

# USP

Campus de São Carlos

Vilanova Artigas : Uma Poética

Traduzida

Vol. I

**Marcos Faccioli Gabriel**

Orientadora : Profa. Dra. Cibele Saliba Rizék

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



ESCOLA DE ENGENHARIA  
DE SÃO CARLOS

MARCOS FACCIOLI GABRIEL

Serviço de Pós-Graduação EESC/USP

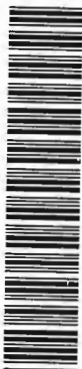
EXEMPLAR REVISADO

Data de entrada no Serviço: 04.12.03

Ass.: *Leandro Corrali*

VILANOVA ARTIGAS: UMA POÉTICA TRADUZIDA

DEDALUS - Acervo - EESC



31100044247

Dissertação apresentada à Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para a obtenção do Título de Mestre em Arquitetura e Urbanismo - especialidade em Tecnologia do Ambiente Construído.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. CIBELE SALIBA RIZEK

Volume I

São Carlos

2003



Class.	TESE - EESC
Call.	2372
	v. 1
Trabalho	T038/04
Sigla	1357261

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

G118v Gabriel, Marcos Faccioli  
Vilanova Artigas : uma poética traduzida / Marcos Faccioli Gabriel. -- São Carlos, 2003.  
2v.


Dissertação (Mestrado) -- Escola de Engenharia de São Carlos-Universidade de São Paulo, 2003.  
Área: Tecnologia do Ambiente Construído.  
Orientador: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Cibele Saliba Rizek.

1. Arquitetura brasileira. 2. Arquitetura paulista.
3. Estética da arquitetura. I. Título.

**FOLHA DE JULGAMENTO**

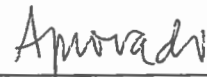
Candidato: Arquiteto **MARCOS FACCIOLI GABRIEL**

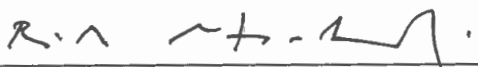
Dissertação defendida e julgada em 30-09-2003 perante a Comissão Julgadora:

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. **CIBELE SALIBA RIZEK (Orientadora)**  
(Escola de Engenharia de São Carlos/USP)


  
\_\_\_\_\_

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. **JOSÉ TAVARES CORREIA DE LIRA**  
(Escola de Engenharia de São Carlos/USP)

  
\_\_\_\_\_

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dr. **RICARDO MARQUES DE AZEVEDO**  
(Faculdade de Arquitetura e Urbanismo/USP)

  
\_\_\_\_\_

  
\_\_\_\_\_  
Prof. Dra. **SARAH FELDMAN**  
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e  
Urbanismo

  
\_\_\_\_\_  
Prof.ª. Assoc. **MARIA DO CARMO CALIJURI**  
Presidente da Comissão de Pós-Graduação da EESC

## Agradecimentos

À prof<sup>a</sup>. dr<sup>a</sup>. Cibele Saliba Rizek, orientadora deste trabalho, que acolheu sem preconceitos este projeto e pelo modo como conduziu o trabalho, com mente aberta na fase de pesquisas e estudos, e com rigor metodológico quando se tratava de filtrar os materiais e concluir.

Aos membros da banca de qualificação, prof. dr. Mário H. D'Agostino e prof. dr. José Lira pela contribuição com observações de método e proveitosas sugestões.

Aos demais professores e funcionários do departamento de arquitetura da Faculdade de Engenharia de São Carlos-USP.

Aos funcionários do serviço de biblioteca da FAUUSP, em especial aqueles que zelam pelo acervo de Vilanova Artigas.

À Fundação Vilanova Artigas.

À Edna Atsué Watanabe pela paciência ao longo destes três anos contínuos de estudos e pesquisas.

Agradecimento (in memorian) a Joaquim Gabriel, meu pai que me legou os fundos que financiaram este trabalho integralmente.

## RESUMO

GABRIEL, M. F. (2003). Vilanova Artigas: Uma Poética Traduzida, Dissertação (Mestrado) - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2003.

A partir do juízo estético sobre a obra do arquiteto Vilanova Artigas, formulamos hipóteses sobre seu sentido, a despeito da dúvida que paira sobre se as obras de arquitetura moderna prestam-se a uma contemplação desinteressada. Tais hipóteses conduziram à reconstituição historiográfica do percurso do arquiteto através de distintas fases, *Formação, Ambições Manifestas e um Impasse, O Momento Brasília e A Poética Traduzida*, os quatro capítulos deste trabalho, respectivamente. Desde o início de sua carreira, Artigas buscou uma arquitetura que resolvesse as exigências de seu senso de missão cívica, de excelência técnica e de um intenso empenho autoral. Após libertar-se da influência inicial de Wright, Artigas torna-se um dos mais brilhantes nomes da arquitetura moderna brasileira, bem como líder da luta por regulamentação profissional e por um sistema de planejamento urbano e territorial no Brasil. Sua participação em movimentos e polêmicas culturais na arquitetura e nas artes, sua militância no PCB, o puseram de frente a uma encruzilhada da arquitetura moderna brasileira, questionada criticamente tanto na perspectiva do nacional-popular como do funcionalismo estrito propugnado pela vanguarda concretista no Brasil, em sintonia com Max Bill e Walter Gropius. Tais críticas levaram Oscar Niemeyer à célebre auto-crítica e à adoção de novos procedimentos a partir de Brasília. A reorientação de Artigas conduziu à sua obra madura, a "arquitetura paulista", cujos procedimentos, métodos e formas típicos, nos propuséramos a esclarecer.

PALAVRAS-CHAVE: Arquitetura brasileira; arquitetura paulista; estética da arquitetura.

**ABSTRACT**

GABRIEL, M. F. (2003). *Vilanova Artigas: A Translated Poetics*, M.Sc. Dissertation - Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, 2003.

The point of departure of this work has been the aesthetic judgement of Vilanova Artigas's architectural work and the inquiry as to its meaning, in spite of abiding doubts as to whether modern architectural works should be viewed that way. Research work set out by reconstituting Artiga's career through four periods, *Formation, Self Assured Ambitions and a Halt, Brasília's Breakthrough* and *A Translated Poetics*, each of which stands for one of the four chapters of this work. From the outset Artigas set about to develop an architectural expression able to comply with three demands, that it should serve civil causes, that it should be correct and creative in technology and also that it should give room to authorship and aesthetic research. As soon as he got rid of the early influence of Frank L. Wright, he joined the main stream of modern brazilian architecture to become one of its most brilliant practitioners and a leader of the political pursuits for professional regulation and for town planning programs in Brazil, which we have not yet quite succeed in. By the early fities, unfulfilled promises and a tide of criticism prompted modern brazilian architecture into a crises from both national-popular viewpoint and that of the concretist avangard. The way Niemeyer devised out of the crises was to be known as his self criticism, with whose new methods he designed Brasília. Artigas was also to find his new way, whose peculiar modes of architectural composition and meaning are our proper task to enlighten.

Keywords: brazilian architecture, architecture in São Paulo, architectural aesthetics.

## LISTA DE ABREVIATURAS

AICA- Associação Internacional de Críticos de Arte - Unesco

AMB - arquitetura moderna brasileira

LC - Le Corbusier

PCB - Partido Comunista Brasileiro

UIA - União Internacional de Arquitetos - Unesco

IAB - Instituto de Arquitetos do Brasil

CREA – Conselho Regional de Engenharia, Arquitetura e Agronomia

CONFEA – Conselho Federal de Engenharia, Arquitetura e Agronomia

MES – Ministério da Educação e Saúde

ENBA – Escola Nacional de Belas Artes

FECE/IPESP – Fundação Estadual para a Construção de Escolas/ Instituto de Previdência do Estado de São Paulo - Programa do Governo Carvalho Pinto (1957-60) que iniciou o esforço do Estado de São Paulo na construção de escolas, com atenção a questões de projeto e normalização. Deu origem à atual FDE.



## LISTA DE FIGURAS (Volume II)

<b>Fig.01:</b> .....	326
Desenhos de Artigas	
<b>Fig.02:</b> .....	327
Desenhos de De Fiori.	
<b>Fig.03:</b> .....	327
Pintura de Volpi.	
<b>Fig.05:</b> .....	328
Casa da Fachada, Artigas, 1939.	
<b>Fig.06:</b> .....	328
Casa Henrique Arouche de Toledo, Artigas, 1938	
<b>Fig.07:</b> .....	329
Casa José Morganti, Artigas, 1938.	
<b>Fig.09:</b> .....	330
Casa Ottoni Arruda Castanho, Artigas, 1939.	
<b>Fig.10:</b> .....	328
Casa Giulio Pasquale, Artigas, 1939	
<b>Fig.12:</b> .....	337
Casa Pedro Roberto Lacaze, Artigas, 1941.	
<b>Fig.13:</b> .....	331
Edifício Márcio Bueno, Artigas, 1941.	
<b>Fig.14:</b> .....	330
Paço Municipal de Tupã, Artigas, 1941	
<b>Fig.15</b> .....	333
Casa John Graz, Artigas, 1940.	
<b>Fig.16:</b> .....	332
Casa Rio Branco Paranhos, Artigas, 1943.	
<b>Fig.17:</b> .....	332
Casa Raul Puccinelli, Artigas, 1941.	
<b>Fig.18:</b> .....	333
Casa Armando Simões Jr., Artigas, 1941.	
<b>Fig.19:</b> .....	334
Três casas à rua das Magnólias, Artigas, 1941:	
- casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro;- casa José Carlos Amaral de Oliveira;	
- casa Nelson Tabajara de Oliveira.	
<b>Fig.20:</b> .....	335
Casa Horácio Rodolfo Rienzi, Artigas, 1942.	
<b>Fig.21:</b> .....	336
Casa Berta Gift Stirner, Artigas, 1940.	

