Cia das Letras, 1995, p. 186.

Sobre as implicações sociais ligadas às vanguardas modernistas européias, destacando as questões prementes de moradia, pode-se ver: KOPP, Anatole. **Quando o Moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo: Nobel/Edusp, 1990.

Fig. 3.24. Julio de Abreu. Edifício de apartamentos na Avenida Angélica,
São Paulo, 1927

Fig. 2.25. Álvaro Vital Brazil. Edifício Ester.
Praça da República, São Paulo, 1835

Fig. 3.26. Ricardo Severo. Faculdade de Direito. São Paulo,
Largo de São Francisco, início de 1930

Contudo, para as moradias unifamiliares, as circunstâncias locais tinham possibilitado uma melhor aceitação em favor do “estilo de Wright, menos suscetível de espantar a clientela particular” – inclusive, frente ao estranhamento produzido por Warchavchik, com suas “casas modernistas” –, além de que “as relações econômicas tendiam a favorecer as ligações entre a grande metrópole nascente e os Estados Unidos”.¹⁶⁸

Ora, se o significado e o lugar da Escola de Chicago na História da Arquitetura Moderna são indiscutíveis, do mesmo modo, o é a qualidade da produção de Frank Lloyd Wright, com o seu resquício romântico, que alcança como criação cultural, o mais alto nível. Não seria de estranhar que, em contrapartida à generalizada divulgação do estilo eclético *mission*, uma atualização arquitetônica pelo viés das belas residências de Wright pudesse ser aceita na capital paulista, que se encontrava sob o impacto do início do seu enorme desenvolvimento, crescimento e densificação. Para Artigas, era uma oportunidade percebida e um impulso gerador.

Tanto o mestre norte-americano, a partir de 1887, quanto o jovem Artigas, nos anos 1930 e 1940, conviveram com as transformações dos centros urbanos vitais para a industrialização de seus países: em Chicago, o primeiro, contestando-as como ambiente de vida; em São Paulo, o segundo – iniciado com o apoio do Professor Anhaia Mello –, aceitando-as e confiando na possibilidade de uma instância de intervenção capaz de uma ordenação positiva ampla, por meio do planejamento. Sobre isso, Artigas disse, bem mais adiante, ao se colocar em relação ao ensino de Arquitetura:

É certo que a fundamentação do conhecimento científico necessário para a apreensão do mundo contemporâneo deva ficar ao nível do curso secundário. (...) para depois, no plano universitário, resumir as preocupações, ou para pesquisa científica pura, ou para o aperfeiçoamento humanístico, quer dizer, aplicação da atividade humanística, que seria a mesma coisa para o nível de aplicação de atividades artísticas. (...)

(...) É certo que a tecnologia é um meio, não é um fim, e quanto mais o homem ganha armas para dominar o real, certamente é com o poder destas armas que ele irá criar a arte nova. O que se fez com o avanço científico foi precisamente dar à arte um novo significado. (...)

¹⁶⁸ BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 271.

(...) E, quando nós colocamos na frente do planejamento urbano, ou digamos do planejamento em geral, talvez a questão da relação, urbano, planejamento urbano ou regional, ou urbanista, nesse momento, pudesse ser ultrapassada por um tipo de planejamento que visse a cidade como produto do desenvolvimento tecnológico, a cidade como fato industrial do mundo contemporâneo, como cidade industrial. Aí o planejamento não seria mais o planejamento da cidade ou da região isolada nas suas conjunturas, mas a consideração do que se poderia chamar o universo do *environnemen*'. Ou seja, o universo do meio ambiente. O sentido de *environnement* (...) é o conjunto das condições da natureza já modificadas pela presença humana, e das condições sociais já criadas que formulam as hipóteses de planificação de cada conjuntura que se tiver para focalizar.¹⁶⁹

Continuando com Vilanova Artigas, agora na sexta entrevista:

– Como é que eu entro nisso? Eu entro como o moço que estudou engenharia arquitetônica com o classicismo dos dois lados. Primeiro a recusa do artesanato do mestre de obras sem instrução. É a instituição do projeto e do comando que o arquiteto tinha que ter da sua própria obra, não só do risco da planta, mas também dos detalhes construtivos, das escadas, dos recintos, das áreas, das alturas, das relações do homem com a altura da casa. Tudo, posições nitidamente e teoricamente neoclassicistas.

Então eu entrei nisso. Uma posição nitidamente neoclássica. Esse neoclassicismo nessas “casinhas quadradas” se resumia em fazer os telhados como telhados.

Veja o que resultava de um telhado do ecletismo: feita uma planta por justaposição de recintos que correspondiam a um conceito qualquer de como esses recintos, todos eles denominados, não por espaços, mas espaços denominados: sala de estar, sala de visitas, sala de jantar, cozinha, copa, quarto de criada no fundo do quintal. E desses telhados resultavam o que? Uma geometria construtiva que surgia da necessidade de o beiral ter uma dimensão igual em todos os lugares. Daí, uma complicadíssima geometria de telhados. Um resultado anárquico, do tipo eclético, e não a posição neoclássica que dizia: o telhado deve ter a sua forma própria e embaixo - desse telhado deve ter uma casa, e os beirais terão as dimensões que eu quiser em função de como a casa tem que ser distribuída.

Então, havia um critério neoclássico nesse período, e ele merece ser estudado não só por causa de minha posição particular em relação a isso, mas por causa do conjunto de idéias que em torno disso já fazia a unidade da Arquitetura brasileira para uma determinada posição neoclássica, no geral das construções mais importantes que foram feitas em seguida, compreende?

¹⁶⁹ ARTIGAS, Vilanova. O encontro de especialistas sobre o ensino de Arquitetura (1970). In: **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Lech, 1981, p. 134 e 135. HOBBSAWM, Eric J. **A era das revoluções**. 1789-1848. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996. HOBBSAWM, Eric J. **A era do Capital**. 1848-1875. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982. HOBBSAWM, Eric J. **A era dos impérios**. 1875-1914. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992. HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos**. O breve século XX 1914-1991. São Paulo: Cia das Letras, 1995, p.186.

E, comentando certas críticas expostas naquele momento, não deixou de lembrar que, em relação às correntes do modernismo racionalista do princípio deste século (XX), já desde os anos 1910 e anos 1920, observava-se:

– Veja, é agora interessante você anotar, do ponto de vista teórico, uma noção até muito comum nesse momento no qual se faz crítica á Arquitetura moderna (ou seja, modernista), e que nos apanha através de Lucio Costa, do grupo do Ministério e de nós aqui em São Paulo. (É que) de alguma maneira as teses da Arquitetura moderna são uma volta às **posições neoclássicas**. Todas as características da Arquitetura moderna são do ponto de vista teórico, de caráter neoclássico, as relações de proporção: pureza, rigor apolíneo dos volumes. (g.n.)

Então, essas casinhas instituem os primeiros degraus da Arquitetura moderna em nosso país como um neoclassicismo paulista.¹⁷⁰

Do início da década de 40, as primeiras “casinhas quadradas” conviveram com o período terminal do ecletismo que, em sua vertente neocolonial, caracterizaram as duas moradas “em estilo” anteriormente incluídas neste estudo. Todas elas, em conjunto, trazem à apreciação oportunidades de realizações que foram os passos, iniciais e definitivos, do processo criativo de toda uma vida e, nela, a construção de uma obra. Assim, esses passos correspondem a um pensar analítico do jovem, dentro de uma situação específica, orientado pela percepção de uma época, suas mudanças, interpretações, intenções, expectativas e propostas que se expressaram de diferentes maneiras nas chamadas vanguardas modernistas. Essas, no Brasil, já se iniciaram ao lado da utilização do concreto armado.¹⁷¹

Era imperativo o estudo e a reflexão da Arquitetura como condição de se poder atingir um caminho próprio com o que de melhor se pudesse ter à mão, possibilitando uma ação prospectiva “capaz de projeto”, ou seja, o desenho como projeto, alimentado e pensado culturalmente. Também em Arquitetura, esse é o berço da qualidade na criação, conhecidas ou não as suas autorias. Foi o que Artigas pôde bem expressar – quando já um arquiteto experiente – como “desígnio, intento, intenção.”¹⁷²

¹⁷⁰ ARTIGAS. Sexta entrevista, em 14 de junho de 1983. Grifo nosso.

¹⁷¹ Sem dúvida, projetos de alta qualidade foram elaborados durante o período do academicismo historicista e, em seguida, do ecletismo. Nesse caso, como destaque maior, a realização da Ópera de Paris, com o projeto de Charles Garnier, foi, sem dúvida, a proposta realmente merecedora da escolha feita entre as dos demais concorrentes. Situada historicamente como “estilo segundo Império”, em minha opinião, trata-se da obra-prima da produção eclética de um modo geral, inclusive em sua relação com o entorno urbano da Paris hausmanniana. REVEL, J-F. Charles Garnier, Dernier fils de la Renaissance. In: REVEL, Jean-François; ALEXANDRIAN, Sarene; HASBAQUE, Guy *et al.* **L’Architecture du XXe Siècle**. Lausanne: Julliard, 1964, bp. 24-33.

¹⁷² ARTIGAS, Vilanova. O desenho. **Caminhos da Arquitetura**. Antologia. São Paulo: Lech, 1981, p. 39-41. ARTIGAS, Vilanova. **Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros - brazilian architects**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi/ Fundação Vialova Artigas, 1997, p. 129-137.

No Brasil, o que vinha apontando do processo vanguardista no princípio do século XX constituía-se, principalmente, em uma retomada de cunho clássico, portanto racionalista, mesmo que absolutamente renovadora.¹⁷³

No quadro da industrialização generalizada e da fabricação em série, somado às profundas mudanças do desenvolvimento capitalista industrial - sobretudo no primeiro pós-guerra, de um modo geral, ao se situarem as questões sociais das populações marginalizadas com relação ao urbanismo e à Arquitetura-, prevaleceu o pensamento racionalista entre as várias correntes arquitetônicas da vanguarda européia desse momento. As reflexões e os propósitos encontraram, em uma linguagem e uma estética de teor clássico, um modo de superação de todo ecletismo, no sentido de propiciar uma resposta às condições dos novos tempos; eram outras manifestações, ligadas a vínculos mais naturalistas e a tradições locais, a se situarem como “orgânicos”. Já ligadas a um pensar incluindo uma dimensão mística, voltada para certas profundidades e mesmo dilacerações humanas, surgiram manifestações arquitetônicas outras, como as do expressionismo, sobretudo, desenvolvida na Alemanha. Essa expressão praticamente não esteve presente aqui, salvo de algum modo episódico.¹⁷⁴

As correntes racionalistas estavam ligadas a um “espírito de construção e de síntese guiado por uma concepção clara”, como se expressou Le Corbusier, em 1920 – segundo o pensamento de Apollinaire desde 1917 –, no número de estréia do editorial da revista *L'Esprit Nouveau*, de responsabilidade do pintor Ozenfant e dele próprio, arquiteto e pintor.¹⁷⁵

Com essa mesma disposição, Artigas falou das teses de certos segmentos da Arquitetura moderna, como uma volta a posições clássicas, ou melhor, neoclássicas. Entretanto, seus interesses e seus estudos convergiam para uma concordância entre a lógica racionalista de cunho clássico, vivenciada na Europa, e as criações organicistas de Wright.¹⁷⁶ Nos trabalhos desse mestre, não poderia deixar de encontrar, inclusive, “as relações de proporção e

¹⁷³ CZAJKOWSKI, Jorge. A Arquitetura racionalista e a tradição brasileira. **Gávea**. Revista de história da arte e Arquitetura, v. 10, 1993.

¹⁷⁴ DAHER, Luiz Carlos. **Flavio de Carvalho**: Arquitetura e expressionismo. São Paulo: Projeto, 1982. Artigas declarou, na quarta entrevista, sua discordância sobre ter sido expressionista a Arquitetura de Flávio de Carvalho: “O Flávio eu conheci já nas minhas andanças de estudante de modelo vivo, quando nós começamos a debater – entre jovens artistas daquele tempo, Rebolo etc. –, a arte em São Paulo. Nesta ocasião, o nome de Flavio estava constantemente, para aqui e para lá, mas como desenhista, como escultor, como homem de pensamento e figura bizarra. – A palavra é essa, palavra que vocês gostam muito no Nordeste. É uma lindíssima palavra. – Isto, porque nunca consegui se introduzir no meio artístico, a não ser a partir desse ponto de vista e, essa bizzarria – sabe? –, que os moços chamam de expressionista etc. Eu creio que vou te dizer, a minha opinião, é que é um produto de classe. Chama-se o artista que pode ser rebelde porque um gozador”.

¹⁷⁵ APOLINAIRE, Guillaume. Primeiro parágrafo do Manifesto “O Espírito Novo”, de 1920. *Apud* TELLES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda européia e modernismo brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 161.

¹⁷⁶ O antagônico em relação ao racional é o irracional, não o orgânico.

coerência exigente dos volumes”, mesmo que em uma concepção associada a uma linguagem de natureza não volumetricamente clara, purista, mas na dimensão de outra inteireza como realização.

Esse estudo, ele começou em parceria com o amigo Jacob Ruchti, do qual falou:

Foi com este rapaz. Nós dois tínhamos praticamente a mesma idade. Depois fez um nome aqui em São Paulo. Trabalhou no Rio de Janeiro. Morreu muito cedo. Nós acabamos descobrindo Frank Lloyd Wright. Eu procurei atraí-lo para as minhas posições de brasileiro. Era filho de suíço com russa. Procurei atraí-lo para minhas andanças de Escola de Belas Artes.¹⁷⁷

(Também) o Bresslau, Henrique Bresslau, que veio transferido (da) Alemanha. O pai dele era um zoólogo que foi aproveitado para a Universidade de São Paulo, que estava sendo fundada nessa época, 1937, quando veio para cá.¹⁷⁸

Em uma época marcada pelo surgimento da explosão imobiliária decorrente do crescimento urbano da cidade de São Paulo, junto ao desenvolvimento da indústria da construção civil e, assim, dos escritórios de Arquitetura, as “casinhas quadradas” foram, para Artigas, o seu verdadeiro começo; o ponto de partida, derivado da necessidade de sedimentar para si próprio um alicerce capaz de sustentar uma primeira síntese.

O fato é que, enquanto os arquitetos europeus, ligados à linguagem plástico-construtiva do Cubismo e do neoplasticismo, exploravam a cobertura plana, Wright, em seus projetos, não só de residências, desenvolveu novas possibilidades e valores, com base em telhados tradicionais. Isso foi uma abertura para o brasileiro: um atinado mergulho estudioso “de cabeça”, mas com os pés firmados no chão.¹⁷⁹ É o que novamente revelam as suas palavras, respondendo às perguntas de Sylvia Ficher:

- Você escolheu o Wright, mas conhecia o Le Corbusier?

– É, e conhecia bem. Mas é interessante que você relacione isto com o desenvolvimento da nossa indústria. (...) A verdade é que para fazer executar as teses corbusianas de construção, – concreto armado, pilotis, *toit-jardin*, – (diante do) desenvolvimento tecnológico nosso, isso tinha graus de ridículo. Graus de ridículo! Porque eu não podia oferecer para os meus

¹⁷⁷ Há uma referência a Jacob Ruchti, associada ao abstracionismo: “Essa penetração através do abstracionismo, longe da arte figurativa, já na segunda metade dos anos 40, começa a penetrar em São Paulo através de diversos eventos, mas a informação chega mesmo a ser veiculada, antes mesmo deles, seja através de Jacob Ruchti (em “Clima”, 1941, quando a par de seu texto “Construtivismo”, reproduziu seu discurso no III Salão de Maio de 1939, absolutamente “concreto”(...)). *Apud* AMARAL, Aracy A. **Arte para quê?** A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970. Subsídio para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 1984, p. 108.

¹⁷⁸ Henrique E. G. Bresslau: nasceu em Estrasburgo, Alemanha, em 1912, e iniciou seu curso de Arquitetura em Aachen, em 1931. Veio para São Paulo em 1935, foi aluno na Escola Politécnica e deu aulas na USP. De 1936 a 1937, estagiou no escritório de Gregori Warchavckik, diplomando-se engenheiro-arquiteto em 1937. *Apud* FISCHER, Sylvia. **Os arquitetos da Poli.** Ensino e profissão em São Paulo. São Paulo: USP, 2005, p.303-304.

¹⁷⁹ Ele só irá fazer uso da cobertura plana depois na série das suas chamadas “casas usonian”.

jovens clientes e intelectuais daquela época, fazer um jardim no teto, sem fazê-los morrer de rir e tinham razão. A verdade é: como propor a laje quando custava cinquenta vezes mais caro do que o chão de viga de peroba? E essa coisa só poderia servir como forma construtiva para meia dúzia de latifundiários que vinham da Europa e queriam fazer exibição do que tinham. (...) um telhado e uma platibanda que escondia a estrutura, (...) mas que não tinha nada a ver com a moral construtiva. E a recusa das condições da temática corbusiana, que era fora do nosso avanço tecnológico e construtivamente imoral.

Essa foi uma lição que eu pude transmitir à Arquitetura paulista e ela está mais ou menos de pé até hoje.¹⁸⁰

Esse foi o desafio que sempre o conduziu, implacável, em sua crítica ao fachadismo da casa da Rua Santa Cruz, diante do disfarce de uma tecnologia que nada tinha a ver com a forma, ou seja, com a realidade construtiva estrutural (fig. 3.3, 3.4, 3.7 e 3.8). Nessa casa, à direita, uma segunda janela de quina, como a da esquerda, dobrando com a parede, compõe a fachada simétrica buscando o purismo, sem corresponder, no térreo, a um ambiente definido e qualificado espacialmente, o que resulta em uma espécie de sobra. De fato, não se vê uma boa planta, mesmo tratando-se de uma construção em alvenaria, no sistema de parede sobre parede.¹⁸¹

Em seus primeiros anos de escritório próprio, desde 1938, em seus projetos, Artigas buscou responder a suas próprias exigências. As oportunidades, em muito, incidiram sobre residências que, de um modo ou de outro, relacionam-se entre si. E esse passou a ser chamado de seu “período wrightiano”, denominação de que Artigas, em certos momentos, mostrou não gostar. Isso, provavelmente, pelo fato de esse seu fazer não ter sido visto como um aprendizado consciente e intencional; o treinamento de um discípulo a partir de um mestre, e não uma simples atitude de cópia. A falta desse tipo de reconhecimento poderia esconder uma postura séria e conseqüente. Tratava-se de um fazer e uma autoria principiantes, tendo o estudo como embasamento, além do bom senso de perceber que a criação demanda referências, conhecimentos e, daí, mesmo de início, um certo saber.

Do ponto de vista dos projetos construídos, essa etapa – não o que dela foi apreendido – vai se completar e se encerrar, em um segundo período, com a famosa casa Rio Branco Paranhos, datada de novembro de 1943.

¹⁸⁰ FICHER, Sylvia. Entrevista com Dr. João Batista Vilanova Artigas, 1982.

¹⁸¹ Há um fato bem conhecido: para aprovação pela Prefeitura Municipal, essa elevação foi por ele ardilosamente disfarçada com o uso cornijas e frisos. Construída sem esses adereços, deu muito que falar. Ela foi um outro Manifesto. Por outro lado, há a informação de um “primeiro edifício com estrutura em concreto”, de 1907, em São Paulo, “com um grande jardim na cobertura”. (...) “No terraço havia uma estufa e um bar. O projeto precedeu as idéias de Le Corbusier sobre tetos-jardim, em 15 anos”. REIS FILHO, Nestor Goulart. **São Paulo e outras cidades**. Produção social e degradação dos espaços urbanos. São Paulo: Hucitec, 1994, p. 150-151.

E referindo-se a seu trabalho em geral, declarou:

– Essa foi a lição que eu pude transmitir à Arquitetura paulista e ela está mais ou menos de pé até hoje. Essa moral tecnológica capaz de fazer com que a Arquitetura responda à capacidade de produção das forças de realização técnica dentro da época em que nós estamos vivendo.

Agora o que é que eu fiz? Não foi evidentemente esconder os meus telhados para fazer cara de moderno, como Warchavchik e companhia fizeram. Mas fiz os telhados com as larguras dos beirais e procurei uma forma que fosse a minha forma original e moderna de volume. Era mais fácil ir buscar no Wright do que no Le Corbusier, as expressões formais mais agradáveis e bonitas, belas de certa maneira. Mais tarde me reconciliei com essas coisas do Corbusier.¹⁸²

A partir da admiração e da análise da obra de Wright, interpretou, nas “casinhas quadradas”, uma possível correspondência entre função, forma e expressão. Procurou a inteireza do conjunto, ao par com o sistema construtivo e das necessidades específicas do morar, tornando a estrutura da casa – que pode ser também entendida em um sentido lato – “submissa à partição” do espaço e definidora da forma exterior, junto a todas as injunções inevitáveis. Entre essas, as implicações climáticas ambientais, as referentes à legislação urbana e outras, chegando a questões da unidade de linguagem. Foram essas ocasiões privilegiadas que lhe permitiram o manuseio inicial, especulativo, das questões básicas da linguagem, no confronto dos dois aspectos constituintes da Arquitetura.

Em seguida, vieram as residências maiores e mais típicas ao modo de Wright; as que melhor justificam a filiação assim adjetivada, porém, logo entremeadas de projetos outros, voltados para as fontes da escola racionalista européia.

Em todo esse conjunto, algumas características se entremeiam e se encaixam. E se pode adiantar e escolher dois exemplos: os das casas Leite Ribeiro II, de dezembro de 1943, e Rivadávia de Mendonça, de maio de 1944, que já se constituíam em avançadas percepções e admiráveis ensaios de articulações significativas, na direção de uma criação própria.¹⁸³ Elas, em suas qualidades, anunciam entendimentos, certas rupturas e um maior avanço na direção do seu amadurecimento; serão vistas em um próximo trabalho, escolhidas como flexões ascendentes voltadas na direção de toda a sua produção futura.¹⁸⁴

¹⁸² FICHER, Sylvia. Entrevista com Dr. João Batista Vilanova Artigas, 1982.

¹⁸³ O estudo dessas duas casas fará parte do meu próximo trabalho.

¹⁸⁴ Inflexão, no sentido da “Geometria Analítica. Numa curva, ponto em que a concavidade à direita tem sinal diferente do da concavidade à esquerda; ponto de inflexão.” FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Com o auxílio de uma planilha, organizada a partir do Memorial Vilanova Artigas, pude melhor relacionar, no tempo, os seis projetos aqui estudados, situados em seqüência cronológica, com a indicação dos demais trabalhos intermediários, dos quais alguns não foram obtidos desenhos nem fotos. Esses, num total de 33, entre reformas e ampliações, inclusive de escolas, um edifício de apartamentos e, sobretudo, projetos de casas. Assim, pude ter à mão a cronologia de seu percurso, inventariada naquele valioso registro.¹⁸⁵

Nesse quadro, a experiência direcionada aos valores do classicismo foi, sem dúvida, muito importante como reflexão e, duplamente objetiva; um pensar a partir de uma “construtura” exigente. Por outro lado, ela implicou a necessidade do estabelecimento de um novo lugar profissional para o arquiteto, no sentido albertiniano “que colocara problemas concretos de sintaxe construtiva, propondo-se a fundar uma nova Arquitetura, voltada para o urbanismo como disciplina ou ciência da cidade.”¹⁸⁶ Foi o que Artigas posteriormente propôs.

Ao ter a intenção de “tomar pé” na contemporaneidade e estabelecer, para seu trabalho, uma identidade arquitetônica coerente – quando, na ocasião, a tecnologia a sua disposição não favorecia o uso integral dos componentes da linguagem purista do Cubismo, inclusive do ponto de vista econômico –, percebeu as adequações possíveis, a partir das criações de Wright. Falo das “casas da pradaria”, que eram conhecidas em certo meio paulistano, evidentemente restrito. Seus atributos de consistência, como construção e expressão, colocaram-se, para Artigas, como um dos componentes formadores de sua obra. Estudante de Engenharia, envolvido com leituras sobre temas artísticos e exercitando a prática do desenho na Escola de Belas Artes, percebia nelas uma lógica plástico-espacial decorrente de princípios fundamentais propiciadores e formadores de uma autoria.

Como Wright, seguia o seu início profissional em meio ao ecletismo. Se, em um ambiente assim “carregado”, para o primeiro, certas características das casas rurais dos Estados Unidos formaram o alicerce do seu pensamento e a articulação da sua obra - fundamentada em suas inclinações naturalistas e organicistas, somadas a seus conceitos de uma sociedade democrática-; para o brasileiro, o conhecimento e a busca dos reais valores do classicismo não perturbaram sua apreciação do domínio e da autenticidade criativa das concepções wrightianas. Então, esses princípios e valores, assumidos sem qualquer pretensão

¹⁸⁵ SANTOS, José Teles dos (Org.). **Memorial Vilanova Artigas**, v. II, 1981, p. 184-204.

¹⁸⁶ ARGAN, Giulio Carlo. O tratado *De re aedicatoria*. In: **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992, p. 106, 107; **Clássico anticlássico**. São Paulo: Cia das Letras, 1999, p. 142, 143.

fantasiosa por Artigas, puderam coabitar com princípios e valores do classicismo. Ele aproximou o neoclassicismo do organicismo, de início, posturas antagônicas.

