

ARTIGAS: ARQUITETURA E ÉTICA

ARTIGAS: ARCHITECTURE AND ETHICS | ARTIGAS: ARQUITECTURA Y ÉTICA

PATRÍCIA PEREIRA MARTINS

RESUMO

Artigas tem participação incontestável no desenvolvimento da arquitetura brasileira não somente pelos extraordinários exemplos arquitetônicos que deixou, os inúmeros textos e aulas memoráveis, mas principalmente por expandir os limites da disciplina, alçando-a ao papel de protagonista no desenvolvimento cultural do país. Esse papel vai além do grande número de obras paradigmáticas construídas e constitui-se por seu exemplo de atuação profissional: exercício de unidade entre o sujeito — cidadão atuante na vida cultural e política de seu tempo — e sua arquitetura — testemunha desse estar no mundo. Essa prática, regida por uma rigorosa conduta ética e moral, forjada pelo embate constante entre vida, realidade, política e arquitetura, contribuiu para a dimensão ampliada da disciplina enquanto agente cultural na busca de uma identidade brasileira, a partir de sua essência cultural e não de seu passado histórico. Destaca-se, na análise apresentada, o intenso embate entre arquitetura e cidade para o desenvolvimento de sua proposta arquitetônica. O objetivo deste artigo é traçar a constituição dessa trama tecida entre a teoria e a prática da arquitetura de Artigas, que também entrelaça eventos do contexto brasileiro de grande complexidade como exemplo de enfrentamento dos desafios da profissão. A proposta é analisar o cenário político e cultural no qual o arquiteto se insere para recuperar a trama de fios teóricos, políticos, práticos e projetados que envolve sua trajetória.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura e ética. Artigas e ética. Artigas e seu contexto cultural.

ABSTRACT

The architect Vilanova Artigas has undisputed participation in the development of Brazilian architecture not only because of the extraordinary architectural examples he left, the innumerable texts and memorable classes, but mainly for expanding the limits of the discipline and making it the protagonist of Brazil's cultural development. This fact goes beyond the great number of paradigmatic built work he left, consisting on his personal example of professional performance: an exercise of unity between the citizen as active subject in the cultural and political life of his time, and his architecture as witness of this to be in the world. This practice, ruled by a rigorous ethical and moral behavior, forged by the constant clash between life, reality, politics and architecture, has contributed to a broader dimension of the discipline as a cultural agent in his search for a Brazilian iden-

tity, not from its historical past, but from its cultural essence. The present analysis sheds light on the intense struggle between architecture and city in the development of Artigas' architectonic language. The objective of this article is to trace the interweaving between the theory and practice of Artigas' architecture, which also combines Brazilian events of great complexity as a way to confront professional challenges. The goal is to analyze the political and cultural scenario in which the architect participated to retrieve the theoretical, political, practical and designed threads involving his trajectory.

KEYWORDS: *Architecture and ethics. Artigas and ethics. Artigas' cultural context.*

RESUMEN

Artigas tiene una participación incontestable en el desarrollo de la arquitectura brasileña, no solamente por los extraordinarios ejemplos arquitectónicos que ha dejado, los textos innumerables y las lecciones memorables, sino principalmente por ampliar los límites de la disciplina proyectándola al papel de protagonista en el desarrollo cultural del país. Esto va más allá del gran número de obras paradigmáticas construidas, y se constituye por su ejemplo de actuación profesional: el ejercicio de la unidad entre sujeto — ciudadano activo en la vida cultural y política de su época — y su arquitectura —, testigo de que este está en el mundo. Esta práctica, regida por un comportamiento ético y moral riguroso, forjado por el choque constante entre la vida, la realidad, la política y la arquitectura, contribuyó para la dimensión ampliada de la disciplina como agente cultural en la búsqueda de una identidad brasileña, a partir, no de su pasado histórico, sino de su esencia cultural. Sobresale, en el actual análisis, el choque intenso entre la arquitectura y la ciudad para el desarrollo de su propuesta arquitectónica. El objetivo de este artículo es describir la constitución de esta trama tejida entre la teoría y la práctica de la arquitectura de Artigas, que también entrelaza acontecimientos de gran complejidad del contexto brasileño, como ejemplo de enfrentamiento de los desafíos de la profesión. La propuesta es analizar el escenario político y cultural en el cual el arquitecto se sitúa para recuperar la trama de las hebras teóricas, políticas, prácticas y proyectadas que están involucradas en su trayectoria.

PALABRAS CLAVE: *Arquitectura y ética. Artigas y ética. Artigas y su contexto cultural.*

INTRODUÇÃO

VILANOVA ARTIGAS: ARQUITETURA E ÉTICA¹

Em duas palavras, inquietude experimental e contundência crítica, realismo construtivo e sobriedade poética distinguem este trabalho de arquitetura, indissociável de uma experiência bem particular de seu tempo. Explico: Artigas é o arquiteto con-

temporâneo por excelência. Presente, enérgico, incisivo, nele a ética da profissão adquiriu uma dimensão extraordinária (ARTIGAS & LIRA, 2004, p.9).

Artigas tem participação incontestável no desenvolvimento da arquitetura brasileira não somente pelos extraordinários exemplos arquitetônicos que deixou, os inúmeros textos e aulas memoráveis, mas principalmente por expandir os limites da disciplina alçando-a ao papel de protagonista no desenvolvimento cultural do país. Esse papel vai além do grande número de obras paradigmáticas construídas e constitui-se por seu exemplo de atuação profissional: exercício de unidade entre o sujeito — cidadão atuante na vida cultural e política de seu tempo — e sua arquitetura — testemunha desse estar no mundo. Politicamente engajado e sintonizado com a discussão internacional sobre arquitetura desde cedo, sua obra foi espelho do difícil e tortuoso caminho na busca por uma linguagem própria: da inicial antropofagia dos exemplos estrangeiros à posterior liberdade de exprimir, em formas arquitetônicas, sua visão do contexto brasileiro.

O desenvolvimento de sua obra é informado não somente pelo avanço na resolução dos problemas por ele mesmo colocados, mas também pelas contradições e retrocessos desse percurso, presentes em suas obras e textos. Essa prática, regida por uma rigorosa conduta ética e moral e forjada pelo embate constante entre vida, realidade, política e arquitetura, contribuiu para a dimensão ampliada da disciplina enquanto agente cultural na busca de uma identidade brasileira, a partir de sua essência cultural e não de seu passado histórico.

O objetivo deste artigo é traçar a constituição dessa trama tecida entre a teoria e a prática da arquitetura de Artigas, que também entrelaça eventos do contexto brasileiro de grande complexidade como exemplo de enfrentamento dos desafios da profissão. A proposta é analisar o cenário político e cultural no qual o arquiteto se insere, para recuperar a trama de fios teóricos, políticos, práticos e projetados que envolve sua trajetória.