<b>Fig.22:</b> .....	337
<b>Casa Max Dreifuss, Artigas, 1940.</b>	
<b>Fig. 23:</b> .....	338
<b>"casinha", primeira cada do próprio Artigas, Artigas, 1942.</b>	
<b>Fig.24:</b> .....	337
<b>Casa Roberto Heyn, Artigas, 1940.</b>	
<b>Fig.25:</b> .....	337
<b>Casa Alcides de Lara Campos, Artigas, 1940.</b>	
<b>Fig.26:</b> .....	339
<b>Casa L.C. Uchoa Junqueira, Artigas, 1944.</b>	
<b>Fig. 27:</b> .....	339
<b>Conjunto de 4 casas para Jaime P.Q. Mattoso, Artigas, 1944.</b>	
<b>Fig. 29:</b> .....	339
<b>Casa Alfredo Machado Marques, Artigas, 1944.</b>	
<b>Fig. 28:</b> .....	340
<b>Casa Rivadávia Mendonça, Artigas, 1944.</b>	
<b>Fig.30:</b> .....	341
<b>Estudo para Congregação de Santa Cruz no Jaguaré, Artigas, 1944.</b>	
<b>Fig. 31:</b> .....	342
<b>Casa Benedito Levi, Artigas, 1944.</b>	
<b>Fig. 32:</b> .....	343
<b>MAM Rio, Affonso Reidy, 1954.</b>	
<b>Fig. 33:</b> .....	344,345
<b>Casa Antonio L.T. Barros, Artigas, 1946.</b>	
<b>Fig. 34:</b> .....	343
<b>Hospital São Lucas, Artigas, 1945.</b>	
<b>Fig.35:</b> .....	346
<b>Edifício Louveira, Artigas, 1946.</b>	
<b>Fig. 36:</b> .....	347
<b>Parque Guinle de Lúcio Costa, 1948</b>	
<b>Fig. 37:</b> .....	348
<b>Edifício residencial de Botafogo - Irmãos Roberto, 1947</b>	
<b>Fig. 38:</b> .....	348
<b>Hospital Municipal de Londrina, Artigas, 1948.</b>	
<b>Fig. 39:</b> .....	349
<b>Casa Julian Czapsky e Alice Brill, Artigas, 1949.</b>	
<b>Fig.40:</b> .....	350
<b>2ª. Casa do próprio Artigas, Artigas, 1949.</b>	

<b>Fig. 41:</b> .....	351
Casa Heitor de Almeida, Artigas, 1949.	
<b>Fig. 42:</b> .....	352
Casa Geraldo d'Estefani, Artigas, 1950.	
<b>Fig. 43:</b> .....	353,354,355
Casa Hans Trosli, Artigas, 1948.	
<b>Fig.44:</b> .....	356,357
Casa Paulo E.Gomes, Artigas, 1951.	
<b>Fig. 47:</b> .....	357,358
Escritórios de A Equitativa, Artigas, 1945.	
<b>Fig.48:</b> .....	358
Planta e perspectivas do MAM de São Paulo quando situado na rua 7 de Abril (1948).	
<b>Fig.49:</b> .....	359
Anteprojeto do Esporte Clube Pinheiros, Artigas, 1948.	
<b>Fig. 50:</b> .....	360
Estádio do São Paulo Futebol Clube do Morumbi, Artigas, 1952.	
<b>Fig. 51:</b> .....	361,362
Projeto do Estádio Municipal de Londrina, Artigas, 1953.	
<b>Fig. 52:</b> .....	362
Galerie des Machines da Exposição Universal de Paris, 1889	
<b>Fig.53:</b> .....	363
Estação Rodoviária de Londrina, Artigas, 1950.	
<b>Fig. 55:</b> .....	363
Casa Juscelino Kubitschek em Pampulha, Oscar Niemeyer, 1944.	
<b>Fig. 56:</b> .....	364
Estudo para casa Oswald de Andrade, Oscar Niemeyer. 1939.	
<b>Fig. 57:</b> .....	364
Projeto da casa Prudente de Moraes Neto, Oscar Niemeyer, 1944.	
<b>Fig. 58:</b> .....	365
Hotel Tijuco em Diamantina, Oscar Niemeyer, 1951.	
<b>Fig. 59</b> .....	365
Escola Julia Kubitschek em Belo Horizonte, O. Niemeyer, 1951.	
<b>Fig.60:</b> .....	366
Fábrica Duchon, Oscar Niemeyer, 1950.	
<b>Fig.61:</b> .....	366
Croquis, vista geral de Pampulha, Oscar Niemeyer, 1940.	
<b>Fig. 62:</b> .....	367
Sala de baile de Pampulha, Oscar Niemeyer	
<b>Fig. 63:</b> .....	368
Cassino de Pampulha, Oscar Niemeyer, 1940.	

<b>Fig. 65:</b> .....	367
Clube Libanes de Belo Horizonte, Oscar Niemeyer, 1950. Col. Forças Vivas, p.93.	
<b>Fig. 68:</b> .....	369
Conjunto Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer, 1951.	
<b>Fig.69:</b> .....	369,370
Conjunto Copan, 1950	
<b>Fig. 70:</b> .....	371
Casa de Oscar em Canoas, Oscar Niemeyer, 1955.	
<b>Fig. 71:</b> .....	372
Museu de Arte Moderna de Caracas, Oscar Niemeyer,1954.	
<b>Fig. 72:</b> .....	373
Chegada à Praça dos Três Poderes, Oscar Niemeyer, 1958.	
<b>Fig. 73:</b> .....	374
Vista do Congresso, Oscar Niemeyer, 1958. Templo de Hatshepsut	
<b>Fig.74a</b> .....	375
Palácio do Planalto, Oscar Niemeyer, 1958.	
<b>Fig.74b:</b> .....	375
Croqui de Oscar, Palácio do Planalto e Praça dos Três Poderes.	
<b>Fig.74c:</b> .....	376
Estudos visuais do Palácio do Planalto, Oscar Niemeyer.	
<b>Fig. 75</b> .....	377
Supremo Tribunal, Oscar Niemeyer, 1958.	
<b>Fig. 75a:</b> .....	378
Estudos das visuais do Supremo Tribunal, Oscar Niemeyer.	
<b>Fig. 75b:</b> .....	379
Estudos das visuais do Supremo Tribunal, Oscar Niemeyer.	
<b>Fig.75c</b> .....	380
Croquis dos Palácios de Brasília, Oscar Niemeyer.	
<b>Fig. 76:</b> .....	381
Palácio da Alvorada, Oscar Niemeyer, 1957.	
<b>Fig. 77:</b> .....	382
Casa Baeta, Artigas, 1956.	
<b>Fig. 78:</b> .....	382,382
Casa José Ferreira Fernandes, Artigas, 1957.	
<b>Fig. 79</b> .....	383
Casa Rubem de Mendonça (triângulos), Artigas, 1958.	
<b>Fig.80:</b> .....	384
Plano Piloto de Lúcio Costa, 1956/57.	

<b>Fig. 81:</b> .....	385
Proposta de Artigas e equipe ao concurso do Plano piloto de Brasília, 1956/57.	
<b>Fig.82a, 82b, 82c.</b> .....	386
<b>Fig.82e:</b> .....	387
Plano de Le Corbusier para São Paulo, 1929	
<b>Fig.82d:</b> .....	387
Anhangabaú, Artigas, 1973/74.	
<b>Fig.82f:</b> .....	388
Anhangabaú, Artigas, 1973/74.	
<b>Fig.82g:</b> .....	389
<b>Fig.84:</b> .....	390
Casa Orlando Martinelli, Artigas, 1958.	
<b>Fig.85:</b> .....	390
<b>Casa Léo Pereira Lemos Nogueira, Artigas, 1959.</b>	
<b>Fig.86:</b> .....	391,392
Casa José Mário Taques Bittencourt, Artigas, 1959.	
<b>Fig.87:</b> .....	393,394
Prédio da FAUUSP, Artigas, 1961.	
<b>Fig.88:</b> .....	395
Ginásio de Itanhaém, Artigas, 1959	
<b>Fig.89:</b> .....	396,397
Garagem de Barcos do Santa Paula Iate Clube, Artigas, 1961	
<b>Fig.90:</b> .....	398
Ginásio de Guarulhos, Artigas, 1960.	
<b>Fig.91:</b> .....	399,400
Anhembí Tênis Clube, Artigas, 1961	
<b>Fig.92:</b> .....	401
Estádio da Portuguesa de Desportos, Artigas, 1962.	
<b>Fig.93:</b> .....	402
Laboratório Nacional de Referência Animal - LANARA, Artigas, 1975.	
<b>Fig.94</b> .....	403,404,405
Estação Rodoviária de Jaú, Artigas, 1973.	
<b>Fig.95:</b> .....	406
Residência Mendes André, Artigas, 1966.	
<b>Fig.96:</b> .....	406,407
Vestiários do São Paulo Futebol Clube, Artigas, 1961.	
<b>Fig.97:</b> .....	408
Centro Educacional de Jaú, Artigas, 1968.	