Em 1941, foi publicado “Espaço, tempo e Arquitetura”, de Sigfried Giedion, no qual o autor exemplifica o descaso costumeiro do relacionamento entre a distribuição dos ambientes em planta baixa e a volumetria exterior de uma “casa de campo” em Nova Iorque, de 1873, nele apresentada (fig. 3.27 e 3.28). Internamente, um conjunto de lareiras, agregadas entre si, volta-se para os ambientes do vestíbulo, do estar, da biblioteca e da sala de refeições, distribuídas em cruz; também podiam ser diversamente interligadas ou isoladas entre si, por portas de correr que, ao se abrirem, penetram nesse “bloco” central, dividindo-o transversalmente em quatro frações. Essa disposição corresponde a uma maneira norte-americana tradicional de conceber as suas moradias. O segundo dos dois desenhos, uma vista externa em perspectiva, apresenta uma volumetria diversificada em seu ecletismo, formada por componentes aleatórios e incongruentes. Um agrupamento inconsistente como expressão, pois desarticulado e, assim, sem estabelecer nenhuma sintaxe, do que resulta uma total ausência de unidade e domínio da composição. O autor seguiu estabelecendo uma comparação com a Casa Isabel Roberts, de 1907, uma das mais significativas da série chamada de “casas da pradaria”, as *prairie houses*¹⁸⁷ (fig. 3.29 e 3.30). Por sua vez, Donald Hoffmann retomou esse gênero de esclarecimento, mostrando a relação da concepção espacial de Wright, em confronto com uma “casa vitoriana na pradaria”, na qual o ecletismo é bem mais aparatoso.¹⁸⁸ (fig. 3.31).

Na verdade, antes das “casas da pradaria” – ou de “estilo pradaria”, como usava Kenneth Frampton, datando seu surgimento em 1900-1901 –, Wright projetou várias residências com volumetrias basicamente compactas.

Em Artigas, a busca do invólucro “cúbico” das “casinhas quadradas” representava a premente limpeza plástica do excedente e, além disso, do falso e incongruente; como tal, um princípio ligado a um novo domínio sobre a composição interna e externa. Por outro lado, para ambos, foi fundamental e enriquecedor o uso do telhado tradicional com inclinações ou

¹⁸⁷ GIEDION, Sidfrido. **Espacio, tiempo y Arquitectura**. Barcelona: Científico-médica, 1968, p. 418 e 419.

¹⁸⁸ HOFFMANN, Donald. **Understanding Frank Lloyd Wright's Architecture**. New York: Dover, 1995, p. 4. Os primeiros projetos de Wright eram contidos em volumes mais compactos – como as obras residenciais de Adler e Sullivan –, antes de expandir suas formas, com absoluto domínio, sempre a partir de um núcleo e apoiado em um sistema referencial próprio, capaz de uma composição, interna e externa, articulada. Usando uma expressão de Vilanova Artigas, resultava em sua expressiva “geometria dos telhados”.

Fig. 3.27, 3.28 Casa de campo em Nova Iorque.

Desenhos de planta e perspectiva, 1873

Fig. 3.29, 3.30 Frank Lloyd Wright. Casa Isabel Roberts, 1907-1908

Fig. 3.31 Casa vitoriana da pradaria

águas, sempre em concordância com o corpo da construção. Para um, Wright, não só a presença da neve no inverno setentrional como, desde o exterior, a indicação do abrigo, correspondendo a uma atmosfera intimista mais profunda nos belos vazios interiores. Para outro, Artigas (junto às dificuldades de introdução de lajes planas como uma solução para coberturas), o uso das quatro águas teve o papel destacado na uniformização do todo, em sua relação com as quatro faces do volume, tendendo a acentuar a regularidade. Daí ele falar de suas “posições nitidamente e teoricamente neoclassicistas.”¹⁸⁹

Para o mestre norte-americano, o tema da residência estava interligado ao

seu conceito organicista do morar e do viver em uma sociedade democrática e capaz de, assim, poder se consolidar. Para Artigas, significava a parcela de uma conquista de modernização especialmente necessária no Brasil: a construção de uma nação moderna e socialmente justa.

O arquiteto não é um profissional da construção, um apêndice de uma máquina constrangedora e terrível. Ao contrário, cabe-nos ajudar a dominar, a submeter a estrutura impositiva que transforma o homem em coisa, em vítima de sua própria criatura. Pois que maneja formas artísticas, tereis que escolher um critério de beleza. Afastai-vos daqueles que vos isolam da luta pelo aperfeiçoamento humano; dos critérios estáticos da beleza que fulgura pelo contraste com a miséria humana. Estudantes de ontem e arquitetos de hoje, tendes tradições de patriotas. Não haveis de desfalecer, isolados, das duras lutas que trava nosso povo para construir uma pátria livre e independente.¹⁹⁰

3.6 As “casinhas quadradas”

Em 1940, Artigas projetou a Residência Hermann Hugo Sheyer (fig. 3.32 e 3.33), provavelmente, uma das primeiras da série “casinhas quadradas” que se pode apreciar, ao lado de outras três, a formarem um conjunto significativo e bem identificado.¹⁹¹ Essa denominação decorreu de terem sido tratadas, cada uma, quase à maneira de uma caixa regular próxima a um cubo ou a um paralelepípedo retangular. Não buscando coisas soltas, reagiu ao ajuntamento forçado de partes díspares entre si e aos motivos decorativos aleatórios, sem uma real contigüidade e entendimento mútuo. Isso por não serem percebidas como um todo e pensadas por meio de um conhecimento embasado, resultando inúmeras vezes em formas pretensiosas ou, no mínimo, levianas.

¹⁸⁹ ARTIGAS. Sexta entrevista, em 14 de julho de 1983.

¹⁹⁰ ARTIGAS, Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Lech, 1981, p. 38.

¹⁹¹ No Memorial Vilanova Artigas, vi que, em 1938, foi feita a reforma de uma escola e cinco projetos de moradia. Antes foram as reformas de uma residência e reforma/ampliação de uma escola. Em 1939, no escritório de Warchavchik, trabalhou nas propostas para o Paço Municipal de São Paulo e Parque de Recreio, no Brás.

Consciente, buscava a sabedoria da clareza e da concisão e acolhia o respaldo de um mestre, entre outros, para conformar as inter-relações de seus projetos de modo mais exigente. Quanto à forma, inter-relações construtivas espaciais e plásticas do dentro com o fora, em diversos níveis, a partir de um programa arquitetônico de necessidades, materializavam-se em uma configuração coerente e expressiva. Face ao ecletismo, oferecer princípios básicos de uma tipologia, voltada para moradias da classe média em lotes mais acessíveis, seria dar aos bairros um padrão de urbanidade de maior qualidade, quanto ao conjunto paisagístico; daí, a possibilidade e validade de uma nova tipologia residencial. Para Artigas, a Arquitetura de Wright, mais conhecida e aceita em São Paulo, orientava-o, como uma primeira reflexão.

Houve uma primeira conceituação, tendo como referência certos valores e qualidades, tanto da geometrização neoclássica, quanto da Arquitetura wrightiana.

3.7 Quatro das “casinhas quadradas”

3.7.1 A Residência HERMANN HUGO SHEYER - abril de 1940

Da Residência Sheyer, no bairro Chácara Santo Antonio, vêm-se os desenhos de duas elevações sem ter como saber a que etapa do trabalho de projeção eles correspondem (fig. 3.32 e 3.33). Outra vez, num pequeno lote - longe de pousar em chão amplo, à maneira “pradaria”-, prevaleceu a postura inteiriça, um bloco conciso que encerra os dois pavimentos, sugerindo o termo “casinha quadrada” que corresponde à uniformidade do telhado.

A construção em alvenaria, revestida de massa, certamente na cor branca, recebeu tratamentos como: duas faixas horizontais ao longo de todo o volume, com tracejado vertical parecendo mostrar fiadas de tijolo ao natural, de faces aparentes, a explicitarem: uma delas, o nível da placa do piso do andar de cima; a outra, a delimitação do pouso da cobertura¹⁹², ambas marcando a altura do pé-direito. Outras faixas semelhantes, arrematando o peitoril dos terraços e das esquadrias longas, são fileiras de tijolos mostrando seus topos (fig. 3.34). Com o contraste de sua textura e coloração, elas contribuíram para a ordenação dos planos de parede.

¹⁹² Piso: “O mesmo que pavimento ou andar”. CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.

A Residência Luiz Gonzaga Leme Monteiro foi a única das “casinhas quadradas” que conheci em fotografia. As paredes são brancas. A primeira casa feita por Wright, em Hillside, Wisconsin, de 1887, “no estilo de Silsbee” – o arquiteto com quem primeiro trabalhou em Chicago –, foi marcada por duas linhas delgadas e corridas em alto relevo, situando a laje do piso do andar superior e, outra única, na borda do telhado. Esse, sem a existência de beirais salientes. HITCHCOCK, Henry-Russell. **Frank Lloyd Wright. Obras 1887-1941**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1978, p. 47 e fig. 2.

Fig. 3.32, 3.33 Vilanova Artigas. Residência Hermann Hugo Shayer, abril de 1940

Fig. 3.34 Tjolo, desenho e nomenclatura

Referência: o Cubismo

Essa foi uma aproximação com um volume elementar, primordial do ponto de vista arquitetônico racionalista, mas intelectualmente sensível, como havia sido um imperativo, para Cézanne (1839-1906), a afirmativa redefinição do sentido de objetividade visual da plástica pictórica, a partir da diluição impressionista.

Para uma boa parte dos arquitetos modernistas, o Cubismo explicitava, com suas arestas vivas, a delimitação das superfícies – antes tão sacrificadas pelos excessos dos enfeites e mesmo falsidades – e a demarcação de latentes possibilidades de modelações volumétricas e espaciais, que subdividiam o vazio interior em composições métricas de múltiplos e submúltiplos. Isso, em um diálogo plástico, rico e cuidadoso, com os espaços exteriores através de uma aguda unidade de linguagem a incluir o uso do teto plano e da transparência dos panos de vidro. Sem dúvida, já havia uma proposta e uma prática de acordo com a fabricação dos novos componentes industriais. As amplas possibilidades do uso do vidro traziam, com fartura, a luz aos interiores. Por outro lado, as coberturas resolvidas em laje plana, como solários, pretendiam oferecer uma perspectiva de melhor saúde aos habitantes, nas tradicionais cidades européias em processo galopante de densificação populacional.¹⁹³

Na verdade, foram as colocações avançadas do movimento cubista – iniciadas na pintura dos anos parisienses de 1907 a 1914 e desenvolvidas primeiro por Picasso (1881-1973) e Braque (1882-1963) – que, na Arquitetura, com a presença dos processos construtivos derivados da industrialização atualizada, corresponderam ao período dos trabalhos pioneiros de Adolf Loos (1870-1933), Walter Gropius (1883-1969), entre outros (fig. 3.5 e 3.6). A partir de 1922, influenciaram Le Corbusier (1887-1965) (fig. 3.35).

Referência: o organicismo

Claramente, os princípios do Cubismo, como manifestação racionalista, contrariavam os valores organicistas de Frank Lloyd Wright. Eles estavam muito distantes da forte introspecção dos seus interiores, da mimesis com a paisagem, com a natureza, portanto, da conceituação da morada humana como um refúgio, quase à maneira de uma gruta.¹⁹⁴

¹⁹³ KOPP, Anatole. **Quand le moderne n'était pas un style mais une cause**. Paris: École Nationale, 1988.

Os temas das telas impressionistas, referentes ao campo ou à cidade, privilegiaram a farta iluminação natural dos espaços abertos: tardes festivas em parques urbanos (Renoir, 1841-1919); a Paris dos recém-abertos bulevares (Pissarro, 1830-1903; Utrillo, 1883-1955); cenas de rua pintadas em *close*, (Degas, 1834-1917).

¹⁹⁴ É frequente a comparação entre os interiores wrightianos e as grutas: Gidion, Sacriste, Kostof, Hildebrand. Esse examina a relação panorama-refúgio e assinala: “ver sem ser visto”. HILDEBRAND, Grant. **The Wright space**. Patter and meaning in Frank Lloyd Wright's houses. Seattle: Washington Press, 1991, p. 30.

Fig. 3.35 Le Corbusier. Residência e ateliê do pintor Ozenfant. Paris, 1922

Para Artigas, a sugestão dos grandes telhados, explorados pelo mestre americano, ofereceu a possibilidade de ordenar e identificar uma edificação de volumes mais concentrados; propiciou uma expressão global de integridade em suas obras de pequenas proporções, dentro das condições então disponíveis. Foi esse o seu “neoclássico” em nada acadêmico e em nada eclético.¹⁹⁵

Wright cobria “organicamente” as suas casas, sobretudo nas duas primeiras décadas do século XX, quase que as envolvendo, e o resultado interior era intenso e profundo. Artigas, em algumas realizações de cerca de cinco anos, aproximou-se do intimismo sensorial wrightiano, captando valores dos seus espaços interiores. Foi um exercício muito bem realizado, claramente percebido, quando visitei a sua primeira casa própria, a aconchegante “casinha”, de 1942.

Composição arquitetônica: fachada, caixa d’água, aberturas, revestimentos

Na Casa Sheyer, na elevação apresentada na parte de baixo da folha desenhada (fig. 3.33), que julguei ser a de trás, à esquerda, vê-se na forma de degraus invertidos, uma peça de suporte em balanço, portanto, projetada para fora, como base da chaminé. Desde esse detalhe, como em todo o projeto, a mesma ênfase horizontal. Ali, a explicitação de um ponto de sustentação destacado e situado de modo a se integrar com a barra que, nessa mesma altura, assinala a fronteira entre os dois pavimentos, ao longo de todo o volume. O andar superior foi propositadamente realçado, ao receber um mais atencioso trato.

Nos dois desenhos, tem-se a localização da caixa d’água elevada, exatamente sobre a quina do terraço – que no desenho de cima está à esquerda -, ocupando o encontro de duas inclinações do telhado e, assim, interrompendo a descida inclinada do rincão, como as partes finais dessa quina do beiral.¹⁹⁶ No segundo, ela aparece, à direita, com sua escada de vergalhões metálicos. Externamente, pelo tracejado, esse reservatório parece ter tido, na massa do revestimento ou reboco, um tratamento evocando o ‘estilo de tábuas’, colonial

¹⁹⁵ Água de telhado: “Superfície plana inclinada de um telhado que vai do espigão á beirada, por onde correm livremente as águas pluviais.” CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.

Posteriormente, suas complexas coberturas formaram conjuntos de, basicamente, três águas, sobre cada uma das alas de uma residência, trazendo tanto o abarcar exterior das partes volumétricas, quanto uma admirável modelação dos espaços internos. Em Taliesin East, seus amplos talhados, em uma quase mímese, estão envolvidos com as copas das árvores e a residência se esconde na paisagem.

¹⁹⁶ Rincão: “Cada uma das intersecções que ‘formam cristas inclinadas’ entre as águas dos telhados, descendo em cada uma das pontas.” CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.

americano utilizado por Wright.¹⁹⁷ Nesse caso, não parece representar o emprego da alvenaria de tijolo aparente ou mesmo um outro revestimento cerâmico.

Exatamente as mesmas questões se colocam na apreciação dos dois dos lados da pilastra que – mostrada em ambas as fachadas –, com a intermediação do encontro de duas vigas de borda, suportam esse ângulo externo da caixa d'água. E o que poderá representar o mesmo desenho no lado exatamente contrário dessa mesma fachada?

No pavimento térreo dessa mesma elevação, a presença de uma janela bem mais larga e mais alta, em basculante, à direita, corresponde à abertura do terraço acima, com ele estando alinhada. À esquerda, outra abertura recebe uma esquadria quadriculada, tendo uma borda em todo o seu redor, sem mostrar uma relação exata de alinhamento com as demais aberturas.

No segundo piso, do lado contrário da varanda à direita, portanto, à esquerda, sobre um outro guarda-corpo, com o mesmo apoio horizontal de tijolos de topo, vê-se uma superfície, quase um quadrado, novamente tracejada (fig. 3.33).

Talvez uma folha corrediça, ali recolhida que, com réguas horizontais, pode ser em veneziana, ou, estando mais atrás, uma porta que abre para o terraço. Do lado contrário, fora e mais ao fundo, o perfil da chaminé da lareira.

Assim, ali, voltei a ver essa mesma representação gráfica. Será que as duas peças verticais das duas bordas riscadas horizontalmente foram os pilares de quina dos dois respectivos terraços? Sem dúvida, o da direita é o pilar que suporta, no dobrar do guarda-corpo, o encontro das vigas de borda. Aqui, por conta do lugar estrutural, não parece que esse riscado possa indicar uma representação de alvenaria aparente. Será, novamente, o mesmo traçado wrightiano referente às tábuas? De toda forma, nos dois casos, trata-se de uma maneira de ressaltar e afirmar plasticamente essas quinas.

Surgiram dificuldades de leitura pelo pouco que conheço desse trabalho; não se tem as outras duas elevações, nem as plantas e os cortes. Assim, qualquer resposta possível a certas questões não irá além de uma simples suposição.

Sem dúvida, a predominância das horizontais traz ao corpo da residência maior estabilidade e pouso. As aberturas e esquadrias estão melhor dispostas e articuladas entre si no

¹⁹⁷ Exatamente o que passou a acontecer em algumas das superfícies de paredes externas menores, da Casa Rio Branco Paranhos, de 1943. Nesse caso, foram pintadas de azul, em contraste com a maioria delas em alvenaria de tijolo aparente. ARTIGAS, Vilanova. **Vilanova Artigas: Arquitetos brasileiros** - brazilian architects. São Paulo: instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1977, p. 40-41.

pavimento superior, e julguei simpática e boa a solução dada para a organização da abertura da parte mais estreita do terraço, em acordo com o conjunto das duas janelas altas e longas, unificadas pela linha que resulta de uma única verga corrida.

Entrada

No mesmo desenho de cima - que a meu ver seria a elevação lateral do oitão esquerdo -, à direita, há um alpendre, talvez da entrada.¹⁹⁸ Nele, uma laje plana de cobertura, uma pequena janela de duas folhas com veneziana e uma porta. Talvez a mesma indefinição e certa mistura no outro desenho, o de baixo da página, com relação à esquadria quadriculada, à esquerda. Ao lado, uma janela longa de basculantes relaciona-se com a abertura do terraço em cima e recebe o mesmo tratamento das faixas destacadas em tijolo aparente, dando acabamento e melhor definição aos vazamentos rasgados longitudinalmente, no campo neutro das paredes.

Síntese

Esses desenhos mostram a procura de equilíbrio e harmonização através de algumas correspondências de prumo nos vãos das suas aberturas (fig. 3.32.a, 3.33.a). Destacam-se, positivamente, as partes do andar de cima; o pavimento térreo parece um pouco acachapado. Mas como saber se, no final, não teve o seu pé-direito um pouco mais alto?¹⁹⁹ Ficam sem respostas certas perguntas, como: que lugares ocuparam esses dois desenhos no processo conjunto da projeção de Artigas?

De fato, não mais importa a impossibilidade de qualquer suposição. Esses desenhos passaram a ser dois pequenos documentos, dois fragmentos, representando uma fração do processo maior, acontecido passo a passo. Eles se juntaram aos demais aqui selecionados, na tentativa desta leitura de um aprendizado que teve como resultado maior uma específica e destacada contribuição para o acervo da cultura brasileira.

3.7.2 Residência EDUARDO CUNHA - abril de 1941

Construída no bairro de Pinheiros, dela obtive um único desenho planimétrico que, a meu ver, teria sido, com maior probabilidade, a fachada de trás (fig. 3.36). Isso, por conta do

¹⁹⁸ Alpendre: “Por definição, alpendre é todo teto suspenso por si só ou suportado por pilastras ou colunas, sobre portas ou vãos de acesso.” CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.

¹⁹⁹ Pé-direito: “altura livre entre o piso e o fôrro de qualquer compartimento ou pavimento.” CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.

Fig. 3.32.a, 3.33.a Vilanova Artigas. Residência Hermann Hugo Sheyer, abril de 1940

Fig. 3.36 Vilanova Artigas. Casa Eduardo Cunha, abril de 1941

conjunto de uma porta estreita embaixo, encimada por uma bandeira de vidro, colada a uma esquadria muito simples de ferro em basculante.²⁰⁰ Ali, certamente, estava a cozinha.

Em cima, uma outra vez, a escolha de basculantes na janela mais larga e centrada na parede ao fundo do terraço à esquerda pode indicar a sala de banho da família. À direita, pode-se supor que um quarto teria acesso a esse terraço coberto e, assim sendo, no plano, foi incluída uma leve sombra, dando profundidade ao seu espaço (fig. 3.36.a).

Composição das fachadas ou elevações: proporções, acabamentos, cobertura

Mesmo diante do tão pouco que restou dessa obra, arrisco afirmar que esse tão pouco – um único fragmento – é capaz de expressar a “compacta riqueza do que é dito”: a procura de um equilíbrio geral, inclusive a intenção de definir uma presença bem dosada das marcações horizontais, a partir do acréscimo das faixas de tijolo e de serem duas das suas janelas mais extensas nessa direção²⁰¹. Não chegando a se constituir em um quadrado, essa face é um pouco mais larga que alta (fig. 3.36.b, 3.36.c), embora mantenha um equilíbrio seguro entre a verticalidade e a horizontalidade, em favor das suas ótimas proporções. Como resultado, observa-se um porte mais altaneiro que, sem dúvida, terá conferido a essa residência uma sutil e ligeira tensão.²⁰² Isso permaneceu, apesar da presença, no telhado, de um beiral bastante acentuado e apresentando externamente, com clareza, a borda horizontal do forro, a dar uniformidade aos tetos dos seus diversos cômodos.²⁰³

Não está explícita a indicação do pé-direito do pavimento térreo, ou seja, do seu teto, a corresponder à superfície inferior da laje do piso do andar de cima. Se visível, ela corresponderia a uma horizontal a confinar com o limite superior da janela de basculante e da bandeira da porta, ao seu lado. À direita, segue até fora, quando novamente passa a demarcar

²⁰⁰ Bandeira: “Em certas envasaduras, principalmente nas do século XIX, chama-se bandeira o caixilho fixo ou móvel, situado na parte superior das portas ou janelas”. CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.

²⁰¹ A situação de muito olhar, afinal, levou-me à lembrança de Foucault, por esse desenho guardar uma parcela da “exterioridade” e da “interioridade” do projeto como um todo. Portanto, observei a intenção do autor presente na elaboração do projeto. Daí, essa fração arqueológica trazer algo da “raridade efetiva dos enunciados” e da “compacta riqueza do que é dito”. FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 140, 139.

²⁰² A situação de muito olhar, afinal, levou-me à lembrança de Foucault, por esse desenho guardar uma parcela da “exterioridade” e da “interioridade” do projeto; da intenção do autor, indubitavelmente presente no partido arquitetônico, explicitando a escolha de valores próprios ao neoclassicismo, como diversos fragmentos arqueológicos de unidades valiosas, trazendo “a raridade efetiva dos enunciados” e “a compacta riqueza do que é dito”. FOUCAULT, Michel. **Arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000, p. 140, 139.

²⁰³ Teto: “A face inferior, que olha para baixo, dos forros dos compartimentos, delimitando superiormente o espaço abrigado”. CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.

Fig. 3.36.a Vilanova Artigas. Casa Eduardo Cunha, abril de 1941

Fig. 3.36.b, 3.36.c Vilanova Artigas. Casa Eduardo Cunha.
Elevação com traçados reguladores

o teto da cobertura plana de um alpendre lateral ou um terraço fazendo parte da elevação da frente (fig. 3.36.b), como na Sheyer (fig. 3.32).

Com mais facilidade, no segundo desenho (fig. 3.36.a), percebe-se a mais ampla, compacta e unida extensão do plano liso de parede, ocupando, em cima, mais ou menos $2/3$ da área do quadrilátero, a partir da linha vertical que termina a abertura do terraço voltada para a direita. Embaixo, essa continuidade – mesmo que semi-atravesada pela linha de tijolos que vem do guarda corpo até a janela – se estende e chega até uma linha imaginária confinante com a porta. À direita, termina no limite limpo e íntegro, de alto a baixo, da quina, linha determinante que segura toda a composição.

Assim, ela afirma essa superfície, a seu modo, contínua, em volta das duas janelas que a vazam, centradas entre si, uma acima da outra (fig. 3.36.c). Um outro acerto foi o fato de que, nessa superfície, são idênticas as distâncias entre o final da abertura do terraço até da janela de cima. Embaixo, o espaço da mesma parede que vai da aresta da porta até junto da janela mais larga, como a que vai da outra borda desta mesma esquadria até a quina dessa face da construção (fig. 3.36.c).

Por outro lado, junto a essa atenciosa distribuição planimétrica irregular – correspondendo, sem dúvida, às características e demandas dos diversos ambientes internos –, pode-se remarcar os traçados reguladores clássicos, utilizados desde a Antiguidade, trazendo o balanceamento estável às composições.

Sim, os traçados virtuais auxiliares trazem como referência compositiva da pintura do Renascimento o equilíbrio, a elegância e a harmonia, em certos casos, serena (fig. 3.37). Da Antiguidade, em Arquitetura, um exemplo duplamente clássico: o Panteão de Roma que, em particular, quanto ao espaço interno, tem-no dimensionado simultaneamente em um triângulo equilátero, em uma circunferência e um quadrado (fig. 3.38).²⁰⁴

As duas janelas de madeira, ambas em guilhotina, a menor em cima e a maior embaixo, foram centralizadas entre si. Essa decisão projetual resultou no traçado regulador de um triângulo isósceles alteado, que as afirma e estabiliza como em toda a área em volta

²⁰⁴ Os traçados reguladores foram e são usados desde a Antiguidade, não só na linguagem clássica. No neolítico, Stonehenge – templo solar e instrumento astrológico – foi composto a partir do estabelecimento de relações com medidas modulares bem definidas. Entre os arquitetos do Modernismo, Le Corbusier utilizou, muito, os seus recursos. No caso, também exemplar, do Panteão de Roma, obra dirigida pelo imperador Adriano (76-136 d.C.) sobre partes existentes do templo anterior erguido sob Agripa (cerca de: 63-12 a.C.); o seu extraordinário espaço interno é dominado por uma cúpula esférica.

Fig. 3.37 Rafael Sanzio (1485-1520). Estudo de composição

Fig. 3.38. Adriano (76-136 d. C.).Panteão de Roma com traçado regulador básico na parte concebida, como reconstrução, sob a orientação deste Imperador

(fig. 3.36.c). Ao mesmo tempo, elas entram em entendimento com as significativas linhas de tijolos, sem dúvida, bem introduzidas.