Presente desde muito cedo em sua prática, o conceito de “moral construtiva” foi sendo depurado até tornar-se central para a arquitetura de Artigas: uma “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” (BUZZAR, 1996, p.253). É a sintonia entre a tecnologia disponível, a mão de obra possível, real, e o desenvolvimento estético resultante dessas variáveis, processo complexo que abre caminho para a arquitetura genuinamente brasileira almejada por esse arquiteto. Foi essa postura que o fez criticar Warchavchik por esconder o telhado de suas casas modernistas com platibandas “que não tinham nada que ver com a moral construtiva” (depoimento de Artigas in BUZZAR, 1996, p.253), apesar de Petrosino (2009, p.65) mostrar que, em 1939, Artigas realiza a casa Giulio Pasquale em Cerqueira César com telhados escondidos por platibandas ao modo de Warchavchik. A parceria com o arquiteto ucraniano se deu por ocasião de sua participação como sócio de Warchavchik no Concurso para o Paço Muni-

cipal de São Paulo em 1938, no qual obtiveram o segundo lugar. A parceria, segundo texto autobiográfico (ARTIGAS, 1997, p.20), durou cerca de dois anos.

É provável que essa busca por uma arquitetura moralmente construída o tenha aproximado de Frank Lloyd Wright, dando início ao que ele mesmo chamou de “os três anos de influência Wrightiana”: de 1940 a 1943 (ARTIGAS, 1997, p.20). A “moral protestante” de Wright, de “respeito à natureza do material, de procurar a cor tal como ela é na natureza”, nas palavras de Artigas: “me forneceu uma moral para a criatividade arquitetônica que me fez muito bem” (ARTIGAS, 1997, p.24). A moral wrightiana, profundamente ligada à cultura americana, inspirou Artigas a considerar as especificidades do contexto cultural brasileiro e seus possíveis **desdobramentos para uma arquitetura genuinamente nacional, nos moldes da arquitetura americana de Wright.** Como reflexo direto dessa influência, temos as casas Casinha, 1942, Rio Branco Paranhos, 1943 e Rivadávia Mendonça, 1944. O tratamento “moderno” que Wright dava aos telhados era mais “honesto” que a solução de Warchavchik tanto do ponto de vista conceitual e tecnológico quanto do construtivo. Justamente esse entendimento que o fez, conseqüentemente, abandonar a influência do arquiteto americano:

Abandonei isso um pouco antes do fim da Segunda Guerra. Aconteceu que toda essa ética me levou a compreender também, pelos cantos, a problemática do povo brasileiro, da nossa condição de subdesenvolvidos. **Percebi que a arquitetura estava ligada a uma problemática nacional e popular e que era preciso arranjar uma ética que me reconciasse com os ideais do povo brasileiro** (ARTIGAS, 1997, p.24).

Após o fim da Segunda Guerra Mundial, mudanças de cenário propiciaram o desenvolvimento do posicionamento arquitetônico e político de Artigas. **A implantação da arquitetura moderna no Brasil, nos anos 1930, por meio de exemplos referenciais bem-sucedidos, abriu caminho para uma possibilidade de expressão nacional através da arquitetura moderna racionalista, condição ainda mais sedutora para Artigas por estar alinhada com o plano nacional popular do Partido Comunista do Brasil** (BUZZAR, 1996, p.249). Na mesma época, Corbusier abandonou sua fase branca para as experimentações com o *betón brut*, dando início à sua fase brutalista, mais próxima, conceitual e tecnicamente, daquilo que Artigas procurava para o Brasil. Dá-se, assim, a “reconciliação” (FERRAZ, 1997, p.20) de Artigas com Corbusier e a produção de vários exemplos de obras de influência racionalista, como a casa Benedito Levi, 1944, o edifício Louveira, 1946, a Casa Czapski, 1949, a segunda Casa do Arquiteto, 1949, a casa da Criança, 1950, entre outras. Nesse momento, a mesma moral construtiva conduzia o trabalho com a telha Brasilit na busca por uma maior horizontalidade das coberturas, “no domínio da forma através do conhecimento perfeito das condições tecnológicas que poderiam determiná-la” (depoimento de Artigas *in* BUZZAR, 1996, p.253). Artigas explica sua influência corbusiana:

O que me levou a isso foram as posições culturais dos anos 1940 a 1945, a minha entrada para o Partido Comunista, a necessidade de olhar e de compreender a problemática política, de estudar a própria nacionalidade. Tentar elaborar um programa cultural que já faltava no Brasil: como se forma o mundo, saber quais as raízes da arquitetura Moderna, qual a ética que deveria me conduzir, ética esta fundada em princípios racionais (BUZZAR, 1996, p.249).

A radical mudança de estilos pela qual passou sua obra em um curto espaço de tempo é fruto de sua viagem à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas (URSS), em 1953, momento em que o realismo socialista desautorizava as conquistas do construtivismo russo em favor da arquitetura acadêmica e decorativa. Essa situação tornava “mais problemática a conciliação entre o sentido estético e o sentido político da arquitetura” para Artigas (KAMITA, 2000, p. 123). Sua resposta foi tentar achar a alma brasileira no vernáculo e não no passado colonial, posicionamento sintonizado com o brutalismo que surgia na Europa, como colocado a seguir. A mudança de estilos não apresentou perigo para sua integridade, visto que seu objetivo se encontrava na construção e no fortalecimento de sua constituição moral, a qual o levaria a uma busca pela essência cultural de seu país.

Lina Bo Bardi chama atenção para a contribuição de Artigas. Sua proposta arquitetônica está em sintonia com os princípios de reação ao mundo burguês instaurados no pós-guerra que Le Corbusier, Smithsons, Van Eyck etc. estavam praticando. Ao mesmo tempo, considera o complexo contexto político brasileiro. Lina escolhe algumas casas de Artigas como principal assunto do primeiro número da revista *Habitat*, de 1950, e escreve sobre elas, ressaltando suas características inovadoras e antiburguesas (BARDI, 2009, p.69).

É patente a alegria de Lina em desfrutar, em terras tupiniquins — sua nova pátria —, a experiência moderna de morar, experiência esta que talvez não tenha tido tempo de experimentar na Europa por causa da guerra. Provavelmente, as casas as quais ela se refere em seu texto são a Casinha, a segunda casa do arquiteto e a casa Czapski, obras referenciais de 1949: abertas e claras, com grande comunicação entre interior exterior e grande continuidade espacial interna. Apesar desses exemplos já apresentarem novidades aos clássicos modernos, a descrição de Lina poderia muito bem referir-se à Villa Savoie ou à Maison La Roche, ambas de Le Corbusier. Com o desenrolar dos acontecimentos, vê-se a busca de Artigas por uma arquitetura a qual promova maior solidariedade humana através de um rígido código ético e moral que aflora a partir da casa Olga Baeta, de 1956, em sintonia com os princípios brutalistas. A década de 1950 marca uma virada radical na formalização desse espaço de convívio constituído por suas casas, que quase se transformam em fortalezas: vão, aos poucos, se fechando para o exterior até virar uma “casa bloco” (MEDRANO & RECAMÁN, 2014), pela impotência ou impossibilidade de conexão real com a cidade.