<b>Fig.98:</b> .....	<b>409</b>
J.Beuy's, "O fim do século XX", 1983.	
<b>Fig.99:</b> .....	<b>410</b>
Colônia de Férias dos Trabalhadores Têxteis, Praia Grande, Artigas, 1969.	
<b>Fig.100:</b> .....	<b>409</b>
Astoria, Frank Stella, 1958,	
<b>Fig.101:</b> .....	<b>411,412</b>
Casa Ivo Viterito, Artigas, 1962.	
<b>ANEXO B: CADERNO DE ANOTAÇÕES DE ARTIGAS (Volume II)</b> .....	<b>413</b>
ARGAN E NERVI – 2p. ....	414
TÉCNICA (NO BRASIL) – 3p. ....	415
K. W. JOHANSEN – LINHAS DE ROTURA – 3p. ....	416
TEORIA DA ELASTICIDADE – 18p. ....	417
TEORIA DA ELASTICIDADE – BIOGRAFIAS – 3p.....	418
TEORIA DA ELASTICIDADE – DEMONSTRAÇÃO – 4p. ....	419
"HISTOIRE DES DOCTRINES SOCIALES	
DANS L'EUROPE CONTEMPORAINE" – 2p.....	
SIBYL MOHOLY-NAGY: "ARQUITETURA ESQUECIDA" – 2p.....	421
"RESIDENTIAL AND NON-RESIDENTIAL ARCHITECTURE" –3p.....	422
URBANISMO – TRAÇADO DE CIDADES – 5p.....	423
"MANIÈRE DE PENSER L'URBANISME", LE CORBUSIER – 9p. ....	424
BRASÍLIA – 9p.....	425
ENCICLOPEDIA DELL'ARTE ANTICA – 2p. ....	426
DECORAÇÃO – DECOR – DECORO – 3p.....	427
PECADO ORIGINAL – 8p.....	428
TEONTOLOGIA – 1p. ....	429

## SUMÁRIO

### Volume I

RESUMO/ PALAVRAS-CHAVE .....	
ABSTRACT/ KEYWORDS.....	
INTRODUÇÃO .....	01
1. FORMAÇÃO .....	19
1.1.1. A origem modesta .....	19
1.1.2. Politécnico insatisfeito .....	26
1.1.3. Equação difícil: mercado de trabalho e ambições.....	31
1.2.1. Moral construtiva e pesquisa arquitetônica .....	35
1.2.2. Iguais que se tornam diferentes .....	45
1.2.3. O aspecto político da formação .....	46
1.3.1. Mário de Andrade e as encruzilhadas do modernismo:.....	47
1.3.2. O moderno entre São Paulo e Rio .....	54
1.3.3. Virada no espírito do tempo? .....	57
1.3.4. Uma breve mas significativa passagem pela arquitetura.....	63
1.3.5. A formação de uma consciência moderna do Brasil .....	66
1.4. Amor e decepção.....	69
2. AMBICÕES MANIFESTAS E UM IMPASSE .....	83
2.1. O I congresso brasileiro de arquitetos e a idéia de plano.....	85
2.2. O novo perfil de atuação.....	90
2.3. Um novo aporte à formação .....	92
2.4. A pesquisa de projeto .....	95
2.4.1. A pesquisa nos projetos de residências .....	101
2.4.2. Design de interiores e de mobiliário .....	106
2.4.3. O encontro com uma engenharia estrutural arrojada .....	107
2.5. Conselheiro e construtor da cidade.....	115
2.6. O militante de esquerda.....	117
2.7. A arquitetura moderna brasileira na encruzilhada.....	126

2.7.1.	O apelo do nacional-popular .....	126
2.7.2.	A assepsia concretista.....	137
2.7.3.	Walter Gropius fala aos arquiteto brasileiros.....	148
3.	O MOMENTO BRASÍLIA.....	157
3.1.	A fundação do compromisso populista.....	157
3.2.	A autocrítica de Oscar Niemeyer e a cooperação com a crítica .....	177
3.3.	O restabelecimento do compromisso populista.....	187
3.3.1.	Equação antropofágica : obra de arte, utopia realizada.....	198
3.4.	Artigas entre o concretismo e o nacional-popular .....	206
3.4.1.	O concurso ao plano piloto de Brasília .....	218
3.5.	A exegese de Brasília por Mário Pedrosa.....	223
3.6.	A urbanística de Artigas adquire uma forma.....	228
4.	A POÉTICA TRADUZIDA.....	249
4.1.	O partido típico de Projeto .....	249
4.1.1.	O grande vão e os sistemas trilítricos .....	252
4.1.2.	Expressão clara das proporções.....	261
4.1.3.	Métodos de composição arquitetônica.....	264
4.2.	A dimensão simbólica e hermética na arquitetura.....	266
4.3.	Imagens do sublime arquitetônico .....	274
4.4.	Os aspectos dependente e independente na arquitetura de Artigas.....	288
4.4.1.	O sistema construtivo predileto de Artigas .....	290
4.5.	Os privilégios do subdesenvolvido .....	291
5.	CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	312
	REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICA .....	317
<b>Volume II</b>		
	ANEXO A: FIGURAS .....	325
	ANEXO B: CADERNO DE ANOTAÇÕES DE ARTIGAS.....	413
	ANEXO C: CRONOLOGIA	
	ANEXO D: BIBLIOGRAFIA COMENTADA	



## INTRODUÇÃO

### Um Problema em Aberto

Em 47 anos de carreira Artigas produziu mais de 400 projetos, obras ou estudos, cuja catalogação ainda não está concluída. Foi um pioneiro solitário que fazia uma arquitetura wrightiana enquanto Oscar Niemeyer construía Pampulha. Uma vez, contudo, convertido ao *main-stream* da Arquitetura Moderna Brasileira, fez obras marcantes como o edifício Louveira, sua própria casa em Campo Belo, ou a rodoviária de Londrina. Mais tarde, veio a desenvolver uma arquitetura toda própria, do estádio do Morumbi, da casa Baeta, da casa Elza Berquó, do Ginásio de Guarulhos, da FAUUSP, da garagem de barcos do Santa Paula Iate Clube, e tantas outras mais, que estabeleceram um padrão tecnológico e capturaram a imaginação do público e dos arquitetos da Escola Paulista. O seu ambicioso Projeto de Reorganização do Vale do Anhangabaú estabeleceu diretrizes que há trinta anos vem orientando intervenções no centro da cidade, que resultaram em algumas jóias como a renovação da Pinacoteca do Estado ou da Praça do Patriarca por Paulo Mendes da Rocha, ou ainda a renovação da Estação Sorocabana com a Sala São Paulo de concertos. Apesar dessas jóias, para um observador nos dias de hoje, seu desenho parece ter chegado tarde demais, não mais se concebe um surto de desenvolvimento econômico, algo tão central às suas crenças, que sustentasse a ambição de seu plano. No grandioso conjunto habitacional CECAP

Cumbica, estabeleceu uma metodologia consagrada de empreendimento habitacional integrador de equipamentos urbanos, fornecidos por diferentes esferas do poder público.

Artigas gozou de reconhecimento e exerceu influência. Expôs em quatro Bienais de São Paulo, tendo sido o grande premiado numa delas; foi por duas vezes laureado na premiação trienal da União Internacional dos Arquitetos (Unesco) em 1972 e 1984. Participou e venceu concursos de projeto como o do Plano Piloto de Brasília em 56 e do Estádio do SPFC em 52. Contam-se cerca de 70 publicações de projetos seus na imprensa especializada no Brasil e no exterior; 50 matérias sobre premiações e na imprensa em geral; cerca de 20 estudos ou ensaios publicados sobre ele na imprensa especializada ou em livros; contam-se mais de quarenta publicações de seus escritos e discursos; teve participação documentada em pelo menos quatro congressos no Brasil e no exterior; deixou dez depoimentos gravados à espera de publicação. Postumamente, sua obra mereceu duas exposições retrospectivas, no Centro Cultural São Paulo em 1985, e no Museu Casa da Cerca/Centro Cultural de Almada em Portugal no ano de 2000, e ainda uma sala especial retrospectiva numa Bienal de São Paulo na década de 90. Há atualmente três catálogos retrospectivos de sua obra, dois publicados no Brasil em 1997 e 2000, e um outro em Portugal no mesmo ano. Foi objeto de cerca de vinte teses de pós-graduação e monografias em anos recentes.

