Universidade de São Paulo
Escola de Engenharia de São Carlos
Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

**UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO DE VILANOVA ARTIGAS ENTRE
OS ANOS DE 1967 A 1976.**

Gabriel Rodrigues da Cunha

São Carlos, Junho de 2009.

Universidade de São Paulo
Escola de Engenharia de São Carlos
Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo

**UMA ANÁLISE DA PRODUÇÃO DE VILANOVA ARTIGAS ENTRE
OS ANOS DE 1967 A 1976.**

Autor: Gabriel Rodrigues da Cunha
Orientador: Dr. Miguel Antonio Buzzar

Dissertação apresentada à Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do título de mestre em Arquitetura e Urbanismo.

São Carlos
2009

**AUTORIZO A REPRODUÇÃO E DIVULGAÇÃO, TOTAL OU PARCIAL DESTES
TRABALHOS, POR QUALQUER MEIO CONVENCIONAL OU ELETRÔNICO,
PARA FINS DE ESTUDO E PESQUISA, DESDE QUE CITADA A FONTE.**

Ficha catalográfica preparada pela Seção de Tratamento
da Informação do Serviço de Biblioteca – EESC/USP

C972a	<p>Cunha, Gabriel Rodrigues Uma análise da produção de Vilanova Artigas entre os anos de 1967 a 1976 / Gabriel Rodrigues Cunha ; orientador Miguel Antonio Buzzar. -- São Carlos, 2009.</p> <p>Dissertação (Mestrado-Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo e Área de Concentração em Teoria e História da Arquitetura e do Urbanismo) -- Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, 2009.</p> <p>1. Vilanova Artigas. 2. Arquitetura moderna. 3. Arquitetura e desenvolvimento nacional. 4. Arquitetura em São Paulo. I. Título.</p>
-------	---

FOLHA DE JULGAMENTO

Candidato: Arquiteto e Urbanista **GABRIEL RODRIGUES DA CUNHA**

Dissertação defendida e julgada em 13/05/2009 perante a Comissão Julgadora:

Prof. Dr. **MIGUEL ANTONIO BUZZAR (Orientador)**
(Escola de Engenharia de São Carlos/USP)

Aprovado

Prof. Titular **RENATO LUIZ SOBRAL ANELLI**
(Escola de Engenharia de São Carlos/USP)

Aprovado

Prof.^a. Dr.^a. **MÔNICA JUNQUEIRA DE CAMARGO**
(Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP)

Aprovado

Prof.^a. Assoc. **AKEMI INO**
Vice-Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em
Arquitetura e Urbanismo, em Exercício

Prof. Associado **GERALDO ROBERTO MARTINS DA COSTA**
Presidente da Comissão da Pós-Graduação da EESC

AGRADECIMENTOS

Aos meus familiares.

Aos colegas e alunos da pós-graduação, Marcos e Olívia (pela amizade duradoura), Maísa, Ana Cristina (obrigado pelas fotos), Fabiana (por sua pesquisa que me ajudou bastante), Cute, Carolina e Tereza.

Ao meu orientador Miguel Buzzar, à Mônica e ao Renato pelas considerações da Banca. A Julio Katinsky, Júlio e Rosa Artigas e Fábio Penteado pelos depoimentos que foram, na verdade, saborosas e estimulantes conversas.

Ao Marcelo e Geraldo da secretaria da Pós-graduação. À FAPESP. À Rosilene da Biblioteca da FAUUSP pelo material e pela atenção. Por fim, à minha mulher Ana Paula.

Março de 2009.

RESUMO

O presente trabalho procura discutir a produção de João Batista Vilanova Artigas entre os anos de 1967 e 1977, tendo como eixo o tema do desenvolvimento nacional durante a Ditadura Militar. Durante a década de 1960, a Arquitetura Moderna Brasileira que havia se vinculado ao projeto de modernização do país passou a sofrer críticas por parte de seus integrantes, que se acirraram depois do Golpe de 1964. Tais críticas tiveram como alvo principal as limitações da visão desenvolvimentista e a visão estritamente nacionalista que estava atrelada à arquitetura, que acabavam por ocultar problemas sociais vinculados à própria produção arquitetônica. Sendo um importante integrante da visão desenvolvimentista que estava sendo questionada, e frente à necessidade de posicionar-se perante tais críticas, a obra arquitetônica de Vilanova Artigas constitui-se como importantíssimo objeto de análise. Pois ela revela não só seu posicionamento que reafirmava a visão desenvolvimentista e nacionalista, mas também a sua rica contribuição para este debate.

Palavras-chave: Vilanova Artigas. Arquitetura moderna. Arquitetura e desenvolvimento nacional. Arquitetura em São Paulo.

“AN ANALYSIS OF ARCHITECTURAL PRODUCTION OF VILANOVA ARTIGAS BETWEEN THE YEARS 1967 TO 1976”

ABSTRACT

This monograph discusses the production of João Batista Vilanova Artigas between the years 1967 and 1977, with the horizon of the subject matters of national development during the military dictatorship. During the 1960s, the Brazilian modern architecture that had been tied to the project of modernizing the country began to suffer criticism from its members, intensified after 1964. Such criticisms were as focused on the limitations of the developmental vision and vision strictly nationalist who was tied to the architecture, which eventually hide social problems linked to the production architecture. As an important member of the developmental vision that was being questioned, and face the need to position himself to such criticism, the architectural de Vilanova Artigas is important to be object of analysis. Because it reveals not only his option for developmental and nationalistic vision, but also his rich contribution to this debate.

Key-words: Vilanova Artigas. Modern Architecture. Architecture and National Development. Architecture in São Paulo.

Lista de Figuras

Residência Elza Berquó

Fig. 01:	37
Vista atual da entrada (garagem). Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 02:	37
Vista da entrada na época. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 03:	37
Vista atual da porta de entrada. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 04:	37
Vista da cobertura na época. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 05:	37
Vista atual do balcão. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 06:	37
Vista atual fundos c/ gárgula. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 07:	37
Vista interna atual do balcão. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 08:	37
Vista atual dos fundos. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 09:	38
Vista do interior na época. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 10:	38
Vista atual do interior. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 11:	38
Vista atual do interior. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 12:	38
Vista do jardim. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 13:	38
Detalhe do piso. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 14:	38
Detalhe do tronco. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 15:	38
Vista das colunas e mobiliário de concreto. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 16:	38
Vista atual mobiliário concreto. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 17:	39
Detalhe do neoprene. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 18:	39
Vista da cozinha. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 19:	39
Detalhe do espaçamento entre a laje e a parede. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 20:	39
Escritório (antigo dormitório). Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 21:	39
Vista iluminação zenital interior. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 22:	39
Vista abertura zenital jardim. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 23:	39
Detalhe da tubulação de água. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 24:	39
Detalhe do vitral. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	

Fig. 25:	51
Desenho de Artigas, aulas do Grupo Santa Helena, 1939. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 26:	51
Desenho de Artigas, aulas do Grupo Santa Helena, 1939. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 27:	51
Edifício Louveira. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 28:	51
Painel de Rebolo. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 29:	51
Casa Robie, Frank Lloyd Wright. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 30:	52
Casa Rio Branco Paranhos. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 31:	52
1ª Casa de Artigas. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 32:	52
Planta da 1ª Casa de Artigas. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 33:	53
Casa Benedito Levi, 1944. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 34:	53
Casa Czapski, 1949. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997..	
Fig. 35:	53
Segunda Casa do Arquiteto, 1949. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 36:	54
Plantas Casa Benedito Levi. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 37:	54
Plantas 2ª Casa do arquiteto. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997..	
Casa Olga Baeta, 1956	
Fig. 38:	61
Vista Casa Olga Baeta, 1956. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997..	
Fig. 39:	61
Interior Casa Olga Baeta. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997..	
Fig. 40:	61
Plantas Casa Olga Baeta. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997..	
Casa Rubem Mendonça	
Fig. 41:	61
Casa Rubem Mendonça, 1958. Fonte: Máisa Fonseca.	
Fig. 42:	62
Planta Casa Rubem Mendonça, 1958. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Casa Mario Bittencourt	
Fig. 43:	62
Casa Mario Bittencourt. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 44:	62
Corte e plantas Casa Mario Bittencourt. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 45:	62
Construção Casa Mario Bittencourt. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 46:	63
Escola secundária Hunstanton, Casal Smith, 1949-54. Fonte:	
Fig. 47:	63

Escola secundária Hunstanton, Casal Smith, 1949-54. Fonte:	
Fig. 48:	63
Escola secundária Hunstanton, Casal Smith, 1949-54. Fonte:	
Fig. 49:	63
Unidade de Habitação de Marselha, 1947-53. Fonte:	
Fig. 50:	63
Unidade de Habitação de Marselha, 1947-53. Fonte:	
Fig. 51:	63
Unidade de Habitação de Marselha, 1947-53. Fonte:	
Fig. 52:	63
Unidade de Habitação de Marselha, 1947-53. Fonte:	
Fig. 53:	63
Ginásio de Itanhaém, 1959. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 54:	64
Ginásio de Guarulhos, 1960. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 55:	64
Garagem de BARCOS. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 56:	64
Anhembi Tennis Clube, 1961. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 57:	64
Interior da Fau-USP, 1961. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
CECAP Zezinho Magalhães Prado, 1967	
Fig. 58:	79
Circulação Vertical e implantação Geral. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 59:	79
Circulação Vertical e implantação Geral. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 60:	79
Pilotis. Fonte: Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.	
Fig. 61:	79
Vista geral. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 62:	79
Circulação Vertical e implantação Geral. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 63:	79
Estudos de componentes industrializados. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 64:	79
Planta Pav. tipo. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
CECAP Americana, 1972	
Fig. 65:	87
Implantação. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 66:	87
Planta e cortes. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 67:	87
Perspectiva dos blocos de apartamentos e sobrados. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 68:	87
Corte transversal dos blocos de apartamentos. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
CECAP Jundiaí, 1973	
Fig. 69:	88
Rampas. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 70:	88
Vista do conjunto. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 71:	88

Vista do mobiliário. Fonte: Gabriel Rodrigues da Cunha	
Fig. 72:	88
Implantação original Fonte: RUPRECHT, D. Conjunto Habitacional Jundiaí – A: Dois modos de arquitetar. São Paulo: Dissertação mestrado Mackenzie, 2003.	
Fig. 73:	88
Planta do edifício. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas. São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 74:	88
Planta apartamento. Fonte: RUPRECHT, D. Conjunto habitacional Jundiaí – A: Dois modos de arquitetar. São Paulo: Dissertação mestrado Mackenzie, 2003.	
CECAP Marília	
Fig. 75:	89
Vista dos blocos com as rampas. Fonte: Ana Cristina Araújo.	
Fig. 76:	89
Vista do espaço para o mobiliário. Fonte: Ana Cristina Araújo.	
Fig. 77:	89
Vista geral. Fonte: Ana Cristina Araújo.	
Fig. 78:	89
Implantação. Fonte: Google Earth.	
Casa Álvaro de Freitas, 1968	
Fig. 79:	103
Elevações. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas. São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 80:	103
Elevações. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas. São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 81:	103
Elevações. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas. São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 82:	103
Vista da fachada. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas. São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 83:	103
Planta térreo. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas. São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 84:	103
Planta superior. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas. São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 85:	103
Interior. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas. São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 86:	103
Corte longitudinal. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas. São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 87:	103
Corte transversal. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas. São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 88:	103
Corte transversal. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas. São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Casa Telmo Porto, 1969	
Fig. 89:	104
Fachada. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas. São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 90:	104
Vista mezanino e salas. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas. São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 91:	104
Planta Pavimento Térreo. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas. São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 92:	104
Vista da garagem. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas. São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 93:	104
Planta Pavimento Superior. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas. São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 94:	104
Corte. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas. São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Casa Ariosto Martirani, 1969	
Fig. 95:	105
Fachada. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas. São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 96:	105

Estudo elevações laterais. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 97:	105
Corte. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 98:	105
Planta Pav. superior. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 99:	105
Planta Pav. Térreo. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 100:	105
Planta do sub-solo. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Casa Alfred Domschke, 1971	
Fig. 101:	106
Vista do mezanino. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 102:	106
Vista das rampas. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 103:	106
Vista externa. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 104:	106
Corte transversal. Fonte: Fundação Vilanova Artigas. Vilanova Artigas .	
Fig. 105:	106
Corte transversal. Fonte: Fundação Vilanova Artigas. Vilanova Artigas .	
Fig. 106:	106
Fachada. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 107:	107
Planta Inferior. Fonte: Fundação Vilanova Artigas.	
Fig. 108:	107
Planta intermediário. Fonte: Fundação Vilanova Artigas.	
Fig. 109:	107
Planta superior. Fonte: Fundação Vilanova Artigas.	
Fig. 110:	107
Cortes transversais. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 111:	107
Cortes transversais. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Ampliação Casa Elza Berquó, 1974	
Fig. 112:	108
Vista da Piscina e do Edifício anexo ao fundo. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 113:	108
Planta térrea do lote vizinho com área de lazer. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 114:	108
Planta superior com desenho original da piscina. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 115:	108
Fachada lateral da área de lazer. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 116:	108
Corte longitudinal. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 117:	108
Corte Longitudinal. Fonte: Fundação Vilanova Artigas.	
Senai de Vila alpina, 1968	
Fig. 118:	117
Vista do pátio interno. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 119:	117
Vista externa. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 120:	117
Planta. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	

Fig. 121:	117
Corredor interno. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	

Fig. 122:	117
Corredor interno. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	

Centro Educacional de Jaú, 1968

Fig. 123:	118
Detalhe da coluna. Fonte: GABRIEL, M. F. Vilanova Artigas: uma poética traduzida . São Carlos: Dissertação mestrado, 2003.	

Fig. 124:	118
Maquete. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi,	

Fig. 125:	118
Maquete. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	

Fig. 126:	118
Cortes. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	

Fig. 127:	118
Cortes. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	

Fig. 128:	118
Cortes. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	

Fig. 129:	118
Vista do parabolóide hiperbólico. Fonte: Fundação Vilanova Artigas	

Fig. 130:	118
Plantas. Fonte: Fundação Vilanova Artigas.	

Fig. 131:	118
Planta. Fonte: Fundação Vilanova Artigas	

Ginásio Estadual de Utinga, 1962-66

Fig. 132:	119
Vista do edifício. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	

Fig. 133:	119
Vista do pátio. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	

Fig. 134:	119
Vista do pátio interno. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	

Fig. 135:	119
Planta e detalhes. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	

Centro de Educação Pré-primária de Vila Alpina, 1970

Fig. 136:	120
Vista do Edifício. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	

Fig. 137:	120
Vista do Edifício. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	

Fig. 138:	120
Planta. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	

Balneário de Jaú

Fig. 139:	120
Balneário de Jaú. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	

Sindicato dos Trabalhadores das Indústrias Metalúrgicas..., 1969

Fig. 140:	127
Fachada. Fonte: Fundação Vilanova Artigas.	

Fig. 141:	127
Corte transversal. Fonte: Fundação Vilanova Artigas.	

Fig. 142:	127
Corte longitudinal. Fonte: Fundação Vilanova Artigas.	

Fig. 143:	127
Planta 2º sub-solo, 1958. Fonte: Fundação Vilanova Artigas.	

Fig. 144:	127
Planta 1º Sub-solo. Fonte: Fundação Vilanova Artigas.	

Fig. 145:	127
Planta térreo. Fonte: Fundação Vilanova Artigas.	
Fig. 146:	127
Planta 1º e 2º andar. Fonte: Fundação Vilanova Artigas.	
Colônia de Férias do Sindicato dos têxteis, 1969	
Fig. 153:	128
Corte. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 147:	128
Planta. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 148:	128
Planta. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 149:	128
Planta. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 150:	128
Planta. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 151:	128
Vista da Fachada. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 152:	128
Desenho da Fachada. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 154:	128
Vista interna do Pátio (pilotis). Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 155:	128
Vista do Pátio interno. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Reurbanização do Vale do anhangabaú, 1973	
Fig. 156:	135
Perspectiva. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 157:	135
Vista superior. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 158:	135
Perspectiva sob o viaduto do Chá. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 159:	135
Área de influência da intervenção. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Passarelas em São Paulo	
Fig. 160:	135
Passarela em São Paulo. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 161:	133
Passarela em São Paulo. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Rodoviária de Jaú, 1973	
Fig. 162:	136
Plantas. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 163:	136
Plantas. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 164:	136
Plantas. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 165:	136
Detalhe do apoio da cobertura. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 166:	136
Vista das rampas. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 167:	136
Vista externa. Fonte: Vilanova Artigas. Vilanova Artigas . São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.	
Fig. 168:	136

Corte transversal. Fonte: Vilanova Artigas. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.

Fig. 169:.....136

Fachada. Fonte: Vilanova Artigas. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Inst. Lina BO e P. M Bardi, 1997.

CECAP Jaú, 1976

Fig. 170:.....147

Vista do bairro na época da construção. Fonte: Acervo da Prefeitura de Jaú.

Fig. 171:.....147

Vista do bairro na época da construção. Fonte: Acervo da Prefeitura de Jaú.

Fig. 172:.....147

Vista do bairro na época da construção. Fonte: Acervo da Prefeitura de Jaú.

Fig. 173:.....147

Vista de uma das vielas (atualmente). Fonte: Gabriel Rodrigues da Cunha.

Fig. 174:.....147

Vista de uma das vielas (atualmente). Fonte: Gabriel Rodrigues da Cunha.

Fig. 175:.....148

Implantação. Fonte: Acervo da Prefeitura de Jaú.

Fig. 176:.....148

Estudos dos telhados. Fonte: Acervo da Prefeitura de Jaú.

Fig. 177:.....148

Estudo dos telhados. Fonte: Acervo da Prefeitura de Jaú.

Fig. 178:.....148

Uma das plantas-tipo. Fonte: Acervo da Prefeitura de Jaú.

Sumário

RESUMO.....	09
ABSTRACT.....	11
LISTA DE FIGURAS.....	13
INTRODUÇÃO.....	23
1 ASPECTOS DA PRODUÇÃO DE ARTIGAS DE 1937 A 1967.....	31
1.1 UM PROJETO E UM IMPASSE – RESIDÊNCIA ELZA BERQUÓ.....	31
1.2. A RESIDÊNCIA BERQUÓ: A QUESTÃO DO DESENVOLVIMENTO NACIONAL.....	41
1.3. ARTIGAS, RACIONALISMO E ARQUITETURA MODERNA.....	49
1.4 QUESTIONANDO A ARQUITETURA MODERNA: A DUALIDADE DA MODERNIDADE BRASILEIRA.....	56
1.5. O GOLPE MILITAR DESPERTA UM NOVO DEBATE.....	66
2. A PRODUÇÃO DE ARTIGAS DURANTE O MILAGRE ECONÔMICO.....	75
2.1 ARQUITETURA EM BUSCA DA INDUSTRIALIZAÇÃO: O PROJETO DO CONJUNTO ZEZINHO MAGALHÃES PRADO PARA A CECAP.....	75
2.2. OS OUTROS CONJUNTOS HABITACIONAIS PARA A CECAP.....	85
2.3 A EXPRESSÃO DA DUALIDADE: AS RESIDÊNCIAS.....	95
2.4 OS ESPAÇOS COLETIVOS LIVRES.....	114
2.4.1 As escolas.....	114
2.4.2 Edifícios para sindicatos.....	124
2.4.3 Concepções urbanas.....	131
2.5. EXPERIÊNCIA COM MUTIRÃO NO CECAP JAÚ: UM CONTRAPONTO?...140	
3. CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	149
4. REFERÊNCIAS.....	153
APÊNDICE.....	157
ANEXO A.....	163
ANEXO B.....	167
ANEXO C.....	176
ANEXO D.....	187

INTRODUÇÃO

O trabalho teve sua origem vinculada a um percurso de pesquisa iniciado em uma iniciação científica, com financiamento da FAPESP, no qual foi analisada a produção residencial de Vilanova Artigas. Por ocasião daquele estudo, que acabou inserindo o pesquisador no universo da arquitetura moderna e, especificamente, na obra deste arquiteto, foi possível também perceber que havia uma série de questões e de períodos que careciam de uma análise mais detida. O período posterior ao Golpe de 1964, no qual ocorreu uma série de eventos importantes, tanto para a cultura, quanto à arquitetura brasileira, é um dos períodos que, em nossa opinião, necessitava e ainda necessita de trabalhos que procurem investigá-lo em suas várias nuances, inclusive no que diz respeito à produção de Vilanova Artigas, que contou, no período, com um expressivo aumento no número de projetos realizados (ver apêndice). Sendo de nosso interesse e visando a dar uma contribuição neste sentido, a presente pesquisa tem como objetivo principal analisar a produção arquitetônica de Vilanova Artigas, no período compreendido entre meados da década de 1960 e meados da década de 1970, através da relação entre a sua visão quanto aos rumos do processo de desenvolvimento nacional e a sua produção arquitetônica.

Entende-se que este recorte temporal da produção de Artigas justifica-se porque cumpre a função de revisitar e revelar algumas importantes questões, ainda em aberto, no âmbito da historiografia e da própria produção do arquiteto. Recentemente, alguns trabalhos acadêmicos como BUZZAR (1996; 2002), ARANTES (2000), KOURY (2003), GUIMARÃES (2007), dentre outros, investigaram especificamente o período pós-1964, através das obras do próprio Vilanova Artigas e de seus discípulos, como Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império. Estas pesquisas procuraram enfrentar este assunto analisando as obras arquitetônicas e os textos destes arquitetos, neste período, cumprindo importante função na historiografia, uma vez que trouxeram à tona temas presentes no período pós-1964. Entendemos que se tornou mais do que necessária uma investigação da própria produção de Artigas, para complementar este esforço de revisão historiográfica.

Enquanto temática de pesquisa, no bojo das indagações destes trabalhos está a questão do projeto social moderno em arquitetura que foi sendo articulado, não de forma totalmente homogênea, por toda uma geração de arquitetos, dentre eles Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Vilanova Artigas, para falar nos mais conhecidos, procurando compreender o que ocorreu com a relação entre desenvolvimento nacional e arquitetura – estabelecida a partir do Estado Novo e que perdurou até o Governo de João Goulart e, de certa forma, até depois de 1964. Isto é, as atenções estiveram focadas nesta relação que implicava uma articulação entre o projeto da Arquitetura Moderna e o processo de construção de uma nação

moderna. Com o Golpe houve uma certa interrupção, ou ao menos uma remodelação deste processo e esta geração, bem como as novas que já se formavam naquele momento, tiveram que lidar com esta nova situação.

O gradiente de diferenças que surgiram entre arquitetos, a partir deste momento, tinha como eixo propostas divergentes de entendimento da realidade política e econômica nacional e de enfrentamento da nova conjuntura política pós-golpe, que não se restringiram apenas ao âmbito artístico, atingindo também o plano da ação política mais direta. Porém, de um lado, o processo de modernização não foi freado, pelo contrário, corrobora-se aqui com a visão de que o período militar teve um caráter desenvolvimentista, ainda que autoritário, dando continuidade, em grande medida, ao desenvolvimentismo anterior, acentuando as contradições geradas pela ausência de uma política social efetiva, agora através da política do milagre econômico que, aparelhando o Estado e acelerando o estabelecimento de uma infraestrutura material, incentivou de sobremaneira o setor da construção civil e, conseqüentemente, rendeu muito trabalho a todos os arquitetos, com um incentivo e participação do Estado numa escala muito maior. Por outro lado, em função de uma combinação peculiar destes dois aspectos – a censura, decorrente do autoritarismo e o grande volume de produção, tratado de forma pragmática – houve um certo esvaziamento teórico e político no projeto cultural do desenvolvimento brasileiro, sobretudo naquele dito mais progressista, o que trás questionamentos e incertezas, para não dizer impasses, sobre a arquitetura moderna brasileira.

Vilanova Artigas é um personagem chave para o entendimento deste processo. Tanto é, que de uma forma ou de outra, constantemente a ele é que se faz referência para tentar explicar este momento da História da Arquitetura Brasileira e das novas gerações de arquitetos de São Paulo. Esta pesquisa pretende contribuir para este entendimento, uma vez que adotou justamente a produção de Artigas do período citado como foco das atenções para discutir a relação entre a arquitetura e o desenvolvimento nacional.

Tendo como base documental as obras, projetos e textos de sua autoria, a pesquisa investiga qual a relação que estes estabelecem com o período em questão, e quais possíveis sentidos podem ser atribuídos aos seus projetos arquitetônicos do período. Dito de outra forma, nosso interesse é o de investigar tais obras procurando revelar como a arquitetura de Vilanova Artigas se articulou, neste período, com o contexto político-social e em que medida este contexto problematizava a idéia que Artigas tinha anteriormente a respeito do desenvolvimento nacional, ou melhor, da relação entre a arquitetura e este desenvolvimento.

Em Artigas, a Residência Elza Berquó, de 1967, representa a manifestação arquitetônica que melhor sintetizou seus questionamentos surgidos por ocasião da implantação da Ditadura Militar. Tais questionamentos foram decorrência do Golpe Militar que colocou em questão a continuidade do desenvolvimento nos moldes que vinham se

estabelecendo desde o Estado Novo e, particularmente, a partir da década de 1950, justamente em um período da produção de Artigas, que como veremos, já se caracterizava por um forte vínculo entre suas concepções arquitetônicas e a ideologia nacional-desenvolvimentista. Para ARANTES (2002) o projeto desta residência, que será analisado a seguir, sugere que o projeto moderno que Artigas vinha desenvolvendo ao longo dos anos anteriores parece ter virado, tal qual uma alegoria tropicalista, uma simples fantasia. Para BUZZAR (1996) o projeto da residência era mesmo uma crítica às idéias que haviam movido anos de trabalho do arquiteto e mostrava a percepção de um equívoco do caminho seguido da modernização que envolvia, em termos arquitetônicos, uma série de elementos que exprimiam a tecnologia avançada, a aposta na pré-fabricação entre outros.

No entanto, no mesmo ano de 1967, Artigas realizou o projeto do conjunto habitacional Zezinho Magalhães, primeiro de uma série de conjuntos de grande porte no Estado de São Paulo, através da Caixa Estadual de Casas para o Povo (CECAP - autarquia vinculada ao Governo Estadual), no qual é possível verificar o empenho em estudar, aplicar e desenvolver processos construtivos que envolviam a pré-fabricação e tecnologia avançada. Esta postura arquitetônica reafirmava a aposta na possibilidade de desenvolvimento mesmo sob a Ditadura Militar, ou para além de sua política, sugerindo de um lado uma definição com relação aos questionamentos surgidos durante o projeto da residência Berquó – e a reafirmação do caminho seguido da modernização – e de outro acabou mostrando a complexidade das contradições presentes na relação entre arquitetura e desenvolvimento político-social.

Por este motivo, a pesquisa tem como ponto de partida este momento do percurso profissional de Vilanova Artigas, especificamente o ano de 1967 – quando foram realizados estes dois projetos – com o intuito de verificar ao mesmo tempo as principais características de sua arquitetura daí em diante e qual foi de fato sua postura no que diz respeito à relação entre a sua produção arquitetônica e o processo de desenvolvimento nacional, após 1964.

Conforme esta pesquisa avançava as análises de suas obras, de seus textos e, na medida do possível, se estabeleciam as relações históricas neles presentes, percebia-se a riqueza de questões que surgiam, as quais, muitas vezes – como não poderia ser diferente – não estavam relacionadas diretamente com o universo de questões políticas. Aliás, se a conjuntura política da Ditadura Militar pode ser adotada como um recorte temporal bastante frutífero, é também verdade que as obras não falam exclusivamente para ela. Há uma série de questões envolvidas nos projetos que transcendem a dimensão política e seria um pouco forçado analisá-las observando apenas esta dimensão. Este tipo de abordagem poderia sugerir um materialismo vulgar que, entre outras coisas, confunde a obra artística, sua periodização e seus métodos de análise com periodizações e métodos de análise da ciência política ou da sociologia. Há uma interdependência entre o contexto social e a produção

artística e arquitetônica, mas há também uma relativa independência da Arte e procurou-se evitar que ela fosse entendida apenas como um mero fruto de posições políticas, mas sim como algo que participava de um universo de questões mais amplo.

Acreditamos sim, que a Ditadura Militar inegavelmente promoveu alterações significativas no campo artístico, pois seu caráter persecutório, repressivo, inibiu, ou trouxe indagações, a ação de muitos intelectuais e artistas. Na arquitetura e, particularmente na carreira de Artigas, a influência deste contexto político deixou seus efeitos: o episódio da Casa Elza Berquó fala por si só, como melhor se verá. A política econômica promovida pelo Estado, por sua vez, com algumas novidades em relação ao período anterior, deixou traços no campo da Arquitetura. O “Milagre Econômico” investiu pesadamente na construção civil e, como decorrência, o aumento da demanda por arquitetos e por obras foi evidente. Uma análise atenta sobre a obra catalogada de Artigas (vide apêndices) mostra que há um grande número de projetos e obras realizados no período, que tiveram como cliente o Estado, número inclusive superior a qualquer outro período de sua trajetória profissional. Resta ainda dizer que o clima ideológico era bastante peculiar e merece ser tratado. A idéia do Brasil “potência” e o “Milagre Econômico” se impuseram e a Arquitetura talvez não tenha conseguido escapar deste emaranhado de questões, posto que é uma arte que por sua própria natureza está atrelada, mais do que as outras manifestações artísticas, às condições produtivas (o que reforça a relação com o contexto político social). Deve-se perguntar, portanto, qual o papel ideológico que teria sido reservado para ela, sabendo-se, de antemão, que as noções de propaganda do Regime ou o de resistência a ele, podem servir de parâmetros, mas são muito limitadas. Neste sentido, o limite temporal escolhido foi meados da década de 1970 – período em que o “milagre econômico” apresentaria seus primeiros sinais de crise – e, mais especificamente, o ano de 1976 porque nele é que Artigas realizaria seu último projeto para a CECAP, fechando sua participação iniciada no conjunto de Guarulhos.

Como se trata de um trabalho cujo objetivo é analisar uma produção arquitetônica foi necessário estabelecer estratégias, ou melhor, um método para a leitura destas obras. O enfoque metodológico de um trabalho como este enfrenta problemas inerentes à interpretação das obras de arte em geral, como consideramos a produção arquitetônica de Vilanova Artigas. Havíamos, até a banca de qualificação, realizado uma primeira seleção e leitura inicial das obras, apreendendo suas características principais, mas a primeira dificuldade era justamente a necessidade de definir melhor o porquê das escolhas que foram feitas num universo tão vasto de obras, uma vez que não apenas seria impossível analisar todas como também nem todas se mostrariam necessárias à nossa análise.

Por sugestão da Banca de qualificação, tivemos contato com o trabalho de Michael Baxandall em seu livro *Padrões de intenção – a explicação histórica dos quadros* (São Paulo: Companhia da Letras, 2006), bastante valioso por discutir justamente os problemas

que o historiador de tem que enfrentar e as escolhas que eventualmente tem que fazer. Há vários outros livros e textos que procuram tratar de tais dificuldades acerca do trabalho do historiador de arte, certamente este livro não é o único, mas aceitamos a sugestão da banca em tentar compreender os métodos de análise sugeridos pelo historiador inglês que fossem úteis a esta pesquisa. O livro “encaixou-se” muito bem à pesquisa porque aborda o cerne de nossa opção: a de ler as obras de arte, a partir delas mesmas.

Sendo assim, segundo a abordagem de Baxandall (2006), o primeiro procedimento que se deve adotar é o de entender o objeto artístico como a solução de um problema específico que seu autor teve que enfrentar. A fim de compreendê-lo, o que fazemos é tentar reconstruir ao mesmo tempo o problema específico que o autor queria resolver e as circunstâncias específicas que o levaram a produzir o objeto tal como ele é. Mas tal reconstrução não refaz a experiência interna do autor, trata-se apenas de uma simplificação limitada. Para operar esta reconstrução temos que tentar identificar e mapear o problema, identificar o encargo e as diretrizes que o autor teve que lidar. Juntos, encargo e diretrizes constituem um problema para o qual a obra foi a solução.

O “método” que Baxandall propõe é útil para compreender as dificuldades da leitura ou interpretação de obras de arte e por ajudar a estabelecer algumas chaves de leitura que facilitam o trato com as obras artísticas. Para nosso trabalho optamos por trilhar por caminhos semelhantes aos propostos por Baxandall, porque nosso principal interesse é o de descobrir, na obra de Vilanova Artigas, porque dentre as várias possibilidades de resolver um problema de ordem arquitetônica o arquiteto fez determinadas opções e não outras. Adotamos, assim uma linha de abordagem que pressupõe que parte dos motivos das escolhas tratavam-se de problemas que faziam parte do conjunto de preocupações de uma geração de profissionais tais como o desenvolvimento nacional e os assuntos a ele relacionados, como a industrialização da construção civil, as dificuldades políticas que se impunham naquele momento etc. Eram preocupações, que grosso modo, podemos dizer que compunha a “cultura” arquitetônica daquele momento. Para Artigas, fazer arquitetura era uma forma de intervir na realidade ou discuti-la. A sua arquitetura inclina-se para o futuro, porque tinha hora e lugar, ou seja, era uma resposta ao presente, cheia de intenções (mais uma vez recorremos à Baxandall que define o conceito de “intenção”, como a peculiaridade que as coisas têm de se inclinar para o futuro). A intenção presente numa obra é “resultado”, portanto, do conjunto de decisões que o autor tomou, inserido num determinado contexto histórico, sob uma cultura específica e com encargos e diretrizes próprios de cada objeto arquitetônico elaborado. Assim, cada obra de Artigas, aqui analisada, tinha um encargo (fazer uma casa, uma escola etc. para um cliente, para uma comunidade) e diretrizes (as condições locais relacionadas a cada obra como o terreno, a implantação, a resistência dos materiais que seriam utilizados, se estes suportariam os vãos livres que estavam desenhados, as

limitações de custos e prazos, os exemplos anteriores bem ou mal sucedidos etc.) e, finalmente, questões de ordem cultural, que acreditamos ser aquilo que pesava nas decisões, isto é, a bagagem cultural de Artigas em cada momento. Por isso que adotamos uma linha de abordagem que pressupôs que parte dos motivos das escolhas eram as preocupações, que grosso modo, compunham a “cultura” arquitetônica daquele momento.

No que se refere aos instrumentos utilizados para montar esta forma de leitura dos objetos arquitetônicos, o trabalho orientou-se primeiramente pela análise da base documental (as obras), pela pesquisa bibliográfica e, complementarmente, de depoimentos. A pesquisa bibliográfica contém a análise e fichamento de textos, livros e artigos em periódicos relacionados à produção de Vilanova Artigas, à Arquitetura Brasileira e a produções teóricas que tratam do desenvolvimento brasileiro entre os anos de 1960 e 1970. A análise da base documental inclui o estudo dos projetos de Vilanova Artigas e visitas técnicas de campo. Os depoimentos foram realizados com profissionais e pesquisadores que se relacionam com o tema de pesquisa.

Com isto, procurou-se criar um panorama da produção de Vilanova Artigas no período compreendido entre os anos de 1960-70, através da relação entre as suas obras e seus textos com o contexto histórico, político e sócio-econômico.

Inicialmente a seleção dos projetos e obras foi realizada tendo em vista as que tiveram destaque na Historiografia, e eventualmente algumas desconhecidas, englobando algumas residências, sedes para sindicatos, escolas, conjuntos habitacionais, projetos de desenho urbano, entre outros, numa primeira tentativa de evitar se perder num universo tão vasto que foi a sua produção arquitetônica. Após uma leitura inicial dos projetos selecionados, percebeu-se que era necessária ainda uma maior definição e, para tanto, escolhemos quais questões queríamos analisar. Devido ao nosso conhecimento prévio da produção de Artigas, selecionamos algumas questões, as quais serão desenvolvidas durante o trabalho, que estavam presentes em sua obra anterior ao período da Ditadura Militar para verificar se estas se perpetuaram nos anos seguintes. Recorremos assim a algumas obras do período antecedente à pesquisa que mostrassem sinteticamente como se apresentavam tais questões. O resultado desta retrospectiva encontra-se no primeiro capítulo do trabalho.

Assim, acreditamos ter dado uma solução satisfatória para nossa escolha das obras e sua relação com a contextualização histórica, organizando a datação destes projetos, dos textos do autor a elas relacionados e textos de revistas especializadas. Esta contextualização teve como objetivo levantar hipóteses que estivessem relacionadas com a indagação da pesquisa que foi a de verificar como as obras de Artigas respondem às questões colocadas num momento histórico que parece problematizar o período anterior, com interesse sempre focado nas soluções arquitetônicas. Assim, a pesquisa tentou atribuir sentidos às obras, através da comparação e em alguns casos do confronto entre cada uma delas produzidas por

Artigas, apoiando-se ainda nos textos a elas relacionados. Procuramos com isto, acompanhar a trajetória de Artigas, verificando identidades e diferenças entre os projetos para, finalmente, elevar a interpretação a um nível de busca de sentido Político e Histórico. Todo este esforço nos orientou na organização dos títulos dos tópicos de cada capítulo nos quais procuramos agrupar unidades temáticas e semelhanças estéticas entre as obras.

Os principais arquivos e bibliotecas consultados foram: a Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP - SP, o acervo da Fundação Vilanova Artigas, os Arquivos de projetos de algumas Prefeituras como as de Jaú e Jundiá.

Foram efetuadas visitas técnicas aos edifícios, objetos de análise, com levantamento fotográfico nos seguintes municípios: Jaú, Marília, Guarulhos, São José do Rio Preto e São Paulo.

Por fim, cabe dizer que esta dissertação estrutura-se em 2 capítulos. O primeiro, como já adiantamos, apresenta o ponto de partida, isto é, qual a questão que procuraremos responder ao longo do trabalho e a busca por algumas referências da produção de Artigas anterior ao período delimitado e uma rápida contextualização dos problemas que se fizeram presentes para ele na construção de um caminho próprio da arquitetura brasileira. Para criar tal contextualização, o capítulo dialoga com diversas pesquisas realizadas recentemente sobre Artigas.

O segundo capítulo discute o foco da pesquisa propriamente, estudando o percurso de Artigas, através das obras e textos do período compreendido entre 1967 e 1976. Complementarmente, dialogamos com os trabalhos realizados sobre este mesmo período, ainda que muitos não estivessem diretamente relacionados com Artigas, mas que a ele se remetiam ou, ao menos, que se referiam às questões que fizeram parte de sua produção. Este capítulo tem como objetivo apresentar a contribuição efetiva desta pesquisa.

O último capítulo (Considerações finais) apresenta um breve balanço da produção arquitetônica analisada, retomando e elaborando de forma mais sintética as principais questões levantadas ao longo do trabalho, procurando chamar a atenção para os aspectos que julgamos de maior relevância da obra de Artigas neste período.

1 ASPECTOS DA PRODUÇÃO DE ARTIGAS DE 1937 A 1967

1.1 UM PROJETO E UM IMPASSE – RESIDÊNCIA ELZA BERQUÓ

Em meados de 1960, Vilanova Artigas é convidado a fazer um projeto de residência para uma amiga, a professora universitária Elza Berquó. Este projeto, cuja análise será realizada adiante, é nosso ponto de partida para a investigação que será empreendida nesta pesquisa, devido à importância e à riqueza das questões que se podem encontrar nela, relacionadas àquele momento político, bem como com os posteriores desdobramentos na produção arquitetônica do arquiteto.

Começamos pelas questões de ordem política, que consideramos um ponto forte do projeto. Na ocasião do convite desta residência, Artigas estava, por conta da Ditadura Militar, sob inquérito policial-militar e aguardando o momento em que seria chamado para depor. Conforme o próprio Artigas:

“Elza me procurou para que eu fizesse uma casa para ela. Respondi-lhe dizendo: ‘você está louca! Estou sendo julgado pelo tribunal de segurança. A primeira seção vai ser depois de amanhã. Vou ser condenado. O que é que você quer, que eu faça um projeto de uma casa para você na cadeia?’ Mas você conhece a Elza, a robustez catastrófica... e fiz o desenho dessa casa meio como ‘arquiteto-presidiário’.”¹

Na seqüência de seu relato sobre o ocorrido com este episódio da casa, Artigas emendou:

“Eu fiz com a intenção deliberada de pensar num nível pop, se vocês me permitem uma confissão, de tão bravo que eu estava com o golpe de 64. Nesse momento eu estava pendurado no cabide, estava com raiva de todo esse processo que acabei fazendo. A Elza nunca soube disso, mas eu fiz essa casa para ela com vontade de esculhambar com o diabo da situação política que nós vínhamos vivendo. E morto de medo, porque a gente se mete nessas coisas e depois diz: - ‘Meu Deus, por que eu fui fazer isso?’”²

¹ In VILANOVA ARTIGAS. **A Função social do arquiteto**. São Paulo, Fundação Vilanova Artigas/Nobel, 1984.

² In ARTIGAS, J.B.V. **Aula em Porto Alegre**. 1981, apud CORRÊA, Maria Luiza. **Da Idéia ao Desenho**. São Paulo, Dissertação FAU-USP, 1998.

Por fim, é importante ainda resgatar a explicação de Artigas sobre o sentido do caráter provocativo e o efeito irônico que o projeto carregava, bem como os mecanismos para se produzir tal efeito:

“É meu projeto de residência meio ‘pop’, meio irônico e eu gosto muito de vê-la sobre qualquer forma. São pedaços de troncos de árvores que apóiam toda a estrutura de concreto da cobertura. Mas o que é o avanço técnico! Danei a descobrir que era possível colocar laje de concreto sobre uma coluna de madeira e experimentei, pela primeira vez, na casa de praia de meu irmão Giocondo. Com o surgimento de um material chamado neoprene foi possível fazer com que a carga do telhado se distribuisse pela área da coluna e, dali, para as fundações. Mas fiz essa estrutura de concreto apoiada sobre troncos para dizer, nessa ocasião, que essa técnica toda de concreto armado, que fez essa magnífica arquitetura que nós conhecemos, não passava de uma tolice irremediável em face das condições políticas que vivíamos naquele momento”³.

Nestes relatos algumas questões-chave aparecem. A Ditadura representava, para Artigas, um problema cuja abrangência não se restringe à perseguição polícia contra ele. De fato, o Governo Militar no combate aos seus opositores, estava cassando muitas lideranças logo nos primeiros anos após o Golpe de 1964. Artigas era filiado ao PCB, desde 1945, e estava, naquele momento, aguardando julgamento por parte dos militares. Mas, sobretudo, o projeto político que setores sociais, grande parte da esquerda e o Partido Comunista tinha para o país não encontrava eco no novo poder assumido. Mais do que isso, a Ditadura Militar representava para a esquerda um retrocesso econômico e político que comprometeria algumas supostas conquistas realizadas desde o segundo pós-guerra, atreladas à idéia de progresso e de modernização, que poderiam libertar a nação da sua condição de oprimida pelo imperialismo⁴. Esta interpretação, cuja importância está vinculada à articulação construída entre a arquitetura e o desenvolvimento nacional, será discutida mais adiante.

Passando agora às questões arquitetônicas, mais especificamente, o que transparece neste projeto é uma intenção de Artigas em articular um repertório formal arquitetônico com o objetivo de dialogar com este difícil momento político. Vejamos então, algumas características deste projeto:

O acesso à residência (figuras 1, 2 e 3) se dá de forma indireta, por meio da Garagem que fica no pavimento inferior, a partir da qual se alcança uma escada que leva à porta da frente, aproveitando o desnível do terreno. Por meio deste artifício de acesso indireto e não aparente à entrada principal, a fachada é problematizada, retirando-a do foco da entrada da edificação.

As paredes da residência não tocam a laje de cobertura (figura 19), um bom artifício para o problema das juntas de dilatação da estrutura e da laje, mas também uma possível

³ In FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord.), **Vilanova Artigas**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997.

⁴ Ver em BUZZAR, M. A. **João Batista Vilanova Artigas: Elementos para contribuição de um caminho na Arquitetura Brasileira – 1938-1967**. São Paulo, Dissertação FAU-USP, 1996, p.285.

intenção plástica que visa a dar uma expressão mais clara ao artifício da planta livre, isto é, Artigas mostra o princípio construtivo de forma a não deixar dúvidas quanto à escolha do tipo de partido estrutural. Nas paredes estão ausentes os rodapés⁵. Os cômodos se distribuem de forma perimetral, ao redor de um pátio interno (figuras 9, 10 e 11), criando um átrio centralizado inundado de luz zenital. O fechamento dos cômodos, as paredes internas, é feito por painéis em gesso acartonado (*dry-wall*) contrastando com as paredes em alvenaria dos fechamentos externos.

A iluminação do ambiente interno é zenital (figuras 21 e 22). É curiosa a ausência de pontos de luz elétrica instalados no teto o que implica que toda a iluminação artificial da casa seja realizada por luminárias ligadas a tomadas nas paredes e não por interruptores que acionam lâmpadas no teto (figura 20). A tubulação de água está instalada de forma aparente no exterior da moradia e a caixa d'água compõe um volume retangular isolado na cobertura (figura 23).

A laje de cobertura (figura 4) é de concreto armado, compondo um bloco único com as platibandas, beirais e gárgulas (figura 6) também feitos em concreto, cuja textura deixa à mostra as marcas das tábuas, simulando lambris (figura 2). Apesar do desnível do terreno, a cobertura, com seus balcões (figura 5), contribui para ressaltar a horizontalidade do projeto.

No interior, a pintura das paredes na época da construção utilizava as cores primárias, posteriormente substituídas pelo branco pelos proprietários. O jogo criado com as paredes decora a residência através do uso de vários materiais como concreto aparente, tijolos a vista e tijolos pintados e da presença de recortes verticais e horizontais, alguns vazios (figura 10) e outros fechados por vitrais (figura 24). Este jogo explora ainda a criação de bancadas que servem de apoio para objetos vários. As entradas zenitais de luz, dispostas de forma assimétrica no teto (figura 21), trazem ao interior uma variedade de luzes e cores que enriquecem ainda mais a idéia de variedade na composição interna.

Parte do mobiliário é feita de concreto (figuras 15 e 16), mesclando a função de mobiliário com a função de paredes divisórias que acabam por estabelecer um contraste com os troncos de madeira existentes no interior.

Há um jardim no centro do pátio interno (figuras 9 e 12), iluminado também de forma zenital, e uma pequena fonte de água. O jardim é composto, desde o momento em que foi concluída a construção, por plantas exuberantes que junto com troncos de madeira formam uma pequena mata. Havia ainda um painel vazado (figura 9), sem utilidade aparente que corria por um trilho (figura 13) e cortava o pátio inteiro e um pedaço do jardim. Atualmente o

⁵ A explicação para isto, segundo a proprietária Elza Berquó, é que Artigas queria preservar um testemunho histórico de como os pedreiros construíam naquele momento. Talvez a proprietária esteja se relacionando a vedação que o rodapé realiza das imperfeições deixadas pelos trabalhadores na execução da junção do piso com a parede. Ver Exposição Vilanova Artigas. São Paulo: Fau-USP/Documenta, 2003. DVD.

painel foi retirado, restando apenas o trilho. O piso é composto por uma variedade de materiais como pedra, ladrilhos, madeira e cerâmica (figura 13).

O que se destaca de forma mais latente no interior são os 4 apoios no centro da residência, as colunas feitas com madeira (os troncos descritos nos parágrafos anteriores) que, segundo Artigas, compartilham do peso da estrutura da cobertura com mais 10 outras em concreto armado. Todas as 14 colunas contêm nas duas extremidades uma camada de *neoprene* que permite o deslocamento natural das lajes (dilatação e retração) mostrando que não faltam no projeto soluções e experimentações tecnológicas. As colunas de madeira (tiradas do próprio terreno) não receberam nenhum tipo de tratamento manufaturado como aparelhamento, por exemplo. Estão implantadas preservando, na medida do possível, seu aspecto original com os troncos retorcidos e algumas ramificações – bem aparentes no centro da sala, dispostas de forma simétrica.

Quando observarmos o destaque que é dado para estas colunas de madeira (as únicas que se mostram) enquanto as outras de concreto estão escondidas nas paredes do restante da residência, somados a outros elementos como o painel sem função aparente e a variedade de pisos (madeira, pedra, cerâmica e ladrilhos) nos é revelado o caráter inusitado do interior da residência. Sem dúvida alguma, a inexistência de madeira no resto da estrutura que é exclusivamente composta por concreto armado como também os fechamentos que são compostos de tijolos, isto tudo acaba ressaltando a intencionalidade expressiva das colunas em madeira e do restante do interior. Quando vista em planta (figura 25), a casa revela mais um elemento curioso: três dos troncos estão apoiados sobre o piso da residência, enquanto o quarto se apóia diretamente no jardim interno. Todos estes dados projetuais sugerem um exercício de ruptura de esquemas racionais de construção arquitetônica, contrariando aquilo que seria esperável ou mais usual em cada escolha realizada.

Em síntese, usando um repertório “pop”, que na casa se manifesta de inúmeras formas, das quais destacamos o uso de uma miscelânea de materiais diversos (desde o piso aos troncos de árvore) e a presença de um painel sem função que cruza a sala por um trilho, o arquiteto acaba gerando um efeito semelhante à idéia de “colagem”. Voltando ao depoimento de Artigas, para ele o conteúdo crítico da residência justifica-se pela vontade de “esculhambar” e está baseado na adoção da arte *pop* como forma de expressão artística. Há aqui uma visão crítica que deixa claro que havia no momento da realização do projeto a intenção de Artigas (do artista) em criar tais efeitos, mostrando que tal visão estava diretamente relacionada com a realidade social, a “situação política” e com o a cultura do momento, a arte *pop*. Tanto a situação política quanto a arte *pop* eram registros importantes daquele momento histórico que Artigas intencionalmente quis transformar em componente de uma estrutura arquitetônica.

Mas é necessário caracterizar melhor este pop que Artigas utiliza na residência, porque a julgar por seu depoimento, não fica claro. Não é exatamente aquele pop americano ou inglês. Ainda que se valha da colagem, ele não utiliza materiais e objetos de uma indústria cultural, ou de materiais que inundaram o mercado de bugigangas, ou de objetos fruto do *stiling*. Não realiza um diálogo direto com a questão da sociedade de consumo. Faz uso de materiais correntes sim, mas arcaicos, anacrônicos, num certo sentido populares, utilizado pela população de baixa renda, mas, sobretudo, materiais que questionam a produção industrial (racional, como ele dirá). Neste sentido, a linguagem “pop” que aparece no projeto é caracterizada por uma negação irônica a um certo racionalismo arquitetônico, o que parece ficar especialmente claro no uso do painel sem função bem no meio da sala, ou mesmo o uso da variedade de pisos e elementos decorativos, que compõem a “colagem”. O depoimento de Artigas sugere esta intenção de trabalhar a questão da racionalidade: “(...) esse conjunto de velhos ladrilhos cerâmicos se juntaram com outros restos de material que eu botei lá p’ra dar a impressão de nenhuma racionalidade”⁶.

Para além do que o próprio Artigas tenha dito com relação a esta obra, é possível concluir que por algum motivo há neste jogo de materiais e nas soluções espaciais uma clara tentativa de produzir efeitos contraditórios. Mas por qual razão? Por que a intenção de ironizar o racionalismo arquitetônico? Em parte o próprio Artigas já nos sugere uma resposta, o significado político deste projeto naquele momento. Mas seria só isto? Haveria outros projetos de sua autoria cuja expressão plástica tenha se manifestado desta forma? Quais os desdobramentos posteriores a esta obra?

São estas questões que procuraremos agora discutir mais detidamente.

⁶ In ARTIGAS, J.B.V. **Aula em Porto Alegre**. 1981, apud CORREA, Maria Luiza. Op. Cit.

Residência Elza Berquó

Figura 1: Vista atual da entrada (garagem)

Figura 2: Vista da Entrada na época

Figura 3: Vista atual da porta de entrada

Figura 4: Vista da cobertura na época:

Figura 5: Vista atual do Balcão

Figura 6: Vista atual fundos com a gárgula

Figura 7: Vista interna atual do Balcão

Figura 8: Vista atual dos fundos

Residência Elza Berquó

Figura 9: Vista do Interior na época

Figura 10: Vista atual do interior

Figura 11: Vista atual do interior

Figura 12: Vista do jardim

Figura 13: Detalhe do piso (notar o trilho do painel à direita)

Figura 14: Detalhe do tronco

Figura 15: Vista das colunas e mobiliário de concreto

Figura 16: Vista atual do mobiliário de concreto

Residência Elza Berquó

Figura 17: Detalhe do neoprene aplicado na base da coluna

Figura 18: Vista da cozinha

Figura 19: Detalhe do espaçamento entre a laje e a parede

Figura 20: Escritório (antigo dormitório)

Figura 21: Vista da iluminação zenital do interior

Figura 22: Vista da abertura zenital do jardim

Figura 23: Detalhe da tubulação de água

Figura 24: Detalhe do vitral

Residência Elza Berquó

LEGENDA	
1. SALA	7. JARDIM
2. SALA	8. ENTRADA
3. SALA	9. BALCÃO
4. COZINHA	10. CLOSET
5. DORMITÓRIO	11. GARAGEM
6. BANHEIRO

Planta Sub-Solo

Planta Térreo

1.2. A RESIDÊNCIA BERQUÓ: A QUESTÃO DO DESENVOLVIMENTO NACIONAL

A julgar pelo relato de Artigas, o impasse relatado no item anterior diz respeito às suas inquietações com a situação política daquele momento manifestas na concepção arquitetônica da residência. Como foi dito anteriormente, para esta pesquisa, estas inquietações constituem-se num importante aspecto que será adotado como ponto de partida para tentar compreender a produção arquitetônica de Artigas deste momento e, com isto, também contribuir para o entendimento da produção arquitetônica moderna brasileira. A principal questão desta pesquisa é justamente a de analisar a forma como a produção arquitetônica do arquiteto se articulava com questões presentes no período posterior ao Golpe Militar, tais como as políticas desenvolvimentistas, sobretudo no campo da habitação e do planejamento urbano, ou mesmo os debates a respeito da industrialização da construção civil.

Uma breve revisão bibliográfica do período, sobretudo da história política e econômica, apresenta diversas visões do que teria representado o Governo Militar e sua política do Milagre Econômico cuja complexidade não cabe aqui analisar pormenorizadamente. Dentre estas visões, no entanto, vale a pena serem tratadas brevemente duas. A primeira é a de que o período militar desencadeou um processo de transformações, que teve como um dos motes o início do desmonte de algumas estruturas estabelecidas no período histórico anterior. Para IANNI (1968), por exemplo, a partir da “Era Vargas” até 1964 vigorou no Brasil aquilo que ele denominou de período ou modelo democrático-populista, um tipo específico de configuração Estatal que esteve presente a partir do Estado Novo, caracterizada por uma política desenvolvimentista de cunho nacionalista, com forte presença do Estado na economia, cuja técnica de sustentação do poder político se dava através da “política de massas”. Seguindo sua estrutura de pensamento, o Golpe de 1964 teria desencadeado um processo de inversão política, cuja principal ferramenta foi a perseguição e a violência, com a finalidade de barrar os destinos “indesejáveis” que estavam até então sendo tomados pelo desenvolvimento nacional. Para IANNI, com o governo de Castelo Branco inicia-se um programa completo de reformulação das instituições vigentes, de modo a ajustar as expectativas e ideologias das diferentes classes sociais ao *status quo*. Alteram-se progressivamente as instituições econômicas e financeiras, políticas e educacionais. Todos os esforços e medidas, os Atos Institucionais (AIs), a Constituição imposta em 1967, a reforma da legislação trabalhista, a depuração da estrutura partidária etc, correspondem à intenção de reaglutinar os poderes político e econômico, em nova direção. Destinam-se a derrotar, já no primeiro governo militar, o modelo nacionalista de desenvolvimento, enquanto estrutura de poder e política econômica nos moldes populistas.

Desta forma, as forças políticas que ascenderam ao poder em 1964, ou o reajuste político operado a partir desta data, teriam um propósito conflitante com a linha até então adotada pelo nacional-desenvolvimentismo, que supostamente propunha estabelecer um vínculo entre um processo de modernização econômica com um processo de modernização social. Isto é, acreditava-se que quanto mais se desenvolvesse a economia do país, mais condições seriam criadas para uma melhoria da qualidade de vida dos brasileiros, reduzindo a pobreza, a miséria etc.

Para IANNI (1968), o processo de interrupção do desenvolvimento brasileiro dentro de padrões getulistas, ainda que com muitas contradições, sofrera modificações no momento em que o progresso econômico abriu a possibilidade de conduzir o Brasil a uma nova condição social frente ao cenário nacional e internacional.

De fato as ditaduras militares que ocorreram no Brasil e na América Latina tiveram seu significado fortemente atrelado às contradições do capitalismo, tanto em âmbito nacional quanto internacional, embora nesta época esta questão era, em grande medida, entendida muito mais como uma política específica derivada da divisão bipolar do mundo em capitalismo e comunismo. No contexto particular brasileiro, a visão que era alimentada pelos protagonistas e apoiadores do Golpe na época também era marcada por esta dimensão bipolar do mundo e sustentava que nossa breve democracia havia criado condições para a instauração de uma República “sindicalista”, ou comunista, que precisava ser combatida, sobretudo porque o contexto internacional estava repleto de grandes acontecimentos, de grandes rebeliões como a Revolução Cubana, as lutas na Indochina e na África pela libertação nacional e o repúdio à Guerra do Vietnã nos Estados Unidos, todos vistos como uma ameaça presente para os apoiadores do Golpe. Isto tudo acabava por agravar os conflitos de interesses internos já existentes com relação aos destinos da nação.