A relação entre política e arquitetura, para Artigas, foi sendo construída a partir de sua militância de esquerda e de sua filiação ao Partido Comunista, em 1945. No mesmo

ano, fundou o departamento paulista do Instituto dos Arquitetos do Brasil (ARTIGAS, 1997, p.24) e promoveu o *I Congresso Brasileiro de Arquitetos*, o qual já colocou em pauta o debate sobre o desenvolvimento econômico e cultural brasileiro.

O reflexo de seu posicionamento comunista foi a busca por uma representação nacional na arquitetura moderna brasileira, que se opunha ao resgate do colonial proposto por Lucio Costa. Como argumenta Kamita (2000, p.22), Artigas não podia aceitar o caráter apolítico do uso de formas e práticas do colonizador. Sua proposta se traduziu em um realismo capaz de adaptar o moderno para a cultura local e popular. O realismo de Artigas é a favor “dos problemas do povo, da revolta popular, contra a miséria e o atraso em que vivemos” (ARTIGAS & LIRA, 2004, p.32); é contrário à autonomia das vanguardas artísticas representada pela arte abstrata e a favor da máxima aproximação da realidade do povo brasileiro e sua condição cultural.

No Brasil dos anos 1950, e para o comunista Artigas, a questão de um realismo brasileiro mostrava-se complexa, considerando as forças em jogo: a herança antropofágica da Semana de Arte Moderna de 1922, a disputa entre figurativismo e abstracionismo na formação do Concretismo brasileiro, o nascimento das instituições Museu de Arte Moderna de São Paulo em 1947 e da Bienal Internacional de Arte em 1951 e os consequentes intercâmbios internacionais patrocinados por posicionamentos políticos. Como editor da revista *Fundamentos*, Artigas coloca-se no *front* do debate, publicando textos próprios e de intelectuais ligados ao partido, bem como manifestos comunistas, denunciando a infiltração americana e capitalista por traz do movimento concretista, que ao seu ver afastava a compreensão da realidade popular brasileira. Nessa época específica, é possível detectar um descompasso entre a produção moderna de Artigas, que abraça o racionalismo corbusiano, e seu discurso teórico rechaçando o imperialismo americano o qual, em sua análise, visa a alienação da população (BUZZAR, 1996, p.255).

Trata-se do amadurecimento político do autor, conseguido com anos de militância à frente de diversos eventos nacionais e internacionais do PCB (GROSSMAN, 2013, p.8). Isso afrouxou o maniqueísmo e, conseqüentemente, abriu novas possibilidades para sua prática arquitetônica. Os alinhamentos com Frank Lloyd Wright e Le Corbusier foram revistos, assim como a conversa com o concretismo brasileiro foi retomada, originando experiências de síntese como a Casa dos Triângulos (1958).

O realismo de Artigas apoia-se em uma crítica social profunda que o instrumentaliza a questionar dogmatismos políticos e estéticos, principalmente os políticos, os quais determinam estéticas em favor de caminhos que o permitiam exercer política através da arquitetura. Estava dado o tom para o desenvolvimento de um “realismo racionalista brasileiro” (SANTOS, 1988, p.91), o qual rejeitava o regionalismo da região Sul, o neocolonialismo no campo estético e a demagogia das lideranças do partido as quais afastavam possíveis alianças com o setor intelectual do país como representantes da burguesia (GROSSMAN, 2013, p.8) no campo político.

[...] enquanto a ligação entre arquitetos e as massas populares não se estabelecer, não se organizar, enquanto a obra dos arquitetos não tiver a suma glória de ser discutida nas fábricas e nas fazendas, não haverá arquitetura popular. Até lá [...] uma atitude crítica em face da realidade (ARTIGAS, 1997, p. 50).

Para Bastos e Zein (2011, p.77), essa atitude crítica seria o modo engenhoso com o qual Artigas soluciona seu impasse com relação ao uso do vocabulário moderno de origem imperialista. Para ele, a arquitetura como criação artística poderia usar fontes e inspirações de qualquer natureza em seu processo criativo, mesmo sem aceitar a ideologia por trás da forma. Tudo se resolveria na forma, no espaço, na arquitetura, reafirmando a força e o impacto de suas formas que falam, cantam. Pressionado pelo sucesso alcançado pela arquitetura brasileira junto aos americanos, Artigas estrategicamente decide pelo caminho do meio, possibilidade de continuidade depois de sua dura oposição ao abstracionismo presente em seu texto contra a Bienal de 1951.

Onde ficamos? Ou: o que fazer? Esperar por uma nova sociedade e continuar fazendo o que fazemos, ou abandonar os misteres de arquiteto, já que eles orientam numa direção hostil ao povo, e nos lançarmos na luta revolucionária completamente? Nenhum dos dois, unicamente. É claro que precisamos lutar pelo futuro do nosso povo, pelo progresso e pela nova sociedade dando a esta missão o melhor dos esforços, pois é à medida que, pela participação na luta ao lado do povo, compreendermos seus anseios, fizermos parte dele, que iremos criando espírito crítico para afastar o bom do inútil na arquitetura, que atingiremos a “espontaneidade nova”, que criará como interpretação direta dos verdadeiros anseios populares (ARTIGAS & LIRA, 2004, p.49).

ARTIGAS E O BRUTALISMO

Se para Courbet o realismo significava que a pintura deveria tratar “das coisas como elas são” (MALPAS, 2000, p.9), para Le Corbusier o brutalismo em arquitetura, o *béton brut* da Unidade de Habitação de Marselha de 1948, representava “o material e a estrutura como eles são”. Segundo Banham (1966, p.16), “a inovação crucial da “Unidade” não foi sua escala heroica, nem sua originalidade na organização vertical, nem suas pretensões sociológicas — foi, mais do que qualquer outra coisa, o fato de Le Corbusier ter abandonado a ficção pré-guerra de que o concreto armado fosse um material preciso, típico da “era da máquina” e assim pudesse “construir relações móveis a partir de materiais brutos””. O “desmitologismo” (BANHAM, 1966, p.17) do concreto, que passa a ser valorizado por suas características físicas específicas, assim como a valorização do aço nas estruturas delgadas de Mies van der Rohe e a crueza dos materiais aparentes na construção da escola Hunstanton dos Smithsons, refletem os princípios éticos do Novo Brutalismo. Estabelece-se, assim, a diferença entre um neo-brutalismo, um *revival* estilístico o qual dependeria

da reprodução da estética do seu modelo — a Unidade de Habitação em Marselha — e o novo brutalismo, “uma ética, não uma estética” que “descreve um programa ou uma atitude em arquitetura” (BANHAM, 1966, p.10).