Foi professor da USP entre 1940 a 84, apesar de afastado compulsoriamente de 1969 a 1980; foi colaborador de Anhaia Mello na Escola Politécnica e na criação de uma faculdade de arquitetura independente da engenharia na USP; deu forma ao ensino atual de projeto através das reformas curriculares da FAUUSP em 62 e 68. Soube articular de modo pioneiro e persistente com órgãos da administração pública direta e indireta, em diversas ocasiões e condições políticas, para elevar o exercício profissional à mais ampla escala de atuação possível. Fundador do Instituto dos Arquitetos do Brasil em 1943, conselheiro e diretor da seção paulista da entidade desde então; conselheiro do CREA em dois períodos; sócio de entidades nacionais e internacionais de arquitetos, engenheiros, artistas e escritores. Pensou seriamente sobre a

regulamentação profissional e contribuiu para com a reforma da legislação<sup>1</sup>, com um conteúdo crítico ainda atual. Militante do PCB de 1944 a 1984 quando de sua morte, foi membro do comitê central desse partido na década de 50, além de editor e colaborador em periódicos políticos e culturais. Militante de esquerda e pedagogo, jamais faltou-lhe um púlpito.

Fenômeno humano, foi um homem de grande energia e atividade. Caráter tenso e dividido entre esferas de valor distintas, acreditava na possibilidade de uma síntese entre elas :

Sou de uma geração que procurou soluções para todos os problemas. No meu tempo era possível ser meio enciclopedista, entregar-se individualmente à tarefa de pensar essas questões. Podem ter me condenado, me chamado de sonhador, de comunista, mas foi nisso que gastei os melhores anos de minha vida. [...] (1997c,p.33)

A ele próprio aplica-se o que escreveu sobre Wright: "Como sói acontecer a figuras humanas de tão contudente espírito polêmico, teve fiéis e apaixonados seguidores e encarniçados inimigos". Foi apresentado ao público internacional por Flávio Motta como um arquiteto tão exigente em teoria quanto Lúcio Costa. Contudo, à distância no tempo que nos separa de Flávio Motta, devemos reconhecer que boa parte, senão toda literatura da arquitetura moderna era interessada, literatura de panfletos, orientada a algum tipo de ação. Mesmo assim, Artigas era sensivelmente mais apressado em seus escritos que os grandes nomes que foram para ele, de um modo ou de outro, uma referência, Le Corbusier, Wright, e Niemeyer. Artigas cuidou tão mal da escrita, deliberadamente talvez, que afastou interlocutores competentes em posição de alteridade. Protegeu-se deles, quem sabe? Esse traço está a denunciar uma crença, para nós ingênua, na capacidade de ação transformadora, muito plausível num país que chegou ao mundo moderno com um legado de miséria e atraso generalizados, no qual as elites culturais tampouco contam com uma sólida tradição cultural e crítica. Com efeito, após 3 anos de pesquisa, não encontramos qualquer documento ou indício

---

<sup>1</sup> Em 1956 Artigas foi membro da comissão organizadora do IAB-SP pela reforma da regulamentação profissional, propondo que os arquitetos deixassem o sistema CONFEA/CREA,

de que Artigas tenha sido alguma vez interrogado percucientemente. Suas manifestações de idéias, pela escrita ou em conferências, causam furor e indignação em alguns até hoje, predominando, contudo, uma recepção passiva ou indulgente para com o sábio ou para com as idiosincrasias de uma grande personalidade.

### Os Juízos da Crítica

Em entrevista à historiadora Aracy Amaral, Artigas falava de uma crise pessoal experimentada nos anos entre 1950 e 54, crise vivida em registros diversos, desde o isolamento político do PCB nos idos de 1950, a dificuldades críticas insolúveis. A superação teria produzido a "arquitetura paulista" :

Existe uma arquitetura paulista a partir de minha participação, realizada nesse período a que estamos nos referindo. Fiz nessa época o estádio do São Paulo Futebol Clube, o Edifício Louveira – exatamente para os Mesquita, mesmo nesse período – e fiquei com pouquíssimo trabalho. Pude somente recomeçar depois de 1954, 56, com uma casa construída no Butantã – casa de Olga Baeta - e faço uma revelação quase pessoal, e que é feita de duas lâminas de concreto. Nesse tempo comecei a elaborar grandes vãos – sei que isso já era uma inspiração formal da casa popular paranaense – comecei a descobrir, nas cores em Itapecerica, a relação entre o verde e o azul, em algo que vi numa ocasião na porta, e que era assim, verde aqui, azul aqui, e fiz junto com o Mário Gruber uma fachada no Sumaré – residência Rubens de Mendonça ... Fui eu que escolhi essas cores a partir disso [...] Os arquitetos cariocas por isso me puseram no gelo [...] A frente é igual ao fundo [...]. Uma série de lógicas que estão ligadas à tipologia da residência da classe média paulista, com as relações de quarto de empregada com o fundo do quintal. (ARTIGAS,1988,p.101)

Essa definição de arquitetura paulista, retrospectiva e sumária, congrega elementos de forma e de sentido. A forma peculiar paulista reuniria elementos do gosto ou da construção popular, elementos técnicos como lâminas de concreto, grandes vãos e uma ousada, relativamente aos costumes e ao decoro, compreensão funcional da moradia de classe média em São Paulo. Quanto ao

sentido, destacava o olhar para os arredores de São Paulo (Itapeverica), o mesmo de Rebolo e Volpi, de quem Artigas fora companheiro na Família Artística, um grupo de artistas denominados coletivamente por Mário de Andrade (1972a,p.186) "Escola Paulista" de pintura. O sentido e a continuidade histórica se inseria ainda mais longe e mais fundo, na união entre vanguarda das artes e vanguarda social, à base da idéia de uma feição cultural diferenciada de São Paulo:

Ainda se deve estudar a escola paulista, suas relações com o proletariado, o Mário de Andrade, o Oswald de Andrade, com sua independência, são homens que refletem, na nossa história, o proletariado de São Paulo. Mal ou bem, a Tarsila fez lá uma pirâmide de caras, esta lá o Rossini Guarnieri, já é uma visão de mundo que não se poderia fazer fora de São Paulo. Essas coisas não são a geografia de um processo, mas é uma parcela da sociedade, uma vanguarda não das artes, mas uma vanguarda social, que é uma coisa completamente diferente.(Artigas, 1988,p.102)

O historiador da arquitetura Carlos A.C. Lemos, no único parágrafo que dedica a Artigas, afirmava que coube a ele :

a definição da arquitetura paulista [...] Sua obra arquitetônica é vasta e em permanente evolução, também baseada na plasticidade do concreto armado, mas o concreto como protagonista mor do grande concerto em que os espaços se interligam e o exterior e o interior se confundem e se entrelaçam unidos por uma fluente linguagem caracterizada pela concisão, pela economia de palavras e pela ausência de metáforas. Na sua arquitetura tudo está à vista, o seu concreto aparente, sem o subterfúgio dos revestimentos, dos disfarces, dos enriquecimentos decorativos, está sempre a definir espaços inesperados e muito claros na intenção, que sempre atende o programa com o máximo de pertinência. (LEMOS, 1979,p.158)

Esta definição da arquitetura de Artigas, a suposta arquitetura paulista, se limita a uma descrição de alguns de seus traços formais, mas ainda não aborda o sentido dessas formas, ou se a arquitetura paulista teria sido um movimento com um programa estético definido.

O historiador da arquitetura e da técnica Júlio Katinsky (KATINSKY,1988,p.66-71) perguntado sobre arquitetura paulista, endossava o caráter paulista mas não a escola. Paulista, para ele, era uma história que começa na pobreza construtiva e arquitetônica do burgo bandeirante até 1870, uma pobreza condizente com uma posição periférica em relação aos ciclos econômicos

e à instalação das capitais do período colonial até o império, e passa por grande mudança a partir de 1870 devido à cafeicultura e ao sistema ferroviário construído para servi-la, beneficiando-se São Paulo da imigração de técnicos e de mão de obra, segundo os padrões do que chamava de arquitetura como atividade "peregrina", da sucessão de modas e insumos importados, sucessão em que cada nova onda apagava as anteriores. O resultado teria sido que em poucos anos a cidade já podia realizar obras em pé de igualdade com a Estação da Luz, totalmente importada da Inglaterra, já adaptava o Art-nouveau europeu com originalidade e inventava um estilo histórico próprio, o neo-colonial. Lembrava, ainda, a atividade urbanística autóctone de Anhaia Melo e de Prestes Maia, e a do pesquisador funcionário do IPHAN, discípulo de Mário de Andrade e pioneiro historiador da arquitetura em São Paulo, Luis Saia, cujos ensinamentos, marcados por um contato diferenciado com Lúcio Costa, estariam ainda por se encontrar com o esforço crítico de Artigas em pensar a relação entre arquitetura e conflitos sociais. Katinsky concluía, ainda, que a única coisa comum à arquitetura paulista era algo não estético, mas moral, ou seja, o enfrentamento das questões pertinentes e de real interesse, como a cidade, a relação entre tecnologia e autonomia nacional e os problemas da habitação. Definir "arquitetura paulista" seria tão ocioso quanto questões como "gosto", "preferência popular", "tradições locais", "preferências estéticas" e "talento individual", enfim, uma "perigosa montagem ideológica".