Em uma outra instância, nota-se o jogo de equilíbrio e proporção que passa a se fazer, incluindo a extensão de um muro ou parede – acrescentado embaixo, no térreo, junto à esquadria conjunta, janela e porta –, sem a qual toda fachada estaria absolutamente desequilibrada com relação à distribuição das unidades “recortadas” e preenchidas ou não, com esquadrias. Nesse momento, reflete-se que, por conta de se estar observando um desenho técnico, ao modo de um rebatimento no plano do papel, portanto, sem qualquer grau de perspectiva, não se tem a oportunidade de uma apreciação mais próxima da realidade tridimensional, com seus planos e profundidades, com os seus vazios, suas iluminações e suas sombras.²⁰⁵

Além disso, Artigas voltou a trabalhar com as faixas corridas de tijolo à vista, experimentando, dessa forma, com simplicidade, as belas marcações tão presentes nos trabalhos de Wright (fig. 3.39). É o que se observa no andar de cima, quando, com uma delas, arrematou o guarda-corpo do pequeno terraço – e, assim, o nele se debruçar –, passando a dar pouso à janela mais adiante. Vale notar que o arquiteto não cortou a aresta da quina à esquerda; ele a mantém. Com isso, manteve presente a linha até o encontro com o muro embaixo, afirmando, assim, como significado maior, o valor volumétrico e não o gráfico. O mesmo propósito e a mesma marcação horizontal dão apoio e assento a todas as outras janelas e estabilidade final a coordenação compositiva (fig. 3.36).

Ao contrário das portas que têm sempre sua base marcada e firme nas soleiras, para as janelas, o arquiteto sentiu a necessidade de “sublinhar” as suas envazaduras no plano da parede, em uma afirmação conjunta de que os seus exatos locais não poderiam passar aleatoriamente.²⁰⁶ Assim articuladas, elas fazem parte de toda uma intenção a se afirmar, pois o mesmo tratamento foi dado à janela de basculante da parede recuada, no fundo no terraço em cima, à esquerda. Pode-se até falar em uma espécie de modenatura independente do uso tradicional, junto a um jogo outro também quanto à simetria.²⁰⁷

²⁰⁵ Para o projetista, o uso de recursos do desenho e feitura das maquetes não dispensa a capacidade de antevisão espacial, imprescindível ao arquiteto; isso se faz “real” desde os rascunhos planos e esboços em perspectivas.

²⁰⁶ Envazadura: “Termo que, nos dias de hoje, se usa no lugar de vazadura, para designar vãos abertos nas paredes, portas ou janelas”. CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.

²⁰⁷ Modenatura: “Arte de traçar os perfis. Consiste [...] em ordenar as molduras numa disposição harmoniosa sobre as superfícies arquitetônicas, em função de seus efeitos estéticos que acompanham sempre o jogo de luzes e sombras que elas provocam, exatamente no local onde são aplicadas. Conjunto de molduras de uma construção.” Idem, *ibidem*.

Fig. 3.39. Frank Lloyd Wright. Casa Robie, 1909

Recuado com relação ao plano ora apreciado, vê-se o perfil, em tijolo ao natural, de uma provável parede, a receber, encaixada, a laje plana de um pequeno alpendre lateral, ou uma extensão de um terraço, de tamanho maior, situado na face oposta a esta.

Perfil e volumetria

Resta, neste desenho, perceber a relação formal dessa peça em perfil, estreito e vertical, com a porta à esquerda, além da estabilidade a reforçar uma centralidade a partir de um eixo virtual de equilíbrio bilateral, livremente balanceado. De um lado, a extensão material de um muro para além da face de um provável volume “puro”; do outro, a delimitação parcial, embora enfática, de um espaço entre o estar em um dentro e o estar, integralmente, no fora.

A mais, pode-se notar que a face da parede acrescentada, no térreo, ao lado da porta e da janela em basculante, relaciona-se com o lado direito e superior da fachada, através de um direcionamento transversal (fig.3.36). São planos ou partes de planos deixados desocupados, limpos que, tendo uma certa identidade entre si, propiciam o equilíbrio entre as partes. Por outro lado, nesse avanço para fora, há um muro - com certeza fechando uma área de serviço ao ar livre - que, arrematado em cima por um debrum simples, interliga o olhar, de imediato, com a laje plana horizontal, também fora, à direita, mesmo em diferentes alturas. Várias foram as contribuições em favor de uma conquistada disposição geral, capaz de estabilizar o conjunto dessa face de um todo ainda desconhecido. Aqui, os pavimentos estão definidos de modo indireto, e o resultado, como concepção do autor e percepção estética do outro, passa a ser de um teor, sem dúvida, muito mais intelectual.

Seguramente, está-se diante de um projeto bem trabalhado, indicando um novo exercício voltado ao domínio do fazer, por parte de seu compositor. Nele, as diversas partes, bem coordenadas, guardam o espírito básico do classicismo, o mote central para cada uma dessas “casinhas quadradas”. Pode-se imaginar a atitude erguida dessa face como a de todo o corpo volumétrico de um fazer cuidadoso, sem ser, em nada, pretensioso; com toda probabilidade, terá sido resguardada a especificidade da caixa volumétrica. Nessa tão pouca amostra, Artigas alcançou valores coerentes e sensíveis e um modo sensato e simples de beleza.

Síntese

O “neoclassicismo paulista” de Artigas, como uma procura atualizada, não poderia ser mais associado a qualquer academicismo ou mesmo a quaisquer outras amarras estilísticas, pois, com acuidade, ele seguiu construindo a sua formação.

A composição dessa fachada é o que se poderia dizer, quanto à cobertura e em comparação com a Casa Sheyer, que o telhado foi propositadamente alteado (fig. 3.32, 3.33). Diante desse desenho, pode-se admirar o fato de que: “Essas casinhas instituem os primeiros degraus da Arquitetura moderna em nosso país como um neoclassicismo paulista.” E esclareceu: “do ponto de vista teórico de caráter neoclássico, as relações de proporção: pureza, rigor apolíneo dos volumes”.²⁰⁸

Daqui, seguindo a jornada, pude conhecer dois outros trabalhos, com uma maior quantidade de desenhos a meu dispor, sobretudo o segundo deles.

3.7.3 Primeira Residência LUIZ ANTÔNIO L. RIBEIRO – agosto de 1941

A Casa Leite Ribeiro I, no Jardim Europa, inclui-se entre as “casinhas quadradas”, não fugindo a um contorno inserido em uma forma quadrangular.²⁰⁹ Dela, pode-se ver:

- 1) Um desenho, em escala maior, da elevação frontal ou fachada da frente, exclusiva do volume principal (fig. 3.40);
- 2) A planta do piso térreo ou rés do chão e implantação no terreno (fig. 3.41);
- 3) A planta do segundo pavimento (fig.3.42);
- 4) O desenho da fachada lateral esquerda e da parede cega da edícula situada na parte de trás do terreno (fig. 3.43);²¹⁰
- 5) O da lateral direita, incluindo a edícula mostrando a janela do quarto do serviço (fig. 3.44);
- 6) A fachada posterior da residência (fig. 3.45);
- 7) Por fim, uma vista frontal da edícula, mostrando a porta da garagem e a aeração do pequeno banheiro e da lavanderia por meio de pequenas aberturas, como orifícios deixados abertos no muro de tijolos à vista (fig. 3.46).

Presença clássica no projeto

Nesse projeto, em comparação com os dois anteriores, Casa Hermann Hugo Sheyer (fig. 3.32 e 3.33) e Casa Eduardo Cunha (fig. 3.36), o arquiteto deixou mais evidente, de outro

²⁰⁸ ARTIGAS. Sexta entrevista, em 14 de junho de 1983.

²⁰⁹ Dois anos e pouco depois, o mesmo cliente solicitou o projeto de uma nova casa, no Pacaembu, a Leite Ribeiro II, datada de dezembro de 1943. Considerando-a de especial significação, dela tratarei no próximo trabalho.

²¹⁰ Edícula: “Do latim *oedícula*; pequena casa, construção de pequeno porte. Hoje, construções complementares situadas ao largo da edificação principal.” CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.

Fig. 3.40. Vilanova Artigas. Casa Luiz Antonio Leite Ribeiro, 1941

Fig. 3.41, 3.42. Vilanova Artigas. Casa Luiz Antonio Leite Ribeiro, 1941

Fig. 3.43, 3.44, 3.45, 3.46. Vilanova Artigas. Casa Luiz Antonio Leite Ribeiro, 1941

modo, a existência dos dois andares. Agora, há o pavimento térreo, todo em tijolo aparente, que assume, de modo explícito, o seu lugar e o seu papel diferenciado, mais forte. Isso, em contraposição à parte superior, clara, lisa e destacada, inclusive pelo cuidado do seu avançar sutil – suficiente exato e delicado –, capaz de enfatizar, como mais sólida e rústica, a “base” que a suporta. É que se está diante de uma experimentação, a partir de uma reflexão mais complexa e de um tratar mais independente, voltado para um princípio clássico. As superfícies lisas, com nitidez, pousam sobre uma textura rugosa e riscada na horizontal, bem marcada cromaticamente.²¹¹ Assim, o mesmo uso do tijolo define e caracteriza o volume erguido da chaminé (fig. 3.40 e 3.43).

Planta da residência: o pavimento térreo

A elevação frontal vai corresponder, na distribuição em planta, às salas de estar e de refeições, embaixo e, no andar superior; a dois dos três quartos de dormir (fig. 3.41 e 3.42). São espaços bem definidos e, no caso das salas, intercomunicam-se com certa franqueza, porém, cada uma delas resguardando a sua individualidade.

Estabelecendo uma relação espacial do dentro com o fora, no térreo, à direita, uma *bay window* avança sobre o jardim.²¹² Envidraçada até a altura do pé-direito, foi subdividida verticalmente em porções estreitas, buscando contrabalançar horizontalidade *versus* verticalidade. Esse era um fazer característico e freqüente em Wright. A base de tijolo que a recebe segue até mais adiante, formando uma pequena jardineira ao modo de um feliz arremate, fruto do bom entendimento ao se estudar um mestre.

Olhando a planta térrea, vê-se o portão um pouco recuado, com uma pequena jardineira na quina, à direita, formando um espaço, fora, de um primeiro chegar, de um fazer-se anunciar e ser inicialmente recebido (fig. 3.41). Em seguida, logo após o portão, uma área com o piso plano equivalente a um patamar. Ao lado, embutidas, as caixas dos registros de gás e água. A partir delas - e talvez da mesma altura -, vê-se, parcialmente, na elevação lateral esquerda, uma mureta baixa, um pequeno arrimo que acompanha a rampa suave até a altura

²¹¹ Essa hierarquia lógico-estrutural do mais sólido e pesado, sendo base e suporte – como linguagem clássica na Antiguidade –, pode ser exemplificada, na Grécia, com o uso dórico da arquitrave lisa, sólida, resistente, explicitando o seu papel com relação ao friso, logo acima. Esse, por sua vez, ornamentado com suas métopas e seus triglifos, diz de uma maior leveza. Em Roma, no Coliseu, a bela composição da fachada corrida, com três ordens de arcadas sobrepostas que, de baixo para cima são: a toscana (a dórica romana), a mais maciça; em seguida, a jônica e a coríntia, em uma seqüência ascendente na direção da maior leveza.

²¹² *Bay window*: “(...) janelas salientes”. KERNERMAN semi-bilingual dictionaries. Password. **English Dictionary for speakers of portuguese**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

do nível do jardim no terreno. À direita, há o terraço coberto, cujo piso de pedra, que leva à porta principal, foi estendido como um tapete, até toda a frente da *bay window*.²¹³ Na sala de refeições, ao lado dessa mesma *bay window*, vê-se, na planta, a indicação de mais outra esquadria estreita, voltada para a jardineira fora, que, ao final, não foi colocada no desenho da fachada da frente. Dispensável, essa esquadria iria sobrecarregar a fachada e o canto da sala.

Ao se chegar à porta de entrada sob a pérgula – marcada horizontalmente, por uma série de réguas e lâminas de vidro, ou mesmo, de madeira menos espessa –, tem-se, ao lado, a presença da *bay window*. Nesse conjunto da área de recepção, cada peça, a sua maneira, anuncia os espaços de dentro (fig. 3.40, 3.41). Como a porta não tem, acima, uma bandeira, a sua verga se faz como uma faixa, dando continuidade e extensão à alvenaria. Fica evidente o propósito compositivo, desde que essas duas partes da fachada em tijolo ao natural completam-se como superfícies idênticas e formas semelhantes, embora em posições invertidas. São lados similares que se entendem entre si.

Planta da residência: o pavimento superior

A parte superior da composição da fachada, afirmando uma postura clássica com sua simetria exata, mostra-se especialmente bonita e refinada. As duas portas dos quartos da frente, de destacadas dimensões, definem a centralidade, cujo eixo desce passando no meio do primeiro intervalo, envidraçado e vertical, da grande esquadria (fig. 3.40.a).²¹⁴ Em planta, colocadas assim nos dois quartos da frente, elas correspondem à passagem direta até a varanda, sem “cortar” o espaço na transversal. Essa disposição possibilita o melhor aproveitamento de cada um desses cômodos, ao serem ocupados com o mobiliário.²¹⁵

Em elevação, ambas as portas, recebendo um tracejado de réguas estreitas, relacionam-se e se identificam com as faixas horizontais da alvenaria aparente. Bem dimensionadas e assim reunidas, deixam livres as áreas laterais da parede clara e acentuam a linha vertical de cada uma das quinas nas extremidades; essas também foram evidenciadas com a escolha do perfil ascendente do beiral. Por sua vez, as duas barras de madeira, formando o guarda-corpo

²¹³ Todo o modo de compor e detalhar as relações das construções com o jardim, com o chegar de fora e entrar, é muito significativo e complexo em Wright. Mais adiante, isso apareceu melhor e de modo mais explícito em alguns projetos residenciais de Artigas. Porém, isso só será visto em meu próximo trabalho.

²¹⁴ No desenho da fachada, as portas dos quartos não estão indicadas em duas folhas, como marcadas na planta.

²¹⁵ O que não acontece quando não se pode evitar que a circulação se faça em uma diagonal dentro de um cômodo, principalmente, quando de tamanhos menores.

Fig. 3.40.a.Vilanova Artigas. Casa Luiz Antônio Leite Ribeiro, 1941

da varanda, dialogam, principalmente, com a determinante horizontalidade que resulta, inclusive, do comportamento decisivo, próprio do beiral. Assegurada a personalidade das partes, fez-se o valor harmônico do todo.

Já bem menos rigorosa foi a disposição dada aos diversos componentes, embaixo, no térreo. Essa mudança de atitude enriqueceu a composição planimétrica geral, com o toque de uma ligeira e gostosa “desordem”, interferindo nesse todo que não deveria se tornar estático e frio. Assim, todas as faces dessa “casinha quadrada” ganharam um espírito próprio, no qual o classicismo não foi em nada exclusivista. Abriu um largo espaço, se não para um organicismo extenso - impraticável nas condições de um lote urbano pequeno e absolutamente plano -, mas aproximado de um “naturalismo” plástico-construtivo cuidadoso.

Sem dúvida, julguei essa elevação particularmente feliz, como realização, integrada ao todo, com suas partes avançadas, recuos, contrapontos e texturas. Um ponto alto e importante, não só nesse projeto, como no avanço do caminho trilhado pelo arquiteto.

O telhado

Igualmente importante e significativa foi a decisão de dar, ao forro corrido desse beiral, o mesmo ângulo da inclinação, acertadamente invertido, da borda do telhado logo acima, que o fez airoso e altaneiro. Isso quando se tem a mudança de direção – tão familiar de antanho, então, bem mais serena e lenta –, chamada de galbo.²¹⁶ (figs. 3.47, 3.48, 3.49 e 3.50).

Desse modo, ele fecha, tampa, cobrindo sem querer nada envolver, deixando o volume devidamente destacado, ao longo de todo o seu perímetro.²¹⁷ Decisão essa que, em definitivo, estabilizou a composição do bloco por inteiro, dando a ele uma bem dosada dignidade. A cobertura era a maneira de coroar a meta de uma inteireza volumétrica.

Ao assumir essa escolha, esse gesto, Artigas liberou a demasiada submissão da volumetria ao telhado. Com a cobertura mais erguida, o arquiteto afastou-se do modelo organicista envolvente do cobrir wrightiano, liberando, por inteiro, as faces do prisma para a luz e destacando-as plasticamente com maior clareza. O classicismo não opta por encobrir

²¹⁶ Galbo: “(...) contorno elegante (...) que concorda duas retas concorrentes. Em Arquitetura, (...) é aplicado para designar o perfil (...) que ‘amacia’ o ângulo formado pelos caibros do telhado”, com o uso de uma peça de madeira chamada de contrafeito. “Diz-se então, galbo do contrafeito.” Contrafeito: “Nos telhados de grandes beirais, (...) elementos da madeira que suavizam o ângulo formado pelas pernas das tesouras (...)” CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Edart, 1972, p. 143.

²¹⁷ Já no telhado da cobertura da edícula, em duas águas, a solução do beiral, com razão, foi a mais simples.

Fig. 3.47, 3.48 Galbo do contrafeito

Fig. 3.49 Casa rural em Iporanga, Vale da Ribeira, São Paulo

Fig. 3.50 Casa bandeirista. Sítio do Padre Inácio, São Paulo

partes de uma imagem que deve ser lida por inteiro. “Para a arte clássica não existe beleza se a forma não se manifesta em sua totalidade (...)”.²¹⁸

Em seguida, Artigas percebeu a necessidade de uma moldura bem simples e delgada, em relevo, ao longo de todo o encontro desse forro inclinado com as quatro faces do pano liso das paredes claras. Excelente intervenção, que favoreceu a definição, a mais sensível, de um acabamento de intermediação, realçando e afirmando duas naturezas distintas. Assim, a cobertura mais pousa do que envolve o corpo da construção. O friso, saliente e delicado, no alto da parede, no mesmo tom claro, realça esse chegar. E percebe-se outro saber: o das distribuições em situações certas, também presentes nos encontros, agora despojados, entre as partes que sobem em alvenaria, de tijolo a vista, até o forro do beiral; um chegar e encostar suficiente, de texturas e cromatismos distintos (figs. 3.40, 3.43, 3.44 e 3.45).

Entrada

Confrontando-se alguns desses desenhos, vê-se, marcando e abrigando a entrada, a conjugação de uma placa plana em balanço e uma pérgula, logo acima, avançando um pouco mais na parte da frente (figs. 3.42 e 3.43). Essa tem suas réguas terminadas, na frente, com um arremate na borda e um perfil com um longo chanfro, na intenção de aliviar, um pouco, a ação do na borda e um perfil com um longo chanfro, na intenção de aliviar, um pouco, a ação do momento fletor.²¹⁹ Quanto a esse perfil, também não foi seguido exatamente o que Wright usava: uma secção sempre uniforme, ao longo de todas as peças.

A placa exterior, vista na planta do piso superior, vai estreita desde o seu “morder” a aresta da frente da chaminé, à esquerda (fig. 3.42) – não marcado no desenho dessa mesma elevação lateral (fig. 3.43) –, até o limite do piso de pedra do terraço. Ela avança e termina arrematando o fechamento superior da *bay window*. A borda delgada, na frente, foi alinhada com o limite do piso de pedra do terraço aberto para o jardim (fig. 3.41, 3.42). Como o arquiteto venceu esse balanço, marcado, em planta, de 3m? Como resolveu o encontro, a articulação dessas duas peças com o piso da varanda dos quartos, em cima?²²⁰

²¹⁸ WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1996, p. 269.

²¹⁹ Chama-se momento fletor a força de torção e posterior rompimento que pode atuar em locais onde se dá o engaste de peças em balanço, sejam vigas ou lajes. Isso decorre de seu próprio peso, somado ou não às sobrecargas, sem que se tenha oferecido uma solução estrutural possível. Essas soluções, **em Arquitetura**, serão sempre coerentes com a **articulação** global do projeto, em direção a uma **linguagem**, mesmo a mais simples.

²²⁰ Essas questões são praticamente as mesmas colocadas no caso do exercício escolar de Artigas, do “Ante-projeto de um hospital”, publicado na Revista Politécnica, nº. 124, de 1937, com relação à articulação, plástica e lógica entre laje de cobertura do pórtico de entrada e a laje de piso do balcão logo acima. Ver figs 2. 23 e 2.24.

Planta térrea

Examinando a planta térrea (fig. 3.41), em um outro local, bem pontual, o desenho também não se fez entender por inteiro. Isso, justamente quando a sala de estar tem a sua passagem franca para um pequeno vestíbulo de distribuição, interligando-a à escada em frente, como, ao lado, à entrada posterior da cozinha e, através do terraço, com a área externa de trás. É quando se vê uma pequena secção quadrada entre essa passagem e a segunda *bay window* que, dobrando a esquina, chega até junto da lareira. Mesmo visto com o auxílio de uma lente, o desenho não trouxe nenhum entendimento maior. Supus poder ser um pilar normal, já que necessário, talvez embutindo a tubulação de uma caixa d'água situada no desvão do telhado.²²¹ Daí, optei por tratá-lo de modo idêntico ao que se encontra logo ali fora.

Nesse entroncamento e ainda nesse mesmo desenho, Artigas conduziu esse vestíbulo interno de vários cruzamentos como continuação do revestimento de pedra do terraço, em sua maior parte coberto e a ele contíguo. Isso pareceu não só estranho, como inconveniente, tratando-se de uma mudança de material no piso interno, nesse vestíbulo de interligação com a sala, com a cozinha e o andar de cima, em uma encruzilhada que inclui o descer e o subir da escada. É possível que não tenha sido aí colocado.

Tal escolha remete à utilização da pedra por Frank Lloyd Wright, em especial na Casa da Cascata. Nela, ele traz a pedra de fora para dentro, deixando-a entrar pelas portas, subir e descer as escadas, formando os seus degraus e mesmo estender-se, cobrindo, como piso, as extensões das salas, quartos e terraços (fig. 3.51 e 3.52). Ainda sobre Wright, nessa “casinha quadrada”, uma primeira ou mais direta referência parece ter sido à Casa Winslow, de 1893-1894, com sua fachada principal apresentando uma grande composição basicamente plana, absolutamente simétrica e encimada com a presença do grande telhado (fig. 3.53 e 3.54).²²²

Síntese

Junto a essa relação, podem ser postas algumas informações de apoio e esclarecimentos, voltados para um possível estranhamento acerca do encontro a que se referiu Artigas, entre seu estudo da obra de Frank Lloyd Wright e um “neoclassicismo provinciano paulista.”

²²¹ Desvão: “1. Espaço entre o telhado e o forro de uma casa.” FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Novo Dicionário da Língua Portuguesa. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

²²² A elevação posterior da Casa Winslow não obedece, como um todo, exatamente a uma caixa volumétrica retangular clássica, apesar de sua “elegância refinada”. Tem-se “a bonita composição” de uma “audaz articulação de elementos horizontais e verticais, o contraste entre mássicos e vazios, entre formas retangulares e poligonais”. HITCHCOCK, Henry-Russell. **Frank Lloyd Wright**. Obras 1887-1941. Barcelona: Gustavo Gilli, 1978, p. 70; fig. 28. BLAKE, Peter. **Os grandes arquitetos**. Frank Lloyd Wright e o domínio do espaço. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, v.3, 1960, p. 8.

Fig. 3.51, 3.52 Frank Lloyd Wright. Casa da Cascata, a Casa Kauffmann, 1936

Fig. 3.53, 3.54 Frank Lloyd Wright. Casa Winslow, 1893

Na Winslow, o arquiteto norte-americano destacou os dois andares usando, no térreo, tijolos de cerâmica em tonalidade clara, que serviu de pano de fundo para o enquadramento central, amplo e solene feito com o revestimento de uma pedra alva, que engloba duas das janelas, uma a cada lado da porta principal. Um pouco acima, para explicitar melhor os dois pavimentos do seu grande bloco, fez uma marca como uma “linha” limítrofe saliente e branca, de perfil em relevo ligeiramente trabalhado, arrematando o pequeno avanço do pavimento superior. Somando-se à delgada e também branca borda do longo beiral, acentuou a horizontalidade dessa fachada, realmente, a principal. A presença forte da enorme cobertura, somada à solidez mural do térreo e ao invólucro escuro do pavimento de cima - com sua muito discreta e delicada “estamparia”, acrescida do sombreamento do beiral proeminente -, não só insinua a sua interioridade profunda e preservada, como, exteriormente, alcança uma impressionante dignidade. Para os projetistas Wright e Artigas, quando jovens, de um modo ou de outro, os valores do classicismo estiveram presentes nos princípios de composição.

Em Vilanova Artigas, também a diferenciação dos pavimentos faz-se tanto com o pequeno avanço dado ao andar de cima, quanto no uso dos acabamentos das paredes do fechamento externo.²²³ Nessa moradia há, embaixo, a presença do tijolo cerâmico na cor natural e, em cima, a alvenaria revestida de massa e pintura clara, sem dúvida, branca. Nas demais elevações, em todas as ocasiões em que as superfícies que mostram os tijolos a vista no térreo avançam até o beiral, elas mantêm a sua identidade, a sua integridade. Ao formarem o guarda-corpo da varanda, foram arrematadas com os mesmos tijolos enfileirados de topo, quando a pequena saliência deles resultantes melhor define essa borda. E, por inteiro, essa pequena casa - com o uso dos dois destacados tratamentos parietais ao longo das suas faces, quando visto de algum modo em perspectiva - tinha perfeitamente definida a continuidade dos planos de uma mesma significação. No andar superior, as superfícies lisas e claras, quando dobram, seguem lateralmente, até conformar todo seu invólucro externo, cujo contorno segue o maior recuo em relação ao beiral; nunca avançam. Cada conjunto articulado de planos idênticos responde a seu devido caráter (fig. 3.40, 3.43, 3.44 e 3.45).