A chave para compreensão do Novo Brutalismo está na reverência aos materiais como possibilidade de realização da afinidade entre o edifício e o homem, na “arquitetura como resultado direto do modo de vida”, nas palavras de Smithsons (BANHAM, 1966, p.46). Se no brutalismo o realismo informou a crueza do concreto aparente como uma nova possibilidade de postura frente ao contexto político cultural do pós-guerra, certamente os Smithsons levaram o conceito adiante ao enfatizar a essência ética do movimento em detrimento de suas características estilísticas. Não era esse o mesmo discurso de Artigas? Essa postura fundamentalmente ética dos Smithsons se deu, como no caso de Artigas, através da arquitetura e da política.

Buzzar (1996, p.184) afirma que:

Na historiografia pouco significado foi atribuído às relações de Artigas com o Brutalismo [...]. Ainda assim, admitindo estas relações, restaria definir com qual brutalismo: o brutalismo da Unidade de Habitação, identificado com o uso do concreto aparente, ou o novo brutalismo que surgia com as elaborações dos Smithsons [...].

É conhecido o alinhamento de Artigas com o cenário político e cultural internacional nos anos 1950 (BUZZAR, 1996; GROSSMAN, 2013). É possível que a falta de relação entre Artigas e o Brutalismo seja devida, por um lado, à radicalidade de seu posicionamento político de rejeição ao que era internacional como forma de resistência ao imperialismo e à uniformidade de um estilo e, por outro, à peculiaridade do evento brasileiro e seu complexo cenário político. É importante frisar que, segundo Ferro (1986, p.88), “um pouco antes de esse movimento aparecer, Artigas já fazia um tipo de plástica, de estruturação do espaço e até de manipulação da técnica que ia nesse sentido”, e este, em sua opinião, seria o motivo dos arquitetos paulistas terem escolhido o brutalismo entre tantas tendências surgidas após a Segunda Guerra. No brutalismo brasileiro, segundo Ferro, “a ética adquiriu uma dimensão enorme” (FERRO, 1986, p.68).

Assim, pode-se concluir que se o *betón brut* original do brutalismo é o material que melhor caracteriza a arquitetura de Artigas, seu desenvolvimento em forma e espaço conseguidos através da clareza estrutural resulta em um conjunto exemplo do comprometimento ético característico do novo brutalismo. Talvez pela rejeição demonstrada por Artigas à associação com o brutalismo inglês, Ferro (1986, p.65), em uma atitude provocativa, chamou a versão brasileira do movimento de “brutalismo caboclo”:

Numa atitude cabocla, antropofágica, engolimos o brutalismo e o transformamos. [...] Qualquer risco, qualquer traço, tinham uma implicação social e crítica

enorme. Interessava-nos saber como o operário ia fazer a parede que desenhávamos e que tipo de esforço estava em jogo.

Se na Inglaterra o brutalismo tentava recuperar o conteúdo ético através das raízes populares, em São Paulo, segundo Ferro (1986, p.69),

Voltar-se para o tradicional era um aspecto apenas formal. Não queríamos recuperar o que já havia sido feito, mas nos apropriar, utilizar e valorizar a tecnologia que está na mão do operário, além de seu saber. [...] É projetar de tal maneira que aquilo que (o operário) sabe possa realmente aparecer; que o operário possa investir no que faz de uma maneira mais humana e não de uma forma massacrante como na maioria dos canteiros de obra. Aí a dimensão ética é também uma dimensão política.

Para além da necessidade de rótulos e de uma suposta filiação a movimentos internacionais, o reconhecimento da obra de Artigas, inserida no cenário político e cultural de seu tempo, extrapola o contexto nacional como exemplo paradigmático de atuação política através da arquitetura, através de formas moldadas pela ética.

A maneira como homem se relaciona com a forma passa a ser uma linguagem que o artista assume. A dificuldade de assimilar tudo isso é tão imensa, confesso, que vou buscar na poesia do João Cabral de Melo Neto: uma faca só lâmina. Isso dá para mim uma metáfora de precisão que me conduz a buscar essas relações de proporção, com o subjetivismo típico da criatividade artística que não nasce por uma inspiração divina qualquer, mas pela convivência com a cultura (ARTIGAS, 1997, p.33).

O estreito relacionamento de Artigas com a arte está na base da criação de uma estrutura tão precisa, porque síntese das várias camadas de significado que a constituem. Pedra moldada pela realidade que assume, como única possibilidade para a arquitetura, a fusão entre arte e política, entre arquitetura e ética.

A consciência do político na arquitetura de Artigas acontece pela crítica ao sistema vigente entranhada em sua arquitetura, possibilitada pelo domínio exemplar de sua ferramenta de trabalho: o desenho. O desenho, para ele, era o instrumento plasmador da atuação de arquiteto, fundindo crítica social e expressão pessoal. A ele, Artigas imprimiu profundo senso ético. O desenho era sua redenção — ao mesmo tempo salvação e luta por autonomia profissional. Assim como acontecia com sua arquitetura devia acontecer com a arquitetura dos outros. E, mesmo dono de formas tão autorais, Artigas dizia: “não é no plano estético que vamos nos dividir” (SARAIVA, 2005, p.25). Afinal, o plano estético era só mais um dos muitos necessários para garantir o êxito da tarefa do arquiteto como transformador da sociedade, este sim seu objetivo primordial.

Na volta do exílio, e antes de ser afastado da universidade, Artigas é convidado para uma aula inaugural na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1967. Frustrando a expectativa da audiência (KAMITA, 2000, p.124), que esperava um contundente ataque ao sistema e até um conclave à luta armada, Artigas fala sobre “O Desenho”, argumentando em favor dessa ferramenta valiosa ao arquiteto, que expressa sua intenção e constitui sua linguagem. Mais eficiente do que um confronto armado, para Artigas, o domínio do desenho pelo arquiteto é sua arma de luta e de resistência e garante seu papel profissional na sociedade, afirmando sua soberania.

Se seu conceito de moral construtiva foi forjado no exercício de adaptação de uma linguagem estrangeira às possibilidades tecnológicas e culturais do contexto brasileiro gerando uma forma moralmente construída, o desenvolvimento natural dessa ideia será a construção de uma linguagem própria calcada em valores éticos. Léxico de origem moderna, a forma de Artigas ressemantiza o espaço construído como resposta direta ao contexto cultural, à cidade. Seu objetivo, segundo Kamita (2000, p.21) é a “exposição crua dos processos que a geram, aliada a uma forte preocupação com aquilo que viabiliza sua permanência”. Essa preocupação com sua permanência, ao não se fiar apenas na força estética da forma, mas exigir sua realização no presente e sua interferência na vida cotidiana através do confronto com o sistema de produção, com o mercado de trabalho e com o caos urbano, parece ser fundamental ao sucesso da intervenção de Artigas. É um embate com a realidade que exige reação: “Daí a busca por uma linguagem arquitetônica enfática e contundente para que o edifício seja percebido como presença concreta e palpável no espaço. Daí, também, a preocupação em assegurar solidez e perenidade à ordem da arquitetura” (KAMITA, 2000, p.23).