O jornalista italiano Bruno Alfieri, num texto curto (1960,p.97,107), publicado em um número da revista Zodiac todo ele dedicado à arquitetura moderna brasileira, manifestava a peculiaridade do olhar de um estrangeiro que teve um contato ocasional apenas com a arquitetura brasileira. Mas ia além de uma simples apresentação, fazendo uma desinibida investida interpretativa. As circunstâncias da vinda de Alfieri ao Brasil, o contato com as obras e a entrevista com Artigas nos são desconhecidas, mas é certo que conheceu a arquitetura deste já na maturidade. Se a apreensão de Alfieri demonstra a vantagem de não estar condicionada pelos discursos da arquitetura moderna brasileira sobre si mesma, a ligeireza do contato, contudo, acabou por encaixar Artigas nos termos das

polêmicas européias de então acerca do "brutalismo" em arquitetura, sem, contudo, caracteriza-lo apropriadamente.

Alfieri notava, além de uma aparência insólita do percurso de Artigas, dos inícios wrightianos à maturidade "brutalista", uma personalidade às voltas com esferas de valor conflitantes, tanto com engajamento político quanto com experimentalismo formal, tanto com uma defesa da arquitetura de autor, quanto com "uma sutil e contorcida defesa da sociabilidade mediante formas brutas e não graciosas". O registro do conflito dual prossegue nas expressões "crueldade", com que qualifica o seu experimentalismo, e "uma arquitetura dramaticamente contraditória", em contraste não com um suposto e surrado espírito carioca, algo muito difícil para um estrangeiro captar, mas com o otimismo que transparecia nos hospitais de Rino Levi, nos conjuntos habitacionais de Reidy, nas obras dos irmãos Roberto e que tomava contornos celebrativos e simbólicos com Niemeyer e Brasília. Alfieri apresenta polaridades expressivas que nos parecem merecer uma elaboração ulterior.

Essa matéria jornalística teve o resultado duradouro de condicionar a apreciação de Artigas a uma suposta filiação ao brutalismo dos Smithsons, uma vanguarda arquitetônica européia ativa nas décadas de 50 e 60, de que, contudo, carecemos de uma caracterização precisa. Alfieri desconcertava-se com uma geometria lecorbusieriana intensificada pela ênfase mas, ao mesmo tempo, entranhada de algo que é o seu oposto, a insubordinação do material ao esquema, um experimentalismo formal que ele qualificou como "crueldade". Desconcertava-se também, e daí a dúvida, com tanto empenho autoral ao lado de discurso social, a trair uma urgência de prestação de contas entre as esferas do saber, e o desejo de relações de conformidade entre ética e estética.

Flávio Motta, em artigo (1960,p.61,67) na mesma edição especial de Zodiac, apresentava à crítica estrangeira um Artigas :

[...] tão exigente em teoria quanto Lúcio Costa, tendo absorvido e superado tanto a influência inicial de Wright quanto a do movimento "liberty" brasileiro, tão ligado ao esforço de introdução de técnicas e de formas compatíveis com a indústria, cujas promessas modernas esbarraram nas condições sociais e econômicas do Brasil. Superou e foi encontrar suas próprias

formas aproximando-se e intervindo no nível do mestre de obra (capomastro) e do operário, pesquisando meios construtivos independentes da instabilidade da oferta de produtos da indústria nascente.[...] (idem,p.67,trad. nossa)

Artigas, prossegue, vai atingir a maturidade em direção a um aparente "brutalismo", que determinava criticamente em termos de estética, mas de modo negativo e genérico a ponto de abarcar desde o brutalismo arquitetônico do Team X e dos Smithsons até a "art brut" de Jean Dubuffet :

Deve-se notar que amiúde no brutalismo a agressividade é denunciada mas não é expressa com maturidade afetiva e emocional, ou seja, como fator de integração social [...] o que esse arquiteto busca é a expressão da energia que penetra a matéria com o vigor e a obstinação de quem não impõe limites ao espaço mas escava um oco para o homem. [...] (idem,p.67)

Salvo nosso engano, Motta destacava o registro da maturidade que se empenha no trabalho que modifica a natureza em proveito do homem e que seria a base da sociabilidade e da integração a ela, por oposição à mera denúncia de um caráter violento inerente à fundação da sociedade.

O crítico e historiador Reyner Banham (1966), que acompanhou todo o percurso dos Smithsons e de seus associados no continente, o Team X, mostra como "brutalismo" foi antes de tudo um *slogan* negativo diante do urbanismo moderno e de Le Corbusier em particular, *slogan* que serviu a uma campanha conflituosa que contribuiu decisivamente para a dissolução dos CIAM no congresso de Dubrovnik em 1956. Os grandes traçados ortogonais a que Le Corbusier conferia um caráter simbólico da maior sublimidade, pareciam-lhes promotores de uma monotonia burocrática. A fase propositiva dos brutalistas teria se dado sob a máxima de construir a "estrutura da comunidade" (cf. SMITHSON, 1957a), que se explicitava numa formalização de projeto que substituía a geometria e a visão à distância por continuidade topológica das rotas de circulação e pela composição de edifícios através de células construtivas, cuja geometria determinava tão somente o modo de agregação ou conectividade, sendo que o conjunto resultava irregular e impossível de ser assimilado a uma forma geométrica simples que permitisse leitura de proporções. Basta pensar na observação de Alfieri sobre a geometria dos grandes volumes de Artigas, como



que despojada de sua virtualidade pelo material, a "crueldade", e uma discrepância formal já se anuncia.

O programa acabado dos brutalistas confluiu nas "cluster cities" (cf. SMITHSON, 1957b), um conceito que aliava alta tecnologia à construção da "imagem da cidade" como uma rede tridimensional de sistemas de infra-estrutura urbana que, supostamente, combinaria a manutenção da escala local, a não segregação de funções, a constituição de vários centros, pelo que poderia crescer sem periferias amorfas, e a tolerância ao deslocamento diário em massa entre trabalho e moradia. As cluster cities eram pensadas para incorporar, nos nódulos da trama, a escala e a estrutura da comunidade. Basta olhar para a ordenação ortogonal e a repetição de um edifício standard, supostamente tão bem resolvido como um automóvel, no conjunto habitacional CECAP Cumbica de Artigas, para que se duvide de que sua metodologia urbanística tivesse alguma filiação à doutrina dos Smithsons.

A máxima de "construir a estrutura da comunidade" pede também um exame de conceitos sociológicos que informaram a formalização arquitetônica tanto de Artigas quanto dos Smithsons. A literatura dos Smithsons e do Team X não é específica sobre a matriz do pensamento social a que teriam se filiado, mas algumas considerações podem ser feitas. Habermas (1984, p. 18, 19) situa a origem da comunidade (*gemeinschaft*) na antiga tradição jurídica germânica e, por extensão, anglo-saxônica, que teria se afirmado e conservado no interior das relações feudais de produção. Comum e comunitário seria o acessível a todos, e que se mantinha excluído tanto do direito particular do senhor, quanto da hierarquia social superior, o poder político monárquico ou republicano. Desse modo, em países dessa matriz cultural, chegaram à modernidade certos espaços ou bens comunitários que nem a propriedade privada nem o estado lograram incorporar. O que se mantém fora de ambas essas esferas recai sobre os laços sociais locais e de proximidade.

O conceito de "comunidade" articulado ao seu par oposto "sociedade" remete a uma outra dimensão, que não podemos afirmar tampouco que seja a

referência dos brutalistas. Tafuri e Dal Co apresentam a questão de um modo sucinto :

Em 1887, o sociólogo Ferdinand Tönnies publica a obra intitulada *Gemeinschaft und Gesellschaft* (comunidade e sociedade), onde opõe à sociedade organizada a vida real e orgânica da comunidade primitiva, unidade perfeita da vontade humana fundada sobre o consenso. A comunidade de Tönnies é, em realidade, a aldeia organizada em unidades de vizinhança onde domina o que o autor chama de "vontade essencial" fundada sobre impulsos orgânicos, o costume, a memória. "Todo convívio confiante, escreve Tönnies, está ligado a uma vida comunitária; a sociedade, ao contrário, é o público, é o mundo! Em comunidade com os seus, cada um se encontra, desde o nascimento, ligado aos seus para o bem e para o mal, mas na sociedade vaga-se como em terra estrangeira."... Mesmo que Tönnies tente dar um caráter científico a suas análises, sua obra, que conhece um grande sucesso editorial, é um hino nostálgico à comunidade ligada à organização rural e a relações sociais, em última análise, religiosas. Nesse retorno ao espírito de vizinhança, tolhido pela impessoalidade da *Grosstadt*, aparece a orientação última de grande parte das ideologias anti-urbanas presentes na arquitetura moderna, dos subúrbios americanos às cidades-jardins européias. O socialismo romântico de Tönnies terá ocasião de se perpetuar no pensamento do urbanismo de tendência orgânica [...] (TAFURI e DAL CO, 1979,p.85, tradução nossa.)