Uma outra visão presente naquele momento e distinta da apresentada acima, que se desenvolveu através de intelectuais como Roberto Schwarz, Francisco de Oliveira, Marilena Chauí, Ruy Fausto e Emir Sader entre outros, é a de que o golpe militar não estabelecia uma nova política distinta da anterior caracterizando um processo de ruptura do padrão de desenvolvimento, mas sim um agravamento ou agudização das próprias contradições do modelo desenvolvimentista existente. Segundo esta visão, o aspecto crucial era a necessidade de contestação da positividade do desenvolvimentismo estabelecido desde Vargas, negando, sobretudo a visão que lhe era própria, a saber, a determinação imediata entre o processo de modernização econômica e a modernidade social. Implicava em questionar o papel da burguesia nacional, no conjunto da sociedade brasileira, que seria aliada e não inimiga do imperialismo, porque ela não teria contradições com o setor agro-exportador brasileiro, que para o Partido Comunista Brasileiro (PCB) era aliado do imperialismo e a favor do golpe. Este era um dos principais motivos que fizeram o PCB, do qual Artigas fazia parte, sofrer uma

fragmentação sem precedentes em sua história, isto é, as divergências políticas com relação às visões do Partido a respeito do desenvolvimento brasileiro. Desta forma no plano econômico, conforme OLIVEIRA (1973), o Governo Militar agudizava as contradições existentes no regime capitalista de base urbano-industrial – em implementação desde a década de 1930 – como a exclusão e a concentração de renda.

A visão de Oliveira, neste sentido é distinta da de Ianni⁷, pois pretende se desvincular daquele ideário que via uma certa positividade no período anterior ao Golpe. Assim, o Golpe não efetivou uma interrupção de um processo positivo vivido anteriormente, mas a *agudização* das questões e contradições nele contidas.

Longe de esgotar as questões que estão atreladas a estas duas visões, nosso interesse é discutir a forma como se desenvolviam algumas idéias a respeito da situação política do país, uma vez que tais idéias estiveram diretamente relacionadas com as indagações de Artigas no projeto da residência Berquó. Como vimos, esta foi projetada e construída exatamente no momento em que tais debates políticos ocorriam e é possível verificar que o desejo de Artigas de ironizar, no projeto da residência, a situação política do país, assemelha-se com a visão compartilhada por Ianni, naquele momento, de que o Golpe foi uma ruptura de um processo desenvolvimentista, muito mais o que a de ser uma agudização das contradições, como a sugerida por Oliveira. Nas palavras de Artigas: “*essa magnífica arquitetura que nós conhecemos, não passava de **uma tolice irremediável** em face das **condições políticas que vivíamos** naquele momento*”⁸.

Não é só a produção arquitetônica de Artigas que estará relacionada à questão do desenvolvimento nacional, mas esta permeia a produção da Arquitetura Moderna Brasileira como um todo. As origens da relação entre Arquitetura Moderna e as questões do desenvolvimento datam, pelo menos nas visões historiográficas mais conhecidas, a partir do primeiro Governo de Getúlio Vargas, justamente no momento em que o Estado Brasileiro teria assumido a função de capitanear o desenvolvimento do país, passando a ser o agente privilegiado da modernização nacional e cumprindo a tarefa de aglutinar impulsos contraditórios e os catalisando no sentido desta modernização. Segundo MARTINS (1987: 126), “*(...) o Estado será, no Brasil do pós 30, não apenas o árbitro, mas o promotor privilegiado da produção cultural*”⁹.

⁷ É sabido que estas diferenças não se resumem a esta questão. IANNI pertenceu à primeira geração do conhecido Seminário Marx, a qual, segundo Schwarz, apud ARANTES (2002), tinha um marxismo industrializante comprometido em dar uma solução positiva ao atraso do país, não realizando como deveria a crítica às relações de produção, à luta de classes e ao fetichismo da mercadoria, padecendo de um certo déficit de negatividade., diferentemente da segunda geração mais crítica, que via com maior nitidez as contradições do desenvolvimento.

⁸ Grifos do autor.

⁹ MARTINS, Carlos Ferreira. **Identidade Nacional e Estado no Projeto Modernista**. In MARTINS, Carlos Ferreira. **Arquitetura e Estado no Brasil: Elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil: a obra de Lúcio Costa 1924-1952**. São Paulo: Dissertação de mestrado – FFLCH/USP, 1987.

Foi a partir deste momento que as estruturas da sociedade brasileira passaram a sofrer importantes modificações no sentido de iniciar e estimular progressiva e crescentemente um processo de desenvolvimento diferente daquele estabelecido até aquele momento que se pautava em bases coloniais agrário-exportadoras. Estas deixariam de ser, ao longo das décadas seguintes da República, a principal ou exclusiva organização produtiva nacional, cedendo seu espaço para uma industrialização e urbanização crescentes. O objetivo principal destas transformações era o de atender a necessidade de desenvolver e consolidar, frente ao novo contexto internacional, um Estado Nacional Capitalista, uma nação moderna.

Atendendo à necessidade de formação e desenvolvimento do Estado Nacional as “vanguardas” artísticas brasileiras foram chamadas a participar ativamente, passando a integrar-se sob várias formas ao Estado intervencionista iniciado com o Governo de Getúlio Vargas. O Estado nacionalista “benfeitor” que surge da reorganização capitalista pós-crise de 1929 se servirá dos postulados preconizados pelas vanguardas arquitetônicas européias, remodeladas em termos locais, como forma de representação oficial do processo de modernização da sociedade brasileira, no campo da cultura. E é justamente a relação positiva entre o desenvolvimentismo e as “vanguardas brasileiras”, estabelecida logo no início a responsável pela diferença fundamental com relação às vanguardas européias, a de se auto-atribuir a missão de construir uma tradição nacional. Segundo BRITO (1985:15):

“Enquanto as vanguardas européias se empenhavam em dissolver identidades e derrubar ícones da tradição, a vanguarda brasileira se esforçava para assumir as condições locais, caracterizá-las, positivá-las, enfim. Este era o nosso Ser moderno”.

Este esforço de construção de uma tradição, conforme MARTINS (1987), corresponde, no plano específico da produção cultural, à contribuição para a transformação do território em nação, da população em povo e implicava no reconhecimento de que a questão nacionalista se apresentava, no Brasil do primeiro pós-guerra, como esforço de reação e resposta a três problemas distintos: a necessidade de afirmação de independência política e soberania econômica; a necessidade política e econômica de unificar um território e uma população; a construção de uma identidade nacional como condição necessária para a superação da ameaça à coesão social interna.

Neste contexto, a Arquitetura Moderna acabou assumindo o papel de representar a construção do Brasil moderno. Conforme Martins (1987), nesta época – frente às vertentes arquitetônicas distintas que disputavam o lugar de a melhor expressão para o novo Brasil que se queria construir – a arquitetura de cunho racionalista acaba saindo vitoriosa. Assim, inicialmente, parte do aparelho estatal – o Ministério - apoiará a concepção arquitetônica moderna do edifício do Ministério da Educação e Saúde Pública (MESP) e, após o Pavilhão da Bienal de Nova Iorque, de 1939, progressivamente a Arquitetura Moderna vai ganhar mais espaço no Estado como um todo, embora não se constituísse exatamente como um estilo

exclusivo, ou oficial. Ou seja, a partir do Estado Novo, a Arquitetura Moderna Brasileira integrou a construção da identidade nacional que se desenvolveria nos anos seguintes.

Segundo BUZZAR, (2002), entre as idéias renovadoras, arquitetônicas e sociais, parte da intelectualidade passou a entender que, depois da Primeira Guerra e, sobretudo depois da segunda guerra, mais importante que a utilização de materiais modernos, ou de uma atualização tipológica, seria necessário criar um lugar onde pudesse *florescer o sujeito moderno brasileiro e também as idéias modernas*. Um lugar que vinculasse um partido arquitetônico moderno com um projeto social de uma nova nação, podendo ser qualquer edifício sejam eles os grandes edifícios públicos, edifícios públicos menores, escolas e institutos, edifícios de negócios, uma cidade (Brasília), mas também a casa.

Estava dado o início da articulação entre o Estado e uma arquitetura de cunho racionalista, com forte influência corbusiana (devido à reconhecida influência e presença do arquiteto franco-suíço Le Corbusier, junto ao grupo de arquitetos liderados por Lúcio Costa quando do projeto do Ministério da Educação e Saúde Pública), que iria desenvolver-se progressivamente no país sob um contexto nacional-desenvolvimentista. O conjunto de propostas, bem como as expectativas que iriam ser construídas ao longo destes anos acabaram por cruzar décadas e novos arranjos políticos, culminando, no âmbito da Arquitetura, com a construção de Brasília, nos anos de 1960, às vésperas do Golpe Militar.

Todo este processo, desenvolvido ao longo do período democrático, entre 1945 e 1964, contou com a participação de muitos arquitetos, dentre eles Artigas, que de alguma maneira compartilhavam ou eram ao menos simpatizantes da principal base teórica que fundamentou o desenvolvimento capitalista brasileiro: o nacional-desenvolvimentismo (MANTEGA, 1991), ao qual nos referimos acima. Tal teoria alinhava-se à tarefa do Estado de promover a modernização brasileira, objetivando deixar para trás a realidade agrária considerada um “atraso” histórico a qual era preciso superar, colocando em seu lugar um país moderno, industrializado e urbano¹⁰. Um dos maiores centros difusores da ideologia nacional-desenvolvimentista foi a Comissão Econômica para a América Latina e o Caribe (CEPAL), criada em 1948. Reunindo grandes nomes do pensamento desenvolvimentista latino-americano, dentre eles Celso Furtado, a CEPAL postulava que a industrialização era o principal caminho para superação do subdesenvolvimento dos países da América Latina. No

¹⁰ Esta teoria esteve presente em todo um conjunto de instituições (como a CEPAL – Comissão Econômica para a América Latina), grupos políticos e o Estado e acabou desempenhando a função ideológica de conciliação de todas as partes envolvidas no sentido da suposta superação do atraso. Segundo MANTEGA, dois grandes pensadores surgem dentro dessa tradição nacional-desenvolvimentista, Celso Furtado e Ignácio Rangel. Ao primeiro coube traçar as linhas mestras do “processo de substituição de importações”, enquanto ao segundo, coube ocupar-se com o caráter prematuramente oligopolista da economia brasileira.

caso do Brasil, quem contribuía para divulgar as idéias desenvolvimentistas era o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB)¹¹.

Além disso, ainda segundo MANTEGA, disputando as preferências da esquerda com o pensamento de Celso Furtado¹² acerca do desenvolvimento brasileiro, toma corpo uma outra corrente de interpretação gestada pelos intelectuais ligados ao PCB, que pretendeu formular uma abordagem marxista da realidade brasileira. Com base nas análises de Lênin sobre a Rússia czarista e em sua proposta de revolução democrático-burguesa, formulada em 1905, o Partido procurava aplicar no país as teses da III internacional para os países coloniais e atrasados, ressaltando o caráter semifeudal da agricultura brasileira que impedia a expansão das forças produtivas industriais¹³.

A tese da revolução democrático-burguesa aplicada pelo PCB aproximava-se em muito do modelo de Substituição de Importações, diferindo-se no tocante a ênfase dada às questões políticas, mais presentes no modelo democrático-burguês, enquanto o segundo detinha-se nos aspectos técnicos do desenvolvimento, mantendo a posição da CEPAL. A aproximação destas teses acabou por estimular uma articulação entre o pensamento dos setores da esquerda, como o Partido Comunista Brasileiro (PCB), e outras forças políticas, articulação esta que oportunamente era “contrária” ao setor “retrógrado” da burguesia (os

¹¹ ISEB – Instituto Superior de Estudos Brasileiros. Instituto criado em 1955, continuidade do Instituto Brasileiro de Economia, Sociologia e Política, entidade civil que congregava intelectuais e técnicos governamentais, promovendo seminários sobre a conjuntura político-econômica do país, com conteúdo fortemente ligado às idéias da CEPAL. A tônica dos debates se dava em torno dos rumos a serem tomados para o desenvolvimento nacional, e na construção de uma ideologia do desenvolvimento, que pudesse por sua vez orientar a burguesia na condução do processo de transformação e desenvolvimento econômico, social e cultural brasileiro.

¹² Celso Furtado, importante economista e um dos mais destacados intelectuais do país ao longo do século XX. Suas idéias sobre o desenvolvimento e o subdesenvolvimento divergiram das doutrinas econômicas dominantes em sua época e estimularam a adoção de políticas intervencionistas sobre o funcionamento da economia. Os países subdesenvolvidos tiveram, segundo Furtado, um processo de industrialização indireto, ou seja, como consequência do desenvolvimento dos países industrializados. Este processo histórico específico do Brasil criou uma industrialização dependente dos países já desenvolvidos e, portanto, não poderia jamais ser superado sem uma forte intervenção estatal que redirecionasse o excedente, até então usado para o “consumo conspícuo” das classes altas, para o setor produtivo. Note-se que isto não significava uma transformação do sistema produtivo por completo, mas um redirecionamento da política econômica e social do país que levasse em conta o verdadeiro desenvolvimento social.

¹³ Por último, havia ainda uma corrente política crítica à proposta de revolução democrático-burguesa sustentada pelo PCB que posteriormente ganhou força no seio da esquerda brasileira, já em primórdios dos anos 60. Segundo esta corrente, o país nunca fora e não era predominantemente feudal, mas sim capitalista subdesenvolvido e, portanto, não havia revolução burguesa a fazer, uma vez que aquelas que eram possíveis a um país subdesenvolvido já haviam sido feitas. A principal fonte de inspiração desta corrente era a teoria da Revolução Permanente de Trotski, gestada por ele logo após a Revolução de 1905 na Rússia. Trotski julgava que o proletariado russo tinha condições de chegar ao poder antes do proletariado dos países mais avançados. Em um de seus textos, “Resultados e Perspectivas” (1906), defendia a tese de que o atraso histórico do país não se constituía um obstáculo para a revolução socialista, negando-se a pensar que havia um roteiro fixo a ser seguido tal qual pensava Lênin. Em 1929, Trotski apresenta uma versão mais elaborada da teoria da Revolução Permanente para os países de capitalismo atrasado onde ele especifica vários pontos deixados obscuros no trabalho anterior, especialmente no tocante as tarefas burguesas. Os objetivos, para ele, da revolução burguesa eram a revolução agrária e a reconstrução democrática do Estado. Tais considerações de Trotski sobre as possibilidades de desenvolvimento capitalista e de implantação da democracia burguesa nos países atrasados desembocaram na idéia de desenvolvimento desigual e combinado do capitalismo em escala mundial, onde as colônias e ex-colônias alimentam a acumulação das metrópoles imperialistas à custa de sua própria expansão. Segundo Guido Mantega, Trotski tem o mérito de interpretar o capitalismo da fase imperialista, porém deu pouca importância às possibilidades intermediárias de transformações burguesas tais como conquistas democráticas parciais dos trabalhadores (liberdade de organização, sufrágio universal, sindicatos livres etc.).

representantes do Brasil agrário, dos setores agro-exportadores) e favoráveis à burguesia industrial, esta sim representante do Brasil Moderno¹⁴.

As vanguardas artísticas brasileiras, à sobra da questão nacional, filiaram-se aos vários matizes ideológicos do desenvolvimentismo. Na escalada das lutas nacionalistas travadas no mundo todo pós-segunda guerra, houve uma acentuada aproximação entre as esquerdas que propunham a libertação nacional do jugo imperialista e as práticas artísticas, vistas como um campo de luta anti-imperialista, desta equação, arquitetos e a arquitetura fizeram parte ativa¹⁵.

O ideal desenvolvimentista prosseguiria ao longo dos anos e, já em finais dos anos 50 e início dos anos de 1960, Brasília despontava como o grande e controverso símbolo deste ideal, do desenvolvimento nacional. Como se sabe, dentro do programa de governo de Juscelino Kubitschek, batizado como Plano de Metas (embasado no estudo de Furtado “*Esboço de um programa de desenvolvimento para a economia brasileira no período de 1955 a 1960*”), havia várias medidas econômicas, dentre elas Brasília, que curiosamente, segundo Calil Jabur, foi uma inclusão de última hora. Apesar de ter sido uma meta de última hora, a transferência da capital federal se tornará o grande desafio do presidente JK, sua meta síntese (JABUR, 2002). Brasília estava em conformidade com as teorias da CEPAL, do ISEB e, em certa medida, também do PCB, pois ela era capaz de dinamizar os setores da economia que o Plano de Metas de JK pregava - indústria de base, transportes e energia (SKIDMORE, 2000).

Interessante notar ainda que o projeto desenvolvimentista estabeleceria também, nestes anos “democráticos”, uma suposta ligação entre desenvolvimento e democracia, modernização e desenvolvimento. MANTEGA (1991) denomina tal processo de “modelo democrático burguês”. Para a grande parte da intelectualidade, inclusive a de esquerda, a democracia era condição para o desenvolvimento, sem a qual, este não seria possível. Para o PCB o modelo de pensamento forçava uma posição “contrária” ao setor “retrógrado” da burguesia (os representantes do Brasil agrário, dos setores agro-exportadores) e favoráveis à burguesia industrial, esta sim representante do Brasil Moderno.

As questões sumariamente apresentadas acima são relevantes porque fizeram parte do pensamento e da prática de Vilanova Artigas. Artigas filiou-se ao Partido Comunista Brasileiro, em 1945, e foi fortemente influenciado pela ideologia presente no Partido, naqueles anos, influência esta que, para alguns autores como BUZZAR (1996) e THOMAZ

¹⁴ Para SCHWARZ, a aliança entre o PCB e o Estado “populista” acabou contaminando o marxismo brasileiro que adquiriu um aspecto muito mais anti-imperialista do que propriamente anti-capitalista. Ver em SCHWARZ, R. “Cultura e política, 1964-69”, *in* SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.

¹⁵ Vários bons exemplos desta radicalização anti-imperialista podem ser citados: o debate que ocorreu em virtude da Bienal de artistas, cujo desfecho foi uma grande confusão, uma verdadeira “batalha” cujo mote eram as divergências com relação à fidelidade ao vínculo entre arte e nacionalismo; o personagem literário Brasilino, uma personagem que ao longo de um livro inteiro não conseguia mover um dedo sem topar no imperialismo; Os Cadernos do Povo que divulgavam amplamente as manobras em torno do petróleo etc.

(1997), se estendeu à prática arquitetônica. O confronto e a dúvida surgidos no projeto da residência Elza Berquó, em 1967, dizem respeito diretamente a estas concepções ideológicas que pareciam conflitar com as do novo regime instalado a partir de 1964.

Por este motivo, será apresentado agora uma análise da produção arquitetônica anterior de Vilanova Artigas para tentar mostrar como o arquiteto inseriu seu fazer arquitetônico neste ambiente político-cultural, bem como resgatar questões que serão úteis para o capítulo 2.

1.3. ARTIGAS, RACIONALISMO E ARQUITETURA MODERNA

O percurso profissional de Vilanova Artigas, como o de muitos arquitetos brasileiros, foi marcado por várias influências estéticas. Conforme THOMAZ (1997), o arquiteto inicia sua carreira em São Paulo onde se formou na Politécnica, como engenheiro-arquiteto, em finais de 1937, montando um pequeno escritório com Duílio Marone, na rua São Bento, 484.

Na condição de recém-formado, e mesmo com a construtora montada, Artigas é “designado” para trabalhar em obras públicas, no ano de 1938, para a Secretaria de Viação e Obras públicas do Estado de São Paulo. Como parte de uma equipe de profissionais, ele participa de projetos urbanos por cerca de sete meses o que teria, segundo THOMAZ (1996), proporcionado a ele um refinamento do olhar sobre a cidade, por um lado, e de outro criado uma conjuntura que teria favorecido sua vida profissional longe dali – como a aproximação com Gregori Warchavchik. Com este, realiza uma parceria provisória para participar do concurso sobre a construção do Paço Municipal, em 1939, ficando em segundo lugar.

Seus primeiros projetos e obras realizados até o final dos anos 30 estavam pautados num repertório que THOMAZ chama de “variações ecléticas”, e eram diferentes da linguagem adotada no concurso do paço municipal, pois apontavam na direção diametralmente oposta a todas as inovações da experiência “modernista” que havia sido desenvolvida por Warchavchik no Brasil. Elaborando residências para a classe média paulistana Artigas vai desenvolvendo pesquisas e amadurecendo seu trabalho de projeto elaborando suas primeiras inquietações em relação ao uso de outras idéias arquitetônicas, diferentes das que praticava nestas residências.

Inclinado a explorar sua curiosidade pelo desenho artístico, que o curso da Politécnica não seria capaz de proporcionar, Artigas matricula-se no curso noturno de desenho livre da Escola de Belas Artes de São Paulo nos últimos anos de graduação. Lá teve contato com um grupo de pintores que ficou conhecido posteriormente como “Família Artística Paulista” ou “Grupo Santa Helena” - nome do edifício onde se realizavam as aulas de desenho. Segundo BUZZAR (1996), nestas seções de desenho e modelo vivo, Vilanova Artigas desenvolvia não só o aprendizado de técnicas específicas e o conhecimento dos valores da disciplina artística (figuras), que tiveram significativa importância na definição de sua atividade, mas também interagia com um universo de questões novo, ligado ao desenvolvimento da **componente social** na produção artística brasileira realizado por integrantes do Grupo. Assim, Artigas se aproxima de artistas e intelectuais brasileiros que demonstravam estarem atualizados com o debate cultural na URSS e a sua definição de arte como instrumento de luta ideológica, o que correspondia a uma politização crescente no interior do modernismo brasileiro, politização esta que passaria a ser crescente também para o pensamento do arquiteto.

Um pouco após a sua entrada nas aulas de desenho do Grupo Santa Helena, Artigas desenvolve ainda uma relação arquitetônica com o trabalho de Frank Lloyd Wright¹⁶. São deste período a residência de Rio Branco Paranhos (figura 30) e a primeira casa de Artigas (figuras 31 e 32).

Nestas duas residências, por exemplo, observam-se elementos próprios desta linguagem atrelada à Wright como a planta de forma centrípeta ou centrífuga, isto é, que se desenvolve ao redor de um eixo central, ou mesmo o uso de materiais *in natura*¹⁷(figura 29).

A assimilação destes conceitos ocorreu paralelamente ao impacto causado pela consagração da arquitetura do grupo carioca em 1943, por ocasião da publicação do livro “Brazil Builds” e da exposição do Museu de Arte Moderna de Nova York que não atingiu somente Artigas, mas os outros arquitetos e também os meios intelectuais da época. É necessário frisar que frente à arquitetura de Wright e a de Le Corbusier Artigas optará pela segunda. O que foi decisivo para esta opção por parte de Artigas não foi uma questão de experimentação de linguagens, mas sim questões políticas. A filiação ao Partido Comunista Brasileiro, ocorre em 1945, e segundo THOMAZ (1997), Artigas alinhou-se às expectativas de redemocratização do país vislumbrada por segmentos intelectuais daquele momento colocando-se ao lado das tentativas de reorganização de setores representativos da sociedade civil. Tentava daí para frente se aproximar da arquitetura “moderna”, a vertente carioca da Arquitetura Brasileira, que parecia mais ligada aos interesses da sociedade como um todo. Em outras palavras, a escola, ou grupo carioca, apresentava um compromisso com a construção da cultura nacional. Após abraçar o comunismo e sua política de revolução por etapas, a adoção, por parte de Artigas, do repertório corbusiano retrabalhado pelo grupo (escola) carioca, era a posição que se mostrava mais adequada. Segundo BUZZAR (1996), foi esta ligação político-ideológica que Artigas estabeleceu entre racionalismo arquitetônico e a cultura nacional que teria inibido, portanto o desenvolvimento de sua “*expressão wrightiana*” e sido o mote decisivo para a opção corbusiana¹⁸.

Cabe lembrar que Artigas não estaria sozinho neste processo de reformulações e de desejo de renovação na direção apontada pelas realizações cariocas, isto ocorria também com alguns arquitetos de São Paulo, como é o caso de Eduardo Kneese de Mello entre outros, com a diferença de que estes não estabeleceram um vínculo com o PCB.

¹⁶ Além dos trabalhos já citados, há um de Autoria de Adriana Irigoyen, que discute mais especificamente esta influência Wrightiana. Cf. IRIGOYEN, A. **Wright e Artigas: duas viagens**. São Paulo: Ateliê editorial/FAPESP, 2002.

¹⁷ É dispensável para esta pesquisa uma análise pormenorizada sobre estas obras, sendo suficiente resgatar apenas estes dois aspectos desta produção.

¹⁸ A experiência do socialismo soviético, o contato com o Grupo Santa Helena e a clientela de “intelectuais” que mantinham relações com o movimento operário ou com o Partido Comunista, por si só, mostra o contato e interesse pelo debate político-ideológico.

Figura 25: Desenho de Artigas, aulas do Grupo Santa Helena, 1939

Figura 26: Desenho de Artigas, aulas do Grupo Santa Helena, 1939

Figura 27: Edifício Louveira, 1948

Figura 28: Painel de Rebolo no interior do Edifício Louveira, 1948

Figura 29:
Casa Robie, Frank Lloyd Wright -1906-1908

Figura 30: Casa Rio Branco Paranhos - 1943

Figura 31: 1ª Casa de Artigas - 1942

Figura 32: Planta da 1ª Casa de Artigas

Figura 33: Casa Benedito Levi, 1944

Figura 34: Casa Czapski, 1949

Figura 35: Segunda casa do arquiteto, 1949

Figura 36: Plantas da Casa Benedito Levi, 1944

Figura 37: Planta da segunda casa do arquiteto, 1949

Os primeiros projetos de Artigas que mostram a adoção desta linguagem racionalista/corbusiana são a residência Benedito Levi (figuras 33 e 36), residência Czapsky (figura 34), a segunda residência de Artigas (figuras 35 e 37), os projetos feitos em Londrina no Paraná, entre outros. Tal influência sempre estaria presente daí para diante em sua produção arquitetônica, porém, como se verá a seguir, Artigas passa a desenvolver um trabalho específico, adquirindo uma expressão própria dentro da Arquitetura Brasileira.

Vejamos algumas obras deste período, muito conhecidas do arquiteto, a fim de compreender e de resgatar alguns elementos presentes nelas, que embasarão as leituras das obras posteriores à Casa Elza Berquó.

Começando pela Casa Benedito Levi, de 1944 (figura 33), é possível perceber a presença dos elementos da estética racionalista, por exemplo, como os pilotis que liberam o térreo para integrar-se com as áreas verdes do jardim, as janelas horizontais, e um purismo das linhas retas que predominam no projeto. Detalhe digno de nota é a presença das pedras no embasamento da construção debaixo dos pilotis, criando um patamar mais elevado do que o do jardim. Se de fato isto é algo previsto já no projeto de Artigas, é bem possível que este embasamento tenha a ver com a estética de Wright que ele até então havia utilizado, escolhendo preservar os materiais “naturais” ou mais “primitivos”, convivendo com os materiais industrializados, como o concreto armado. Qual a exata dimensão da intenção de Artigas optar por estes diferentes materiais, é algo difícil de precisar, mas é possível perceber ao mesmo tempo um contraste e uma síntese de linguagens distintas que conviviam numa mesma época. Veremos mais adiante que esta opção continuará existindo em sua obra e com diferentes significados.

Na segunda casa de Artigas (figura 35), de 1949, pode-se perceber um desenvolvimento da linguagem utilizada na casa Benedito Levi, agora utilizando planos inclinados de cobertura (asa de borboleta) e expandindo os panos de vidro para os dois andares. Com relação aos materiais há o concreto armado predominando na parte superior da casa, a cobertura, no nível intermediário os panos de vidro e abaixo deles, no embasamento, paredes em tijolo a vista. Neste caso, de forma semelhante à casa analisada anteriormente, há aquela síntese de materiais diferentes, só que desta vez o contraste é estabelecido entre o tijolo e o concreto, o que parece acentuar o caráter de síntese de linguagens, mesmo após transcorridos 5 anos entre os projetos. Cabe lembrar ainda que, em ambas as casas, não se observa mais a distribuição da planta de forma centrífuga (figuras 36 e 37), mas o espaço agora passa a ser explorado de forma linear.

1.4 QUESTIONANDO A ARQUITETURA MODERNA: A DUALIDADE DA MODERNIDADE BRASILEIRA

Nos anos seguintes Artigas continuaria desenvolvendo este repertório sumariamente analisado assimilando por completo a linguagem racionalista até começar a desenvolvê-la numa nova direção.

Vejamos o projeto da residência Olga Baeta, de 1956 (figuras 38-40), comparando com as duas casas anteriormente analisadas.

Em termos estruturais a casa está apoiada em apenas 6 pilares que compõem 3 pórticos espaçados no sentido longitudinal, sendo dois nas extremidades frontal e posterior e o terceiro no meio da casa. Esta estrutura é diferente da alvenaria estrutural utilizada na primeira casa de Artigas, como também diferente do princípio dos pilotis da residência Benedito Levi ou da segunda residência de Artigas, que se apóiam diretamente na laje que sustentam.

Outro detalhe importante é o tratamento dado ao concreto armado (figura 38), desta vez exposto sem revestimentos ou mesmo pintura, evidenciando as fôrmas que o moldaram no processo de cura.

O jogo de níveis que compõem o espaço da residência é outro aspecto digno de nota. É bastante distinto da residência Benedito Levi, na qual encontra-se bem marcada a divisão do nível térreo com o superior e diferente da 2ª casa do arquiteto, que apesar de ter um jogo de níveis diluídos, não tão marcados, certamente não estão dispostos sob uma única caixa ou bloco de cobertura, tão coeso quanto na residência Baeta. Esta coesão é resultado de uma planta que aproveita o espaço não de forma linear, ou seqüencial como nas anteriores, mas explora os espaços em todas as direções.

Dentre as justificativas de Artigas para este projeto está a idéia de construir uma habitação que lembrasse as residências de sua infância no Paraná, procurando imitar os lambris de madeira próprios daquelas casas, desta vez com concreto armado.

Esta justificativa de Artigas para com a residência mostra uma preocupação bastante distinta de sua parte com relação às iniciativas de modernização das residências paulistanas, seja ela através de uma linguagem *wrightiana* ou racionalista. Aqui o que está no centro das motivações do arquiteto é a preocupação com a tradição brasileira regional. Mas por quê esta motivação? O que teria mudado em sua produção e em sua reflexão para que estes novos interesses surgissem?

Há uma série de motivos que ajudam a compreender o surgimento destes novos interesses e estão relacionados aos debates que ocorreram durante a década de 1950. Vejamos:

No ano de 1951, Artigas passa a fazer seus primeiros questionamentos com relação aos rumos da Arquitetura Moderna no Brasil, expressos em textos de sua autoria “*LE CORBUSIER E O IMPERIALISMO*”, seguido por “*CAMINHOS DA ARQUITETURA MODERNA*”¹⁹. Tais questionamentos estavam vinculados, sobretudo, ao momento de críticas arquitetônicas do Segundo pós-guerra que ocorreram no Brasil e no mundo.

Estes questionamentos relacionados com a retomada do debate arquitetônico no Segundo pós-guerra se pautaram pela crítica a toda trajetória modernista, seja para refutá-la ou para defendê-la. Todo o funcionalismo, a universalidade das soluções, as investidas do movimento, em períodos conturbados em que se assistiu a Segunda Guerra e o Nazismo e Fascismo, foram alvos de intensos debates por parte de uma nova geração de profissionais e intelectuais. Segundo FRAMPTON (1983), o VIII Congresso Internacional de Arquitetura Moderna (CIAM), realizado em Hoddesdon, na Inglaterra, em 1951, centrou suas idéias numa retificação da Carta de Atenas questionando as suas quatro categorias funcionalistas. Propunham adicionar à cidade funcional um núcleo central que deveria ser conseguido mediante um centro cívico, onde o novo caráter representativo e administrativo seria adicionado às relações e funções preestabelecidas. No IX CIAM, de 1953, destinado à discussão do “Habitat”, as diferenças entre gerações de arquitetos ganhariam contornos mais claros. Ainda conforme Frampton, Alison e Peter Smithson e Aldo van Eyck, caracterizados como dirigentes da nova geração, questionaram não só as quatro categorias funcionalistas da Carta de Atenas, mas também a tentativa de dar-lhe uma hierarquia urbana *instantânea*, com a proposta do Centro Cívico.

No Brasil um episódio importante que de certo modo caracterizou temas presentes após a Segunda Guerra ocorreu na I Bienal de Arquitetura, entre os realistas e os abstracionistas. Na ocasião, o debate proposto pelo realismo socialista tinha como um dos pontos centrais a relação entre arte, arquitetura e uma expressão popular e acusavam a Arquitetura Moderna de estar distante do povo por não atender a um projeto nacional e de conteúdo cultural popular. Assim, o ditame realista afirmava que o abstracionismo divulgado na Bienal e que contou com o apoio do governo, tinha um “conteúdo” imperialista por não postular uma expressão do nacionalismo, por ser abstrato, concorrendo para a alienação, ao não se comprometer com um conteúdo social.

Dentro desta polêmica, Artigas posicionava-se contra o “abstracionismo-imperialismo” e acabava concordando com o problema levantado pelos realistas atacando também a Bienal²⁰. No entanto, seus ataques à Arquitetura Moderna tinham uma característica diferenciada, uma vez que propunham uma solução estética diferente dos realistas (e da direção do partido Comunista Brasileiro), dentre eles Demétrio e Enilda

¹⁹ In **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo, Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.

²⁰ O texto de Artigas mais representativo desta posição é o intitulado “A Bienal é contra os artistas brasileiros”, In **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo, Op. Cit.

Ribeiro e Nelson Souza que indicavam o neocolonial – uma reinterpretação dos elementos da arquitetura colonial – como solução pertinente. Segundo o próprio Artigas as questões que se apresentavam naquele momento o conduziram a um impasse, “*uma crise grande pessoal*”.

O impasse a que Artigas teria chegado teve seus primeiros momentos de solução ou reelaboração na segunda metade da década de 1950. Tal solução, segundo BUZZAR (1996), seria a adoção do realismo socialista como método e não como solução tipológica. O realismo para Artigas deveria representar a condição da produção material na construção civil brasileira.

O tipo de racionalismo que, segundo BUZZAR (1996), Artigas desenvolvia a partir daí, estava atrelado a esta idéia de um projeto nacional-desenvolvimentista. Para o arquiteto, se existia uma arquitetura Brasileira, feita a partir de bases sociais e econômicas efetivas, era a própria Arquitetura Moderna. Porém, esta última só poderia ser assim encarada se não negasse a tradição artística nacional e também se, principalmente, não desconsiderasse a condição em que se produzia a Arquitetura no Brasil. Naquele momento o que mais interessava era este conteúdo ideológico, presente em nossa arquitetura, de integrar-se ao contexto nacional-desenvolvimentista, muito mais do que outros fatores. O interesse de Artigas pela Arquitetura Moderna era assim definido por BUZZAR (1996):

“Era moderna, sem ser decadente; era nacional, sem ser mimética aos vários regionalismos; era historicista, sem ser passadista; estava plasmada à tradição, mas engendrava o planejamento técnico e o desenvolvimento nacional”. (p.230)

Podemos agora retornar à residência Olga Baeta. Em termos arquitetônicos a residência sintetiza bem todo este debate ocorrido. Neste projeto, conforme ainda BUZZAR (1996), aparecem questões que caracterizariam os novos rumos da produção arquitetônica de Artigas ao longo da década de 1960. É nesta casa que Artigas desenvolve a sua expressão da contribuição popular brasileira ao moderno, que se manifesta através da opção de deixar aparente no concreto as marcas das fôrmas de madeira, o que lembraria muito as casas paranaenses²¹. Nas palavras de Artigas, “*a casa em que vivi quando era criança e jovem em minha terra, no Paraná*”²². Além disso, na cobertura, Artigas opta pela tradicional telha cerâmica. Na visão de BUZZAR (1996), estas marcas mostrariam os limites e desigualdades da produção industrial brasileira, trazendo a idéia de justaposição entre o moderno e o arcaico, que problematizava a crença e a representação do desenvolvimento da modernização brasileira:

“O Paraná nos anos 50 era uma área de expansão da economia agrícola e certamente o Paraná da infância de Artigas, cujos exemplos arquitetônicos ainda permaneciam vivos, era um ‘província’ periférica. Incorporar a margem, através das suas construções em uso, como fonte de cultura

²¹ Há ainda uma outra interpretação dada ao projeto desta casa, de autoria de M. F. GABRIEL (2003), de que ela uniria o nacional-popular com o concretismo. Ver em “Artigas entre o concretismo e o nacional-popular”, in GABRIEL, M. F. **Vilanova Artigas: uma Poética Traduzida**. São Carlos, EESC, 2003.

²² Resposta à Quinta Arguição, in A Função social do Arquiteto, p. 77.

intensiva, ao centro, à metrópole, como local por excelência do desenvolvimento, e assim criar a arquitetura nacional como a representação da fisionomia dupla do país, essa foi a operação efetuada por Artigas”. (BUZZAR, 1996: 260).

Ao proceder desta forma, outro interesse comparecia nas formulações de Artigas, a Revolução Nacional Burguesa, representada pela necessidade do Brasil ter que deixar para trás seu “atraso” histórico, sua condição de país subdesenvolvido. Esta questão passaria inclusive a ser elemento constituinte da produção de Artigas nos anos seguintes, desenvolvendo mais experiências como nos projetos da Casa Mendonça (Casa dos Triângulos, 1958), da segunda Casa Mário Taques Bittencourt (1959) e dos Ginásios de Itanhaém (1959) e Guarulhos (1960), dentre outros.

O resultado estético que Artigas gera neste período contém ainda muitas relações com outras obras e movimentos contemporâneos, relacionados às críticas que o funcionalismo conheceria no segundo pós-guerra. Dentre os vários exemplos vale a pena citar pelo menos três deles, pelo fato de serem de maior relevância para a compreensão do percurso arquitetônico de Vilanova Artigas.

O primeiro exemplo são as propostas de Le Corbusier de finais de 1940. A partir do projeto da Unidade de Habitação de Marselha, de 1947, Le Corbusier passa a desenvolver um trabalho diferenciado de sua fase anterior, tida como funcionalista, desta vez utilizando uma nova expressão plástica baseada, entre outras coisas, no uso do concreto aparente, sem acabamento com texturas produzidas a partir das marcas das fôrmas de madeira. Segundo SCULLY (2002), a Unidade de Habitação foi a obra em que o arquiteto reuniu todos os elementos de sua busca por uma monumentalidade ativa, que vinha sendo trabalhada por ele nos anos anteriores. Em outras palavras, há uma guinada ou uma diferenciação dos trabalhos de Le Corbusier dos anos de 1940 em diante, com relação ao período anterior mais atrelado aos seus postulados funcionalistas, em direção à monumentalidade e expressividade, iniciadas em Marselha e que se desenvolvem em obras como na Capela de Ronchamps ou em Chandigarh.

O segundo exemplo é o “Novo Brutalismo” surgido na Inglaterra que promove uma adaptação crítica aos ideais modernos, mas também, uma reação à versão inglesa do “realismo”, que seria conhecida como “*people’s detailing*”. Os edifícios “brutalistas”, como a escola de Hunstanton, de 1949-54, trabalhavam com a plena exposição dos elementos que compunham a construção (hidráulica, elétrica, etc.) sem o acabamento para escondê-las, e, sobretudo, propunham um didatismo de detalhes no qual o usuário seria informado do funcionamento do edifício. Para os ingleses a preocupação com a vida em sociedade, espontânea, natural, assumia importância crescente em contraposição às cidades funcionais com seu planejamento totalizador modernista responsável pela divisão da cidade em quatro funções que coíbiavam esta vida em sociedade. Justamente por este motivo, para o casal

Smithson – uns dos mais conhecidos arquitetos ingleses desta época – a rua tradicional possuía uma riqueza superior à do plano moderno. Estas idéias influenciaram os projetos ingleses que passaram a tentar contraporem-se às quatro categorias (Casa, rua, bairro e cidade) da Carta de Atenas.

O terceiro exemplo foi o contexto italiano no qual destacamos as propostas do neorealismo e as formulações de Ernesto Nathan Rogers. Surgido na Itália dos anos 50, o neorealismo italiano foi a expressão artística predominante na época, dentro do país, que dialogava, no plano arquitetônico, com a crítica ao funcionalismo e propunha um resgate ou uma busca por uma tradição “menor” e popular, que hoje pode ser vista como análoga ao realismo socialista. Os escritos de Ernesto Nathan Rogers, por sua vez, que se constituíram num dos mais importantes referenciais da cultura arquitetônica dos anos 50 e início dos 60, condensavam várias questões que, antes de tudo, reafirmavam a arquitetura moderna, e buscavam sua revitalização, frente à padronização e à assimilação a que as formas modernas, através do “*internacional style*”, estavam sendo submetidas, recorrendo à fusão das lições do moderno com a tradição cultural.

Como se pode perceber, o resultado estético que é produzido por Artigas está bastante relacionado a este clima do segundo pós-guerra. Primeiramente, o conteúdo popular é abordado e Artigas toma uma posição frente a ele distinta da do realismo de Demétrio Ribeiro. Em segundo lugar, o uso de concreto armado exposto de forma crua, tal qual é retirado das formas dialogam com as obras de Le Corbusier, como a Unidade de Habitação de Marselha.

Tal resultado estético é, para esta pesquisa, a grande contribuição de Artigas à Arquitetura Brasileira daquele momento. As obras que seriam produzidas a partir de meados de 1950, depois da residência Baeta, abririam um caminho específico no cenário arquitetônico nacional, particularmente em São Paulo. Evidentemente que Vilanova Artigas não foi o único arquiteto a promover este caminho diferenciado, mas certamente seu trabalho foi fundamental, como defende THOMAZ:

“(...) a presença de Artigas não poderia ser minimizada, principalmente pelo intenso papel por ele desempenhado dentro da universidade, e por extensão, a todo o ensino de arquitetura por aquela época. Olhando por este prisma, não poderia deixar de ser reconhecido que o grupo de arquitetos mais animado para promover mudanças no quadro arquitetônico, vinha efetivamente das novas gerações formadas sob a participação ativa de Artigas na Universidade, ou, no mínimo, sob a sua polêmica presença nos meios arquitetônicos, artísticos e políticos. Muito respeitado por esses novos arquitetos, tanto por sua atuação profissional como pelo espírito combativo com que tratava as questões da arquitetura, Artigas era carinhosamente recebido como ‘o velho’ entre esses jovens arquitetos dispostos a traçar, com suas próprias mãos, os novos caminhos da arquitetura” (THOMAZ, 1996: 243).

Figura 38: Vista da Casa Olga Baeta, 1956

Figura 39: Interior da Casa Olga Baeta, 1956

Legenda

- 1- Sala
- 2- Sala
- 3- Escritório
- 4- Cozinha
- 5- Banheiro
- 6- Dormitório

Figura 40: Plantas da Casa Olga Baeta, 1956

Figura41: Casa Rubem de Mendonça, 1958

Figura43: Casa Mario Bittencourt, 1959

Figura45: Construção da Casa Mario Bittencourt, 1959

Figura42: Plantas Casa Rubem de Mendonça, 1958

Figura44: Corte e Plantas Casa Mario Bittencourt, 1959

Figuras 46, 47 e 48: Escola Secundária Hunstanton, Casal Smithson, 1949-54

Figuras 49, 50, 51 e 52: Unidade de Habitação de Marselha, Le Corbusier, 1947-53

Figura 53: Ginásio de Itanhaém, 1959

Figura 54: Ginásio de Guarulhos. 1960

Figura 56: Anhembi Tennis Clube, 1961

Figura 55: Garagem de Barcos do Santa Paula Iate Clube, 1961

Figura 57: Interior da FAU - USP, 1961

Para esta autora, o Projeto da residência Baeta, de 1956 também se configurou como o início de uma nova etapa de pesquisa. As residências posteriores a esta, como a de José Ferreira Fernandes, de 1957, a Rubens Mendonça, de 1958, e a Mario Taques Bittencourt, de 1959, desenvolvem as idéias colocadas na primeira, explorando, sobretudo, o partido caracterizado pela divisão em níveis sob uma cobertura única. Este detalhe é importante porque traz uma síntese das questões trabalhadas por Artigas nos partidos residenciais paulistanos. Comentando a residência Mario Taques Bittencourt, Artigas diz:

“Há um esforço aplicado no sentido de resolver as plantas em função de um espaço interno próprio, independente das divisas do lote, exíguo como o são em geral os terrenos nos nossos bairros residenciais. Com isso, toda a micropaisagem da composição faz parte de um volume definido, limitado, circunscrito à vida interna da casa. Esta abordagem do problema da residência permite reunir todo o programa num só bloco, solução que poderia concorrer para a reorganização dos bairros residenciais, em geral, de aspecto anárquico dado o vício de distribuir o programa das residências em pedaços, com edículas e blocos separados”²³.

As residências foram um ponto de partida para as novas soluções, que seriam desenvolvidas nos próximos projetos e o que chama a atenção é a valorização do uso social das obras, isto é, a preocupação com a potencialização das atividades desenvolvidas sob a cobertura. Num certo sentido, esta preocupação com a vida em sociedade, espontânea e natural tem um paralelo com as propostas arquitetônicas dos ingleses. As escolas públicas que Artigas realizou para o governo paulista, durante o Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto (1959-1963), como o Ginásio de Itanhaém, de 1959 e o Ginásio de Guarulhos, de 1960, segundo THOMAZ, demonstram este esforço ao procurar repensar o partido escolar, revelando ao máximo as potencialidades sociais deste espaço. Segundo ela, as propostas de Artigas baseavam-se num projeto compacto, diferente dos modelos europeus e norte-americanos de blocos isolados permeados por jardins, como vinha sendo praticado também no Rio de Janeiro e em grande parte das obras do convênio escolar em São Paulo. A cobertura é adotada como a definidora do partido arquitetônico, sob ela o espaço ganharia autonomia, pois tornaria possível variar as formas, os fechamentos, os usos de forma independente dela. A delimitação espacial e a volumetria final já estariam em grande parte definidas pelo plano da cobertura e pelos seus apoios. Em suma, estes projetos sintetizam os diversos aspectos arquitetônicos e estruturais pesquisados por Artigas desde a residência Olga Baeta: a formatação dos pilares, o uso dos pórticos, o jardim interno/externo sob abertura zenital, a continuidade que define o interior, a modulação estrutural, a fruição espacial, o uso do concreto aparente etc.

Nos projetos seguintes, como o Vestiário do São Paulo Futebol Clube, 1960, o Anhembi Tênis Clube, 1961, a Garagem de barcos do Santapaula Iate Clube, 1961, e o edifício

²³ Cf. Residência no Sumaré. In: Revista **Acrópole**, nº. 299, ano 25, setembro de 1963, p. 328-31.

da FAU, projetado em 1961, a noção de cobertura como o grande abrigo e o repertório arquitetônico aqui citado se desenvolvem amplamente, gerando uma relativa unidade formal.

Este aspecto social das obras de Artigas foi notado por BUZZAR. Comentando o edifício da FAU, ele afirma que neste edifício, que na prática trata-se de um grande centro de produção e de transmissão de conhecimento, como na escola de Hunstanton, as relações humanas eram o grande foco das atenções, sendo o edifício o equivalente espacial destas relações²⁴. Buzzar lembra ainda que o prédio da FAU também exprimia um brutalismo pedagógico, semelhante ao dos Smithsons, pois informava o seu público como um edifício funcionava em termos estruturais.

1.5. O GOLPE MILITAR DESPERTA UM NOVO DEBATE

Todo o desenvolvimento da produção de Artigas até aqui trabalhado sofre um novo momento de inflexão com o Golpe Militar de 1964. Como vimos as questões ideológicas presentes até meados de 1960 tinham um peso importante, não exclusivo evidentemente, mas crucial para as formulações arquitetônicas de Artigas e que, devido ao novo regime que se iniciava, passaram por um momento intenso de debate e de confrontos.

Como foi sumariamente tratado, a Arquitetura Moderna Brasileira se desenvolveu num ambiente cultural no qual o funcionalismo arquitetônico, grande influenciador de nossa arquitetura, confundiu-se cada vez mais com os ideais de nação, mais especificamente do desenvolvimento da nação. Isto é, as teses racionalistas, em grande parte assimiladas por nossa arquitetura, ganhavam no contexto brasileiro, um sentido nacional e modernizador da sociedade. Muitas das polêmicas existentes ao longo destes anos tinham como mote diferentes posturas com relação ao sentido modernizador.

Particularmente para a produção de Artigas isto se constitui como um tema fundamental. Grande parte das expectativas alimentadas por ele no período anterior ao Golpe Militar esteve relacionada a este processo de modernização. Conforme foi visto aqui, suas reformulações arquitetônicas de meados de 1950 em diante estiveram fortemente atreladas ao nacional-desenvolvimentismo. Isto é, esta relação com o nacional-desenvolvimentismo se deu num momento crucial na trajetória profissional de Artigas, pois

²⁴ Num certo sentido, esta forma de entender o espaço tem bastante semelhança com a idéia de “condensador social” desenvolvida no contexto soviético revolucionário, do início do século XX. Ver em CUNHA, G. **Arquitetura Russa nos primeiros anos da revolução: o construtivismo e a noção de condensador social**. Trabalho apresentado no V Colóquio Internacional Marx e Engels (CEMARX) – Campinas, 2007. Ver também: De FEO, VITTORIO. **La architettura en la U.R.S.S., 1917-1936**. Madri, Alianza Editorial, 1979. LODDER, CHRISTINA. **El Constructivismo Ruso**. Madri, Alianza Editorial, 1988.

consideramos que neste momento Artigas assumiu uma posição de vanguarda²⁵ devido às inovações no campo de trabalho e, ao mesmo tempo, ao caráter de liderança e de referência para a sua geração e para as novas gerações.

Dois textos de Artigas são significativos do período de transição entre o regime democrático e o ditatorial e merecem serem citados, porque trazem uma síntese das questões e dos problemas colocados que nos remetem ao projeto da Residência Elza Berquó, de 1967. O primeiro é o texto *Uma falsa crise*, escrito em 1965 e o segundo *O Desenho*, elaborado em 1967.

No primeiro texto, *Uma falsa crise* o tema central é justamente a questão do funcionalismo arquitetônico. Analisando suas potencialidades, seus horizontes e sua trajetória construída o texto confirma a compreensão crítica, por parte de Artigas, de que o funcionalismo havia findado sua fase áurea e que novas idéias passaram a fazer sentido. O que mais transparece neste texto é que era mais do que necessário reivindicar para a arquitetura sua liberdade enquanto disciplina artística. Assim se baseia a análise que empreende a respeito de Le Corbusier e Niemeyer (após a Segunda Guerra):

“a arquitetura tem seus métodos próprios, que não se confundem com os da ciência ou os da própria tecnologia. Restaurá-los é a proposta contida nas atitudes de L. Corbusier e Niemeyer”²⁶.

Não eram apenas às elaborações de Le Corbusier e Niemeyer que Artigas tratava, mas, provavelmente, de sua própria arquitetura, sobretudo àquela que vinha desenvolvendo a partir de sua crítica, tanto à arquitetura moderna, quanto ao realismo socialista, conforme afirma BUZZAR (1996). No fundo, em termos políticos, o que Artigas procurava provar neste texto também é que tanto o funcionalismo em arquitetura, quanto a modernização não estavam sendo interrompidos pelo Golpe Militar. Um detalhe é que a residência Berquó e as perseguições políticas contra ele ainda não haviam ocorrido, só aconteceriam 2 anos mais tarde.

Continuando, Artigas vai ainda além, com relação às potencialidades da arquitetura e a vê como uma “*arma de transformação do mundo*”. Neste caso, a arquitetura operaria no campo ideológico – ou superestrutural, no sentido marxista²⁷. Conforme BUZZAR:

“Quando postulava que ela [arquitetura] era a representação do ‘plano’ [de desenvolvimento], via-a como instrumento da ideologia nacionalista do Plano de Metas, ou das Reformas de Base do governo Goulart, e nesse sentido, servia à construção de uma nova infra-estrutura e dialeticamente podia fazê-lo porque a ideologia nacionalista existia”²⁸.

²⁵ **Vanguarda:** Substantivo feminino. 2. posição que encabeça uma seqüência; dianteira, frente; 3. Derivação: sentido figurado. Parcela da intelligentsia que exerce ou procura exercer um papel pioneiro, desenvolvendo técnicas, idéias e conceitos novos, avançados, especialmente nas artes; avant-garde. Fonte: Dicionário Houaiss.

²⁶ ARTIGAS, P. 106.

²⁷ Para Marx, em linhas gerais, em toda sociedade podem-se distinguir a infra-estrutura e a superestrutura. A infra-estrutura constitui-se essencialmente por forças e relações de produção, enquanto na superestrutura figuram as instituições jurídicas e políticas, ao mesmo tempo em que as maneiras de pensar, as ideologias e as filosofias.

²⁸ BUZZAR, P. 292, parêntesis do autor.

E, concluindo esta questão na obra e pensamento de Artigas, já trazendo à tona possíveis efeitos da implementação do regime militar, afirma:

“A arquitetura enquanto representação pretendia auxiliar a consolidação da contra-hegemonia nacionalista, oposta à hegemonia ideológica imperialista. Alterado o quadro de poder, com o regime militar, a arquitetura de Artigas, passava a ser a representação do que a nação havia projetado para ser e, como dissemos, sendo em tese a formalização oposta da ideologia do regime militar, tornava-se uma arma de transformação do mundo. Assim, a concepção de arte arquitetônica que antes ditava a sua obra como representação da nação, passava a ser a concepção que continha o conteúdo ideológico – o projeto de nação – da transformação do regime militar, do mundo”²⁹.

O outro texto, *O Desenho*, afora algumas importantes diferenças com relação ao anterior no tocante à visão de mestres como Le Corbusier, desta vez priorizando os aspectos negativos de sua fase funcionalista, Artigas discorre, pela primeira vez, sobre a idéia de desenho como desígnio, intenção. Tal idéia trazia em seu bojo um sentido diferente, mais amplo do que o costumeiramente atribuído à palavra desenho, abarcando o desígnio dos rumos da sociedade e não apenas do objeto arquitetônico. A este respeito afirma BUZZAR:

“Em tempos de crescente envolvimento político, uma manifestação que realçava a capacidade humana de modificar a natureza, de dominá-la, a partir de um instrumento que formulava e antecipava a ação antes de sua concretização, era interpretado como instrumento de transformação social, inclusive porque Artigas afirmara anteriormente que a arquitetura era uma arma de transformação do mundo”³⁰.

O que havia de novo neste texto era o caminho da defesa dos conceitos técnicos, que Artigas traçava. A técnica industrial era defendida por Artigas, no contexto brasileiro porque com ela defendia o desenvolvimento e a democracia. Neste procedimento ele a defendia ao mesmo tempo contra os ataques do novo governo e das críticas, ainda que pertinentes, que se iniciavam nos corredores da FAU, com relação à tecnologia moderna e suas formas de alienação, entre outras coisas, realizadas, sobretudo por Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre. Ou seja, no pós-golpe Artigas assume a sua arquitetura como arma de transformação, que mostrasse o que a nação poderia ser, mas não estava sendo com o governo militar e também para negar o que Ferro e Lefèvre já começavam a propor, a saber, a idéia de os arquitetos buscarem um instrumento mais contundente do que o lápis.

O que era colocado por Artigas, enfim, era a capacidade de a arquitetura participar da transformação do mundo, a partir da conscientização, possibilitada pela fruição arquitetônica.

Comentando este aspecto BUZZAR lembra a relação existente entre estas idéias e as de Benjamin, no conhecido ensaio *A Obra de Arte na Época de sua Reprodutibilidade Técnica*. Tal qual a visão do filósofo alemão de que a técnica, sua capacidade de reprodução, desritualizava a arte abrindo possibilidades para sua politização e contribuindo para o

²⁹ Idem, P. 292, 293.

³⁰ Idem, P. 294.

esclarecimento do homem, Artigas empreendia um raciocínio similar para a arquitetura brasileira, para o desenvolvimento técnico. Conforme BUZZAR:

“O conteúdo desta politização permanecia o da representação da nação pela arquitetura, que por causa da subtração do governo nacional-desenvolvimentista, transformara-se em representação de um outro mundo, que não mais existia institucionalmente. Assim, o sentido da sua visão arquitetônica permanecia; sua arquitetura passava a ser o ato criador da nação tornada outro mundo, e, portanto, transformadora da realidade do regime militar. Através de Benjamin, Artigas reencontrava-se consigo mesmo, com a necessidade de ‘nacionalizar’ o racionalismo, e voltava a desenvolver a sua compreensão da arquitetura como instrumento político-ideológico na luta para forjar uma contra-hegemonia nacionalista, renovado pela tarefa de ‘transformar’ o mundo nas condições analisadas” (BUZZAR, 1996: 298-9).