É quando aceita a geometria do racionalismo moderno que começa a configurar sua linguagem arquitetônica. De um lado os prismas geométricos são exercitados ao extremo, mantendo ainda a ideia da relação interior/exterior através de grandes superfícies envidraçadas, como a Casa Czapski, 1949, a primeira Residência Taques Bittencourt, 1949 e a segunda Casa do Arquiteto, 1949. Por outro lado, o exercício com formas geométricas, apoios regulares e planos livres, mesmo em terrenos difíceis, testam os limites do vocabulário moderno, como a Residência Benedito Levi, 1944, o Hospital São Lucas, 1945 e a Casa da Criança, 1950.

A dúvida quanto à eficácia da linguagem moderna começa a se infiltrar nas soluções espaciais do arquiteto na medida em que a relação interior/exterior e a continuidade espacial são repetidamente frustradas pela exiguidade do lote ou pela impossibilidade de comunicação com a rua, com a cidade ou simplesmente pela descontinuidade ou ausência da paisagem. O enfileiramento do contexto urbano no projeto para o edifício Louveira, 1946 e seu resultado tão bem-sucedido representam mais um grande teste para a linguagem moderna, marcando a conquista de uma “forma urbana” que será adotada a partir de então, em detrimento da forma como objeto isolado (KAMITA, 2000, p.15).

Assim, o grande interlocutor de Artigas na constituição da sua linguagem é o urbano: a malha viária irregular e o parcelamento inadequado dos lotes que dificultam a continuidade espacial; a topografia transformada; as contradições da especulação imobiliária no embate com o sistema político econômico. Em vários depoimentos, Artigas desabafa sua impotência frente ao crescimento incontrolável da metrópole (ARTIGAS & LIRA, 2004, p.33). Da Casinha, 1942, que nega a malha urbana, mas ainda busca uma relação interior/exterior inspirada em Wright, até a Residência Telmo Porto, 1968, a qual se fecha para a rua e reconstrói uma topografia interna, tem-se a dimensão do embate com o urbano para a definição de sua linguagem. É através dela que Artigas vai desenvolver “uma compreensão crítica do urbano” (KAMITA, 2000, p.21), testando os limites da ideologia moderna para a metrópole brasileira, em busca da “casa paulistana”.

Com tantas experiências, os limites ficam claros: é quando, como sugere Kamita, há a quebra da ortogonalidade dos apoios, revelando não o abandono da figura geométrica, mas o “deslocamento (desta) para o campo de forças que compõem e sustentam o edifício. O redirecionamento da questão da forma entendida como volume geométrico para a de estrutura é o que se tornará característico na obra deste último Artigas” (KAMITA, 2000, p.24). Essa mudança considerada na linha de desenvolvimento de sua obra mostra-se fundamental para a consolidação de sua linguagem: “a estrutura passa a ser concebida não mais como mero arcabouço de sustentação do volume, mas como forma expressiva que enriquece e dinamiza a espacialidade da obra” (KAMITA, 2000, p.24).

Nessa fase de seu trabalho, Artigas coloca em prática de maneira exemplar a conhecida frase de Auguste Perret: “é preciso fazer cantar os pontos de apoio”. Ferro (1986, p.68) relata:

Lembro de certas aulas, onde o Artigas falava da estrutura considerando que se podia e devia em certos casos exagerar alguns detalhes, alguns pilares, não no sentido de enganar, mas, ao contrário, para tornar ainda mais explícita a estrutura real, o comportamento real dos materiais. Era quase uma mentira ética, uma mentira didática.

Era sim uma poética: a sublimação dos esforços aflorados em expressivas formas de concreto bruto. Nas palavras do arquiteto, “usar formas pesadas e chegar perto da terra e, dialeticamente, negá-las” (ARTIGAS & LIRA, 2004, p.225).

A inventividade formal adquirida por seu domínio da estrutura é o que define e individualiza a obra do engenheiro arquiteto. Este acreditava que “a estrutura, para o arquiteto, não deve desempenhar o papel humilde do esqueleto, mas exprimir a graça com que os novos materiais permitem dominar as forças cósmicas, com a elegância de vãos maiores, de formas leves” (ARTIGAS, 1997, p.101). Assim, suas estruturas falam, seus apoios cantam, suas formas comunicam a crença na transformação da sociedade, inspirando o que há de melhor no humano através da arquitetura.

A sensação de generosidade espacial que a estrutura (da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo) permite, aumenta o grau de convivência, de encontros, de comunicação. Quem der um grito dentro do prédio, sentirá a responsabilidade de ter interferido em todo o ambiente. Aí, o indivíduo se instrui, se urbaniza, ganha espírito de equipe. Este prédio acrisola os santos ideais de então: pensei-o como a espacialização da democracia, em espaços dignos, sem portas de entrada, porque o queria como um templo, onde todas as atividades são lícitas (ARTIGAS, 1997, p.101).

Se um dos significados da ética é “ciência da conduta” (ABBAGNANO, 1998, p.380), fica assim clara a conduta desejada pela forma de Artigas. Tomar-se-á como hipótese que o desenvolvimento da linguagem de Artigas em seu embate com o urbano gerou uma tipologia de projeto baseada na associação entre três elementos constitutivos frequentemente encontrados em sua obra na virada das décadas de 1950/1960: a grande cobertura, a rampa e o pátio interno. Do ponto de vista formal, a grande cobertura é alternativa para escapar, mesmo em uma residência, de uma escala doméstica, compondo de maneira mais generosa, formal e espacial, o tecido da cidade. Para esse propósito, o pátio e a rampa figuram como importantes ferramentas de continuidade espacial, propiciando o alcance dessa outra dimensão pretendida para a casa. Essa hipótese é importante para a discussão aqui desenvolvida na medida em que explicita a intenção de Artigas de criar arquitetura como enfrentamento dos problemas da cidade — uma discussão, um confronto, um manifesto —, franca comunicação baseada nos princípios éticos que sustentam a prática profissional do arquiteto.

Em um texto explicativo sobre a Casa Taques Bittencourt, Artigas (1997, p.82) diz:

Há um esforço no sentido de resolver as plantas em função de um espaço interno próprio, independentemente das divisas do lote, exíguo, como são geralmente os lotes dos bairros residenciais de São Paulo. Essa abordagem do problema permite reunir todo o programa em um só bloco, solução que poderia concorrer para a reorganização dos bairros residenciais, em geral de aspecto anárquico dado o vício de distribuir os programas das residências em pedaços, com edículas e blocos separados.