Verifiquei, na fachada posterior (fig. 3.45), que a janela de forma quadrada do quarto, no alto, chegando até o beiral, não está encostada à parede em tijolo a vista, a qual, dentro, forma um pequeno armário embutido. E isso, em comparação com a sua situação na planta do pavimento superior (fig. 3.42).

²²³ Nas fachadas renascentistas, sobretudo as mais avançadas nos Quinhentos, as marcações eram fortes, através de possantes cornijas, arrematando ou não varandas, janelas com balcões, etc. No Quatrocentos, eram mais leves.

Nessa mesma planta, pode-se destacar o excelente resultado obtido com a iluminação da escada: uma agradável janela de canto chegando até o plano inclinado do forro do beiral, acompanhando a mudança de direção do seu último lance (fig. 3.42, 3.44 e 3.45). Ao subir ou descer, **de onde se olha**, recebe-se o céu diurno ou noturno, afastando a sensação meio fechada de um espaço secundário, seja visto de baixo ou de cima, na solução compacta de uma casa econômica. A integração com a extensão do guarda-corpo da varanda de cima atrás, de onde se podia olhar para dentro, é muito feliz, e todas essas observações indicam um jovem olhar-leitor muito perspicaz dos ricos jogos de espaços, do trabalho com a luz e com as possibilidades de apreciações visuais concebidas por Wright.²²⁴

Por fim, chamo a atenção para o cuidado com o trato dado à moradia e demais áreas ligadas ao serviço, como ao terreno. No difícil aprendizado da Arquitetura, o arquiteto assume o desenvolvimento de um agudo **como se sente, como se percebe**. Enfim, do que **se está a dizer**, no todo construtivo e em cada **de onde se olha e se percebe**.

3.7.4 Residência LUIZ GONZAGA LEME MONTEIRO - novembro de 1941

Desse projeto, em um lote urbano de esquina – com 10m de frente por 28m de profundidade, na Rua das Magnólias, no bairro Cidade Jardim –, dispus de:

- 1) A única foto, provavelmente, de uma “casinha quadrada”. Ela mostra uma vista frontal e, parcialmente, a lateral esquerda (fig. 3.55);
- 2) Desenho da fachada da frente (fig. 3.56);
- 3) Grupo de desenhos das suas três outras elevações (fig. 3.57, 3.58 e 3.59), junto dos quais coloquei um pequeno croqui;
- 4) Desenho da planta do pavimento térreo, inserido no lote, e o do piso superior (fig. 3.60 e 3.61);
- 5) Outros cinco, originalmente em escala maior, 1:20, que estudam e fixam os acertos de alguns elementos conclusivos em alguns locais, de um modo mais detalhado, em suas proporções e relações recíprocas (fig. 3.68, 3.69. a e b, 3.70, 3.71, 3.72);

²²⁴ Este modo de fazer, já remete mesmo a certas relações plástico-espaciais cubistas e não só. Elas são impressionantes em algumas das grandes escadarias de palácios barrocos italianos, por exemplo. O dizer “de onde se olha” está em um texto exemplar de Paulo Varela Gomes, apreciando a Casa de Chá da Boa Nova, de 1958, do extraordinário arquiteto português Álvaro Siza. Nele, Gomes considera a presença wrightiana nessa obra de Siza. Nuno Portas também faz essa referência ao trabalho do grande arquiteto finlandês organicista, Arvar Aalto (1898-1976), e lembra Mackintosh e Wright. PORTAS, Nuno; GOMES, Paulo Varela. **Casa de chá de Boa Nova**. Álvaro Siza 1959-1963. Lisboa: Blau, 1992.

Fig. 3.55, 3.56 Vilanova Artigas, Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro, 1941

Fig. 3.57, 3.58, 3.59 Vilanova Artigas, Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro, 1941

Fig. 3.60, 3.61 Vilanova Artigas, Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro, 1941

- 6) Outros, muito elucidativos, pois de uma fase anterior de sua projeção: as duas plantas, as elevações da frente e da lateral direita, um corte transversal e, a mais, a prancha de abertura, mostrando o gradil da frente com sua floreira com fios entendidos para entremear a vegetação (fig.3.73, 3.74.a e b, 3.75. a e b).

Por boa sorte, nesse conjunto de documentos, há duas fases de sua projeção, inclusive com prováveis desenhos finais ou semifinais, além do apoio da fotografia.

Cobertura

Aqui, Artigas continua utilizando a cobertura em quatro águas, com telhas cerâmicas tipo “Marselha”, também conhecidas como “telhas francesas”, que podem ser usadas com uma menor inclinação. Quando encaixadas umas nas outras, tem-se uma camada cerâmica de menor altura.²²⁵ Assim, um sistema mais leve e pousado, visualmente menos presente, respondendo às buscas e experimentações compositivas do arquiteto: o beiral acentuado, terminando com forro horizontal – ao modo mais clássico wrightiano. Outra vez, o forro corresponde, com clareza, ao papel unificador de um telhado de quatro águas, tendo plana a extensão do perímetro da sua borda e, mais uma vez, com variações de profundidade.²²⁶

Essa unicidade da cobertura encontra-se anotada em um pequenino croqui muito rápido a lápis, agora copiado a tinta, que estava em um cantinho da prancha das fachadas: uma vista de cima, das quatro águas, sobre um traçado plano e esquemático, mostrando o perímetro a demarcar o segundo piso, com a anotação da pérgula de trás, situada em seguida à sala de refeições (junto à fig. 3.59). É que os arquitetos, em momentos de reflexão e concentração, em desenhos e maquetes, procuram, experimentam, seguram, acertam – como com uma pinça delicada – uma idéia, um pensamento, uma solução possível.

Organização espacial da residência

Aqui, mais um desafio na busca do alcance das devidas correspondências e articulações, desde as primordiais do dentro com o fora. Agora, ao contrário do que foi visto na elevação principal da Residência Leite Ribeiro I (fig. 3.40), não foi enfatizada, da mesma forma, a marcação de sua centralidade e sim, estabelecido outro equilíbrio, sempre muito bem cuidado

²²⁵ As coberturas brasileiras mais pesadas, com “telha de canal”, são formadas por duas camadas: a inferior pelas bicas e a superior pelas telhas de cobrir. CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.

²²⁶ Em Wright, dois exemplos: a Casa Roberts (fig. 3.29, 3.30) e Casa Cheney (fig. 3.62, 3.63).

e, mais uma vez, nem categórico, nem elementar. O eixo virtual que marca essa frente da residência, a partir do cume de descida das águas do telhado, baliza o espaçamento das peças de madeira que, em balanço, formam, com uma pérgula, a cobertura do pequeno alpendre. Ele passa a determinar o mesmo módulo ou o mesmo espaçamento, tanto para a pérgula, como para as marcações verticais da esquadria da quina, à direita e, a partir daí, com as dimensões das duas janelas de guilhotina mais acima (fig. 3.56.a).

Essa pérgula da entrada não só se identifica com a grande esquadria, como, de certo modo, não deixa de ser uma sua extensão. Do lado contrário, não se aproximando em demasiado da aresta da quina livre, deixa-a viva, exata e inteira, em um evidente contraponto, a afirmar um altivo pano de parede, claro e liso, determinando uma centralidade para a porta. Na composição geral, percebem-se a beleza dessa presença completa, as proporções do retângulo alto, incisivo e contrastante, a estabilizar toda uma bela organização.

Enfim, uma outra solução que julguei excelente: o clássico em um diálogo sonoro com o romântico, quase um rústico.

Como a poesia de Walt Whitman e a pintura estadunidense do romantismo naturalista da segunda metade do século XIX, Sullivan e Wright, fundem religiosidade, naturalismo, patriotismo e maquinismo em uma só unidade. A influência da arte japonesa, tampouco fica distante desta convicção da sintonia entre a natureza e os objetos que o homem cria.²²⁷

Detalhes arquitetônicos e construtivos

Nisso, a presença da esquadria que, igualmente dobrando a esquina, abarca os dois pavimentos, formando um conjunto de uma bem qualificada e significativa expressão. Ela decorre mais – numa interpretação própria, porém, mais simples – da apreciação e do entendimento de Artigas do modo de Frank Lloyd Wright usar essas grandes e belas peças, do que das raízes nelas ligadas às Artes e Ofícios como herança nas construções norte-americanas, que foram absorvidas e trabalhadas por ele. Nele, havia ainda a influência da Arquitetura japonesa, presente inclusive no tratamento limpo e muito bem equilibrado dos planos no uso dos diferentes materiais: o cromatismo purista e requintado e as texturas naturais que, nele, se fizeram, ao seu modo, preciosas.²²⁸

Se essa esquadria inteiriça chegasse até a linha virtual, marcada a partir do centro do telhado, desestabilizaria a relação de todo o conjunto, inviabilizando, ao ponto mais elevado

²²⁷ MONTANER, Josep Maria. **Arquitectura y crítica**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1999, p. 39-40.

²²⁸ MASSEY, James; MAXWELL, Shirley. **Arts & Crafts**. London/Paris: Abbeville Press, 1995.

Fig. 3.56.a Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro, 1941

no telhado e em comparação fatalmente, o então esmerado equilíbrio plástico planimétrico frontal (fig. 3.56.a); não haveria, assim, a dosagem exata de cada uma das duas áreas como equivalentes, embora distintas, capazes de trazer o contraponto equilibrado entre seus diferentes “timbres”. O que restaria como superfície clara, branca, seria insuficiente para fazer face ao “peso” maior da presença da grande peça de madeira e vidro, associada à jardineira em alvenaria de tijolo cerâmico à vista, como um remate sólido: uma base. A partir dessa qualidade, a jardineira pôde compartilhar um diálogo plástico com a natureza outra, mais solta, da pérgula. A localização escolhida para essa aresta corresponde, na planta térrea, ao limite da mureta junto à passagem livre entre as duas salas (fig. 3.60.a).

Retornando à apreciação anterior da vista da frente (fig. 3.56), vê-se, no guarda-corpo de cima, uma referência direta ao tradicional “estilo de tábuas”, freqüente na produção wrightiana, que dialoga com a floreira, mais abaixo. Essa tem menos de altura e retoma o tracejado horizontal das régua de madeira, só que, agora, usando o tijolo aparente.²²⁹

Organização dos espaços: implantação e zoneamento

A implantação no lote e a distribuição dos cômodos, em planta, assemelham-se ao que se vê na Henrique Arouche de Toledo, de 1938 (fig. 3.16 e 3.17). A construção se aproxima do limite sudoeste, formando o seu oitão mais estreito, privilegiando o lado contrário, nordeste, para onde se voltam as duas salas e os dois quartos. Mais uma vez, a condição “parede sobre parede” determina a subdivisão interna dos pavimentos a se corresponderem mutuamente. Desse modo, elas agrupavam a dupla função de ser a matéria resistente de vedação entre os ambientes, como de suporte e transmissão estrutural das cargas.²³⁰

Todo o agrupamento hierarquizado das funções de apoio, a partir da escada, mais uma vez, como um bloco, ocupa uma lugar bem definido e organizador, ao se completar, no final, estendendo-se como um muro divisório voltado para a área livre de trás.

²²⁹ “Havia um ingrediente adicional na aparência do Estilo de Tábuas: (...) os construtores japoneses foram (...) estímulo para os arquitetos do Estilo de Tábuas.” KOSTOF, Spiro. **Historia de la arquitectura**. Madri: Allianza, 1988, p. 1139.

²³⁰ Nesse exemplo, como nos demais da série, praticamente, o uso do concreto se reduz às sapatas e aos baldrame, ou seja, aos alicerces. Também ao lastro dos pisos e aos degraus da escada. No entanto, com o tempo, será o domínio expressivo do projetar dirigido à utilização plena do concreto armado que irá determinar a forte linguagem da obra de Vilanova Artigas. (Não cheguei a lhe perguntar quando usou, pela primeira vez, uma laje de concreto armado como piso de um pavimento superior). Sapata: “7. Constr. Fundação isolada, geralmente de concreto armado, cuja altura é pequena em relação à base; baseamento”. FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

Fig. 3.60.a Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro, 1941

Volume projetado

Novamente, os desenhos de duas plantas e quatro fachadas mostram um volume de quatro faces formando o corpo básico, duas a duas paralelas entre si, mesmo que as suas superfícies não sejam, em absoluto, exatamente planas e sim, com diferentes naturezas de avanços e recuos. E isso, recebendo um telhado inteiramente regular, portanto, com a sua linha de borda contínua e em um mesmo nível de altura.

Variações diversas de profundidade nos planos de parede do fechamento do corpo da construção estão presentes em praticamente todas as residências do arquiteto norte-americano, sempre em correspondência com seu modo de compor buscado íntegro, mesmo que bastante complexo. Nisso, o cobrir passa a ser, já no exterior e, sobretudo internamente, pleno de valores espaciais expressivos, caracterizando as peculiaridades do seu conceito do morar. Como exemplo, cito tanto uma construção das mais compactas, como a Casa Cheney, de 1903-1904 (fig. 3.62 e 3.63), quanto uma das suas “casas da pradaria”, sempre articuladas segundo eixos perpendiculares, a partir de um ou mais pontos de irradiação (fig. 3.64).

Fachada lateral esquerda

Nesse desenho (fig. 3.57), verifica-se um desacordo com a planta do pavimento térreo (fig. 3.60), no qual, o corte horizontal passa atravessando a janela com basculantes horizontais da cozinha (fig. 3.57.a), correspondente a essa elevação agora em estudo. Nele, no jogo de níveis que formam as suas três superfícies, a mais proeminente resulta tanto da localização da escada, quanto, igualmente, na parte de baixo, de uma parcela da cozinha, indo até o encontro de sua janela (fig. 3.60.b), essa situada em uma segunda superfície um pouco mais recuada. Na parte de cima, estende-se toda a primeira parte do banheiro, correspondente à banheira e à pia. Esse plano mais saliente recebe, no alto, a esquadria longa e estreita, dobrando ao se voltar para a via pública, sendo vista desde o portão da entrada (fig. 3.56). À esquerda, ele desce até a altura do pé-direito da cozinha, cuja janela está situada no segundo desses planos (fig. 3.57, 3.60.b e 3.61). À direita, desce só até certa altura em relação ao solo, pelo fato de os degraus mais baixos da escada já a se situarem no interior da sala de estar.

Sala de banho

No andar de cima, a mesma vedação externa, vista de dentro, estende-se e corresponde à primeira parte da sala de banho, onde ficam a banheira e o lavatório (fig. 3.61 e 3.72). Assim, junto com a escada, recebe a esquadria alta, formando uma só abertura de iluminação que, toda em vidro, chega até a borda do beiral, dobrando, quando voltada para frente do lote.

Fig. 3.62, 3.63 Frank Lloyd Wright. Casa Cheney, 1903-1904

Fig. 3.64 Frank Lloyd Wright. Casa Stone, projeto de 1906

Fig. 3.57.a Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro, 1941

Fig. 3.60.b, 3.61 Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro, 1941

Aqui, comento sobre o que parece ser uma sua boa disposição: clara e arejada, resolvida com lógica, sendo a parede hidráulica voltada para o oitão, em continuidade com a da cozinha. Assim, todas as peças, da banheira ao *box*, ficaram organizadas de modo mais econômico e discreto, de um dos lados. A circulação livre, direta, faz-se do pequeno vestíbulo de distribuição até o terraço atrás, só em parte coberto. E julguei simpático, também, o aspecto de, do vestíbulo, poder-se ver, um pouco da luz e do céu lá fora.

Voltando à fachada lateral esquerda

No segundo plano, um pouco recuado, no térreo, há o fechamento embaixo da escada e a parte mais longa da lateral da cozinha que, subindo à esquerda, atinge a parcela final do banheiro; em cima, vai até o *box* e, dobrando e mais delgada, envolve-o (fig. 3.57 e 3.61). Um terceiro plano, portanto, o mais ao fundo, equivale à parede que, desse lado, fecha a sala de estar e o quarto maior, o da frente. Ao seu lado, pode-se ver o “perfil” do pequeno terraço, com sua pérgula e a cobertura leve; depois, a face lateral da jardineira.

No lado oposto, no final, à esquerda, há a porta do pequeno sanitário e a lavanderia. Excluindo essa, a parte final da laje do terraço de cima – do qual se vê a face correspondente do seu guarda-corpo – serve de cobertura e protege a passagem que vai até a entrada da cozinha até o pequeno banheiro (fig. 3.60.b e 3.61).

Desobedecendo mais uma vez ao caminhamento ou roteiro de visita que estou seguido até então ao longo de toda a análise – indicada pela apresentação inicial seqüenciada e ordenada dos desenhos –, agora fiz de outra forma, diante dos vários apanhados e recortes outros, sugeridos ao longo das observações. Isso por haver, nesse caso, um número suficiente de “peças” do novo “jogo”, sempre sério, montado pelo arquiteto.

Sala de estar

Na planta da sala de estar (fig. 3.60), vê-se a lareira que, em uma fase bem anterior do processo de sua projeção (fig. 3.75.a), Artigas teria considerado, com razão, situada de maneira insatisfatória, quando colocada em relevo, quase à semelhança de uma peça de mobiliário encostada à parede. Desse modo, ela estabeleceria, naquele ambiente, uma relação de competição – certo atravancamento e desarmonia –, justamente com a esquadria de quina ao seu lado. Além disso, também se relacionaria com a parcela mais próxima da parede divisória entre as duas salas e, mesmo, com a posterior escolha de um arco com sua pequena mureta baixa (fig. 3.70).

O fato é que Artigas resolveu encaixá-la mais para o lado de fora, mesmo a custo de uma concessão, pelo menos, bem pouco ortodoxa: utilizar uma outra parede inclinada do lado externo, que a embutindo, dobra encontrando a janela e a jardineira. Poderia ter deixado todo o lado de trás da lareira e sua chaminé simplesmente como uma sua face convexa, bem marcada em relevo, no plano da parede nesse oitão. Foi o que me ocorreu, como sugestão, a partir do próprio estudo anterior, embora só quanto ao volume da chaminé (fig. 3.75.b).

Para resolver essa questão, ele estendeu até fora, o quarto (fig. 3.61) e, em conseqüência, trouxe a esquadria até quase o limite do corpo da lareira. Embaixo (fig. 3.60), colocou, na quina desse balanço, uma peça de madeira como pilar de terminação, idêntico ao da quina da própria esquadria ao lado e mais para dentro. O pilar se encontra apoiado na borda de fora da jardineira, estabilizando a composição do conjunto (fig. 3.56). O espaço entre o pilar de madeira e a quina da esquadria dá passagem à vegetação, num simpático diálogo.

A localização dessa peça que abriga o fogo está centralizada nesse lado da sala, ocupando sua terça parte. Isso, em correspondência, defronte, com a mesma medida lateral do avanço da pérgula e da largura dos degraus da escada que a anunciam (fig. 3.60.a). Internamente, a posição da janela de canto, na sala de estar conjugada com a lareira, estabelece um entendimento dual com a abertura da passagem para o surgimento da escada no canto oposto transversal, capaz de criar entre, as duas “extremidades”, dois “marcos”. É o que se pode sentir como uma comunicação presente e viva através do vazio, desde que é explícita e sensível a solução dada à apresentação introdutória da escada. Como já dito, aparecem e ficam à mostra, de entre as paredes que a envolvem, três dos seus degraus, como uma atitude sugestiva de recepção dos que irão subir; aos que descem, eles franqueiam a visão de um generoso espaço. Por outro lado, o olhar, através de uma esquadria de canto no seu especial emoldurar e na sua relação com as paredes, com o teto e com o piso, dispõe ao apreciador uma visualização outra das presenças externas, se comparada mesmo a um janelão, quando situado em um único plano de parede. Aqui, ela está voltada para a esquina, encontro de duas vias em um bairro residencial que inclui no seu nome a palavra jardim.²³¹

²³¹ Esse foi o experimentar de uma outra dimensão a ela implícita: a da surpresa visual da nova apreciação do interior para o exterior, trazida por esta localização que, tanto Michel Ragon e Donald Hoffmann, como Grant Hildebrand, analisam em Wright. Esse último, em *The Wright Space*, relacionando as janelas de canto, *glass corners*, ao tema do refúgio wrightiano *versus* panorama exterior, sobretudo nas residências californianas, entre 1917 e 1924.

Lembre-se o uso de esquadrias modernistas européias, nas esquinas, na Fábrica Fagus-Werke de Walter Gropius e Adolf Meyer (1911), na Alemanha. De 1922, há a grande vidraça de canto da casa e ateliê Ozenfant, de Le Corbusier, em Paris (fig. 2.35).

Pérgula da frente

Outra presença nessa sala é a da pérgula. Fora, ela recebe uma cobertura plana e, sem dúvida, de pouco peso, seguramente um tipo de chapa delgada, protegendo do sol e da chuva a área que o autor chamou de “terraço”. Terraço abrigado dos olhares alheios, por uma sebe de folhagem bem fechada, como se vê na foto (fig. 3.55). Ao entrar na residência, seu prolongamento, bem menos proeminente, estabelece de imediato um local espacialmente marcado: o da chegada no espaço interior. São “vigas (consolos do terraço) formando quadrados no forro” (fig. 3.60 e 3.68).²³²

O fato é que, o arquiteto, desafogando essa sala, ao impedir qualquer ocupação maior do corpo da lareira, em contrapartida pôde trazer essa extensão do receber fora, reafirmando-a no imediato estar dentro. E isso, ainda no limite, bem medido, de não sobrecarregar o recinto com presenças em demasia. Seu quadriculado, mais que um acabamento, torna-o, ali, algo tratado com o cuidado das coisas íntimas e pessoais. De fato, não estava desenhado nessa planta. Eu o fiz para sentir a sua materialidade, como presença expressiva de continuidade plástica e qualificação espacial.²³³

Se, como entendi, esse engastamento das peças longas da pérgula na parede foi um efetivo ou sugestivo atravessar - com o especial travejamento como acréscimo de peso em favor de um melhor balanceamento- o foi em coesão com a clareza estrutural. Isso, ao dar respaldo a um fazer qualitativo plástico e espacial, proporcionando um claro e sugestivo equilíbrio. Logo, não é, na sala, uma decoração e sim, uma significativa intervenção sensível.

O fato de a pérgula estar fora e dentro, naturalmente a interliga, duplamente, à grande esquadria ao lado. No exterior, ela acentua a porta de entrada e vai de encontro a qualquer presença estanque, portanto desarticulada no claro do pano de alvenaria. Assim, relaciona entre si, todos os componentes, não só no plano externo desta fachada (fig. 3.56 e 3.60).

Arco de passagem

Entre as duas salas, uma abertura larga formada por um arco - por isso mesmo chamado “arco de passagem” -, semi-interceptado em um dos lados pela pequena mureta, sugere, nela, a colocação de um vaso com plantas ou uma estatueta. Esse, um modelo muito apreciado na época, ladeado por duas delas, idênticas e simétricas que marcavam o limite entre dois

²³² ARTIGAS, Vilanova. Anotação no desenho “Vista 1 – Sala de estar”.

²³³ No processo de buscas e articulações da projeção, o constante desenhar e redesenhar se faz nas diversas escalas, a mão e com instrumento, como um permanente ir e vir.

ambientes. Na varanda, com freqüência, era o caso de se ter só uma mureta, fazendo face à descida da linha do arco que chegava até o piso, vertical e contínua, correspondendo à parte mais baixa da inclinação do telhado. Sua presença, de conteúdo romântico, simpático e acolhedor, faz pensar na “utilização de recursos emprestados do neocolonial” (fig. 3.70).²³⁴

Aqui, com sensibilidade, Artigas não poderia fazer de outro modo, senão fugir da simetria absoluta, com relação ao arco ladeado por muretas. É que, a própria disposição de sua planta nesse pavimento, o modo como resolveu a interligação dos diversos locais – uma espécie de entroncamento generoso –, de intermediações entre uma formação plástica e espacial mais compacta e precisa reunindo as funções de apoio, à esquerda; e os espaços das salas, à direita. Sabe-se que sobre o arco se impõe a existência da uma viga que atravessa e já divide em dois o plano do teto. Portanto, a fluência espacial dessa passagem resulta da natureza franca – e tão antiga das aberturas próprias dos arcos maiores –, mesmo que oferecendo, ao plano do piso, a medida de 3/4 do diâmetro do seu círculo. No zoneamento e no agrupamento estabelecido para as diversas funções no morar, o arco volta-se desimpedido em uma das suas laterais, indicando e direcionando as duas entradas para os locais entre si vizinhos, nas interligações com a escada e com a cozinha, em acordo com as determinações originais do partido arquitetônico escolhido. Daí, um quase-vestíbulo de distribuição um tanto breve, porém generoso, nesse modelar de lugares.

Ainda com relação a essa transição bem definida – aberta, marcada e espacialmente fluente (fig. 3.60) –, duas fotos da *May House* de Wright, de 1908 (fig. 3.65 e 3.66) chamaram minha atenção. Na casa, a natureza de outra intermediação, conformada espacialmente pela intervenção de um jogo plástico. Essa era uma característica sua, desde que foram muitos os recursos formadores e complementares dos diversos ambientes interligados ao mobiliário que, com extraordinária unidade de linguagem, qualificam os interiores wrightianos.

No trabalho de Artigas, uma pequena residência, essa passagem se fez de um outro modo e em outra dimensão. Na *May House*, a parcela de um espaço entre dois grandes ambientes – de um lado, a sala de estar e, do outro, a vizinhança da mesa de refeições – se fez como uma região intermediária muito mais ampla, na qual nasce a escada que leva ao andar de cima, onde um janelão a ilumina.