A residência Elza Berquó, foi realizada no mesmo ano de 1967. Ela carrega estas questões, problematizando-as, num momento absolutamente crítico da carreira de Artigas, devido à prisão e aos inúmeros inquéritos policiais-militares³¹. Como vimos, o projeto da residência ironizava um repertório arquitetônico que foi adotado por uma geração de profissionais, inclusive por ele mesmo. Após as análises aqui efetuadas até o momento, sobretudo do percurso de Artigas até meados de 1960, podemos compreender melhor o pano de fundo das motivações presentes em tal projeto.

Mas há mais: o Golpe, em seu momento inicial, apresentava-se como uma gigantesca volta do que a modernização havia relegado. Segundo Schwarz:

“Depois de 64 o quadro é outro. Ressurgem as velhas formas rituais, anteriores ao populismo, em que os setores marginalizados e mais antiquados da burguesia escondem a sua falta de contato com o que se passa no mundo: a célula da nação é a família, o Brasil é altivo, nossas tradições cristãs, frases que não mais refletem realidade alguma, embora sirvam de *passepourtout* para a afetividade e de caução policial-ideológica a quem fala. À sua maneira, a contra-revolução repetia o que havia feito boa parte da mais reputada poesia brasileira deste século; ressuscitou o cortejo dos preteridos do capital. (...) o espetáculo de anacronismo social, de cotidiana fantasmagoria que deu, preparou a matéria para o movimento *tropicalista* -, uma variante brasileira e complexa do Pop, na qual se reconhece um número crescente de músicos, escritores, cineastas, encenadores e pintores de vanguarda”. (SCHWARZ, 1978:71).

Num certo sentido a residência Elza Berquó pode ser vista como uma manifestação tipicamente tropicalista, pela forma como se apropria do repertório Pop. Assim como outras propostas artísticas que surgem no período, como o Teatro Arena, o Teatro Oficina, o movimento tropicalista também apresentava algum conteúdo crítico com relação à realidade brasileira, incluindo aí à questão da modernização. Afinal o Estado militar continua desenvolvimentista, preservando ainda seu papel de destaque, de eixo articulador da

³¹ Conforme depoimento de Rosa Artigas ao autor, as Cadernetas de Prestes foram as “responsáveis” por tantas intimações de Artigas. Segundo ela, os militares adotaram um procedimento bastante curioso para a seleção dos que seriam intimados: a quantidade de vezes que um militante comunista era citado. Para se ter uma idéia, Artigas era o fiador do apartamento de Prestes, o que por si só testemunha a proximidade existente entre ambos. Não bastasse isto, na ocasião deste depoimento de Rosa Artigas, ela aproveitou para mostrar, ao autor, um cartão de Natal de Prestes para Artigas que surpreendentemente havia sido encontrado por ela, dias antes, dentro de um dos vários livros da família.

modernização. O governo que saía do Golpe era reacionário, mas sob a ótica limitada do desenvolvimentismo não era retrógrado e simplesmente agro-exportador, manteve boa parte da política desenvolvimentista, incentivando a modernização de vários setores da economia urbana, mas com um viés autoritário, que gerou distorções ou aprofundou diferenças sociais e de renda entre parcelas significativas da população. Levava a cabo a integração econômica e militar com os EUA, a concentração e a racionalização do capital, isto certamente possuiu significados perversos, entretanto, como o próprio SCHWARZ (1978) afirmou, neste sentido, o relógio não “andara para trás”, e os expoentes da propriedade privada rural e suburbana, mostravam-se irmanados com a “burguesia” urbana. A recomposição do poder político empreendida pelos militares, se por um lado não parou o processo de modernização, por outro passava a deixar marcas indeléveis no âmbito da sociedade e da cultura, agudizando o modelo anterior que mais tinha de anti-social, do que de democrático, reprimindo a crítica e ofuscando as contradições³².

A preocupação mais sistemática dos militares com relação à cultura ocorreu a partir de 1968, momento em que foram empreendidos os primeiros passos no sentido de construir uma ideologia do governo militar. No conjunto de justificativas para a instalação do Ato Institucional nº. 5 (AI-5) está a iniciativa de dar o tom ideológico nacional, via Estado. Isto tudo se traduz no patriotismo, no “Brasil, ame-o ou deixe-o”. O que singularizava a política econômica inaugurada em 1964 é o fato de que ela denotava um esforço destinado a refinar o *status quo* e a facilitar o funcionamento dos processos de concentração e centralização do capital.

Desta forma, após ter iniciado, em meados de 1950, uma pesquisa arquitetônica conscientemente crítica ao racionalismo do início do século, e, com isto ter compreendido e tirado partido da associação entre arquitetura e desenvolvimento nacional, à sua maneira, Artigas coloca em dúvida, no projeto da residência, todo este caminho trilhado. Ainda que não se possa dizer aqui que a compreensão destes fenômenos, pelo arquiteto, tenha sido absolutamente lúcida e sincronizada com tais acontecimentos, uma vez que estavam sendo vividas com o calor da hora, certamente Artigas não era mal informado. Apresentava assim, na medida do possível, questionamentos que inclusive não eram apenas dele, mas da esquerda brasileira como um todo. Conforme seu depoimento posterior:

“Mas fiz essa estrutura de concreto apoiada sobre troncos para dizer, nessa ocasião, que essa técnica toda de concreto armado, que fez essa magnífica arquitetura que nós conhecemos, não passava de uma tolice irremediável em face das condições políticas que vivíamos naquele momento” ³³.

³² Esta descrição de Schwarz na verdade caracteriza o que ficou conhecido pelo conceito de “modernização conservadora” que designa um tipo de modernidade que em sua realização não altera a estrutura da desigualdade social.

³³ In FERRAZ, Marcelo Carvalho (coord.), idem, p. 215.

O que pode ser entendido aqui é que toda a dimensão “superestrutural” de sua arquitetura e eventualmente da arquitetura brasileira, estava posta em questão, por um dos seus formuladores.

Não por acaso, no ano seguinte, 1968, entre maio e julho, ocorria o 2º Fórum de Ensino na FAU, o conhecido “Fórum de 1968”, cujas questões que nele foram discutidas são cruciais para o entendimento do posicionamento de Artigas com relação à arquitetura e ao desenvolvimento nacional, porque foi um dos momentos em que as divergências políticas se explicitaram e forçaram tomadas de posições.

Embora o Fórum de 1968 tinha como objetivo restabelecer as diretrizes do primeiro Fórum, ocorrido em 1962, de promover as modificações na estrutura curricular, no entanto, ele extrapolou este objetivo. Segundo GUIMARÃES:

“A tensão política vivida no país em 1968, teve conseqüências incontornáveis para a vida acadêmica na FAU-USP. A instauração do 2º Fórum de Ensino naquele ano tinha a pretensão de restabelecer as diretrizes de 1962, num momento em que a perspectiva otimista dos arquitetos como agentes de um projeto de desenvolvimento nacional tinha feito água. Esse anacronismo levaria ao inevitável racha da esquerda universitária entre os que defendiam a atividade de prancheta, alinhados ao posicionamento do PCB, no sentido de que avançar o capitalismo continuava significando avançar a democracia, sendo o golpe militar apenas um desvio momentâneo, e os que questionavam a possibilidade de oposição ao regime no campo estrito da arquitetura, a partir da crítica às relações de trabalho no canteiro de obras”.

No Fórum de 68 houve basicamente o confronto de duas posições: de um lado, Artigas, defendendo o Desenho em sua aula inaugural de 1967; do outro lado, liderados por Sérgio, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, apoiados pelo professor Juarez Soares Brandão Lopes, entre outros, estavam os que questionavam a possibilidade de se fazer oposição ao Regime Militar dentro do campo estrito da arquitetura e da prática profissional. Um dos efeitos desta divergência dentro da FAU foi a criação, em 1970, de duas revistas que registravam o calor do momento e a recepção das idéias debatidas, uma delas era a *Desenho* e a outra *Ou...*

O pano de fundo das discussões daquele momento dizia respeito ao mesmo tempo ao posicionamento político e ao estético, com um peso maior para o primeiro. E, neste sentido, acompanha em grande parte os dilemas da esquerda e do PCB, sob regime militar. Segundo Del ROIO (2003), “a intervenção institucional militar só fez acirrar o debate sobre a estratégia da revolução no Brasil”³⁴.

Novas parcelas de militantes se desprenderam do PCB, que, em geral, reconhecendo a centralidade da aliança operário-camponesa, entenderam que essa deveria ser erigida em meio à resistência armada ao regime. Por outro lado, a partir de 1967, com a realização do VI Congresso do PCB, adota-se a resolução em favor da luta antiditatorial a partir de uma frente

³⁴ DEL ROYO, In: MAZEO, A. C. e LAGO, M. I. (orgs.) **Corações Vermelhos: os comunistas brasileiros no século XX**. São Paulo: Cortez, 2003.

de forças democráticas contra a ditadura, pela via pacífica, que incluía além do campesinato, da classe operária e da pequena burguesia, setores progressistas da Igreja Católica, acabando por corroborar a postura adotada nos anos anteriores de opção pela revolução burguesa.

Diante deste quadro problemático da esquerda brasileira e passado o momento de apreensão que materializou-se arquitetonicamente no projeto da Casa Elza Berquó, em 1967, Artigas posiciona-se ao lado do PCB e, provavelmente movido por esta opção, combate, dentro da Faculdade, a participação dos estudantes de arquitetura na luta armada, bem como continua apostando em possibilidades positivas de atuação dos arquitetos na sociedade. Para ARANTES (2000), esta postura de Artigas é tida como “funcionalista” com relação ao desenvolvimento histórico brasileiro, uma vez que passou a defender, a partir do texto “*Uma falsa crise*”, que a desejável industrialização nacional deveria continuar, mesmo que sob o Regime Militar, porque ao final dela, consolidada a democracia burguesa, os trabalhadores passariam a controlá-la, como a fase final de construção do socialismo.

Se Artigas embasava-se na linha do PCB, as posições do grupo representado por Sérgio Ferro emergiam das estreitas inter-relações mantidas com o debate político-acadêmico levado no conjunto de escolas de ciências humanas da Universidade de São Paulo. Segundo THOMAZ (1997), já desde antes do Golpe de 64, pelo menos Sérgio Ferro havia participado dos famosos seminários para estudo de “o Capital”, de Karl Marx, organizados na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras. Além disso, como ela bem lembra, a partir de 1967, Ferro, Roberto Schwarz e outros nomes da FFCL, haviam criado ainda a revista “Teoria e Prática”, da qual Sérgio Ferro fora diretor.

No texto intitulado “Possibilidades de atuação”, de 1963, Ferro e Lefèvre lançam as bases do que chamaram “poética da economia”:

“Assim é que do mínimo útil, do mínimo construtivo e do mínimo didático necessários, tiramos, quase, as bases de uma nova estética que poderíamos chamar a ‘poética da economia’ do absolutamente indispensável, de eliminação de todo o supérfluo, da ‘economia de meios para formulação da nova linguagem, para nós inteiramente estabelecida nas bases da nossa realidade histórica’. (THOMAZ, 1997; p. 331).

Contudo, apesar do uso da expressão “poética da economia”, a tendência do grupo se desenvolve no sentido de afastar-se um pouco da dimensão artística da arquitetura. Dentre os vários motivos, um deles se deve à assimilação das suas obras arquitetônicas produzidas na década de 1960 que começaram a também virar modismos.

A opinião de Artigas com relação às suas próprias posições e as posições tomadas por seus discípulos e colegas se manifesta num polêmico depoimento na FAU, em outubro de 1968, cujo tema era “Arquitetura e realidade brasileira”:

“Agora posso terminar resumindo o fim da nossa proposta, quais as opções? A minha é esta: há opções a partir, dentro da proposta brasileira de desenvolvimento, revolucionário, claro. Poderia haver outras opções. De um lado há a proposta da própria burguesia nacional, segundo a qual o que vale é a produtividade, os edifícios devem ser baratos, nós somos um país pobre,

e que num país pobre, deve-se economizar. Mas ela não diz que somos pobres porque existe uma metrópole que nos oprime, e que seria melhor arrancar a maior faixa da independência da metrópole do que tirar do próprio povo que considera pobre, e que a pobreza do povo é consequência da riqueza da metrópole, e que aceitar a proposta burguesa de fazer as coisas miseráveis é eximi-la da responsabilidade como classe dominante. (...) não posso colaborar, ninguém pode colaborar, a não ser que traia seu próprio povo. Agora existe, a partir dos outros, opções de como fazer uma revolução mais rápida. A arquitetura não é obra, forma de conhecimento capaz de influir diretamente no processo: fechamos as escolas, vamos fazer guerrilhas. Temos colegas numerosamente classificados que elaboram essa tese e não aceitaram que se entra na Faculdade de Arquitetura é para fazer um curso de arquitetura, mas se aprende a ser guerrilheiro. Como pode ser isso? No fim não sai nem guerrilheiro nem arquiteto. A Revolução que nós vamos fazer prescindirá do conhecimento técnico e de uma visão artística do mundo? Se ela puder prescindir, então vamos fechar todas as escolas. Então, a arte não é mais do que um jogo útil. Essa proposição é razoável, fazemos deliberadamente. Que cada classe dominante, inclusive a que vem depois, pode se dar ao luxo de exercer, nos degraus de responsabilidade ou irresponsabilidade que lhe apetece³⁵.

Afora o caráter problemático do depoimento – que denuncia explicitamente a presença de defensores da guerrilha na FAU, demonstrando um descuido momentâneo de Artigas com aquele ambiente que exigia cautela devido à censura – aqui fica clara a defesa que ele empreende em favor da arte, da necessidade de preservar a sua autonomia perante a política, mesmo em momentos políticos tão tensos e contraditórios. Isto é, o que se nota é uma possível defesa, com certa ambigüidade, do fazer político através da arquitetura, o que naquele momento significava dizer não lutar diretamente contra a ditadura. Num certo sentido Artigas corrobora sua própria tese de que a arte deveria continuar a ser uma “arma de transformação do mundo”, que no caso da arquitetura seria possível através da concepção do desenho enquanto desígnio, estabelecida no texto “*O desenho*” de 1967. Não é à toa que, por frisar neste momento esta concepção do desenho como a solução possível para os arquitetos, anos mais tarde, Sérgio Ferro em contraposição escreveria outro texto “*O Canteiro e o Desenho*”, no qual trataria também dos desígnios embutidos no fazer arquitetônico. A diferença crucial deste texto com o de Artigas é a perspectiva de análise. Enquanto Artigas discute na perspectiva da volição humana, como forma de projetar o futuro, ressaltando características positivas do desenho, Ferro revela a sua face negativa, pois apresenta a história do desenho sob o ponto de vista das relações de produção, mostrando as relações de dominação históricas atreladas a ele. No fim das contas, ao invés de mostrar as potencialidades políticas do arquiteto frente à transformação da sociedade, como queria Artigas, Sérgio Ferro apresenta uma versão do desenho e do arquiteto cuja função política

³⁵ Depoimento na FAUUSP em 11 de outubro de 1968, apud THOMAZ, **Op. Cit.** p. 334. Segundo esta autora, o depoimento é resultante da participação de Artigas como convidado na Unidade de ensino básica 5º ano, sob orientação dos professores Júlio Roberto Katinsky, Gabriel Bolaffi e Hélio Penteado. Como debatedores nessa ocasião foram também convidados os professores Flávio Motta, Juarez Soares Brandão Lopez e Rodrigo Lefèvre, Paulo Mendes da Rocha e Fábio Penteado.

principal era justamente a oposta, a de perpetuar à dominação capitalista e manter o *status quo*.

No depoimento de Artigas é possível notar ainda que sua postura política, naquele momento, estava muito mais preocupada em manifestar uma oposição ao imperialismo do que realizar uma crítica à positividade do próprio desenvolvimento brasileiro. Isto é, neste momento, a julgar por este texto, seu olhar sobre a questão dos problemas brasileiros estava muito mais ligado às relações de dominação externas do que às internas, ao contrário de Ferro.

De todo o modo, no mesmo ano, um novo fato surge problematizando mais a situação: Artigas aceita o desafio de projetar um grande conjunto habitacional, por meio da Caixa Estadual de Casas Para o Povo (CECAP), uma autarquia do Estado de São Paulo, que, embora havia sido criada décadas antes, muito pouco havia produzido em habitação. Este aceite por parte de Artigas, as questões que engendra daí por diante, acompanhando o avanço do “milagre econômico”, são, até certo ponto, pouco conhecidas na historiografia recente. Tais questões serão discutidas no próximo capítulo e espera-se que, dentro do recorte modesto proposto neste trabalho, constituam-se como uma contribuição para o esclarecimento deste momento de nossa arquitetura.

2. A PRODUÇÃO DE ARTIGAS DURANTE O MILAGRE ECONÔMICO

2.1 ARQUITETURA EM BUSCA DA INDUSTRIALIZAÇÃO: O PROJETO DO CONJUNTO ZEZINHO MAGALHÃES PRADO PARA A CECAP

Passemos agora à análise da primeira experiência de Artigas com a CECAP, o Conjunto Habitacional de Cumbica. Em 1966, José Magalhães de Almeida Prado, então conhecido como “Zezinho”, é empossado superintendente da Caixa Estadual de Casas para o Povo (CECAP), uma autarquia já existente desde os anos de 1940 que curiosamente havia produzido muito pouco em termos de habitação social. Segundo depoimento do arquiteto Fábio Penteado, esta nomeação que ocorreu através do Governador de São Paulo da época, Roberto de Abreu Sodré, teve um caráter inusitado, pois o governador havia esquecido de contemplar Zezinho Magalhães na distribuição de cargos. Tentando contornar a “constrangedora” situação gerada por este esquecimento procurou uma autarquia “disponível” e notou que havia a CECAP.

De posse do cargo de superintendente Zezinho Magalhães nomeou seu assessor o arquiteto Rui Gama, que teve influência na decisão de chamar Fábio Penteado, Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, em 1967, para compor uma equipe junto a arquitetos do extinto Departamento de Obras Públicas (DOP), responsável pela coordenação de um conjunto habitacional de grande porte para o município de Guarulhos³⁶ (CERÀVOLO, 2007). O maior e mais conhecido conjunto produzido pela CECAP previa atender inicialmente a uma demanda de cerca de 55 mil pessoas. A área em que seria construído localizava-se às margens da via Dutra, afastado do perímetro urbano de Guarulhos e ocupava uma extensão de 180 Hectares. Certamente, a magnitude desta proposta por iniciativa do Sr. Zezinho Magalhães,

³⁶ A lista dos arquitetos colaboradores era a seguinte: Arnaldo Martino, Renato Nunes e, pelo DOP, Geraldo Vespasiano Puntoni e Giselda Visconti. Ver em CERÀVOLO, F. **A Pré-fabricação em concreto armado aplicada a conjuntos habitacionais no Brasil: O caso do “Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado”**. São Carlos: Dissertação de mestrado, 2007.e também “Conjunto habitacional CECAP ‘Zezinho Magalhães Prado’”, in CORRÊA, Maria Luiza. **Artigas: da idéia ao desenho**. São Paulo, Dissertação FAU-USP, 1998.

que acabou não vivendo para acompanhar a sua evolução³⁷, era um desafio enorme para uma autarquia que muito pouco havia produzido e acabou marcando uma nova fase para a habitação social em São Paulo. Aliás, a participação de Zezinho Magalhães Prado teria sido crucial, segundo depoimento de Fábio Penteado³⁸, uma vez que permitiu à equipe muita liberdade para aplicar idéias “avançadas” ou “modernizantes” à habitação social em São Paulo.

Especialmente com relação a Vilanova Artigas a proposta de realizar habitação social é algo novo em sua carreira e certamente aceitar este “convite” significaria uma revisão do que se furtava a fazer e do que havia dito anteriormente, sobretudo no texto *Os Caminhos da Arquitetura Moderna*³⁹, de 1952, e a possibilidade de ampliação do gradiente arquitetônico moderno.

Vejamos agora, de forma sintética algumas características do projeto que são importantes para o nosso trabalho.

O partido arquitetônico do projeto seguiu várias características do padrão moderno e para tanto, segundo depoimento do arquiteto Fábio Penteado, na ocasião responsável pela parte administrativa do projeto, foi crucial a opção pelos nomes que compuseram a equipe montada:

“Eu formei a equipe e busquei arquitetos que eu imaginava possuir pensamentos arquitetônicos na linha do Artigas. Como o Paulo Mendes da Rocha, pessoas na linha de pensamento arquitetural do Artigas”.

Esta linha de pensamento arquitetural a qual Fábio Penteado se refere diz respeito a um desejo de introduzir no projeto da CECAP ideais da arquitetura moderna compartilhada pela equipe. Ele assim caracterizava a experiência deste conjunto:

“Foi uma experiência que abriu um espaço de discussão de tecnologia, novos materiais, que poderia ser muito melhor desenvolvida. Não fosse a extrema precariedade e a visão tão curta e pequena dos responsáveis pela política habitacional e social. Nunca se tinha feito no Brasil uma obra deste tamanho, ainda mais com características de arquitetura diferenciadas, que tentava entrar na linha da modernidade desejada por nós”.

Os blocos de residências, tipo lâmina, eram justapostos em pares numa grande malha ortogonal, de modo que fossem servidos por caixas de escada que permitissem dispensar corredores no interior de cada pavimento. Essas caixas de escada ligam em pares os edifícios, de forma a transformá-los num único bloco. Os edifícios tinham, além do térreo liberado pelos *pilotis*, três pavimentos, com dez apartamentos por andar. A solução que eliminava os corredores permitiu que cada apartamento pudesse ter as aberturas nas duas faces opostas do edifício, o que favorecia a iluminação e a ventilação cruzada.

³⁷ Segundo informações da prefeitura de Jaú, o Sr. José Magalhães de Almeida Prado faleceu em 21/03/1969, aos 52 anos de idade. Em seu lugar assumiu o Sr. Juvenal Juvêncio.

³⁸ Depoimento dado ao autor (vide anexo 4).

³⁹ Especialmente o tópico “A Casa popular”.

O espaço interno de cada unidade habitacional conta com cerca de 64 m² e, utilizando-se do artifício da planta livre é estruturalmente flexível o suficiente para permitir formas diversas de arranjos, ou subdivisão dos cômodos para atender à numerosidade das famílias, o que é auxiliado pelas aberturas para iluminação e ventilação presentes nas duas faces externas do bloco. As únicas áreas fixas no espaço interno são as destinadas ao banheiro, serviços e à bancada da cozinha.

O Conjunto Zezinho Magalhães Prado possuiu características que acabaram se destacando na produção da época, para além do já comentado grande tamanho do empreendimento. Tais características se devem primeiramente à intenção da equipe de não poupar esforços para exaltar o sentido urbano da moradia. Baseando-se fundamentalmente no conceito moderno de “unidade de vizinhança”, procurava-se potencializar as condições necessárias para o desenvolvimento da vida cotidiana, tentando articular de forma minuciosa as esferas entre o público e o privado. Era, num certo sentido também, enquanto proposta de habitação popular, ou social, uma tentativa de resgate do que já havia sido experimentado pelos IAPs, Fundação da Casa Popular e Departamentos de Habitação⁴⁰, de resguardar os espaços privados, reduzindo-os ao mínimo e priorizando os espaços públicos. O sentido de “moradia” do Conjunto abrangia não só o interior da habitação, mas também os espaços externos do bairro. Artigas sintetiza o pressuposto adotado no projeto: “*A casa não termina na soleira da porta*”⁴¹.

Na verdade aqui há uma alusão clara à proposta de Unidade de Vizinhança que conforme BARCELLOS⁴² pode ser definida, segundo a formulação original do início do século 20, como uma área residencial que dispõe de relativa autonomia com relação às necessidades quotidianas de consumo de bens e serviços urbanos, nas quais os equipamentos de consumo coletivo teriam assim sua área de atendimento coincidindo com os limites da área residencial. Ainda segundo BARCELLOS, dentro de tais concepções, as mais clássicas apresentam duas preocupações básicas, uma relacionada à distribuição dos equipamentos de consumo na escala da cidade, tendo a escola papel de destaque servindo como um dos motivos geradores da concepção. A outra preocupação refere-se ao anseio de recuperação de valores de uma vida social em termos locais (chamadas relações de vizinhança), considerados enfraquecidos ou mesmo perdidos com as transformações por que passou a vida urbana, em decorrência dos processos espaciais e sócio-econômicos ocasionados pela Revolução Industrial.

⁴⁰ Ver em BONDUKI, N. **Origens da habitação social no Brasil**. São Paulo, 1999 e FOLZ, Rosana R. **Mobiliário na Habitação Popular**. São Carlos, Mestrado, 2002.

⁴¹ “O homem e a arquitetura – Conjunto Habitacional de Cumbica”, in revista Casa e Jardim n.º. 160, mai/1968, São Paulo, monumento.

⁴² Cf. BARCELLOS, Vicente Quintella. **Unidade de vizinhança: notas sobre sua origem, desenvolvimento e introdução no Brasil**. Paranoá - Periódico eletrônico de arquitetura e Urbanismo. Brasília: UNB. V.3, 2001. (Home page da UNB: http://www.unb.br/fau/pos_graduacao/paranoa/unidade/unidade.htm).

Na proposta do Zezinho Magalhães Prado o dimensionamento das quadras, do bairro e suas respectivas interfaces com a cidade não foram consensuais, a princípio, conforme depoimento de Fábio Penteado:

“A CECAP foi uma intenção de integrar, com um defeito, na minha opinião, de pensar que aquele projeto fosse uma unidade autônoma, isolada da realidade do mundo, do Brasil, de São Paulo e de Guarulhos. A minha opinião era que aquilo era um conjunto de Guarulhos. Tanto que o desenho que eu fiz, no primeiro ante-projeto daquele plano, é de uma liberdade total. Incluindo uma grande área verde, que eu chamava de acomodação, entre a cidade de Guarulhos que vinha e o que nós íamos fazer. E nesta acomodação eu imaginava colocar hospitais e escolas que seria da comunidade de Guarulhos e da habitação nova. (...)”

Fazendo uma crítica a proposta foi fantasiosa, como se fosse possível fazer uma cidade com tudo dela autônomo, escolas autônomas, hospitais autônomos, tudo. Era uma visão fantasiosa, no meu modo de ver, influenciada por fantasias”.

No final, a implantação acabou caracterizando-se por dois grandes eixos livres na parte central do terreno, reservados aos equipamentos comuns, como esporte, lazer e comércio, rodeados pelos blocos de moradias distribuídos simetricamente por dois lados de um eixo livre menor, que abriga o comércio local. Conforme BUZZAR (1996), a hierarquia criada entre espaços públicos e privados demonstrava ainda a influência de Le Corbusier e mesmo do “novo brutalismo” dos Smithson e que, auxiliava o entendimento desta vida urbana, sobretudo a preocupação com as relações de vizinhança:

“o nível coletivo (público) do térreo construído pelos pilotis, os “pátios virtuais” entre as caixas de escadas, a rua vertical construída pelas caixas de escadas, cujo desenho permitia uma pequena área, uma “saleta”, que servia dois apartamentos, ou seja, um lugar intermediário, entre a circulação “pública” e os espaços privados, dos dois apartamentos, que podia ser conservado pelos moradores”.⁴³

Com relação aos equipamentos coletivos o projeto propunha a instalação de oito centros educacionais Pré-primários e de Ensino Fundamental, três de Ensino Médio, uma escola industrial, hospital geral, pronto-socorro e ambulatório, centro de saúde, posto de puericultura, estádio com 10 mil lugares, cinemas, hotel, teatro, igreja, quadras poliesportivas, conjunto de piscinas, entreposto de abastecimento, comércio local, caixa d’água e gasômetro. No caso das escolas, o projeto não seguia o esquema “clássico” de Unidade de Vizinhança salientado por BARCELLOS, estas não foram o ponto de partida para o dimensionamento do bairro.

Há no projeto uma grande racionalização que perpassa várias escalas, para que fosse possível oferecer um espaço de vivência confortável com o custo mínimo. Era previsto no projeto o máximo de pré-fabricação, que, entretanto não foi viabilizado em sua plenitude, como veremos adiante. Essa preocupação com a racionalização aparece, segundo FISHER (1972):

⁴³ BUZZAR, Miguel A. **Op. Cit.** p.300.

CECAP GUAULHOS - 1967

Figura 58: Circulação vertical

Figura 59: Circulação vertical

Figura 60 :Pilotis.

Figura 61: Vista Geral

CECAP GUAULHOS - 1967

Figuras 62 : Implantação Geral

Figura 63: Estudos de componentes industrializados

Figura 64: Planta Pavimento-tipo

- No projeto do sistema de infra-estrutura – o abastecimento de água é centralizado e direto, contendo uma única caixa d'água. Além disso, previa ainda um estudo da tubulação de distribuição de água potável com uma redução de cerca de 35% do consumo nas paredes hidráulicas dos apartamentos;
- No projeto de estrutura – racionalização do desenho dos pilares, vigas e lajes, conseguindo uma redução de 37% do consumo total de concreto. Em uma das etapas de construção, a empresa contratada para a execução do projeto estrutural desenvolveu o sistema mesa-parede, que consistia em paredes auto-portantes moldadas em concreto que apoiavam a laje, facilitando o processo construtivo;
- Nos fechamentos – desenho das paredes externas para que estas servissem de armários, desenho único dos caixilhos com estudos de aplicação de vidro inquebrável.
- No piso – a eliminação do contra-piso que além de eliminar o seu custo próprio, reduz a sobrecarga na estrutura;
- Estudos de adaptação de equipamentos nas unidades residenciais - fogões, geladeiras, fornos, armários (nos dormitórios e nas áreas de serviço) máquina de lavar e tanque, todos pré-fabricados.

A padronização, a racionalização e a pré-fabricação são pontos importantes da proposta dos conjuntos da CECAP. A pré-fabricação proposta, desde o início, foi um ponto polêmico, pois ela não foi executada plenamente⁴⁴. Isto implica dizer que desde a primeira proposta da CECAP, em 1967, o enfrentamento deste problema da indústria da construção civil era algo muito presente e de difícil resolução e se apresentava na própria discussão deste projeto de Guarulhos.

Torna-se, portanto, relevante a proposta da equipe de arquitetos, pois indicava a expectativa de explorar as potencialidades da pré-fabricação⁴⁵ em grande escala, algo que, se foi alguma vez testado, pouco havia se executado na construção civil da época.

As dificuldades na execução da pré-fabricação no conjunto se devem a alguns fatores, dentre eles a escala do empreendimento. A proposta do conjunto de Guarulhos previa atender a um número muito grande de pessoas, num contexto da construção civil que não tinha estrutura, experiência e mesmo uma demanda estabelecida para a execução destes elementos pré-fabricados. Isto demandava um volume muito grande de recursos financeiros para criar tal estrutura, com o agravante de que uma vez que fosse criada, não se sabia quando seria usada novamente, devido à inexistência de um mercado que a assimilasse. Além

⁴⁴ Como mostra o trabalho de Cerávolo (2007). Cf. CERAVALLO, F. **A pré-fabricação em concreto armado no Brasil: o caso do Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado**. São Carlos: dissertação de mestrado, 2007.

⁴⁵ Cabe uma ressalva sobre o termo “pré-fabricação” utilizado aqui. Quando o utilizo me refiro à pré-fabricação total, na qual apenas se **montam in loco** todos os componentes, pois até mesmo o mais simples deles como o “tijolo baiano”, como se sabe, foi e continua sendo pré-fabricado.

disso, a política do Banco Nacional de Habitação (BNH) previa a utilização massiva de mão de obra não especializada, o que concorria e ainda concorre para inibir a industrialização da construção.

Voltando ao significado da proposta urbanística do Conjunto de Guarulhos, autores como CORRÊA (1998) ou BUZZAR (1996) chamam a atenção para a filiação ao modelo de urbanismo “progressista”, em contraposição ao modelo “culturalista”⁴⁶. Tal modelo foi na prática defendido deliberadamente por Artigas em detrimento do culturalista, porque este último era visto por ele como patrocinador do caos urbano⁴⁷. Além disso, segundo ainda BUZZAR, o urbanismo progressista, que havia atingido a obra de Le Corbusier – um dos arquitetos estrangeiros que mais influenciaram a arquitetura brasileira – havia se tornado, já naquele momento, uma “*característica do urbanismo nacional que havia conquistado uma identidade autônoma*”⁴⁸. A referência a propostas como a Unidade de Vizinhança, já aplicadas no Brasil nas superquadras de Brasília, no plano macro, e no plano micro, a idéia de célula mínima de Le Corbusier não foram em vão, tratavam-se justamente das referências escolhidas pela equipe. Além disso, outra referência moderna diz respeito às áreas verdes cuja concepção, conforme depoimento de Fábio Pentead, acabou muito ligada às idéias da Carta de Atenas, do CIAM de 1933, ocorrido na Grécia.

Com isto, frente às críticas à Arquitetura Moderna dos CIAMs e do estilo internacional, a equipe optava por procurar não abrir mão de um viés científico e racionalista no partido dos conjuntos da CECAP, ao longo dos anos 1970. Entretanto, ao fazê-lo, estavam cientes dos debates da época e assumiram os riscos, ainda que de alguma forma procuraram atribuir novos significados ao racionalismo do conjunto Zezinho Magalhães. Primeiramente, reconheciam o modelo progressista como parte constituinte da tradição urbanística brasileira, Brasília à frente, não tendo, portanto, um caráter a-histórico, tal qual era criticado no plano internacional:

“É muito difícil que nós possamos sair individualmente de uma posição ideológica geral, brasileira, que caracteriza as nossas tendências de urbanismo como progressistas. Quem olhar Brasília verá melhor nela, por exemplo, uma proposta progressista. Seu caráter é nitidamente ligado às idéias que foram trazidas para o Brasil da metrópole cultural, no caso quase sempre da França, e que deram origem ao projeto para Belo Horizonte, com uma formação positivista, propondo a ocupação geométrica do solo. É este geometrismo que caracterizou a República, é a mesma linha de cidades que, de certa forma, constituem as cidades paulistas.

⁴⁶ Classificações elaboradas por CHOAY. In CHOAY, François. **Urbanismo. Utopias e realidades, uma antologia**. São Paulo, Perspectiva, 1979.

⁴⁷ Cabe lembrar que Artigas, atento aos problemas do urbanismo progressista, tentava ainda procurar um caminho que não se enquadrasse nos modelos propostos por CHOAY: “*trata-se na minha opinião de não procurar nem um caminho nem outro, mas achar uma maneira dentro da qual o físico acompanha o real social e por este processo não se reifica o tempo*”, apud, BUZZAR, Op. Cit., p 305.

⁴⁸ **Op. Cit.**, p. 304. Há que se considerar, em que pese a influência corbusiana, a proximidade da implantação do conjunto com alguns projetos de Siedlungs, conforme Cerávolo deixa transparecer, particularmente na Siedlung Westhausen op. cit p. 25 a 29. O que remete a questão da Habitação Social como um dos enfrentamentos paradigmáticos dos CIAM.

Esse projeto tem características progressistas, como um processo de atender a uma ideologia que caracteriza o pensar brasileiro em torno do urbanismo”⁴⁹.

Segundo, com relação à colocação do verde (vegetação), este foi concebido não como pano de fundo, um complemento, mas como parte integrante do desenho das edificações e do traçado urbano⁵⁰, como parte integrante fundamental do projeto. Por decorrência desta visão da área verde de ser algo a ser executado junto das edificações e devido à escala do empreendimento, houve um grande desafio para os arquitetos da equipe em angariar o grande volume de recursos que seriam necessários para sua viabilização⁵¹.

Estas questões sobre a matriz de filiação estética do conjunto são cruciais porque carregam uma série de implicações para aquele momento. Primeiramente, a questão do nacionalismo e sua vinculação com a arquitetura moderna, aspectos que como vimos foram importantes para Artigas, continuava sendo trabalhada no conjunto Zezinho Magalhães. O exemplo mais notório do esforço em “nacionalizar” a proposta do conjunto foi a preocupação em tratar a proposta Moderna da “Unidade de Vizinhança” pelo nome de “freguesia” pela equipe responsável pelo projeto, ou mesmo dar aos edifícios nomes de Estados brasileiros. Segundo Artigas:

“(…) no caso brasileiro, a linguagem tem sido para nós um processo de absorção cultural das metrópoles, uma maneira de nos alienarmos cada vez mais; vejo com certo aborrecimento, o uso corrente de certas expressões como unidade de vizinhança – ‘neighborhood unit’ – quando isto realmente não quer dizer vizinhança, mas sim bairro ou coisa que o valha. A medida que procuramos criar bases para um urbanismo que pudesse ter raízes nossas, arranjar palavras que o caracterizassem com menos aspectos abstratos, com algum conteúdo cultural brasileiro, foi o que procuramos no caso. Isto vai até o ponto de nós não escrevermos maquete mas sim modelo, não escrevermos superquadra mas sim freguesia”⁵².

Analisando este aspecto em particular, CERÁVOLO (2007) afirma, de forma pertinente, que perante as críticas que muitos grupos da esquerda faziam ao nacional-desenvolvimentismo, após o golpe de 1964, o projeto de Guarulhos procurava renovar os ideais desenvolvimentistas através de um aprofundamento das idéias nacionalistas anteriores, daí também a preocupação em conceitualizar o projeto em termos locais.

Neste sentido, no que tange à produção de Artigas, há uma série de elementos do projeto que demonstram uma postura diferente da apresentada na Residência Berquó, isto é, havia uma aposta, não mais irônica ou desacreditada no desenvolvimento. Existia uma intenção deliberada nesta retomada dos termos anteriores ao Golpe Militar para produzir um significado político, sobretudo porque se tratava de um momento politicamente tenso. Além

⁴⁹ Depoimento de Vilanova Artigas, apud, CORRÊA, M. L. **Op. Cit.**, p. 212-3.

⁵⁰ CORRÊA, M. L. *idem*, p. 213.

⁵¹ Em depoimento ao autor, Fábio Penteado conta que foi a Sarcelle, na França, para tratar, junto ao *Société Générale*, Banco Francês, contato conseguido através de Artigas, para propor financiamentos de áreas verdes em Cumbica.

⁵² Apud BUZZAR, Miguel A. **OP. Cit.** p

disso, a posição de liderança que Artigas ocupava naquele momento acentuava esse teor político do projeto.

Aquela revolta contra os esquemas políticos, aquela necessidade de afastar-se deles, manifestada na residência, agora eram colocadas de lado em prol de uma nova aposta no desenvolvimento. Se Artigas teria agido no projeto do Conjunto Zezinho Magalhães de forma distinta da do projeto da residência Berquó, a questão que deve ser feita agora é: e depois?

Seria oportuno resgatar uma afirmação de BUZZAR (1996) sobre esta questão, uma vez que ele organiza os termos deste problema da carreira de Artigas sugerindo que, na verdade, desde meados da década de 1950, Artigas trabalhava com duas linhas de operações projetuais:

“(...) por caminhos tortuosos e, ainda que se tenha constituído numa obra solitária, este projeto (*residência Berquó*) foi uma das faces do ápice das operações projetuais que Artigas dera início de forma incisiva com a Casa Olga Baeta. Ou seja, além de justapor e entrelaçar o moderno com o arcaico, problematizando a crença e a representação de um desenvolvimento límpido da modernização brasileira, a Casa Baeta imbuía dois caminhos. O primeiro era o da solução positiva da dualidade: o Brasil ia fazer a revolução nacional, e por causa disso, a sua arquitetura iria conhecer uma apropriação das tecnologias construtivas mais desenvolvidas e, portanto baratear as obras e servir socialmente a população. Este caminho foi representado pelos projetos posteriores à Casa Baeta até o Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado. O segundo caminho que expunha não a dualidade, mas o entrelaçamento e representava um desenvolvimento fora dos esquemas tradicionais, teve após a Casa Baeta uma concretização maior na Casa Berquó. (parêntesis nossos)

Atentando-nos sobre os dois conceitos que Buzzar apresenta, dualidade e entrelaçamento, cabe uma consideração sobre o significado de cada um deles. Quando se diz dualidade pode-se entender uma situação específica na qual há a presença de dois elementos que se dialogam mutuamente, isto é, ambos se fazem presentes, mas cada um responde isolada e autonomamente, sendo possível reconhecê-los como distintos, podendo separá-los e identificá-los. A idéia de entrelaçamento, por sua vez, sugere uma situação na qual apesar de também haver a presença de pelo menos dois elementos, estes não podem ser reconhecidos separadamente, estão misturados, embaralhados. A Casa Berquó é um exemplo de entrelaçamento, pois nela os materiais construtivos, por exemplo, estão compostos como uma miscelânea, estão embaralhados para dar a impressão de “nenhuma racionalidade”, conforme as palavras de Artigas.

Pois bem, se de fato é possível perceber, então, a presença de dois caminhos estéticos distintos entre o período de 1956 até 1967, o que ocorreu depois? Qual o caminho que o conjunto de obras que serão analisadas aqui adotou? Continuaram apresentando esta dualidade ou o entrelaçamento e, em caso afirmativo, de que forma os materializou arquitetonicamente? Ou não, Artigas teria superado tais questões optando por novos caminhos?

Para tentar responder questões como esta passaremos agora a analisar, dentro do leque vasto de obras que seriam produzidas por ele nestes anos, algumas casas e os outros conjuntos da CECAP, permeando-os com outros projetos que eventualmente contribuam também. Esta escolha parece interessante porque permite comparar as novas residências com as anteriores e os demais conjuntos da CECAP com o de Guarulhos e, por fim, verificar se outras obras também podem apresentar questões semelhantes.

2.2. OS OUTROS CONJUNTOS HABITACIONAIS PARA A CECAP

Em 1972 Artigas realiza o segundo da série de outros conjuntos habitacionais para a CECAP. Todos eles teriam escalas menores do que o de Guarulhos, mas procuram na medida do possível seguir e desenvolver as experiências nele testadas.

Após a experiência de Guarulhos, Fábio Penteado e Vilanova Artigas passaram a realizar uma importante função dentro da CECAP: visitar várias cidades do Estado de São Paulo buscando o apoio de prefeituras e áreas favoráveis à implantação de novos conjuntos habitacionais. Segundo depoimento do próprio Penteado:

“Eu e o Artigas visitamos várias cidades do interior de São Paulo, buscando áreas, contando com o apoio das prefeituras para execução destes conjuntos na linha da CECAP. Eu me lembro mais de Jundiaí e Americana, tinha que haver a participação da prefeitura. Tinha que dar condições de habitabilidade para o projeto”⁵³.

A habitabilidade a que se refere Penteado, na verdade, tratava-se de uma das concepções arquitetônicas que ele e Artigas procuravam levar a cada município visitado, o que muitas vezes acabava por criar polêmicas ou mesmo recusas por parte dos administradores dos municípios, conforme veremos agora na análise do conjunto do município de Americana.

O Conjunto habitacional de Americana, projetado em 1972 (figuras 65-68), foi pensado para uma demanda de cerca de dois mil moradores, mas não foi construído. No projeto, a implantação previa os blocos lâminas de 3 pavimentos com térreo livre, alinhados também ortogonalmente e em pares com a mesma solução de circulação vertical que dispensa o uso de corredores internos aos andares dos blocos. A diferença aqui é que, ao invés de escadas, há rampas que serão definitivamente adotadas nos demais conjuntos. O sentido urbano da moradia estava de alguma forma preservado no bairro, prevendo áreas verdes, equipamentos de lazer, Escola e Igreja. O desenho das quadras mantinha a idéia das freguesias, com algumas diferenças pontuais: o comércio está disperso dentro das quadras, não mais centralizado em eixos como em Cumbica.

A novidade maior neste projeto do conjunto é que foram planejados além dos blocos de edifícios, sobrados. Dispostos em pares, geminados, previam dois dormitórios, quintal e garagem coberta para dois automóveis. A planta estava dividida em 3 níveis: o andar térreo

⁵³ Depoimento de Fábio Penteado ao autor (vide Anexo 4).

abrigaria a garagem, a cozinha, a sala, área de serviço e quintal; o meio-nível intermediário abrigaria apenas o banheiro; o pavimento superior abrigaria os dois dormitórios. Com esta solução, o projeto pressupunha o uso de apenas um banheiro por sobrado, colocando-o no nível intermediário, permitindo que servisse aos dois pavimentos e simplificasse a cobertura (feita de laje de concreto) devido ao abrigo que o desnível criaria para a caixa d'água.

Os sobrados foram pensados para estarem dispostos em seqüência longitudinal compondo uma grande caixa única com, no mínimo seis sobrados, ao longo da qual preservasse o esquema de aberturas das paredes externas opostas. A racionalização dos blocos lâminas, aqui também comparece: equipamentos industrializados como os caixilhos e a delimitação das paredes hidráulicas, uma delas abastecia ao mesmo tempo o banheiro e a área de serviço e a outra as cozinhas de dois sobrados⁵⁴.

No que tange à localização do empreendimento, inicialmente a sugestão de Penteado com o apoio de Artigas, era de que se utilizasse um terreno junto à represa, distante apenas dois minutos de carro do centro da cidade. Isto causou um problema com o prefeito na época, pois para ele era inconcebível que trabalhadores morassem próximo à represa, devendo estes morar junto às fábricas em que trabalhavam. De todo o modo, segundo Penteado, o empreendimento acabou não sendo construído porque:

“O prefeito de Americana, o governo, foi radicalmente contra no começo. Eu me lembro que propunha a organizar os conjuntos de habitação de forma intermunicipal. Pois alguns municípios eram muito perto, como Americana e Campinas. Porque o custo de implantar uma obra destas é muito grande. Se você conseguisse fazer um projeto a ser desenvolvido ao longo do tempo, tendo que ter viabilidades de transporte, de condução de água e de esgoto, o lixo etc. se você concentrasse num lugar só era ruim. E eu propunha na beira da lagoa de Americana, no lado oposto à cidade, mas eram poucos minutos de distância. Lembro-me que eu fiz, que eu coloquei, na Câmara Municipal, a importância de ter a formação de uma cidade ao lado de uma “água bonita”, e colocar junto da habitação o lazer próximo, que era uma tese mundialmente conhecida e desenvolvida na época, que chegou ao Brasil pela UIA (União Internacional de Arquitetos) que captou tudo que se discutia de modernidade. O prefeito ficou alucinado de ódio. O lazer para operários. Operário tem que morar perto da fábrica! Foi uma vergonha!”⁵⁵

Diferentemente do que ocorreu em Americana, no conjunto habitacional de Jundiá houve o apoio da prefeitura:

“Foi um apoio mais interessante e simpático do prefeito, da prefeitura. Certamente o prefeito tinha uma maneira de pensar mais ligada a uma coisa mais desejada sob nosso ponto de vista. Uma visão progressista. Cabendo à prefeitura uma parte do compromisso de gerar melhores condições de vida para os trabalhadores”⁵⁶

Projetado no ano seguinte, previa inicialmente um grande número de unidades, cerca de 2034, segundo RUPRECH (2003), mas foram construídas apenas 432. Aqui se repete a opção por rampas (ao invés de escadas), a disposição ortogonal e as freguesias. Duas são as novidades em relação à proposta dos dois Conjuntos Habitacionais anteriores. A primeira diz

⁵⁴ Não foi possível saber maiores detalhes sobre o processo construtivo e dos materiais previstos no projeto.

⁵⁵ CF. Depoimento de Fábio Penteado ao autor.

⁵⁶ Idem.

CECAP AMERICANA - 1972

Figura 65: Implantação

Figura 66: Planta e cortes

Figura 67: Perspectiva dos blocos de apartamentos e sobrados

Corte transversal blocos de apartamentos com rampas.
Cross section apartments with ramps.

Figura 68: Corte Transversal dos Blocos de apartamentos

CECAP JUNDIAÍ - 1973

Figura 69: Rampas

Figura 70: Vista do conjunto

Figura 71: Vista do mobiliário

Figura 72: Implantação original

CECAP JUNDIAÍ - 1973

Figura 73: Planta do edifício

Figura 74: Planta apartamento

CECAP MARÍLIA - 1976

Figura 75: Vista dos blocos com as rampas

Figura 76: Vista do espaço para o mobiliário

Figura 77: Vista geral

Figura 78: Implantação

respeito à composição dos edifícios não mais aos pares, mas em quatro unidades, com rampas de acesso nas duas faces dos edifícios centrais. A segunda diz respeito à extensão dos blocos de apartamentos que variam da seguinte maneira: em cada grupo de quatro blocos, os dois externos têm tamanhos reduzidos (com menor número de apartamentos), em relação aos dois internos. Cada apartamento tem a mesma área dos outros conjuntos, cerca de 64 m², e conta com uma planta com três dormitórios, cozinha, sala, área de serviço e um banheiro. Preserva-se ainda a racionalidade construtiva, com vistas à economia de recursos e o barateamento das moradias, como no detalhe das paredes hidráulicas⁵⁷.

O Conjunto habitacional de Marília segue o partido de Jundiaí. A opção por rampas é mais uma vez adotada, o que comprova a sua adoção definitiva nos conjuntos das CECAPs. Cada apartamento preserva a área de 64 m² e planta baixa com 3 dormitórios, cozinha, sala, área de serviço e um banheiro. A proposta é bem semelhante às demais em vários aspectos: a parede hidráulica consegue abastecer ao mesmo tempo a cozinha, a área de serviço e o banheiro e concentra a tubulação de tal forma que consegue reunir em uma parede o abastecimento de dois apartamentos; há os armários feitos com a parede externa dos blocos; a mesma fachada.

Os edifícios lâmina estão dispostos de forma semelhante aos de Jundiaí, ligados de quatro em quatro blocos sendo que os dois blocos externos são menores (com 4 apartamentos) que os internos (com 8 apartamentos). As rampas dão acesso a quatro apartamentos por andar, sendo que nos blocos maiores, metade delas estão voltadas para o lado do bloco menor e metade para o outro maior, na face oposta. Com este artifício, os apartamentos são orientados conforme a disposição das rampas.

A figura 78 mostra que o conjunto é composto por oito blocos apenas, abrigando 192 apartamentos no total. A implantação do lote na malha urbana do município de Marília está localizada afastada da região central, mas atualmente o município já ocupou os lotes vizinhos.

O que esta produção subsequente mostra é a crescente atuação de Artigas no interior paulista, indo na esteira de outros pólos de desenvolvimento, criados pela política do governo militar. A presença de Artigas e de outros profissionais de renome nestas regiões, produzindo para o Estado projetos que estes entendiam como de interesse estratégico para o desenvolvimento do setor da habitação, bem como da construção civil também, é algo bastante significativo para eles, do ponto de vista político, para mostrar aos demais profissionais do ramo que este era um caminho possível para a modernização. Porém, por outro lado, uma vez que este tipo de produção industrializada não foi a tônica adotada pelo governo militar no âmbito do BNH, esta produção talvez seja reveladora também dos limites

⁵⁷ Para maiores detalhes sobre este conjunto ver em RUPRECH, D. G. C. **Conjunto Habitacional Jundiaí-A: Dois modos de arquitetar**. São Paulo: Dissertação de mestrado – Mackenzie, 2003.

da “massificação” destas iniciativas, que não encontraram eco maior no governo. Como bem exprimiu Fábio Penteadó no depoimento, aqueles projetos que foram realizados na linha do de Guarulhos (os que estão sendo aqui analisados) eram conseguidos através de um esforço em conquistar apoio político nas prefeituras e regiões aonde iam. Ou seja, revelam não uma iniciativa e um compromisso do Estado, mas sim um interesse dos arquitetos.

Sendo assim, os conjuntos da CECAP mostram, em última instância, o esforço em desenvolver um refinamento técnico no sentido de tentar defender dentro dos órgãos de planejamento do Estado a importância que julgavam ter a industrialização da construção civil principalmente no setor da habitação social, um esforço talvez nunca tão radicalmente buscado dentro do aparato estatal brasileiro, com relação à política habitacional. Afinal, o que cada vez mais se colocava dentro da política e da estratégia do BNH não eram os exercícios de racionalização e industrialização, mas sim utilização de mão de obra barata e massiva. No momento em que se realizavam estas obras e que este refinamento técnico procurava se desenvolver, as limitações também apareciam e eram de natureza diversa: as restrições orçamentárias impunham pouco espaço para experimentações e o “atraso” tecnológico da construção civil, alimentado pela política do Banco Nacional de Habitação (BNH) que previa a utilização massiva de mão de obra não especializada, impunha (e ainda impõe) sérias barreiras à pré-fabricação, conforme já mencionado no projeto de Cumbica. As estratégias de pré-fabricação e de industrialização como uma tentativa de chegar a uma redução dos custos de construção e com isto contribuir para a diminuição do problema da habitação no país, na CECAP e, sobretudo no âmbito do BNH, ficavam secundarizadas, portanto. Para Artigas e equipe, tudo ocorria como se de fato qualquer esforço nesta direção fosse válido, socialmente justificável, contribuindo para o desenvolvimento do país. Desta forma, a pré-fabricação e a industrialização tornariam mais eficientes o uso de recursos materiais e financeiros para suprir à enorme demanda de habitações (algo em torno de 9 milhões de habitações, na época)⁵⁸, que era própria da realidade habitacional do país naquele momento.

É sintomático, pois que toda esta questão da industrialização, até então considerada por nossos arquitetos como um dos caminhos para o desejável desenvolvimento das forças produtivas, tenha continuado a ser trabalhada com um certo destaque na produção de Artigas para a CECAP, ao longo dos anos 1970. Ela marca uma posição perante o debate arquitetônico nacional, uma vez que naquele momento vários estudos revelavam a situação da industrialização no país, discutindo suas possibilidades e limitações – dentre eles Sérgio Ferro⁵⁹ e Paulo Bruna⁶⁰ - e é pouco provável que Artigas desconhecesse o seu conteúdo. Por

⁵⁸ Segundo relatório citado no texto de Sérgio Ferro “*A produção da casa no Brasil*”. In: FERRO, S. **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p.78.

⁵⁹ “*A produção da casa no Brasil*” escrito em 1969. In: FERRO, S. **Arquitetura e Trabalho livre**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

este motivo, é oportuno citar aqui um trecho do texto de Sérgio Ferro, no qual ele promove uma síntese do problema brasileiro, incluindo parte do estudo de Bruna, a despeito da grande diferença de visões entre ambos⁶¹. Assim, vejamos:

“Enquanto houver a possibilidade de venda de um produto produzido com meios arcaicos baseados na força animal, o que significa, enquanto não for imposto pelas regras da concorrência a redução do valor da unidade produzida não haverá progresso. (...)”

Paulo Bruna, em trabalho publicado pela FAUUSP, analisa o surgimento da industrialização da construção civil em alguns países da Europa depois da Segunda Grande Guerra e aponta os seguintes pré-requisitos: a) necessidade de reconstrução das moradias destruídas pela guerra, isto é, déficit habitacional sério; b) poucos capitais disponíveis, dada a prioridade de aplicações dirigidas para setores básicos que também necessitavam reconstrução; c) poucos materiais e equipamentos, também prejudicados pela guerra; d) urgência na superação do déficit habitacional; e e) carência de mão-de-obra, guerra outra vez.

Ora, no Brasil valem integralmente os itens a) e b): déficit habitacional imenso (somos quase campeões mundiais) e pouquíssimos capitais. Quanto aos materiais, há excesso (vimos: 48% de capacidade ociosa em 1967), mas como nota o relatório da CIPHSB mencionado, insuficientes se tivermos em vista o nosso déficit. Equipamento quase inexistente. Temos que reconhecer que não há urgência na superação do déficit habitacional: o operário que more onde puder.

Entretanto, o pré-requisito que mais distingue a nossa situação da européia do pós-guerra é o relativo à mão-de-obra. Há excesso de mão-de-obra, sempre ouve: candango não falta. Principalmente hoje: um dos cuidados maiores do nosso governo, sabemos, é manter exércitos de reserva de mão-de-obra – desarmado, lógico. O combustível básico da manufatura está garantido numa quantidade e a um tal preço que dispensa quaisquer preocupações quanto à sua substituição”. (FERRO, 2006:85-7)

Diante destas análises contemporâneas às obras para a CECAP e, frente à constatação de que esta questão industrialização era de alguma forma enfrentada nos escritórios da autarquia, pode-se dizer que a posição pela industrialização se constituía numa espécie de esforço na busca por uma modernização plena, que superasse a contradição existente na construção civil brasileira que já contava com um desenho e um corpo técnico modernos, com alta qualificação técnica, porém contando ainda, no plano do canteiro de obras, com a utilização de processos menos “avançados” de produção, a saber, a manufatura. As divergências de Artigas com Ferro e Lefèvre passavam justamente pela possibilidade de um desenvolvimento pleno do capitalismo no Brasil. Se Artigas antes e depois do golpe, com exceção da casa Elza Berquó, entendia como possível a burguesia fazer a revolução democrática e economicamente industrial, a questão da industrialização na construção era uma decorrência lógica. O que era novo nas formulações e na produção de Artigas, como vimos, era a proposta de trabalhar a habitação social pela via da industrialização.

⁶⁰ BRUNA, P. **Arquitetura, industrialização e desenvolvimento**. São Paulo: Perspectiva, 1976. Este texto foi originalmente escrito em 1972 e publicado pela FAUUSP.

⁶¹ O trabalho de Paulo Bicca, “*O arquiteto, a máscara e a face*”, é bastante interessante ao mostrar críticas ao referido trabalho de Bruna e permite ter a dimensão das diferenças de abordagem com relação ao trabalho de Sérgio Ferro.