A ideia de resolver a planta em um espaço interno próprio, por si só redundante, remete, em Artigas, a um espaço interno à altura da tarefa de confrontar, como possibilidade, os problemas da cidade em que se situa. Assumindo a impotência em face de um urbano já (mal) estabelecido e desgovernado, a casa deveria suprir suas deficiências como um refúgio, uma alternativa de habitar, apesar de não se propor como protótipo moderno, obra de arte que é. A solução formal de bloco único é então uma proposta urbana (porque é resposta à ele) na medida em que propõe alternativa — mesmo que aceitando sua impotência transformadora do urbano em si — para a relação entre arquitetura e cidade, entre

a obra e a rua. O bloco único, quase sempre composto pela associação entre uma grande cobertura, uma rampa e um pátio interno, promove o recorte que possibilita reconstruir uma urbanidade interna capaz de recuperar padrões espaciais, paisagísticos e sociais adequados à vida urbana contemporânea, a casa como exemplo de sociabilidade através de sua forma².

Desde a aparição da primeira rampa como solução para a articulação do programa no Hospital São Luis em 1945, percebe-se a presença crescente desses três elementos articulados: de maneira tímida e parcial nas primeiras obras até sua plenitude na Faculdade de Arquitetura (exemplo de equipamento urbano) e na residência Telmo Porto (exemplo residencial). Como princípio de reorganização da cidade, tanto do ponto de vista formal quanto do programático, a ideia do bloco único foi transportada das residências para os equipamentos públicos, pois, se por um lado não apresentavam o problema de um lote exíguo ou mal dimensionado, por outro compartilhavam a mesma necessidade de organização da paisagem urbana: a construção de pontos de referência, a criação de zonas de sombra/descanso, a reorganização da topografia e do programa e a necessidade de continuidade espacial.

No caso das residências, a grande cobertura cria uma caixa, recorte literal no qual uma melhor versão do urbano será recriada, escapando de uma má geometria do lote, de contextos desinteressantes e aceitando a impossibilidade de uma continuidade espacial. Implícitas nesse partido pode-se considerar a necessidade de isolamento da rua pela dificuldade de comunicação com o urbano e a recusa explícita do regime político vigente. Para a reprodução de uma paisagem urbana dentro da caixa, acessos são abertos em função de visuais e perspectivas a partir da rua, topografias são recriadas aproveitando ou não o relevo do terreno e obedecendo a fluxos necessários ao funcionamento da urbanidade interna.

A rampa permite a exploração da paisagem criada, multiplicidade de pontos de vista, diferentes visuais. Estende o tempo, transformando os necessários deslocamentos internos em passeios animados pela complexidade espacial interna sustentada pela estrutura/escultura. Nas residências, amplia de maneira considerável o espaço interno e, nos grandes equipamentos, facilita a acessibilidade, promovendo a continuidade do tecido urbano. Se no Hospital São Lucas é ferramenta moderna para conexão do programa, a partir dos vários exercícios realizados nas residências conquista o *status* de “ambiente”, ultrapassando seu aspecto funcional nas “rampas laje” da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, elemento chave do partido proposto.

O pátio interno, exercitando sua função de estar e agregante espacial, assume outros usos: sala de estar, jardim, terraço, e completa a associação entre a grande cobertura e a rampa como objetivo ou resultado da mesma. Recria dentro o fora de maneira controlada. É índice do urbano, lugar para as desejadas relações intersubjetivas: o pátio, a sala, o terraço, o jardim. Nesse ambiente, Artigas desenvolve interessantes desenhos de luz zenital: inicialmente, grandes recortes na laje na projeção do pátio (Casa Taques

Bittencourt) desenvolvem-se no processo de interiorização do volume, sendo detalhados e desenhados para explorar sua dramaticidade, como as aberturas entre vigas no topo da rampa da Casa Telmo Porto.

A Residência Taques Bittencourt é a primeira onde se encontra a grande cobertura, o pátio e a rampa associados. Bem aberta à rua pela presença dos caixilhos frontais, essa situação será opostamente radicalizada nos exemplos posteriores, como a Casa Telmo Porto e a Casa Martirani, onde a criação de uma urbanidade interna causa a desconexão radical com a rua. O pátio interno, descoberto e central, é solução a ser trabalhada nos exemplos posteriores à medida que a caixa vai se fechando, adquirindo diferentes formas e usos. A rampa, ocupando toda uma face do pátio, portanto em posição central, tem papel protagonista como estruturadora espacial, aqui proporcionando a *promenade* moderna, diferentemente de projetos posteriores onde aparece deslocada do centro ou sem relação visual com o pátio.

A associação entre os três elementos gera experiências diversas as quais permitem subverter o lote, transportando-o para a dimensão da cidade. É o “lote-casa”, como definido por Buzzar (1996, p.262): “Artigas não construía apenas a casa, mas também o lote com a casa, como partes indissociáveis de uma construção, ou de uma unidade maior, que era a cidade”.

A Casa Elza Berquó, referência por sua mensagem política explícita, é importante exemplo da tipologia sugerida, apesar da inexistência da rampa. Em que pese o fato da casa ser praticamente organizada em um só nível (a garagem é acessada por uma escada externa), a rampa se torna desnecessária, tamanha a fluidez espacial conseguida através da configuração do pátio central. Trata-se de um dos interiores mais públicos dentre os exemplos residenciais de Artigas; o pátio é uma praça: desenho de piso em ladrilhos coloridos, cerâmica em diferentes tamanhos, troncos-pilares, generosa luz zenital, fonte, jardim, tudo em contato direto com todos os outros ambientes da casa. A grande cobertura vira nos beirais com recortes que desenham com a luz do sol nas paredes ou é perfurada por buracos de luz em pontos estratégicos na varanda. A casa é assumidamente *pop* em vários sentidos: sintonizando-se com o movimento *pop* americano ao questionar a relação entre arte, tecnologia e seu modo de reprodução; explicitando as contradições específicas do contexto político cultural brasileiro ao confrontar a tecnologia do concreto com métodos artesanais de construção e acabamento; e propondo uma organização espacial popular para uma casa burguesa.

O conjunto grande cobertura, rampa e pátio interno, nas mãos de Artigas, configura um equipamento urbano em sua intenção e forma: a casa-bloco, a rodoviária-bloco, a faculdade-bloco propõem-se como estruturas que reafirmam um urbano possível para o contexto político, cultural e econômico brasileiro. De caráter privado quando residencial, de caráter coletivo quando público. A estanqueidade da forma é cortada pelos fluxos que dela vazam, movimento de agregar para espalhar, garantir um ambiente e amarrá-lo à cidade, assim mantendo uma costura urbana.

CONCLUSÃO

A trajetória de Artigas, como demonstrado, alimentou-se do complexo ambiente cultural brasileiro para a constituição de uma proposta arquitetônica a qual teve a ética como principal fio condutor. Esse processo, não sem contradições, avanços e retrocessos, pode ser lido em seus textos, aulas, projetos, obras e na constituição de sua linguagem como retratos de uma ideia forte — projeto para uma arquitetura moderna brasileira. A arquitetura de Artigas coloca-se como proposta de arma de transformação do mundo, núcleo social e formal, peça de resistência que afronta o esgarçamento das cidades contemporâneas ao garantir outra ideia de cidade, uma cidade fundada na comunicação necessária ao bom convívio social e que restabelece a intersubjetividade como objetivo primeiro da vida urbana.