²³⁴ ALANIS, Enrique X. de A. *A Arquitetura decó no México: uma proposta de vanguarda em tempos de modernidade. Guia do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura e Urbanismo, 1997, p. 28. Lembro o arco de mesmo desenho da Morris Store, de Wright (1948), com praticamente o mesmo desenho básico desse. No caso, “um arco sullivaniano ou richardsoniano, muito similar ao da casa Heurtley, de 1902”. HITCHCOCK, Henry-Russel. **Frank Lloyd Wright**. Obras 1889-1941. Barcelona: Gustavo Gilli, 1978, p. 27.

Fig. 3.65, 3.66 Frank Lloyd Wright. Casa May, 1908

Além disso, ao contrário do que fez o arquiteto brasileiro, onde a fluência espacial foi marcada com o prosseguimento do piso, na *May House*, a vastíssima extensão da superfície do teto acompanha, com a sua acentuada continuidade, a ligação entre os dois ambientes, mesmo junto à presença tão ampla do piso. Esse expõe os tapetes concebidos por Wright, à maneira dos projetistas mais globais, segundo as premissas e intenções dos grandes criadores das artes e ofícios. Já no seu belo teto, régua de madeira formam desenhos, definindo e emoldurando um precioso traçado de áreas, correspondentes aos diversos ambientes ali organizados. Incluiu-se, também, a partir do projeto, a distribuição do seu mobiliário, conformando aconchegos, diferenciações e as inter-relações espaciais que Grant Hildebrand vai chamar a atenção, no caso, já em obras do mestre mais avançadas no tempo, para a apreciação de verdadeiros e variados panoramas arquitetônicos interiores, dentro das suas grandes salas e ante-salas.²³⁵

Terraço de trás

Seguindo adiante nessa “casinha quadrada”, do ambiente de refeições, passa-se por uma porta larga até um agradável terraço voltado para o jardim atrás, abrigado por uma outra pérgula. Essa, presa em cima da porta e, também, lateralmente na borda da laje do terraço de cima (fig. 3.61). Todo esse, um local isolado do conjunto dos serviços com o prolongamento da parede que dali se estende.

Fachada lateral direita

Na elevação lateral direita (fig. 3.58) sobre o terraço da entrada, de perfil, a pérgula da frente e sua cobertura leve. Embaixo, no primeiro plano, a jardineira que morde a quina da parede que, abrigando parte da lareira, avança um pouco (fig. 3.56). Em seguida, a lateral da esquadria principal e a saída da chaminé no telhado.

Em cima, as principais linhas horizontais da grande esquadria de quina informam, mais adiante, o alinhamento horizontal da janela do quarto de trás. Essa, por sua vez, no plano claro da parede, centraliza a organização das quatro pequenas janelas altas da sala de refeições (fig. 3.58.a).

²³⁵ A apreciação dos interiores de Frank Lloyd Wright levou o meu orientador, Professor Jaime de Almeida, a me indicar, com absoluta razão, a leitura de Heinrich Wölfflin, o citado “Conceitos fundamentais da história da arte”. A riqueza plástica do jogo dos espaços, dos planos, dos relevos e das partes ocas, das texturas e do uso dos materiais, das cores e tonalidades, das linhas e do claro-escuro que, a tudo envolve – amalgamada no cadinho das *Arts and Crafts* –, sem dúvida lembrou-lhe o estudo desse teórico das linguagens das artes plásticas, clássica e barroca.

Fig. 3.58.a Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro, 1941

Em seguida, há quatro régua horizontais de madeira, entre as quais, a mais descida e mais próxima, pois muito pouco recuada em relação ao pano da parede, arremata esse lado da pérgula sobre o terraço de trás. As outras três logo acima, já em um plano bem mais recuado, formam, desse lado, o guarda-corpo do terraço que chega até o outro parapeito de alvenaria, dando para o fundo do lote. Ele, é então, visto de topo, à direita. Vale notar que a distância entre a janela alta e as quatro outras, embaixo, no amplo pano de parede, tem a mesma medida de altura desse parapeito, como o da esquadria da frente.

O terraço de cima, como uma extensão da sala de banho, poderá ter sido um local para ginástica e solário. E, de fato, nessa face, estava protegido pelo avanço da pérgula que o mantinha resguardado o suficiente de quem estivesse, embaixo, no oitão; além disso, havia uma trepadeira em ramaria nessa armação de madeira. Assim, uma cortina verde e florida, estaria voltada para a sua vizinhança. Ambas, peças de um mesmo teor, mesma natureza: a madeira e a folhagem.

A extensão da parede que faz fundo com esse terraço prolonga-se até dobrar a quarenta e cinco graus, respeitosa, diante da presença da árvore, dando lugar à pequena jardineira baixa; em seguida retoma, em ângulo reto, a sua inteireza (fig. 3.60). Essa, uma acuidade plástica a mais, a mostrar a percepção do curitibano – já começando a ficar, paulistano –, ao imergir “de cabeça” e com uma boa cabeça, no estudo de uma produção exemplar. Frank Lloyd Wright criava com o uso de muretas e floreiras, inclusive na forma de belos vasos, preciosas ligações e intermediações plásticas entre os jardins e as partes das construções, decorrentes e próprias ao seu conceito de Arquitetura orgânica. É o que se vê, por exemplo, na Casa Martin, de 1904 (fig. 3.67).

Mesmo nessa interpretação aparentemente simples, Artigas apreende o sentido verdadeiro e vasto de cada fazer. Esse dobrar recoloca o que foi visto no muro da frente, na esquina do terreno e, mais uma vez, a floreira e a árvore relacionam-se entre si, em uma diagonal. Com isso, traz-se de volta a interligação vista nessa mesma direção, dando um sentido comum às presenças do início da escada e da lareira na sala de estar.

É que, tratando-se de Arquitetura, que é linguagem, passam a ser determinantes, “(...) o peso e a importância de minúsculos vocábulos e breves silêncios que aí se inserem” “(...) *quel poids et quelle portée prennent les moindres petits mots et les moindres silences qui s’y insèrent*».²³⁶

²³⁶ VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou o arquiteto** – *Eupalinos ou l’architecte*. Rio de Janeiro: 34, 1996, p. 34, 35.

Fig. 3.67 Frank Lloyd Wright. CasaMartin, 1904

Fachada posterior

Na elevação de trás (fig. 3.59), em cima, vê-se a face do guarda-corpo cego do terraço, em parte descoberto e, logo atrás, a sua porta dando para o banheiro. Embaixo, fica a porta mais larga da sala de refeições precedida pela pérgula. À direita, um pouco mais à frente, a segunda janela da cozinha, que fica ao lado do fogão. No primeiro plano, a parte final dobrada da parede longitudinal que, no lote, isola as funções ligadas aos trabalhos do serviço doméstico (fig. 3.60 e 3.59).

Espaço externo: passeio público, caminhos, entrada e vistas

Retomando e abrangendo as questões da fluência das interligações e da riqueza dos contrapontos internos e externos, localizados desde fora, elas se situam claras quando se segue o percorrer do visitante e apreciador (fig. 3.60.c). Já na esquina do terreno, um bem medido recuo no muro, com a inclinação de 45 graus, valoriza-a e a arremata; no lado oposto, modela o espaço ocupado e sombreando pela árvore no jardim. Sua transversal, passando por ela, segue até a porta de entrada da residência onde está a pérgula – um espécime outro de copa, mais óbvio como elemento construído. À esquerda do portão de entrada, na calçada da rua, há o segundo direcionamento linear do olhar, indo até a porta da sala da frente. Ao nela entrar, no perpassar os espaços de ambas as salas, vê-se a outra porta, a da saída do ambiente das refeições para o segundo terraço com sua pérgula. Quase na mesma diagonal, há a presença de uma outra árvore. Vai se repetir a natureza do diálogo entre a primeira delas e a parte dobrada do muro, na frente. Essa nova visualização relaciona-se com a mudança de direção dessa parede que, assim prolongada, divide o lote atrás. Recebendo, ali, uma pequena jardineira baixa, na mesma forma do triângulo da frente, no nível do passeio público, é, também, uma simpática terminação a ser igualmente tratada, plantada. Desse modo, Artigas elaborou um seu “andante” e nesse compor – os espaços, os seus invólucros e suas terminações –, procurou fazer com que nenhum componente ficasse isolado ou inerte.²³⁷

Desenhos na escala 1:20

Duas abordagens a mais se fazem necessárias, a partir de alguns documentos da maior importância para uma feliz aproximação entre algumas das etapas deste trabalho. Momentos preciosos do processo de concepção em Arquitetura: o primeiro, enfocando frações do projeto

²³⁷ Invólucro, vocábulo que, de imediato, lembra o Professor Evaldo Bezerra Coutinho.

Fig. 3.60.c Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro, 1941

especialmente estudadas, necessariamente em uma escala maior para, mais adiante, serem detalhadas ²³⁸ em alguns dos seus pormenores, muitas vezes no tamanho real, ou seja, na escala 1:1; o segundo, para que se possa conhecer uma etapa precedente e menos adiantada do trabalho, mesmo que aqui não comentada.

Cinco desenhos na escala 1:20 mostram soluções bem mais elaboradas de vários locais do projeto, todos eles cortes parciais com vistas, sobretudo, internas. Três foram fotografados dos originais: desenhos a lápis, nos quais, as partes cortadas das paredes estão pintadas com tinta *écoline*, usada, na época, como convenção. Isso porque, inevitavelmente, encontram-se no primeiro plano, em relação ao observador. Outras duas dessas representações gráficas foram redesenhadas.

Vista 1 - sala de estar

O primeiro desses desenhos (fig. 3.68) começa por interceptar, no oitão, a lateral da jardineira; depois, o peitoril e sua janela. Segue-se a vista do envidraçado com basculantes na horizontal, voltado para o jardim da frente. No alto, à direita, há a porção interna da pérgula, colocada sobre a porta da entrada principal: “vigas (consolos do terraço) formando quadrados no forro”, em equilíbrio com o seu lado externo. Na linha do piso, a marcação do rodapé.

Vista 2 - sala de estar

Aqui (fig. 3.69.a e b), na parte de cima, o corte horizontal na lareira – uma representação ao se olhar de cima para baixo –, como quando se debruça sobre os desenhos das plantas; mostra, em linhas interrompidas na sua concavidade, inclusive, a projeção da abertura da chaminé, sobre o seu próprio piso. Na esquadria, ao lado, as peças horizontais com vidro parecem fixas, se se olhar o desenho logo abaixo; fora, na lateral da jardineira, há secção do esteio de madeira, externo, vindo da quina de cima. A essa peça deve-se acrescentar o papel complementar de definir, fora, a continuidade vertical, ou melhor, a inteireza da grande esquadria no ângulo, inclusive marcando a aresta da janela de cima em guilhotina (fig. 3.56, 3.60 e 3.61). Ao seu lado está a secção de uma outra peça da mesma natureza, que, por sua vez, arremata, na sala, a dobra da janela. É que, essa decisão compositiva, em seu conjunto, significou muito para a importância da leitura dessa esquadria, mesmo para a unidade volumétrica da edificação. Afinal, havia um propósito básico, “neoclássico”, de parte do seu autor. Junto a isso, pode-se pensar ou dizer dos valores do Cubismo – face a quem frequentou

²³⁸ Segundo Rosa Artigas, em sua exposição de 22 de março de 2004, no ciclo de palestras **Vilanova Artigas visita a FAU-UnB**, promovido pela FAU-UnB, esse arquiteto costumava substituir a palavra detalhe por “Pormenor n.º 1, 2, 3...”

Fig. 3.68, 3 69 a e b Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro, 1941

a Escola de Belas Artes, lia revistas de arte atualizadas e teve contactos com alguns dos nossos modernistas –, a partir de um momento qualquer, no processo de sua percepção.

A complementação b desta “Vista 2” (fig. 3.69.b) é um corte vertical mostrando a lareira de frente, com seu piso diferenciado, dando seqüência ao rodapé. Sua placa de cobertura, agora vista de face – antes indicada no desenho, logo acima, em projeção, portanto, com a linha da borda interrompida –, segue, dobrando, ao longo de todo o peitoril. O guarda-corpo da janela foi tratado em tijolo cerâmico aparente; pôde, então, ao se unir à lareira, ampliar o significado compositivo de sua presença e, no suficiente, integrá-la à esquadria, não a deixando como um objeto isolado. Esse foi um proceder wrightiano de, com freqüência, interligar as partes, buscando a identidade e a ênfase horizontal nos vários conjuntos. Porém, fica evidente, ao se olhar a “Vista1, Sala de estar” (fig. 3.68), o contra-senso que seria se estender a ela, dobrando, o tratamento de superfície mural assim diferenciado.

Comparando esses três primeiros desenhos, percebe-se que Artigas alcançou imprimir e exprimir o pouso e a intimidade junto ao calor da lareira nesse canto da sala, ao ter acentuado, com essa continuidade, a “linha que ama a terra”, ao dialogar com o piso como um solo interno, debruado com o rodapé.

Um outro acordo coeso importante na sala consistiu no fato de ter sido dada uma mesma altura ao conjunto da lareira, à floreira e à pequena mureta ligada ao arco de passagem. O aprendizado com Wright está tanto no tratamento dos diversos elementos utilizados, quanto à natureza do equilíbrio e teor ambiental das suas presenças, bem como na busca de articulação dos seus diversos inter-relacionamentos.

Vista 3 - sala de estar

Agora, vê-se a abertura interligando as duas salas (fig. 3.70). Junto ao corte da parede, à esquerda, o conjunto dos três degraus, em parte livre, foi bem terminado com o seu rodapé, a indicar o fechamento da escada entre as paredes diante do ambiente aberto e agradável, ali vivenciado. A distância que vai do início do primeiro degrau, até a lateral contínua do arco, estabelece um preâmbulo espacial ao subir e ao descer, além de valorizar, ao desafogar mais, não só essa área, como as demais a ela contíguas. Em seguida, no lado oposto, o corte passando na lareira.

O arco e sua mureta dignificam os dois ambientes mais característicos dos encontros familiares e do receber amigos. Como se pode observar, a sua presença na extensão da parede

Fig. 3.70, 3.71, 3.72 Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro, 1941

não é, de modo algum, uma simples reminiscência neo-historicista, mas uma modelação espacial (comparar com fig. 3.74.b). Não se tratava de decoração, mesmo que, aqui, a forma de abertura em arco não caberia responder estruturalmente à ação de forças de empuxos.²³⁹ É que, se assim fosse, seria dispensada a existência de uma viga reta a vencer não só o vão aberto, como toda a largura da sala da frente.

Vista 4 - cozinha

Nela, a simplicidade (fig. 3.71). Imediatamente abaixo das suas duas janelas —, vê-se a linha horizontal demarcando a altura do revestimento das paredes. A segunda janela está à direita, como que de perfil, na parede cortada. À esquerda, em cima, o volume saliente que corresponde a uma parte da escada que segue subindo. Desse lado, o espaço da mesa de refeições ligeiras, ladeada por dois bancos corridos (fig. 3.60 ou 3.60.b).²⁴⁰

Vista 5 – banheiro

Outra vez, a simplicidade bem cuidada (fig. 3.72). À esquerda, a parte do plano da parede um pouco mais recuada, e certamente azulejada por inteiro, recebe um dos lados da banheira e o conjunto do lavabo. No alto, encaixada, a janela corrida que chega e dobra na altura do plano do beiral (fig. 3.61). Na parede, um pouco menos recuada após a pia, ficam as duas outras peças sanitárias, e seu revestimento chega até uma linha limite mais baixa. Desse lado, à direita, exatamente sobre a entrada do *box* do chuveiro, passa uma das vigas do cintamento que estabiliza a borda superior do bloco principal da construção. Desse modo, o *box* corresponde ao avanço ainda protegido pelo beiral.

Alguns desses dados ajudam a entender melhor o conjunto estrutural de amarração, trazendo o pensamento de que nos locais em que as esquadrias chegavam até o limite da maior altura das paredes, em correspondência com o forro corrido do beiral, provavelmente vigotas-chatas completavam a amarração (fig. 3.56, 3.57 e 3.58). Como foi dito, com absoluta certeza, subdividindo a laje do teto do pavimento térreo, uma viga transversal se situava, atravessando a linha de fronteira entre as duas salas, embutida sobre o arco, suportando a parede divisória entre os dois dormitórios. Do lado correspondente à escada e à cozinha, essa peça na transversal era obrigada a chegar só até antes do vazio da escada, por conta da sua

²³⁹ Empuxo: “Nome que se dá aos esforços laterais (...) ou solicitações provocadas pelas abóbadas ou arcos sobre os suportes ou encontros”. CORONA & LEMOS. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**, São Paulo: Edart, 1972.

²⁴⁰ Com frequência, encontramos variações deste uso nas casas norte americanas. Wright também as utilizou encostadas em uma das cabeceiras, como na grande sala da *Fallingwater* (fig. 3.52) e várias outras.

mudança de direção ao subir. Portanto, ela vencida um vão equivalente à largura da sala de estar, como a do quarto da frente (fig. 3.60 e 3.61).

Estudos iniciais do projeto

Finalizando, podem-se conhecer alguns outros desenhos que precederam as mudanças e os acertos finais que aqui foram evidenciados (fig. 3.73, 3.74.a e b, 3.75.a e b): em primeiro lugar, há os dados obrigatórios do projeto, seguidos do desenho da face do “gradil da frente”, pensado como arames esticados. Esse recebe a vegetação sobre uma jardineira mais baixa, inserida em um muro de alvenaria aparente com 1,20 de altura, quando na divisa do lote com as calçadas públicas. O pequeno portão em madeira tinha as partes terminais em metal. A “planta de situação” traz as dimensões do lote na Rua das Magnólias, esquina com a Rua Claudina da Silva e a orientação solar.

Em seguida, a fachada voltada para a rua, em vez da pérgula, apresenta um pequeno telhado de três águas (fig. 3.74.a). Esse, com relação à cobertura principal, resultou repetitivo e mesmo um tanto pesado. Devido à extensão do seu beiral, o pano de parede claro, sobre ela, ficou isolado, desligado da parte inferior em torno da porta e, assim, excessivamente realçado. A proposta para as esquadrias das janelas também ainda não estava resolvida, trazendo para cada um dos dois lados outras tantas discontinuidades. Ambas, não chegando até o alto, deixaram sobrando, em cima, duas barras bastante pesadas, desqualificando, sobretudo, a presença da cobertura. Ao se comparar esse momento com o da solução final (fig. 3.56), fica clara a conquista qualitativa geral, principalmente ao se somar a opção percebida do papel a ser ocupado por uma grande peça única, inteira de cima a baixo, como esquadria de canto.

No corte transversal, passando pela escada e mostrando a inclinação dos seus degraus (fig. 3.74.b), nada garante a inferência sobre o resultado, fora, de como seria, exatamente, a vista da elevação lateral esquerda. Da mesma forma, não ajuda o desenho imediatamente acima, desse mesmo canto, embaixo, na “fachada principal”, como se tinha o hábito de dizer.

O mesmo corte traz o uso de um tabuado de madeira, ou seja, de um soalho, no sentido original da palavra, no qual, para os espaços no térreo, seu forro como acabamento é o teto. Esse soalho sinaliza para as condições relacionadas ao pouco uso do concreto armado como laje de piso, o que, por sua vez, poderá não ter acontecido no caso da sala de banho, ao não exigir, provavelmente, o mesmo nível de impermeabilização das lajes planas de cobertura. Por outro lado, é conhecida a abundância de madeira, na época.

Fig. 3.73 Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro, 1941

Fig. 3.74.a e b Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro, 1941

Fig. 3.75. a e b Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro, 1941

Chamo a atenção para a importância da opção em favor de um arco de passagem, para ocupar o lugar anterior de uma abertura de perfil quadrangular, nesse caso, muitíssimo menos significativa. É que as duas plantas agora apresentadas (fig. 3.75.a e b) pertencem a um estudo, no qual vários pontos foram questionados e analisados. Daí, retomados e novamente elaborados por seu autor.



CONSIDERAÇÕES FINAIS

No Capítulo 1, **De um leque de heranças**, foi feita, a partir do século XVIII, algumas colocações relativas ao conceito de funcionalismo, há muito presente no pensar arquitetônico, com conotações e implicações diversas. Em São Paulo e no Rio de Janeiro, como valor e busca Modernista, só em raríssimos casos, nos anos finais da década de 20 e primeira parte da década de 30, o funcionalismo terá se colocado como resposta à necessária superação do fazer acadêmico que caracterizava muitas das mais representativas edificações brasileiras. Ao longo deste quadro, escolhi frisar a famosa afirmação de Louis Sullivan: *form follows function*, ou seja, “a forma segue a função”, desde que ele foi quem Frank Lloyd Wright considerou, como pensador, o seu mestre.

Exatamente esse posicionamento havia se constituído como um dos suportes do surgimento do denominado racionalismo funcionalista europeu, visto como uma vocação inerente ao sistema industrial. Já no início da segunda metade da década de 30, tanto a teoria funcionalista do Modernismo, como algumas manifestações da sua vanguarda, foram apoios vivos ao surgimento da linguagem propriamente modernista no Rio de Janeiro.

No caso de Artigas, um primeiro tempo, que constitui o tema essencial deste trabalho, foi o da união especulativa de seu “classicismo paulista” com os valores e o fazer do organicismo de Wright, em um aprendizado pessoal, autodidata.

Como decorrência, mais adiante, surgiu um importante resultado intermediário no quadro geral da sua obra, conhecida como “a fase wrightiana de Artigas” ou “o período wrightiano de Artigas”, que não foi objeto desta dissertação. Só posteriormente, ele desenvolveu, projeto a projeto, a linguagem própria do seu racionalismo, o que o colocou como um dos mestres da Arquitetura brasileira. Essa terceira etapa, em seu plantio, iniciou-se a partir de 1944.²⁴¹

Duas décadas depois dessa data, partindo da saudação escrita por Oscar Niemeyer, em 1958, ao projeto construído de Le Corbusier para a Capela de Ronchamps, na França, em 1953 - realização inserida na maturidade do mestre suíço-francês -, Artigas iniciou um texto em que aborda a postura funcionalista. Ele escreveu:

O funcionalismo tinha um programa, um “projeto” para colocar a Arquitetura a serviço de sua própria “desalienação” como também a serviço do esforço geral da cultura na transformação do mundo em proveito do homem. Não pôde e não poderia cumpri-lo até o fim, mas, ao levá-lo à

²⁴¹ Bastante adiantada na sua redação, inclusive enfocando dois projetos que já anunciam e, mesmo, iniciam o seu desenvolvimento posterior. Meu próximo trabalho toma essa etapa da obra de Artigas como seu objeto.

prática, concorreu para o melhor conhecimento por parte dos arquitetos, da natureza dos obstáculos a vencer.²⁴²

Em seguida, outro tema focado por Artigas foi o **do projeto e do comando do arquiteto** como especialista na sua área. Enfim, era a sua responsabilidade técnico-cultural e social, como obrigação de autoria. Nessa colocação do seu pensar, pude sentir uma parcela da presença do seu Professor de Engenharia, Anhaia Mello, que teve um lugar especial na ampliação dessa responsabilidade profissional no futuro arquiteto. De minha parte, evidenciar esse tópico antecipou uma das questões do segundo capítulo. E isso, em Artigas, desenvolveu-se como uma ética, incluindo a continuada busca de competência, cabível e necessária profissionalmente. Isso, diante de sua parcela na orquestração da conquista de uma urbanização civilizatória, pois envolvida com as questões da cidadania e da cultura, socialmente abrangentes. Como decorrência e continuidade, trouxe uma outra sua colocação, a do **projeto como desígnio**, intenção, intuito.

Assim, foi-me possível estudar atendendo a seu pedido de que, antes de focar seu trabalho, eu teria que tratar das manifestações arquitetônicas no Brasil desde a vinda do colonizador, bem como dar um breve panorama de alguns dos valores marcantes modernistas no Rio de Janeiro - o que estará presente em minha próxima redação. Sem dúvida, aquela última, uma recomendação ou mesmo uma indicação de exigência, desde que não podem ser negadas, também no seu desenvolvimento, instantes e mesmo percepções, compreensões exatas, agudas, a partir de obras significativas, em momentos determinantes na formação das sínteses das grandes autorias. E isso vai estar presente no desenrolar do seu trabalho, com relação a certos momentos da produção carioca.

No Capítulo II, **As recordações da sua juventude e infância no sentido da sua formação**, parti da citação de sua conhecida afirmação de admiração pela arte da poesia. Daí, as suas palavras, em uma das entrevistas a mim concedidas, acerca da obra de Ferreira Gullar, incluindo o “Poema Sujo”. A partir dela, coloquei-me diante do quadro brasileiro e latino-americano de discriminação para com a enorme maioria da sua população, e as questões de, nesse quadro, Ter-se que fazer Arquitetura mesmo que, para tanto, tenha-se que ser poeta, ou “fazer Arquitetura, só se pode fazer como poeta”.

O conjunto de sua fala trouxe um pouco da sua infância passada em Curitiba, no vilarejo de Ponta Grossa e sua novíssima “escola isolada”, o retorno à sua cidade e seu ingresso na Escola de Engenharia. Finalmente, em São Paulo, a Politécnica, onde se diplomou engenheiro

²⁴² ARTIGAS, Vilanova. Uma falsa crise. **Caminhos da Arquitetura**, Antologia. São Paulo: Lech, 1981, p. 97.

arquiteto e ocorreu a maior diversificação dos seus interesses intelectuais; nesse roteiro, encontra-se o transcorrer dos seus estudos e do seu pensamento no sentido da sua visão de mundo. Em suas palavras, com grande frequência, o tempo e o espaço histórico mostram as suas presenças aos seus e aos nossos olhos, como à sua percepção e aos seus julgamentos.

Ainda em Curitiba, deu-se a decisão de ser arquiteto e a mudança para a capital paulista. Foram muitas as suas descobertas, seus encontros e envolvimento: as novas possibilidades de estudo, o mundo cultural e político, sua atenção despertada para o marxismo. Período agitado entre o final da Velha República e os acontecimentos conturbados, não só até a instalação da ditadura Vargas, em 1937, ano de sua formatura. Ao mesmo tempo, firmou-se a sua convicção pela Arquitetura, junto ao encontro das demais artes plásticas; o desenvolvimento do gosto pelo desenho livre e, em seguida, os contatos com personagens ligados ao Movimento de 1922. Sem dúvida, o quadro sociopolítico e cultural ao redor, imperativo para a sustentação do trabalho do arquiteto, demandou e se relacionou com as minhas leituras, mormente da história republicana brasileira.