No decorrer deste trabalho, teremos oportunidade de examinar como, por exemplo, Artigas se posicionava diante do desurbanismo de tendência orgânica de Wright. O Team X, propriamente, pretendia unir as relações de proximidade e vizinhança com a aglomeração urbana, algo que seria franqueado pela moderna tecnologia desde que o desenho urbano se desse esse objetivo :

Acredito que se tantos arquitetos estão hoje interessados no habitat dos índios (os pueblos) ou dos negros da África, é porque lá ainda pode-se reconhecer a expressão espacial de toda uma população.[...] Em nossa sociedade estamos tentando estabelecer para o cliente anônimo a expressão espacial de seu modo de vida. Em sociedades primitivas, esse modo de vida ainda existe, mas falta-lhes precisamente aquelas técnicas que ajudam a livrar-nos do medo e atingir a vida total; não devemos esquecer que as mesmas sociedades primitivas são, freqüentemente baseadas na exploração daquele medo. É extraordinário pensar que neste mesmo momento [...] está ocorrendo uma polarização entre, de um lado, sociedades primitivas com habitat integrado, cujos membros reivindicam o benefício das novas tecnologias, e, de outro, nossa sociedade desintegrada por essas mesmas tecnologias e que buscam novas disciplinas de integração. [...] (BAKEMA, 1968,p.28, trad.nossa)

No mesmo texto em que introduzia Artigas à imprensa internacional, Motta apresentava sua construção de uma peculiaridade paulista no quadro da história brasileira expressa em termos como "coletividade", "integração social" e "cultura nacional", os quais remetem para a idéia de nação, algo num registro muito diverso da localidade. Que dizer então do elogio de Motta ao papel do estado e do "arquiteto como principal artífice da nação"? E arrematava as considerações sobre Artigas identificando o novo arquiteto brasileiro ao "lendário bandeirante", construtor de "sólidas habitações" e artífice da nacionalidade através das expedições de "auto-colonização" e "paz étnica".

A polêmica intalada por Alfieri e Motta, muito sugestiva apesar da pressa jornalística, foi retomada por Yves Bruand em sua monumental "Arquitetura contemporânea no Brasil" (1991,p.295,305). Impossível, diante dela, não se perguntar como um estudioso francês, um estrangeiro no Brasil, pôde fazer um estudo tão abrangente, tão atento a particularidades regionais e tão sem preconceitos. Essa obra foi durante décadas única, e continua sendo indispensável. Contudo, ela tem seus pontos fracos, um deles já bem conhecido, o de ter assumido um ponto de vista exclusivista em favor do movimento moderno da equipe do projeto do M.E.S. e de seus prolongamentos, influências e linhas paralelas, como a de Recife. Hugo Segawa, em um trabalho recente (SEGAWA, 1999) buscou não somente atualizar a visada às décadas seguintes à conclusão da obra de Bruand (1969), como mostrar muita coisa excluída por este autor. Diante de uma obra como aquela, o perigo é que se aceite alguns de seus eventuais pontos fracos como "verdade", sem exame crítico, por conta de seu mérito e valor inegáveis. As páginas que Bruand dedica à obra madura de Vilanova Artigas são cuidadosas na reconstituição de fatos e circunstâncias, bem como na sensibilidade do olhar. No entanto, o escorregadio Artigas o conduz a retomar aspectos vagos presentes no ensaio de Alfieri e a ampliá-los em imprecisões de percepção e de conceito.

Para ligar Artigas a uma estética "brutalista", Bruand restringe o emprego desse termo a produções de arquitetura, ao "brutalismo inglês" e ao "brutalismo" de Le Corbusier. Neste último, distinguia o emprego do "beton brut", uma técnica

“que convinha bem a seu estilo pesado e vigoroso e se conjuga com uma plástica nova que rompe definitivamente com o funcionalismo estrito”. Mas qual seria o sentido do “beton brut” além de designar a técnica pela qual o concreto vertido em formas toscas de madeira é deixado aparente, sem revestimentos que escondam as irregularidades e os acidentes da concretagem? É um material bruto ou matéria bruta? Sim, pois, em estética, material e matéria são conceitos diversos. O que o “beton brut” e as formas a que correspondia acrescentaram ou modificaram à estética purista e às esperanças escatológicas nas possíveis virtudes infundidas nos espíritos humanos pela contemplação da geometria, a forma a priori e pura da intuição do espaço, uma visibilidade possível da idéia do bem?

Já o brutalismo inglês apareceria como “uma volta extremada aos princípios da década de 20, sem qualquer concessão a uma estética que não seja de essência material”. Do desejo de “austeridade absoluta”, seguia-se a apresentação sincera de todos os elementos, inclusive do equipamento, em geral oculto, e especialmente das canalizações de todos os tipos, agora aparentes. O desejo de verdade eliminava, também, qualquer opção pré-determinada por esse ou aquele material. O *out-put* teria sido muito variado em aspecto, “pois o individualismo de cada obra não é resultado de um capricho pessoal”. O rigor doutrinário teria sido de outro tipo, “que julga encontrar em cada ocasião a relação estrutural espacial necessária no caso”, a cada caso. Isso evoca, sem precisão contudo, a máxima dos Smithsons do brutalismo com ética e não como estética. Esses comentários suscitam uma série de indagações. Quais eram, afinal, os princípios da década de 1920, os princípios das vanguardas? Qual o consenso entre as vanguardas que permitiu a criação de um fórum comum nos CIAM?

Bruand caracterizava o brutalismo inglês com uma série de posições morais: austeridade absoluta, ou seja, absoluta rigidez de conduta atada a princípios de ação duros e ásperos aos sentidos, negando a eles qualquer possibilidade de acesso à verdade e à ação moral, uma “sinceridade” que mostra todos os elementos da construção, pelo que a decisão de ocultar sob acabamentos adquire o sentido diretamente moral de mentira e falsidade. Teria sentido, do mesmo modo, dizer que a vestimenta é a falsidade do corpo? Essa comparação extrema

mostra a dificuldade que há em se atribuir sentido moral ao deixar expostos ou ocultos os órgãos da construção sob materiais de acabamento. Mas, talvez, aqui se divise algo do núcleo consensual às vanguardas, a separação entre moralidade e costumes, sendo estes últimos identificados a decoro e decoração, um tema a que Artigas dedicou alguma atenção (cf. ARTIGAS, 1960/75m.n). Num mundo incessantemente revolucionado pela técnica, costumes e decoro teriam se tornado preceitos anacrônicos.

Ainda, segundo Bruand, o que o dois brutalismos tinham em comum, e que nem mesmo incluía preferência por materiais em bruto, era um vago *pathos* que se expressava num “desafio tingido de violência, um revolta contra os usos estabelecidos e os regulamentos que entravam o progresso, uma segurança [...] e uma vontade de impor esse caminho”. Definições com essa generalidade e imprecisão podem abarcar quase tudo, inclusive Artigas que teria em comum com eles apenas “uma linguagem áspera, decidida[...]” As imprecisões tornam-se contradição flagrante pelo fato de que a máxima de “construir a estrutura da comunidade”, definição programática do brutalismo dos Smithsons e do Team X após 56, significa pretender restaurar as relações de proximidade e vizinhança sem abandonar a cidade. Se é preciso restaurar é por que a proximidade se perdeu nos países industrializados em que a ética do trabalho e as normas sociais impessoais foram gravadas a fogo na subjetividade dos indivíduos. E isso não é compromisso incondicional com o progresso mas uma tentativa de combater uma ordem de condições e efeitos desse mesmo progresso, sem abandoná-lo, contudo.

Ao comentar sobre Artigas, partindo do tom de escritos como “Os Caminhos da Arquitetura Moderna” e “Le Corbusier e o Imperialismo”, Bruand escrevia :

[...] Essa violência passional, exacerbada pelas crises políticas que se sucederam no Brasil em 1954/55, não podia deixar de repercutir nas atividades profissionais de Artigas; logo ele sentiu necessidade de expressá-la em suas construções, propondo soluções radicais, onde os conflitos existentes na sociedade capitalista iam refletir-se por meio de oposições francas e pesadas. É nesse sentido que se deve interpretar sua passagem para um brutalismo que, sem dúvida alguma, muito deve ao brutalismo de Le Corbusier no plano formal, mas que, no plano da ação, visou objetivos bem diferentes. Como não podia criar a arquitetura

popular com que sonhava, dedicou-se a tratar os programas que lhe eram confiados com espírito combativo e comunitário, onde vieram a convergir seu amor pelo material puro, suas preocupações com o espaço interno unificado e com a organização racional com fins psicológicos precisos.[...] (p. 296)

Distinguir a máxima moral de Artigas da de Le Corbusier Corbusier ainda não define aquela. Teria sido a "moral construtiva", o bem construir, como crêem alguns? Note-se que o "bem construir" corresponde à ética do trabalho, aquela cujos efeitos desagregadores o *Team X* se propunha a remediar.