Uma faca só lâmina ou serventia das ideias fixas

João Cabral de Melo Neto

Para Vinícius de Moraes

Assim como uma bala
enterrada no corpo,
fazendo mais espesso
um dos lados do morto;
assim como uma bala
do chumbo pesado,
no músculo de um homem
pesando-o mais de um lado
qual bala que tivesse
um vivo mecanismo,
bala que possuísse
um coração ativo
igual ao de um relógio
submerso em algum corpo,
ao de um relógio vivo
e também revoltoso,
relógio que tivesse
o gume de uma faca
e toda a impiedade
de lâmina azulada;
assim como uma faca
que sem bolso ou bainha

se transformasse em parte
de vossa anatomia;
qual uma faca íntima
ou faca de uso interno,
habitando num corpo
como o próprio esqueleto
de um homem que o tivesse,
e sempre, doloroso,
de homem que se ferisse
contra seus próprios ossos.

A

Seja bala, relógio,
ou a lâmina colérica,
é contudo uma ausência
o que esse homem leva.
Mas o que não está
nele está como uma bala:
tem o ferro do chumbo,
mesma fibra compacta.
Isso que não está
nele como a coisa ciosa
presença de uma faca,
de qualquer faca nova.
Por isso é que o melhor
dos símbolos usados
é a lâmina cruel
(melhor se de Pasmado):
porque nenhum indica
essa ausência tão ávida
como a imagem da faca
que só tivesse lâmina.
nenhum melhor indica
aquela ausência sôfrega
que a imagem de uma faca
reduzida à sua boca.
que a imagem de uma faca
entregue inteiramente

à fome pelas coisas
que nas facas se sente.

B

Das mais surpreendentes
é a vida de tal faca:
faca, ou qualquer metáfora,
pode ser cultivada.
E mais surpreendente
ainda é a sua cultura:
medra não do que come
porém do que jejua.
Podes abandoná-la
essa faca intestinal:
jamais a encontrarás
com a boca vazia.
Do nada ela destila
a azia e o vinagre
e mais estratégias
privativos dos sabres.
E como faca que é,
fervorosa e energética,
sem ajuda dispara
sua máquina perversa:
a lâmina despida
que cresce ao se gastar,
que menos dorme
quanto menos sono há,
cujo muito cortar
lhe aumenta mais o corte
e se vive a se parir
em outras, como fonte.
(Que a vida dessa faca
se mede pelo avesso:
seja relógio ou bala,
ou seja faca mesmo.)

C

Cuidado com o objeto,
com o objeto cuidado,
mesmo sendo uma bala
desse chumbo ferrado,
porque seus dentes já
a bala os traz rombudos
e com facilidade
se em botam
mais no músculo.
Mais cuidado porém
quando for um relógio
com o seu coração
aceso e espasmódico.
É preciso cuidado
por que não se acompasse
o pulso do relógio
com o pulso do sangue,
e seu cobre tão nítido
não confunda a passada
com o sangue que bate
já sem morder mais nada.
Então se for faca,
maior seja o cuidado:
a bainha do corpo
pode absorver o aço.
Também seu corte às vezes
tende a tornar-se rouco
e há casos em que ferros
degeneram em couro.
O importante é que a faca
o seu ardor não perca
e tampouco a corrompa
o cabo de madeira.

D

Pois essa faca às vezes
por si mesma se apaga.
É a isso que se chama
maré baixa da faca.
Talvez que não se apague
e somente adormeça.
Se a imagem é relógio,
a sua abelha cessa.
Mas quer durma ou se apague:
ao calar tal motor,
a alma inteira se torna
de um alcalino teor
bem semelhante à neutra
substância, quase feltro,
que é a das almas que não
têm facas-esqueleto.
E a espada dessa lâmina,
sua chama antes acesa,
e o relógio nervoso
e a tal bala indigesta,
tudo segue o processo
de lâmina que cega:
faz-se faca, relógio
ou bala de madeira,
bala de couro ou pano,
ou relógio de breu,
faz-se faca sem vértebras,
faca de argila ou mel.
(Porém quando a maré
já nem se espera mais,
eis que a faca ressurgue
com todos seus cristais.)

E

Forçoso é conservar
a faca bem oculta

pois na umidade pouco
seu relâmpago dura
(na umidade que criam
salivas de conversas,
tanto mais pegajosas
quanto mais confidências).
Forçoso é esse cuidado
mesmo se não é faca
a brasa que te habita
e sim relógio ou bala.
Não suportam também
todas as atmosferas:
sua carne selvagem
quer câmaras severas.
Mas se deves sacá-los
para melhor sofrê-los,
que seja algum páramo
ou agreste de ar aberto.
Mas nunca seja ao ar
que pássaros habitem.
Deve ser a um ar duro,
sem sombra e sem vertigem.
E nunca seja à noite,
que estas têm as mãos férteis,
Aos ácidos do sol
seja, ao sol do Nordeste,
à febre desse sol
que faz de arame as ervas,
que faz de esponja o vento
e faz de sede a terra.

F

Quer seja aquela bala
ou outra qualquer imagem,
seja mesmo um relógio
a ferida que guarde,
ou ainda uma faca
que só tivesse lâmina,

de todas as imagens
a mais voraz e gráfica,
ninguém do próprio corpo
poderá retirá-la,
não importa se é bala
nem se é relógio ou faca,
nem importa qual seja
a raça dessa lâmina:
faca mansa de mesa,
feroz pernambucana.
E se não a retira
quem sofre sua rapina,
menos pode arrancá-la
nenhuma mão vizinha.
Não pode contra ela
a inteira medicina
de facas numerais
e aritméticas pinças.
Nem ainda a polícia
com seus cirurgiões
e até nem mesmo o tempo
como os seus algodões.
E nem a mão de quem
sem o saber plantou
bala, relógio ou faca,
imagens de furor.

G

Essa bala que um homem
leva às vezes na carne
faz menos rarefeito
todo aquele que a guarde
O que um relógio implica
por indócil e inseto,
encerrado no corpo
faz este mais desperto.
E se é faca a metáfora
do que leva no músculo,

facas dentro de um homem
dão-lhe maior impulso.
O fio de uma faca
mordendo o corpo humano,
de outro corpo ou punhal
tal corpo vai armando,
pois lhe mantendo vivas
todas as molas da alma
dá-lhes ímpeto de lâmina
e cio de arma branca,
além de ter o corpo
que a guarda crispado,
insolúvel no sono
e em tudo quanto é vago,
como naquela história
por alguém referida
de um homem que se fez
memória tão ativa
que pôde conservar
treze anos na palma
o peso de uma mão,
feminina, apertada.