Acreditando que o golpe era um desvio do desenvolvimento, que a burguesia iria voltar ao caminho democrático, ampliava o gradiente arquitetônico moderno para Habitação Social, que até então se furtava e na década de 1950, não via com bons olhos no texto *“Os Caminhos da Arquitetura Moderna”*.

Se para Artigas o desenho era portador de desígnios, e, portanto, era uma “arma de transformação do mundo”, nada mais coerente com sua lógica do que continuar a defender no próprio desenho e na própria concepção arquitetônica a industrialização. A semelhança das propostas dos vários conjuntos da CECAP mostravam um esforço ou uma radicalização na questão da industrialização, lembrando que originalmente desejava-se que até os equipamentos como os fogões e as geladeiras, o mobiliário, enfim, a construção inteira precisaria ser planejada desta forma. Era preciso não só manter estas idéias, como também radicalizá-las. O desenho como arma de transformação do mundo era parte dessa luta, isto é, “lutar” por um desenho tecnicamente avançado, que planejasse uma execução industrializada fazia todo o sentido, dentro destes termos colocados por ele, a partir de finais de 1960, porque seria a sua contribuição no combate ao atraso. Este sentido que aqui se está atribuindo à produção de Artigas parece ser alimentado ainda mais quando relacionamos com outro trecho, um pouco mais adiante, do mesmo texto de FERRO. Desta vez, procurando compreender o porquê do atraso da indústria da construção civil, Sérgio Ferro revela que é o próprio sistema que inibe a industrialização:

“(…) tanto o capitalista (…) quanto o operário semi-qualificado têm um interesse comum (milagre): conservar, manter enquanto for possível. O processo de produção da construção civil, no Brasil, é intrinsecamente propenso à sua própria manutenção.(…)

O conservadorismo da construção civil é, portanto, resultado de sua produção manufatureira sob o domínio do capital”. (FERRO, 2006:93)⁶².

Assim, a produção pré-fabricada, plenamente industrializada era rejeitada pelo sistema produtivo. Visto sob o ponto de vista desta questão, é inevitável que aqueles que conheciam esta realidade da produção arquitetônica nacional, colocavam-se a tarefa de defender o fim do entrelaçamento do arcaico com o novo, ao apostar num desenho que procurasse incentivar a produção industrializada. Artigas tinha, como militante, a tarefa de defender a sua proposta de que é possível resolver a dualidade entre o arcaico e o moderno. Sua tarefa como intelectual, é mostrar que existe uma capacitação técnica que sustente a industrialização da construção. O conjunto Zezinho Magalhães e os demais deveriam servir como a vitrine dessa visão.

⁶² No texto, esta conclusão se baseia em dois exemplos interessantes: o primeiro representa o interesse do capitalista: Ferro cita o caso do financiamento do IPESP, na mesma época do texto, destinado à construção de 7 mil unidades habitacionais em Cotia., que poderia ter sido feita por produção industrializada ou a tradicional. Apesar dos lucros calculados para o final serem os mesmos em ambos os processos, a construtora que executaria o projeto recusou-se a abandonar o tradicional em prol do processo industrializado, sob o motivo de evitar “aventuras no desconhecido”. O segundo caso, representando o operário, narrava o ocorrido com relação à aceitação do concreto aparente por parte da mão-de-obra, que o sabotava no momento da execução, por temer a inovação. Ver nas páginas 85 e 92, respectivamente.

2.3 A EXPRESSÃO DA DUALIDADE: AS RESIDÊNCIAS

Em 1968, ano seguinte ao projeto Zezinho Magalhães Prado e à residência Berquó, Artigas realiza alguns projetos de residências que auxiliam a compreensão do caminho que seria traçado dali para adiante.

A residência Álvaro de Freitas (figuras 79-87), construída no bairro da Aclimação, tem uma organização espacial muito ligada ao repertório desenvolvido por Artigas. Ela está dividida em três níveis interligados por escada, sendo que no primeiro está localizada a área social e de serviços, no intermediário um estúdio e no superior a área íntima, com os dormitórios (figuras 84 e 85). A cobertura da residência, uma laje treliçada em concreto armado, dividida em duas águas assimétricas, traz três importantes detalhes. Ela apóia empenas distribuídas em 3 fachadas (frente, fundos e direita), perfurada por conjuntos de 16 circunferências em cada empena, aparentemente sem função, uma vez que ela não se constitui como um brise ou um cobogó eficientemente pensado, como poderia parecer à primeira vista (figuras 81, 82 e 83). Além disso, há uma inversão parcial de uma das águas na parte central da cobertura, para criar uma abertura zenital na região da escada e do mezanino (figura 87). Por fim, Artigas usa, para o escoamento das águas pluviais, gárgulas em concreto que criam um jogo com as empenas, bem semelhante ao criado na residência Berquó, com a diferença que nesta casa não havia as 16 aberturas circulares. A assimetria das duas águas lembra, ainda, a cobertura da residência Baeta, de 1956 (figura 38). Neste sentido há uma aproximação formal com estas duas importantes residências realizadas anteriormente.

No andar inferior, há o uso de muros de pedras, bem rústicos ao lado de revestimentos cerâmicos, contrastando com o concreto aparente⁶³ (figura 84). Muitos dos fechamentos internos não chegam a encostar o teto, proporcionando uma maior integração espacial no interior da habitação. A implantação no lote se dá seguindo o esquema defendido por Artigas de manter a coesão do bloco da residência urbana, procurando colocar todas as atividades sob uma mesma cobertura.

As áreas molhadas, banheiros e área de serviço, estão delimitadas por paredes sinuosas, contrastando com as paredes ortogonais da edificação. Nos recuos laterais da edificação há grandes panos de vidro que permitem a entrada abundante de luz (figura 84). Um detalhe importante, porque não muito usual em suas casas deste momento, é a presença da madeira em vários lugares. A figura 84 mostra sua presença na escada e também aparentemente suportando uma parede de fechamento do mezanino, paralela a escada.

A residência Telmo Porto (figuras 89-93), construída no bairro Perdizes, tem sua programação espacial dividida em 4 níveis distintos e interligados por rampas (figuras 91 e 92). No primeiro nível, o inferior, localizam-se o vestíbulo, lavanderia e o apartamento da

⁶³ Atualmente, o concreto foi pintado de branco.

empregada. No segundo, na cota 1,30m, está o setor social, em parte com o pé-direito duplo e o de serviços. Nas cotas 2,55m e 3,80m, respectivamente, estúdio e 3 dormitórios com banheiros privativos (figura 93).

A cobertura da casa cobre todo o terreno de 18 metros de frente, restando apenas os recuos frontal e dos fundos, onde há um jardim e o quintal, respectivamente. Não há, portanto, visualmente a partir da fachada, nenhum recuo lateral, o que a princípio contrariava o código de obras, que exigia ao menos um. Para conseguir este efeito visual, Artigas teve que criar clarabóias entre as nervuras da laje de cobertura, como se fossem pérgulas, estas sim permitidas em algumas situações.

Em termos estruturais, conforme XAVIER⁶⁴, nesta residência Artigas procura um novo sistema para caracterizar um projeto residencial, utilizando duas estruturas distintas uma da outra, “a primeira uma espécie de ‘tampa’ da residência” composta por duas paredes ou cortinas cegas, ao longo das divisas e que suportam a cobertura. A outra estrutura constitui o que ele chama de “uma espécie de mesa”, apoiada em 4 pilares nos centros das bordas da laje suspensa. A cobertura é uma laje plana com aberturas zenitais nos corredores de distribuição longitudinais do andar superior, além das já tratadas aberturas conseguidas entre as nervuras no recuo lateral.

A forma como Artigas “dribla” o código de obras, associado ao jogo de lajes e de pilares que compõe a estrutura criam, segundo CORRÊA (1998) efeitos dúbios: “*Toda a estrutura está dizendo que o recuo não é recuo. Se trocássemos o nome de recuo para espaço externo, concluiríamos que ela diz que o espaço externo é interno*”.

De fato é de se concordar que outro dado acentua este efeito: as janelas dos quartos se abrem para o recuo, sob a pérgula, ao invés de abrirem-se para a fachada da frente ou para a dos fundos, o que era algo possível do ponto de vista estrutural e mais esperado para se obter uma melhor iluminação.

Voltando à fachada, o muro de concreto que separa o terraço da calçada, semelhante enquanto localização e forma à outras casas de Artigas, como a residência Berquó (também em concreto) e a Taques Bittencourt (que é em pedra) apresenta uma outra dubiedade. A parte do muro que está paralela ao recuo (figura 93), diferentemente da outra posicionada na divisa do terreno, adentra a residência ao invés de limitar-se ao limite do recuo frontal, como faz a àquela.

A paginação do piso lembra um pouco a da Elza Berquó, enquanto diversidade de opções e semelhança de materiais. Porém aparenta, enquanto delimitação espacial, àquela paginação da Residência Olga Baeta, de 1956. Como vimos, nesta residência de 1956, o piso, composto por um mesmo material com cores diferentes, cumpre a função que tradicionalmente teriam as paredes (figura 39), de definir a função de cada ambiente. Na

⁶⁴ Apud, Casa Telmo Porto, In Exposição Casa da Cerca, nov. 2000/ mar. 2001, p. 152.

residência Telmo Porto, no interior, estes pisos têm a mesma função, porém é usada uma gama maior de materiais e desenhos, como na sala (figura 90). Ao olhar para o piso do abrigo de automóveis, no exterior, é possível perceber também um mecanismo idêntico ao da Olga Baeta, pois a diferenciação, apenas de cor, define o caminho que é destinado, desde o logradouro, ao automóvel e ao pedestre. Há então um entrelaçamento das duas operações projetuais das residências anteriores.

Os cômodos destinados às áreas molhadas, banheiro e áreas de serviço, são os únicos da residência que tem os fechamentos com paredes curvas que, somados ao fato da área reduzida que eles têm, parecem ser cabines que destoam do restante da composição espacial. A fluidez do espaço da residência é muito grande, com a predominância dos espaços coletivos, na frente da residência. Olhando para a figura 91 é possível perceber claramente a intenção de Artigas em embaralhar os espaços internos com os externos, conforme já comentado acima.

Todos estes elementos que apresentam uma dubiedade de sentido podem ser interpretados de muitas formas. Segundo o esquema aqui desenvolvido da representação da dualidade arcaico-moderno, há um paredão de pedra, grande em um das paredes da sala, ao lado da audaciosa estrutura de concreto armado. No entanto, nesta residência, além dos materiais que compõem tais contrastes, o destaque fica por conta da manipulação espacial, quebrando esquemas lógicos coerentes, desde àqueles relativos às normas urbanísticas até a relação entre os cômodos internos com os externos. Esta casa demonstra, assim, o desejo de questionar a racionalidade arquitetônica, de uma maneira diferente da que Artigas fez na Casa Berquó. Na Casa Telmo Porto o “choque” é de outra ordem, porque Artigas não se utilizaria de materiais diversos dispostos de forma embaralhada e rompendo a racionalidade estrutural ao usar troncos ao invés de colunas em concreto. Aqui a quebra da idéia de sistema é focada na estrutura da residência; na relação espacial interior/exterior que é bem mais complexa que a das outras residências, incluindo a Berquó; na contraposição entre os grandes volumes ortogonais na frente da edificação e os pequenos volumes curvos das áreas molhadas, no fundo desta”⁶⁵.

Esta casa é bastante difícil de interpretar, pois parece que não está presente só a dualidade, mas também a idéia de entrelaçamento, no caso um entrelaçamento da volumetria e do espaço. Isto implica dizer que – seguindo a interpretação que temos construído da obra de Artigas – aquele suposto didatismo ou a “pedagogia” que o desenho também é capaz de propiciar àquele que frui o espaço, no caso da residência, aqui é tratado de forma a perder seu sentido, a confundir. Na casa, Artigas parece problematizar muitas das categorias com as quais havia construído seu repertório, a diferença é que ele explora as contradições de uma forma diferente da residência Berquó. Não há os troncos não manufaturados, mas há um jogo

⁶⁵ CORRÊA, M. L. **Op. Cit.** P. 226.

tridimensional (com o uso de dois pavimentos) muito mais complexo do que a residência Berquó (que opera apenas com um pavimento). O que podemos dizer é que Artigas parece expor as contradições que visualiza no projeto moderno e na racionalidade arquitetônica (Brasileira e sua própria), através de sua obra, afirmando tal projeto, mas também expondo seus limites, suas armadilhas e por vezes contradições, com uma habilidade muito grande, pois cada uma das suas residências apresenta uma forma distinta de articular um repertório que, em última análise, visa a expor as contradições da realidade social em que vivia.

Se compararmos agora a residência Telmo Porto com a Álvaro de Freitas é possível notar que o concreto aparente é o material dominante na estrutura e nos fechamentos. A diferença entre ambos é que na primeira residência, a Álvaro de Freitas, o concreto aparente está apresentado de forma mais grosseira, com uma textura mais rústica do que na residência Telmo Porto, na qual se nota um esforço em tratá-lo de forma mais refinada, criando planos lisos, sem a aspereza encontrada na outra, resultado obtido pelo manuseio diferente das fôrmas de madeira. Esta diferença parece sugerir, entre outras coisas, um esforço de Artigas em experimentar várias formas de expressão para o concreto armado, fruto de um refinamento tecnológico em sua produção. São ainda, iniciativas no sentido de desenvolver ao máximo as potencialidades do concreto armado, objetivando finalmente a um desenvolvimento maior, ou a uma maior diversificação das “formas de expressão” arquitetônicas.

Como se pode perceber, tendo como referência estas duas casas, há continuidades com o repertório das casas anteriores. Como vimos, há um permanente interesse em explorar o espaço da casa em vários níveis conforme Artigas já fazia anteriormente, pelo menos desde a residência Baeta, de 1956 e mais intensamente desde a residência Taques Bittencourt de 1959. A peculiaridade aqui parece ser o tratamento do concreto armado utilizado no caso da residência Telmo Porto cujo aspecto é mais limpo, mais liso, é algo que havia sido pouco usado nas residências anteriores. Outro aspecto digno de nota é a presença de pedras no pavimento térreo das duas residências. Aquela manifestação de dualidade que havia sido assimilada na arquitetura de Artigas, depois da Olga Baeta aparece aqui claramente. Além disso, na parte frontal das residências analisadas, o muro de concreto que separa o passeio (a calçada) do lote está presente e inclusive posicionado no mesmo lugar em cada uma delas. Este muro já existe pelo menos desde a residência Bittencourt, de 1959, porém nesta ele é feito de pedras (na residência Olga Baeta de 1956 há apenas um portão). Nas Casas Berquó, Álvaro de Freitas e Telmo Porto é de concreto, como vimos.

Vejamos agora mais outras residências aqui escolhidas não só pelo fato de serem conhecidas em catálogos e livros de obras de Artigas e, portanto, têm alguma notoriedade, mas, sobretudo, por contribuírem para uma leitura das questões que aqui estão sendo tratadas.

Começando pela residência do Sr. Ariosto Martirani, de 1969. Primeiramente há nele a presença do concreto armado aparente e rústico, com grandes empenas, tratado pelas fôrmas de madeira de forma semelhante à usada para simular os lambris das casas populares paranaenses, na ocasião da Casa Olga Baeta. A diferença é que estes “lambris” estão alinhados horizontalmente e não mais verticalmente. Em segundo lugar, há a presença marcante do que temos considerado aqui a dualidade: no piso térreo, agora avançando sobre a frente da casa, tomando conta de toda a base da fachada, desde os muros divisórias e arrimos até os apoios inferiores da estrutura de concreto, dominam as pedras. O concreto aparece como o fechamento superior da residência, reforçando o contraste.

Quanto à questão da relação com o espaço urbano o que se configura é a negação total da idéia de fachada, pois não há janelas nem aberturas voltadas para a rua, e a empena que fecha o andar superior é um plano liso, na época pintado de azul escuro, quase cinza, o que contribuía para dar à fachada um aspecto geral um pouco inóspito (figura 95). Certamente, das casas analisadas neste trabalho esta é a que mais radicalmente desenvolve esta questão, como se segue: a entrada principal da casa é reduzida ao mínimo e não está colocada em destaque em relação à rua, há apenas um pequeno, estreito e fechado corredor, de pé-direito duplo, delimitado dos dois lados pelos muros de pedras, e pelas empenas de concreto, com aberturas mínimas para a luz, na parede voltada para o exterior (figuras 95 e 99). A outra entrada, a de carros, que conduz à garagem localizada no subsolo se dá através da lateral do terreno e é definida apenas pelos muros de pedra, sinuosamente desenhados, sem portas para separar os ambientes (figura 100). O acesso para a casa a partir da garagem se dá através de uma pequena escada, nos fundos da residência. Para acessá-la deve-se passar antes por uma pequena abertura, que se abre para uma cave também bastante cerrada (figura 100). O primeiro lance da escada dá para o jardim, e depois continua por outra escada, sem destaque aparente, pelo contrário, ela fica fechada dentro de um cilindro de concreto (figura 99). Todos estes artifícios podem ser interpretados como negadores deste diálogo com a rua. Em contraste a isto, nos croquis da residência, especificamente no detalhe do corte (figura 97), o que se observa é a preocupação em destacar os usos da casa, todos os cômodos estão repletos de habitantes, cada um realizando uma atividade no interior. Aqui a autonomia da casa parece se impor frente à cidade. Os espaços que conduzem à entrada, aqueles que se constituem como uma espécie de interstício entre a rua e o interior da residência, são problematizados. Quando a comparamos com a casa Taques Bittencourt, de 1959 (figura 42), não há a mesma franqueza dos acessos à rua que há nesta, conseguida, entre outros recursos, pela garagem que se abre para a rua e para o interior e também através do uso daquele grande pano de vidro no pavimento superior. Os obstáculos “arcaicos” colocados entre o interior e o exterior, na casa Martirani, são intensificados, ressaltados. Como vimos, Artigas já vinha usando em seu repertório elementos que simbolizavam o “atraso”, o “arcaico”, no

entanto, estes se apresentavam como parte integrante, muitas vezes conviviam sem destaque ou peso maior em relação aos elementos que simbolizavam o moderno. Aqui, o “arcaico” sobressai ao moderno, cujos significados podem estar associados à constante ameaça da própria modernização brasileira sofrer uma guinada para trás, ou, ao menos, dos poucos avanços experimentados na construção civil nacional, como se verá mais adiante com o que ocorreu com a produção da CECAP.

Analisando o interior da residência temos o seguinte quadro: através do corte (figura 97) é possível notar a circulação vertical realizada através de rampas, dividindo a casa em 3 níveis, além do subsolo, tal qual já vinha sendo feito em outros projetos, nos quais as áreas íntimas localizam-se no andar superior e as áreas sociais e de serviço nos andares inferiores. Aqui há um elemento novo, entre o subsolo e o primeiro andar, na extremidade frontal da residência, há um cômodo, sem aberturas para o exterior e, aparentemente, excluindo a porta de acesso, sem aberturas para o interior, também. Para acentuar o aspecto rústico, primitivo, neste cômodo que é um dos mais inferiores da residência, localizado logo acima do nível do subsolo, os fechamentos são todos em pedras. É sintomático que a disposição das pedras, seja ela na fachada ou no interior, que aqui se entende como símbolo do arcaico, do primitivo, se coloque obrigatoriamente em todas as entradas, em todos os primeiros ambientes nos quais o morador entra em contato com a moradia, em contraste com as empenas e os fechamentos em concreto armado, ortogonais, como se Artigas com isto quisesse frisar a dualidade, as contradições ainda existentes na arquitetura brasileira, ou, mais ainda, na modernidade brasileira.

A próxima residência aqui analisada é a Residência Domschke, de 1971 (figuras 101-111). Neste projeto, mais uma vez, é reafirmada a dualidade, que se manifesta pela presença das pedras em contraste com o concreto armado aparente, o que demonstra que provavelmente é algo que vai acompanhando definitivamente a produção de Artigas deste momento. Nesta residência o concreto assemelha-se, no que diz respeito à textura, à casa Telmo Porto de 1968, sendo liso, sem referência aos lambris. A solução espacial é muito simples, em grande parte respeita uma modulação no sentido longitudinal do terreno. As paredes de pedra, desta vez, não estão dispostas de forma sinuosa, mas ortogonal.

De forma um pouco distinta das demais residências, Artigas não explora os andares em meio-níveis. Desta vez é criado um espaço de circulação com rampas setorizado, isolado por paredes, no centro da moradia, que conduz a um mezanino por sobre a sala de jantar (figuras 102 e 104). Um pano de vidro em ambos os lados deste espaço de circulação contribui para dar uma boa iluminação ao ambiente.

O último projeto que será analisado neste tópico, o qual atribuímos uma importância simbólica muito forte por remeter diretamente a casa Berquó, é o projeto de sua ampliação. Na verdade, trata-se do projeto da área de lazer da casa Berquó, realizado no ano de 1974.

Construída no lote vizinho à casa, a área de lazer conta com edifício anexo e uma piscina (figuras 112-117). O partido deste edifício está baseado numa caixa ortogonal em concreto suspensa por duas grandes colunas, abrigando uma cozinha com depósito no piso térreo, um dormitório com banheiro e uma sala ampla, no piso superior.

A cobertura do edifício é uma laje em concreto armado que compõe um bloco único com as empenas e a laje do pavimento superior. Tais empenas são recortadas para dar espaço às janelas e a uma abertura localizada em frente ao mezanino, à esquerda da edificação (figura 112). Os fechamentos internos são feitos de paredes de alvenaria que, diferentemente da residência, tocam a cobertura. Por sob a janela da elevação frontal o concreto é pintado de branco.

O tratamento dado ao concreto armado aparente de todo o edifício difere-se do da residência, que é rugoso e remete aos lambris. Assemelha-se com o das casas Telmo Porto e Alfred Domschke, com uma textura mais refinada, uniforme e lisa. A paginação do piso está organizada de forma diferente da residência (figura 114), não tendo mais aquela variedade, apenas tacos, na sala e no dormitório, e cerâmica, nas áreas dos banheiros.

A piscina contrasta com a edificação, pois não tem desenho ortogonal. Uma de suas bordas abriga-se sob a laje em balanço do edifício anexo. No projeto original estava prevista uma piscina feita em dois níveis (figura 114), com uma cascata⁶⁶.

Do ponto de vista espacial, um outro ponto de destaque é a forma como Artigas, mais uma vez, se apropriou da declividade do terreno (figura 115). O edifício explora esta declividade no partido arquitetônico criando vários ambientes distintos: um mezanino, à esquerda (figura 113), que cria um piso intermediário coberto, mas aberto à ventilação; a sala em balanço no piso superior que serve de cobertura para os vestiários e a cozinha e, ao mesmo tempo, explora a vista de toda a piscina com a janela horizontal em toda a sua extensão; e o dormitório que se abre para os fundos do terreno, já em nível com o piso superior.

A julgar, portanto, pelo projeto da área de lazer, construída 7 anos depois, que apresenta um partido bem distinto da residência, parece que a dúvida levantada no ano de 1967 é resolvida, novamente apostando na continuidade do desenvolvimento e da modernização, através da reafirmação da Arquitetura Moderna. A “caixa” racionalista sobre duas colunas que compõe o edifício anexo, disposta bem ao lado da piscina desenhada com linhas curvas, quer representar uma síntese da Arquitetura Moderna Brasileira. Pois, de um lado está presente a vertente do racionalismo corbusiano que desde os primórdios foi parte integrante de nossa Arquitetura Moderna e, de outro, a expressão do caráter ou vertente nacional desta, consagrada pelas curvas de Oscar Niemeyer. Detalhe digno de nota, é a

⁶⁶ Segundo depoimento da proprietária, esta cascata contava com plantas como vitórias-régias e que não foi construída por questões financeiras.

positividade com a qual Artigas formula o projeto, pois não há nem os muros de pedra, nem as pequenas “cabines” curvas das áreas molhadas, nem mesmo o concreto rugoso registrando as marcas do “atraso” de nossa construção civil.

Cabe dizer ainda que se forem analisadas outras residências construídas anos mais tarde, como a Residência Nieclewitz, 1978, ou mesmo a terceira residência para o Senhor Mario Taques Bittencourt, de 1981, é possível verificar uma continuidade do repertório desenvolvido por Artigas até aqui. É claro que há um número incontável de referências e decisões de projetos adicionais e que estão relacionadas com os acontecimentos históricos próprios dos anos posteriores, mas certamente uma leitura preliminar é capaz de revelar que há também continuidades, como o uso do concreto aparente, a circulação por rampas, iluminação zenital, exploração do espaço em meio-níveis, o caráter ortogonal de seus partidos arquitetônicos e mesmo elementos em contrastes que persistem na representação que Artigas desenvolveu da dualidade.

Neste sentido corrobora-se a idéia de BUZZAR (2002) de que Artigas tenha mesmo criado uma tipologia traduzida genericamente como a “caixa brutalista” com todas as características citadas acima. Em que pese a ditadura, e diante do fato de que a linguagem do concreto aparente era muito presente na década de 1970, Artigas acaba refinando um repertório constituído na virada dos 1950 para os 1960⁶⁷.

Passemos agora a analisar estas casas com relação às questões que se apresentavam naquele momento. Como vimos, há o uso do concreto armado aparente, que já era uma prática desenvolvida por Artigas, e vale dizer por toda uma geração desde finais dos anos de 1950. Num depoimento de Fábio Penteado⁶⁸, comentando este aspecto ele confirma que havia uma prática corrente pelo uso do concreto aparente que teria inclusive se tornado uma “obsessão”, uma moda em São Paulo, a qual ficou conhecida, segundo sua opinião, com o nome de brutalismo:

⁶⁷ Vale dizer que entendemos que Arquitetura que passou a ser conhecida como “escola paulista” – sem entrar no mérito preciso de sua constituição no quadro da arquitetura moderna brasileira –, tem em Artigas uma matriz geradora, porém sabemos que, evidentemente, ela foi constituída e ganhou uma afirmação pelo trabalho conjunto de vários arquitetos, dentre eles P.M. da Rocha e Carlos Millan e mais um grande número de arquitetos que desenvolveram esta linguagem, conforme veremos mais adiante no texto.

⁶⁸ Depoimento ao autor. Vide anexos.

Casa Álvaro de Freitas, 1968

Figura 82: Vista da Fachada

Figuras 79, 80 e 81: Elevações

Figura 83: Planta Térreo

Figura 84: Planta Superior

Figura 85: Interior

Figura 86: Corte Longitudinal

Figura 87: Corte Transversal

Figura 88: Corte Transversal

Casa Telmo Porto, 1969

Figura 89: Fachada

Figura 90: Vista Mezanino e Sala Estar

Figura 92: Vista Garagem

Figura 91: Planta Pav. Térreo

- Imagem 1 - Fachada da frente
- Imagem 2 - Pavimento superior
1. Abrigo	9. Copa
2. Vestibulo	10. Cozinha
3. Rampa	11. Quarto
4. Jantar	12. Lavanderia
5. Sala	13. Estúdio
6. Terraço	14. Pérgula sobre o jardim
7. Jardim	15. Vazio
8. Banheiro	16. Varanda

Figura 93: Planta Pav. Superior

Figura 94: Corte

Casa Ariosto Martirani, 1969

Figura 95: Fachada

Figura 96: Estudo das elevações laterais

Figura 97: Corte.

Figura 98: Planta Pavimento Superior

Figura 99: Planta Pavimento Térreo

Figura 100: Planta sub-solo

Casa Alfred Domschke, 1971

Figura 101: Vista do mezanino

Figura 102: Vista das rampas

CORTE "AA"

Figura 104: Corte Transversal

CORTE "BB"

Figura 105: Corte Transversal

Figura 103: Vista externa

Figura 106: Fachada

Casa Alfred Domschke, 1971

Figura 107:
Planta Inferior

Figura 108:
Planta Intermediario

Figura 109:
Planta Superior

Figuras 110 e 111 : Cortes Longitudinais

Ampliação Casa Elza Berquó, 1974

Figura 112: Vista da piscina e do Edifício Anexo, ao fundo

Figura 113: Planta térrea do lote vizinho com área de lazer

Figura 114: Planta Superior com desenho original da piscina com cascata

Figura 115: Fachada lateral da área de lazer

Figura 116: Corte Longitudinal

Figura 117: Corte longitudinal

“O que aconteceu em São Paulo, depois foi uma obsessão pelo concreto aparente e como não tinha tecnologia disponível, chamava brutalismo de tão mal feito, usar tábua de madeira, mão de obra não qualificada é uma coisa mal feita. Ficou na moda, o que não fosse de concreto aparente não era bom”.

De fato, o que o comentário irônico de Penteado com relação ao uso do concreto aparente revela é que Artigas estava integrado a uma geração de profissionais, que, aliás, era composta, em sua grande parte por seus colegas, alunos e seguidores, ou seja, Artigas não só participava de um debate que não era individual, como também era um dos principais formuladores. Como se discutiu anteriormente também, Artigas tinha uma visão crítica em relação à mão-de-obra brasileira, e mesmo ao processo de produção da construção no Brasil, questões que acreditamos fazerem parte de seus projetos. Assim, em várias ocasiões havia utilizado e tirado partido da forma como o concreto armado era produzido no Brasil, estampando nas empenas, coberturas e platibandas de suas obras as marcas do estágio que se encontrava a construção civil brasileira.

Ao olhar, portanto para o que dizia esta geração, é possível verificar as questões que lhe eram motivadoras e a relação que mantinham com a produção de Artigas. Uma importante referência daquele momento é o debate crítico apresentado por Sérgio Ferro, em textos como o Canteiro e o Desenho, cujas considerações são bastante sugestivas no tocante à adoção do concreto aparente por parte de muitos de seus colegas arquitetos, como é o caso de Artigas.

O debate proposto por Ferro, em linhas gerais, dizia respeito ao problema da forma de produção da Arquitetura Brasileira, cuja base essencial naquele momento era a produção capitalista nos moldes fordistas⁶⁹, com suas formas próprias de exploração e alienação do trabalho. Para Ferro, o trabalho de revestimento e, até mesmo, o revestimento tinham a finalidade de perpetuar e acentuar a dominação e alienação do trabalho. Esta finalidade ligada à lógica da dominação capitalista é, dito de forma mais clara, a de mascarar ou apagar os traços do construtor, seu empenho, esforço e habilidade. Segundo FERRO, a efetivação da forma mercadoria, sobretudo a de luxo, e de seus mecanismos de formação de valor atribui este papel ao revestimento. Papel que se dá em termos invertidos: a motivação para o uso do revestimento vem, portanto de sua essência (a de revestir, esconder) e não de sua aparência (a beleza, o gosto), o que poderia parecer óbvio a primeira vista. Comentando a obra de Le corbusier, do segundo pós-guerra, que como vimos, contribuiu para a revisão funcionalista, Ferro afirma:

“Muito da plástica perturbadora de Le Corbusier decorre da franqueza que o concreto deixado aparente registra os azares da matéria resistente amoldada pelo trabalhador coletivo”.

⁶⁹ Ainda que no caso do Brasil, a rigor fala-se num “fordismo periférico”, termo que segundo Francisco de Oliveira, foi cunhado por Alain Lipietz. Apud, OLIVEIRA, Francisco. *O Momento Lênin*.

O caráter perturbador, ou contestatório, do uso do concreto aparente é um aspecto relevante para o debate da geração. Mas as motivações que este debate suscitava vão mais além. Comentando as residências de Rodrigo Lefèvre, de finais de 1960 e início de 1970, contemporâneas, portanto às de Artigas aqui apresentadas, BUZZAR (2002) menciona o interesse por parte de Lefèvre em utilizar recursos arquitetônicos que produziam, entre outras coisas um sentido crítico com relação a uma “*afluência consumista*” que era patrocinada pela política do milagre econômico⁷⁰. No caso, tal sentido produzia-se através do uso de materiais e acabamentos simples. Num certo sentido, a simplicidade espacial das residências de Artigas, somada ao uso de materiais com pouco ou nenhum acabamento, possivelmente também concorriam para promover uma percepção semelhante, à maneira de Artigas, evidentemente. Quando ele utilizou os lambris de concreto na residência Baeta, de 1956, e em outros projetos posteriores, estava inclusa também a assimilação da cultura popular. Porém, nos projetos da residência Domschke, da Telmo Porto e da área de lazer da residência Berquó, os lambris são abandonados e dão lugar a uma textura com superfície mais refinada e uniforme, mas ainda assim aparente, evitando os materiais de acabamento e buscando uma simplicidade formal e espacial.

Até agora, neste capítulo, foram analisadas estas residências procurando verificar o que elas revelam por si só, isto é, procurou-se realizar uma leitura da obra partindo dela mesma e não de outras fontes documentais para reconstituir a sua intencionalidade⁷¹. Depois disso, uma vez levantadas algumas questões que nos pareciam pertinentes para esta pesquisa, analisamos brevemente como estas questões eram contemporâneas às das residências e pertenciam ao universo de preocupações que extrapolavam o trabalho de Artigas e faziam parte também do trabalho de outros profissionais, tais como o uso do concreto aparente, a simplicidade espacial etc.. É oportuno agora verificar o que Artigas pensava naquele momento a respeito do partido residencial.

Há um texto que é particularmente importante, escrito por ele em 1969, porque traz algumas reflexões de Artigas a respeito do espaço residencial e do espaço urbano. Trata-se do texto “Arquitetura e Construção”. Nele Artigas baseia-se nas idéias do filósofo existencialista Martin Heidegger, relacionadas ao fato da casa ser o espaço humanizado mais primitivo (que atende ao programa mais elementar, simples) e que se constitui como o grande eixo, ponto central da organização espacial humana, no qual os demais espaços e construções são complementos que universalizam o espaço da casa. A partir desta relação, Artigas conclui que há uma indissociabilidade entre tais espaços, que há necessidade de se pensar a organização

⁷⁰ Cf. **Capítulo 5: uma nova arquitetura**. In: BUZZAR, M. A. **Rodrigo Brotero Lefèvre e a idéia de Vanguarda**. São Paulo, Tese de Doutorado Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/FAU-USP. São Paulo, 2002.

⁷¹ Importante frisar, mais uma vez que a idéia de “intencionalidade” aqui se refere ao sentido que Baxandall dá ao termo, isto é, uma relação entre o objeto e suas circunstâncias, uma construção mental que descreve a relação de um quadro com o seu contexto. Cf. Baxandall, M. **Padrões de Intenção: A explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

espacial em todas as suas escalas e finalmente que o espaço residencial não deve ser visto como menos importante que os demais.

Mais adiante, ao incluir em sua análise o papel da Arquitetura Moderna de organizar o espaço para a vida humana, Artigas frisa a relevância da inventividade da casa, bem como da importância do espaço residencial. A grande contribuição que, segundo ele, a Arquitetura Moderna teria dado à humanidade é sua experimentação, o seu estímulo constante ao desenvolvimento tecnológico, que trariam o avanço social, isto é, este avanço viria como uma consequência direta do avanço científico-tecnológico.

A julgar por este texto, há uma sintonia entre seu pensamento e as obras arquitetônicas que projetaria nos anos seguintes. Talvez seja até mesmo possível perceber, através de um olhar retrospectivo, esta relação em residências anteriores a este texto. No entanto, certamente as reflexões nele contidas potencializam ou ao menos tornam mais claras as buscas e experimentações que Artigas vinha fazendo e passaria a fazer dali em diante. Acima de tudo, o texto é uma referência documental importante para as análises das obras posteriores, uma espécie de parâmetro sobre o qual é possível criar interpretações.

A trajetória de Artigas até aqui, no que diz respeito ao partido residencial, mostra a sua forma de encarar o habitar moderno, isto é, testemunham não só como ele compreendia a realidade urbana brasileira, mas também como propunha que esta deveria ser, como deveriam ser os hábitos e formas modernas de apropriação dos espaços da casa e, por decorrência, na cidade. Neste sentido, sua intervenção enquanto arquiteto ou, melhor dizendo, sua perspectiva de trabalho inclui a de análise e de forçar, através da arquitetura, uma mudança de comportamento das pessoas.

Os seus projetos de moradias demonstravam, ainda, a sua síntese da organização do espaço da vida moderna e urbana, considerando o elemento urbano como fundamental, sobretudo num momento em que a nação moderna passava por uma crescente urbanização, na qual a maior parte da população já se encontrava habitando as cidades. Num período em que se iniciava o milagre econômico e que a idéia de planejamento urbano (de tipo funcionalista, vale lembrar) destacava-se cada vez mais, com uma crescente demanda de projetos e obras em todo o país, é significativa a seguinte frase do texto, que inclusive já se tornou conhecida: *“A cidade é uma casa, a casa é uma cidade”*. Ela afirma, ao mesmo tempo, a relação que Artigas via entre o espaço residencial e o espaço urbano – corroborando, à sua maneira, a tese de Heidegger – e também a importância da dimensão urbana – a cidade – como o espaço de excelência da organização humana moderna. Se levar em consideração outro momento crucial neste texto, *“As cidades como as casas, as casas como as cidades”*, pode-se perceber que Artigas parece sugerir algo mais, atribuindo um sentido mais amplo à relação entre moradia e cidade. A “urbanidade” deve atingir o espaço interior da própria residência, isto é, o projeto da habitação deveria englobar também um partido mais radical

com relação à cidade, articulando com a rua uma maior integração, uma maior fluidez. Se esta hipótese estiver correta, então qual o exato sentido e dimensão desta fluidez? Em termos arquitetônicos Artigas estaria a sugerir a possibilidade de criar espaços de “diálogo” com a rua, por exemplo, através de aberturas diretas da garagem ou de outros ambientes para ela, como já fazia anteriormente? Ou talvez, indo mais além, procurar transformar o espaço da edificação num espaço com uma potencialidade urbana, um edifício-cidade, como na FAU, no qual as relações sociais, as atividades, os usos, enfim, seriam potencializados?

A partir das residências analisadas temos o seguinte: por coincidência, ou não, as residências anteriores ao Golpe Militar, tenderam à primeira, a de dialogar com a rua. Posteriormente ao Golpe, as residências tendem mais a priorizar a potencialização das atividades do interior. Na verdade, tal potencialização está presente em todas as residências tratadas aqui, porém, nas casas posteriores são deixadas de lado todas as estratégias de diálogo franco com a rua.

Versando sobre esta “privacidade” que as casas de Artigas contêm, BUZZAR (2002) afirma que esta:

“não pretende se apresentar como um troféu ao individualismo, pelo contrário, é um elogio do convívio, da vida coletiva ativa, portanto, um ‘protótipo’ de uma esfera pública que deveria atingir no limite a autoridade institucional e sua concretização: o Estado Moderno Nacional, que deveria ser verdadeiramente democrático. É por isso que Artigas afirmava a “casa como a cidade, a cidade como a casa”. O indivíduo de que falava no texto *“Arquitetura e Construção,”* não era apenas um ser primitivo, era um indivíduo que necessitava de uma experiência (ideologicamente) coletiva para conquistar a cidade (vista como a sociedade, ou como sua expressão máxima) para a publicidade. A sala-praça e o convívio que impunha era a contra forma “concreta e ideológica” de um Estado e de uma sociedade nos quais não havia espaço para o interesse público. Era, neste sentido, um lugar para idéias e ideais, mas, sobretudo, para a prática e formação da sociabilidade. Num certo sentido era o caminho inverso do pensamento e da sensibilidade da burguesia forjados na Europa. Mas a prática que a casa encerrava intencionava expandir-se e conquistar uma configuração social que superava a distinção entre público e privado que o Estado moderno europeu criou” (BUZZAR: 2002, p. 34-5).

O Conjunto Habitacional de Guarulhos (o Zezinho Magalhães Prado) e os seus subseqüentes mostram, por sua vez, a questão da valorização do espaço urbano, da cidade, discutido no texto de Artigas. As residências Telmo Porto, Ariosto Martirani e mesmo a Alfred Domschke, tencionam a relação com o espaço urbano, através da negação da idéia de fachada, ou mesmo a problematização da entrada da residência, procedimento bastante distinto do adotado não só no CECAP de Guarulhos, como também pelo menos desde a residência Bittencourt de 1959, cuja fachada caracteriza uma franqueza dos acessos e da relação entre a rua. Como vimos, no conjunto Zezinho Magalhães Prado há toda uma preocupação em pensar na “urbanidade” do conjunto, pois dentro de cada “freguesia” havia a criação dos pátios internos aos pares de edifícios lâminas que favoreciam e visavam a estimular a vida coletiva, a vida na cidade.

Além disso, deve-se salientar que é evidente que o sentido artístico das residências se sobrepõem à mera exigência técnica e, neste sentido, os projetos possivelmente reforçam as formulações de Artigas em defesa da arte e, através dela, o fazer político tal qual colocado nos debates manifestados no Fórum de 68 e nos textos escritos por ele nestes anos. Os efeitos dramáticos⁷² criados pelos contrastes condizem com a postura de defesa do fazer artístico, ou do caráter artístico próprio da arquitetura. O partido arquitetônico é regido, antes de tudo, pelo ímpeto artístico, digamos “supervalorizado”, isto é, a preocupação principal não é atender meramente a exigências técnicas, embora isto seja parte das preocupações, mas ao significado expressivo do jogo dos materiais e da organização espacial, que criam espaços residenciais pouco usuais. Para usar as palavras de Artigas, o que rege o partido arquitetônico é o seu “desígnio”.

Como vimos, os projetos aqui apresentados, bem como as análises efetuadas mostram diferentes representações acerca de um problema comum, a saber, o da dualidade da construção civil brasileira que é sincrônica com a dualidade do próprio desenvolvimento brasileiro. Neste sentido, os projetos residenciais analisados demonstram uma intencionalidade de representar os problemas que temos discutido através da opção pela dualidade e não pelo entrelaçamento, como na residência Berquó, que se constitui mesmo como um episódio muito particular na trajetória de Artigas.

Deixemos agora os projetos destas residências e passemos a analisar os outros projetos.

⁷² Para a palavra dramático, entendemos aqui no sentido de causar impacto, forte impressão, e também no de ser algo surpreendente.

2.4 OS ESPAÇOS COLETIVOS LIVRES

2.4.1 As escolas

Após a elaboração do projeto e o início da construção do Conjunto Zezinho Magalhães Prado, Artigas realiza uma série de edifícios de caráter público e coletivo. A importância da análise destes edifícios, conforme foi comentado anteriormente, é de perceber outros aspectos da produção de Vilanova Artigas, dentro da linha de investigação que temos realizado aqui. Passaremos, a seguir, à análise de alguns destes edifícios para verificar as principais questões que eles emanam.

De antemão, é bom lembrar que, como vimos anteriormente, os espaços e equipamentos de uso coletivo são de vital importância para as concepções urbanísticas modernas, sobretudo à noção de Unidade de Vizinhança. Começamos pelos edifícios de caráter educacional primeiramente porque estes edifícios tiveram um grande destaque na carreira de Artigas e, além disso, pela importância que assumem para o urbanismo moderno, uma vez que constituem os núcleos da Unidade de Vizinhança.

Entre 1967 a 1969 volta-se a abordar intensamente, pelo menos entre os arquitetos de São Paulo, o tema da escola. Diz-se aqui esta “volta” do tema, porque tais projetos continuam a desenvolver as premissas de um trabalho iniciado com edifícios escolares, no Estado de São Paulo, durante o Governo Carvalho Pinto e financiados pelo Instituto de Previdência do Estado (IPESP)⁷³. Naquela ocasião, frente à demanda crescente de escolas, foi realizado (em parte) um conjunto de propostas com aspectos em comum, entre as equipes de arquitetos de São Paulo, cujas características principais eram a incorporação do grande vão coberto como o espaço vital do edifício, seguido pela iluminação superior (zenital), o uso do concreto (por vezes) protendido e tentativas de pré-fabricação, entre outros aspectos. Tais edifícios tiveram como intencionalidade, no campo específico da arquitetura, ao mesmo tempo melhorar técnica, plástica e funcionalmente o espaço escolar e levar a presença da modernidade para vários municípios e regiões do Estado.

É importante notar que parte dos novos projetos que seriam construídos em finais dos anos de 1960 são as escolas que integram o Conjunto Habitacional de Cumbica, mais precisamente 8 grupos escolares⁷⁴, 4 ginásios e uma escola industrial, ainda sob a liderança da equipe formada por Vilanova Artigas, Fábio Penteadado entre outros⁷⁵. A importância que era dada pela equipe aos projetos escolares comprova que esta seguia, na CECAP, a proposta

⁷³ Não se esqueceu aqui do convênio escolar, mas este teve um âmbito municipal, restrito à capital, ainda que as suas soluções sejam importantíssimas para o pensamento arquitetônico/escolar.

⁷⁴ Dentre estas escolas incluem-se a EEPSP Francisco Antunes Filho, EEPSP Vereador Elido de Oliveira Neves, CEFAM e EEPG Leopoldo Gentil Junior.

⁷⁵ A equipe contava com Fábio Penteadado, Paulo Mendes da Rocha, Arnaldo Martino, Giselda Visconti, Vespasiano Puntoni, Renato Nunes e Rui Gama.

da Unidade de Vizinhança (as “freguesias”). No entanto, a única escola cuja autoria foi de Artigas⁷⁶, a EEPG Jardim Flor do Campo, só foi projetada em 1978, um pouco distante do período que estamos investigando.

Sendo assim, é melhor analisar os projetos anteriores dos quais mencionamos por constituírem uma linha de continuidade daquelas construídas no início de 1960. Um dos primeiros projetos da nova série, datado de 1968 é o edifício da Escola Profissional de Vila Alpina (figuras 118-121), em Santo André, para o SENAI, mantendo a parceria Artigas/Fábio Penteado, iniciada em Guarulhos. Neste edifício, uma cobertura em concreto armado aparente protege o grande vão livre onde ocorre a atividade principal que é a oficina de formação profissional, localizada meio nível abaixo dos corredores de circulação, onde estão também as salas de aula. Todo o vão central contém abertura zenital e é totalmente aberto para os corredores. Aqui as paredes de alvenaria são substituídas por divisórias leves de madeira. A planta do edifício segue um esquema ortogonal com as aberturas (caixilhos) horizontais nas duas laterais longitudinais do edifício. Como muitos edifícios coletivos feitos em concreto armado na época, há um aproveitamento estético de alguns componentes, neste caso as saídas de águas pluviais.

O contato de Artigas com Zezinho Magalhães Prado, em virtude da construção do Conjunto de Guarulhos, rendeu-lhe a possibilidade de realizar também alguns projetos para o município de Jaú⁷⁷, logo em seguida. O primeiro deles foi um projeto para o Centro Educacional (figuras 123-131). O ginásio atendia à proposta pluricurricular do Fundo Estadual de Construções Escolares (FECE) – organismo central criado em início de 1960 para cuidar da programação escolar – contendo acomodações para o pré-primário, primário e ginásial.

O partido deste edifício é bastante similar aos partidos escolares desenvolvidos por Artigas e por muitos arquitetos em São Paulo desde finais de 1950 e início de 1960, época do PAGE (Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto) e de formação do FECE, conforme comentado acima, no qual Artigas acabou projetando conhecidos edifícios escolares e educacionais, dentre eles o Ginásio de Itanhaém, de 1959 e o Ginásio Estadual de Guarulhos, em 1960, ou mesmo o edifício para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU, na Universidade de São Paulo, em 1961, como vimos no capítulo anterior. Nestes edifícios Artigas apresentou uma série de modificações importantes no partido escolar. O Ginásio de Itanhaém, o primeiro na ordem cronológica, foi pioneiro em abandonar o sistema que ele mesmo chamou de “galpão”, tão em voga no início da República, em prol do recreio coberto. Além disso, demonstra a sua contribuição ao esforço dos arquitetos da época de, nas palavras de Artigas: *“integrar no corpo do edifício os programas das ‘obras anexas’, ou seja, dos*

⁷⁶ Segundo dados de obras catalogadas pela Fundação Vilanova Artigas.

⁷⁷ Segundo depoimento de Rosa Artigas ao autor.

‘puxados’”. Ainda segundo ele: *Este ginásio inaugurou uma forma de distribuir o espaço sob uma cobertura – aqui em três blocos – o de salas de aula, o da administração e o de sanitário*. Esta organização espacial foi desenvolvida nos projetos posteriores como o Ginásio de Guarulhos e a FAU-USP⁷⁸.

No projeto do Centro Educacional de Jaú (figuras 123-131), já em 1968, Artigas preserva os princípios experimentados no partido escolar do início da década, agremiando todas as atividades sob um bloco único de cobertura. O edifício estava projetado em dois pavimentos, sendo que no térreo encontra-se a administração, a escola pré-primária e a primária e no superior o ginásio, o grêmio e a biblioteca.

As colunas do edifício apóiam-se nos blocos de fundação expostos acima do solo, promovendo o encontro, ao ar livre, entre a estrutura com a infra-estrutura do edifício, seguindo o mesmo esquema usado nas colunas da FAU, recém construída, embora com um desenho diferente.

Estas obras de 1968, como se vê, apresentam diálogos com a produção anterior de Artigas, desenvolvendo as questões nela presentes o que comprova que de alguma maneira tais projetos escolares acabaram desempenhando um papel fundamental na formulação de princípios que nortearam a produção arquitetônica escolar que seria desenvolvida em São Paulo, nos anos posteriores.

Fato digno de nota é que toda esta preocupação com o partido escolar ocorreu num período em que Artigas sofreria um afastamento compulsório da docência na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAU) da USP. Este afastamento, que na realidade tratou-se de uma aposentadoria compulsória, ocorreu em 1969, tendo como base o ato Institucional nº. 5 (AI-5) de Dezembro de 1968, junto com outros professores da Universidade, como Florestan Fernandes e Jaime Tiomno, lista que se ampliou dias depois, na qual se incluíram os nomes de Paulo Mendes da Rocha e Jon Maitrejean, da FAU.

Por outro lado, Artigas vivia um momento de prestígio, pois simultaneamente a estes projetos escolares estava sendo concluído o prédio da FAU, que lhe rendeu uma homenagem na X Bienal de São Paulo, na qual recebeu um prêmio “A medalha de ouro”⁷⁹, pelo novo prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo e pelo projeto do Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado, ocasião em que escreveu para esta Exposição o texto já aqui tratado intitulado “*Arquitetura e Construção*”.

⁷⁸ Sobre a arquitetura escolar de Vilanova Artigas, de finais de 1950 e início de 1960 ver a dissertação de mestrado de Alexandre Seixas. In: SEIXAS, A. R. **A Arquitetura Escolar de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi (1959-1962)**. São Carlos: Dissertação de mestrado/USP, 2003.

⁷⁹ Cf. “Grande Prêmio Internacional”, in revista Acrópole nº 366, out/1969, São Paulo, Guenwald; “X Bienal firma sua seção de arquitetura com mostra das mais importantes já realizadas”, in revista Construção São Paulo nº. 1132, out/1969, São Paulo, Editora Pini; “Escolas valorizam a arquitetura da Bienal” in revista Dirigente Construtor nº. 11, nov/1969, São Paulo, Visão; Ver também, a este respeito, o mestrado de Dalva Thomaz, Op. Cit., p. 340-1.

Senai de Vila Alpina, 1968

Figura 118: Vista do Pátio interno

Figura 119 e 120 - Vista externa e planta

Figuras 121 e 122: Corredores internos.

Centro Educacional de Jaú, 1968

Figura 123: Detalhe coluna

Figura 124: Maquete

Figura 125: Maquete

Figuras 126, 127 e 128: Cortes

Figuras 129: Planta Pavimento Superior

Figura 130: Vista do Parabolóide Hiperbólico

Figura 131: Planta Pavimento Terreo

- 1 Sala de aula
- 2 Material
- 3 Administração
- 4 Cantina
- 5 Pátio
- 6 Biblioteca

Ginásio Estadual de Utinga, 1962-66

Figura 132: Vista do edifício

Figura 133: Vista do pátio

Figura 134: Vista do pátio interno

Figura 135: Planta e detalhes

Centro de Educação Pré-primária de Vila Alpina - 1970

Figura 136: Vista do edifício

Figura 137: Vista do edifício

Figura 138: Planta

Figura 139: Balneário de Jaú

O Ginásio Estadual de Utinga (figuras 132-135), em Santo André, é um projeto importante porque foi uma das primeiras experiências em pré-fabricação por parte de Artigas, no início dos anos 1960 em escolas, mas que só foi construído no final da década, juntamente com este segundo grupo de escolas. Projetado durante o PAGE, antes mesmo do conjunto habitacional Zezinho Magalhães para a CECAP, o projeto inicial, esboçado entre fins de 1961 e início de 1962, teve sua estrutura pensada tendo em vista sua pré-moldagem, com utilização de concreto protendido. Em 1966, construiu-se a escola através de sistemas tradicionais⁸⁰, sem, no entanto, alterar, significativamente, o projeto original que consistia numa grande estrutura em concreto armado que abrigava, nas extremidades, as salas, que ficavam em frente a pátios cobertos e descobertos (figura 135). A planta do ginásio traz também, segundo Artigas⁸¹, a novidade de integrar, na estrutura do prédio, o pátio de festas e ginástica. O fato do projeto do ginásio de Utinga ter atravessado estes dois períodos torna-se bastante emblemático por engendrar uma questão: ele carrega os ideais desenvolvimentistas anteriores ao Golpe Militar, sendo uma importante iniciativa no campo da pré-fabricação e industrialização, mas que foi finalizado, ironicamente, sob a Ditadura.

Fugindo um pouco, em termos plásticos, destas escolas o Centro de Educação Pré-primária de Vila Alpina, de 1970 (figuras 136-138), não atendia a um projeto padronizado nem tinha como premissa a pré-fabricação. Atendendo a uma iniciativa do município de criar uma escola experimental de um novo tipo de ensino, o projeto buscava, assim, novos conceitos para as salas de aula e seus equipamentos pedagógicos. Segundo a matéria da revista *Dirigente Construtor*, o tratamento arquitetônico dado por Vilanova Artigas ao Centro é na sua essência de caráter paisagístico. Artigas esclareceu na ocasião que o objetivo não foi a implantação de um parque infantil numa praça, mas integrar esses dois aspectos. Praça e parque deveriam formar um só conjunto, homogêneo e integrado, da mesma forma como os conceitos de cultura espiritual e física não devem ser tomados separadamente. Buscava-se um novo conceito de jardim de infância, termo inclusive ressaltado por Artigas na ocasião, fazendo questão de lembrar que Mário de Andrade havia sido um grande incentivador deste sistema de ensino, por ter o mérito de oferecer excelentes recursos para transmissão à criança, dos aspectos culturais de sua época.

Vejamos suas principais características: o partido como um todo adotava de fato uma solução formal bastante distinta das demais escolas da época. O uso da curva era o elemento de destaque (figuras 136-137), ressaltava o caráter escultural do objeto arquitetônico integrado à paisagem. Se nos outros projetos o uso absoluto da linha reta acentuava o caráter urbano da edificação, que se impunha à paisagem – vale dizer a reta na verdade era e

⁸⁰ Segundo dados do livro sobre Vilanova Artigas. Cf. Artigas, J. B. V. **Vilanova Artigas**. São Paulo. Fundação Lina Bo Bardi, 1997, p. 117.

⁸¹

continuou sendo predominante na obra de Artigas –, neste projeto a proposta é diferente e a curva é evocada para contribuir para uma outra relação com a paisagem. Aliás, a opção provavelmente agradou ao arquiteto, pois, cerca de 5 anos depois, Artigas utilizaria uma linguagem semelhante no Balneário de Jaú (figura 139).

Estas atividades de projetos escolares, somadas à atividade de docência certamente contribuíram para o reconhecimento de Artigas no seu meio profissional. Além da “medalha de ouro”, em 1970 é convidado para ser Relator de Ensino na Suíça. Na oportunidade escreveu o texto “*sobre escolas*”, cujas motivações estiveram vinculadas à proposta da Unesco à Assembléia Geral das Nações Unidas, de declarar o ano de 1970 como o Ano Internacional da Educação. O texto traz uma síntese de Artigas na qual é apresentado o processo de desenvolvimento histórico das escolas brasileiras. Passemos para uma rápida análise deste texto, a fim de extrair elementos que ajudem a compreender a sua perspectiva de trabalho do momento.

Pautando-se na sua própria experiência com edifícios escolares, durante a década de 1960, e frente à importância que a Educação adquiria naquele momento, Artigas analisa, a partir do século XIX, a situação dos edifícios escolares mostrando como ocorre sua evolução até a República. Segundo ele, neste período as escolas eram caracterizadas por uma grande simplicidade de solução espacial, rigidamente simétricas, com forma externa definida, sem recortes, técnica construtiva arcaica e a ausência de recintos para a administração. A partir de 1936 e 1937, já sob o Estado Novo, as escolas paulistas passaram a ser lentamente influenciadas pela modernização de métodos de ensino. No entanto, só passaram a refletir a Arquitetura Moderna do MESP apenas a partir de 1949. Estas Escolas assimilaram importantes modificações com relação ao partido escolar republicano, mas ainda apresentavam limitações que precisavam ser trabalhadas. Conforme Artigas:

“Torna-se cada vez maior o espaço reservado a serviços sociais a serem prestados; melhora o aparelhamento da administração das unidades”. Mas ainda são implantadas em terrenos ridiculamente pequenos, como hoje ainda, sem áreas ajardinadas ou programas de educação física realmente considerados. As escolas são construídas em terrenos, como são construídas as casas de comércio; sem representarem quase nada para o urbanismo da grande cidade industrial”. (ARTIGAS, 2004:127).