Marlene Milan Acayaba, em dois ensaios jornalísticos, *Brutalismo caboclo e as residências paulistas* (1985a,p.46,48) e *Vilanova Artigas – amado mestre* (1985b,p.50,54), comenta algumas casas do arquiteto, a Olga Baeta (fig.77), a José M. T. Bittencourt (fig.86)., a de Ivo Viterito (fig.101) e a de Elza Berquó, e destaca que "em quase todas elas Artigas realizara o "projeto completo", desde o cálculo das fundações até a administração da obra, bom engenheiro-arquiteto que era. Esse jeito de projetar seria visível também em seus alunos, "homens de prancheta, quase operários". A imagem de uma oficina que se encarrega de todos os serviços até a obra pronta, sem recorrer a terceiros, é a da produção artesanal. O próprio título do texto, com o termo "mestre", corrobora essa imagem do princípio hierárquico baseado no saber artesanal. Assim o ensino de Artigas teria reproduzido o perfil do artesão assimilado à figura do operário moderno. Isso que se afirma aqui de passagem, como um absoluto lugar-comum, nada tem de obvio, indica as teorias do artesanato, principalmente de Ruskin e Morris, influentes na formação do movimento moderno.

No exame das casas, nota a autora, a conhecida reformulação tipológica da casa paulistana, com o volume único, os serviços deslocados para a frente do lote e os volumes secundários subordinados ou por sob o maior, e "dentro de uma construção compacta, espaços interligados sob um único vão". Artigas definira o problema da casa como um laboratório arquitetônico (cf. Artigas, 1986e,p.103,105), e assim Acayaba identifica na casa José Bittencourt os traços definidores de muitos de seus edifícios públicos. A casa de Ivo Viterito (fig.101), em que o volume único e destacado do solo se reduz à cobertura, teria sido como que um edifício manifesto ou um modelo de edifício genérico : a

definição plástica feita pela estrutura e a implantação no lote. Segundo a autora, esse " modelo atrairá muito seus discípulos". Permeia esse discurso a teoria, bastante questionável, da relação entre arte e artesanato pela qual a primeira produziria os modelos excelentes e o segundo perfaria a produção corrente na sociedade, cuja qualidade seria garantida pela imitação dos bons modelos e a obediência ao saber técnico.

Sérgio Ferro (1986,p.68-70) em uma entrevista aborda aspectos da "arquitetura paulista" e de sua corrente, que veio a divergir de Artigas dentro da FAUUSP nos anos 60. A expressão "brutalismo caboclo" com que Ferro rotulara, no texto "Arquitetura Nova" de 1968, a suposta reunião de arquitetos paulistas em torno de Artigas, ele esclarecia, tinha um sentido jocoso para com ele e uma suposta apropriação crítica do brutalismo europeu, a que se acrescentara técnicas adequadas ao Brasil; jocoso mas não suficientemente crítico, pois fundia despreocupadamente o brutalismo com uma suposta antropofagia da AMB : "[...] Numa atitude cabocla, antropofágica, engolimos o brutalismo e o transformamos".

Mas o que era esse brutalismo que atribuía a Artigas? Positivamente algo distinto do brutalismo de Le Corbusier, o qual não zelava pela "máxima clareza e honestidade" construtiva, enquanto que até mesmo os exageros de Artigas serviam de ênfase à verdade estrutural. A prioridade da ética sobre a estética dos brutalistas ingleses, teria supostamente provido um modo de criticar o formalismo de Le Corbusier e teria tido importância enorme na escola paulista, mas com o sentido de verdade estrutural, ou, então, no sentido político que Artigas introduzira, que condicionava, desde o primeiro traço sobre o papel, o compromisso com uma "arquitetura nacional e popular". Resta saber de que modo a "verdade estrutural" se articulava com a arquitetura nacional e popular. Resta também empregar com mais propriedade e precisão os termos ética e estética. Ferro afirmava que o brutalismo em São Paulo "está relacionado com a briga de Artigas contra a via formalista de Niemeyer", outra dúvida por esclarecer.

O quadro de opiniões críticas que aqui reunimos deixa transparecer uma série de imagens componentes de um universo de significações disperso em polêmicas jornalísticas e profissionais. Mas revela também que não há juízos

críticos bem estabelecidos sobre a arquitetura de Artigas, sobre o que tenha sido a arquitetura paulista, sobre a liderança de Artigas, sobre as relações entre Artigas e Oscar Niemeyer e entre a arquitetura paulista e a AMB. Tampouco as imagens com que Artigas evocava o sentido da arquitetura paulista se refletem ou são incluídas em seus comentadores brasileiros, com exceção de Flávio Motta, ainda que este último atuasse no registro exegético mais que no crítico. Não há consenso sequer sobre a relevância da "arquitetura paulista" como tema historiográfico. Já a crítica internacional, isenta dos compromissos da nacional, incidiu apenas superficialmente sobre o problema "arquitetura paulista" e tratou de pôr o seu criador sob a influência do "brutalismo" europeu, sem preocupar-se em definir o que esse movimento tenha sido. Essa atribuição causa desdém entre os que reivindicam originalidade e caráter autóctone para Artigas, ou tem sido ponto de apoio para os que combatem a ocultação de dívidas e filiações em nome dos brios da identidade e da cultura nacionais.

Devemos reconhecer um sério percalço no fato de que no Brasil todo o setor acadêmico, teórico e universitário da arquitetura e do urbanismo formaram-se como projeção da prática profissional, de um modo ou de outro orientada pelo movimento moderno. A primeira tentativa de renovar o ensino de arquitetura, a pretendida reforma de Lúcio Costa na ENBA, deu-se sob a inspiração do movimento moderno e seus programas práticos e engajados. A fundação de faculdades de arquitetura no Brasil se deu como meta estabelecida no I Congresso Brasileiro de Arquitetos (janeiro de 1945) e como parte de uma intensa criação de instituições culturais da sociedade civil e do estado após 1945, em continuidade com o que se dera durante os anos do Estado Novo. Desde então o setor teórico vem se desenvolvendo por debaixo do prestígio da AMB e sob o efeito de uma esfera pensante monopolizada pela literatura engajada. O setor da história da arquitetura, que já conta com uma tradição metodológica, deu-se também sob posições de conceito fortemente influenciadas ou em conformidade com a idéia de arquitetura brasileira construída por Lúcio Costa (cf, 1997b) em vista da reforma da atividade profissional na direção do movimento moderno. Daí que comentadores como Lemos e Katinsky sejam tão reticentes e como que transgredindo o limite de sua especialidade ao comentar um arquiteto moderno como Artigas.



Tampouco a renovação entre os historiadores de arquitetura nos últimos 25 anos incidiu sobre meandros profundos da AMB, pois tem se concentrado ou na pavimentação do solo metodológico ou num nível elevado de generalidade, como na polêmica entre moderno e pós-moderno, ou no conhecimento renovado do movimento moderno e das vanguardas históricas. Aqueles meandros ainda estão demasiado imersos no desvão entre a literatura de panfletos e a literatura teórica que vem se constituindo, pelo que, não espanta que não haja consenso sobre a relevância de um tema como "arquitetura paulista" para a história. Aparentemente as velhas imprecisões ainda não causaram muito incômodo e não despertaram o interesse em transpor aquele desvão, a despeito do número nada desprezível de trabalhos universitários feitos ao longo da década de 1990 sobre a obra de Artigas, a qual, como problema, ainda não ultrapassou os posicionamentos em prol ou contra a idéia de uma arquitetura nacional e popular.

O problema com que nos defrontamos, então, é ultrapassar a literatura interessada ao mesmo tempo em que a qualificamos, pois ela é o documento histórico de que dispomos. Fazê-lo, contudo, envolve a dificuldade de discernir o que tem e o que não tem valor dentro de uma massa que tornou-se mais e mais amorfa à medida que o tempo foi obscurecendo as circunstâncias e as conexões a que bem ou mal deu expressão. Como fazê-lo? O passo metodológico que deu início a este trabalho, expresso no projeto por nós apresentado ao programa de pós-graduação, foi pôr fora de vigência os juízos correntes sobre a obra de Artigas e olhá-la pelas suas imagens artísticas. Acontece que sobre este passo pesam dúvidas e interdições consideráveis, que se expressam no juízo de Katinsky, por exemplo. Pode ou não a consideração desinteressada de uma obra de arquitetura ser a via de acesso ao seu sentido? Quê relação teria esse modo de consideração com os aspectos obviamente interessados, aqueles submetidos aos determinismos técnico-materiais e da utilidade individual e social?

Quê resultados obtivemos a partir daquele passo inicial? Pudemos distinguir uma série de elementos recorrentes na obra madura de Artigas, aquela que desenvolveu após 1958, e levantar hipóteses sobre o seu significado. Isso permitiu organizar o percurso do arquiteto, ter um quadro inicial que orientou toda a

pesquisa subsequente segundo os passos seguintes. Em primeiro lugar a carreira de Artigas apareceu dividida em duas partes marcadas por um hiato entre elas, situado, no tempo, entre 1953 e 57. Até 53, houve, primeiro, uma fase formativa, em que os projetos davam corpo a uma experimentação técnica e com linguagens formais bem determinadas, desde o ecletismo praticado por politécnicos a elementos da arquitetura de Warchavchik, elementos do art déco e do expressionismo, da nova objetividade e, por fim, a célebre influência wrightiana. A partir de 44/45 Artigas integrou-se à comunidade de pesquisas da AMB, bem visível nas coberturas de duas águas invertidas, no uso de cascas de concreto, nas volumetrias bem configuradas e isoladas da terra por pilotis, em outros elementos ainda presentes nas obras de Oscar Niemeyer e Reidy.