Nesse momento, pareceu-me cabível aproveitar uma das suas entrevistas e trazer as suas recordações da infância, os seus afetos e acontecimentos familiares como a morte do seu pai, o Senhor Basílio Artigas; alguma travessura e seus interesses pelos estudos. Nisso, a importância da presença da senhora sua mãe, professora de crianças no ensino público, a Senhora Alda Vilanova. Da mesma forma, ressaltar suas leituras e o gosto pelo desenho. Enfim, para o que ele discorreu, referindo-se, em alguns momentos, a fatos que, novamente e com clareza, situa a todos historicamente.

Nesse sentido, antes de tratar da Escola Politécnica de São Paulo, fiz algumas considerações introdutórias, bastante sucintas, sobre a formação e a atuação dos profissionais arquitetos e engenheiros, inclusive evocando um episódio, muito anterior e de maior significação na História da Arquitetura. Ele remonta ao início do Renascimento nessa área (Arquitetura) e à pessoa de Fellipo Brunelleschi, interligado aos temas da instituição do projeto arquitetônico, em especial, cabível ao profissional arquiteto.

Segui informando sobre o surgimento, em Paris, da *École Polytechnique*, bem como sobre alguns personagens significativos que lá estudaram, pois, vários foram os que tiveram um papel destacado no desenvolvimento que resultou na nova Arquitetura da Europa e dos Estados Unidos.

Assim, abri espaço para as palavras de Artigas sobre e a importância da Politécnica paulista na sua formação profissional. Logo, ele voltou a falar do Professor Anhaia Mello que lhe trouxe a dimensão da escala do urbanismo, fazendo surgir o valor de Leon Battista Alberti. Mais adiante, referiu-se a Alexandre Albuquerque e a alguns outros dos seus professores, em uma entrevista dada a Sylvia Fischer.

De minha parte, segui com as leituras, procurando o sentido de suas colocações. Elas emergiram vinculadas tanto ao crescimento da cidade a sua volta quanto à tecnologia industrial direcionada à construção dos mais diversos edifícios, passando pelo processo de diferenciação da atuação profissional do arquiteto e do engenheiro. Comentei sobre o concreto armado, que viria a ser, bem mais adiante, a matéria-prima da sua futura linguagem brutalista.

Com essa bagagem, apreciei o resultado da pesquisa realizada na Biblioteca do Biênio, da Poli paulista. Ela me forneceu a coleta de um diversificado painel de trabalhos de alunos e professores, documentando esse tempo de passagem e mudanças, como referências morfológicas ou modelos arquitetônicos e urbanísticos, que vão dos estilos acadêmicos às incursões já então atualizadas. Dois desses trabalhos do estudante curitibano Artigas mereceram uma atenção especial minha.

Como complementação desse quadro referente à sua formação, tratei, em seguida, do seu estágio em um escritório de Arquitetura, experiência que o levou ao detalhamento dos projetos nas diversas escalas, assim como à vivência com o canteiro de obra. Essa oportunidade permitiu-lhe, primeiro, ampliar suas possibilidades no exercício da projeção, com o apoio articulado da realidade física da construção; também lhe possibilitou a aquisição de publicações estrangeiras e estudar Arquitetura e artes plásticas, atualizadas, com as quais pôde dar o seu “mergulho” investigativo na Arquitetura wrightiana nelas divulgadas. À noite, dedicava-se ao aprendizado no ateliê de modelo vivo na Escola de Belas Artes. Isso significando não só aprender a desenhar, poder se soltar no desenho, mas também, implicitamente, desenvolver o saber ver, o saber olhar e situar os objetos no espaço; nos espaços físicos, históricos e culturais no mundo, essencial ao preparo do arquiteto.

A tudo isto se somaria, mais adiante, os frutos do seu contato com os novos artistas de vanguarda, ex-colegas, no ateliê de modelo vivo.

No Capítulo 3, **Seu início profissional, estudos, os primeiros trabalhos e os primeiros projetos**, para começar à maneira de notícias, a constituição da firma de Arquitetura e engenharia civil, Marone & Artigas, em 1937, e do seu estágio na Diretoria de

Obras Públicas, da Secretaria de Viação. Logo em seguida, de sua passagem pelo escritório de Gregori Warchavchik, em 1939, onde, de início, Artigas definiu a proposta para o concurso do Paço Municipal, para o qual ele estava inscrito.

Nessa terceira parte, alonguei-me bastante, ao perceber a importância dos seus comentários nas citadas entrevistas a mim concedidas, nas quais se encontram as suas observações. O jovem arguto e rigoroso não poupou o seu olhar e a sua exigência com relação às mazelas da casa da Rua Santa Cruz, de 1927-1928. E isso se constituiu em uma visão crítica objetiva, que o marcava e o marcou: “adotar uma tecnologia que nada tinha a ver com a forma; e não fazer com que a estrutura de uma casa fosse submetida à partição e que ela fosse uma definidora da forma exterior”. Portanto, uma reação de oposição positiva, à qual se somaram suas ressalvas anteriores, com relação à produção acadêmica eclética e suas incongruências.

A mim, cabia perscrutar o trabalho de Warchavchik, destacando a Casa da Rua Santa Cruz, não só em razão dos fatores instigantes citados por Artigas, mas fazendo uma leitura mais ampla, capaz de avaliar suas colocações e pretensões, diante do quadro ao seu redor, ainda academicista, mas ao mesmo tempo abrindo-se para novas possibilidades construtivas e expressivas. Nessa crítica a Warchavchik, Artigas contrapôs a sua admiração pelo trabalho de Luiz Nunes, em 1934-1937.

Em seu próprio percurso, F. L. Wright – como exemplificam Sigfried Giedion e Donald Hoffmann – vivenciou uma experiência semelhante, como tantos outros pioneiros por ocasião das renovações modernistas: a busca de nova coerência construtiva, plástica e expressiva era uma meta e um esteio. E foi a obra de Wright que, naquele momento, Artigas tinha passado a estudar.

Um outro tema, nesse mesmo capítulo, foi o começo de sua carreira no ensino, na Escola Politécnica, em 1940, dentro das condições ainda limitadas do trabalho no atelier de ensino de projeto, quando ele já sentia “o germe do professor que eu vim a ser mais tarde”. De 1944, pude apreciar um “Hotel”, exercício de um dos seus alunos. Foi esse o início da dedicação à vida didática da qual, a partir de 1948, na FAU-USP, passou a ser um expoente, inclusive estando, em 1962, à frente de uma reforma de ensino da maior importância e repercussão nos cursos das faculdades brasileiras nessa área. Em 1972, ganhou o “Prêmio Jean Tschumi”, da União Internacional dos Arquitetos.

Em seguida, para iniciar a exposição sobre o seu período inicial de trabalho como profissional liberal na firma Marone & Artigas, destaquei as suas palavras afirmando o desejo de “descobrir a minha personalidade, mas a partir das coisas que eu mesmo construísse”; como o seu conhecimento das estruturas na construção e o domínio das suas tecnologias e, mesmo, sobre a sua “entrada para o Wright”. Ocorreu igualmente na busca sobre “mexendo na tipologia da partição do espaço”, relacionada com a consciência da necessidade de uma atualização do morar e seus valores. Assim continuou, em um permanente seguir adiante, até chegar à possibilidade de uma síntese outra.

E foi com essas suas indicações que me aproximei da questão das duas “**casinhas em estilo**”, bem características daquela época. Só depois, segui apreciando quatro “**casinhas quadradas**” – todas elas igualmente desaparecidas –, nas quais as suas procuras iniciais ficaram evidentes. Desse modo, elas constituíram a base, primeira, de sustentação de todo o processo formador de sua linguagem madura.

Entremeando minhas considerações com as suas palavras, introduzi a seqüência histórica que, a partir da Inglaterra, em 1859, com a Red House, de Philip Webb, pôde-se chegar, nos Estados Unidos, a certos valores constitutivos da tão requintada produção wrightiana: a busca de simplicidade e sinceridade da Arquitetura das casas rurais inglesas como, inclusive, o uso do “estilo de tábuas”.

Assim, abri o espaço para as duas casinhas “em estilo”. O fato de ter comentado sobre a organização das plantas da primeira delas – a Henrique Arouche Toledo, de 1938 – e ter feito um paralelo com a Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro, de 1941, não significa que o arquiteto as tenha projetado. Isso parece muito improvável, ou mesmo, absolutamente improvável. Em começo de carreira, os dois sócios da firma, recém fundada, de Arquitetura e Engenharia, sem dúvida, de início, poderão ter sido mais procurados para construir pequenas obras.

É que esses dois trabalhos não apresentam, por exemplo, sequer a menor procura de uma seleção dos temas decorativos. E, mesmo que, se por acaso, ele tiver interferido, de algum modo, na organização das suas plantas, isso não chegou a comprometer o sentido lato de autoria, pois, se comentei sobre o agrupamento das chamadas “áreas molhadas” – cozinha, lavanderia e banheiros –, essa junção sempre foi de algum modo, de uso corrente, sobretudo nas construções mais econômicas. É que desse modo se facilita e simplifica o sistema de distribuição hidráulica, seja a potável ou a de banho e limpeza, como o recolhimento das águas usadas.

Só após essas aproximações, como um grande preâmbulo, foi possível o estabelecimento das condições para a minha abordagem sobre as “**casinhas quadradas**” e, mesmo assim, só após a indicação de algumas realizações outras, mais ou menos atualizadas e uma delas neocolonial, que as antecederam na cidade de São Paulo, entre 1906 e 1935.

Desde que as “casinhas quadradas” – quantas terão sido? – resultaram de dois intentos, duas vertentes em princípio contrárias - tanto a busca dos valores inerentes à postura clássica, quanto de valores próprios ao organicismo de Frank Lloyd Wright -, essa conciliação me levou a estudar e abordar, em vários níveis, do ponto de vista histórico e teórico, essas escolhas, suas influências e aplicações.

Como meta ou desígnio, nas “casinhas quadradas”, primeiro com o classicismo, quis alcançar a inteireza plástica volumétrica clara do todo exterior; o domínio difícil da perceptibilidade de uma organização complexa em seu inseparável relacionamento com os espaços interiores. No Wright das primeiras residências mais compactas e, mesmo, nas “casas da pradaria”, Artigas visou a solucionar, com a cobertura, a acentuação dessa inteireza, desse todo: local físico, programa de necessidades, realidade técnica-construtiva e linguagem, contra a multiplicação desintegrada, sem qualquer respaldo em um decorativismo desmedido, tantas vezes aleatório e incoerente; de todo modo, desatualizado do fazer eclético.

Sem que se tenha podido saber quantas elas foram, nem qual tenha sido a primeira, todas ocuparam lotes razoavelmente pequenos, sobretudo mais estreitos que longos e, daí, relativamente econômicos. Na planilha referente ao conjunto da sua produção, a **Residência Hermann Hugo Sheyer**, de abril de 1940, ocupa o décimo segundo lugar entre seus trabalhos. Dela, dois desenhos de suas elevações possibilitaram uma aproximação com o corpo construído: um paralelepípedo regular de clara e acentuada horizontalidade, mostra a sua contenção volumétrica.

Da **Eduardo Cunha**, de abril de 1941, terá restado uma única elevação, guardando elegância, domínio das proporções e uma cuidadosa disposição entre os seus diversos elementos. Ela me permitiu admitir, apoiando a sua organização compositiva, alguns traçados reguladores, entre os mais simples, correspondentes a determinadas tradições que, de modo marcante, pertencem à própria constituição do classicismo.

Nesses dois exemplos, não tive como conhecer a fachada voltada para a via pública, convencionalmente denominada como “fachada principal”; terminologia que não goza, entre os arquitetos atentos, de uma indiscutível concordância – mesmo quando, de todas elas, é a mais

representativa –, pois esse tipo de nomeação pode induzir a uma redução do valor das demais, como secundárias, insinuando a possibilidade de serem tratadas com menor atenção ou certo desprezo. Portanto, desqualifica a necessária qualidade em todas as partes e facetas de cada uma das realizações.

Nos dois próximos trabalhos, uma leitura muito mais segura de projeto se fez possível, ao contar com um jogo de desenhos bem mais completo, principalmente na segunda delas.

Logo, de frente, a **Casa Luiz Antônio Leite Ribeiro** me trouxe a surpreendente e cativante visão de uma composição segura, harmônica na distribuição dos seus diversos elementos, mostrando um excelente equilíbrio geral. Enfim, um outro alcance das pretensões ensejadas: a sólida inteireza do volume tratado com um espírito de diálogo, no uso de dois diferenciados e sugestivos tratamentos das superfícies voltadas para o exterior: um deles mais rústico – com frequência presente nos trabalhos de Wright –, certamente em tijolo cerâmico ao natural e, o outro, claro, branco e liso, nas partes revestidas com massa pintada. Por sorte, dela, já pude analisar muito mais as soluções conquistadas no desenvolvimento correlato das plantas e do corpo da construção, ou seja, na distribuição das diversos usos ou funções, como o levantar, o erguer completo, não só da volumetria exterior envolvente. Em todos esses fazeres, estão presentes valores conquistados e reinterpretados.

Por fim, da **Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro**, além de uma fotografia, encontrei uma quantidade maior de desenhos. Como conseqüência, pude acompanhar e conhecer melhor algumas das etapas de sua concepção. Enfim, uma maior abrangência de informações, face aos meus questionamentos, comparações e deduções – sempre o prazer, mesmo que das pequenas descobertas –, agora, nesse conjunto, a testemunhar melhor um processo sempre envolvente, paciente, rigoroso e prazeroso, o da gestação arquitetônica: um progressivo vivenciar antecipador oferecido, mais adiante, ao usufruto de um viver espacial, plástico e ambiental a ser, quando percebido, esteticamente admirado.

Lentamente, no todo do trabalho, fui encontrando o entendimento dos desenhos. Comparei-os, tentando interpretar os seus traços e me aproximar, o mais possível, de alguns locais de sua representação, para mim mais obscuros ou ainda obscuros. Isso, para neles poder “caminhar” com o corpo através da visão. Aos poucos, de maneira caprichosa e às vezes inesperada, mesmo fora de hora, iam-se eles revelando, para meu melhor entendimento, minhas intenções e investigações do que neles ainda restava presente, no que se refere ao envolvimento do autor com o seu trabalho e seus estudos.

Fazer Arquitetura, para a percepção criativa dos mestres, é um indispensável viver cultural. Na prática, olhar ilustrações para delas só se poder retirar “macetes” sem um conhecer teórico, capaz de um alcance necessário muitíssimo maior, não resulta em qualquer linguagem; não constrói qualquer obra e de modo nenhum pode sustentar a prática profissional da prejeção, como a do ensino da Arquitetura e do urbanismo. Só com o conhecimento progressivo, mesmo que nunca esgotável, a apoiar um sincero amor por este fazer, pode-se chegar a ser um bom arquiteto, uma boa arquiteta, e/ou um bom professor ou professora.

Unicamente o aprendizado com a Arquitetura culturalmente embasada, seja ela vernácula ou erudita, é capaz de formar novos arquitetos, desde que “a autêntica Arquitetura ou é intelectual ou é vernácula, o resto é só negocio” (Alejandro de la Sota).



BIBLIOGRAFIA

VILANOVA ARTIGAS

ARTIGAS, João Batista Vilanova. Dez entrevistas com o arquiteto feitas em seu escritório, em 1983.

_____ Coleção, em fotocópias reduzidas de desenhos recolhidos em seu escritório, em 1983, de mais de noventa dos seus projetos arquitetônicos.

_____ Coleção de dispositivos com quase oitocentas fotos de seus projetos, inclusive algumas feitas durante as visitas a cerca de trinta e poucas das suas obras construídas e ainda existentes.

_____ O arquiteto é arquiteto e não engenheiro. **Diário da Noite**. São Paulo: 10 de janeiro de 1945.

_____ Urbanismo, problema de Arquitetura. **1º Congresso Brasileiro de Arquitetos**. De 26 a 30 de janeiro de 1945.

_____ Le Corbusier e o imperialismo. **Revista Fundamentos** (n. 17). São Paulo: janeiro de 1951.

_____ Notas e notícias: O urbanista Rockefeller. **Revista Fundamentos** (n. 18). São Paulo: maio de 1951.

_____ A arte dos loucos. **Revista Fundamentos** (n. 20). São Paulo: junho de 1951.

_____ A Bienal é contra os artistas brasileiros. **Revista Fundamentos** (n. 23). São Paulo: dezembro de 1951.

_____ Os caminhos da Arquitetura moderna. **Revista Fundamentos** (n. 24). São Paulo: janeiro de 1952.

_____ Atualidade de Da Vinci. **Revista Fundamentos** (n. 26). São Paulo: março de 1952.

_____ Açúcar, álcool e borracha sintética. **Revista Fundamentos** (n. 28). São Paulo: junho de 1952.

_____ Depoimento de Vilanova Artigas. **Arquitetura e Desenvolvimento Nacional**. Depoimentos de arquitetos paulistas. Instituto de Arquitetos do Brasil São Paulo: IAB/Pini, 1979.

_____ **Caminhos da Arquitetura**. Uma antologia dos seus principais textos. São Paulo: Lech, 1981.

_____ **Caminhos da Arquitetura**. A função social do arquiteto. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

_____ **A função social do arquiteto**. Publicação do Concurso para Professor Titular da Disciplina de Projeto. FAU/USP, 1984. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas/Nobel, 1989.

_____ Fragmentos de um discurso complexo. As posições dos anos 50. Depoimentos inéditos de Vilanova Artigas concedidos a Lena Coelho Santos e Aracy Amaral. **Revista Projeto** (n. 109). São Paulo: abril de 1988.

_____ **Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros – *brazilian architects***. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997.

Memorial Vilanova Artigas (1937-1981). Organizado pelo Professor e Documentarista José Teles dos Santos. Concurso de Professor Titular da FAU-USP (vol. I e II), 1981.

HISTÓRIA

ABRANTES, Paulo. **Imagens da natureza, imagens da ciência**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1998.

ABRIL CULTURAL. **Nosso Século. Memória fotográfica do Brasil do século 20. 1910/1930. Anos de Crise e Criação, (v. II)**. São Paulo: Abril Cultural, 1981.

ALENCAR, Francisco *et al.* **História da sociedade brasileira**. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico, 1984.

ALMEIDA, Ângela Mendes de. **A República de Weimar e a ascensão do Nazismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.

ANDERSON, Perry. **Linhagens do estado absolutista**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

_____ Modernidade e revolução. **Novos Estudos Cebrap**, n. 14. São Paulo, fevereiro de 1986.

_____ **Considerações sobre o marxismo ocidental**. São Paulo: Brasiliense, 1989.

ARAÚJO, Maria Cristina de Albuquerque. **A Escola Nova em Pernambuco; educação e modernidade**. Fundação de Cultura Cidade do Recife, 2002.

AZEVEDO, Fernando de. **A cultura brasileira. Introdução ao estudo da cultura no Brasil.** São Paulo/Brasília: Edunb, 1963.

BOITO JÚNIOR., Armando. **O golpe de 1954: a burguesia contra o populismo.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira.** São Paulo: Cultrix, 1969.

BURCKHARDT, Jacob. **A cultura do Renascimento na Itália.** Brasília: UnB, 1991.

BURNS, Edward McNall. **História da civilização ocidental.** Rio de Janeiro/Porto Alegre/São Paulo: Globo, 1952.

CANDIDO, Antônio. O Significado de Raízes do Brasil. Prefácio. **Raízes do Brasil.** Rio de Janeiro: José Olympio, 1973.

_____ A Revolução de 1930 e a cultura. **Novos Estudos Cebrap** (v. 2, n. 4). São Paulo, 1984.

CAPELATO, Maria Helena. **O Movimento de 1932 e a Causa Paulista.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

CASALECCHI, José Enio. **A obra de Edgard Carone e o ensino da História.** Rio de Janeiro/São Paulo: Difel, 19--.

DEAN, Warren. **A Industrialização de São Paulo.** Difusão Européia de Livros, 1971.

_____ São Paulo em 1900. **Vila Penteado.** São Paulo: FAU-USP, 1976.

DECCA, Edgar S. de. **O nascimento das fábricas.** São Paulo: Brasiliense, 1982.

_____ Os muitos modernismos. **História: questões & debates.** Curitiba: 11 (20-21), junho-dezembro 1990.

DRUMMOND, José Augusto. **O movimento tenentista: intervenção militar e conflito hierárquico (1922-1935).** Rio de Janeiro: Graal, 1986.

DOWBOR, Ladislau. **A formação do 3º mundo.** São Paulo: Brasiliense, 1989.

EFIMOV, N. **História moderna. Da Santa Aliança (1815) até às vésperas da Revolução de 1870.** São Paulo: Novos Rumos, 1986.

FALCON, Francisco. **Mercantilismo e transição.** São Paulo: Brasilense, 1996.

FAUSTO, Boris *et al.* (Coord.). O Brasil republicano. **Sociedade e Política (1930-1964)** (t. III, v. 3). Col. História geral da civilização brasileira. São Paulo: Difel, 1981.

- FAUSTO, Boris. **História do Brasil**. São Paulo: Edusp, 1995.
- FERNANDES, Florestan. **A revolução burguesa no Brasil**. Ensaio de interpretação sociológica. Rio de Janeiro: Zahar, 1976.
- FLORENZANO, Modesto. **As revoluções burguesas**. São Paulo: Brasiliense, 1991.
- FORTES, Luiz R. Salinas. **O Iluminismo e os Reis Filósofos**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- FOUCAULT, Michel. **A arqueologia do saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2000.
- FURTADO, Celso. **Formação econômica do Brasil**. Brasília: UnB, 1963.
- GOMES, Paulo Emílio de Salles. **Plataforma da nova geração**. 29 figuras da intelectualidade brasileira prestam o seu depoimento no inquérito promovido por Mário Neme. Porto Alegre: Globo, 1954.
- GORENDER, Jacob. **A burguesia brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- HOBBSBAWN, Eric J. **A era das revoluções**. 1789-1848. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- _____ **A era do capital**. 1848-1875. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.
- _____ **A era dos impérios**. 1875-1914. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____ **Era dos extremos**. O breve século XX. 1914-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- HOLANDA, Sérgio Buarque de. **Raízes do Brasil**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1979.
- IGLÉSIAS, Francisco. **A Revolução Industrial**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- JULLIARD, Jacques. A política. In: **História: novas abordagens**. (Org.) LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre *et al.* Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- LOPEZ, Luiz Roberto. **História do século XX**. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.
- MAURO, Frédéric. Le Brésil de 1919 a 1945. In: **Europe. Revue littéraire mensuelle**. Le modernisme brésilien. Paris: Français Reunis, 1979.
- MARX, Karl. **A ideologia alemã**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- MARX, Karl; ENGELS, F. **Sobre Literatura e arte** (Coletânea de textos). São Paulo: Global, 1979.
- MENDES JÚNIOR, Antônio; RONCARI, Luiz; MARANHÃO, Ricardo. **Brasil História**. Texto e consulta. Império. São Paulo: Brasiliense, v. 2, 1977.

MENDES JÚNIOR, Luiz; MARANHÃO, Ricardo. **Brasil História. Texto e consulta** (v. 3). República Velha. São Paulo: Brasiliense, 1979.

MENDES JÚNIOR, Luiz; MARANHÃO, Ricardo. **Brasil História. Texto e consulta** (v. 4). A Era de Vargas. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MONARCHA, Carlos. **A reinvenção da cidade e da multidão. Dimensões da modernidade brasileira: a Escola Nova**. São Paulo: Cortez, 1990.

MONTANER, Josep Maria. **Arquitectura y crítica**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

MOREAU, Pierre-François. **Les racines du libéralisme**. Une anthologie. Paris: Seuil, 1978.

NARO, Nancy Priscilla S. **A formação dos Estados Unidos**. O expansionismo americano. Quem é cidadão nos EUA? Escravidão e guerra civil. São Paulo: Unicamp, 1987.

NETTO, José Paulo. **O que é stalinismo**. São Paulo: Brasiliense, 1984.

NOSSO SÉCULO. **Memória fotográfica do Brasil no século 20. 1910/1930**. Anos de crise e criação. São Paulo: Abril Cultural, 1980.

NOVAIS Fernando A. (coord.); SCHWARCZ, Lilia Moritz, (org.). História da vida privada no Brasil. **História da vida privada no Brasil** (v. 4). Contrastes da intimidade contemporânea. São Paulo: Companhia das Letras 2002.

OLIVEIRA, Luiz Carlos. **Anotações para a história de uma época**. São Paulo: Livraria Pioneira, 1976.

PONTES, Paulo; BUARQUE, Chico. Apresentação. In: **Gota d'água**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

PRADO JÚNIOR, Caio. **A cidade de São Paulo**. Geografia e história. São Paulo: Brasiliense, 1983.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **Rússia, 1917-1921**. Anos vermelhos. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RIBEIRO JÚNIOR, João. **O que é positivismo**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

ROUANET, Sérgio Paulo. **As razões do Iluminismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

SCHWARTZ, Jorge. A cosmópolis: do referente ao texto. Introdução ao Capítulo I. In: **Vanguarda e cosmopolitismo**. Década de 20. São Paulo: Perspectiva, 1983.

SCHWARYZ, Simon. **São Paulo e o Estado nacional**. Difusão Européia do Livro, 1975.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese da história da cultura brasileira**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1977.

_____. **História e materialismo histórico no Brasil**. São Paulo: Global Universitária, 1985.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Petrópolis: Vozes, 1977.

TOTA, Antônio Pedro. **O Estado Novo**. São Paulo: Brasiliense, 1987.