Culmina suas análises com o aqui já mencionado PAGE (conhecido na época, segundo o próprio Artigas, como PLADI), que segundo ele, trouxe consideráveis avanços, mas era, acima de tudo, um plano de emergência que não encontrava nos órgãos de planejamento do Estado, um aparelhamento técnico-profissional consolidado, tornando-se necessário buscar ajuda fora da estrutura do funcionalismo. Em síntese, Artigas apresenta um panorama no qual a idéia é mostrar, através do desenvolvimento histórico da arquitetura escolar, que os esforços de gerações de profissionais tiveram como objetivo último contribuir para a superação de uma condição de atraso da nação brasileira. No texto, assim Artigas

resume a questão do repertório arquitetônico escolar: “*repertório poético do desejo humano do mundo subdesenvolvido de banir de seu universo o atraso cultural*”.

A partir deste texto é possível observar um olhar retrospectivo de Artigas frente às escolas que projetara ao longo dos anos 1960. Esta correspondência arquitetônica entre os dois momentos é acompanhada por uma correspondência na política educacional do FECE. Segundo SEIXAS (2003), durante a existência do FECE, houve dois momentos importantes de diagnóstico da situação escolar, 1960-61 e 1967-68, nos quais Artigas participou e que tiveram duas ordens de preocupações: no primeiro período, o diagnóstico visava a orientar melhor as ações governamentais e o estabelecimento de critérios de prioridades para o planejamento da rede escolar; no segundo período, a pesquisa no campo das construções escolares, tinha como finalidade balizar os projetos com o objetivo de evitar desperdícios e racionalizar os processos construtivos. Ou seja, preocupações em escalas distintas com a finalidade de buscar uma política eficaz para o planejamento e a construção de estabelecimentos de ensino.

Em síntese, o repertório formal destes dois períodos em que Artigas atuou, é bastante semelhante: o elemento que está sempre presente nos vários projetos é o grande vão livre coberto, destinado às reuniões, às atividades coletivas diversas e geralmente compondo o espaço central do edifício. Isto valia inclusive não apenas a edifícios do Estado, como para de outros órgãos. No edifício para o centro educacional de Vila Alpina – do SENAI – este vão livre é usado para as oficinas; no Centro Educacional de Jaú, é utilizado para o pátio e para a biblioteca e na Escola Técnica de Santos, ele é o pátio que interliga as várias atividades do edifício. Em todos eles, datados de 1968, o vão livre coberto se constitui como o grande definidor do partido arquitetônico.

Além disso, preserva-se a presença de colunas expostas, tratadas com formas diferentes, em cada projeto, exaltando o comportamento estrutural dos materiais⁸²; a iluminação zenital que ilumina o grande vão livre central e dá destaque à cobertura. No caso dos edifícios educacionais o Centro Educacional de Jaú é o mais representativo desta intenção, pois no centro da cobertura há um parabolóide hiperbólico, perfurado por aberturas zenitais circulares (figuras 124 e 129).

Ao longo dos anos de 1970, Artigas realizaria mais uma série de projetos escolares/educacionais, como a Escola Senai em São Paulo, de 1973, Centro Educacional de Paranavaí, em Mauá, em 1975, as Escolas Estaduais em Jataí, S. José do Rio Preto, Jales, Fernandópolis e a conhecida Conceiçãozinha, todas de 1976, e Campo Limpo e Carapicuíba, de 1977. Estes projetos já seriam feitos sob o controle de um novo Órgão Estatal, a Companhia de Construções Escolares (CONESP), criada em 1975.

⁸² Interessantes observações a este respeito podem ser encontradas no trabalho de SEIXAS, dentre elas a de que os pontos onde havia maior exigência estrutural no edifício, no encontro das colunas com as vigas, que Artigas tiraria partido estético.

2.4.2 Edifícios para sindicatos

Voltando a 1969, passemos agora a analisar um outro projeto, o do Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias Metalúrgicas, Mecânicas e de Materiais Elétricos de Guarulhos. Este faz parte de uma série de projetos para sindicato que Artigas viria a projetar nos anos seguintes, conforme depoimento de Julio Camargo Artigas:

“É bom também analisar que os trabalhos do Artigas, em sua grande maioria, são trabalhos de espaços coletivos, trabalham com o convívio humano, escolas... (...), ele sempre fez sindicato operário, ele sempre construiu sindicato operário, ele era empreiteiro de sindicato operário, ou seja, ele não era um Camargo Correa construindo, era o Vilanova Artigas. Não que ele carregasse baldinho de concreto, mas ele era o cara que tomava conta disso. Eu cheguei a herdar sindicato dele para projetar.”

Este edifício do Sindicato de Guarulhos é interessante porque seu partido contempla uma série de possibilidades de usos dos espaços, uma flexibilidade atribuída a planta livre que acaba por constitui o seu caráter original. O projeto está dividido em 5 pavimentos, sendo dois deles subsolos (figuras 140-142). O edifício tem um programa bem diversificado, definido por áreas de uso profissional, como o auditório e as salas de reuniões, e de lazer, como a quadra. Este edifício, em grande medida pretende construir um espaço privilegiado para as atividades relacionadas ao Sindicato. As salas localizam-se nos andares superiores (figura 146) e tinham uma área de cerca de 200 metros quadrados. Certamente, pela extensão destas salas, a possibilidade de usos era variada. Com as informações disponíveis é possível perceber que estas salas estavam previstas para serem utilizadas desde atividades de escritório, até cursos profissionalizantes, ou mesmo reuniões. Interessante notar que, não há, em nenhum dos andares a subdivisão destas salas, ou mesmo a presença de painéis móveis que pudessem servir para subdividi-las sempre que fosse conveniente.

Tanto a elevação frontal quanto a posterior (figura 140), são formadas por um grande pano de vidro e, apesar do edifício estar implantado afastado das divisas laterais do lote, não estão previstas aberturas nestas laterais, são apenas duas grandes empenas cegas paralelas. No hall de entrada, no piso térreo, além das escadas que dão acesso às salas e ao auditório, avista-se ao fundo, a quadra poliesportiva que é palco também de grandes reuniões ou mesmo festas organizadas pelo sindicato (figura 145). Aqui se repete, num certo sentido, o esquema tão utilizado nas residências por Artigas de posicionar no andar inferior as atividades mais sociais, coletivas, reservando aos andares superiores as atividades mais seletivas, ou que demandem um maior controle de público.

No primeiro patamar de escada (figura 145), há uma grande laje em balanço que avança em direção à quadra. Ao que tudo indica, esta laje compõe, quando necessário, uma espécie de palanque no qual poderiam ser proferidos discursos, comícios etc.

O aspecto mais marcante do partido arquitetônico deste edifício é a previsão de uma multiplicidade de usos para cada ambiente, excluindo, obviamente, os banheiros. Das salas à quadra, o que se observa é uma flexibilidade de se destinarem a variados fins, de acordo com a ocasião.

De forma semelhante à escola, a exemplo da FAUUSP (figura 57), o princípio coletivo e de valorização das atividades que seriam desenvolvidas dentro do edifício – no caso relacionadas à vida profissional e política dos trabalhadores – eram os interesses centrais e o edifício procurava valorizar estas atividades, hierarquizando-as conforme sua importância. Tudo ocorre como se o edifício buscasse uma autonomia urbana própria, constituindo-se também como uma espécie de edifício-cidade.

Esta tentativa de valorização do espaço sindical adquiria um sentido maior para a concepção arquitetônica de Artigas, mais especificamente à função social da arquitetura. A realidade da política do regime militar alterou significativamente o sindicalismo: o movimento sindical brasileiro que dava apoio, ou buscava aprofundar, de modo geral, as propostas do governo deposto em 1964, passou a ser marginalizado e “policiado” pelo poder, sendo tolerado apenas como concessão às aparências democráticas, segundo SINGER (1976). Em termos de medidas adotadas pelo governo que transformaram as relações de trabalho, as mais importantes foram a nova política salarial e a substituição do sistema de estabilidade no emprego pelo FGTS (criando o INPS – atual INSS - extinguindo os antigos institutos de previdência por ramo profissional). Esta nova política trabalhista iniciou-se já no final de 1964 e início de 1965, e ela aboliu, na prática, o direito de greve e o direito de barganha coletiva por parte dos trabalhadores. Na prática apenas a partir de meados de 1970 o sindicalismo começou a se recompor e mudar sua situação no difícil quadro político nacional, recomposição que ficou latente nas famosas greves do ABC. Mas no final de 1960, momento em que esta sede foi construída, a situação ainda era outra. A fragmentação vinha por duas vias. Como vimos, a primeira foi uma fragmentação de cunho ideológico, o PCB que outrora fora o partido que tinha uma certa hegemonia na esquerda, perdia progressivamente seus quadros que se articulavam em outras organizações em torno da luta armada, conforme avançava a ditadura e, com ela, as divergências quanto aos rumos políticos que o país adotaria. A segunda fragmentação advinha da própria política militar, repressiva, que atuava diretamente no seio das organizações sindicais, prendendo, torturando lideranças sindicais etc.

O projeto para a sede do Sindicato surgiu num momento duro para a esquerda e para o sindicalismo: o projeto é de 1969, ano bastante peculiar pela proximidade com o AI-5, decretado no final de 1968 (13 de novembro). Certamente, por este motivo, os desígnios do projeto não poderiam deixar de ser vistos como estimulantes para Artigas, uma vez que alinhava o projeto de arquitetura com aqueles que também eram os agentes da

modernização, os trabalhadores urbanos. Para os arquitetos, no caso Artigas, tal edifício representava um reforço na relação entre a arquitetura moderna e as forças ou os agentes progressistas no país, uma contribuição à resistência contra o Regime. Ao mesmo tempo, o edifício em questão representava para o sindicato, um reforço de sua função social. Assim, no momento em que se discutia o partido do projeto e suas funções havia a possibilidade da convergência de “desígnios” entre o fazer arquitetônico e os destinos do país⁸³.

Outro projeto de Artigas feito nesta época para sindicatos e que ficou bastante conhecido foi a Colônia de Férias dos Trabalhadores na Indústria de Fiação e Tecelagem de São Paulo, na Praia Grande (figuras 147-150). O projeto é de 1969, mas a construção iniciou-se apenas em 1971, não executada plenamente, e ficou a cargo do empreiteiro Agustín Mallarte, com quem Artigas montou uma parceria que duraria por pelo menos 20 anos. O terreno localizava-se numa área de mangue, o que ocasionou enormes dificuldades no início da construção, porque exigia retirar a vegetação e aterrar com areia que vinha de São Paulo, o que por si só mostra também que a preocupação ambiental ainda engatinhava no país.

De todo modo, superados os consideráveis gastos de preparação do terreno, bem como de fundação, o projeto procurava utilizar os avanços tecnológicos disponíveis. O concreto protendido, já bastante utilizado na época também por Artigas, foi indispensável para diminuir o volume de concreto. A tecnologia de apoio das colunas e das lajes foi a de placas de neoprene, experimentadas pela primeira vez pelo arquiteto na casa de seu irmão Giocondo, nos anos 1950 e depois, novamente na casa Elza Berquó, como vimos⁸⁴. Todos estes recursos permitiram mais uma vez ser possível a criação do partido da grande cobertura.

Os materiais de acabamento utilizados visavam à facilidade de conservação, à resistência e durabilidade. Foi utilizada pintura à base epóxi, no piso das rampas, cerâmica nas áreas de cozinha e banheiros, pintura látex acrílica sobre massa nas demais paredes. Nas áreas de maior circulação utilizou-se revestimento de caco romano com tempo de vida de pelo menos 20 anos. Na laje de cobertura foi utilizado um processo de resfriamento e proteção do concreto através de uma lâmina permanente de 10 cm de água, também já utilizado no Conjunto Habitacional de Cumbica.

⁸³ O projeto deste tipo de edifício é um tipo de espaço que surge num contexto histórico específico, que demonstra a própria existência de um operariado urbano minimamente organizado, que demandava, por sua vez, um espaço específico para desempenhar suas atividades cotidianas, caracterizado pela necessidade de conter ambientes flexíveis, no tocante ao uso. O número expressivo deste tipo de projetos realizados tanto por Artigas, quanto por outros arquitetos, entre finais de 1950 e início de 1970, já dá mostras que se tratava de um novo partido arquitetônico que necessitava ser pensado, racionalizado. Um aspecto notório é a inexistência, na historiografia da arquitetura, de trabalhos e estudos que discutam este tipo de partido arquitetônico.

⁸⁴ Artigas utilizou o neoprene em outros projetos anteriores, porém não no caso de residências.

Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias Metalúrgicas, Mecânicas e de Materiais Elétricos de Guarulhos - 1969

Figura 140: Fachada

Figura 141: Corte transversal

Figura 142: Corte longitudinal

Figuras 143 a 146: Plantas

Figuras 151 e 152: Vista e desenho da fachada

Figura 153: Corte

Figura 154: Vista interna do Pátio (pilotis)

Figura 155: Vista do pátio interno

- 1. Vestibúlio
- 2. Pátio
- 3. Sala e terraço
- 4. Serviços
- 5. Banheiro
- 6. Apartamento
- 7. Jogos
- 8. Restaurante
- 9. Cozinha/saladaria
- 10. Sanitários
- 11. Convivência
- 12. Apartamentos "duplex"
- 13. Corredor
- 14. Dormitórios

Figuras 147 a 150: Plantas

Enquanto estratégia de projeto, Artigas aposta em duas situações distintas de uso para o edifício: uma delas é a situação de férias, propriamente dita, na qual a família usuária passaria muitos dias e a outra seria para intervalos menores de tempo, como os fins de semana. Assim, não se favoreceria nem uma nem a outra situação, evitando que o edifício ficasse ocioso, por conta do uso apenas nas férias, ou que perdesse o conforto nas ocasiões mais prolongadas, como nas férias. O projeto deveria oferecer condições para todos se divertirem, criar interesses para diferentes grupos passarem suas horas de lazer sem se atrapalhar uns aos outros.

Para os momentos de lazer dos operários têxteis foram criados vários salões com diferentes usos, em quatro níveis (figuras 148-151) – todos alcançados por meio de rampas. O pavimento de acesso (figura 148), que fica 1,5 m acima do nível da rua contém um extenso jardim com função ambiental e acústica, onde se localiza a piscina. Ao redor desta, localizam-se o bar, salões e um amplo estacionamento. No nível da rua estão localizados os vestiários, separados por sexo, e a casa de força, de bombas, a caldeira, lavanderia e um reservatório de 250 mil litros de água, além do sistema de tratamento da piscina. Subindo-se a rampa, atinge-se o primeiro pavimento (figura 149), à esquerda, onde se localizam a secretaria e as salas de cabeleireiro, barbeiro, de atendimento médico e dentário. No próximo lance acima, atinge-se um enorme salão de refeições, sanitários, copa e cozinha e dependências para empregados isoladas. No nível seguinte (figura 150), um amplo corredor que dá acesso aos 42 apartamentos compostos por banheiro completo e saleta de estar mobiliada. O quarto de dormir está situado num mezanino sobre o banheiro, cujo acesso é feito por uma escada de madeira. O último lance da rampa dá acesso a um pavimento (figura 151) que ocupa toda a extensão do prédio, constituindo um salão para usos diversos como cinema, teatro, palestras, trabalhos manuais, projeção de áudios-visuais e biblioteca. Todo o interior do prédio é iluminado com luz zenital, por meio de aberturas quadradas na laje de concreto, cada uma delas com dimensão de 70cm de lado. Completa-se assim, a idéia de um edifício de múltiplo uso, com uma autonomia própria, aquilo que temos chamado aqui de edifício-cidade.

O aspecto que mais chama a atenção aqui, no entanto, é a intenção de Artigas com o projeto que contribui para entender como havia desenvolvido sua visão com relação à arquitetura e seu papel social. Trata-se de um depoimento de Artigas para a Revista *A Construção em São Paulo*⁸⁵, no qual, primeiramente o arquiteto fala sobre o que entende pelo conceito de lazer: *“Vejo a humanidade feliz e progressista, e o lazer como uma recreação da consciência e não um descanso físico”*.

⁸⁵ **Novo conceito de arquitetura para lazer abre espaço ao desenvolvimento da cultura.** In: *A Construção em São Paulo*. Nº 1755, de 28/09/1981.

Mais adiante, a revista o solicita a dizer o que pensa da função social do arquiteto, e relata que Artigas confia na sua condição de arquiteto para criar espaços novos onde se desenvolverá a cultura nacional. Em suas próprias palavras:

“Talvez a minha contribuição seja no sentido de dar condições físicas, espaciais, para que isto aconteça. Dentro de espaços adequados, as horas de descanso são as horas de liberdade para todo ser humano. É durante esse período que se tem oportunidade de recriar a própria consciência, de desenvolver a criatividade. E a criatividade é qualquer coisa que cascadeia de cabeça em cabeça e faz a cultura de um povo. A cultura, por sua vez, não pode ser imposta: ela é fruto da convivência entre pessoas que criam individualmente e assimilam em grupo. E assim o homem vai progredindo socialmente – à sua maneira, com a sua liberdade e, só através dela, poderá exprimir o seu progresso. A falta de lazer significa a morte da cultura e a morte da assimilação da criatividade do outro; significa o condicionamento”⁸⁶.

Este depoimento foi feito no início dos anos 1980, momento em que as obras desta Colônia de férias estavam sendo retomadas para terminar de construir as demais etapas de projeto, previstas originalmente. Ele revela um ponto importante que diz respeito à própria sociedade industrial, a saber, as relações de alienação que estão presentes na moderna divisão social do trabalho. No que diz respeito ao projeto, levando em consideração a época politicamente conturbada da Ditadura Militar, a noção de lazer pretendia marcar também uma posição frente à realidade cotidiana do regime, procurando atribuir à noção de lazer um importante momento de abertura frente ao autoritarismo do regime militar.⁸⁷

O projeto é bastante significativo, portanto, da concepção de desenho de Vilanova Artigas, e de qual poderia ser sua função social. O projeto arquitetônico deveria ser sincrônico, enquanto manifestação histórica, com o pensamento e a realidade sociais e deveria marcar sua posição, uma escolha perante eles. No caso, esta escolha, sempre que possível, deveria negar aspectos indesejáveis da realidade social: o lazer não era pensado por Artigas como um espaço do consumo de diversões (como um parque de diversões), expressão de uma forma de lazer “alienada”, mas sim como momento chave para “*recriar a própria consciência*” e de “*desenvolver a criatividade*”, um espaço de “*liberdade*”.

⁸⁶ A Construção em São Paulo. Nº 1755, de 28/09/1981.

⁸⁷ Esta foi a única colônia de férias construída por Artigas, das quatro projetadas até aquele momento. Os outros três projetos eram a Colônia do Sindicato dos Metalúrgicos, entre 1963 e 64, a dos Rodoviários, de 1973 e a da União Nacional dos Servidores Públicos (UNSP), em 1975. Todos estes projetos tinham como localização prevista a cidade de Praia Grande, litoral de São Paulo, entre os bairros de Vila Mirim e Cidade Ocian, na avenida que recebeu o nome de Av. dos Sindicatos. Cf. A Construção em São Paulo. Nº 1755, de 28/09/1981.

2.4.3 Concepções urbanas

Entre os anos de 1972 e 73 Artigas realiza algumas intervenções urbanas para a Empresa Municipal de Urbanização (EMURB) da prefeitura de São Paulo. Iniciando sua participação com o desenvolvimento de algumas propostas de passarelas para pedestres, com audaciosa proposta de montagem – algumas delas chegaram a reduzir o tempo de montagem sobre as vias para cerca de 20 minutos⁸⁸ - Artigas realiza um projeto maior, o de Reorganização do Vale do Anhangabaú. Tratava-se de um anteprojeto urbanístico, cuja intenção principal era de melhorar a questão do trânsito na metrópole, no qual o escritório de Artigas deveria incluir a integração dos acessos de pedestres ao terminal da praça da Bandeira e sobre a Avenida São João, integração dos acessos da estação São Bento, um anteprojeto paisagístico, estimativa de custos e cronogramas de projetos e obras, bem como diretrizes para um possível terminal de ônibus junto ao viaduto Santa Ifigência. O projeto acabou servindo como base para propostas que foram feitas posteriormente, conforme já era previsto originalmente⁸⁹.

Todas estas oportunidades possibilitaram a Artigas perceber que havia uma demanda nova, uma nova função para os técnicos com relação aos temas da cidade. O texto *“Encontro de especialistas sobre o ensino de arquitetura”*⁹⁰, escrito em 1970, torna mais claras quais seriam estas novas funções para os arquitetos, segundo Artigas. Partindo da reflexão sobre qual poderia ser a contribuição do arquiteto para o mundo contemporâneo, Artigas resgata brevemente a função social dos arquitetos modernos e conclui que estes priorizaram a escala do edifício e também estiveram fortemente atrelados aos contextos das economias nacionais, já desde antes da Primeira Guerra Mundial. Esta forma de pensar precisava ser superada, segundo Artigas, estendendo seus limites e a própria função da Arquitetura na direção, não só de uma dimensão mais urbana, mas que fosse mais radical e que questionasse as maneiras de como organizar espacialmente a vida humana, a vida das sociedades: *“qual a responsabilidade dos arquitetos, como humanistas, para que a vida humana seja organizada nas sociedades nas quais vivemos”*⁹¹. Artigas utiliza novos termos para demonstrar a necessidade de mudança, a palavra *design* e *environment*, que supostamente seriam mais condizentes com este sentido mais amplo da função do arquiteto, nos anos 1970.

⁸⁸ Segundo a matéria da Revista **A Construção em São Paulo**, nº 1376 de 24-06-1978, algumas soluções de Artigas para as passarelas chegavam a permitir uma montagem em cerca de 20min.

⁸⁹ Este projeto não será aqui tratado porque se trata de um material bastante extenso, complexo, com muitas nuances, para uma primeira análise realizada pelo autor. Julgou-se que demandaria muito trabalho para o tratamento dos dados o que acabaria fugindo um pouco aos objetivos desta pesquisa.

⁹⁰ Texto escrito em 1970, em virtude da participação de Artigas, com a companhia de Fábio Penteado no Encontro de especialistas sobre o ensino de arquitetura. In VILANOVA, A. **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

⁹¹ In VILANOVA, A. **Op. Cit**, p. 86.

Versando sobre a formação das novas gerações de profissionais o texto apresenta a constatação, na ocasião deste Encontro, de que havia pelo menos três estágios distintos de desenvolvimento histórico dos países presentes, que gerava necessidades e demandas diferenciadas para os profissionais de cada um destes três grupos de nações, o que impediria um avanço universal e coeso da idéia de “desenho”. Conforme depoimento de Fábio Penteado⁹² este era o principal problema do evento porque era muito difícil estabelecer uma política coesa para países tão diferentes do globo. Mesmo assim, a idéia era a seguinte: os países desenvolvidos (os países europeus e os Estados Unidos, por exemplo) já dispensariam de uma concepção de desenho que estivesse interessada em planejar os objetos e as coisas no nível do detalhe. Este nível de concepção da forma já estaria em condições de ser assimilado pela produção industrial, liberando os profissionais para desempenharem outras funções mais amplas:

“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 assimilados, ultrapassados e resolvidos no nível da indústria?”

No segundo nível mais inferior de desenvolvimento (representado, por exemplo, pelos países africanos) a formação do arquiteto teria um caráter mais imediatista, com a função de acelerar a modernização e equipará-los aos países desenvolvidos. Por último, ocupando um nível intermediário, estariam países como o Brasil e os demais latino-americanos, que demandariam currículos baseados na idéia de estúdio caracterizada por um esforço em retirar da arquitetura a “alienação” encontrada na época do ensino das belas artes e, ao mesmo tempo, sem cair num ensino tecnicista, que limitasse a dimensão universalizante do arquiteto. Estes países estariam bem próximos de chegar à idéia mais ampla do desenho enquanto “design”, isto é, enquanto possibilidade de representar um mundo novo, uma sociedade nova, a que se quer chegar. Para tanto, o caráter multidisciplinar, seria exigido mais do que nunca.

Apesar das dificuldades do evento em traçar metas ou unidades de pensamento e ação, há um aspecto crucial que suscitou e é emblemático da continuidade da linha de pensamento de Artigas com relação às tarefas, ou papéis do desenho. No caso, sua visão com relação ao projeto de arquitetura no Brasil era a de suplantare os limites do projeto do edifício e planejar a própria sociedade em que vivemos. Aqui há um primeiro indício da afirmação e do desenvolvimento da concepção de “designio” apresentada no texto *O Desenho*, de 1967.

Para exemplificar melhor, peguemos o exemplo que Artigas dá com relação ao urbanismo, no qual as novas funções profissionais seriam melhores compreendidas através do termo *environment* – o meio ambiente – entendido como algo para além do planejamento urbano moderno, que aceitasse a sua condição de produto do desenvolvimento tecnológico,

⁹² Ver depoimento de Fábio Penteado ao autor.

como fato industrial do mundo contemporâneo e, ao mesmo tempo, as condições da natureza modificado pelo homem:

“o sentido de *environnement*, como dizem os franceses, ou ingleses, é o conjunto das condições da natureza já modificada pela presença humana, e das condições sociais já criadas que formulam as hipóteses de planificação de cada conjuntura que se tiver para focalizar”.

A palavra *environnement*, no texto atribui à noção funcionalista de urbanismo um sentido mais amplo abrangendo inclusive um significado ambiental, que é reforçado e clarificado por outra passagem do texto, na qual deveria abordar o problema da preservação ou de enfrentamento da degradação do meio ambiente, devido à desarmonia contida na relação moderna entre homem e natureza. Artigas cita alguns problemas de ordem ambiental, que são ocasionados pela ação humana, como a contaminação do Mar Mediterrâneo, ou dos rios nos Estados Unidos. No caso do Brasil, cita a poluição visual da cidade, causada pela desordenada e volumosa rede aérea de fiação elétrica e de telefone. Porém, num certo sentido as considerações que Artigas faz do conceito de *environnement* podem ser lidas também como uma síntese, ou um desenvolvimento de sua visão sobre a função do arquiteto que, já na ocasião da reforma de ensino da Fau, em 1962, se delineava. Em depoimento à Paulo Markun, alguns anos depois, em 1984, Artigas assim define a proposta de 1962:

“Partimos de uma visão mais ampla da arquitetura, fora do edifício. O urbanismo era fácil de compreender como parte da arquitetura, mas nós incluímos também a programação de comunicação visual e de desenho industrial. Com isto o arquiteto feito pelo Fau passava a enfrentar o total do meio ambiente como temática para si mesmo. Desde o planejamento da estrutura urbana, passando pelo objeto industrial produzido pela indústria brasileira, até a programação dos edifícios que deveriam compor a cidade em seu conjunto”⁹³.

No caso do texto do Encontro, Artigas vai mais além nas possibilidades da formação do arquiteto no Brasil, mais especificamente no caso de São Paulo, na FAU, de que este modelo “universalista” do conhecimento acerca da arquitetura já dava mostras de ter uma nova demanda, de se ajustar melhor a uma nova situação. No caso, a idéia era a de uma especialização do conhecimento do arquiteto que permitisse que cada aluno pudesse escolher o caminho que pretendesse e que achasse necessário de acordo com a sua participação no âmbito social. Isto demandaria um curso de graduação mais flexível e, portanto uma nova reforma poderia ser pensada.

Neste sentido, uma vez assumida a visão de desenho como desenho da sociedade, corroborando suas teses dos textos anteriores e frente às possibilidades que estariam abertas aos arquitetos, restaria a pergunta chave para Artigas: “*mas e a arquitetura, que até hoje foi tida, conceituada, venerada e considerada como arte, deixa de ser isso que até agora foi,*

⁹³ Cf. **As idéias do Velho Mestre**. In Caminhos da Arquitetura. **Op. Cit.**p.167-68.

para transformar-se numa tecnologia de acerto para apropriação do globo?”⁹⁴. Isto é, em face do avanço tecnológico, a sociedade (e o urbanismo) deveria abrir mão de uma proposta artística para o mundo? Nota-se aqui que, na visão de Artigas, a compreensão por parte dos arquitetos e da sociedade da possibilidade de amplificação do papel do desenho gera um conflito com o mundo real, entre arte e tecnologia. Nas palavras de Artigas: “o avanço científico terá criado condições de avanço tecnológico a tal nível que a ciência absorve a arte, e a tecnologia a engole?”⁹⁵.

E Artigas mesmo faz questão de dar a resposta:

“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. (...) ainda ontem via uma formulação de Bernal (...): ‘Quanto mais a ciência avança, no conhecimento natural, mais possibilidades são criadas e a opção no nível dessas possibilidades só pode ser proposta pelo pensamento artístico’. Claro, 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” (ARTIGAS, 2004: 88).

Esta última passagem do texto exprime bem a forma que Artigas equacionava a questão do domínio do homem e do pensamento artístico pelo mundo tecnológico. Para ele, a tecnologia poderia ser dominada pelo homem, era positiva para o desenvolvimento social e este domínio se daria através do pensamento artístico. Era com ele que as decisões deveriam ser tomadas. A arte, longe de ser engolida ou suprimida, era indispensável para a sociedade do presente e do futuro. Os edifícios e as cidades não deveriam abrir mão da arte, pelo contrário ela é mais necessária do que nunca.

Interessante resgatar a forma como, nos textos anteriores a este, Artigas faz menção ao problema da relação ente arte e técnica. No texto “*O Desenho*”, de 1967 observa-se a seguinte passagem:

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

No texto, “*Arquitetura e construção*”, de 1969, há uma passagem que já trazia o mesmo problema da relação entre arte e tecnologia: “*Discordo das posições que escondem o lado artístico e criador do urbanismo e aceitam uma espécie de colonização pela ciência, revelada no processo de limitar a coleta de dados na ‘natureza social a organização dos padrões para a forma urbana’*”. Neste texto, porém Artigas não dá muitas mostras de tentar resolver o problema, pelo menos tão claramente como neste texto do ano seguinte.

⁹⁴ Cf. **O Encontro de Especialistas sobre o Ensino de Arquitetura**. In VILANOVA ARTIGAS. **OP. Cit**, p. 88.

⁹⁵ Idem, p. 90.

Reurbanização do Vale do Anhangabaú, 1973

Figura 156: Perspectiva

Figura 157: Vista superior (estudo)

Figura 158: Perspectiva sob o Viaduto do Chá

Figura 159: Área de influência da intervenção

Figura 160: Passarela em São Paulo

Figura 161: Passarela em São Paulo

Rodoviária de Jaú, 1973

1. Rua / Acesso
2. Vaso
3. Rampas
4. Restaurante
5. Plataforma
6. Espetro / Gar / Lojas
7. Rua / Acesso / Espetro
8. Bilheterias
9. Serviços

Figuras 162-164: Plantas

Figura 165: Detalhe do apoio da cobertura

Figura 166: Vista das rampas

Figura 167: Vista externa

Figura 168: Corte transversal

Figura 169: Fachada

Apesar de terem sido escritos devido a motivações diversas, o conjunto de textos de Artigas nestes anos, mais especificamente desde “*O Desenho*”, de 1967, “*Arquitetura e Construção*”, de 1969, até este “*O Encontro de especialistas sobre o ensino arquitetura*”, de 1970, o que se observa é a reiteração da arte e da visão artística da arquitetura. Ou seja, o desenvolvimento tecnológico é condição para o progresso social e a arte (arquitetura) é o meio de pensar e projetar este desenvolvimento (inclusive contra os tecnicistas do planejamento urbano). Para Artigas a solução para o problema viria pela arte, entendida como linguagem dos desígnios do homem, como design. Ou seja, com estes textos, Artigas parece ir frisando e reafirmando, a cada situação nova que surgia – seja ela de caráter político, como no texto de 1967, seja ela de caráter profissional, no caso a formação das novas gerações presente no texto de 1970 – que a possibilidade de dar uma solução positiva para o mundo seria através da arte, no caso através da arquitetura, o que acabava por reforçar as questões colocadas a partir de 1967, vinculadas a sua visão de arquitetura enquanto desígnio, enquanto transformadora da sociedade. Tais visões sobre o desenho, Artigas procurava exprimir em seus projetos, das residências às demais obras.

Num texto de 1975, intitulado *Um lugar à utopia*, há algumas valiosas considerações de Artigas que salientam sua postura e visão sobre o desenho e sobre a relação da arquitetura com a construção e transformação da sociedade. Logo no início do texto Artigas diz que se recusa a aceitar que existisse, naquele momento uma crise arquitetônica e ressalta que os problemas que se poderiam verificar naquele momento com relação à arquitetura não inviabilizariam a própria importância da idéia de utopia:

“Recuso-me a aceitar que existe uma crise propriamente dita da Arquitetura, mesmo que eu possa jogar-me contra o que, no conjunto da proposta arquitetônica, havia de utópico. Porque não é pela utopia que as coisas devem ser criticadas, mas pela impossibilidade de as utopias serem realizadas”

A seguir exemplifica o que entende pela relação entre arquitetura e utopia:

“Certamente o que animou os arquitetos do primeiro pós-guerra, cujos nomes são muito conhecidos, foi a idéia de que o mundo seria um mundo de paz. Com o desenvolvimento do primeiro pós guerra, a simplificação das estruturas e a industrialização do processo de construir, cada um poderia ter sua casa, a sobrevivência do ser humano, no plano urbano, estaria garantida”.

Com este exemplo, Artigas sugere que foi perseguindo a utopia de um “mundo de paz” que o trabalho dos arquitetos de procurar simplificar as estruturas e de industrializar o processo de construir possibilitou criar condições para a paz, dando um passo importante neste caminho, a saber, o de permitir oferecer, materialmente, moradia a todo ser humano. Aqui fica implícito também como Artigas compreende a relação entre arquitetura e realidade social, isto é, a compreensão de que a arquitetura do pós-guerra é a expressão arquitetônica da realidade social do pós-guerra. Há uma inter-relação entre ambas.

Na seqüência Artigas procura transpor esta questão para o caso brasileiro. Chama a atenção primeiramente para os méritos da Arquitetura Moderna Brasileira que a partir da década de 1930 passou a experimentar formas que tiveram sucesso universal, as quais se desenvolveram até chegarem em Brasília com seus palácios. Mas o ponto alto do texto é salientar a defesa da utopia, ou das “*posições utópicas*”, como ele mesmo denomina: “*E penso que me é dado a conservar, pelo menos, o direito de contemplar, com um amor que vem mais da cabeça do que do coração, aquilo que as utopias puderam oferecer como visualização do mundo perfeito*”.

Por fim, entra no mérito dos problemas existentes no planejamento nacional e aqui é que assinalamos o ponto de nosso maior interesse:

“A visão artística do mundo e certos padrões de felicidade, que a arte se dá ao luxo de visualizar ou propor, não se encaixam no planejamento geral, econômico e social com o qual nós convivemos como estrutura brasileira. Aqui está a primeira correção que os arquitetos deveriam fazer; - e não só os arquitetos, como também os que lidam com os planos urbanos: é que a idéia de planejamento, enquanto dentro desses critérios arquitetônicos, urbanísticos, não resolve nada se não for parte do planejamento maior. O mal é que nós assumimos a responsabilidade de curar as feridas sangrentas de nossos meios urbanos através de um planejamento isolado do planejamento geral e este, muitas vezes, não coincide com o nosso. Isso não nos leva a um nível maior de desânimo porque, se não segurarmos com força a pequena bandeira das possibilidades de mostrar, com pequenos exemplos, o que poderia ser feito, certamente teremos que por de lado, logo de saída, as nossas mais caras esperanças. Acredito que exista, para a criatividade arquitetônica em geral (quando falo em atividade arquitetônica falo de um setor largo, desde o planejamento geográfico, do ambiente até o desenho dos objetos, linguagem das mensagens urbanas etc.), como uma censura subliminar feita das mais variadas formas: a justificativa tecnológica, o custo menor, o prazo, a viabilidade, toda uma temática de sociologia imobilizadora das condições existentes”.

Como se pode perceber na passagem havia em seu entendimento daquele momento, um entrave à visão artística da arquitetura (e nela inclui-se desde a dimensão urbana até o desenho dos objetos), que seria ocasionado pelo que poderíamos traduzir aqui como concepções “tecnicistas” e “econômicas” de planejamento. A defesa do fazer artístico aqui corrobora a idéia dos textos anteriores, escritos entre 1967 e 1970. Mais uma vez, e agora frente a sua leitura da realidade social da década de 1970 a conclusão acerca da problemática da arquitetura e do urbanismo ainda permanece, a da necessidade de tentar superar as barreiras (ou a “*censura subliminar*”, em suas palavras) colocadas por esta realidade à efetivação plena da criatividade, da arte. No fundo trata-se de uma crítica ao planejamento geral do país, que naquele momento, sob a ditadura militar, não caminhava na direção de um “*mundo perfeito*”.

Neste sentido é oportuno analisar um último projeto que se situa no período limite desta pesquisa, meados de 1970, e que acreditamos apresentar sínteses de algumas destas reflexões, projeto, aliás, muito conhecido no conjunto de obras do arquiteto, a Rodoviária de Jaú, de 1973 (figuras 162-165).

Mais conhecido pelo tratamento dado aos apoios superiores das colunas, as quais foram moldadas com um desenho semelhante a uma flor (figura 162), ou talvez uma copa de uma árvore, resultante do encontro entre vigas ortogonais, que promove uma abertura na grande laje em concreto para a entrada de luz zenital. Este conjunto composto entre a iluminação e o apoio estrutural certamente é bastante original, poucas vezes, ou talvez nenhuma, se viu tamanha unidade entre duas funções tão distintas (iluminar e sustentar) em um edifício, no país.

Para além da singularidade do desenho dos apoios, há outras questões importantes. Artigas cria com este edifício uma integração urbana que transcende a função convencional de uma rodoviária, transformando-a numa verdadeira praça coberta, lugar de permanência e passagem dentro da cidade (figuras 163 e 164). Como lembra THOMAZ (1997), ao analisar o edifício, a situação geográfica da área destinada à Estação Rodoviária apresentava peculiaridades, pois se tratava de um terreno bastante íngreme, com desnível de sete metros, no qual Artigas tirava partido, realizando, através do edifício, uma integração do fluxo de pedestres entre os dois planos.

O projeto, em concreto armado aparente, tratado com uma textura lisa, divide-se em seis meios-níveis, vencidos por meio de rampas, assim distribuídos: No nível superior (Figura 162), a cota mais alta, uma espécie de praça coberta que liga a rua de cima com o último lance das rampas. Na cota seguinte, o acesso às lojas e lanchonetes (figura 163). Descendo mais meio-nível, encontra-se a área de embarque e desembarque dos ônibus, e no meio-nível seguinte (figura 164), encontram-se os guichês de bilheteria, a área destinada à circulação de veículos e a saída para a outra rua. No último meio-nível, quase no sub-solo, localizam-se os sanitários e depósito.

Neste edifício Artigas consegue promover uma síntese destas duas dimensões aqui tratadas: a dimensão urbana e a dimensão artística. A rodoviária de Jaú, assimila desta forma, o desenvolvimento das preocupações com relação à cidade que se ampliava depois de Brasília e, de outro lado, uma expressão máxima do interesse particular de Artigas de preservar e defender o viés artístico da edificação e do contexto urbano, representado pelo tratamento das colunas. Assim, Artigas procurava desenvolver, a sua maneira um tipo de urbanidade que aqui entendemos como “não tecnicista”, isto é, este edifício da rodoviária, ao utilizar ao máximo os recursos expressivos como o das colunas em forma de “flor” procurava mostrar à cidade em que se implantava que havia e deveria haver uma dimensão artística no urbanismo brasileiro.

Colocando este edifício na perspectiva mais ampla da carreira de Artigas, acreditamos que seu projeto realiza uma espécie de síntese do repertório formal desenvolvido pelo arquiteto, pelo menos desde a Casa Baeta, de forma “aperfeiçoada”, pois assimila um caráter mais urbano, ou mais atrelado a uma cultura urbana em desenvolvimento, durante os anos

de 1970, bem condizente, como vimos, com o que defendia simultaneamente em seus textos. Porém, há um aspecto importante neste projeto: Artigas opta pela afirmação plena da modernidade, isto é, não há indícios significativos da dualidade que transpareceu nos projetos residenciais do período – estão ausentes as paredes de pedra e o concreto é tratado com bastante refinamento⁹⁶.

2.5. EXPERIÊNCIA COM MUTIRÃO NO CECAP JAÚ: UM CONTRAPONTO?

O último conjunto que Artigas realizou para a CECAP, a partir de 1976, foi no município de Jaú. Conhecido como “João da Velha”, o bairro foi projetado com um partido arquitetônico bem diferente em relação aos anteriores que deixa de ser “edifícios lâmina” para ser “casas unifamiliares” isoladas em lotes. Conforme depoimento de Júlio Katinsky, a motivação da escolha por este partido arquitetônico não verticalizado foi muito mais uma opção da própria Prefeitura de Jaú do que do Artigas: “*Foi casinha porque deram para ele fazer e ele fez*”.

O grande destaque do conjunto se deve ao fato dele ter sido concebido para utilizar mão de obra de mutirão, caracterizando-se como a primeira experiência da CECAP com a autoconstrução, segundo Ruprech (2003). Ainda segundo esta autora, a Prefeitura do município contratou uma empreiteira para a construção dos telhados e da parte hidráulica, deixando para os mutirantes o levantamento das paredes e o acabamento.

O projeto do conjunto previa 604 unidades divididas em cinco tipologias diferentes, classificadas por letras, implantadas no centro do lote, com áreas que variavam entre 40, 50 e 60 m², conforme consta no memorial descritivo do projeto⁹⁷. A tipologia arquitetônica é bastante simples. Composta por telhados em quatro ou em duas águas (figuras 176-177) com telhas de cerâmica, estrutura em concreto armado e paredes de alvenaria, ela foi pensada desta forma para que pudesse conciliar a mão-de-obra menos qualificada com o uso de alguns elementos padronizados. Tal padronização se dava na cobertura, o projeto previa estudos para que os telhados pudessem ser racionalizados tendo em vista produzir todos os telhados do bairro. O foco da padronização da cobertura era o madeiramento que não utilizava seções de mercado, mas seções estruturais que permitiam criar um telhado mais leve e compacto, facilitando a sua montagem no chão para, finalmente, ser levantado por sobre a estrutura da residência, antes do fechamento das alvenarias por parte dos mutirantes.

⁹⁶ Interessante notar, no próximo tópico, um trecho do depoimento de Julio Artigas tratando de forma elogiosa a empresa que executou as fôrmas do concreto da rodoviária.

⁹⁷ Este memorial descritivo, datado de 22 de Julho de 1976, foi conseguido junto à prefeitura do município de Jaú, em visita realizada pelo autor, em Fevereiro de 2007.

O acabamento sugerido era simples, com piso de cimento pigmentado, revestimento nas paredes dos dormitórios de cal e areia e, na cozinha, azulejo. A entrada das residências se dava por um acesso pavimentado que conduz à entrada principal na sala, passando antes por uma pequena varanda (figura 178). A organização espacial das plantas, em muitos modelos, preserva semelhanças com as plantas dos blocos de apartamentos dos outros conjuntos, com o acesso à residência se dando a partir da sala, os dormitórios ficam dispostos na face oposta à da sala e cozinha e a parede hidráulica centralizando o abastecimento da cozinha e do banheiro.

No que diz respeito à implantação do bairro buscava-se uma solução menos monótona para o conjunto habitacional através da disposição variável das diferentes tipologias ao longo das quadras (figuras 170-171). O bairro tem um desenho caracterizado por lotes fechados com acesso às residências apenas pela rua. As iniciativas que procuram preservar um mínimo de urbanidade à maneira das freguesias estão vinculadas às vielas ajardinadas que dividem as quadras entre uma rua e outra e também à setorização das atividades comerciais do bairro.

A simplicidade dos acabamentos e mesmo da construção, ou a solução não verticalizada eram fatores que não derivavam simplesmente da premissa de baixo custo de construção exigida pela prefeitura, mas também da própria condição da autoconstrução, que não podia contar necessariamente com mão de obra especializada. Havia, sob esta ótica, uma necessidade de ajuste do projeto a estes requisitos, desde seus momentos iniciais.

Comparando este conjunto com os outros projetos para a CECAP, não houve propostas (desenhos) de mobílias, ou detalhes como aquele do fogão ou das geladeiras pré-fabricadas como inicialmente se previa em Guarulhos. Aliás, num certo sentido é interessante observar que após as experiências dos demais conjuntos, aproveitando a oportunidade que a prefeitura de Jaú ofereceu à Artigas, parece que o arquiteto “aprendeu” com àquelas experiências percebendo que as enormes dificuldades colocadas para viabilizar a execução de propostas que avançassem a construção civil possam ter se mostrado um pouco frustrantes. Seria então uma possibilidade de explorar a função social da arquitetura numa direção diferente das testadas por ele até então.

A possibilidade aberta no município de Jaú de realizar a autoconstrução provavelmente foi influenciada pela iniciativa da CECAP, ao longo da década de 1970, de desenvolver uma estrutura de profissionalização através da criação de vários centros de treinamento de pessoal para a construção civil, que oferecia 5 cursos: carpinteiro, eletricista instalador, instalador de água e esgoto, pedreiro e pintor. Segundo matéria da Revista *A Construção em São Paulo*, de 1972, a formação de profissionais para a construção civil, ao lado é claro da produção de habitações, era um dos objetivos principais da autarquia. Foi justamente no município de Jaú que se instalou o primeiro centro de treinamento, seguido

pelos municípios de Americana, Osasco, Itapetininga, Registro, Lorena, Guarulhos, Votuporanga, Cruzeiro, São José do Rio Preto, Garça e Ribeirão Preto.

Vamos nos deter agora a estes aspectos específicos da experiência com mutirão em Jaú. Primeiramente tal experiência poderia, no quadro da discussão dos arquitetos em São Paulo, adquirir novas dimensões. Uma das questões que, como se sabe, já havia sido colocada para o debate arquitetônico era uma revisão da própria inserção profissional do arquiteto enquanto agente transformador da sociedade. No bojo deste debate uma das questões presentes era o viés participativo que poderia ser atribuído à concepção arquitetônica, nos quais destaca-se a proposta do trabalho de mutirão se constituindo como um “território livre” para discutir as contradições da produção material da arquitetura e, no limite, visando a superá-las. Longe de ser isento de contradições – pelo contrário à mão de obra no sistema de mutirão contribui também para o problema do sobre-trabalho ou o do rebaixamento dos salários, assunto discutido na época pelo sociólogo Francisco de Oliveira – o mutirão teria a potencialidade de ser um espaço com a possibilidade de troca de experiências, tendendo a disseminar não só aspectos técnicos de ambos os lados (entre os técnicos e a população envolvida), como também era possível compreender melhor as necessidades dos futuros moradores.

A este respeito é oportuno resgatar a questão da participação e do mutirão presentes nas discussões promovidas por Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre no início dos anos 1970. Foi na Revista *Ou...n*º 4, de 1971, na qual é publicada a “Casa do Juarez”, que Rodrigo lançou pela primeira vez a hipótese que seria desenvolvida em sua dissertação de mestrado⁹⁸, em 1981, na qual discutia a construção de habitações pelo processo de autoconstrução (ajuda mútua). Segundo ARANTES, para Rodrigo, “*participar de uma experiência em mutirão dentro de um novo ‘modelo de produção’*” exigia do arquiteto “*uma nova postura: não basta ‘colocar sua solidariedade com o proletariado unicamente no plano da ideologia’, é preciso participar ‘no plano da produção’ como produtor*”⁹⁹.

A partir destes termos, analisando a experiência do conjunto habitacional do CECAP de Jaú, pode-se perguntar se tal experiência fora conduzida de forma semelhante ao colocado por Lefèvre. Isto é, neste conjunto teria sido aberta a possibilidade do arquiteto apresentar materialmente preocupações específicas do ramo de sua atividade à população e de também abrir espaço para uma integração social e política mais efetiva, sobretudo em momentos politicamente tão tensos? As respostas a estas perguntas têm uma relevância muito grande, uma vez que contribuiriam para o entendimento da própria trajetória de Artigas, que como vimos tinha uma visão distinta acerca da inserção do arquiteto na

⁹⁸ LEFÈVRE, R. **Projeto de um acampamento de obra: uma utopia**. São Paulo: Dissertação de mestrado FAUUSP, 1981.

⁹⁹ ARANTES, P. **Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre, e Flávio império: de Artigas aos mutirões**. São Paulo: Editora 34, 2002 P. 130.

sociedade e de como deveria ser seu papel enquanto agente transformador. Além disso, outro aspecto importante é que tal experiência foi testada no âmbito do Estado, muito antes das experiências da administração municipal petista de 1989 a 1992.

As informações detalhadas de como foi precisamente a participação dos moradores no conjunto João da Velha são difíceis de encontrar, e foge ao objetivo deste trabalho realizar um levantamento com esta precisão, mas é possível fazer inferências a partir de alguns dados. O depoimento de Julio Camargo Artigas à RUPRECH (2003) é uma primeira pista de como pode ter ocorrido. Tecendo algumas considerações sobre o projeto, ele começa pela questão dos estudos de telhados que Vilanova Artigas fez que permitiam:

“construir a casa a partir do telhado e depois fechá-la, facilitando sua execução em mutirão”. O estudo chegou à sutileza e à elegância de trabalhar com madeira de seção estrutural e não seção de mercado. Então os telhados eram mais leves, mais agregados, ou seja, as tesouras eram mais próximas e as seções da madeira eram muito pequenas. Com esse processo, o indivíduo recebia a casa coberta já com o banheiro pronto e ele podia trabalhar em mutirão fazendo o perímetro da casa.

Isso foi feito em 604 casas em Jaú, no João da Velha, num processo de mutirão evidentemente muito bem organizado através da construtora da prefeitura: a empresa municipal Jauense que construía as “casas ocas” com o banheiro dentro, para serem concluídas em mutirão pelos futuros moradores. Essa construtora era a que, entre outras obras, foi responsável por de ter feito as formas da rodoviária de Jaú – veja a qualidade do pessoal. Nesse momento o importante é lembrar a questão da tecnologia e do conhecimento do que é estabilidade que o Artigas tinha na questão dos telhados.

Nesse caso também ressaltamos a questão da qualidade das pranchas de desenho onde todo o projeto de Jaú está desenhado de uma vez só em escala 1:20: a estrutura, a hidráulica, a elétrica, a arquitetura, os pormenores. No desenho, ele já incorporava a execução pelo mutirante. Ele então incorpora o quê? A industrialização ou pelo menos a racionalização do produto e a facilidade que o mutirante tem quando não é obrigado a levantar a parede para depois quebrá-la para fazer o buraco da privada ou colocar o esgoto que é o que se faz hoje, é um retrocesso, ou a perda da possibilidade de ter um avanço a partir de 1977”. (RUPRECH, 2003:213-4).

O que este depoimento revela é que Artigas entende sua postura de arquiteto de planejar a produção tendo em vista a racionalização do processo construtivo com uma postura sensível ao tipo de mão de obra que seria utilizada. O projeto é estruturado de forma a levar em consideração aspectos construtivos que facilitassem a execução, que mostrassem de forma clara como a obra seria executada. Há indícios, nesta postura de projeto, de valorização do trabalho na obra, ao contrário do que ocorria nos demais canteiros da CECAP, convencionais onde não estava colocada como relevante esta questão.

No tocante à questão da cobertura, o depoimento levanta uma questão que merece ser analisada: o fato da cobertura ser pensada com a finalidade de facilitar o trabalho do trabalhador. Isto remete à idéia discutida anos antes por Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre quando da formulação da proposta de uso da abóbada nas coberturas das residências.

Experimentada pela primeira vez em 1962, na casa Bernardo Issler, em Cotia, por Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre a abóbada era antes de tudo, segundo Sérgio Ferro, uma opção econômica para o *habitat* popular, pois a concebiam utilizando tecnologia simples e barata, de forma diferente da experiência de Niemeyer, em Pampulha, que era muito cara. Segundo ARANTES (2002, p.79), a abóbada permitiu aos arquitetos tanto levar ao limite o princípio da independência entre cobertura e espaços internos da casa paulistana de Artigas quanto encontrar uma forma barata de realizá-la, acenando para a sua reprodução em larga escala. Além de solução de desenho, a abóbada permitiria também valorizar o trabalho do operário no canteiro de obras, pois era erguida facilmente em poucos dias, protegendo os trabalhadores das intempéries e, conseqüentemente, dando condições adequadas para que cada um desenvolvesse melhor seu ofício. Como bem lembra Arantes, os volumes internos sob a abóbada poderiam ser livremente definidos numa situação futura, decididos coletivamente por operários, arquitetos e moradores, dispensando um desenho *a priori* e valorizando as contribuições individuais. A abóbada possibilitaria transformar o canteiro num ateliê, algo que na prática não teve condições de ser realizado por Ferro e Lefèvre, apenas intuído.

Comparando esta experiência com a de Artigas em Jaú, pode-se notar que há uma certa semelhança de proposta no tocante à busca pela facilidade de execução, à reprodução em larga escala e pelo barateamento devido ao uso de tecnologia simples e barata. Porém, a julgar pelo depoimento de Julio Artigas, a execução da cobertura no projeto de Jaú ficou a cargo da empresa e não dos mutirantes, pois estes só iniciariam suas atividades depois da cobertura pronta. Enquanto possibilidades espaciais é possível encontrar semelhanças também na independência entre cobertura e espaços internos. No caso, foi Artigas quem definiu as várias plantas, mas nada impede, tecnicamente, que estas poderiam ter sido discutidas com os futuros moradores permitindo mais variações e dispensando um desenho *a priori*.

Uma questão importante de se resgatar para esta discussão é que a produção de Artigas analisada até antes deste projeto de Jaú revelava que ele não entendia sua atividade de arquiteto como uma atividade que participava apenas ideologicamente da transformação da sociedade, mas sim também entendia sua prática como transformadora no nível da produção, ela estava inserida na produção. Em termos marxistas, para ele, sua produção arquitetônica intervinha não apenas no campo da superestrutura, mas também no da estrutura. Por decorrência, independente de qual era o seu projeto, se de uma residência unifamiliar de alto-padrão, escola ou habitação social, sua postura supostamente solidarizava-se com o proletariado.

Até essa obra do conjunto de Jaú, Artigas sempre se propunha a solidarizar-se de outra forma com o proletariado. Neste projeto está colocada a questão de utilizar o desenho

arquitetônico não apenas no campo da ideologia, apresentando simbolicamente as contradições e “atrasos” da construção civil como vimos anteriormente nos projetos das residências, por exemplo, mas também no plano da produção, procurando intervir no processo construtivo do trabalhador. O fato de que as possibilidades concretamente trabalhadas por Artigas em Jaú, sejam um pouco diferentes da concepção de Rodrigo Lefèvre do “canteiro-escola”, uma vez que o projeto do conjunto não chegou a ser executado com a participação plena dos futuros moradores, no nível do projeto, nem com uma discussão radicalmente preparada no sentido da conscientização, não quer dizer que estas questões não se fizeram presentes. Artigas não possuía um histórico de “trabalho de base” com a população ou usuários e havia as dificuldades inerentes à proposta que estava subordinada à empresa construtora, à autarquia e às exigências da Prefeitura¹⁰⁰. De um jeito ou de outro, há neste projeto um ineditismo no tocante ao tipo de mão-de-obra, ao tipo de sistema de produção no conjunto da carreira de Artigas. A racionalização aqui, pela própria natureza do projeto, aponta para uma outra direção o uso que se faz do desenho arquitetônico. Seu destino aqui não é mais a industrialização tal qual era defendida ou tentada nos outros projetos tratados anteriormente, o desenho não procura superar limites e forçar o desenvolvimento de novas tecnologias e do país, mas sim procura se ajustar à realidade daquela localidade e daqueles que executariam. Neste sentido, pelo menos do jeito em que ele foi direcionado neste conjunto de Jaú, o desenho tem um caráter mais adaptativo, se colocando, até certo ponto como um contraste à postura da demais produção da CECAP analisada¹⁰¹.

Por outro lado, ao que tudo indica, a produção deste mutirão é colocada como uma oportunidade de formação do usuário/construtor. O desenho arquitetônico deste conjunto mostra o empenho em planejar o processo de construção, procurando racionalizar todo este processo. Não se trata, portanto, meramente de um desenho que está a serviço de uma execução barata e simplificada, ou aleatória. Há aqui sim uma intencionalidade de racionalidade, ou racionalismo arquitetônico e, em última instância, de modernidade. Embora neste conjunto habitacional o partido residencial característico de Artigas – a caixa “brutalista” em concreto armado – é abandonado, ou até mesmo o bloco tipo dos outros conjuntos do CECAP, a modernidade se expressa de outras formas tais como o empenho em adaptar a proposta de unidade de vizinhança às condições do local onde seria implantado criando as vielas arborizadas como espaços de encontro, os setores de comércio e onde

¹⁰⁰ Uma vez definidos os projetos, ainda que Artigas tomasse o cuidado de ser sensível àqueles que o iriam construir, sua postura era diferente da de Lefèvre na medida em que eles eram entregues prontos para os futuros moradores. Até mesmo os dados sociais da população a ser atendida, conforme estava estabelecido na CECAP, eram obtidos de forma indireta, filtrada por uma equipe técnica, composta por sociólogos e assistentes sociais, vinculada à autarquia.