H

Quando aquele que os sofre
trabalha com palavras,
são úteis o relógio,
a bala e, mais, a faca.
Os homens que em geral
lidam nessa oficina
têm no almoxarifado
só palavras extintas:
umas que se asfixiam
por debaixo do pó
outras despercebidas
em meio a grandes nós;
palavras que perderam
no uso todo o metal

e a areia que detém
a atenção que lê mal.
Pois somente essa fraca
dará a tal operário
olhos mais frescos para
o seu vocabulário
e somente essa faca
e o exemplo de seu dente
lhe ensinará a obter
de um material doente
o que em todas as facas
é a melhor qualidade:
a agudeza feroz ,
certa eletricidade,
mais a violência limpa
que elas têm, tão exatas,
o gosto do deserto,
o estilo das facas.

I

Essa lâmina adversa,
como o relógio ou a bala,
se torna mais alerta
todo aquele que a guarda,
sabe acordar também
os objetos em torno
e até os próprios líquidos
podem adquirir ossos.
E tudo o que era vago,
toda frouxa matéria
para quem sofre a faca
ganha nervos, arestas.
Em volta tudo ganha
a vida mais intensa,
Com nitidez de agulha
e presença de vespa.
Em cada coisa o lado
que corta se revela,

e elas que pareciam
redondas como a cera
despem-se agora do
caloso da rotina,
pondo-se a funcionar
com todas suas quinas
Pois entre tantas coisas
que também já não dormem,
o homem a quem a faca
corta e empresta seu corte,
sofrendo aquela lâmina
e seu jato tão frio,
passa, lúcido e insone,
vai fio contra fios.

*

De volta dessa faca,
amiga ou inimiga,
que ais condensa o homem
quanto mais o mastiga;
de volta dessa faca
de porte tão secreto
que deve ser levada
como o oculto esqueleto;
da imagem em que mais
me detive, a da lâmina,
porque é de todas elas
certamente a mais ávida;
pois de volta da faca
se sobe a outra imagem,
àquela de um relógio
picando sob a carne,
e dela àquela outra,
a primeira, a da bala,
que tem o dente grosso
porém forte a dentada
e daí à lembrança
que vestiu tais imagens

e é muito mais intensa
do que pode a linguagem,
e afinal à presença
da realidade, prima,
que gerou a lembrança
e ainda a gera, ainda,
por fim à realidade,
prima e tão violenta
que ao tentar apreendê-la
toda imagem rebenta³.

NOTAS

1. O presente artigo é parte inédita da pesquisa de pós-doutorado “*O desenvolvimento da forma ética, dois tempos: Vilanova Artigas e Rem Koolhaas*”, desenvolvida na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo com supervisão da Profa. Dra. Mônica Junqueira de Camargo e apoio da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo, Processo nº 12/50490, concluída em dezembro de 2014.

2. Medrano e Recamán (2014) discutem os desdobramentos da obra de Artigas para os dias de hoje e consideram que, na proposta espacial do arquiteto, o que está em jogo seria não a “disseminação social (de sua proposta arquitetônica) mas a unidade afetivo-constructiva da casa unifamiliar, possibilidade de uma nova sociabilidade a ser alcançada no país. Mais que uma possibilidade de ensaio construtivo tipológico que fizesse avançar as técnicas de reprodutibilidade e a ordenação urbana necessária, as casas de Artigas constroem um modelo espacial cuja dimensão coletiva se particulariza na proximidade nuclear dos indivíduos (micromunidade), e cuja expansão se daria dissociada de um organismo que as contemplasse como instância social-coletiva. Não existe urbano e sua espacialidade nessa perspectiva, a não ser a grande comunidade cuja forma espacial geral não estaria figurada ou, ainda, não o poderia ser”. Já Buzzar aponta que, mesmo buscando uma diferenciação da rua desinteressante e desqualificada em seus projetos, Artigas não negava a cidade, pois a rua, para ele, era vista como um lugar de abertura da cabeça das pessoas. Bastos (2007) considera: “Em que pese o entendimento da obra (de Artigas) como uma solução arquitetônica para um problema urbano, a cidade permanece relativamente abstrata em suas apreciações críticas, a relação que se estabelece é programática, não formal”. As diferentes conceituações do urbano e sua relação com a obra do autor atestam a natureza da sua arquitetura, de confronto. MEDRANO, L.; RECAMÁN, L. *Duas casas de Artigas: cidade adjetiva. Revista Pós-USP*, n.32, p.102-115. BUZZAR, M.A. *João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de uma Arquitetura Brasileira - 1938-1967*. p.277. BASTOS, M.A.J. *Pós-Brasília: rumos da Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Perspectivas, 2007. p.37.

3. Poema escrito em 1955 e publicado no livro *Duas Águas*, de 1956, que inclui toda a obra do poeta até então.

REFERÊNCIAS

- ABBAGNANO, N. *Dicionário de filosofia*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- ARTIGAS, J.B.V. *Vilanova Artigas*. FERRAZ, M. (Ed.). São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997.
- ARTIGAS, R.; LIRA, J.T.C. (Org.). *Vilanova Artigas: caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- BANHAM, R. *The new brutalism*. London: The Architectural Press, 1966.
- BARDI, L.B. *Lina por escrito: textos escolhidos de Lina Bo Bardi*. In: RUBINO, S.; GRINOVER, M. (Org.). São Paulo: Cosac & Naify, 2009. p.69-75.
- BASTOS, M.A.J. *Pós-Brasília: rumos da arquitetura brasileira*. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BASTOS, M.A.J.; ZEIN, R.V. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2011.
- BUZZAR, M.A. *João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira*. 1996. (Dissertação de Mestrado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1996.
- FERRAZ, M. (Ed.). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997.
- FERRO, S. Entrevista à Marlene Milan Acayaba. *Revista Projeto*, n.86, p.68-70, 1986.
- GROSSMAN, V. *Artigas' realism*. In: European Architectural History Network, 2013, São Paulo. *Anais...* São Paulo: FAU/USP, 2013. p.8-25.
- KAMITA, J.M. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- MALPAS, J. *Realismo*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- MEDRANO, L.; RECAMÁN, L. *Vilanova Artigas: habitação e cidade na modernização brasileira*. Campinas: Unicamp, 2014.
- PETROSINO, M.M. *João Batista Vilanova Artigas: residências unifamiliares: a produção arquitetônica de 1937 a 1981*. 2009. (Dissertação de Mestrado) — Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- SANTOS, L.C. Depoimento de Vilanova Artigas. *Revista Projeto*, n.109, p.91-102, 1988.
- SARAIVA, P.P.M. Depoimento sobre Vilanova Artigas. *Revista Pós-USP*, n.18, p.25, 2005.

Recebido em
12/6/2015 e
aprovado em
25/9/2015.

PATRÍCIA PEREIRA MARTINS | Universidade de São Paulo | Faculdade de Arquitetura e Urbanismo | Comissão de Pesquisa. R. do Lago, 876, Cidade Universitária, 05508-080, São Paulo, SP, Brasil | E-mail: <martinsppatricia@gmail.com>.