VIZENTINI, Paulo Gilberto Fagundes. **Os liberais e a crise da República Velha**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

ZERNER, Henri. A Arte. In: **História: novas abordagens**. LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre *et al.* (Org.) Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

ARQUITETURA, ARTE, ESTÉTICA

ACAYABA, Marlene Milan. Vilanova Artigas, amado mestre. Revista Projeto (n. 76), junho de 1985.

ALFIERI Bruno. João Vilanova Artigas: ricerca brutalista. **Zodiac** 6. Rapporto Brasile. Milano: maio, 1960.

ALMEIDA, Paulo Mendes de Almeida. **De Anita ao Museu**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

AMARAL, Aracy A. **Artes plásticas na Semana de 22**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. **Tarsila sua obra e seu tempo** (v. I e II). São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____. (Sup., coord. e pesquisa). **Projeto construtivo na arte: 1950-1962**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977.

_____. Le Modernisme Brésilien dans les Arts Plastiques, 1917-1930". In: **EUROPE**. Revue littéraire mensuelle. Le Modernisme Brésilien. Paris: Français Réunis, mars 1979.

_____. **Arte para que? A preocupação social na arte brasileira, 1930-1970**. Subsídio para uma história social da arte no Brasil. São Paulo: Nobel, 1984.

ANDRADE, Mário de. Arquitetura Colonial. **Arte em Revista**. Arquitetura Nova. São Paulo: Kairós, a. 2, n. 4, agosto de 1980.

_____ Exposição numa casa modernista. Texto de 1930. **Arte em Revista**. Arquitetura Nova. São Paulo: Kairós, a. 2, n. 4, agosto de 1980.

_____ Brasil Builds. **Arte em Revista**. Arquitetura Nova. São Paulo: Kairós, a.2, n. 4, agosto de 1980.

_____ **O Banquete**. Textos reunidos publicados na Folha de São Paulo, em 1943-1944. São Paulo: Duas Cidades, 1977.

_____ **Cartas de Trabalho**. Correspondência com Rodrigo Mello Franco de Andrade, 1936-1945. Brasília: MEC/SPHAN/Fundação Nacional Pró-Memória, 1981.

_____ **Entrevistas e Depoimentos**. São Paulo: T. A. Queiroz, 1983.

_____ **O Baile das Quatro Artes**. Crítica e Ensaios. São Paulo: Livraria Martins, 19--.

ANDRADE, Oswald de. **O Rei da Vela**. Com texto de apresentação de autor não indicado. São Paulo: Abril Cultural/Victor Civita, 1976.

_____ **Do Pau-Brasil à Antropofagia e às utopias**. Obras completas VI. Manifestos, teses de concursos e ensaios. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____ A Casa Modernista, o pior crítico do mundo e outras considerações. **Arte em Revista** (a. 2, n. 4). Arquitetura Nova. São Paulo: Kairós, agosto de 1980.

ARGAN, Giulio Carlo. **El concepto del espacio arquitectónico desde el barroco a nuestros días**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1973.

_____ El Revival. In: **El pasado en el presente. El revival en las artes plástica, la arquitectura, el cine y el teatro**. (org.) ARGAN G. C. *et al.*. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977.

_____ **Gropius et la Bauhaus. L'architecture dans notre société**. Paris: Denoel/Gonthier, 1979.

_____ **Brunelleschi**. Paris: Macula, 1981.

_____ **Arte Moderna**. Do Iluminismo aos movimentos contemporâneos. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

_____ **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

_____ **Clássico anticlássico.** O Renascimento de Brunelleschi a Brugel. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

_____ **História da arte italiana.** De Giotto a Leonardo (v. II). São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ASSOCIAÇÃO MUSEU LASAR SEGALL. **Warchavchik, Pilon, Rino Levi - 3 momentos da arquitetura paulista.** São Paulo: FUNARTE/Museu Lasar Segall, 1983.

ÁVILA, Affonso. **O Modernismo.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____ **O poeta e a consciência crítica.** Rio de Janeiro: Summus, 1978.

BANHAM, Reyner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina.** São Paulo: Perspectiva, 1975.

BARATA, Mário. A Arquitetura brasileira dos séculos XIX e XX. Separata de: Aspectos da Formação e Evolução do Brasil. **Jornal do Comércio**, edição de 125º aniversário.

BARDI, P. M. *et al.* **Tempos modernistas.** Ciclo de exposições: A Forma e o Espaço do Homem. Texto do catálogo. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, agosto e setembro de 1974.

_____ A arquitetura brasileira. In: BENEVOLO, Leonardo. **Introdução à arquitetura.** São Paulo: Mestre Jou, 1972.

_____ **História da arte brasileira.** Pintura, escultura, Arquitetura, outras artes. São Paulo: Melhoramentos, 1975.

BAYER, Raymond. **Histoire de l'esthétique.** Paris: Armand Colin, 1961.

BENEVOLO, Leonardo. **Aux sources de l'urbanisme moderne.** Paris: Horizons de France, 1972.

_____ **Histoire de l'architecture moderne.** Paris: Dunod, v. I e II, 1978.

_____ **História da Arquitetura moderna.** São Paulo: Perspectiva, 1976.

_____ **Histoire de la ville.** Roquevaire: Prentèses, 1983.

BLAKE, Peter. **Os grandes arquitetos.** Frank Lloyd Wright e o domínio do espaço (vol.3). Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 1966.

BOAVENTURA, Maria Eugênia. **A vanguarda antropofágica.** São Paulo: Ática, 1985.

BOESIGER, Willy. **Le Corbusier.** Barcelona: Gustavo Gilli, 1985.

- BOSANQUET, Bernard. **Historia de la Estética**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.
- BOSI, Alfredo. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1969.
- BRADESCHI, Marco Dezzi. **Frank Lloyd Wright**. Grandes mestres do século XX. Monografia. Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. USP, 19--.
- Oswaldo Bratke (org.). In: **Habitat**, n. 45, nov. - dez., 1957. p. 21-36.
- BRITO, Mário da Silva. **História do Modernismo Brasileiro**. São Paulo: Saraiva, 1958.
- _____. Panoramme du Modernisme Brésilien. In: **EUROPE**. Revue littéraire mensuelle. **Le modernisme brésilien**. Paris: Éditeurs Français Réunis, mars 1979.
- BRITO, Ronaldo. **O moderno e o contemporâneo**. O novo e o outro novo. Rio de Janeiro: Funarte, 1980.
- BRUAND, Yves. **L' Architecture contemporaine au Brésil**. Thèse présentée devant l'Université de Paris IV, tomes I, II, III, 1971. Université de Lille III, 1973.
- _____. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1981.
- CALS, Soraia **Roberto Burle Marx**. Uma fotobiografia. Rio de Janeiro: S. Cals, 1995.
- CAMPELLO, Glauco de Oliveira. **O brilho da simplicidade. Dois estudos sobre a Arquitetura religiosa do Brasil colonial**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- CANDIDO, Antonio. A revolução de 1930 e a cultura. **Novos estudos Cebrap** (v. 2, n. 4). São Paulo: abril de 1984.
- CARDOZO, Joaquim. Dois Episódios da História da Arquitetura Moderna Brasileira. In: **Revista Módulo** (a.2, n. 4). Rio de Janeiro: março de 1956.
- _____. Algumas Idéias Novas sobre Arquitetura. **Revista Módulo** (a.3, n.33). Rio de Janeiro: junho de 1963.
- CARVALHO, Flávio de R. Modernista Warchavchik. **Arte em Revista** (a.2, n.4). Arquitetura Nova. São Paulo: Kairós, agosto de 1980.
- CAVALCANTI, Lauro (org.). **Quando o Brasil era moderno: guia de Arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- CAVALCANTI, Nireu Oliveira. **Rio de Janeiro. Centro histórico 1808-1998**. Marcos da colônia. Rio de Janeiro: Dresdner Bank Brasil/GMT, 1998.

CENTRE GEORGES POMPIDOU. **Le Corbusier une encyclopédie**. Paris: Centre Georges Pompidou, 1987.

CENTRO DE ARQUITETURA E URBANISMO. **Art Déco na América Latina**. 1º Seminário Internacional. Rio de Janeiro: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro/SMU, Solar Gradjean de Montigny – PUC/RJ, 1997.

CENTRO DE ARQUITETURA DO RIO DE JANEIRO. **Guia de Arquitetura Art Decó no Rio de Janeiro**. Jorge Czajkowski (org.) Rio de Janeiro: Casa da Palavra/Prefeitura do Rio de Janeiro, 2000.

CERDÀ, Idefons. **Ciudad y territorio. Una visión de futuro**. Catálogo de la Exposición Cerdà. Ciudad y Territorio. Barcelona: Fundación Catalana per la Recerca, 1996.

CHOAY, Françoise. **L'urbanisme, utopies et réalités. Une anthologie**. Paris: Éditions du Seuil, 1965.

_____ **La règle et le modèle. Sur la théorie de l'architecture et de l'urbanisme**. Paris: Éditions du Seuil, 1980.

CIVITA, Victor (Ed. e Dir). **Arte no Brasil** (vol. I e II). São Paulo: Abril Cultural, 1979.

COLLINS, Peter. **Los ideales de la arquitectura moderna: su evolución, 1750-1950**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977.

COLQUHOUN, Alan. **Modernidade e tradição clássica – ensaios sobre Arquitetura**. 1980-1987. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CORNELL, Elias. **A Arquitetura da relação cidade-campo**. Brasília: Alva, 1998.

CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Roteiro da Arquitetura contemporânea em São Paulo**. Separata da revista Acrópole (nº. 295-296).

COSTA, Lúcio. **Sobre Arquitetura**. Porto Alegre: Imprensa Universitária/CEUA, 1962.

_____ **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa de Artes/Edunb, 1995.

COUTINHO, Evaldo. **O espaço da Arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CZAJKOWSKI, Jorge. A Arquitetura racionalista e a tradição brasileira. **Gávea**. Revista de História da Arte e Arquitetura (v. 10). Rio de Janeiro: Curso de especialização em História da Arte e Arquitetura no Brasil, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 1993.

DAHER, Luiz Carlos. Aspectos da Arquitetura no Início do Século XX. In: **Vila Penteado**. São Paulo: USP/FAU/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1976.

DAHER, Luiz Carlos. **Flavio de Carvalho**: Arquitetura e expressionismo. São Paulo: Projeto, 1982.

ECO, Umberto. A função e o signo. Semiologia e Arquitetura. **A estrutura ausente**. São Paulo: Perspectiva, 1987.

EDITIONS DU MONITEUR. **La modernité. Un projet inachévé. 40 architectes**. Paris: Monoteur, 1982.

ELIA, Mario Manieri. **William Morris y la ideología de la arquitectura moderna**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1977.

FABRIS, Annateresa *et al.* **Ecletismo na Arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel, 1987.

EUROPE , Revue Littéraire Mensuelle. **Le modernisme brésilien**. Paris: Français Réunis, mars 1979.

FERRAS, Geraldo. **Warchavchik e a introdução da nova Arquitetura do Brasil**. São Paulo: Masp, 1965.

_____ Novos valores na Arquitetura moderna brasileira II Oswaldo Bratke. **Habitat** (n. 45), novembro-dezembro de 1957.

FIALDIMI, Dan *et al.* **Tempo dos Modernistas**. Catálogo de exposição. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1974.

FICHER, Sylvia. João Batista Vilanova Artigas. Entrevista realizada em 10/08/82.

_____ **Ensino e profissão**. Curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo (vol. I e II). São Paulo: USP, 1989.

_____ **Os arquitetos da Poli. Ensino e profissão em São Paulo**. São Paulo: FAPESP, Editora da USP, 2005.

FISHMAN, Robert. **L'utopie urbaine au XXe siècle. Edenezer Howard, F. L. Wright, Le Corbusier**. Bruxelles: Pierre Mardaga, 1979.

FRAMPTON, Kenneth. **Frank Lloyd Wright. Modernization and Mediation: Frank Lloyd Wright and impact of technology**. New York: Museum of Modern Art, 1994.

- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da Arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- FRANCASTEL, Pierre. **Art et technique. La genèse des formes modernes aux XIXe et XXe siècles**. Paris: Denöel Gonthier, 1979.
- FREYRE, Gilberto. **Sobrados e mucambos**. Rio de Janeiro/São Paulo: José Olympio, 1951.
 _____ **Oh de casa**. Recife: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1979.
- FROTA, Lélia Coelho. **Alcides Rocha Miranda. Caminho de um arquiteto**. Rio de Janeiro: UFRJ, 1993.
- FOURET, Olivier (org.). **Le château de Fontainebleau**. Grands Monuments, n°. 21. Paris: Hachette, 1980.
- FUNARTE. **Aspectos da Arte Brasileira**. Rio de Janeiro: MEC/Funarte, 1980.
- FUSCO, Renato de. **História de la arquitectura contemporanea**. Madrid: H. Blume, 1981.
 _____ **A idéia de Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
 _____ **História da arte contemporânea**. Lisboa: Presença, 1988.
- GILBOTA, Ante; EDELLMANN, Frédéric. **Chicago150 ans d'architecture 1833-1983 / Chicago 150 years of architecture 1833-1983**. Paris: Paris Art Center / Musée-Galerie de la Seita / Institut Français d'Architecture, 1984.
- GIEDION, Siegfried. **Arquitetura e comunidade**. Lisboa: Livros do Brasil, 19--.
 _____ **Espacio, tiempo y arquitectura - El futuro de una nueva tradición**. Barcelona: Científico-Médica, 1968.
- GOITIA, Fernando Chueca *et al.* **Arquitetura moderna entre o racionalismo e as correntes orgânicas**. In: **História geral da arte. Arquitetura (VI)**. Madri: Del Prado, 1996.
- GOMBRICH, E.H. **A história da arte**. Rio de Janeiro: Zahar, 1985.
- GONDIM, Djanira Oiticica; SILVA, Geraldo Gomes da, AMORIM, Luiz Manuel do Eirado; NASCIMENTO, Marcus Antonio Sales; SANTOS, Paulo Sérgio de Souza. **Delfim Amorim – arquiteto**. Recife: IAB-PE, 1991.
- GOODWIN, Philip L., SMITH, G. E. Kidder. **Brazil Builds. Architecture new and old 1652-1942. / Construção brasileira. Arquitetura moderna e antiga 1652-1942**. New York: Museum of Modern Art / Museu de Arte Moderna de Nova York, 1943.

GRAEFF, Edgar *et al.* **Arquitetura contemporânea no Brasil** (vol. I-II). Números especiais organizados pela revista **Anteprojeto**. Rio de Janeiro: Bertum Carneiro, 1947.

GUELSFI, Maria Lúcia Fernandes. **Novíssima: estética e ideologia na década de vinte**. São Paulo: USP/Instituto de Estudos Brasileiros, 1987.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1956.

_____ **Vanguarda e subdesenvolvimento**. Ensaios sobre Arte. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1969.

_____ **Etapas da arte contemporânea**. São Paulo: Nobel, 1985.

GUNNARSON, Gunnar. O Romantismo e o Realismo na Literatura. Referências para uma análise quanto à Arquitetura. **Arquitetura e conhecimento** (n.1). Brasília: Edições Alva, 19--

HABERMAS, Jürgen. Modernidade *versus* Pós-modernidade. **Arte em Revista** (n. 7, a. 5). São Paulo: Centro de Estudos de Arte Contemporânea, 1983.

HARRIS, Elizabeth. **Le Corbusier, riscos brasileiros**. São Paulo: Nobel, 1987.

HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte** (tomo II) São Paulo: Mestre Jou, 1972.

HILDEBRAND, Grant. **The Wright Space. Pattern and Meaning in Frank Lloyd Wright's Houses**. University of Washington Press, Seattle, 1991.

HITCHCOCK, Henry-Russell. **Frank Lloyd Wright. Obras, 1887-1941**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1978.

HOFFMANN, Donald. **Frank Lloyd Wright' Fallingwater. The House and Its History**. New York: Dover Publications, Inc., 1978.

_____ **Understanding Frank Lloyd Wright' Architecture**. New York: Dover Publications INC, 1995.

HOLANDA, Armando de. **Roteiro para construir no Nordeste; Arquitetura como lugar ameno nos trópicos ensolarados**. Recife: UFPE. Mestrado em Desenvolvimento Urbano, 1976.

HUYGHE, René *et al.* **L' art e l' homme** (vol. II, III). Paris: Librairie Larousse, 1957.

INSTITUTO DOS ARQUITETOS DO BRASIL. **Arquitetura brasileira após Brasília**. Depoimentos (vol. I, II, III). Rio de Janeiro: IAB-JR, 1978.

_____ **Arquitetura e Desenvolvimento Nacional**. Depoimentos de arquitetos paulistas. São Paulo: IAB-SP/Pini, 1979.

_____ Departamento de Pernambuco. **Delfim Amorim. Arquiteto**. Recife: Recife Gráfica, 1981.

INSTITUTO DE ESTUDOS BRASILEIROS. **Brasil, 1º Tempo Modernista, 1917-1929**. Documentação. São Paulo: Instituto de Estudos Brasileiros, 1972.

INQUÉRITO NACIONAL DE ARQUITETURA. *Jornal do Brasil*. In: **Arte em Revista** (nº. 4, a. 2). **Arquitetura Nova**. São Paulo: Kairós, agosto de 1980.

IRIGOYEN, Adriana. **Wright e Artigas. Duas viagens**. São Paulo: Ateliê Editorial / Fapesp, 2002.

JACQUES, Annie et Mouilleseaux, J-P. **Les architectes de la liberté**. Colletion découvertes gallimard architecture. Paris: Gallimard, 1989.

JUCÁ, Christina. Da atualização da questão contida em Le Corbusier e o imperialismo. **Revista Projeto** (n. 6). Suplemento especial sobre o grande mestre da Arquitetura paulista. São Paulo: Projeto Editores Associados Ltda., agosto de 1984.

_____ **Banco do Brasil: A Arquitetura das sedes de suas agências**. Texto distribuído com antecedência em palestra no Seminário Projeto e Linguagem / DEPIM – Banco do Brasil. Brasília: setembro de 1992.

_____ Vilanova Artigas, João Batista. Trad. Elvin M. Dubugras. **Contemporary Architects**. Third edition. New York, London, Bonn etc.: St. James Press, 1994.

KATINSKY, Júlio Roberto. Ciência e Arte no Século XI. Introdução. In: Giorgio de Santillana (org.). **O papel da arte no renascimento científico**. São Paulo: FAU/USP, 1981.

KAUFMANN, Edgar (Ed.). **An American architecture. Frank Lloyd Wright**. New York: Barnes & Noble Books, 1955.

KAUFMANN, Emil. **De Ledoux à Le Corbusier**. Origine et développement de l'architecture autonome. France: Equerre, 1981.

KOPP, Anatole. **Ville et révolution**. Architecture et urbanisme soviétiques des années vingt. Paris: Anthopos, 1967.

_____ Urbanistes et desurbanistes dans l'URSS des années vingt. **Metropolis** (n. 7), juin-juillet, 1974.

- _____ **Changer la vie, changer la ville.** Paris: Union Générale d'Édition, 1975.
- _____ (org). **Architecture et mode de vie. De la vie nouvelle aux problèmes urbains URSS. 1917-1932.** Textes des années 20 en URSS. Presses Universitaires de Grenoble, 1979.
- _____ **Quand le moderne n'était pas en style mais une cause.** Paris: École Nationale Supérieure des Beaux Arts, 1988. / **Quando o moderno não era estilo e sim uma causa.** São Paulo: Nobel-Edusp, 1990.
- KOSTOF, Spiro. **Historia de la Arquitectura** (vol.II e III). Madri: Alianza Editorial, 1988.
- LAFETÁ, João Luiz. Estética e ideologia: o Modernismo em 1930. **Argumento.** Revista mensal de cultura. São Paulo: Paz e Terra, 19--.
- LASSALE, Hélène. **A arte no século XX: de 1900 à segunda guerra mundial.** Lisboa: Edições 70, v. 1, 1987.
- LE CORBUSIER. **Vers une Architecture.** Paris: Arthaud, 1979.
- _____ **Quand les cathedrales étaient blanches.** Paris: Denöel-Gonthier, 1977.
- _____ **Precisões sobre um estado presente da Arquitetura e do urbanismo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- LEMOS, Carlos A. C. **Arquitetura brasileira.** São Paulo: Melhoramentos/Edusp, 1979.
- _____ **Alvenaria burguesa.** São Paulo: Nobel, 1985.
- LIND, Carla. The Wright style. **The interiors of Frank Lloyd Wright. Authentic designs / Contemporary interpretations.** London: Thames and Hudson, 1992.
- LUIGI, Gilbert. **Oscar Niemeyer, une esthétique de la fluidité.** Marseille: Parenthèses, 1987.
- MARGARIT, Isabel. Biografía: Ildefons Cerdà. In: **Cerdà. Ciudad y Territorio. Una visión del futuro.** Espanha: Fundación Catalana Per La Recerca, 1996.
- MARTINS, Carlos A. Ferreira. Uma leitura crítica. In: **Precisões sobre um estado presente da Arquitetura e do urbanismo.** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- MARTINS, Wilson. Introduction au Modernisme. **EUROPE. Le Modernisme Brésilien.** Revue littéraire mensuelle. Paris: Éditeurs Français Réunis, mars 1979.
- MASSEY, James; MAXWELL, Shirley. **Arts & Crafts.** New York/London/Paris: Abbeville Press, 1995.

MINDLIN, Henrique E. **L'architecture moderne au Brésil**. Rio de Janeiro/Amsterdam: Colibris, 1956. **Arquitetura moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano/IPHAN, 2000.

MINDLIN, Henrique; CANDIA, Salvador. **Álvaro Vital Brazil, 1909-1950. - 50 anos de Arquitetura**. São Paulo: Nobel, 1986.

MONTANER, Josep Maria. *Arquitectura y crítica*. Barcelona: Gustsvo Gilli, 1994.

MOTTA, Flávio L. **Contribuição ao estudo do Art Nouveau no Brasil**. Tese de cátedra para a cadeira de História da Arte, Estética. FAU-USP. São Paulo: 1957.

_____ São Paulo e o Art Nouveau. Revista **Habitat** (nº. 10), 19--.

MUSEU DE ARTE MODERNA DE SÃO PAULO. Tempo dos modernistas. **Catálogo do ciclo de exposições: A Forma e o Espaço do Homem**. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, 1974.

MUSEU LASAR SEGALL. Warchavchik, Pilon e Rio Levi. Três momentos da Arquitetura paulista. **Catálogo de exposição**, 1983.

NIEMEYER, Oscar. O Problema Social na Arquitetura (1945). **Arte em Revista**. Arquitetura Nova (n. 4, a. 2). São Paulo: Kairós, agosto de 1980.

_____ Forma e Função na Arquitetura (1959). **Arte em Revista**. Arquitetura nova (n. 4, a. 2). São Paulo: Kairós, agosto de 1980.

_____ **A forma na Arquitetura**. Rio de Janeiro: Avenir, 1978.

NORBERG-SCHULZ, Christian. **Existência, espacio y arquitectura**. Barcelona: Blume, 1975.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao Alcance de Todos. In: **Obras completas de Oswald de Andrade** (vol. VI: Do Pau Brasil à Antropofagia e às Utopias). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

_____ Estética e Corrente do Modernismo. In: ÁVILA, Affonso (org.) **O Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

OLIVEIRA Brandão, Roberto de. **A tradição sempre nova**. São Paulo: Ática, 1976.

PATETTA, Luciano. Considerações sobre o Eclétismo na Europa. In: FABRIS, Annateresa *et al.* (org.). **Eclétismo na Arquitetura brasileira**. São Paulo: Nobel-Edusp, 1987.

PEDROSA Mário. **Mundo, homem, arte em crise**. São Paulo: Perspectiva, 1975.

_____ Lições do Congresso Internacional de Críticos, 1959. **Arte em Revista**. Arquitetura Nova (n. 4, a. 2). São Paulo: Kairós, agosto de 1980.

_____ **Dos muros de Portinari aos espaços de Brasília**. São Paulo: Perspectiva, 1981.

PEVSNER, Nicolaus. **Os pioneiros do desenho moderno**. Lisboa/Rio de Janeiro: Ulisseia, 19--.

PFEIFFER, Bruce Brooks; FUTAGAWA, Yukio. **Frank Lloyd Wright, selected houses. Fallingwater**. Tokyo: A.D.A., 1990.

PORTAS, Nuno; GOMES, Paulo Varela. **Casa de chá de Boa Nova. Álvaro Siza 1959-1963**. Lisboa: Blau, 1992.

PRADO, Maria Cecília N. Homem. Uma Família Paulista. In: **Vila Penteado**. São Paulo: FAU-USP, 1976.

PRADO, Yan de Almeida. Apontamentos para uma História da Arquitetura em São Paulo. In: **Depoimentos**. São Paulo: Centro de Estudos Brasileiros Centro de Estudos Brasileiros GFAU - Grêmio da FAU, 19--.

PUPPI, Lionello. **A Arquitetura de Oscar Niemeyer**. Rio de Janeiro: Revan, 1988.

QUEIROZ, Maurício Vinhas. Arquitetura e Desenvolvimento. **Revista do Instituto de Ciências Sociais** (n.1, v. II). Rio de Janeiro: jan./dez., 1965.

RÅBERG, Per G. A Vanguarda Modernista dos Anos 1920. **Arquitetura e conhecimento**. n. 5. Brasília: Alva, 1997.

RAGON, Michel. **Histoire mondiale de l'architecture et de l'urbanisme moderne** (tomes I et II). Tournai: Cartermann, 1971.

REIS FILHO, Nestor Goulart. **Urbanização e teoria. Contribuição ao estudo das perspectivas atuais para o conhecimento dos fenômenos de urbanização**. São Paulo: FAU-USP, 1967.