¹⁰¹ Certamente é significativo que esta experiência é relevante para pesquisas com mutirão realizados no Estado. Deve-se lembrar que, anos mais tarde, em 1983, já sob a administração em nível estadual de André Franco Montoro, cujo programa de governo incluía a descentralização das ações administrativas e a participação da sociedade, foi criado o PMH (Plano Municipal de Habitação) que promovia mutirões junto às Prefeituras Municipais.

seriam implantados os equipamentos coletivos, além de realizar os diferentes estudos de telhado, criar diferentes tipologias e plantas para quebrar a monotonia etc. O projeto da cobertura é o exemplo mais significativo da intenção de utilizar a linguagem racional moderna a serviço da melhoria do processo construtivo visando facilitar, posteriormente, a execução do trabalho de construção. Neste sentido, a proposta de cobertura de Artigas é um tanto quanto, como visto, semelhante à idéia da abóbada proposta por Ferro e Lefèvre.

Neste sentido Artigas está, neste projeto, realizando algo distinto do que havia afirmado no Fórum de 1968 e vinha realizando em sua arquitetura até então. O fato é que ele aceitou realizar um projeto que tinha como eixo a produção por meio de mutirão, o que antes negava fazer. Por não ter nenhum trabalho de base, não podia realizar canteiro escola, mas no meio das posições de defesa da industrialização fez algo divergente do que falava em 1968, o que torna este projeto muito interessante sob a ótica de sua produção anterior.

Mas o quê Artigas queria mostrar ou defender com este projeto? Ao que tudo indica, uma hipótese que pode ser levantada é que para Artigas o mutirão é algo que também poderia ser englobado no desenvolvimento, dentro da sua visão de desenvolvimento. Passados os anos de controvérsia parece que aqui Artigas quer mostrar que a sua visão era ampla, superior e podia abarcar a de Ferro e Lefèvre, ou seja, assimilando valores distintos daqueles contidos na visão desenvolvimentista tais como o alto padrão técnico/tecnológico e a produção industrializada.

Conjunto CECAP Jaú - 1976

Figura 170: Vistas do bairro na época da construção

Figura 171: Vistas do bairro na época da construção

Figura 172: Vistas do bairro na época da construção

Figura 173: Vistas de uma das vielas (atualmente)

Figura 174: Vistas das Vuelas (atualmente)

Conjunto CECAP Jaú - 1976

Figura 175: Implantação

Figura 176: Estudo dos telhados

Figura 177: Estudo dos telhados

Figura 178: Uma das Plantas-tipo

3. CONSIDERAÇÕES FINAIS

Este capítulo se propõe a tecer algumas considerações finais sobre o trabalho aqui apresentado. Trata-se, portanto, de delinear algumas hipóteses levantadas ao longo do texto que merecem um tratamento mais claro, repassando as análises efetuadas anteriormente e levantando questões em aberto.

Uma importante questão que motivou as investigações da trajetória arquitetônica de Vilanova Artigas neste recorte do período compreendido entre os anos 1967 e 1977, foi a indagação surgida na relação entre a Arquitetura e desenvolvimento nacional, em função da nova conjuntura político-econômica aberta pelo Golpe Militar de 1964. Ainda que o objetivo desta pesquisa não tenha sido o de focar suas atenções nos detalhes desta nova conjuntura, vimos de maneira sumária que neste período houve uma desmobilização da relação que foi estabelecida a partir do Estado Novo e que perdurou até o Governo de João Goulart, a qual implicava uma articulação entre o projeto da Arquitetura Moderna e a construção de uma nação moderna. A obra arquitetônica de Artigas, vista num âmbito mais geral, inseria-se e pactuava-se com esta articulação.

No entanto, o incentivo que era dado pelo Estado Brasileiro, à Arquitetura e à Arte Modernas para assimilarem a tarefa de contribuir com a construção da identidade nacional, cumprindo assim um papel estratégico para o processo de modernização do Estado-nação brasileiro, teve seu sentido modificado, mas não interrompido, após 1964, como imaginou inicialmente Vilanova Artigas. Como vimos, a partir deste momento o interesse do Estado militar, não era o de criar a identidade nacional, pelo menos não nos mesmos moldes. Não se tratava de criar um país, posto que este já estava criado, mas de “modernizá-lo”, “avançá-lo”, ainda que a modernização que ocorreu tenha sido a do tipo conservadora. Eram estas as questões que permearam a ideologia propagada pelo governo e por seus apoiadores.

Tal modernização encabeçada pelo governo militar implicava no incremento do aparato estatal, através da criação de várias autarquias, fundos de financiamentos e órgãos de administração direta, cujo objetivo era atuar em diversas áreas para promover o desenvolvimento, atendendo, em última instância, ao que se conheceu como política do “Milagre Econômico”. Artigas foi um personagem que participou ativamente, com suas obras, deste desenvolvimento, atuando junto ao Estado em diversas ocasiões.

Diante deste quadro, o que a obra de Artigas é capaz de nos revelar?

Primeiramente, a análise da produção de Artigas é reveladora das possibilidades de atuação profissional em tal contexto, bem como dos temas que nortearam as ações de planejamento e o desenho arquitetônico. Sob um contexto de crise e revisão do projeto desenvolvimentista que vigorou anteriormente ao Golpe, que para Artigas e toda uma

geração possuía uma dimensão progressista e uma possibilidade de inserção social para a Arquitetura, o sentido da própria produção arquitetônica foi colocado em questão, em momentos como na casa Elza Berquó, ou mesmo na presença em suas residências da coexistência de elementos arcaicos e modernos.

Desta forma, através da produção de Artigas foi possível perceber um reflexo desta realidade histórica de questionamento dos rumos do país e as contradições da atuação profissional dali em diante. A Casa Elza Berquó, de 1967, representa a manifestação arquitetônica que melhor sintetizou a situação de dúvida por ocasião da implantação da Ditadura Militar e foi seguida por uma produção residencial que assimilou elementos estéticos que simbolizavam as contradições existentes no período. Desta forma, a partir da análise de algumas obras é possível verificar que Artigas tirava partido, em seu desenho, dos problemas enfrentados no dia-dia da produção arquitetônica, caracterizada pela convivência do “atrasado” ou dos “arcaísmos” com tecnologia de ponta, o “moderno”. Ao mesmo tempo, no mesmo ano de 1967, ao realizar o primeiro de uma série de conjuntos habitacionais de grande porte no Estado de São Paulo, através da CECAP, acreditamos que Artigas reafirmou a aposta na possibilidade de desenvolvimento mesmo sob a Ditadura Militar, sugerindo de fato uma definição com relação aos questionamentos surgidos durante o projeto da residência. Conforme vimos, era uma postura bastante coerente com a visão do PCB e à esquerda que a ele se vinculava, o que não quer dizer que, dentro de uma visão mais ampla das posições da esquerda brasileira, esta era a opção que se mostrava mais acertada. Era um momento de profundas contradições insolúveis, no qual Artigas apenas escolheu um caminho.

De todo o modo, tais contradições alimentavam o debate arquitetônico: foram elas que distinguiram vários caminhos políticos e estéticos. Era em parte o que alimentava as diferenças entre Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império e Vilanova Artigas, conforme se verificou nos debates do Fórum de 1968, na FAU-USP. De outra parte, havia questões que transcendiam o contexto específico da Ditadura Militar. Para tais discípulos de Artigas, seja sob a forma do populismo, seja sob a forma de uma ditadura de cunho militar, o fato é que o desenho arquitetônico por mais progressista que fosse, não dava conta de enfrentar as contradições da produção civil que eram, antes de tudo, contradições do próprio capitalismo. No caso de Artigas, a sua atuação se deu de forma a tentar apostar em algumas possibilidades positivas do desenho arquitetônico com relação ao desenvolvimento nacional e o avanço das forças produtivas, aspecto que parece não ter mudado depois do Golpe Militar. O tema da industrialização continuou presente em sua obra e se desenvolveu ainda mais, entre os anos de 1960 e 70, pois os projetos mostram a constante busca de um desenho que a incentivasse e a crença na sua efetivação.

Neste sentido, Artigas acreditou na possibilidade do desenvolvimento nacional, através de uma busca de atuação diferenciada, crítica. É verdade que seu universo de preocupações era um tanto distinto do de alguns de seus discípulos e talvez não tenha se proposto a alcançar a mesma radicalidade que estes (ou talvez não trilhar os mesmos caminhos), o que não representa por si só um demérito. Artigas se entregou à atividade de projeto intensamente. Entre os ataques sofridos pelos inquêritos policial-militares e o reconhecimento profissional crescente, inclusive em âmbito internacional, Artigas atuou de formas distintas: desde projetos residenciais a projetos com grandes grupos de técnicos, em autarquias. Sabemos que seu escritório progrediu, que estabeleceu novas parcerias e dirigiu seções de projetos na CECAP. Seu *metier*, dentro dos órgãos de planejamento era direcionado a uma busca de excelência técnica e, sempre que possível artística. Fora deles, geralmente em projetos de residência de alto padrão, atuava de forma semelhante a períodos anteriores, continuando a desenvolver exercícios tateis nos projetos, experimentando novos desenhos e tecnologias e preservando e desenvolvendo o repertório adquirido ao longo de sua carreira.

Na CECAP Artigas pôde perceber, com maior precisão, as limitações da implementação da pré-fabricação na construção, como vimos um dos temas relevantes à época, que culminaram com trabalhos acadêmicos e estudos distintos sobre o assunto, como o de Paulo Bruna ou mesmo de Sérgio Ferro. A julgar por esta questão, o crescente volume de projetos que o Milagre Econômico gerava não era acompanhado por um crescente incremento de qualidade dos processos de produção da construção civil brasileira. A convivência entre arcaico e moderno, conforme discutido por Schwarz, longe de ser um problema do governo militar, ou de alguns empresários, construtores e empreiteiros “retrógrados”, era sim um problema do capitalismo brasileiro.

O que consideramos interessante ao observar o desenho de Artigas, portador de uma série de intenções, é que ele procurava englobar também uma proposta de avanço para a construção civil, dando a sua contribuição nesta direção, pois procurava assimilar a pré-fabricação e a industrialização como manifestações que tendiam a superar os “atrasos”. Diante disto, sem querer aqui atribuir sentidos estéticos e políticos demasiadamente enviesados à proposta arquitetônica de Artigas, esta não poderia ser lida também como uma espécie de resistência aos arcaísmos que se perpetuavam na construção civil do período?

Quanto à visão de Artigas sobre a cidade, sobre o meio ambiente urbano (*environnement*, como ele certa vez se referiu), sua prática arquitetônica, ainda que restrita ao desenho urbano e a seus edifícios, bem como seus textos, defenderam, na medida do possível, concepções artísticas que acreditava representar uma resistência ao tecnicismo característico das políticas de planejamento do Governo Militar. Apostava e acreditava na importância da utopia e na necessidade de rever a inserção e a integração das concepções dos planejamentos

“menores” (os urbanos) nos planejamentos “maiores” (da sociedade, do sistema político-econômico).

Vimos também que Artigas enfrentou a questão do mutirão no projeto da CECAP em Jaú. Esta experiência tem semelhanças de propostas (e não formais) com as trabalhadas por Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre, como a execução da cobertura visando à facilitação e à valorização do trabalho de construção. Serviu, assim, para aproximar minimamente o trabalho do canteiro e o trabalho da prancheta, ainda que não exatamente sob a forma de um “canteiro-escola” ou “canteiro-ateliê” como concebida por Rodrigo Lefèvre, que almejava restituir plenamente não só uma relação positiva e artisticamente produtiva entre arquitetos e operários, como também restituir ao trabalhador sua competência e saber perdidos. Neste projeto, Artigas realiza algo distinto do que havia afirmado no Fórum de 1968 e vinha realizando em sua arquitetura até então. Acabou por aceitar realizar um projeto que tinha como eixo a produção por meio de mutirão, que até então negava fazer. Levantamos ainda uma hipótese a respeito desta decisão: esta seria a oportunidade de Artigas mostrar que o mutirão era algo que também poderia ser englobado no desenvolvimento, no projeto da modernização brasileira. Uma manifestação cuja intenção era a de expor a amplitude de sua visão e a “superioridade” de sua opção desenvolvimentista que poderia abarcar propostas como a de Ferro e Lefèvre, talvez consideradas, nesta ocasião, pejorativamente como desvios ou “opções menores”, uma vez que assimilavam valores distintos daqueles contidos na visão desenvolvimentista tais como o alto padrão técnico/tecnológico e a produção industrializada.

Chegamos assim, no âmbito modesto deste trabalho, à constatação de que a produção de Artigas aqui analisada é reveladora de uma continuidade de seu pensamento no tocante ao desenvolvimento nacional e a contribuição da arquitetura a ele, desde 1967. A linguagem arquitetônica de Artigas no período analisado é em grande medida um desenvolvimento de suas idéias anteriores, de uma visão de modernidade bastante atrelada ao racionalismo arquitetônico e ao desenvolvimento técnico. A racionalidade (arquitetônica), o progresso científico e tecnológico continuou a ser, para Artigas, algo visto e trabalhado como instrumento de novas sociabilidades, de novas relações entre os homens.

4. REFERÊNCIAS

- AMARAL, A. **Arte para quê? A preocupação social na Arte brasileira 1930-70**. São Paulo, Nobel, 1984.
- ANDRADE, C. M.; BONDUKI, N. G.; ROSSETO, R. **Arquitetura e Habitação Social em São Paulo: 1898/1992**. São Paulo, 1993.
- AARÃO REIS, D. **Ditadura Militar, Esquerdas e Sociedade**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editores, 2000.
- BAXANDALL, M. **Padrões de Intenção: a explicação histórica dos quadros**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- BASTOS, M. A. J. **Pós Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira**. São Paulo Perspectiva, 2003,
- BENÉVOLO, L. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- BONDUKI, N. G. **Origens da habitação social no Brasil: arquitetura moderna, lei do inquilinato e difusão da casa própria**. Estação Liberdade. São Paulo, 1998.
- BONDUKI, N. G.. **Habitação econômica e arquitetura moderna no Brasil (1930-1964)**. Relatório de pesquisa programa de bolsas produtividade em pesquisa CNPq, referente ao período de julho de 1999 a junho de 2001. São Carlos, São Paulo, 2001.
- BRITO, M. S. **História do Modernismo Brasileiro: Antecedentes da Semana de Arte Moderna**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.
- BRUNA, P. J. V. **Arquitetura, Industrialização e Desenvolvimento**. Ed. Perspectiva. São Paulo, 1976.
- BUZZAR, M. A. **João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira, 1938-1967**. Dissertação (mestrado) Faculdade de Arquitetura e Urbanismo / FAU. São Paulo, 1996.
- BUZZAR, M. A. **Rodrigo Brotero Lefèvre e a idéia de Vanguarda**. São Paulo, Tese de Doutorado Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/FAU-USP. São Paulo, 2002.
- CARONE, E. **O PCB**. São Paulo, Difel, 1982.
- CARDOSO, F. H. **“Teoria da dependência” ou análises concretas de situações de dependência?** São Paulo, Estudos CEBRAP, 1970.
- CERÀVOLO, F. A **Pré-fabricação em concreto armado aplicada a conjuntos habitacionais no brasil: O caso do “Conjunto Habitacional Zézinho Magalhães Prado”**. São Carlos: Dissertação de mestrado, 2007.
- COUTO, R. C. **História Indiscreta da ditadura e da Abertura: Brasil 1964-1985**. Rio de Janeiro, Editora Record, 1999.

- CHAUÍ, M. **Brasil Mito fundador e Sociedade Autoritária**. São Paulo, Editora Fundação Perseu Abramo, 2000.
- CORRÊA, MARIA LUIZA. **Artigas: Da idéia ao desenho**. Dissertação de mestrado, FAU-USP, São Paulo, 1998.
- CUNHA, G. R. **A Invenção do Espaço da Casa Paulistana**. Bauru, Iniciação Científica/FAPESP, 2005.
- GABRIEL, M. F. **Vilanova Artigas: Uma Poética Traduzida**. São Carlos, Dissertação de Mestrado, 2003.
- GASPARI, E. **A Ditadura Encurralada**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- GASPARI, E. **A Ditadura Envergonhada**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- GASPARI, E. **A Ditadura Escancarada**. São Paulo, Companhia das Letras, 2004.
- GRAMSCI, A. **Os intelectuais e a Organização da Cultura**. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1995.
- FERNANDES, F. **A Ditadura Posta em questão**. São Paulo, T. A. Queiroz, 1982.
- FERNANDES, F. **A Revolução Burguesa no Brasil: Ensaio de Interpretação Sociológica**. Rio de Janeiro, Guanabara, 1987.
- FERRO, S. **A Casa Popular/ Arquitetura Nova**. São Paulo, GFAU, 1979.
- FISHER, S. **Subsídios para um estudo do conjunto Zezinho Magalhães Prado**. São Paulo, FAU/USP, mimeo, 1972.
- FRAMPTON, K. **História Crítica de la arquitectura Moderna**. Barcelona: G.G., 1983.
- IANNI, O. **A Idéia de Brasil Moderno**. São Paulo, Editora Brasiliense, 1996.
- IANNI, O. **O Colapso do Populismo no Brasil**. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1968.
- IANNI, O. **O Estado e a organização da Cultura**, in Encontros com a Civilização Brasileira (1), Rio de Janeiro, Ed. Civilização Brasileira, Julho de 1978, pp. 216-241.
- IRIGOYEN, A. **Wright e Artigas: Duas Viagens**. São Paulo, FAPESP, 2002.
- JABUR, P. A. C. **Brasília: O avesso da Utopia**. Brasília. 2002 Disponível em <http://www.unb.br/ics/sol/itinerancias/bsb/urbanistico>. (Acessado em 07/Out/2003).
- KATINSKY, J. R. **“A Invenção de uma Arquitetura”** In Exposição Vilanova Artigas, São Paulo, Instituto Tomie Ohtake, Set/Nov, 2003.
- KOPP, A. **Quando o Moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo, Nobel/Edusp.
- MANTEGA, G. **A Economia Política Brasileira**. Rio de Janeiro: Vozes, 1991.
- MARICATO, E. (Org) (1979); **A Produção capitalista da casa (e da cidade) no Brasil industrial**. São Paulo: Editora Alfa-Omega, 1979.

- MARTINS, C. A. F. **Arquitetura e Estado no Brasil: Elementos para uma investigação sobre a constituição do discurso moderno no Brasil; a obra de Lúcio Costa 1924/1952**. Dissertação de Mestrado, FFLCH – USP, *ano de obtenção, 1987*.
- MAZEO, A. e LAGO, M. **Corações Vermelhos: os comunistas brasileiros no século XX**. São Paulo, Cortez, 2003.
- OLIVEIRA, F. **A Economia Brasileira: Crítica da Razão Dualista**, in Novos Estudos 2, CEBRAP, São Paulo, 1979.
- RUPRECHT, D. G. C. **Conjunto habitacional Jundiaí-A: duas formas de arquitetar**. São Paulo, Dissertação de mestrado Mackenzie, 2003.
- SAMPAIO JR. P. A. **Entre a nação e a barbárie – os dilemas do capitalismo dependente em Caio Prado, Florestan Fernandes e Celso Furtado**. Petrópolis, Vozes, 1999.
- SCHWARZ, R. **O pai de família e outros estudos**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1978.
- SCULLY JR. V. **Arquitetura Moderna – a arquitetura da democracia**. São Paulo: Cosacnaify, 2002.
- SEGAWA, H. **Arquiteturas no Brasil, 1900-1990**. São Paulo, Edusp, 1998.
- SINGER, P. **A Crise do Milagre**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1976.
- SINGER, P. **Economia Política da urbanização**. São Paulo, Brasiliense, 1975.
- SKIDMORE, T. **Brasil – de Castelo a Tancredo (1964-1985)**. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1988.
- TAFURI, M. **Projecto e Utopia**. Lisboa: Editorial Presença, 1985.
- THOMAZ, Dalva E. **Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira**. Dissertação de Mestrado, FAU-USP, 1997.
- VENTURI, R. **Complexidade e Contradição em Arquitetura**. São Paulo, Martins Fontes 1995.
- VILANOVA ARTIGAS. **A Função Social do Arquiteto**. São Paulo, Fundação Vilanova Artigas, 1989.
- VILANOVA ARTIGAS. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo, Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.
- XAVIER, A. **Arquitetura Moderna Brasileira: Depoimento de uma Geração**. ABEA/FVA/PINI, 1987.
- XAVIER, A.; LEMOS, C.; CORONA, E. **Arquitetura Moderna Paulistana**. São Paulo, Pini, 1983.
- XAVIER, A.; KATINSKY, J. **Depoimentos de uma Geração**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- ZEIN, R. V. **O Lugar da Crítica: ensaios oportunos de arquitetura**. Porto Alegre, Centro Universitário Ritter dos Reis, 2001.

Revistas

Acrópole – São Paulo, nº 184, 190, 199, 201, 204, 212, 222, 256/257, 259, 319, 348, 368, 372, 377.

Conjunto Habitacional de Cumbica. **Casa e Jardim**, São Paulo, nº. 160, p. 42-8, 1968.

Desenho. São Paulo, nº 4.

Novo conceito de arquitetura para lazer abre espaço ao desenvolvimento da cultura. **A**

Construção em São Paulo. São Paulo, nº. 1755, set. 1981.

Dirigente Construtor. São Paulo, p. 58-61, jun. 1973.

Habitat. São Paulo – nº. 1, 2, 7, 8, 9, 11, 14, 27, 37.

Depoimentos

KATINSKY, J. R. **Entrevista**. São Paulo, 19 de novembro 2003. Depoimento de Júlio Roberto Katinsky a Gabriel Rodrigues da Cunha realizado em sua residência e publicado no portal eletrônico vitruvius (<http://www.vitruvius.com.br/entrevista/katinsky/katinsky.asp>)

KATINSKY, J. R. **Depoimento**. São Paulo, 28 de julho de 2008. Depoimento de Júlio Roberto Katinsky à Gabriel Rodrigues da Cunha realizado em seu escritório.

ARTIGAS, J. C. **Depoimento**. São Paulo, 03 de abril de 2007. Depoimento a Gabriel Rodrigues da Cunha realizado na Sede da Fundação Vilanova Artigas, à Rua Bento Freitas.

ARTIGAS, R. C. **Depoimento**. São Paulo, 23 de Julho de 2007. Depoimento a Gabriel Rodrigues da Cunha realizado na Casa Mario de Andrade em 23 de julho de 2007 e complementado na casa da entrevistada, em abril de 2008.

PENTEADO, F. **Depoimento**. São Paulo, 10 de Dezembro de 2008. Depoimento a Gabriel Rodrigues da Cunha realizado no apartamento de Penteado.

VILANOVA ARTIGAS. **Depoimento**. Fortaleza, 1981.

VILANOVA ARTIGAS. **Fragmentos de um discurso complexo (1979)**. São Paulo, revista Projeto nº 109, 1988, pp. 91-102. Depoimento de Vilanova Artigas a Lena Coelho dos Santos

VILANOVA ARTIGAS. **Depoimento**. São Paulo, Outubro de 1984. Depoimento ao Olhar Eletrônico, Realizado na casa de Artigas na Rua Barão de Jaceguai, organizado em conjunto com o IAB/Departamento de São Paulo e trata-se da transcrição de um cópião gravado em videotape, posteriormente editado para integrar o vídeo Arquitetura Moderna Brasileira, apresentado na Bienal Tradição e Ruptura.

VILANOVA ARTIGAS. **Depoimento**. Porto Alegre, 1981. Depoimento organizado pelo IAB/Departamento do Rio Grande do Sul. Provavelmente o depoimento foi gravado enquanto Artigas percorria os painéis com uma pequena mostra de suas obras.

VILANOVA ARTIGAS. **Depoimento**. São Paulo, 11 de outubro de 1968. Depoimento realizado na FAUUSP, resultante da participação de Artigas como convidado na Unidade de

ensino básica 5º ano, sob orientação dos professores Júlio Roberto Katinsky, Gabriel Bolaffi e Hélio Penteado. Como debatedores nessa ocasião foram também convidados os professores Flávio Motta, Juarez Soares Brandão Lopez e Rodrigo Lefèvre, Paulo Mendes da Rocha e Fábio Penteado.

APÊNDICE

A seguir serão apresentados alguns gráficos que mostram algumas características da produção de Artigas ao longo de sua carreira. Apresentamos apenas aqueles gráficos que acreditamos serem de relevância para a pesquisa, pois não é nossa intenção apresentar uma análise estatística completa e detalhada.

Gráfico 1:

Total de Projetos por Categoria

Fonte: Acervo digitalizado da Fundação Vilanova Artigas

O Gráfico 1 mostra o total aproximado de projetos realizados por Artigas, em toda a sua carreira, separados percentualmente em algumas categorias que foram criadas nesta pesquisa. Note-se que nesta amostragem a quantidade de residências unifamiliares responde por mais de um terço de sua produção.

Obs: A categoria “outros” inclui edifícios que não se enquadraram em nenhuma categoria criada, que foram de difícil definição nas categorias ou mesmo que apresentam problemas com a referência na base de dados.

Gráfico 2:

Fonte: Acervo digitalizado da Fundação Vilanova Artigas

O Gráfico 2 mostra a distribuição da obra total catalogada de Vilanova Artigas por décadas. Como se pode perceber há dois momentos de pico de sua produção arquitetônica, um nos anos de 1940 e o outro nos anos de 1970.

Gráfico 3:

Fonte: Acervo digitalizado da Fundação Vilanova Artigas

O Gráfico 3 mostra uma comparação, por décadas, entre o total da obra catalogada de Vilanova Artigas e as residências produzidas, neste total. Como se pode perceber a produção residencial de Artigas foi muito expressiva em toda a sua carreira, porém a maior taxa foi realizada na década de 1940 (~83% do total da década).

Obs: As duas pontas do gráfico (décadas de 1930 e 1980) não têm 10 anos completos, porque correspondem respectivamente ao início (1937) e ao fim (1985) da produção de Artigas.

Gráfico 4:

Fonte: Acervo digitalizado da Fundação Vilanova Artigas

O gráfico 4, por sua vez compara, por décadas, a quantidade de Escolas no total da produção de obras. A produção é maior nos anos de 1970.

Gráfico 5:

Fonte: Acervo digitalizado da Fundação Vilanova Artigas

O Gráfico 5 compara, por décadas, a quantidade de edifícios para sindicatos produzidos por Artigas. Há um maior número produzido nos anos de 1960.

Gráfico 6:

Fonte: Acervo digitalizado da Fundação Vilanova Artigas

O Gráfico 6 mostra a distribuição dos projetos de Artigas que tiveram como cliente o Estado, nas três instâncias (federal, estadual e municipal).

Tabela 1:

Fonte: Acervo digitalizado da Fundação Vilanova Artigas

Taxa média de projetos/ano – por décadas	
Décadas	Média de Projetos p/ ano
1937*-39	2,66
1940-49	9,10
1950-59	6,40
1960-69	6,80
1970-79	12,10
1980-85**	3,00
Sem data catalog.	19 projetos
Média Total	8,00 (Total aproximado 392 projetos em 49 anos de produção)

* Vilanova Artigas começa a produzir em 1937

** Ano em que Morre Vilanova Artigas

ANEXO A

Entrevista com Julio Camargo Artigas

Realizada na Fundação Vilanova Artigas em 03-04-2007

Gabriel Rodrigues da Cunha - A questão que queria discutir com você tem a ver com os anos 1960-70.

Julio Camargo Artigas - Período pós-golpe, então?

GRC – Sim eu quero acompanhar este período pós-golpe militar. Em um depoimento seu e de sua irmão à exposição organizada pelo Katinsky em 2003, vocês disseram que Artigas passou por um período de crise, no qual foi bastante doloroso para ele voltar a FAU, daí surgiu a idéia da crise...

JCA – Mas isto não é crise, é doloroso. Crise é outra coisa! Às vezes tem crises que são soluções! Lembro que a historiografia debateu uma idéia de crise na qual meu pai teria supostamente entrado, em 1953, devido ao Krushev e Stálin e as questões estéticas do realismo socialista. Para mim, um besteirol, muito complicado que se discute por aí... Mas eu queria marcar para você o seguinte: antes do Golpe existiu um momento muito importante no Estado de São Paulo que foi o governo Carvalho Pinto. Um governo que não foi apoiado, na sua eleição, por uma boa parte da intelectualidade. Por que se tem que considerar que o apoiador anterior do Carvalho Pinto foi o Jânio Quadros. O Jânio na Universidade fez barbaridades. Entre outras coisas processou meu pai por ter ido à União Soviética. Estou contando um caso pessoal, você imagine o que não fez com Mario Schemberg, com o reitor, o Jânio é uma pessoa extremamente difícil, embora tenha seus momentos políticos interessantes. Evidentemente como bom oportunista ele às vezes faz com que suas decisões alegrem uma determinada parcela da sociedade, mas ele sabe perfeitamente o estamento¹⁰² a que ele pertence. Mas vamos pular esta parte porque eu não quero discutir o Jânio Quadros... Um momento importante, então, foi o Governo Carvalho Pinto, que não foi eleito com apoio da maioria dos intelectuais, mas foi progressista. Acho importante começar com o Governo Carvalho Pinto, ele não consegue eleger o sucessor, se elege o Ademar, depois teve o Golpe de 1964 e aí meu pai só vai ter uma produção com um mínimo de qualificação, digo no plano da quantidade, claro que ele fez umas casas magníficas, mas o que acontece é que teve um corte na carreira de arquiteto que prestava serviços para o Estado, era uma opção pessoal dele que achou que era muito importante para ele. Em 1967 produz-se a concepção do Zezinho Magalhães, em 1968 é implantado, em 1971 são vendidas as primeiras 500 unidades habitacionais e aí tem uma série de trabalhos para o Estado que é importante você perceber o que era este momento, um momento em que apesar do maior recrudescimento da ditadura, ela não poderia prescindir dos cérebros e da qualidade do conhecimento do Brasil. E foi neste período que logo em seguida se formaram as grandes consultoras para fazer os grandes

¹⁰² Rubrica: sociologia. Grupo de indivíduos com análoga função social ou com influência em determinado campo de atividade (fonte Dicionário Houaiss).

projetos nacionais, de represas, aeroportos etc. E daí houve uma mudança qualitativa de nossa produção marcante, da qual até hoje não conseguimos tirar o pé da jaca. E continuamos sempre esperando que um mecenas, nem que ele seja da Organização Bandeirante, (OBAN – Braço repressor da ditadura financiado inclusive por empresários) nos contrate e nos dê um laboratório para a gente projetar. Isto é uma leitura minha muito simplificadora, do arquiteto que senta na prancheta e tem uma idéia para desenvolver, sabe que pode contribuir no plano do conhecimento através do projeto e para a vida cotidiana, o espaço coletivo. É bom também analisar que os trabalhos do Artigas, em sua grande maioria, são trabalhos de espaços coletivos, trabalham com o convívio humano, escolas... algo importante que o pessoal do Sérgio Ferro sempre esquece, ele sempre fez sindicato operário, ele sempre construiu sindicato operário, ele era empreiteiro de sindicato operário, ou seja ele não era um Camargo Correa construindo, era o Vilanova Artigas. Não que ele carregasse baldinho de concreto, mas ele era o cara que tomava conta disso. Eu cheguei a herdar sindicato dele para projetar: dos bancários, metروiários, têxteis. Isto ainda na época que sindicato fazia algum sentido... Os tempos mudaram!

GRC – Certo, mas a questão importante no Carvalho Pinto...

JCA – É importante para fazer um começo, porque o Artigas não teve uma obra pública até o governo Carvalho Pinto, eu posso estar enganado, mas ele dependia fundamentalmente da iniciativa privada para fazer as grandes obras, o Louveira ele fez para o dono do Estadão (Jornal “O Estado de São Paulo”), o São Paulo Futebol Clube ele fez para o São Paulo Futebol Clube. Claro, ganhou um concurso, foi escolhido por um júri, para fazer o Morumbi, era um concurso fechado com 10 arquitetos de São Paulo e ele foi o escolhido. Ele nunca tinha feito um trabalho para o Estado. Sem considerar que o Estado de São Paulo começa a contratar arquiteto depois da experiência de Brasília, ou durante a construção de Brasília. Aí que o Estado se abre para as questões da estética, do Estado contratando os arquitetos no mercado, porque viu que a produção e a capacidade técnica que tinha no DOP (Departamento de Obras Públicas do Estado de São Paulo – atual CPOS), que é horrível e de má qualidade, tinha um limite e para você montar um símbolo de algum governo, de alguma intenção de modernidade e “progressismo”, você precisa de um símbolo mais forte. Eu nunca me esqueço do Governo Brizola, que o logotipo do Brizola era o CIEP, aparecia na TV com uma dinâmica, aí formava uma tarja preta e montava as janelas do CIEP e este era o logotipo do Brizola, uma animação de um desenho do Oscar Niemeyer. Não precisa dizer que a coluna do Palácio da Alvorada, a coluna da Catedral de Brasília, são marcantes como símbolos de alguns de momentos históricos interessantes. Então esta questão da forma e da relação do edifício do programa coletivo das cidades é tão importante que a Marta tentou fazer alguma coisa semelhante com o CEU. E ela tinha toda razão. Dou todo o apoio da Marta, neste aspecto. Já o buraco da Rebouças não.

GRC – (Risos). Pois é, estas coisas acontecem mesmo...

JCA – Pois é, uma mão lava a outra, tem um acordo, meio por aí. E o Serra está retomando o CEU, porque o CEU é um programa social marcante. Agora no Rio de Janeiro ver o teatro dos CIEPs caindo aos pedaços me partiu o coração...

GRC – Agora, em termos gerais, o desenvolvimento da Arquitetura Moderna que começa em 1930, que muitos autores vão dizer que com o Golpe Militar vai se encerrar a modernidade no Brasil, há uma interrupção que dá para perceber, interrupção de um processo que segundo o Otávio Ianni, foi de um período em que vigorou o populismo. Como esta mudança atingiu, interferiu no trabalho e obra de Artigas? Pois, segundo o que tem sido divulgado em muitos trabalhos, o Artigas foi exilado, foi para o Uruguai...

JCA – Ele se auto-exilou no Uruguai. Ele não foi exilado nem expulso. Foi uma decisão pessoal de ir para lá porque ele tinha acabado de conseguir um hábeas corpus de um inquérito policial militar na USP e quinze dias depois ele entrou num outro inquérito policial militar do Partido Comunista. Ele tem que ir embora, porque recrudescer a situação. Isto aí foi no ano de 1964. E do ano de 1965 para o de 67 teve um final do esforço do Castelo Branco de tentar fazer uma eleição e de dar um outro sentido ao Golpe. Entra o Costa e Silva. Além de deixar de ser populista passa a ser persecutório. Agora, neste período, no Estado de São Paulo, há uma certa continuidade do que foi construído no Governo Carvalho Pinto. O Partido do Montoro, antigo PDC (Partido Democrata Cristão), era o da Secretaria do Trabalho. O Governador era o Lauro Natel, vice do Ademar, mas que tinha algumas ligações com a turma do Carvalho Pinto etc. então você tem um momentinho entre 1965 e 68, embora ocorra o AI-5, no final do ano, que já é o Costa e Silva, mas você tem um momento em que há uma certa composição da burguesia paulista, estas coisas você pode ver no Elio Gaspari, (A Ditadura Envergonhada) ele vai explicar isto muito bem. E aí, este momento entre 1966 e 67, o Conjunto Zezinho Magalhães Prado, foi construído para operários sindicalizados na Grande São Paulo, muito diferente de construir apartamentos e alugar para funcionários federais que é o caso do Pedregulho. Basta verificar como está o Pedregulho hoje e todo o projeto inacabado de habitação de interesse social, ou melhor dizendo, pois social toda habitação o é, mas habitação para o proletariado a custo compatível com sua renda, no Brasil é um fracasso. Você consegue salvar dois ou três edifícios.

GRC – O Copan?

JCA – O Copan é legal, baratinho, minha sobrinha quer morar lá. Mas o que acontece é que tem a ver com a construção do país, não se pode prescindir dos cérebros e do espaço. E, no entanto, é o que ocorreu. A visão nacionalista, embora problemática, dá serviço para arquiteto. Quem vai construir o Brasil novo? São as empreiteiras, que iam trabalhar com os engenheiros os arquitetos, as empresas de consultoria crescem de forma desmesurada, mas tudo isto acaba em 1976-78.

GRC – Sim, com o fim do Milagre Econômico.

JCA – Pois é, não durou oito anos isto. Se você pegar em 1976 já avisa com o negócio do Petróleo e, em 1978, o Brasil apresenta as suas contas. E vai entrar em 1980, com a Arquitetura Pós-moderna e com o Reagan e a Margareth Thatcher apresentando a conta da dívida. Do ponto de vista histórico é complicado. Estamos tirando o pé da jaca agora, no plano de conseguir reconstruir a expressão estética brasileira e nacional, com alguns conteúdos brasileiros novamente. Eu até acho impossível fazer arquitetura pensando somente na sua choupana de índio. Não dá para ser Lúcio Costa, é muito difícil, já era difícil

no tempo dele. O Lúcio Costa, o neocolonial etc, são coisas impossíveis de serem reinterpretadas. E depois, tem que levar em consideração que o que o Capanema deixou ele fazer no Ministério da Educação e Saúde não ocorreu nos outros Ministérios. Vá ver a Caixa Econômica Federal na praça da Sé, tem coluna jônica! Vá ver o bolo de noiva que era esta Arquitetura Oficial. Veja a Caixa Econômica Federal que é a Segunda obra da Caixa no Brasil, em tempos de Getúlio! É um templo grego com pilares jônicos pretos. Nem respeito à cultura mediterrânea tiveram!

GRC – E olha que andam dizendo que os templos gregos eram coloridos... Não têm nada de candura também.

JCA – O Partenon era pintadérrimo, com todas as cores! Na Babilônia era tudo colorido. E na China está tudo pintadinho até hoje. Este período, em Arquitetura é muito restrito, mas, no entanto, é muito rico. Mal se tinha tempo de perceber as coisas...

GRC – A questão da democracia é uma questão importante para se explorar. Como fica projetar na Ditadura Militar, não é?

JCA – Pois é, sem democracia não há a possibilidade de diálogo, de crítica de produção madura. Tudo é impositivo. Na minha ingenuidade de mocinho, nos anos de 1978-79, com o anúncio da anistia eu disse a meu pai “puxa pai, agora vão abrir as gavetas dos Censores e obras de arte maravilhosas vão aparecer para nós sabermos o que foi feito no período da Ditadura!!” e meu pai disse “Não meu filho! Debaixo da Ditadura ninguém fez obra de Arte! Os Censores que tiveram alguma coisa a ver, só tem bosta! Não tem nada, debaixo da ditadura não tem coisa nenhuma!” (Risos). E ele foi um arquiteto que conseguiu produzir obras magníficas no período, por conta de que o tempo de censura arquitetônica é diferente da censura literária.

GRC – Tem razão, pois é muito mais direto e fácil, por exemplo, censurar uma palavra de uma música do Chico Buarque, do que um edifício. (risos)

JCA – Exatamente.

O Artigas já antevia no tempo do pós-moderno e do Regan, o que ele teria que enfrentar. Pois, desconstruir, ou pelo menos repudiar, uma cultura arquitetônica como a que foi construída nos anos 1940-50-60 e mesmo no início dos anos da Ditadura, em três ou quatro anos, com panfleto pós-moderno é algo difícil. Mas deu para estragar bastante! Voltando à questão da Ditadura e da repressão, o meu pai foi cassado, mas a Universidade ia lá em casa. O César Lattes continuava indo lá em casa, o Newton Bernardes e o Ely Silva também. Tinham conversas incríveis. (Os três citados são físicos amigos do Artigas). É muito importante ver a repressão no espaço acadêmico e quem lucrou com isto. Todos os Petistas hoje fizeram carreira debaixo do MEC-USAID. Começaram em 1972-73 e depois terminaram Ministros.

ANEXO B

Entrevista com Rosa Artigas

Realizada na Casa Mario de Andrade, SP, em 23-07-2007 e complementada posteriormente em sua casa, em abril de 2008.

Gabriel Rodrigues da Cunha – Sabe-se que o PCB viveu na ilegalidade durante o Regime Militar. Como fica a participação de Vilanova Artigas com relação ao Partido? Ele continua vinculado?

Rosa Camargo Artigas – Artigas não continuou vinculado ao PCB, pois não podia. Ideologicamente sim, mas na prática não. Não se deu de forma vinculada como anteriormente. Depois da ditadura isto fica inviável. Tinha, na verdade duas escolhas, ou se caía na total ilegalidade ou os contatos ficaram mesmo prejudicados. Não existia possibilidade de isto acontecer, particularmente após 1968. Quer dizer, em 1964 também, porque a partir de 1964, ele teve um processo na Justiça Militar, que só foi julgado em 1967. Ele ficou três anos comparecendo no exército. Ele só é absolvido dos processos em 1967 e já em final de 1968, tem o AI-5 a cassação e a seqüência dos fatos após AI-5. Em 1968 teve um leve respiro com a questão do Costa e Silva que fica doente, antes de entrar o Governo Médice. Começa o Movimento Estudantil, então, um respiro não do ponto de vista da repressão, mas do ponto de vista da organização da sociedade. Então, os contatos que ele poderia ter eram com os intelectuais de esquerda, o Mário Schemberg, o próprio Niemeyer, que em algumas circunstâncias estava fora do país, um ou outro intelectual que muitas vezes estava numa condição de exilado. Então não existia um contato com a militância partidária mesmo.

Gabriel Rodrigues da Cunha – Era um momento difícil mesmo. Você menciona um episódio da bomba que estourou na casa da rua Campo Belo, em 1975, não é?

RCA – A bomba foi um dos episódios. A gente recebia telefonemas ameaçadores do Comando de Caça aos Comunistas (CCC), telefonema da polícia, era um cotidiano que a gente esquece, porque tem que esquecer, porque senão, não sobrevive.

GRC – Pois é, senão não dorme mais à noite...

RCA – Fica esta coisa também de virar herói, de ficar fazendo contexto romântico. Não tem nada de heroísmo, num contexto que... Na verdade o ser humano tem uma capacidade horrorosa de se adaptar às piores condições de vida. A gente continuava vivendo, dava festa de aniversários, saíamos para trabalhar etc. Um cotidiano em que a gente se adapta. A falta de democracia é um problema mesmo, mas não ficávamos sofrendo 24 horas por dia.

GRC – Certo.

RCA – Não é para idealizar, nem dar uma de herói, mas também não dá para imunizar, dizer que era tudo muito fácil.

GRC – Isto gera até um problema na historiografia mais recente. Apesar dos trabalhos sobre este período como os que tratam do Sérgio Ferro, estas coisas, há uma grande lacuna neste período militar.

RCA – É porque as escolhas românticas são sempre mais interessantes do que as escolhas mais racionais. Meu pai teve uma escolha racional, dentro da racionalidade do que era possível fazer sem nenhum voluntarismo romântico. Eu acho que a posição do Sérgio Ferro, eu respeito muito, e depois os discípulos, era uma escolha dentro de uma outra visão.

GRC – Motivada pelo calor do momento, por influências de fatores como a Revolução Cubana.

RCA – Sim, tem um lado de romantismo. Tem uma coisa meio Willian Morris, meio Idade Média, meio negação da técnica.

GRC – O interessante é que ele leu a Teoria Crítica, pelo menos é o que mostra alguns textos dele, como o Canteiro e o Desenho, e no entanto...

RCA – Ele fez uma escolha ligada ao pensamento romântico, um romantismo modernizado, mas romantismo. A mesma visão que faz o heroísmo, seus grandes papéis na História etc. Mas tem que levar em conta também que eu, na qualidade de historiadora de formação, sei que a História faz suas condições, não adianta querer mudar.

GRC – O Sujeito tem seus limites não é? Ele não está desvinculado do momento em que vive.

RCA – Sim, não dá para julgar com o olhar de hoje. Você olha com o olhar crítico para estas coisas. Na época era uma coisa que eles não faziam. Eram as escolhas que existiam, os caminhos que estavam se traçando. Houve resistências mais a longo prazo, dentro de um quadro de realidade.

GRC – No mestrado, eu estou tentando, entre outras coisas, acompanhar a trajetória do PCB nestes anos. O Carone, Brandão, etc. E é justamente neste momento do Golpe Militar que este Partido, que foi uma das grandes invenções da esquerda brasileira, sofre grandes mudanças, ocorrem os rachas.

RCA – Precisa tomar um pouco de cuidado com esta coisa da ligação do comunismo com o Governo Vargas, porque a coisa não é tão redonda. Existem contradições interessantíssimas nesta participação da Arquitetura Brasileira em particular, com a participação dos intelectuais e do Capanema. É uma coisa um pouco mais complicada e não podemos colocar num mesmo “saco”. Por exemplo, você tem, na realidade, todos estes homens se transformaram em comunistas em 1945.

GRC – Pela primeira vez o PCB fica na legalidade, em 1945.

RCA – Pois é, foi só depois do Estado Novo, e não dá para você imputar que os comunistas estavam juntos com o Estado Novo, com a Arquitetura Moderna, com o Capanema, é claro. Alguns deles tinham histórico de ter participado do Movimento Integralista e toda aquela confusão. Acho que o primeiro corte que precisa fazer muito claramente é que estas coisas não são um conjunto só. Outra coisa que precisa separar muito claramente a Arquitetura Moderna em São Paulo da Arquitetura carioca, porque em São Paulo, no período do Estado novo, embora existissem relações entre arquitetos e a política intelectual do Estado Novo, você tinha características bem diferentes. A oposição que vinha do Julio Mesquita do Estado de São Paulo, a própria burguesia paulista dos Penteado, que era de oposição, nada tinha que ver com o governo central no Rio de Janeiro.

Veja que coisa engraçada, o Edifício Louveira, projeto de meu pai de 1948, os proprietários eram os Mesquita. Na realidade a ligação era muito mais forte com aquilo que era uma oposição burguesa, de direita, ninguém dirá que não, era liberal burguesa, vamos dizer assim, o que restava das oligarquias em São Paulo, do que ligado ao Estado Novo. Por isso é um risco colocar tudo isto num mesmo saco, já que estamos falando em indivíduos. Se estivéssemos falando da Arquitetura como um todo, tudo bem. Mas já que se tratam de indivíduos, não dá para botar num mesmo bolo.

Isto é uma coisa muito perigosa. Acho também que é uma coisa muito errada usarmos para a periodização da Arquitetura uma periodização da história política. Porque a Arquitetura é uma linguagem artística, ela tem uma certa independência, não é determinada. Senão a gente

cai num marxismo vulgar que tem uma determinação que não existe. Eu já vi casos de gente dizer que fazia a coluna de um determinado edifício de um jeito, porque a dialética, porque tinha uma relação dialética etc. Precisa tomar muito cuidado com isto porque a criação artística obtém vida num patamar que, mesmo na Arquitetura onde o determinismo da técnica tem um peso forte, mas ela transita no âmbito da Arte e a gente tem que tomar cuidado com isto. Os arquitetos costumam explicar mal estas coisas porque são muitas vezes criações individuais e não tem muito como explicar cientificamente e acabam apelando para alguma explicação exterior a isto. Então eu acho que periodizar a História da Arquitetura Brasileira pela História Econômica ou pela História Política é um risco.

GRC – Pela História da Cultura já se aproximaria mais, não é?

RCA – Sim. Veja que coisa engraçada, se você vir o que está acontecendo na literatura, críticos que têm um olhar sobre a questão da linguagem artística e não do ponto de vista da História Social, ou seja, o fato principal ser a obra artística ou o bem cultural e não a História, você tem questões interessantes a serem notadas. Uma certa independência maior. Claro que a Arquitetura é um pouco mais complicada porque sofre realmente com as limitações econômicas, de quem paga a conta, de quem contrata, de quem tem a grana para fazer. Não tem, portanto, a liberdade de um escritor, um pintor, de um artista plástico que tem sua obra em casa. Neste caso, o mercado entra antes da concepção, porque precisa ter o cliente e tudo o mais. De qualquer forma é preciso ter um olhar a respeito da forma e suas questões, a linguagem da Arquitetura. O arquiteto não devia falar, mas devia construir, porque a linguagem do arquiteto é a obra construída. Claro que ainda há ingenuidade, porque o arquiteto não constrói também. De qualquer maneira nós precisamos ter muito cuidado com a arquitetura falada. Todos estes debates do Sergio Ferro, por exemplo, é um pouco arquitetura falada. Arquitetura dita, não é Arquitetura feita. A Arquitetura é um mico!(risos)

GRC – Sim! (risos)

RCA – Em compensação ela tem a vantagem de te dar a dimensão de olhar o mundo de uma maneira diferente da que hoje está muito na moda: a micro-história, esta coisa muito compartimentada, estas coisas dos pós-modernos contra as grandes narrativas. Ela te dá uma dimensão generalista, de totalidade que é muito interessante.

GRC – Gostaria que você comentasse agora, sobre o exílio de Artigas no Uruguai. Ele projetou algo por lá?

RCA – Ele se exilou porque ele ficou preso durante a Ditadura Militar, no Segundo exército. Por isso que ele teve que se exilar. Eles (policiais) entraram dentro da sala de aula, na FAU-USP e tiraram-no dentro da sala e prenderam. Teve três professores que foram presos no mesmo dia na Universidade, agosto/setembro de 1964: ele o Mario Schemberg e o Florestan Fernandes. Não temos muita coisa sobre o exílio a não ser a nossa memória. Eu tinha 12 anos na época e não lembro de muita coisa, nem de nomes de gente. Por outro lado, meu pai ficou numa profunda depressão lá em Montevideu, disso eu lembro. Ando mexendo com uns papéis antigos do escritório dele. Saiu recentemente uma pesquisa de uma moça da PUC-SP sobre a influência da ditadura na carreira pedagógica do Artigas. Não sei se é boa, porque ainda não li, mas acho que é um caminho... acho que ela fez a pesquisa nos arquivos do DEOPS. O Artigas não projetou nada no Uruguai. A proposta era que, se ele ficasse lá, se instalasse como professor da universidade, se bem me lembro.

GRC – Você mencionou o Florestan Fernandes e o Mario Schemberg. Artigas tinha amizade com eles?

RCA – Com o Florestan, menos, conhecia da Universidade. Mario Schemberg, sim, foram companheiros do Partido Comunista, militaram juntos, entre os intelectuais. Ia lá em casa e tal. Eles foram presos em 1964 e até 1968 ainda tinha o IAB que conseguiu o hábeas corpus.

Os advogados conseguiram e liberaram-no. Só que na hora que ele saiu da cadeia, entrou os processos das “Cadernetas de Prestes”, as famigeradas cadernetas que Carlos Prestes fazia, com suas anotações. O critério para a perseguição da polícia com relação a estes processos era quantitativo, isto é, contava-se o número de vezes que as pessoas tinham sido citadas nas cadernetas. Era um diário de bordo de um companheiro. Isso faz pensar o quanto a direção do Partido, em 1964, apostava que a Revolução ia acontecer. Não ainda uma socialista, mas uma liberal-burguesa. O curioso é o fato de Prestes anotar os nomes de pessoas, ir embora, refugiar-se e não eliminar as tais cadernetas (risos). E é evidente que o pessoal que era do comitê central tinham seiscentas citações nestas cadernetas, que eu não sei quantas eram. E os intelectuais ficavam ingenuamente agindo no meio intelectual mesmo, é evidente, pois para os demais militantes de um Partido que tinha uma visão meio “obreirista”, eles nunca acharam que intelectual servisse para muita coisa. Então os intelectuais ficavam meio isolados. Minha mãe era motorista. Os intelectuais eram citados poucas vezes, não sei quantas, mas enfim, ninguém sabia o que isto significava. O Artigas era fiador da casa do Prestes, ele morava em São Paulo. Não sei como, mas conseguiram sumir com o papel que comprovava que era fiador. Acho que era o próprio cara da imobiliária que deu um sumiço no papel, com medo de que a casa ficasse fechada, embargada, por dez anos. Não sei como resolveram o problema. Mas quando Artigas sai da cadeia aparece este processo das cadernetas de Prestes e eles começam de novo, a coisa da prisão preventiva. Então, para não ser preso outra vez, ele é ajudado por um grupo de amigos arquitetos, dentre eles o Chico Petrarca, que levam-no para o Uruguai e de lá veriam o que fariam. Não havia só eles, tinham outros como o do pessoal ligado ao Brizola e ao Jango, eles estavam indo nesta barca de ir para o Uruguai e de lá ver o que aconteceria. A hipótese que se tinha na época era que o Niemeyer estava fazendo o projeto da Universidade de Constantine, não sei se estava fazendo, ou ia fazer. A hipótese é de que, do Uruguai, Artigas fosse para Argel, mas ele não quis. Ele ficou no Uruguai muito deprimido, bastante. Ninguém gosta de ficar exilado, só depois que você volta e vira herói que fica legal. Mas larga tudo para trás etc. Ele entrou numa depressão muito grande. Enquanto isso os advogados brasileiros conseguiram entrar com o hábeas corpus e, um pouco antes deste sair, ele voltou de viagem, porque já se tinha acesso ao processo e condições de saber de sua condição e do que viria.

GRC – Quanto tempo ele ficou lá?

RCA – Acho que cerca de 7 a 8 meses. Ele voltou e ficou clandestino por um tempo, até sair definitivamente o hábeas corpus. Aí começou: ele foi julgado sem ser prezo, mas tinha que ir, semanalmente, à Justiça Militar. Um julgamento que só foi acabar muito depois, porque tinha uma porrada de gente que tinha sido citada nas cadernetas. Toda vez que tinha uma testemunha de onde quer que fosse, ele tinha que comparecer e isto se arrastou até 1967, quando uma parte das pessoas foi condenada e outra absolvida. Este exílio, seu mal, é que ele é uma fuga, não é um exílio...

GRC – O Julio Artigas disse-me que o pai de vocês se auto-exilou no Uruguai, foi uma decisão pessoal.

RCA – Pois é, e aí sim teve a casa revistada, uma situação difícil de repressão. Mas era assim, o Estado não expulsou ninguém. Todos os que saíram, saíram por vontade própria, com exceção dos que foram trocados pelo embaixador seqüestrado. Não existiu na Ditadura Brasileira uma lei que expulsasse. Ou você era preso ou saía do país para não ser preso. O próprio Goulart, o Juscelino saíram pelas próprias pernas.

GRC – Gostaria de discutir uns pontos dos seus textos. No *Encruzilhadas e Caminhos: cinquenta anos de história*¹⁰³ tem uma questão que eu acho importante levantar. Você

¹⁰³ In Vilanova Artigas. **A cidade é uma casa. A casa é uma cidade**. Catálogo de exposição, Casa da cerca: Almada, 2000-2001.

trabalha com a idéia de que a intelectualidade vai, após o Golpe, retomando aos poucos a produção e cumprindo um papel de resistência.

RCA – Há vários tipos de resistência e incluí todas. Podemos dizer que no Jornal o Estado de São Paulo, quando ele publicava uma receita de bolo ou um poema do Camões numa notícia que foi censurada, é uma forma de resistência. Existia, então vários níveis de resistência desde o Mesquita com o Camões na página do Jornal, até o cara que estourou uma bomba, deu um tiro, assaltou um banco. Essa resistência era dos intelectuais e da classe média ilustrada. Esta coisa da resistência popular só vai aparecer muito mais adiante. O que temos que colocar na cabeça é que o Golpe Militar teve um apoio muito grande. Houve marchas da família que juntaram milhões de pessoas, as chamadas marchadeiras, as donas de casa etc. Da mesma forma que depois aconteceu também no Chile, em 1973, foi classe média, bateadeira de panela. Esta coisa de demonizar o Golpe como se fosse uma ação restrita do exército, uma quartelada, não foi isto. Teve muito apoio na população, teve toda a campanha anticomunista etc. E a resistência popular só apareceu depois, mais no final dos anos 1970, no final do Governo Geisel e no Figueiredo, quando começam os movimentos em São Bernardo, as greves do ABC. Havia também uma crise econômica que estabelece um afrouxamento. Porque o Milagre Econômico deixou a classe média muito feliz. Ampliou-se todo o sistema de comunicação, telefonia, *comodities* que a classe média consumia. Tudo foi criado nesta época. O “saudoso” Antonio Carlos Magalhães foi Ministro das Telecomunicações...

GRC – Saudosíssimo! (risos)

RCA – Então, esta ilusão não podemos ter, dizer que a Ditadura foi um horror do ponto de vista do cotidiano das pessoas. Definiu-se um Capitalismo excludente, reacionário, evidentemente. Depois, quando o Milagre entra em Crise, é que se teve consciência de que a situação política era tão grave quanto à econômica, a inflação. No período 1968-73, o país cresceu muito. E lógico devendo os tubos, roubando pra caramba.

GRC – Com Monopolização, dívida externa e tudo o mais.

RCA - Sim, mas do ponto de vista da vida das pessoas, metade destes grandes capitais, os grandes capitalistas e empresários que aparecem hoje, por exemplo, o comandante Rolin dono da companhia aérea TAM, aparece nesta época.

GRC – Assim como as grandes construtoras também, não?

RCA – Sim, sim, se não surgiram nesta época, fortaleceram-se nela. O mesmo com Bancos, o Itaú, por exemplo. As pessoas compraram muito carro, viajaram muito. E a resistência, na realidade, era feita por quem tinha consciência, do ponto de vista histórico, de que não era bem por aí. É um movimento de elites, de uma parcela de classe média.

GRC – Pois é, uma coisa é agüentar os militares com a economia “bem” e outra, bem diferente é agüentá-la com a recessão, com a crise econômica.

RCA – A política salarial sempre foi difícil na Ditadura. Havia o arrocho salarial, o controle dos Sindicatos e das lideranças, não havia interlocução. Com os sindicatos colocados na ilegalidade ficava difícil canalizar qualquer tipo de reivindicação. As greves do ABC só ocorreram em 1978, já com uma nova geração de líderes que substituíram uma outra cabeça, outra visão, que substituiu uma que era mais politizada. As primeiras greves que o Lula participou não eram para discutir nada, eram para reivindicar salários. Depois é que isto se politiza, porque se junta com os outros movimentos. Enfim, o fato é que a Ditadura não foi, para muitos, uma merda. Até hoje você pega táxi, motoristas de táxi são exemplos, eles costumam ser muito reacionários, dizendo “ah, na época da Ditadura não tinha isso, tem que ter outra Ditadura”. A Das Lu era sacoleira, e foi o Milagre que a transformou na “Das Lu”.

GRC – Voltando agora ao seu texto, com a Ditadura, sobretudo depois do AI-5, você assinala a radicalização da repressão, ao mesmo tempo em que se inicia o Milagre Econômico, e afirma a dualidade da postura do Estado, que ao mesmo tempo cassa Artigas e solicita a ele projetos, como o Zezinho Magalhães Prado e de renovação urbana como o do Vale do Anhangabaú.

RCA – O Zezinho Magalhães, na realidade não é o Estado quem chama. O projeto não era para meu pai. Quem foi chamado para fazer o Zezinho Magalhães foi o Fábio Penteado, que na época era de uma família tradicional de Campinas, nunca foi comunista. Acho que foi presidente do IAB ou conselheiro. Na realidade quem chama o Fábio é o próprio Zezinho Magalhães Prado, que era do “Arena 2”, na época Jaú ainda não tinha MDB. Tinha Arena 1, composto por UDN, e Arena 2, PSD. Um Arena mais *light*, quer dizer, sei lá se era *light*! Enfim, era um cara de Jaú que chamou o Fábio Penteado. Só que eles conheciam meu pai, porque no meio deste povo de Jaú estava o famoso Juvenal Juvêncio, Presidente do São Paulo Futebol Clube, hoje. E para quem meu pai fez o projeto do Estádio do Morumbi, em 1953. Então, o que se fez foi chamar vários arquitetos porque foi uma coisa grande ligada à implementação do BNH, que não existia na prática. Então o que ele faz é chamar o meu Pai e o Paulo Mendes da Rocha, que eram os dois ferrados, o Paulo nunca foi comunista também, mas era ligado a ele pela Universidade, era seu assistente. E deram para o Zezinho Magalhães um negócio que nunca funcionou, o CECAP, que não tinha construído uma casa para o povo. Então, deram de brinde para o “Sr. Arena dois” a CECAP e ele resolveu que, como tinha grana o BNH, fazer. Então esta ligação que se faz é através do Fábio Penteado, do contato com meu pai com o Juvenal Juvêncio, o Zezinho Magalhães, uma espécie de ação entre amigos. Não é o Governo da Ditadura que chama o Artigas para projetar, o que seria a semente do CDHU. E tem que ter claro isto porque não era o Sr. Garrastazu Médice chamando meu pai para o gabinete. E aí temos que repensar esta coisa que o Pedro Arantes coloca no livro. Ele se esqueceu que, se é para jogar merda no ventilador, o Rodrigo Lefèvre trabalhou na Hidroservice. Que fazia coisa para a Ditadura do mesmo jeito. Então o Zezinho Magalhães é resultado disso, dessa “ação entre amigos”. E todos os projetos deste período que o Artigas fez para o Estado neste período, fazem parte um pouco do Milagre Econômico, que precisava de pessoas qualificadas para fazer grandes obras, quem se podia contratar, quem tinha Know-how? Era esta geração de arquitetos a qual pertencia Artigas. Na verdade, quem em geral tinha histórico de fazer coisas para o Estado.

Por fim, o que quero chamar atenção é que existiam contradições naquele momento que todos tinham que enfrentar. Não existe esta possibilidade de você ter uma rede de relações que você diga “este é comunista, não contrate”, ou “este deixou de ser, contrate”. As coisas não são maniqueístas, não há os que são do bem e os que são do mal. O Chico Buarque gravou disco e embora fosse música de protesto foi uma gravadora americana, vendeu os discos e tal.

GRC – Entendo o que você quer dizer, a CEBRAP foi financiada pela Fundação Ford.

RCA – Eu tenho absoluta certeza de que se nós vivêssemos numa absoluta democracia, poderíamos ter feito muito mais. Se pudéssemos fazer uma hipótese para a História. Claro que a História não tem hipótese, mas se pudéssemos fazer, provavelmente não teríamos o Minhocão. (risos) Tem certas coisas que poderíamos evitar!

GRC – Já que estamos falando em sistemas viários, gostaria que você comentasse um pouco sobre o projeto de Artigas para o Vale do Anhangabaú.

RCA – Este projeto foi outra ação entre amigos, que era o pessoal que estava na EMURB na época. Meu pai viveu gerações de arquitetos e eu não lembro quem estava lá. Alguém que o chamou para fazer uma proposta. Mas era uma proposta que ele não gostava muito, apesar dele ter feito. Ainda não tinha previsão de linha de metrô passando por lá e tinha umas complicações, estava cheio de passarelas. Ele não curti muito, havia muitas limitações. É

interessante do ponto de vista viário, porque ele estabelece relações que extrapolam o vale, o projeto não se limita a ele. Ele estende o projeto para Av. Tiradentes de um lado e, de outro, a Av. 23 de Maio. Mas ele não gostava do projeto.

GRC – Segundo uma recente dissertação de São Carlos, do Marcos Faccioli Gabriel, ele comenta este projeto de Artigas para o Vale do Anhangabaú. Resgata alguns estudos que o Artigas tinha feito sobre a história de São Paulo.

RCA – Ele estudou o plano de Avenidas do Prestes Maia, trabalhando criticamente sobre ele, analisando. Mas ele não passou do estudo preliminar.

GRC – Foi um concurso?

RCA – Não, foi uma espécie de Carta Convite, se não me lembro.

GRC – Para terminar, você teria algo a acrescentar a respeito de Artigas, qual tenha sido o papel intelectual dele neste momento histórico?

RCA – Intelectual e arquiteto? Acho que oferece uma grande contribuição em sua obra arquitetônica mesmo. Além disso, outra contribuição tem a ver com os jovens. Ele nunca deixou de ser procurado por eles, pelos alunos da FAU, da Universidade. O pessoal ia lá na casa dele, passava tardes, lia trabalhos. Continuou como professor particular.

No último livro do Paulo Markun, que foi meu colega de ginásio, de colégio, na Faculdade ele fez Escola de Comunicações (ECA) e eu História, há um pequeno comentário sobre isto, sobre meu pai. Meu pai acabou orientando muitos alunos a não seguir a luta armada. Ele teve papel de professor muito mais do que intelectual. Ele continuou muito ligado ao IAB. O IAB teve um papel importante de combate à Ditadura Militar e foram muito solidários com meu pai, particularmente, e ao Paulo. Alguém precisa contar a História do IAB, uma coisa impressionante que não se tenha narrado esta história ainda. O IAB foi importantíssimo tanto para o concurso de Brasília, quanto para o combate à Ditadura. Fez discussões importantes sobre a cidade e chegou a ter programas de televisão que passavam na TV aberta, discutindo a cidade e Arquitetura, semanalmente.

A arquitetura já pertenceu à cultura brasileira. Esta é a grande dificuldade da Arquitetura de hoje em dia. Ela virou uma coisa de especialistas. Os cadernos “metrópole” ou “cidades” dos Jornais não falam de Arquitetura. Em algum momento os arquitetos também foram responsáveis por isso, em algum momento eles resolveram que eram especialistas e ninguém mais podia falar de arquitetura, a não ser eles.

GRC – Aproveitando o gancho, você fala num desmonte ético da arquitetura, você acha que tem a ver com isto? Quero dizer, no texto você diz que a Arquitetura “foi destituída de proposta social, habilmente inviabilizada durante os anos negros de nossa História recente, sua capacidade crítica foi reprimida, seu debate foi calado pelo afastamento e cassação de seus intelectuais mais ativos, sua pesquisa desestimulada. Como reconhecer uma ética capaz de orientar a produção arquitetônica e artística a partir dos anos 1980?”.

RCA – Eu acho que isto ocorreu na cultura em geral, não só da Arquitetura. Se você verificar que todo mundo chama os anos 1980 de a “década perdida”, não sou só eu. O fim da Ditadura coincide também com o fim do bloco comunista. Tem um peso nisto. Não podemos achar que não existiu nenhum impacto esta mudança. No fundo, a vitória do capitalismo sem oposição é muito ruim, ainda que o socialismo real possa ser bastante discutível, ainda que este contraponto seja discutível, havia um contraponto.

GRC – Uma coisa que reparei ao estudar os projetos de sindicatos que o Artigas, entre os anos de 1960 e 70 e acabei me dando conta de que não há praticamente nada feito, nenhum trabalho que discuta estes edifícios dentro da historiografia brasileira. Tive a oportunidade de ver dissertações que discutem as casas, as escolas (várias), os conjuntos para a CECAP, mas

sindicatos, não. O interessante é que estes projetos têm, ou podem a princípio ter, uma riqueza importante. Eles apresentam características distintas dos demais. As escolas e conjuntos habitacionais, muitas vezes implicam orçamentos enxutos, que esbarram nas possibilidades que o Estado oferece em cada momento (no caso das escolas, por exemplo, o tipo de "gestão" que o FECE exercia com relação aos edifícios escolares durante o Governo Carvalho Pinto permitiu obras belas como o Ginásio de Guarulhos, ou o de Itanhaém. Em compensação os do CONESP, dificultaram muito a qualidade arquitetônica - estes dias visitei uma escola aqui em Rio Preto que a diretora disse que parecia uma prisão, antes de reformarem-na). As residências, por sua vez, apresentam uma possibilidade de experimentação máxima, sobretudo quando os clientes são amigos com grana. Os edifícios de sindicatos, por sua vez, fogem um pouco das imposições estatais, de um lado, e se aproximam das residências no quesito experimentação. Aliás, a idéia de "desígnio", no sentido que Artigas usava, não tenderia a ser maior, neste caso, pois de alguma forma estaria se discutindo os rumos do país, diretamente, na base? Coisa que na casa se manifesta também, mas entre os intelectuais, que têm uma outra percepção. Por isto acho que uma investigação sobre estas obras dos sindicatos poderia revelar muitas coisas interessantes sobre este período. Sendo assim eu pergunto: você que é alguém que por muitos anos tem cuidado do acervo da Fundação Vilanova Artigas, sabe da existência de algum registro, documento, que possa mostrar um pouco mais como era a relação de Artigas com estes sindicatos? Quando eles contratavam Artigas para fazer o projeto, eles tratavam algo mais do que questões de projeto? Ele encontrava um militante ou ex-militante do PCB com o qual trocava informações, ou discutissem os rumos do país, por exemplo?

RCA – Você tem razão. Não existe essa abordagem. Porém, nem todos os sindicatos eram controlados pelo PCB. Precisaria identificar isso. Alguns, como o dos têxteis, tinham influência do PC. Artigas fez a sede no Brás (antes do golpe de 64) e a colônia de férias na Praia Grande cujo projeto e obra nunca foram pagos, o que levou à bancarrota a empresa do Agustin Mallart, pequena construtora responsável pela obra do colônia. Isso resultou num processo na justiça que dava no total quase 10 milhões de reais. Os caras nunca o pagaram. E o Agustin morreu antes do processo correr até a última instância. Você veja que o fato de lidarmos com operários não garante transparência e honestidade. O projeto para os metalúrgicos de Santos não saiu do papel. Também era um sindicato controlado pelo PC e também nunca pagaram o anteprojeto. Artigas fez a sede dos bancários de São Paulo, já sob o comando do PT (da CUT), nada a ver com os comunistas. E o dos metalúrgicos de Guarulhos, também antes do golpe, sobre o qual não tenho informações. Outras propostas ficaram no papel, mas não sei te informar se eles discutiam o destino da nação. Acho que não. Acredito que falassem mesmo sobre o programa do edifício. Teve ainda o sindicato dos rodoviários (colônia de férias também na Praia Grande). Esse me parece que tinha influência do PC, mas, do projeto, fizeram só o balneário. O edifício não foi construído.

É claro que ele encontrava pessoas do PC, mas encontrava também em outros lugares. Até mesmo os clientes ricos das casas, muitos eram do PC, como o Mário Taques Bittencourt, por exemplo. É difícil saber, a maioria das pessoas já morreu. Minha pergunta pra você é a mesma: por que essa preocupação com a militância? Seria necessário um aprofundamento enorme na história política das esquerdas na época que não acho que seja tarefa do historiador da arquitetura. O Artigas era comunista, nunca negou que fosse, militando ou não. Ideologicamente era militante, sempre. Isso sempre me dá a impressão do risco de cair num determinismo perigoso: encontrar em cada arquitetura do Artigas, uma utopia comunista.

GRC - De fato, o trato deste tipo de informação sempre corre este risco de cair em determinismos, estas coisas. Meu trabalho em particular analisa vários aspectos das obras. Eventualmente, em alguns momentos específicos estas questões de utopia etc. aparecem e eu apenas procuro não ignorá-las.

RCA – Legal. Eu só acho que é preciso tomar cuidado pra não "politizar" a relação com os sindicatos. Era preciso verificar se outros arquitetos também fizeram projetos para sindicatos

e que tipo de arquitetos, se fizeram. Não tenho muitas informações sobre isso. Se não, podemos chegar a conclusões difíceis do tipo: quem faz projeto pra Fiesp é burguês. Essas coisas meio ingênuas que aparecem, como na questão da CECAP que já disseram que os prédios foram implantados como filas militares e outras tolices, sem sentido. Ou que igrejas só podem ser feitas por católicos. Nada a ver com arquitetura, obra construída, mas com discursos ideológicos. É claro que a proximidade do Artigas com os comunistas podia favorecer esse tipo de contato e o contrato de trabalho, não estou negando isso. Mas sempre é legal não correr o risco de análises impressionistas.

ANEXO C

Entrevista com Julio Roberto Katinsky

Realizada dia 28 de julho de 2008, em seu escritório.

Gabriel Rodrigues da Cunha – A questão da industrialização parece ter sido, no contexto dos anos 1970 um aspecto bastante discutido, é o que mostram o livro de de Paulo Bruna e textos do Sérgio Ferro, sobre este tema. Na sua opinião Você diria o mesmo, isto é, enquanto alguém que viveu naqueles dias, considera que este tema foi mesmo algo importante e como era tratado entre arquitetos e nas escolas de arquitetura? Como o Sr. via esta questão em Artigas? Como acredita que ele encarava este problema?

Julio Roberto Katinsky – Esta sua pergunta sobre industrialização e desenvolvimento é uma pergunta que domina a cultura brasileira desde praticamente a independência. Existe uma preocupação de modernização que começa com o príncipe regente dom João VI quando ele chama franceses naquele momento, os mais importantes e atualizados intelectuais da Europa pra vir para o Brasil. Questiona-se este fato devido à inexistência de documento que comprove que eles foram convidados, mas eles por acaso iriam pegar um navio para vir para um país desconhecido sem receber nenhum convite? Isto é uma coisa que não entra na minha cabeça. Eles não foram convidados por decreto, mas foram convidados por gente de confiança do príncipe, que era na realidade o rei, mas que não queria ser assim declarado porque a mãe estava viva e não há lucro. Então ele preferiu ser príncipe regente a vida inteira, apesar de realmente ele mandar no país. É difícil de acreditar que ele chamasse aqueles franceses no século XIX, como um ato de vontade, um risco de vontade pessoal, para vir aqui num país que todos tinham como um “fim de linha”. Mas creio que foram seduzidos por duas coisas: eles estavam sendo combatidos ferozmente porque eram todos artistas napoleônicos, eram combatidos pelos grupos que voltaram ao poder depois de 1816. Eles não teriam a mínima chance na França. Eles eram artistas de alto nível. A segunda coisa era a promessa de vir para mudar as coisas, mudar o império português. Todos sabem que o império português foi um desastre total. E o Dom João tinha clareza absoluta, ele não fugiu para cá como se diz por aí. Foi uma retirada e, até certo ponto, planejada. A maior prova é que eles trouxeram a biblioteca da família real, que era gigantesca. D.João, por exemplo, patrocinou a tradução e divulgação da obra do Grande Carnot, que entre outras coisas foi fundador da Polytechnique. Esta escola foi revolucionária: em quarenta anos criou os técnicos e inventores necessários para tirar a hegemonia industrial e técnica da Inglaterra. Esta preocupação de modernização acompanha a própria instalação do Reino Unido e era sabido que o Dom João não queria voltar para Portugal, ele foi obrigado a voltar para lá. Depois que ele deixou de ser príncipe regente, que passou a ser rei, assumiu o poder com todas as honras etc. aqui no Brasil. Só depois que ele foi pressionado pela alta aristocracia portuguesa que ele voltou. Então, você vê que esta preocupação de modernização vai dominar o pensamento brasileiro desde a independência.

Gabriel Rodrigues da Cunha – Ou seja, mais de um século antes da existência da Arquitetura Moderna.

JRK – Exato. Então, o que acontece. Eles vão procurar explicações para o atraso. Uma delas foi dizer que a culpa era da companhia de Jesus. Durante todo o império brasileiro há uma certa desconfiança em relação a certas ordens religiosas. Tanto que certas delas são extintas no Brasil na década de 1840. Fica proibida a existência de ordens religiosas no Brasil. Isto mostra quem eles estavam procurando, o bode expiatório que eles procuravam para justificar o atraso de Portugal e do Brasil em relação à França e a Inglaterra, as grandes potências européias. Até a Itália, com todas as dificuldades, era um país culturalmente respeitado. O que não era o caso de Portugal. Ninguém dava bola para a cultura portuguesa. Então você

terá a primeira explicação que é, num certo sentido, patrocinada pela família real que a culpa era dos jesuítas, das ordens religiosas, de toda esta organização que tinha mais compromisso com o Vaticano do que com o Rei. Esta explicação não é satisfatória, chega no fim do século e inventa-se uma segunda explicação. A culpa agora é que o Brasil é um país formado por mestiços, pretos e mulatos, raças inferiores, não vingaria nada. Toda uma idéia racista que se forma no final do império e que começa a se caracterizar. Se olharmos para a literatura brasileira entre os anos de 1890 até a primeira guerra mundial, nota-se que há toda uma opinião montada sobre a hipótese de que o Brasil não tem jeito porque é um país de mestiços. Até a idéia de imigrantes tinha este sentido de melhorar a raça, branquear a raça, esta expressão existiu. Ou seja, vamos melhorar a raça porque com este monte de mulato nós não vamos conseguir ir pra frente, vencer estas dificuldades. Porque o pessoal via, claramente que estava pagando mais do que devia para os produtos manufaturados, vendiam matéria prima e recebiam produtos manufaturados por um preço muitas vezes superior pelo que eles recebiam nas sacas de café. Aí estoura a primeira guerra mundial e as coisas mudam de novo. Aparece o primeiro país socialista que se diz socialista, que foi a União Soviética. Então, teorias que, até então não tinham pesado na consciência nacional, começam a aparecer. E os primeiros são os modernistas, o movimento modernista de 1922, que começam a questionar estas origens negativas que se apresentavam, tanto com relação à igreja quanto à questão racial. E isto é nítido, o movimento modernista valoriza os italianos, não há dúvida nenhuma, mas também os negros os índios. Está é a minha formação. Estou fazendo uma racionalização do que eu vivi. Mas vale a pena a gente reconhecer que não é uma situação particular. O que é particular que eu posso dizer pra você é o seguinte: eu, muito cedo, conheci a obra de Mario de Andrade, porque eu estava interessado em cultura, como toda a minha geração, naquela época jovens que estudavam na Escola Caetano de Campos, que era uma escola de alto padrão na época. A gente freqüentava o Teatro Municipal, existiam concertos só pra juventude, a gente assistia concertos, no domingo de manhã, com grandes regentes de orquestra, eu conheci o Eleazar de Carvalho¹⁰⁴ mocinho, dirigindo música, uma orquestra com um entusiasmo danado! E apresentando a *Abertura Concertante* do Camargo Guarnieri¹⁰⁵, que tinha acabado de ganhar um prêmio em Washington. É um negócio, era um outro mundo, de crença num futuro menos negativo. E isto antes de entrar na faculdade. E quando eu entrei na faculdade eu já tinha uma visão, em parte resultante desta situação particular de estudar na Caetano de Campos e de ter um ambiente muito bom na minha casa, mas ainda havia este apelo, estes estímulos que estavam acontecendo. Havia acabado a segunda Guerra mundial, havia todo um entusiasmo pela construção este mundo novo. E os modernistas, particularmente Mario de Andrade, já apresentavam estes dilemas com relação à indústria e ao desenvolvimento. Existe uma expressão muito feliz que li na ocasião, o livro de Mario de Andrade, o *Macunaíma*. Então, o *Macunaíma* quando chega em São Paulo ele faz uma afirmação importantíssima ele diz assim: na cidade as máquinas são gente e a gente é máquina. Já colocou o grande conflito do mundo moderno. Este esforço dos modernistas, Sérgio Buarque de Holanda, com *Raízes do Brasil*, que eu iria ler só na Faculdade, o Caio Prado Junior que traz, de repente, uma outra visão da modernidade que não é mais baseada em raças, mas em relações de produção, toda a discussão da industrialização brasileira que já tinha começado há muito tempo.

¹⁰⁴ Eleazar de Carvalho (1912 – 1996) foi um regente brasileiro, doutor em música pela *Washington State University*, nos Estados Unidos. Foi um dos responsáveis pela fundação da Orquestra Sinfônica Brasileira, no Rio de Janeiro, na qual atuou longamente como regente titular. Foi diretor artístico e regente da Orquestra Sinfônica do Estado de São Paulo e fundador da cadeira número 32 da Academia Brasileira de Música. Teve relevante atuação pedagógica tanto nos Estados Unidos quanto no Brasil, onde seu nome é indissociável do Festival de Inverno de Campos do Jordão.

¹⁰⁵ Mozart Camargo Guarnieri (1907-1993) foi um compositor brasileiro. Sua obra musical é formada por mais de 700 obras e é provavelmente o segundo compositor brasileiro mais executado no mundo, superado apenas por Villa-Lobos. Pouco antes de sua morte recebeu o prêmio "Gabriela Mistral", sob o título de "maior compositor das Américas". Atualmente, boa parte do acervo de partituras e objetos deixados por Guarnieri encontram-se no arquivo do Instituto de Estudos Brasileiros da Universidade de São Paulo.

GRC – que já havia começado há muito tempo, mas não com esta perspectiva, que surgiu neste momento.

JRK – Sim, foi neste período entre-guerras que aparece o Gilberto Freire, que diz que o português havia feito uma cultura tropical, que ninguém acreditava que era possível. Porque o sol queimava o cérebro de todo o mundo. Era a crença que eles tinham. E também que o mestiço era negativo e o Gilberto Freire, num plano meio maluco dele, vai defender o contrário que o mestiço é muito bom, que foi ele que possibilitou a existência de uma cultura tropical. Esta tese vai ser depois negada, inclusive até pelos movimentos negros, mas isto vai acontecer 50, 60 anos depois. Mas naquele instante é uma nova retomada dos problemas brasileiros. Aí entra o problema da FAU, que é onde vou estudar. Mas o que é a FAU? A Fau é, de um lado, a politécnica, que surgiu no século XIX, e é uma escola que é de engenharia, mas é muito mais do que uma escola de engenharia neste primeiro período. É uma escola de homens que querem modernizar a indústria brasileira. E nós temos que reconhecer que ela cumpriu esta missão nesta época. Mas também eles tinham pretensões de desenvolver ciência. Tem um professor, um que estou me lembrando, este é fundador da Universidade de São Paulo, Teodoro Ramos, era um matemático, que escrevia textos matemáticos para serem publicados fora do Brasil, nas revistas internacionais de ciência. Então você tem de um lado a Escola politécnica, com um alto padrão técnico, capaz de introduzir novos processo de trabalho no Brasil, e também pelos grandes engenheiros do Rio de Janeiro, mas o Rio de Janeiro era a capital do país. E aqui não era. Isto pesou muito para nós, na criação da faculdade de arquitetura. E de outro lado você tem toda a intelectualidade brasileira comprometida com o progresso, com a modernidade, que eram os modernistas. Não é por acaso que eles eram chamados de modernistas. E aí você vai ter este extraordinário desenvolvimento da arquitetura, pela primeira vez a arquitetura brasileira chama a atenção do mundo. Já desde 1938 quando eles vão lá representar o Brasil na feira de Nova Iorque e, depois, em seguida, dentro da política de boa vizinhança do Roosevelt, eles montam uma missão, um grupo para vir aqui e fotografar a arquitetura moderna brasileira. E aí saiu o livro *Brasil Builds*, que na verdade é um trocadilho, porque tanto pode ser entendido como os edifícios brasileiros como...

GRC – “Brasil em construção”, é verdade, nunca tinha pensado nisto.

JRK – Exatamente, o “Brasil se constrói”, “está se construindo”. E de fato logo depois que acabou a segunda guerra mundial este livro foi muito difundido fora. Vários arquitetos se deixaram influenciar por esta arquitetura mostrada no livro, particularmente o edifício do Ministério da Educação, e também o êxito do Oscar Niemeyer lá em Nova Iorque quando ele faz a proposta par ao prédio da ONU, que na verdade foi uma junção de dois projetos, o projeto do Oscar com o projeto do L. Corbusier. Então, você vê que tudo isso se reúne na faculdade de arquitetura e a discussão era em torno deste problema de absorver a tecnologia moderna e até certo ponto tentar absorver também a arquitetura moderna brasileira. Como estupidamente o Conselho Universitário impediu a entrada do Niemeyer como professor vieram outros arquitetos do Rio de Janeiro e fizeram parte da faculdade de arquitetura como professores como o Eduardo Corona, o Abelardo de Souza, o Helio Duarte. Todos eles, mais ou menos ligados, de alguma maneira a este desejo de modernização. Então você vê, por exemplo, Helio Duarte vem aqui para São Paulo convidado para fazer parte do convênio escolar, com a experiência do Anísio Teixeira e eles fazem uma revolução nas escolas. Depois, esgotando-se este convênio escolar, o Helio Duarte vai ser professor na FAU, junto com o Corona, que também era do convênio escolar, com o Tibau, com o Osvaldo Correa Gonçalves, com o Ícaro de Castro Melo e com o Zenon Lotufo. Todos arquitetos modernos. Esta gente é que propunha uma aliança, uma associação entre a indústria moderna e a estética que estava em formação, a estética da arquitetura moderna brasileira. Que era uma ideologia muito clara, voltada à toda população brasileira e não para um pequeno grupinho. Então esta é uma característica importante da arquitetura brasileira que é absorvida pela FAU. O Anhaia Melo pesou muito também, porque ele era professor de urbanismo e ele associou a arquitetura ao urbanismo. Esta associação nunca se perdeu na FAU. Pelo contrário ela foi exportada para

todas as escolas de arquitetura do Brasil. Nem a Escola de Belas Artes tinha esta clareza que nós tínhamos aqui em São Paulo, nos anos de 1945, 46. Eu segui um caminho pessoal, que é claro que é pessoal, eu fui ligado, com uma certa distância, eu fui ligado a alguns movimentos sociais, como o economia e humanismo. Eu era meio marginal, mas eu via o movimento “Economia e Humanismo” acontecendo porque minhas irmãs participavam. Mas o que era este movimento? Era uma tentativa de resolver os problemas sociais, sem cair numa solução rigidamente capitalista, nem rigidamente comunista, bolchevique, stalinista.

GRC – Que tentava colocar o debate não sob o ângulo da Guerra Fria, sem apelar para os dois pólos.

JRK – Exato, então você vai ter isto muito forte na FAU, também. Nós todos éramos admiradores de Artigas, mas não éramos admiradores da proposta do realismo socialista. Nós éramos ligados muito mais ao Museu de Arte Moderna, porque inclusive havia os artistas modernistas que sempre apoiaram o Le Corbusier, que sempre apoiaram os arquitetos modernos. O Mario de Andrade tem um texto de balanço da Semana de Arte moderna de 1922, que ele fez numa conferência em 1942, no Itamarati, e lá ele já fala no MES, ele apoiou o Ministério da Educação que não estava nem pronto ainda. Então veja que lamentavelmente as gerações atuais estão mal informadas. Porque imaginam que o debate se resumia a alguns arquitetos quando na realidade o processo era muito mais vasto.

GRC – Sim, não era só entre os arquitetos, mas a toda uma geração.

JRK – Exatamente. A gente recebia o Lazar Segal. O Lazar Segal vinha dar palestras para gente e evidentemente as Bienais foram importantes nesta hora. A primeira Bienal acontece antes de eu entrar na faculdade, em 1951. A segunda Bienal eu já era aluno, em 1953, mas foi uma Bienal impressionante. Toda a obra do Mondrian, uma parte enorme da obra dos futurista italianos. Guernica saiu de Nova Iorque que o Picasso tinha emprestado para o Museu de Arte Moderna de Nova Iorque, imaginando que os nazistas fossem destruir. E de lá veio para a Bienal de São Paulo. Eu vi o quadro, pela primeira vez, achei uma porcaria, uma pintura sem graça. Isto aí é uma mera reportagem, eu me lembro que foi isto que eu disse, que não tinha grandeza. Eu só fui perceber a grandeza muitos anos depois. A gente discutia estas coisas todas. O Mondrian eu tive a oportunidade de ver todo o Mondrian, tudo, desde o começo, ele veio com uma exposição completa. Não eram só os retângulos coloridos. Era tudo. Dava para perceber a dimensão da pintura moderna. Então o realismo socialista para nós não queria dizer nada. Em compensação outro aspecto do Artigas que era um bom arquiteto que tinha dois prédios assim que todos admiravam, um era o Louveira e o outro era o estádio do São Paulo, o Morumbi. De um lado admirávamos o Artigas exatamente porque ele tinha incorporado, nestes edifícios, toda a técnica e a tecnologia da arquitetura moderna. Com todas as contradições e problemas nossos, claro! E isto para nós era um valor, a capacidade de aproveitar a tecnologia moderna com mão-de-obra analfabeta, era valiosíssimo. Então você vê que este mundo não é exclusivo, meu. Era comum. Eu posso dizer uns 20 arquitetos que são valiosíssimos que não tem a difusão que eles merecem. Mesmo o Paulo Mendes da Rocha se você olhar a obra dele toda, é muito pequena. Ele só recebeu o prêmio Pritisker porque é um pouco simbólico, pelo esforço que ele fez para resistir a um ambiente que depois se tornou profundamente inóspito.

GRC – Este “depois” você considera quando?

JRK – Depois de 1964, com a Ditadura militar.

GRC – Ah, então você acha que a partir de 1964 houve um marco, mudanças. Mas qual a diferença que você acredita? Por exemplo, a Ruht Verde Zein fala numa especialização, que a arquitetura virou assunto de especialistas. A Rosa Artigas, em conversa que tive com ela, disse algo que minha geração desconhece: o IAB tinha um canal de TV, ou melhor um programa de TV que discutia as cidades, urbanismo. Os jornais discutiam a cidade. Hoje os

jornais, cadernos de cidades ou o de artes não falam muito disso, não tem mais a ver. Quando muito um editorial de um arquiteto que resolve falar alguma coisa. Ou seja, houve um corte.

JRK – Sim, um corte. O Golpe militar, o problema do Golpe que não é militar.

GRC – O Golpe não é militar?

JRK – O Golpe foi feito pelos militares, mas não é um golpe militar. O golpe foi feito por um setor da classe dominante, esta é a visão que eu tenho hoje, que acreditou que havia um risco grande de o país se tornar um país comunista. Dado o exemplo de Cuba. E aí....

GRC – Todo um ambiente, um momento de efervescência, além da Revolução Cubana teve muitas outras coisas, outros movimentos que foram ocorrendo, não é?

JRK – Sim, mas isto mostra hoje a total incompetência deste setor dominante brasileiro de enxergar a realidade. Eu me lembro que em 1964, foi dado o Golpe, eu cheguei para minha mulher e disse: a burguesia brasileira se uniu aos seus piores inimigos e nós vamos atrasar 50 anos!! Eu disse isto, naquela época. Eu não era membro do Partido Comunista. Não acreditava mais no Partido, mas eu acreditava que, e isto é uma visão que tenho até hoje, que a única saída para o mundo moderno é a saída socialista, não é uma saída capitalista, ficou provado, pelo menos para grandes massas da população que se o bolchevismo não foi a solução, também a saída capitalista. E de fato, vinte anos depois minha mulher disse: mas como você foi otimista naquela época, dizendo que o Brasil ia atrasar 50 anos, atrasou foi é 100.

GRC – (Risos).

JRK – Pois é. Mas veja só. O Brasil tinha uma indústria incipiente, mas era uma indústria que estava se desenvolvendo. Durante o período de Getúlio ela se desenvolveu mais ainda. Até 1890 o balanço de pagamentos brasileiros era apoiado fundamentalmente na exportação de produtos primários, como o café. E hoje nós voltamos à mesma situação. Qual é o grande elemento que segura a economia brasileira? A exportação de soja e de minério, quer dizer voltamos à condição de 1890. esta é a tragédia que os economistas da época, durante a ditadura, levaram o Brasil. Não foi de propósito, creio. Creio que não estavam à altura dos acontecimentos. E os que estavam, não tiveram chance de se apresentar. Então a ditadura foi realmente um corte. Eles, ideologicamente combateram a arquitetura moderna brasileira. Eles combateram ferozmente, nos primeiros anos, eles combateram o Oscar Niemeyer, que teve que se exilar. O que fez Lúcio Costa, depois de Brasília? Não fez praticamente mais nada. Ele fez um projeto para a Barra, mas não foi obedecido, não deu em nada. Quer dizer aquilo tudo foi um fim de processo. Enquanto que pra nós Brasília parecia um início de processo, na realidade não foi. Então você vê que ficou ambíguo. Eles mesmos perceberam que alguma coisa não estava certa. Em 1965, eles liquidaram a Universidade de Brasília e perceberam o que estavam liquidando! E aí há um recuo dentro da Ditadura, que vai até 1968,69 e aí volta aquela violência do AI-5. Quer dizer o próprio grupo dominante estava perdido neste processo. E eles falaram uma coisa que ninguém hoje vai falar: um dos próceres importantes da República daquele instante, o Juraci Magalhães, ele chegou a falar que o que é bom para os Estados Unidos é bom para o Brasil. Uma tolice sem tamanho! Hoje ninguém mais é capaz de dizer isto. Mas a crença numa fatalidade geográfica existia, dizia que não tinha jeito, nós vamos ser sempre associados aos Estados Unidos, a maior potência da Terra e não adianta entrar com briga com eles. Isto até os Democratas que assumiram o poder, em 1985 também diziam. Isto é bobagem.

GRC – De certa forma isto corrobora um pouco a tese de outros intelectuais, como Roberto Schwarz que diz que o que o Golpe representou no plano da cultura foi uma volta daquilo que a modernização, depois de Getúlio Vargas havia tentado deixar para trás. No caso você está pegando mais pela questão econômica, mas podemos transpor para a questão cultural.

JRK – Também no plano cultural. A minha geração foi boicotada! Aquilo que eu te falei, vinte arquitetos que são muito bons que ninguém conhece, ou que conhece muito mal. Você nunca ouviu falar no Helio Pasta.

GRC – Helio Pasta?

JRK – O Helio Pata foi diretor de arquitetura da CESP. Existe um livro, tardiamente feito, sobre a arquitetura da CESP. Foi um momento importante, uma das maiores empresas do mundo contratava arquitetos para fazer seus projetos. Por ação do Helio Pasta. Uma ação puramente apoiada em grandes engenheiros que comandavam a CESP e que eram de formação da década dos 1930. Quem eram eles? São nomes espetaculares que você não conhece. Souza Dias, o Lopes Leão, o Garcez, e mais outros que não cabe aqui lembrar todos. Esta gente é que fez a CESP, que era uma firma estatal, eles sabiam que o capitalismo brasileiro não dava no coro. A CESP foi capaz de prover o Estado com uma fonte de energia que era local, energia hidrelétrica. E que era, em grande parte (quase 30%) da energia hidrelétrica gerada em São Paulo, era alocada para a indústria. A indústria paulista não dependia só do petróleo, do óleo diesel, era também muito dependente da energia elétrica. E este processo continuou mesmo durante a Ditadura. Porque os “milicos” não eram anti-nacionalistas, pelo contrário, eles eram nacionalistas.

GRC – Isto. Você falou que combateram ideologicamente a Arquitetura Moderna, mas por qual motivo?

JRK – Pelo caráter socialista que existia dentro da Arquitetura Moderna. Isto não tinha jeito, era bem patente.

GRC – Foi mesmo deliberado?

JRK – Combatiam a ideologia da arquitetura moderna, ainda que dessem trabalho para o Oscar Niemeyer, em Brasília...

GRC – Para o Artigas também.

JRK – Sim, para o Artigas também. O que eles não queriam era associar a arquitetura que era feita com a ideologia que a produzia, o que é impossível, porque toda arquitetura tem sempre uma ideologia por trás. Bom, mas eu posso te dar no mínimo 20 arquitetos que eram conscientes de que precisavam trabalhar com a tecnologia moderna e que ao, mesmo tempo, queriam ter uma relação com a arquitetura moderna brasileira. E estes arquitetos são muito pouco conhecidos, até hoje. E eles eram muito bons, de alto nível. O Filgueiras Lima, o Lelé, ele é um dos grandes arquitetos do mundo contemporâneo, não é apenas um grande arquiteto brasileiro, ele tem uma contribuição superior, ao meu ver, a muitos arquitetos que são badaladíssimos na Europa e nos EUA. Não dá pra comparar o Lelé. O Kenzo Tange foi um arquiteto muito famoso no Japão e hoje ninguém dá bola para o Tange, porque o homem mostrou uma falta de visão, de conjunto. Ele aderiu ao pós-modernismo da maneira mais calhorda possível. E você imaginar que a violência contra os arquitetos modernos brasileiros é uma invenção brasileira, isto está errado, esta invenção vem dos Estados Unidos. Quando vi os temas que você me passou para conversarmos, me pus a pensar que nós achávamos que isto era um fenômeno brasileiro, mas não era. O Mies Van der Rohe, por exemplo, a partir de 1970 foi combatido nos Estados Unidos, e violentamente combatido. A expressão dele “*less is more*” foi transformada em “*less is bore*”. Também um outro escriba de aluguel, escreveu um livro “From bauhauss to our hauss” e foi traduzido para a língua portuguesa como sendo “da Bauhauss ao caos”, uma besteira assim, para funcionar como uma rima. Porque não dá a rima. Este autor condenava a arquitetura moderna dizendo que o Mies Van der Rohe era um arquiteto para operários alemães e esta arquitetura não servia para os Estados Unidos. Daí o nome, da Bauhauss para a nossa casa. Foi todo um movimento contra o movimento Moderno

que atingiu níveis altíssimos. Tinha um filme feito pela BBC condenando a arquitetura moderna que mostrava os viadutos de Brasília rachados, dizendo isto aí é arquitetura moderna. Isto não é Arquitetura moderna! É engenharia mal feita! Mas valia como uma afirmação contra a arquitetura moderna.

GRC – Ela tinha uma proposta mundial e foi combatida mundialmente.

JRK – Exatamente e foi combatida também localmente. Foi combatida nos Estados Unidos, na Europa e no Brasil. Então você veja que, na realidade, nós sempre fomos o que nunca deixamos de ser, a não ser em bolsões, sempre estivemos a reboque do mundo desenvolvido. Esta é que é uma realidade dolorosa, porque parece que o fenômeno foi interno, mas não foi interno, foi comandado de fora. E o estrago foi grande, porque realmente resistir nesse processo é algo... Eu fiz um depoimento com nome de Arquitetura brasileira depois de Brasília feita lá no Rio de Janeiro e eu disse exatamente isto: qual é a nossa função neste momento, é fincar pé, a nossa geração é a geração do “finca pé”. Vale a pena você ver estes depoimentos. E o pessoal ficou impressionado, porque eu não defendi a minha arquitetura eu defendi a arquitetura brasileira. Inclusive teve um arquiteto que perguntou, um jovem arquiteto perguntou se existia arquitetura brasileira. E eu dei um exemplo, o prédio da ONU mostrando que aquela praça era uma tradição brasileira. E era mesmo. Era uma tradição da cultura mediterrânea. A arquitetura mediterrânea tem o sentido da praça, do plebiscito, da ação coletiva. Tanto que os anglo-saxões nem têm uma palavra para designar a palavra praça, eles usam a palavra “square” que quer dizer retângulo, quadrado, eles não têm a palavra “praça”, “largo”, não existe isto em inglês, eles não têm esta tradição e nós temos. Então eu mostrei isso, não é um problema só deste momento, é um problema de uma continuidade cultural muito grande. Mas isto foi dito lá, um jovem arquiteto já estava na dúvida, se existia uma arquitetura brasileira. Hoje pouca gente duvida disso, mas há este “gap”, este hiato. Este hiato curiosamente é uma coisa trágica, mas ele foi fabricado pela direita e pela esquerda. A esquerda também ajudou a fazer isto aí, numa crítica completamente alienada ajudou a criar este hiato, houve muitos ataques à arquitetura brasileira vindos da esquerda, porque diziam que era uma arquitetura da elite, para ricos, para milionários. Como se a arquitetura no passado algum dia foi do povo. Nunca foi, nunca foi! Passou a ser uma preocupação, a casa do povo, concreto, de projeto, não ideológica, só depois da Primeira Guerra Mundial, com aquela destruição maciça, os arquitetos foram convocados a reconstruir o que havia sido destruído, mas não mais nos termos do passado. Nos termos de uma arquitetura que valesse para todo o mundo, são os grandes projetos do Le Corbusier, do Construtivismo russo e assim por diante. Eles tiveram isso. Os construtivistas russos são um dado fundamental que influenciou toda a arquitetura européia da época, logo em seguida ao primeiro pós-guerra. Então você veja que nada disso foi feito por acaso.

GRC – Não foi nada desvinculado.

JRK – Agora existia este fato concreto e aí entra o problema do Artigas. O Artigas foi um homem dividido. Ele, ao mesmo tempo em que era um arquiteto moderno, que fez o edifício Louveira o Estádio do Morumbi, além de dezenas e mesmo centenas de casas, residências. Este estádio só era possível através da arquitetura moderna, da tecnologia moderna. Uma tecnologia que, infelizmente, estava comprometida com o atraso da população brasileira que era toda composta por analfabetos. Até hoje não existem escolas de nível médio, no Brasil. As escolas de nível médio são de péssima qualidade. E já eram naquele tempo. A verdade é esta. Havia só um tipo de escola que era a escola preparatória pra universidade, o resto não tinha nada. Existiam umas amostras grátis chamadas SESI, SESC, mas eram muito pouco para uma população inteira. Então na realidade, a construção tinha este viés extremamente atrasado, que eram operários que não tinham formação profissional. Os engenheiros e arquitetos tinham um alto conhecimento, o que tinha de melhor do ponto de vista profissional, do ponto de vista educacional. O resto era um vazio total. Está certo? Isto existia com clareza na visão de todos nós, mas não sabíamos qual era a solução para isto. Pelo menos eu achava que tinha que haver escolas técnicas etc, mas ninguém tinha poder político para

propor isto. Chamar a atenção de que nós precisássemos disto para modernizar o país. Mas, tão importante quanto ter grandes universidades, que era só a Universidade de São Paulo, que era a grande universidade brasileira. Só depois aparecem a Unicamp e a Unesp e depois as universidades federais.

GRC – Eu mesmo sou da Unesp.

JRK – Pois é, você veja só como estas coisas são curiosas. A Unesp era um conjunto de escolas superiores no interior paulista. Elas estavam todas quebradas. Então quando uma coisa está quebrada o que acontece? Vende para o governo. Mas ao passar para o governo, elas tiveram que se adaptar ao sistema da USP, claro! Neste momento ela é obrigada a melhorar. A Unesp hoje é uma grande, umas das grandes universidades brasileiras. Junto com a Unicamp que já começou bem, porque o Zeferino Vaz¹⁰⁶ era um cientista e fez a Unicamp boa, desde o início. Até hoje a Unicamp é uma boa universidade. Então você vê como as coisas caminham no Brasil. É uma coisa confusa, completamente contraditória que nós não queríamos ver isso, também. A gente achava que o futuro ia ser fácil.

GRC – Seguindo aos outros pontos de nossa conversa. A produção de habitações para a CECAP foi algo bastante marcante na produção de Artigas no período do BNH. Gostaria que você comentasse algo a respeito, se puder.

JRK – Veja só, o Artigas. Quando surge o problema da habitação no Brasil, em 1930, e eles dão soluções impossíveis, há um processo de inflação provocado pela industrialização brasileira, e o que acontece? Acontece que deixa de ser um bom negócio fazer habitação de aluguel. Então surge uma lei que vai provocar mais caos do que qualquer coisa.

GRC - A lei do inquilinato.

JRK – Sim a lei do inquilinato. E aí o que acontece. Este movimento vai continuar porque na década de 1950 surge o convênio escolar que também aproveita a arquitetura moderna pra resolver o grande déficit escolar que tinha aparecido. E isto também vai continuar sendo colocado. O CECAP, num certo sentido, é um produto disso aí. Quer dizer, é uma necessidade premente, a ponto de você fazer um prédio naquela época, tudo que você fizesse era vendido por 5 vezes o valor de custo. Era vendido, ninguém queria saber de alugar. Era vendido para pessoas que tinham possibilidade de pedir empréstimo etc e tal. Então era vendido por cinco vezes o custo. Era uma barbaridade você imaginar que investia 100 e conseguia 500. Claro levava um certo tempo, mas você comprava o terreno e rendia isso. Negócio melhor não era possível. Isto só atingia a classe que tinha capacidade aquisitiva, quem não tinha não ia conseguir. Então criou-se o CECAP, com o Artigas, e que foi um político do interior que o chamou, o chamado o Zezinho Magalhães Prado, um dos conjuntos recebeu seu nome e tal. Agora é uma coisa interessante porque o CECAP foi uma coisa que deu certíssimo. Aí eles inventaram de obrigar os arquitetos a fazer residência, casas isoladas. Que são caríssimas, ocupa mais terreno.

GRC – O CECAP de Jaú é casa, já não é mais edifício.

JRK – Exatamente, o de Jaú é casinha. Foi casinha porque deram para ele fazer e ele fez. Mas aquilo lá tava errado, conceitualmente errado. E eles insistiam, porque era um problema ideológico. Então boicotaram o CECAP também. O CECAP acabou sendo boicotado. Mesmo assim, o Abraão Sanovitz fez dois conjuntos, um em Jundiá para a CECAP, e o outro em

¹⁰⁶ Zeferino Vaz (1908-1981) foi um médico brasileiro que fundou a Universidade Estadual de Campinas – Unicamp, em 1966, na cidade de Campinas, interior de São Paulo. Zeferino foi designado pelo, então governador Adhemar Pereira Bastos, a ser presidente da Comissão de organização para a criação da UNICAMP. Foi reitor desde 1966, e manteve o cargo até sua aposentadoria compulsória, em 1978. O campus principal da UNICAMP recebe o seu nome.

Serra Negra. O conjunto de Serra Negra era feito para os operários e acabou sendo vendido para o pessoal que queria comprar os apartamentos para passar fim de semana em Serra Negra, acho que foi em Serra Negra. Ou seja, foi uma distorção, entendeu? Mas o problema continua de pé, nós estamos aí com este “favelão” enorme que é a cidade de São Paulo porque este “favelão” é comum a São Paulo, a Tóquio. Tóquio é um favelão, também. Com toda a riqueza deles e Tóquio é um horror! Porque o problema não é enfrentado. Não há aquilo que se fala tanto, a distribuição de renda. O sistema capitalista está falido. Esta é a única realidade que nós podemos ter toda certeza. O sistema capitalista como um todo está falido, porque ele não consegue resolver os grandes problemas sociais da nossa época. Não que morar seja um grande problema. O problema é você não ter condição aquisitiva de morar! Porque não tem comparação! Ninguém ganha nada. Eu ganho menos hoje, com minha bruta experiência, do que quando eu comecei a trabalhar. Eu ganhava mais proporcionalmente. Eu não sabia nada e ganhava mais do que hoje que tenho uma experiência acumulada e sou obrigado a trabalhar em condições muito mais difíceis. O que nós concluímos? A União Soviética acabou, tudo bem, maravilha, os “monstros” foram eliminados. E o que sobrou? Sobrou este desastre, este caos total que nós estamos vivendo. Esta cidade horrível que a polícia recomenda que você não pare num semáforo depois das 10 horas da noite, se a rua estiver vazia. Quer dizer, você não mais controla. E hoje está mais patente que áreas inteiras do Rio de Janeiro estão fora do controle do Governo. Estamos chegando a uma situação limite. E não só no plano da segurança interna, mas no plano do futuro. Estamos vendo que o planeta está sendo consumido. Não adianta dizer que é invenção, como assim? Os animais estão desaparecendo, espécies inteiras estão desaparecendo. Os rios e mares estão se poluindo de tal maneira que há áreas inteiras que não tem mais um certo tipo de fauna. Os corais, descobriu-se que os corais brasileiros estão sendo ameaçados.

GRC – E na década de 1970? Como era esta visão naquela época? Mal se engatinhavam, estas preocupações, não é?

JRK – Sim, na década de 1970 muito pouco se falava, mas havia cientistas que já falavam. Por exemplo, uma coisa que agora está patente, o problema mais grave não é o petróleo, nem fontes de energia. A água está se tornando um problema central da população mundial.

GRC – Perguntei isto também porque em um dos textos de Artigas aparece esta questão da preocupação, com o meio ambiente. Por exemplo, o Mar Mediterrâneo, sua poluição.

JRK – O Mediterrâneo será um mar morto, ao menos que haja uma reação. O Tâmesa era um rio morto, hoje não é. Ele foi...

GRC – Sim, é possível reverter.

JRK - Sim, é possível reverter, claro, mas talvez não seja possível reverter na sua totalidade. Porque algumas coisas desaparecidas desapareceram mesmo. Então você veja como é dramática a situação que nós estamos vivendo hoje. O que isso interessa à arquitetura? Tudo. Porque os arquitetos têm que continuar atentos a estes fenômenos. Tem que continuar atentos como nós estávamos atentos dentro dos nossos recursos há 50 anos atrás, em relação ao desenvolvimento científico, tem que continuar do mesmo jeito. E ao mesmo tempo a nossa missão, a nossa função é trazer todos estes elementos em que os homens possam conviver. É esta a função do arquiteto, ele constrói os espaços de suporte para que os homens possam viver. Então, por exemplo, a preocupação de fazer beleza dos arquitetos brasileiros, quando fizeram o Ministério da Educação, quando fizeram Pampulha, caminham neste sentido. Era uma utopia, sim, mas era uma utopia alcançável. Era uma crítica à situação atual, mas ao mesmo tempo apresentava um espaço que era sedutor. Fundamentalmente sedutor. Quando você vai lá no Ministério da Educação, você não precisa ser arquiteto para se encantar. Há muito pouco tempo, nós fomos para o Rio de Janeiro, uma advogada acho, com formação de advogada, e nós passamos com um grupo de estudantes, isto aconteceu em 2006, acho, e resolvi levar os meus alunos para olhar o Ministério da Educação. Quando chegamos lá, de

ônibus, descemos naquela esplanada. E fomos olhar, depois nós entramos lá, pedimos licença para os guardas. O prédio estava fechado, eram já 5 da tarde eles nos permitiram dar uma olhada. Mas antes de entrar lá, aquelas colunas, esta advogada, tinha estado lá no Egito, e disse que o edifício parecia o Carnac. Carnac é um templo egípcio. Quer dizer ela sentiu a grandeza daquele espaço, quer dizer aquela grandeza que se reflete na gente. Esta é a função dos arquitetos, a de fazer espaços que valorizem as pessoas que vão viver lá dentro. O prédio da FAU tem um pouco disso, você não acha?

GRC – Sim, acho.

JRK – Você me pergunta se estas coisas aconteciam na cabeça de Artigas. Acontecia, mas ele era muito sectário, quando ele foi meu professor. Ele não acreditava, mas por uma questão voluntarista que é uma das características do grupo stalinista, ele queria que a realidade obedecesse aos seus desejos. E isto prejudicou a ele, ele ficou anos parado e prejudicou todo o movimento da arquitetura paulista. Ele só vai mudar depois daquele XX congresso¹⁰⁷, quando todo aquele stalinismo começa a ser desmanchado. E ele que era inteligente pode respirar. Então houve um período do Artigas que ele não fez nada. Ele só dava aula na faculdade, vivia do ordenado de professor, entre 1953 a 1957. Ele começa a mudar quando ele faz a residência...

GRC – Residência Baeta.

JRK - Sim a Baeta, e depois ele entra no concurso de Brasília, no começo de 1957 e ele...

GRC – A Chandigard Caipira, como você disse na época, (risos).

JRK – Pois é eu, sem querer estava afundando o projeto dele. Porque ele ficou parado! Mas aí ele retoma e começa a trabalhar etc. e aquela história da Chandigard caipira. Quando o Brasil já é um passo à frente à Chandigard. Não se limita a um conjunto de unidades de vizinhança e mais um acréscimo que é um centro nervoso da cidade, como faz o Le Corbusier em Chandigard. Ele não, Lúcio Costa faz o contrário, a cidade que tem como centro a praça onde se desenvolvem as decisões maiores da República. E o resto é o resto! (risos). Quer dizer, é uma outra visão da arquitetura que aparece pela primeira vez na História! Tanto que depois de Brasília não tem mais nenhuma cidade importante feita. Agora nós temos que rever as nossas cidades todas e tentar trabalhar no mesmo sentido, criar ambientes que sejam não só saudáveis, do ponto de vista puramente físico, mas do ponto de vista mental, intelectual. Que você tenha prazer em viver, dentro! Como é o caso de vários prédios da arquitetura brasileira. Ninguém pode negar que quando se entra no prédio da FAU, você é bem recebido, o prédio te acolhe bem! Ele não te amassa! Se você vai num destes prédios que eu falei, quando você vai ao prédio da Praça Clovis Bevilacqua, ou vai num prédio que é muito bonito, muito bom, que é o prédio do Piacentini, do Matarazzo, que atualmente é sede da prefeitura, você se sente diminuído, lá dentro. Aquele hall gigantesco que ocupa quase 10% do volume do prédio foi feito para te amassar, para te reduzir a nada. E o prédio do Palácio do Ipiranga foi feito para você admirar os grandes feitos nacionais. É meio estático, é bonito, mas é meio estático. Você olha e nunca mais você volta porque não precisa. Neste sentido eu tive a mesma sensação no pavilhão de Barcelona do Mies Van der Rohe. Eu me senti estrangeiro naquele espaço. Aquele espaço não era para mim. Era um espaço que era quase um templo grego. Eu me senti como um intruso, de fato aquele bruto pavilhão tem 4 cadeiras, apenas. (risos) Dentro você só tem as 4 cadeiras do Mies e mais nada! Você dá uma voltinha e vai embora!

GRC – (risos). Falando em Mies, me lembrei que a questão do minimalismo, que atribuem também ao Paulo Mendes da Rocha, e entrando no nosso último tema do brutalismo. Enfim, estas expressões, como você vê? Em nossa entrevista, há uns anos, publicada no Vitruvius,

¹⁰⁷ Katinsky faz menção ao XX Congresso do Partido Comunista, ocorrido em 1956.

você falou da Escola Paulista. Você questionou a expressão Escola Paulista. Indagou se o Telésforo Cristofani e Lina BoBardi, por exemplo, podiam ser encaixados numa mesma escola, na Escola Paulista.

JRK – O brutalismo foi um slogan inventado a partir das preocupações de Le Corbusier. Não tem jeito de tirar isto dele, ele era um cara que mudou muito, que foi evoluindo sempre.

GRC – Existem vários Le Corbusier.