_____ **Quadro da Arquitetura no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1970.

_____ **São Paulo e outras cidades**. Produção social e degradação dos espaços urbanos. São Paulo: HUCITEC, 1994.

_____ **Victor Dubugras: Precursor da Arquitetura moderna na América Latina**. São Paulo: Edusp, 2005.

REVEL, Jean-François; ALEXANDRIAN, Sarene; HASBASQUE, Guy; TREECK, Martin S. Van. **L'Architecture do XXe Siécle**. (Les textes et les illustrations de cet ouvrage ont été choisi dans L'OEIL revue d'art, d'architecture et de décoration, dirigée par Georges et Rosamond Bernier). Lausanne: Julliard, 1964.

REVISTA BRASILEIRA DE MATEMÁTICA ELEMENTAR (n. 3 e 4, a. 1º), novembro e dezembro, 1929. Salvador: (n. 5) janeiro, 1931. / (n. 6 e 8) fevereiro e abril, 1931.

REVISTA FUNDAMENTOS. Revista de cultura moderna. São Paulo: (do n. 1, de junho de 1948, até o n. 20, de julho de 1951, a. IV).

REVISTA POLITÉCNICA. São Paulo: (n. 107, de janeiro/fevereiro, de 1933, e n. 124. de maio/agosto, de 1933).

REYNOLS, Donald. **A arte do século XX**. Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

RICHARDS, J.M. **L'architecture moderne**. Paris: Le Livre de Poche, 1968.

RIVAS, Pierre. Modernité ou Modernisme. **EUROPE**. Revue littéraire mensuelle. Le Modernisme Brésilien. Paris: Éditeurs Français Réunis, mars 1979.

ROBERTO, Marcelo. Entrevista publicada no Correio da Manhã, edição de 12 de outubro de 1955. **Arte em Revista** (n. 4, a. 2). Arquitetura Nova. São Paulo: Kairós, agosto de 1980.

SACRISTE, Eduardo. **'Usonia'. Aspectos de la obra de Wright**. Buenos Aires: Infinito, 1960.

SAIA, Luis. A fase heróica da Arquitetura brasileira já foi esgotada há alguns anos. **Arte em Revista** (n.4, a. 2). Arquitetura Nova. São Paulo: Kairós, agosto de 1980.

SANT'ANNA, Affonso Romano de. Quem é inteligente no Brasil? **Folha de São Paulo**. São Paulo: edição de 28 de junho de 1983.

SANTOS, Cecília Rodrigues dos; PEREIRA, Margareth Campos da Silva; PEREIRA, Romão Veriano da Silva; SILVA, Vasco Caldeira da. **Le Corbusier e o Brasil**. 1987. São Paulo: Tessala Projeto, 1987.

SANTOS, Paulo F. **Quatro séculos de Arquitetura - na cidade do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Fundação Educacional Rosemar Pimentel, 1977.

SCHNAIDT, Claude. Arquitetura, uma definição. **Arquitetura e conhecimento** (n.1). Brasília: Alva, 19--.

SCULLY, Vincent J. *et al.* La herancia de Wright. In: **Arquitectura y desarrollo urbano**. Buenos Aires: Marymar, 1975.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil, 1900-1990**. São Paulo: Edusp, 1997.

SEGRE, **Historia de la arquitectura y del Urbanismo. Países desarrollados. Ciclos XIX e XX**. Madrid: Instituto de Estudios de Administracion Local, 1985.

SIEGEL, Curt. **Les forms structurales de l'architecture moderne**. Paris: Eyrolles, 19--.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Fundamentos da estética marxista**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968.

SOLAR GRANDJEAN DE MONTIGNY. Affonso Eduardo Reidy. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Solar GrandJean de Montigny. **Catálogo de Exposição**. Rio de Janeiro: O Solar/Index, 1985.

SOMEKH, Nadia. A forma da utopia: o urbanismo modernizador de Prestes Maia. **Centro de Arquitetura e Urbanismo**. Art Déco na América Latina. Rio de Janeiro, 1997.

SOUSA, Alberto *et al.* **Guia do Recife: Arquitetura e paisagismo**. Edileusa da Rocha (org.). Recife: Ed. dos Autores, 2004.

SOUZA, Abelardo de. **Arquitetura no Brasil. Depoimentos**. São Paulo: Diadorim/Edusp, 1978.

SOUZA, Eliana Maria de Melo (org.). **Cultura brasileira**. Figuras de alteridade. São Paulo: Hucitec, 1996.

SOUZA, Waldimir Alves de *et al.* **Aspectos da arte brasileira**. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1981.

SUMMERSON, John. **A linguagem clássica da Arquitetura**. São Paulo: Martins Fontes, 1982.

SVENSSON, Frank. **Arquitetura, criação e necessidade**. Brasília: Edunb, 1992.

_____ **Considerações sobre a relação entre Arquitetura e imaginação**. Departamento de Teoria e História da Escola de Arquitetura de Gotemburg, Suécia, 1980.

_____ Contribuição do materialismo dialético à estética da Arquitetura: **Arquitetura conhecimento** (n. 1), Brasília: Alva, 19--.

SHARP, Dennis. **Histoire visuelle de l'architecture du XXe siècle**. Bruxelas/Liège: Pierre Mardaga, 1975.

TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da Arquitetura**. Brasil: Martins Fontes, 1979.

TANIGAWA, Masamia; FUTAGAWA, Yukio. **Frank Lloyd Wright. Taliesin East, 1925 e Taliesin West, 1938**. Tokyo: A.D.A., 1972.

TEDESCHI, Enrico. **Frank Lloyd Wright**. Buenos Aires: Nueva Visión, 19--.

TEIXEIRA LEITE, José Roberto. A Belle Époque. In: **Arte no Brasil** (v. II). São Paulo: Abril Cultural, 1979.

TELES, Gilberto Mendonça. **Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro**. Apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas. Petrópolis: Vozes, 1977.

_____ L'avant-garde européenne et le Modernisme Brésilien. In: **Europe**. Paris: Editeurs Français Réunis, mars, 1979.

TELLES, Sophia S. Gropius. O contorno do infinito. **Folha de São Paulo** (Folhetim da). São Paulo: edição de 22 de maio de 1983.

_____ O Frágil Cotidiano. **Revista Arquitetura Urbanismo** (a. 2, n. 4). São Paulo: Pini, fevereiro de 1986.

_____ Oscar Niemeyer. Técnica e forma. **Óculum**. Faculdade de Arquitetura da Pontifícia Universidade Católica de Campinas, setembro de 1992.

THE MUSEUM OF MODERN ART. **Frank Lloyd Wright, architect**. New York: The Museum Of Modern Art, 1994.

THOMAZ, Dalva. Vilanova Artigas. Documento. **AU Arquitetura urbanismo**. São Paulo: Pini, outubro e novembro de 1993.

TORROJA, Eduardo. **Razon e ser de los tipos estructurales**. Madri: Instituto Eduardo Torroja, 1972.

VALÉRY, Paul. **Eupalinos ou o arquiteto / Eupalinos ou l'architecte**. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1996.

VAZQUES, Adolfo Sanchez. **As idéias estéticas de Marx**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1978.

VIEIRA FILHO, Carlos Aberto. Vilanova Artigas e a Arquitetura paulista. **Revista Projeto** (n. 66). Suplemento especial sobre o grande mestre da Arquitetura paulista. São Paulo: Projeto Editores Associados Ltda., agosto de 1984.

XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. **Arquitetura moderna paulistana**. São Paulo: Pini, 1983.

_____ (org.) **Arquitetura moderna brasileira**: depoimento de uma geração. São Paulo: Pini/ABEA/Fundação Vilanova Artigas, 1987.

_____ BRITTO, Alfredo; NOBRE, Ana Luiza. **Arquitetura moderna no Rio de Janeiro**. São Paulo: Pini/Fundação Vilanova Artigas, 1991.

WALTER, Ernesto Guilherme. Um Diálogo Informal. In: **Humanidades** - 29 (v. 8, nº.3). Brasília: Edunb, 1992.

WARHAVCHIK, Gregori. Acerca da Arquitetura moderna. Texto de 1925. Correio da Manhã, Rio de Janeiro. **Arte em Revista**. Arquitetura Nova (n. 4, a. 2). São Paulo: Kairós, agosto de 1980.

WELLMER, Albrecht. Arquitetura, arte e produção industrial. **Arquitetura e Conhecimento** (n.1). Brasília: Aurora, 19--.

WÖLFFLIN, Heinrich. **Conceitos fundamentais da história da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 1984.

WRIGHT, F.L. **L'avenir de l'architecture**. Paris: Médiations/Denöel-Gontier (v.I et II), 1982.

ZEIN, Ruth Verde. A Obra do Arquiteto. **Projeto** (n. 66). São Paulo: agosto, 1984.

ZEVI, Bruno. A constante redescoberta de Wright. **Frank Lloyd Wright**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1985.

ZURKO, Edward R. de. **La teoría del funcionalismo en la arquitectura**. Buenos Aires: Nueva Visión, 1970.

OBRAS DE CARÁTER TEÓRICO-METODOLÓGICO

ARENAS, José Fernandez. **Teoría y Metodología de la Historia del Arte**. Barcelona: Anthopos, 1982.

- CARDOSO, Ciro Flamarion S. **Uma Introdução à História**. São Paulo: Brasiliense, 1992.
- CRUZ, Ana Maria da Costa; MENDES, Maria Tereza Reis. **Trabalhos acadêmicos, dissertações e tese: estrutura e apresentação (NBR 14724/2002)**. Niterói: Intertexto, 2003.
- ECO, Umberto. **Como se Faz uma Tese**. São Paulo: Perspectiva, 1983.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas: Editora da Unicamp, 1994.
- PINTO, Álvaro Vieira. **Consciência e Realidade Nacional**. Rio de Janeiro: MEC-ISEB, 1960.
- VIEIRA, Maria do Pilar de Araújo *et al.* **A Pesquisa em História**. São Paulo: Ática, 1991.
- UNIVERSIDADE Federal do Paraná. Biblioteca Central. **Normas para apresentação de trabalhos** (n. 2: Teses, dissertações e trabalhos acadêmicos; n. 6: Referências bibliográficas; n.7: Citações e notas de rodapé). Curitiba: UFPR, 1996.

LIVROS DE CONSULTA

- GAMA, Ruy. **Glosário crítico**. São Paulo: FAU-USP, 1976.
- NORWICH, John Julius. **The world atlas of architecture** (English edition). New York: Portland House, 1988.
- PLACZEZ, Adolf K. (Editor in chef). **Macmillan Encyclopedia of Architects**. London/New York: The Free Press, 1982.
- RUDEL, Jean. **Les grandes dates de l'histoire de l'Art**. Paris: Presses Universitaires de France, Collection Que Sais-Je?, 1980.

DICIONÁRIOS E ENCICLOPÉDIA

- ABBAGNANO, Nicola. **Dicionário de filosofia**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- CASTANHO, César Arruda. **Dicionário universal das idéias**. São Paulo: Meca, 19--.
- CORONA & LEMOS. **Dicionário da Arquitetura brasileira**. São Paulo: Edart, 1972.
- FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda Ferreira. **Novo dicionário da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.
- HATJE, Gerd. **Diccionario Ilustrado de la arquitectura contemporánea**. Barcelona: Gustavo Gilli, 1964.
- IBGE. Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Enciclopédia dos municípios brasileiros / Paraná** (v. XXX). Rio de Janeiro: 1959.

KERNERMAN semi-dictionaries. **Password. English Dictionary speakers of portuguese.**

São Paulo: Martins Fontes, 1997.

ROBERT, Paul. **Le Petit Robert 2.** Dictionnaire des noms propres, alphabétique et analogique.

Paris: Le Robert, 1981.

OUTROS

Coleção de periódicos especializados, revistas de Arquitetura nacionais e estrangeiras, ou fotocópias de suas páginas, com a publicação e comentário sobre seus projetos.

Planilha montada com o auxílio do Memorial Vilanova Artigas, em seqüência cronológica, indicando o material que temos dos seus projetos, em desenho e/ou diapositivos.

FONTES DAS ILUSTRAÇÕES

Capítulo 2

- Fig. 2.1: Artigas na Avenida São João, em Fevereiro de 1934. ARTIGAS, Vilanova. In: **Arquitetos brasileiros - Brazilian architects**, 1997, p. 16.
- Fig. 2.2, 2.3: Filippo Brunelleschi. Desenho de andaime e corte da cúpula de Florença. ARGAN, Giulio Carlo. In: **Brunelleschi**, 1981. p. 50 / ARGAN, Giulio Carlo. In: **História da arte italiana** (vol. II), 2003, p. 142.
- Fig. 2.4, 2.5: Composição de suas Certuchas. In: **Revista Politecnica**, nº 126, Janeiro – Abril, 1938.
- Fig. 2.6: Projeto de residência para o 4º ano do Curso de Engenheiros Arquitetos. In: **Revista Politecnica**, nº 116, 117, 1934.
- Fig. 2.7: Planta baixa de uma habitação simples. In: **Revista Politecnica**, nº 120, 1935.
- Fig. 2.8: Elevação principal de em Edifício Escolar. In: **Revista Politecnica**, nº 120, 1935.
- Fig. 2.9, 2.10: Residência no Jardim América. In: **Revista Politecnica**, nº 121, 1936.
- Fig. 2.11, 2.12: Composição de dois recantos urbanos de origens medievais. In: **Revista Politecnica**, nº 122, 1936.
- Fig. 2.13: Composição de um edifício. In: **Revista Politecnica**, nº 122, 1936.
- Fig. 2.14: Pavilhão Paulista na Exposição Farroupilha do Professor Francisco Postes Maia. In: **Revista Politecnica**, nº 123, 1937.
- Fig. 2.15: Composição do 5º ano do curso de Engenheiros Arquitetos. In: **Revista Politecnica**, nº 123, 1937.
- Fig. 2.16: Composição de J. Vinalova Artigas – do 5º ano do curso de Engenheiros Arquitetos. In: **Revista Politecnica**, nº 123, 1937.
- Fig. 2.17: Castelo de Fontainebleau, de Le Breton. In: **Le Château de Fontainebleau. Chefs-d’oeuvre de l’art – Merveilles du Monde. Grands monuments**, 21. Paris, Hachette, 1980. fig. 4.
- Fig. 2.18: Composição de Vinalova Artigas. In: **Revista Politecnica**, nº 123, 1937.
- Fig. 2.19, 2.20: Projeto de residências nobres. In: **Revista Politécnica**, nº 123, 1937.
- Fig. 2.21, 2.22: Projetos de residências nobres. In: **Revista Politécnica**, nº 134, 1940.
- Fig. 2.23, 2.24: Vinalova Artigas. Hospital. In: **Revista Politécnica**, nº 124, 1937.
- Fig. 2.25: Ateliê de Pintura. In **Revista Politecnica**, nº 110, 1938.
- Fig. 2.26: Interior de sala de uma residência. In: **Revista Politecnica**, nº 133, 1940.

- Fig. 2.27: Projeto de uma estação ferroviária. In: **Revista Politécnica**, nº 134, 1940.
- Fig. 2.28: Tony Garnier. In: GIEDION, Sigfrido. **Espacio, Tiempo y Arquitectura**, 1968. p. 345.
- Fig. 2.29, 2.30: Urbanismo. Loteamento e arruamento de uma gleba e estudo de um parque. In: **Revista politécnica**, nº 134, 1940.
- Fig. 2.31, 2.32: Desenhos de modelo vivo feminino. Escola de Belas Artes. Arquivo pessoal Vilanova Artigas.
- Fig. 2.33, 2.34: Desenhos de modelo vivo masculino. Escola de Belas. Arquivo pessoal Vilanova Artigas.
- Fig. 2.35: Desenho de Artigas, 1940. Arquivo pessoal Vilanova Artigas.
- Fig. 2.36: Artigas, Mario de Andrade e uma outra pessoa não identificada. In: ARTIGAS, Vilanova. **Arquitetos brasileiros - Brazilian architects**, 1997. p. 16.
- Fig. 2.37: Raphael Bluteau. Capa do **Vocabulário português e latino**, 1712. In: Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Cd-Rom editado pelo Departamento Cultural da UERJ.

Capítulo 3

- Fig. 3.1: Warchavchik / Artigas: Projeto para o concurso do Paço Municipal – 1939. In: ARTIGAS, Vilanova. **Arquitetos brasileiros - Brazilian architects**, 1997. p. 21.
- Fig. 3.2: Robert Mallet-Stevens – Apartamentos na Rua Millet-Stevens, Passy, Paris, de 1927. In: SHARP, Dennis. **Histoire visuelle de L`architecture du XX siècle**, 1972. p. 85.
- Fig. 3.3, 3.4: Gregori Warchavchik. Casa da Rua Santa Cruz, em Vila Mariana, São Paulo, 1927 – 1928. In: BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**, 1981. p. 66.
- Fig. 3.5, 3.6: Walter Gropius. Duas das casas para os professores e pessoal da Bauhaus em Dessau, Alemanha, 1926. In: SHARP, Dennis. **Histoire visuelle de L`architecture du XX siècle**, 1972. p. 83.
- Fig. 3.7, 3.8: Gregori Warchavchik. Casa da Rua Santa Cruz, 1927-1928. In: BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**, 1981. p. 65.
- Fig. 3.9: Gregori Warchavchik. Casa da Rua Santa Cruz, 1927-1928. In: **Nosso Século – 1910-1930**, 1981. p. 255.
- Fig. 3.10, 3.11: Gregori Warchavchik. “Casa Modernista”, Pacaembu, 1927. In: XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos e CORONA, Eduardo. **Arquitetura Moderna Paulistana**, 1983. p.2.

- Fig. 3.12, 3.13, 3.14: Vilanova -Artigas como professor na Politécnica. In: **Revista Politécnica**, Maio de 1944.
- Fig. 3.15, 3.16, 3.17: Vilanova Artigas – Residência Henrique Arouche Toledo, Bairro de Perdizes, 1938. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas.
- Fig. 3.18: Vilanova Artigas, Residência Aurélio Pereira Lima, Jardim América, 1940. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas.
- Fig. 3.19: A “Red House” de Philip Webb, 1859. In: MASSEY, James e MAXWELL, Shirley. **Arts & Crafts**, 1995. p. 18-19.
- Fig. 3.20: Charles A. Voysey, 1857. In: SHARP, Dennis. **Histoire visuelle de l’architecture du XX siècle**, 1972. p. 17.
- Fig. 3.21: Casa Stanley – Whitman, começada em 1664, com alterações de 1760 na parte de trás. In: KOSTOF, Spiro. **Historia de la arquitectura**, 1988. p. 1062.
- Fig. 3.22: A Casa Griswold. O novo “estilo de tábuas” norte americano, na segunda metade do século XIX. In: KOSTOF, Spiro. **Historie de la arquitectura**, 1988. p. 1129.
- Fig. 3.23: Arquiteto Victor Dubugras. Estação Mayrink, 1906. In: REIS Filho, Nestor Goulart. **Victor Dubugras, percursos de Arquitetura moderna na América Latina**, 2005. p. 32.
- Fig. 3.24: Arquiteto Julio de Abreu, Edifício de apartamentos na Avenida Angélica, 1927. In: XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. **Arquitetura Moderna Paulista**, 1983. p.31.
- Fig. 3.25: Arquiteto Álvaro Vital Brazil, Edifício Ester, 1935. In: XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos e CORONA, Eduardo. **Arquitetura Moderna Paulista**, 1983. p.4.
- Fig. 3.26: Ricardo Severo, Faculdade de Direito, Largo de São Francisco, no início da década de 30. In: REIS Filho, Nestor Goulart. **São Paulo e outras cidades**. Produção Social e Degradação dos espaços urbanos, 1994. p. 176.
- Fig. 3.27, 3.28: Casa de campo em Nova Iorque, 1873. In: GIEDION, Sigfried. **Espacio, tiempo y arquitectura**, 1968. p. 418.
- Fig. 3.29: Frank Lloyd Wright. Casa Isabel Roberts, 1907 – 1908. In: HILDBRAND, Grant. **The Wright Space**. p. 59.
- Fig. 3.30: Frank Lloyd Wright. Casa Isabel Roberts, 1907 – 1908. In: COPPLESTONE, Trewin. **Frank Lloyd Wright. A retrospective viex**, 1998. p. 44-45.
- Fig. 3.31: Casa vitoriana na pradaria. In: HOFFMANN, Donald. **Understanding Frank Lloyd Wright` Architecture**, 1995. p. 4.
- Fig. 3.32, 3.33: Residência Hermann Hugo Sheyer, 1940. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas.

- Fig. 3.34: Tijolo, desenho e nomenclatura.. In: CORONA & LEMOS, **Dicionário de Arquitetura brasileira**, 1972, p. 451.
- Fig. 3.35: Le Corbusier. Residência e ateliê do pintor Ozenfant, Paris, 1922. In: SHARP, Dennis. **Histoire visuelle de L`architecture du XX siècle**, 1972. p. 66.
- Fig. 3.36: Vilanova Artigas. Casa Eduardo Cunha, 1941. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas.
- Fig. 3.36.a: Vilanova Artigas. Casa Eduardo Cunha. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas.
- Fig. 3.36.b: Vilanova Artigas. Casa Eduardo Cunha. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas.
- Fig. 3.36.c: Vilanova Artigas. Casa Eduardo Cunha. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas.
- Fig. 3.36.c: Vilanova Artigas. Casa Eduardo Cunha. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas.
- Fig. 3.37: Rafael Sanzio (1485-1520). Estudo de composição. In: **Os Grandes Artistas. Gótico e Renascimentos**. Rafael, Pierro della Francisca, Ticiano, 1991. p. 14.
- Fig. 3.38: Adriano (76-136 d. C) Panteão de Roma. In: STIERLIN, Henri. **Hadrian et L`architecture romaine**, 1984. p. 108.
- Fig. 3.39: Frank Lloyd Wright. Casa Robie. In: HOFFMANN, Donald. **Understanding Frank Lloyd Wright` Architecture**, 1995. p. 75.
- Fig. 3.40: Vilanova Artigas. Casa Luiz Antonio Leite Ribeiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas
- Fig. 3.41: Vilanova Artigas. Casa Luiz Antonio Leite Ribeiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas
- Fig. 3.42: Vilanova Artigas. Casa Luiz Antonio Leite Ribeiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas
- Fig. 3.43: Vilanova Artigas. Casa Luiz Antonio Leite Ribeiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas
- Fig. 3.44: Vilanova Artigas. Casa Luiz Antonio Leite Ribeiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas
- Fig. 3.45: Vilanova Artigas. Casa Luiz Antonio Leite Ribeiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas
- Fig. 3.46: Vilanova Artigas. Casa Luiz Antonio Leite Ribeiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas
- Fig. 3.47: Galbo do contrafeito. In: CORONA & LEMOS, **Dicionário de Arquitetura brasileira**, 1972. p. 143.
- Fig. 3.48: Galbo do contrafeito. In: CORONA & LEMOS, **Dicionário de Arquitetura brasileira**, 1972. p. 143.

- Fig. 3.49: Casa rural em Iporanga. In: LEMOS, Carlos A. C. **Cozinhas, etc.** 1976. p. 173.
- Fig. 3.50: Casa bandeirista. In: LEMOS, Carlos A. C. **Arte no Brasil** (vol. 1), 1979. p. 281.
- Fig. 3.51: Frank Lloyd Wright. Casa da cascata. In: HOFFMANN, Donald. **Frank Lloyd Wright's Fallingwater – The house and its history.** 1977. p. 56.
- Fig. 3.52: Frank Lloyd Wright. Casa da cascata. In: HOFFMANN, Donald. **Frank Lloyd Wright's Fallingwater – The house and its history.** 1977. p. 56.
- Fig. 3.53: Frank Lloyd Wright. Casa Winslow. In: HOFFMANN, Donald. **Understanding Frank Lloyd Wright` Architecture,** 1995. p. 19.
- Fig. 3.54: Frank Lloyd Wright. Casa Winslow. In: HOFFMANN, Donald. **Understanding Frank Lloyd Wright` Architecture,** 1995. p. 19.
- Fig. 3.55: Vilanova Artigas, Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas.
- Fig. 3.56: Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas.
- Fig. 3.57: Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas.
- Fig. 3.58: Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas.
- Fig. 3.59: Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas.
- Fig. 3.60: Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas.
- Fig. 3.61: Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas.
- Fig. 3.62: Frank Lloyd Wright. Casa Cheney. In: HILDBRAND, Grant. **The Wright Space.** p. 38 e 39.
- Fig. 3.63: Frank Lloyd Wright. Casa Cheney. In: HILDBRAND, Grant. **The Wright Space.** p. 38 e 39.
- Fig. 3.64: Frank Lloyd Wright. Casa Stone. In: HOFFMANN, Donald. **Understanding Frank Lloyd Wright` Architecture,** 1995. p. 13.
- Fig. 3.65: Frank Lloyd Wright. Casa May. In: LIND, Carla. **The Wright Style. The Interiors of Frank Lloyd Wright,** 1992. p. 32, 82-83.
- Fig. 3.66: Frank Lloyd Wright. Casa May. In: LIND, Carla. **The Wright Style. The Interiors of Frank Lloyd Wright,** 1992. p. 32, 82-83.

Fig. 3.67: Frank Lloyd Wright. Casa Martin. In: LIND, Carla. **The Wright Style. The Interiors of Frank Lloyd Wright**, 1992. p. 78.

Fig. 3.68: Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas

Fig. 3.69.a: Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas

Fig. 3.69.b: Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas

Fig. 3.70: Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas

Fig. 3.71: Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas

Fig. 3.72: Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas

Fig. 3.73: Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas

Fig. 3.74.a: Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas

Fig.3.74.b: Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas

Fig. 3.75.a: Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas

Fig. 3.75.b: Vilanova Artigas. Casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro. In: Arquivo escritório Vilanova Artigas

Foto na página 226: In: Artigas, Vilanova. *Arquitetos brasileiros – Brazilian architects*, 1997. p.21.

Foto na página 236: De autoria da arquiteta Vera Lucia Domschke, no escritório de trabalho de Vilanova Artigas.