JRK – Sim, há vários, ele evolui sempre. Até a década de 1930, meados de 1930 ele achava que arquitetura tinha que ter duas coisas: primeiro tinha que ter possibilidade de envelhecer do mesmo jeito que os grandes prédios, os grandes templos da antiguidade etc e tal. E, portanto não poderiam ser feitos de materiais industriais, que se destruíam facilmente. Então todos aqueles prédios iniciais com aquela argamassa e tudo o mais, estavam errados porque não tinha jeito de envelhecer. Até havia uns “cartuns”, de um cartunista que foi para os Estados Unidos, mas que estudou arquitetura na Itália. Ele desenhava um envelhecimento da arquitetura moderna, caindo um pedaço de argamassa mostrando os tijolos. Ele era muito irônico, nesse negócio do envelhecimento da arquitetura moderna. Então o Le Corbusier começa a desenvolver técnicas que não exijam uma manutenção difícil, não muito complicado. O que ele faz? Em primeiro lugar ele começa a trabalhar o concreto na sua crueza. Quando tira a fôrma a coisa já está pronta. Então você pega, por exemplo, um dos lugares em que ele mais fez esta experiência é a Unidade de Habitação de Marselha. Toda a parte de baixo é toda em concreto aparente. Também não é uma novidade do Le Corbusier, ele chupou isto de um construtor, de um arquiteto, vamos chamar assim, que era um grande educador, ou pelo menos um educador que dominou o pensamento educacional alemão que é o Rudolf Steiner. Meio religioso, meio teosófico também, que, aliás, vários artistas eram teosóficos, e, aliás tem até escolas no Brasil. É o fundador das escolas Waldorf. Ele tem dois ou três prédios feitos de concreto sem revestimento, era só concreto, vale a pena conhecer estas obras. E que são anteriores ao Le Corbusier em pelo menos uns 30 ou 40 anos. E o Le Corbusier conheceu, foi visitar estas obras. A partir daí o Le Corbusier vai desenvolver, principalmente depois que ele começa a construir depois do final da Segunda Guerra Mundial, os trabalhos com concreto aparente.

Antes, na década de 30, ele já propunha edifícios em concreto aparente, mas com esse sentido de “pedra artificial” do Rudolf Steiner. Depois da 2ª guerra (já em Marsella) o sentido é mesmo de simplificação da mão de obra no canteiro. E essa tendência vai se firmar em Chandigarh, em um país que tinha se tornado independente alguns anos antes, e que era desprovido de tudo principalmente da técnica moderna.

Artistas que sempre foi muito vivo absorveu essa nova postura mental do Le Corbusier. Mas nunca reconheceu publicamente. E ele também era crítico em relação à mão de obra brasileira.

ANEXO D

Entrevista com Fabio Penteado

Realizada em sua residência no dia 10/12/2008

Gabriel Rodrigues da Cunha – Gostaria de começar nossa conversa pelo CECAP de Guarulhos. Como foi esta participação, este primeiro contato com um dos primeiros conjuntos e mais importantes, mais conhecidos no campo da habitação da época. Como ocorreu esta experiência, os debates que ocorreram. Além de sua experiência, o contato com o Artigas.

Fábio Penteado – A História do Conjunto de Guarulhos, da CECAP, que depois se chamou Zezinho Magalhães. O Zezinho Magalhães entra na História, num depoimento meu, coloquei bem claro isto. Quando foi nomeado pelo Governo Militar, no Estado de São Paulo o Governador era o Roberto de Abreu Sodré, como sempre houve a distribuição de cargos e governos, ele havia esquecido um amigo dele que era o Zezinho Magalhães Prado. Que tem uma história curiosa porque era prefeito do Município de Jaú e Presidente do clube de Futebol da cidade (XV de Jaú). Esqueceu! Já tinha recebido os cargos todos, sobrou um que era a CECAP (Caixa Estadual de Casas Para o Povo) autarquia que existia há vinte anos, mas tinha construído 15 casas. Uma brincadeira! Então foi dada ao Zezinho e oferecia um escritório, uma secretária, carro oficial, enfim. Acontece que ele deu um pulo e inventou a obra de Guarulhos, que era na época uma loucura completa. Um conjunto habitacional para 60 mil pessoas, que seriam operários sindicalizados, eu me lembro bem, cuja renda girava em torno de 1 a 6 salários mínimos. Tudo isto são números enormes. Além de ser uma loucura, de nunca ter havido no Brasil uma proposta desta proporção, deste tamanho, ele convidou o Artigas para fazer este projeto. A segunda novidade era que o Artigas só aceitou com a condição de eu participar com ele. Eu tinha uma relação de amizade e de trabalho com o Artigas, muito grande. Parecia brincadeira que o Artigas estava pendurado numa ação do Supremo Tribunal Militar e eu tinha acabado de ser eleito presidente nacional do IAB, numa chapa que era radicalmente contra o governo militar e nós assumimos aquilo de maneira precária, com muitas oposições, ameaças etc. De qualquer forma o Artigas deixou para mim, para meu encargo, organizar, controlar, fazer, discutir, uma equipe de trabalho junto de um conjunto de arquitetos do governo do Estado. Arquitetos que faziam partes do DOP.

GRC – Por que o Senhor acha que ele o chamou para esta tarefa?

FP – Isto você teria que perguntar para ele! (rs!) Acho que o Artigas... sei lá. Tínhamos uma vida juntos, almoçávamos todo dia juntos. Tem até uma foto, bem antiga que descobri numa exposição, que você pode ver aqui em minha sala, em que estou junto com ele. Eu era recém formado e já era amigo do Artigas. Era uma época em que ele já era uma figura importante, que para conversar ou para estar com o Artigas tinha uma certa cerimônia. Eu fiquei responsável por organizar e administrar, não só o projeto, mas toda a administração política. Artigas entendia que eu era um grande administrador.

GRC – Você já tinha, tivera alguma experiência prévia com este tipo de obra, de projeto?

FP – Sim, havia algumas experiências anteriores, sim. Mas muitas delas não sucedidas, muitas delas não foram construídas. Em função da época de 1964 que interrompeu quase tudo. É claro que eu deixei aberto o projeto de arquitetura ao Artigas e a mim coube administrar. Algo muito difícil de administrar, contratos muito altos, de grande valor.

GRC – Imagino a responsabilidade que o Senhor Tinha em mãos.

FP – Sim, muita responsabilidade mesmo! Foi uma experiência, uma obra de exceção. Não se faria de novo. O terreno de grande valor. Foi uma experiência que abriu um espaço de discussão de tecnologia, novos materiais que poderia ser muito melhor desenvolvida. Não fosse a extrema precariedade e a visão tão curta e pequena dos responsáveis pela política habitacional e social. Nunca se tinha feito no Brasil uma obra deste tamanho, ainda mais com características de arquitetura diferenciadas. Que tentava entrar na linha da modernidade desejada por nós. Acabou, das 12 mil unidades acabou sendo construída umas 4 mil.

GRC – Você comentou que nesta equipe você tinha arquitetos do DOP, como foi dividido este trabalho? As atribuições?

FP – Eu formei a equipe e busquei arquitetos que eu imaginava possuir pensamentos arquitetônicos na linha do Artigas. Como o Paulo Mendes da Rocha, pessoas na linha de pensamento arquitetural do Artigas.

GRC – Certo, a proposta estética dele. E com relação a outro ponto que o Senhor Comentou, sobre o CECAP. A gente sabe através do que já foi publicado, as pesquisas e depoimentos, sabe-se que havia toda uma preocupação de trabalhar em várias escalas, equipamentos como fogão, mobiliário, geladeira. Gostaria que o Senhor Pudesse comentar como foi este processo, este debate.

FP – Em termos de projeto, no Zezinho Magalhães Prado, abriu condições plenas de fazermos com total liberdade. A equipe que trabalhou, os chamados escritórios contratados, para cada setor, como engenharia de solo e muitas outras das mais representativas na época, sob nossa responsabilidade integral. Outro setor que foi buscado para aproximar da obra de habitação, técnicas disponíveis e inovadoras. A primeira idéia foi o processo de pré-fabricação, que na época e ainda hoje, o custo de ter este tipo de produção na habitação, o custo da implantação. Foi estudo no projeto todo a pré-fabricação, inicialmente o contrato feito com o escritório de Figueiredo Ferraz. Na época, para você ter uma idéia era o maior contrato de cálculo estrutural, em valor, talvez já feito no Brasil e nós assumimos. Apoiado nas diretrizes de contratação de projetos pelo governo, cada detalhe tinha que ser profundamente estudado para ser legalizado. E foram feitas pesquisas, por exemplo, divisórias de gesso que não eram muito comuns. O piso que não me lembro o nome, uma manta que vinha em rolos, um plástico...

GRC – Como um piso vinílico, paviflex?

FP – Sim, algo assim, mas em rolo, não em peça. E eu tinha feito uma tentativa de incorporar fogão e geladeira como detalhe de obra, de tijolo e concreto.

GRC – Esta experiência de projeto, anterior ao CECAP, o Sr. havia feito quando e onde?

FP – Um foi no bairro do Limão e a Cidade dos Doqueiros, em Santos. Dos estivadores de Santos. Agora, estas experiências na CECAP foram muito curiosamente discutidas, porque é evidente que numa unidade habitacional de 60 metros quadrados, o que havia de mobília nem entrava na porta. Então buscávamos ter um mobiliário que deveria já ter no Brasil, adaptado em termos de estética e conforto, assim como geladeira e fogão. O mercado não admitia isto. Tem uma questão curiosa, até ridícula, de um cidadão e a mulher dele, ele comprava um geladeira importada na loja Mappin, que mal passava na porta, não cabia no apartamento, enorme, que pagava em 40 prestações e não aceitava um produto que simbolizava até pobreza. Evidentemente era um produto de discussão e eu conhecia por exemplo, soluções na época, prédios com equipamentos para fazer frio que fazia geladeiras, não era muito potente, não produzia muito frio, mas era uma geladeira que servia para conservar comida. Era um central de fazer frio, feita na obra, com concreto ou tijolo, com uma divisão. Eu mesmo fiz em São Carlos, ainda era o governo do Pereira Lopes. Uma geladeira inteira custava menos do que o enfeite de uma geladeira importada. O que poderia

até ser discutido para fazer disso um projeto se tivéssemos um processo maciço de construções habitacionais.

GRC – De qualquer forma antes mesmo do CECAP, havia estudos e experimentos sobre estes equipamentos que comprovavam a eficiência.

FP – Sim. Claro que não tinha o menor brilho, mas pelo menos servia para conservar alimentos. Houve pesquisas em todos os setores buscando colocar na política habitacional brasileira, condições renovadoras. E coube ao Zezinho Magalhães Prado este grande papel.

GRC – Entendi. Ele era um entusiasta.

FP – Ele apoiou sempre, deu o direito de fazer. O grande homem da evolução da arquitetura na questão da habitação social foi o Zezinho Magalhães Prado.

GRC – Em termos de repercussão da época, eu conheço matérias de revistas na época que mostram o processo, detalhes do conjunto. E em termos de crítica, o que mais marcou neste momento?

FP – Existia na época, não podemos esquecer, uma curiosa contradição. Vivíamos em plena Ditadura Militar e evidentemente tudo que seria modernidade não seria bem visto. Eram os tais conservadores. Havia muitos conservadores. Quando você faz algo como aquela tentativa tem que haver, claro, uma participação de governo, com recursos, que apóie e dê direito a pesquisas de renovação da indústria, de materiais. Por que é óbvio tudo que conheço que se faz no Brasil em termos de habitação chamada social é de qualidade discutível ou duvidável. Não só o projeto como a qualidade da obra, o que demonstra um desinteresse, uma “desimportância” destes processos que é uma maneira de pensar das pessoas que dirigem estes processos. Não cabe aos arquitetos discutir, mas fazer, tem a qualidade de ser um fazedor. Houve grandes apoios das indústrias especializadas, das universidades, mas...

GRC – Mas o grande interesse, enquanto política de Estado não há.

FP – A realidade continua até hoje, em que a força maior é de continuar a história tradicional, com seus desencontros.

GRC – Com relação aos outros conjuntos da CECAP, posteriores a esta experiência de Guarulhos. Quais foram os outros conjuntos que o Sr. participou, com o Artigas?

FP – Houve outras experiências em outros municípios. Com o Artigas fizemos vários estudos, houve Jundiaí, que me parece que foi o único feito.

GRC – Na verdade houve cinco ou seis, no total, que foram projetados por ele. Há o de Jundiaí e o de Marília, que foram executados, o de Americana e de Mogi-Guaçu, que não foram executados. O Sr. então participou do de Jundiaí, conte-me um pouco sobre esta experiência.

FP – Eu e o Artigas visitamos várias cidades do interior de São Paulo, buscando áreas, contando com o apoio das prefeituras para execução destes conjuntos na linha da CECAP. Eu me lembro mais de Jundiaí e Americana, tinha que haver a participação da prefeitura. Tinha que dar condições de habitabilidade para o projeto.

GRC – E o ambiente de discussão, de espaço para vocês trabalharem nestas outras localidades? Era pior que o de Guarulhos?

FP – Devido ao apoio do Zezinho, o conjunto de Guarulhos foi muito diferenciado. O prefeito de Americana, o governo, foi radicalmente contra no começo. Eu me lembro que propunha a organizar os conjuntos de habitação de forma intermunicipal. Pois alguns municípios eram

muito pertos, como Americana e Campinas. Porque o custo de implantar uma obra destas é muito grande. Se você conseguisse fazer um projeto a ser desenvolvido ao longo do tempo, tendo que ter viabilidades de transporte, de condução de água e de esgoto, o lixo etc. se você concentrasse num lugar só era ruim. E eu propunha na beira da lagoa de Americana, no lado oposto à cidade, mas eram poucos minutos de distância. Lembro-me que eu fiz, que eu coloquei, na Câmara Municipal, a importância de ter a formação de uma cidade ao lado de uma “água bonita”, e colocar junto da habitação o lazer próximo, que era uma tese mundialmente conhecida e desenvolvida na época, que chegou ao Brasil pela UIA (União Internacional de Arquitetos) que captou tudo que se discutia de modernidade. O prefeito ficou alucinado de ódio. O lazer para operários. Operário tem que morar perto da fábrica! Foi uma vergonha!

GRC – Para o Senhor ver, em plenos anos 1970, até hoje, a visão deste prefeito.

FP – Sim, até hoje! De certa forma que se tem até hoje!

GRC – O CECAP de Americana teve os problemas para execução. E o de Jundiaí?

FP – Foi um apoio mais interessante e simpático do prefeito, da prefeitura. Certamente o prefeito tinha uma maneira de pensar mais ligada a uma coisa mais desejada sob nosso ponto de vista. Uma visão progressista. Cabendo à prefeitura uma parte do compromisso de gerar melhores condições de vida para os trabalhadores. Porque representa também um custo, um empreendimento social não pode ser... tem que devolver uma importância, uma parte do valor financeiro a quem vai morar. O antigo BNH tinha dinheiro para fazer tudo. Ninguém ainda conseguiu entender, o BNH recebia de cada trabalhador e de cada empregador. Cada trabalhador pagaria, não me lembro se eram 8 ou 8,5 por cento de seu salário. Era a maior soma de dinheiro que já existiu! Foi usada para tudo, menos para a função. Como até hoje no Brasil. Tudo não é? Como cada coisa que se faz ainda hoje, quando a empreita custa 5 vezes mais. São os famosos pedágios ou é senador, ou é deputado, ou é desembargador. Infelizmente é a nossa realidade.

GRC – Estive em Jundiaí para visitar os conjuntos da CECAP, coletar dados, na época ele era deslocado da malha urbana. Mas hoje a malha urbana já chegou lá. Inclusive existe um trabalho da Denise Ruprecht¹⁰⁸ e ela compara o conjunto da CECAP que vocês fizeram, com o que hoje a CDHU fez recentemente ao lado. No trabalho ela estabelece critérios de comparação para verificar a qualidade de cada um.

FP – Aí você vê a intenção de modernidade e ao lado a continuidade de tudo o que havia sem nenhuma discussão. E não é só o edifício é o espaço onde o morador vai viver.

GRC – Inclusive houve uma história engraçada que vivenciei lá, quando estive na prefeitura para pegar documentos históricos, as plantas etc. Encontrei um engenheiro responsável por lá que desconfiou que eu tivesse algum interesse político de atacar a prefeitura, ou qualquer coisa assim. Tive que explicar que eu era um pesquisador, que meu interesse era outro. Agora em termos de proposta urbanística, qual era o modelo urbano que vocês tinham naquele momento para os conjuntos. Quando você frui os espaços, quando se olha nas plantas, percebe-se uma semelhança com as Unidades de Vizinhança de Brasília, uma fala do Artigas que atestava estas referências, as super-quadras, com esquemas ortogonais de apropriação do terreno. Gostaria que o Sr. comentasse isto.

FP – Na verdade era um problema surpreendente e inesperado e um prazo muito curto para acontecer. A minha proposta, a minha, eu, que está documentada na biblioteca da FAUUSP, hoje, era inteiramente diferente do que foi pensado depois.

¹⁰⁸ Cf. RUPRECHT, Denise Gomes César. **CONJUNTO HABITACIONAL JUNDIAÍ-A: DOIS MODOS DE ARQUITETAR**. São Paulo: Dissertação de mestrado, Mackenzie, 2003.

GRC – Você diz já era diferente desde o conjunto de Guarulhos?

FP – Sim, já no de Guarulhos. Por uma questão de lógica, na minha opinião. Aquele chamado conjunto CECAP de Guarulhos, na minha cabeça fazia parte do município de Guarulhos. Era parte do Município. Porque na área do conjunto há uma mina de um lado no Rio Baquirivu, e do outro lado há uma base aérea. Naquele tempo havia algumas indústrias, mas este terreno, foi um terreno misterioso.

GRC – Misterioso? (Risos)

FP – De origem misteriosa que o Zezinho Magalhães Prado ocupou, terreno que tinha até uma história curiosa, passou pelas mãos até do Ademar de Barros em uma daquelas negociatas que ele teria feito que pertencia a uma daquelas estradas de ferro, não sei se era Sorocabana. Era um título de propriedade meio duvidoso e o terreno estava coberto de água.

GRC – Como um brejo.

FP – E nós depois descobrimos que era feito de uma sacanagem, que um funcionário do Governo do Estado que apresentava um negócio chamado, taboa de maré, alguma coisa assim, que queria dizer que aquela área era sujeita a inundações. E havia um funcionário que fazia uma medição do nível d'água e sempre notificava que era um terreno impraticável para qualquer coisa, oficialmente. Enquanto este mesmo funcionário alugava o terreno inteiro para plantadores de verduras. Isto ocorreu quando nós começamos a trabalhar. E tudo isto passou, e depois que nós entramos no projeto, tudo isto foi analisado. Era um terreno que estava meio perdido, não é? Se hoje você quiser fazer uma obra minimamente adequada, que exija como área de terreno não só o pequeno terreno da casa, mas espaço para ter conforto, urbanização adequada, o terreno custa caro. E nunca nenhum governo se dispôs a comprar terrenos caros. Eles colocam este projeto social o mais longe possível, para pagar o menos possível. O que não evita problemas sociais de todo o tipo. Você aglomera populações em áreas sem condições de ir e voltar, existem estudos bem feitos que mostram que gerou contradições enormes. Na Europa aconteceu isto também, há algumas coisas parecidas.

GRC – Por exemplo?

FP – Por exemplo, o famoso Conjunto de Sarcelles. Estive lá. Para você colocar nos seu trabalho, a parte que sobrou está abandonada. O poder público nem mesmo registrou aquilo que foi feito dentro das leis obrigatórias, junto à prefeitura e no cadastro imobiliário. Uma desatenção!

GRC – Pois é, o poder público que deveria fazer as coisas legalizadas...

FP – A CDHU, fazendo obras no Estado inteiro, eu tenho informação sobre terrenos que não estão legalizados junto à prefeitura local. Sempre houve isto. E mesmo o proprietário deixa de ter seu título de propriedade legalizado. Quando você imagina a importância de estar integrado à prefeitura para ter condição de convivência com os espaços de uso público, escolas, saúde pública, lazer, porque nunca faz parte de um projeto governamental de habitação. A CECAP foi uma intenção de integrar, com um defeito, na minha opinião, de pensar que aquele projeto fosse uma unidade autônoma, isolada da realidade do mundo, do Brasil, de São Paulo e de Guarulhos. A minha opinião era que aquilo era um conjunto de Guarulhos. Tanto que o desenho que eu fiz, no primeiro ante-projeto daquele plano, é de uma liberdade total. Incluindo uma grande área verde, que eu chamava de acomodação, entre a cidade de Guarulhos que vinha e o que nós íamos fazer. E nesta acomodação eu imaginava colocar hospitais e escolas que seria da comunidade de Guarulhos e da habitação nova.

GRC – Sim, ao mesmo tempo do bairro e da cidade.

FP – Fazendo uma crítica a proposta foi fantasiosa, como se fosse possível fazer uma cidade com tudo dela autônomo, escolas autônomas, hospitais autônomos, tudo. Era uma visão fantasiosa, no meu modo de ver, influenciada por fantasias. Como a proposta do Niemeyer na Argélia, cujo projeto é bonito de ver. Uma proposta fantasiosa, no deserto. Por isso que disse a você, a importância de qualquer conjunto poder ser chamado de habitação social ou popular, está integrado com o governo do local para juntos fazer o que é possível fazer.

GRC – Desde a viabilidade, o terreno, até a gestão.

FP – Tanto é que eu sempre defendi que na mão da iniciativa privada, nada será muito bem feito, se não estiver junto com a intenção do governo local. Para poder chegar a alcançar pontos muito mais favoráveis. Isto depende que seja incluído no seu plano de desenvolvimento ou no seu plano diretor, áreas específicas para fábricas, mas também de implantação de habitações de caráter social.

GRC – Um outro aspecto complementar a este, você comentava sobre Sarcelle.

FP – A sim, eu estava sentado em Sarcelle, com dois diretores de um Banco Internacional, um Banco Francês, o *Société Générale*, que por curiosidade eu tinha feito contato através do Artigas com este Banco para propor financiamentos de áreas verdes em Cumbica. Este foi outro grande problema. Tinha 500, 600 mil metros de área verde! Acontece que naquela filosofia acadêmica e fantasiosa, partindo do mundo da arquitetura, do Congresso Internacional que ocorreu na Grécia, não sei que época, que defendia a obrigatoriedade da área verde integrada à arquitetura. Mas nunca ninguém perguntou quanto custava. Quando orçávamos em nosso projeto, nunca se tinha imaginado no Brasil isto!

GRC – Sim, é muita coisa.

FP – Então propus arrecadar parte da área verde pro direito de implantar no Conjunto de Guarulhos. Se não me engano o Carrefour de financiar as áreas verdes. Daríamos de presente para o Carrefour, uma área para implantar o seu prédio, desde que, se fosse viável, ele financiasse a área verde, uma vez que ele venderia seus produtos para toda a região. Estava, então lá em Paris, para isto e acabei chegando em Sarcelle. E lá, num barzinho, com estes diretores do *Société Générale* que comentei, pediram a minha a opinião sobre Sarcelle e eu falei que era uma MERDA!

GRC – (risos).

FP – Tinha uma livraria no outro lado da rua. Falei para irmos vermos. Pegamos o dicionário e olhei a palavra sarcelliter. Sabe o que quer dizer? Quer dizer o horror de morar em Sarcelle. Porque foi feita, logo depois que acabou a Segunda Guerra, por volta de 1949, um conjunto habitacional para cerca de 50 mil habitantes.

GRC – Por coincidência, comparável à proposta da CECAP em termos de tamanho.

FP – O que acontece é que este conjunto chamado cidade de Sarcelle ficou isolado. Então, de manhã o ônibus, o metrô ou o trem saía para levar todos os trabalhadores, os homens. E depois só voltava para trazer de volta do trabalho. As pessoas ficavam isoladas do mundo. Virou uma tragédia. Foi um lugar de maior índice de suicídios de mulheres que já houve na Europa.

GRC – Também, pudera!

FP – Houve conjuntos habitacionais com condições muito parecidas. Quando você discute o desenho, qualquer desenho do Le Corbusier, era uma merda completa! Eu estive em

Chandigarh, por exemplo. Na época, e ainda hoje, a Índia é o lugar que tem mais área verde no mundo, qualquer cidade. No projeto de Chandigarh de Le Corbusier não tinha nada. Ele não tem nada que ver com a Índia. Além de ser suíço ele era super colonialista. Então virou uma coisa que o povo lá não gostava. Você tem que ter um projeto como em Jundiá, ou aqui, integrado no compromisso da região com o município, para que dê as melhores condições de melhor atender a qualidade de vida de quem vai morar. O terreno, bota lá as construções e vai embora, você leva a uma tragédia.

GRC – Sim, o próprio desenho também, há os que são melhores aceitos numa região e outros não.

FP – Na minha opinião você pode botar o desenho mais antigo, menos moderno, numa área que tivesse todas as condições de habitabilidade é muito melhor do que ter o melhor desenho numa área de nada. Por isso que a arquitetura não pode ser isolada no desenho, do indivíduo, mas na qualidade de como este indivíduo já como coletividade vai viver. Então é muito difícil que você ofereça esta obrigação a uma entidade de interesse privado. E aqui, e em lugar nenhum. A não ser como aconteceu na União Soviética, que deu tudo errado também. A mesma coisa de maneira diferente. Em Moscou, por exemplo, que visitei muito, os grandes conjuntos de habitação eram isolados. Às seis horas da tarde, seis e meia, na cidade de Moscou que é muito grande, fechavam todos os botecos. Não havia mais nenhum boteco aberto em Moscou, para não deixar confusão na cidade. E o metrô, muito bom, o ônibus muito bom. Mas nos conjuntos “os caras” enchiam a cara desesperadamente! Com total, enormes problemas. O isolamento!

GRC – Sim, neste caso trocavam-se os lugares do problema.

FP – Da mesma maneira, no Rio de Janeiro, na época do império, com aquele calor maluco, as pessoas vestidas de fraque, copiando os franceses, ficavam passeando onde hoje é a Cinelândia, e o pessoal pobre que morava na zona norte, o último trem saía às seis e meia, quinze para às sete. Para não ter ninguém lá, para poder livrar o espaço para aquela elite cretina passear. Porque se o cara não pegasse o trem ele não chegava mais na casa dele. Era uma forma de isolamento até programado.

GRC – Você sabe que até hoje, Fábio, pelo menos na última vez que estive em Brasília, há alguns anos, é exatamente isso! Fui com um amigo, pegamos o metrô para tentar conhecer um pouco a periferia, as cidades satélites. Quando nós começamos a compreender o funcionamento dos horários do metrô, das 6, 7 horas da noite eles param de circular também. É para não ter mesmo pobre lá, é para ir trabalhar e ir embora!

FP – Eu discuti com o Lúcio Costa, de quem fui muito amigo, tive o privilégio de ser muito amigo. Mas não dá para entender. Ele concebeu uma cidade que é utópica total. Uma cidade para 500 mil habitantes. Hoje cada um daqueles núcleos de periferia já tem um milhão de habitantes, e outro milhão querendo ir. E aquele governador maluco que ofereceu 100 mil lotes de graça. Aí tem que fazer linha de metrô caríssima, o dinheiro disponível é todo jogado fora nesta obra. Brasília foi projetada sem ter nenhuma preocupação com gente. Sem ter preocupação de formar zonas de trabalho, seja de agricultura organizada, com bons financiamentos. Toda esta região em volta de Brasília é propriedade dos políticos da época, que é uma visão típica do Juscelino Kubitschek, típica visão brasileira de sacanagem. Brasília não previu gente! No entanto, o Lúcio Costa era um homem interessantíssimo. Ninguém queria saber destas coisas.

GRC – Pois é, nos discursos da época era uma coisa bonita. No memorial do projeto, nos textos da época. Até aproveito para perguntar para o Senhor se isto é uma visão de hoje, posterior, ou já tinha na época. Você vê nos depoimentos, memorial descritivo, enfim, “uma cidade na qual o motorista e o deputado podem ser vizinhos”.

FP – O Niemeyer diz isso: uma cidade em que o pedreiro irá morar vizinho do senador. O pedreiro foi expulso. Era uma utopia.

GRC – Como você ou mesmo o Artigas enxergavam estas coisas? Quais as críticas que vocês já faziam na época? Quais os méritos que viam, que assimilaram em projetos de vocês.

FP – Não enxergava nada e nem mesmo o Artigas, creio. Eu escrevi sobre Brasília. Eu tenho o prêmio Esso de reportagem. Eu fui jornalista muitos anos. Escrevi na revista Visão, na capa, fui editor de arquitetura da Visão, durante muitos anos. Escrevi sobre a escolha do futuro da cidade que seria Brasília. Não me lembro o ano. Foi antes de Brasília, algo entre 1956-57, escrevi sobre aquilo que seria Brasília.

GRC – ah! No futuro e não o que foi Brasília.

FP – Não, não. A escolha do local onde iria construir Brasília. É o maior prêmio de jornalismo no Brasil, o prêmio Esso. Eu tirei o segundo lugar. Porquê eu não sei, mas tirei o segundo. Vou dar um exemplo também: em 1966 ou 67 eu fui diretor do Instituto de Artes e Arquitetura da Universidade de Brasília, por uma tarde.

GRC – Uma tarde!?

FP – Sim, por uma tarde! Eu fui nomeado diretor por ato do Presidente da República. Na época o Costa e Silva. Eu estava lembrando, a escola de arquitetura estava em greve, era porrada o tempo todo. Em um certo momento o Presidente da República dissolveu, anulou a existência, na Universidade, do Instituto de Artes e Arquitetura. No direito de um militar, não é? Era uma coisa tão maluca que o grêmio da Faculdade, ou melhor, do Instituto, o que pegou mais cadeia na época, 11 anos, procuraram-me quando eu era presidente nacional do IAB, para representá-los junto ao governo para discutir. Era uma coisa muito complicada. Ao mesmo tempo, dentro do governo, tinha gente de cabeça melhor e que era tão louca aquela idéia de fechar. Até um homem que vi no jornal outro dia, era o chefe da casa civil do governo. E eu fui nomeado com assinatura do presidente, o cargo de diretor da Faculdade de arquitetura, que eu aceitei. E fiquei uma tarde, diretor até não ser diretor. E nessa época eu me lembro que na faculdade, todo mundo lá, auditório cheio de gente. Eu estava lá e o Niemeyer era contra. Dizia: deixa fechar esta merda! Deixa fechar! O governo militar havia demitido duzentos e poucos professores da Universidade em 1965. Ou seja, ou volta todo mundo ou deixa fechar esta merda. O instituto de artes e arquitetura era o único que não estava aceitando esta situação [do Golpe militar]. Todos os demais Institutos iam aos poucos se integrando, menos o das artes e arquitetura que foi fechado pelo Costa e Silva. Eu estava no auditório e defendia os estudantes. Eu me lembro que falei: “entre vocês e o Sr. Oscar Niemeyer, eu voto em vocês. Além do mais vamos lá para fora e vamos ver que do outro lado do lago, o Sr. Oscar Niemeyer, está fazendo um novo prédio para os militares”. Tratava-se do Forte Apache, a sede do Ministério Militar¹⁰⁹. E dizia também que o Sr. Oscar Niemeyer... Aconteceu o seguinte: Eu passei uma semana terrível aquela. Aliás foram várias semanas terríveis naquela época. Numa noite, já de madrugada, eu saí de um evento em Brasília, de cinema, tinha umas mocinhas meio peladas. Estava com o Niemeyer e ele foi me levar para o Hotel, num fusquinha, não estava funcionando o limpador de pára-brisas, tinha neblina, poeira. Aí ele parou e disse: “olha vamos sentar um pouco, esperar que sempre passa um amigo e nos ajuda, nos leva. Então, estávamos sentados e ele disse de novo: “deixa fechar esta merda!”. E eu respondi: “Oscar, qual a diferença de uma merda aberta e uma merda fechada?”. Ele respondeu: “Ta bom!”. “Então vamos amanhã lá” – eu disse, porque era meu compromisso com os estudantes todos. Fomos procurar briga, com o reitor novo, o ministro chefe da casa civil, foi o meu papel lá. Brasília é isto, é uma loucura!

¹⁰⁹ Forte Apache é como é conhecido o Quartel General Militar em Brasília.

Não foram programados espaços para o camarada trabalhar. Todos os espaços vizinhos, do projeto piloto, são ocupados por políticos da época, donos de chácaras, fazendas que depois lotearam com grandes lucros.

GRC – Longe de comparar a proposta da CECAP, que não era uma cidade, como Brasília, mas um bairro, no qual na medida do possível vocês tentaram colocaram equipamentos e, além disso, houve uma proposta como a sua proposta de pensar em integrar com a cidade, ainda que não tenha sido executada. Esta sua idéia, sua proposta ocorreu em função de Brasília também, não?

FP – Como eu te dizia, eu acho que o acontecimento da CECAP foi algo muito mais motivado por aspectos “fosfóricos”, fantasia, do que pela realidade. Meu ponto de vista era de que se tratava de uma continuidade de Guarulhos, enquanto ela foi vista pela equipe, a qual eu fui responsável, como algo isolado do mundo. Ela tinha que ser gente, autônoma. Algo totalmente impraticável, inclusive. Está até hoje abandonada. O meu ponto de vista era apoiado na minha experiência de vida, pouca, mas de conviver, talvez mais do que meus amigos arquitetos, muito mais do que o Artigas na realidade do mundo, outras coisas que eles não conheciam. Eu fui jornalista muitos anos, meu pai foi um empresário antigo da região de São Paulo. Eu sempre convivi com aspectos diferentes.

GRC – Outra questão, tem um texto do Artigas “Encontro de Especialistas de Ensino de arquitetura”. Um evento que ele foi lá na Suíça.

FP – Sim, eu estive lá com o Artigas. Era uma coisa curiosa. Chamava-se “Experts mundiais para ensino de arquitetura”, era para Unesco. E a única vez que eu usei a minha função de diretor da UIA, para ser representante da UIA lá naquele encontro. Consegui um passaporte para o Artigas, que quem me deu foi o Ministro Jarbas Passarinho, para ele sair do Brasil.

GRC – Devido à perseguição ele não podia, não tinha passaporte, não é?

FP – Isto, não tinha.

GRC – Bom, mas aí o Senhor foi para lá, com ele, em 1970 e aí? Como foi este evento?

FP – Foi numa Universidade lá, na Escola Politécnica de Zurique, uma das mais antigas da Europa. Mas foi uma brincadeira também. Você não pode imaginar como se estabelecer uma política de ensino de arquitetura com professores e pessoas das mais variadas regiões do mundo. Você pega, por exemplo, lugares da Europa super organizados, os americanos super programados, com lugares estranhos como África - na época recém saído de uma colonização européia – com uma ligação com a Ásia que ninguém sabia o que era porque era isolado, com a loucura latino-americana. Foi uma piada!

GRC – (risos) Eu tive contato com a existência deste evento, através deste texto do Artigas. O que me chamou a atenção...

FP – Não tenho nem idéia do que seja!

GRC – No texto o Artigas vai dizer da presença de três grupos de países. Os desenvolvidos, ou primeiro mundo, países em desenvolvimento, com algum grau de industrialização, como América Latina e os países não desenvolvidos, como os países africanos, de uma modernidade que ainda não teria ocorrido.

FP – Não tinha a menor condição de unidade de pensamento para este objetivo.

GRC – O que acho curioso é que ele diz ainda que, em termos de desenho, como poderia ser o papel do arquiteto em cada uma destas três realidades. O que me chamou mais atenção, e em minha banca de qualificação foi comentado isto por uma professora, é que ele pega toda a

questão do refinamento ou da tarefa do desenho. Por exemplo, num país desenvolvido como um país como na Europa ou Estados Unidos, o arquiteto não precisaria mais pensar na escala do detalhe, do encaixe porque a indústria por si só teria assimilado isto e liberaria o arquiteto para pensar em problemas maiores, numa escala maior. Pensaria em problemas urbanos. Ele usa, e não sei até que ponto foi usado este termo naquele momento, se estava na crista da onda, a palavra *enviroment*, meio-ambiente, tentando superar uma idéia funcional de urbanismo. E por outro lado, em países menos desenvolvidos, o que o arquiteto teria que fazer é contribuir para promover todo o processo de desenvolvimento da indústria da construção civil. Então acho curioso o comentário que ele faz deste evento, porque, até pensando no que vocês fizeram no CECAP. O CECAP tem um desenho refinado, que prevê a pré-fabricação dos elementos, parece que a visão é justamente o contrário na verdade. Parece um equívoco do Artigas.

FP – Provavelmente, porque...

GRC – Sim, porque quanto mais industrializado o projeto, mais refinado tem que ser este desenho, para que os encaixes funcionem, para que as fôrmas sejam adequadamente montadas.

FP – Eu não me lembro deste texto do Artigas. Mas aquilo também não tem nada com nada. Porque o arquiteto não é o herói responsável pela transformação. Ele pode ser um herói de uma intenção. Por exemplo, na África eu conheci africanos estudando em Moscou, na Tchecoslováquia, na Bulgária, todos arquitetos. Muito mais do que fazer projeto de urbanismo, queriam fazer a revolução para ter o direito de fazer aquilo que seria melhor para cada um deles, melhorar a qualidade de vida dos seus cidadãos. Você pega o encontro de Zurique, foi fantástico! Não tem nada que ver. O Brasil em termos de, na época, de ensino de arquitetura era uma meleca total.

GRC – A própria profissão de arquiteto, não é? Ela demorou muito tempo para se legalizar.

FP – Até mesmo o direito, é mais do que isto! O direito do arquiteto, no Brasil, de ser arquiteto, ou seja, de participar mais foi dado na minha gestão do IAB quando eu saí fora da... Eu fui eleito presidente do IAB com peso do povo de São Paulo e Rio de Janeiro. Que na época concentrava a qualidade, o valor e a beleza, tornando arquitetos do resto do Brasil humilhados, tolhidos e aceitando a condição da metrópole. Eu me lembro que eu abri tudo, visitei o Brasil inteiro, as universidades todas, ou quase todas, no direito que eu tinha que geralmente era na base da mentira, ia o governador, o prefeito da cidade. O projeto daqui tem que ser feito por arquitetos daqui, valorizando o arquiteto da região que até aquele momento não tinham aceitação, reconhecimento. Por que era evidente. Hoje passaram 40 anos, você tem arquiteto fazendo projeto no Brasil inteiro. Sem discutir qualidade. Tem quem faz arquitetura, concreto, hidráulica, elétrica, no caminho. Chegar no desenho seria muita pretensão. Quando você consegue fazer o projeto é uma grande honra. São Paulo é uma cidade que não tem desenho nenhum. Este edifício em que estamos, foi projeto meu, fui eu quem projetou. Cada andar tem 400 metros, meus pais morreram e eu fiquei morando aqui. Mas é um projeto muito, tem terraço, muxarabi, coisa que era do Rio de Janeiro, lá que tinha uma arquitetura muito bonita. O direito ao arquiteto ser e fazer é muito complicado. O que manda é massa que se move com os compromissos, das obrigações e dos privilégios de uma sociedade amarrada em outras coisas. Brasília é um caso típico, uma cidade onde o trabalhador vai morar ao lado do senador. Ah! Como dizia minha mãe, tem que bater com o gato no poste até ele miar.

GRC – Havia ainda naquele momento uma visão fantasiosa, “fosfórica” como o Sr. usou.

FP – O arquiteto hoje se tiver condições de sobreviver já está bom. Imagine só. Subordinado às companhias de mercado, ou imagine uma cidade menor, a visão política do prefeito e do vereador, geralmente as cabeças mais cronológicas do mundo. Eu te contei, fui colocar

habitação social ao lado da lagoa, o prefeito deu um murro na mesa e quase me botou para fora. A arquitetura vai andando aos trancos e barrancos. (continua)

GRC – Fábio, tem mais umas coisas. Você falou agora numa falta de visão, uma falta de possibilidade de atuação do arquiteto, mas nós sabemos que houve o SERFAU, o BNH criou vários mecanismos, muitas autarquias, enfim tentando de alguma forma criar uma infraestrutura para viabilizar os mais variados empreendimentos. Gostaria de saber sua visão com relação a isto, qual a sua percepção. Você acha que naquele momento, houve mesmo uma política, tenho a minha hipótese, mas naquele momento houve um plano de desenvolvimento integrado com a arquitetura. Ou era algo que os arquitetos iam se “enfiando”, assim como os outros profissionais nos espaços que podiam?

FP – Nunca houve. Nunca houve. Até hoje não existe. Porque se passasse a existir implicaria e obrigaria a uma mudança radical de todo o processo. Não é o arquiteto nem a arquitetura. O mundo de quem pensa em relação a, muito mais a sociologia, ao indivíduo, como um processo coletivo, ou seja, de multidão, implica uma série de regras onde o desenho é muito importante, mas não fundamental. O importante é o direito de acesso ao chão organizado onde tenha... Eu me lembro que fiz um depoimento na época para o jornal Estadão, que foi censurado na época da Ditadura, ficou em branco no espaço da página, porque o espaço verde aberto, onde alguém começa a viver, aprende a andar e aprende a correr. Quer dizer é o primeiro sentimento de liberdade. E depois, tudo isto tem um custo, um custo de pensamento e de recurso material que não cabe ao domínio privado fazer. É o chamado governo que tem que assumir o encargo social deste custo. Por isso que ele se obriga a financiar a arte, o esporte e a cultura.

GRC – Claro, aquilo que não tem, esta lógica do lucro, da rentabilidade impossibilita...

FP – Mas é obrigatório! A crise que está acontecendo no mundo hoje. Tudo que acontece tem que custar, tem que ser pago.

GRC – Não importa se é importante, ou não, se é relevante, se não pagou, não interessa.

FP – E quem paga, e quem financia é uma entidade chamada financeira, que aprova projetos desde que lhe devolva o que ele empresta. E assim, é e não tem saída. E a este tipo de pensamento não interessa. Quando você busca o melhor resultado, melhor resultado é aquele que elimina todas estas chamadas pequenas importâncias sociais. Quando, de repente elas são as únicas importantes. O Artigas falava muito disso, a casa é um detalhe o importante é quando ele desce, a vida, está fora da casa. O chão, a área de correr, de esporte, de sentar de namorar. Você pode voltar para casa e dormir. Essa casa [referindo-se ao seu apartamento], por exemplo, é enorme! Projetei há cinquenta anos. Posso morar neste pedacinho aqui. Estou aqui por que era de meus pais e eu fiquei aqui, reformei isto aqui, está bem diferente do que era. E é muito curioso, eu venho discutindo dentro do IAB, e na UIA, hoje em dia até cansei.

GRC – Outra coisa, gostaria de saber se o Senhor conhece ou participou de um dos CECAPs que foi feito um mutirão, lá em Jaú. O partido era de casas, não eram edifícios, não teve nada a ver com o que vocês propuseram em Guarulhos ou Jundiaí.

FP – Quando foi isto?

GRC – Em 1976, o projeto é de 1976. Foi sendo executado a partir do final da década de 1970.

FP – O Artigas morreu logo depois, não?

GRC – Não. Ele morreu em 1985. Então ele fez este projeto para ser executado em mutirão. Até tenho as imagens para o Senhor dar uma olhada [apresento as imagens e comento alguns detalhes sobre o projeto, sobretudo a questão dos telhados que era o item pré-fabricado].

FP – Hoje, já existe, de maneira nova e vendida nas lojas de materiais, é um quite de telhado com todas as peças numeradas em eucalipto, tudo prontinho para montar. É bonito, a viela [presente no projeto] admitindo que o cara não tem automóvel. Você veja hoje a mudança. Hoje na CECAP, o morador já vendeu, já alugou, hoje quem aluga é o pessoal da base aérea de Cumbica quem aluga. Este tipo de idéia nesta planta, viela onde o cara vai a pé para casa. Tem canto onde parar o automóvel. Tudo isto é um...

GRC – Um devaneio!

FP – Um devaneio. O mercado não é o mercado do dinheiro, é da vida. O cidadão quer o carro na porta, se não tiver na porta ele se revolta e manda botar fogo no arquiteto. E aí fica o impasse, como é que bota o carro na porta? Aí passa a ser um problema como é que bota o carro na porta? A maldição de ter o carro, uma indústria maluca. Mas tem que ter o espaço para passar ambulância, carro de defunto para busca o morto. Então, a viela do encontro tem que permitir entrar ambulância. E onde é que fica o carro? Hoje esta maldição do automóvel, que no Brasil começou com o Juscelino, em 1956. Eu me lembro na época.

GRC – Na época, não se sentia o efeito do trânsito como hoje.

GRC – Na época Eu me lembro que começou o problema quando eu vi lá em São Bernardo, quando o Lula começava a existir, quando as mulheres começaram a querer o segundo carro. Para fazer compras no supermercado e levar os filhos na escola. Aí não tem saída. Você não escapa de uma realidade que é sempre dura!

GRC – Então quer dizer que foi nesta época que a coisa começou a causar problema. Foi depois.

FP – Em Cumbica quando colocamos o piloti, na CECAP.

GRC – Não era para ser garagem.

FP – Não, não. Era mais para ganho de terreno. Aquela teoria de você liberar o terreno, de ver através do prédio e ver a paisagem do outro lado. Obriga um andar a mais de escada. Em vez de três, quatro andares para o cara subir e levar comida. Hoje cada garagem tem 2 carros. O terceiro que não sabe onde põe. Estava dizendo do telhado, hoje você tem em várias lojas de material o kit prontinho para montar em eucalipto. Se for fazer uma coisa pré-fabricada, a não ser que seja pré-fabricada no local, então é uma coisa singela, vai ter que tem uma indústria de pré-fabricação desta material. Ela só vai poder fazer se implantar o equipamento para fabricar. Esta indústria só vai poder fazer isto se ela tiver a garantia de vender centenas de milhares de milhões, para justificar o custo do investimento. Eu diria que no Brasil para habitação social poderia existir, mas não teve nenhuma possibilidade. Embora de novo no kit de eucalipto que falei.

GRC – Com relação ao debate do mutirão, o Senhor participou disto, na época? Pois o Artigas o utiliza, no último projeto para a CECAP. Como o Senhor desconhece este projeto, você ao menos saberia da visão dele na época?

FP – Eu acredito que ele fez aquilo por uma questão de relacionamento na prefeitura. Independente de qualquer discussão ideológica. Um trabalho a mais que deve ter feito muito bem feito. Eu não acredito nestas coisas. A não ser, por exemplo, aqui no caso do Brasil, o projeto de Londrina, quando o Artigas faz lá, na década de 1950, a estação rodoviária, uma obra muito bonita. Mas era um prefeito que tinha uma visão da estética, da arquitetura. Fora

disso não tem, como não teve na história. O Artigas me contava sempre, que eu fui um aprendiz do Artigas, ele dizia: os arquitetos começaram entrar na porta da frente, só depois de 1760. Entravam pela porta da cozinha. O que é um arquiteto, um arquiteto histórico, aquele que deixou umas obras que falam da história da época deles. Trabalhavam para pequenos reis e pequenos deuses, faziam castelos e igrejas. E nunca tiveram contato com gente, com povo, que não existia. Quando acontecia eram contatos pequenos. Povo não existia, não é? O povo não tinha direito nenhum. Quando eles passaram a ter direito, depois da Revolução Industrial, quando surgiu o Karl Marx o Engels. Surgiu um mundo novo, antes sapatos era feito por um cara que fazia sapato. Quando surgiu o Ford com a linha de montagem, mudou tudo! Lembro-me da Revolução dos estudantes de Paris de 1968. Paris ficou 8 dias sem luz, sem transporte e sem gás. Aquilo era para quê? O importante é isso, para você fazer, na minha opinião. Lembro-me de um programa de televisão que eu participei. O limite do fazer de um arquiteto notável, é fazer um objeto muito bonito numa rua feia, num lugar horroroso. Se coubesse a ele discutir, ele faria o lugar muito mais bonito. Renovar. (proposta de terminar aqui no mestrado)

GRC – Com relação aos planos diretores, o SERFAU, como foi a sua participação?

FP – Claro que tive participação. A história dos planos diretores é um capítulo na História do Brasil muito maluco. O primeiro processo no Brasil, de 1964-65 proposto por um arquiteto no Rio de Janeiro, chamado... não me lembro o nome dele, todo município brasileiro te que ter seu plano diretor num prazo de 5 anos, senão ele perde acesso aos financiamentos federais. Essa era a lei na época. Quando eu montei um notável encontro, o I Encontro Nacional de Arquitetos Planejadores em Curitiba, em 1966, onde convidei... foi uma grande aventura, o Ministro Roberto Campos, que era o poderoso ministro da Ditadura. O mais poderoso e que na época ele obrigava, esta bosta que é o CONFEA, entidade espúria como são os CREAs também a registrar com direitos de profissão no Brasil, todos os engenheiros e arquitetos norte-americanos. E o tal CONFEA aceitaria. Então, convidei o Ministro para uma arapuca, 2 mil pessoas assistindo, ele levantou, eu estava na mesa dirigindo a seção, eu não tinha prática nisso, nada, ao lado do governador, padre, general. Esta reunião de Curitiba foi fantástica, definiu os primeiros critérios de planejamento no Brasil, oficial. Que passaram a participar da Constituição Federal. Primeiro para você ter uma idéia, o próprio governo não sabia quantos municípios havia no Brasil. Não sabia o que era e quanto custava o plano diretor. O Brasil tinha quase 6 mil municípios e se pegássemos o preço do plano diretor, nenhum dinheiro durante 10 anos pagaria. Então foram estabelecidos lá, no Encontro do IAB, que foi fantástico, propostas. Primeiro, prioridades: dentro do dinheiro disponível, quais municípios teriam obrigação de ter plano diretor. Eram aqueles que tinham potencial de desenvolvimento, aí que vem aquilo que foi o mais importante, potencial de defesa da paisagem, potencial de patrimônio histórico, potencial de turismo. E foi tudo aprovado neste encontro e grande parte passou a fazer parte da política oficial no Brasil. Eu participei claro. O que também é irrelevante. O que aconteceu foi que quando chegou o Xerox, cada município tem plano diretor que nunca ninguém abriu, está nas estantes. Plano diretor não é metodologia, é o reconhecimento da região profundamente, potenciais, até mesmo para criar instrumentos e potenciais, para buscar recursos para poder criar uma evidência. Continua aí, os recursos são disponíveis quando o político é importante, leva recurso para lá, ou para jogar fora ou para, às vezes, fazer coisas produtivas, boas. É muito importante, vale tudo beleza, qualidade do desenho é fundamental. Mas a pretensão de que o desenho é instrumento de mudar, isto é balela.

GRC – Mas isto não é uma coisa que o Artigas compartilhava? Aliás, até mesmo de uma geração talvez?

FP – Artigas foi um homem de grande sensibilidade, de profunda integridade e de enorme capacidade de raciocínio. Claro um cara destes não pode ser brincalhão, não é? Talvez seja por isto que eu tenha ficado muito amigo dele. Talvez pela necessidade de audiência, ou pretensões, ele exagerava, para ganhar audiência, para ganhar assistência. E a filosofia

política dele, do Partido Comunista, a qual era muito fiel. Moscou tinha sete edifícios grandes, que eu chamei de bolo de noiva. Quando fui lá, nos 50 anos da Revolução comunista, eu estava em Moscou, foi feita uma avenida para comemorar, com prédios modernos. E o arquiteto que estava comigo de lá, disse-me que era o prédio mais bonito da cidade. Eu respondi para ele: eu acho uma merda. Comparando ele com os sete bolos de noiva ainda é bem melhor. Ele riu e disse: o arquiteto é o mesmo. Só que o primeiro foi feito em 1935, o arquiteto estava velho e ainda fazia, porque gostou daquele, fez mais seis. Arquiteto mais jovem, pretensioso, não tinha vez. Nenhuma. Na sede dos arquitetos de Moscou, eu era muito amigo do presidente, um russo, mas um arquiteto jovem que combinei várias vezes para ir comigo lá, ele não quis, disse de jeito nenhum.

GRC – Comentamos de um texto de escolas. Há uma produção de edifícios escolares também e até entrando no que o Senhor pensa sobre termos sobre brutalismo, Escola Paulista, qual a sua visão do brutalismo? O Katinsky polemiza este termo, Escola Paulista dizendo que é uma construção ideológica que produz, ou tenta criar um certo regionalismo, num determinado momento e atribuir características similares a vários arquitetos.

FP – Tudo aqui é muito novo. Arquitetura de fato só acontecia e existia no Rio e Janeiro. Foi capital do império, não é? Em São Paulo sempre foi muito pobre a manifestação da arquitetura. Se você colocar, por exemplo, o chamado brutalismo, na linha da arquitetura, eu sempre ainda acho que quem deu início a usar concreto, foi o Reidy no Rio de Janeiro. O Reidy, no ano de 1949, projetou duas escolas no Paraguai, que o governo brasileiro construiu de presente para o Paraguai, lá em Assunção. Se você observar bem, o Artigas começou a fazer escola muito naquela linha daquela do Reidy no Paraguai, o que ele nunca comentou. Mas vale a pena ver. O que aconteceu em São Paulo depois foi uma obsessão pelo concreto aparente e como não tinha tecnologia disponível, chamava brutalismo de tão mal feito, usar tábua de madeira, mão de obra não qualificada é uma coisa mal feita. Ficou na moda, o que não fosse de concreto aparente não era bom. E aqui [em São Paulo] tem um pequeno museu de horrores, melancólico.

GRC – Acho interessante este seu comentário, desta obsessão pelo uso do concreto aparente, porque é possível perceber nas obras do período uma série de experiências com o concreto aparente, ora mais rugoso, ora mais liso, mais refinado. [Mostro as obras]. Outra coisa que queria saber se a geração explorava isto, que é usar outros materiais rústicos além do concreto. Na base da construção materiais como pedras e nos andares superiores o concreto aparente.

FP – Diferente da linha do Niemeyer de usar a curva.

GRC – O ortogonal, sim. O que acho interessante é que no uso do concreto, quando se olha nas plantas é o reticulado, o ortogonal, mas onde se usam outros materiais como a pedra, é o sinuoso. Mas não é só uma questão do material, que não permite uma superfície reticulada, mas sim uma intenção, proposital. Um material com um tipo de linguagem, outro material, outra linguagem. Havia uma discussão disso na época?

FP – Acho que é uma coisa dele, do Artigas.

GRC – E das obras do Senhor, as residências?

FP – Você conhece meu livro de projetos? Vou te dar o livro.

GRC – E o Senhor participou da obsessão do uso do concreto aparente, ou não? (rs).

FP – Não, mas eu tenho um projeto que até foi tombado pelo Patrimônio em São Paulo, um clube, todo em concreto. Eu só fiz este projeto porque eu conhecia a Fau do Artigas. Como disse outro dia, não sei se foi o Saramago, você faz porque viu, ou imaginou que viu uma vez.

GRC – Sim, nunca se cria do nada.

FP – Mas eu não faço parte não. Aliás, como diria o Julinho Katinsky, disse uma vez que de toda a minha geração eu era o único que não tinha nada que ver com a corrente...

GRC – Sim, eu tive a oportunidade de ir a casa dele, quando publiquei a entrevista que fiz com ele, ele me passou os projetos dele, há uma afinidade entre a obra deles. Gostaria de olhar para sua produção e ter este parâmetro.

FP – Não tinha nada que ver. Eu tenho um projeto que é muito importante, que é o monumento da vitória de Cuba de Fidel, não sei se você conhece. É um projeto que não tem nenhuma linha paralela. E o Artigas achava aquilo desconcertante, porque ele era todo cartesiano eu fazia uma coisa totalmente, com uma liberdade muito louca e quando eu terminava dava certo. Mas eu não coloco nada, sou meio marginal, estou junto mais não estou. Uma das minhas questões foi a questão dos espaços das multidões, a multidão. Toda uma utopia maluca, como você organiza, na época se discutia muito, o mundo vai ter 5 bilhões de habitantes, hoje já tem 7. Como é que vai ter comida para 5 bilhões, como deverão ser os espaços de habitar de 5 bilhões. Queria projetar os espaços das multidões. Porque na história nunca existiu, nunca existiu multidão, não tinha multidão. Eu tinha na minha cabeça uma obsessão como criar espaço de multidão, não tem. E eu persegui durante meus projetos este tipo de espaço. Tive vários prêmios, concursos mundiais, mas muito pouca... O Artigas também tinha muita preocupação com isto.

GRC – Para finalizar, como foi no seu convívio com ele, o que você percebeu em termos de... as idéias dele não mudaram, certo, em relação ao mundo. A experiência que vocês tiveram na CECAP, um pouco o Golpe Militar bateu e fez esta geração começar a perceber uma outra realidade. O que foi o grande diferencial daquele momento. Estas experiências chegaram a mudar a experiência e a visão do desenho de arquitetura?

FP – Não, nada disso. Tanto que a chamada CECAP teve uma participação quase mínima do Artigas. A equipe formada foi fazendo, o tempo era curto. Pouco interessava ao Artigas quando ele não era o fazedor. Ele me falou uma vez, só para dar um contraponto, que o Warchavchik, que eu conheci faz tempo, ele nunca fez um projeto. Tinha um arquiteto russo, projetista, que fazia tudo. E eu confirmei isto quando estive uma vez conversando com um cara que trabalhou com o Warchavchik. Para você vê. O Artigas na CECAP, antes de tudo, é a importância de sua presença. Eu sempre dizia que era importante o Artigas estar presente em algum lugar porque evitava as pessoas de falar besteira, só pela presença dele. Digamos, ele era uma das mais instigantes e bonitas pessoas que conheci. Aliás, eu acho que me formei dentro desta prosperidade, não no desenho de arquitetura, mas na maneira de ser como gente. Tive muita sorte de conviver com ele durante muitos anos.