Após o hiato de pouca produção nos anos entre 54 e 57, marcado por críticas à AMB, tanto por uma versão obreira do nacional-popular entre arquitetos e estudantes ligados ao PCB, como pela corrente funcionalista internacional, que puseram Artigas numa crise de fundamentos, ele retoma o trabalho segundo uma direção peculiar e que se manterá constante até o fim. Os elementos do projeto se estabilizam num partido típico de projeto: o uso figurativo da estrutura de concreto, o uso escultórico do concreto aparente, o ponto de apoio como símbolo, a continuidade entre o sítio e o edifício expressa no corte, o qual, pela repetição, liga-se à noção de *standard* estrutural e, como princípio figurativo, torna-se a fachada. Repare-se que a identificação destes elementos da obra madura de Artigas e hipóteses sobre o seu significado, constituem o ponto de partida do projeto de pesquisa, mas aparecem desenvolvidos por último na ordem cronológica da exposição.

## **1. FORMAÇÃO**

### **1.1.1. A origem modesta**

Talvez não houvesse interesse em se deter sobre a vida de Artigas anterior à sua entrada no mundo profissional se ele próprio não tivesse se dedicado a construir uma memória elaborada retrospectivamente através de seus vários depoimentos. Resumidamente, a origem e a vida familiar foram modestas, mas de gente que foi subindo na vida e se movendo do campo para a cidade. A mãe, viúva muito jovem, com filhos pequenos, que cresceram nos círculos do avô, foi capaz de conduzi-los até a formação superior. Com efeito, a família, principalmente o irmão médico, Giocondo Vilanova Artigas, viriam a ser vetor de contatos para projetos em Curitiba já após 1945, quando Artigas contava com quase dez anos de graduado pela Politécnica de São Paulo.

Até mesmo a memória da infância que transmitiu ao público tem um recorte retrospectivo de suas preocupações profissionais, políticas ou pedagógicas. Por exemplo, da tenra infância em Teixeira Soares no interior do Paraná, relembra as comemorações do centenário da independência e a comoção pela morte daquele campeão republicano que foi Ruy Barbosa no ano seguinte, 1923. As lembranças do ginásio em Curitiba são de professores apaixonadamente republicanos, republicanos, porém, num sentido histórico circunscrito, figuras como que saídas da pena de um Lima Barreto : .

[...] o professor de história universal era um homem como o Dario Velozo, poeta do simbolismo, ardente anti-clerical, que nunca se deu ao relaxamento de dar uma aula de história para nós. Polemizou conosco e arrasou com o clero Brasileiro, com uma veemência enorme, e eu me lembro somente de uma aula que ele teria dado a respeito da tomada das Termópilas ou talvez da importância de Pitágoras, porque ele era um néo-pitagórico, inventou uma religião, construiu um templo nos arredores de Curitiba, num bairro chamado Portão, onde de vez em quando ele dava umas festas onde as mocinhas de Portão se fantasiavam de deusas gregas com ramos de louro na cabeça.(...) Lisímaco Ferreira da Costa é um nome conhecido hoje só no Paraná, evidente, desempenhou vários cargos políticos, foi Secretário da Viação e da Educação do Estado em várias oportunidades, mas um apaixonado pela exploração de petróleo no Brasil. Em 1928 nas aulas de química que esse Dr. Lisímaco Ferreira da Costa nos dava, que não eram assim tão aulas, eram aulas parecidas com as de Dario Velozo, a polêmica era em torno do grande cinclinal de petróleo que começava na região de São Pedro no Estado de São Paulo e ia pelo norte do Paraná até as margens do Rio Paraná. Estou repetindo as palavras daquele tempo, pois nunca tive interesse em confirmar a possibilidade da existência desse grande cinclinal de petróleo que para mim só existe dentro das palavras do Lisímaco Ferreira da Costa, naquela época. Os outros professores viviam mais ou menos dentro do mesmo nível de manifestação, eu diria até patriótica. (ARTIGAS,1962,s/p.grifo nosso)

Que o conhecimento, se não desinteressado mas, pelo menos, com um pouco de distância e cautela para com a prática, tivesse alguma relevância pública, é algo que os velhos republicanos de Artigas aparentemente nem compreendiam. Nas figuras desses velhos mestres, Artigas fazia o elogio de um ensino determinante do caráter, algo como uma catequese cívica, que reivindicava para seu próprio trabalho docente :

Mas a recordação que me fica desse curso secundário é muito menos de aprendizado do que da capacidade que esses homens tiveram de formação da juventude, gigantesca, extraordinária capacidade. E aqui eu ligo de certa forma quase que uma porção de atitudes que hoje sou obrigado a tomar em consonância com esses aspectos do passado.[...] (idem, grifo nosso)

Artigas só falava de sua experiência familiar como para reunir, nos traços dos parentes, as qualidades de seu repertório e formação :

[...] o que havia entre os Artigas, não tanto com meu avô, era uma notável vocação literária, isso não há dúvida nenhuma, e artística. Porque quando menino, eu me lembro, nos livros que havia na casa de meu avô, de uns desenhos que você não sabia

nem a importância de procurar o autor é claro. Mas entre os Artigas havia um tio meu chamado Gersim, grande desenhista, não tinha nada que fazer lá em Curitiba, como todo jovem daquela época, e passava o tempo desenhando careta de artistas de cinema, Tom Mix e outros. É que havia dentro de minha família, no lado dos Artigas, um grande pendor para esse lado realmente, para o desenho em particular, para uma certa vocação literário-musical, do lado do Marcelino que eram os homens que tocavam violão e tinham gaitas, etc. ..." (idem)

Em um outro depoimento Artigas falava das predileções do rígido avô Artigas e de como isso influenciara na opção por cursar engenharia:

[...] engraçado que eu fui parar na engenharia porque tinha uma imensa facilidade para a matemática. Desenhar a gente desenhava. Mas, meu avô Artigas, que era um homem severo e que parece uma figura de Garcia Marques (...) se eu dissesse para meu avô que eu gostava de desenho, ele me achava assim, um pouco desconfiado, não tinha a machidão necessária para ser descendente dele; porque o desenho era tipicamente um exercício feminino, de fundo de quintal, escondido. Desenhar? Deus me acuda! Isso não era coisa de homem, deixa de besteira. Você vai? Mas a matemática era masculino. Esse foi o interstício, dentro do qual eu entrei para a engenharia, para depois descambar para a arquitetura." (ARTIGAS,1985,p.12)

Artigas se apresentava, retrospectivamente, com perfil vitruviano, aliando diversas aptidões, o desenho, a literatura, a música, a matemática e a missão cívica. Mas, diferentemente do que era para Vitruvius, essas aptidões ou paixões ensejavam conflito umas com as outras, como entre o desenho e a autoridade e o amor do patriarca dos Artigas. Estudar engenharia em Curitiba e depois transferir-se para a Politécnica de São Paulo, cidade mais cosmopolita e culturalmente vibrante, foi a solução de compromisso, solução de um temperamento que encontrou um espaço para acomodar o desejo de saber, o desejo de auto-expressão e a manutenção das relações afetivas e de solidariedade em face da necessidade. O relato, contudo, apaga as marcas do conflito, que poderia ter se dado de modo aberto num indivíduo com outro temperamento ou menor sorte. As esferas do verdadeiro, do belo e do justo já lhe estavam abertas e lhe disputavam o espírito. Passaria a vida a tentar satisfazê-las igual e perfeitamente, dando mostras de acreditar ter realizado uma síntese entre elas, uma ambição nada pequena :

[...] Para ser transferido para a Escola Politécnica de São Paulo, que era uma escola estadual desligada do regime federal, era preciso se submeter às condições de transferência. E os paulistas, nisso, sempre foram muito fechados em si. A transferência implicava em aceitar fazer os exames do ano seguinte no regime "exame vago". Quer dizer, você cursa o ano e vai no fim do ano enfrentar os professores, com todo o programa, sem ponto, sem coisa nenhuma, na pergunta voluntária de quem examinava. Sabe como é, essas arrogâncias juvenis, que vá! E me submeti a essa coisa, em só poder me transformar em paulista depois de passar pelo diabo do exame vago. Passei. Em algumas matérias com notas razoáveis, mas houve uma com a qual eu passei com distinção no exame vago. Foi assim : o professor da época levantou (porque eles eram também homens válidos esses paulistas desse tempo, machões formidáveis, sujeitos bacanas; eu sou alguém porque andei ombreando com gigantes. E você acaba senão admitindo o tamanho deles, pelo menos o cheiro deles. É inevitável. Ou então as feridas da pelagem), então, ele olhou assim e falou : Artigas, quê nota você quer? O senhor que dê. Vinte chega? – que era a nota máxima. Tá bom. E foi o jeito como me tornei paulista. Agora acabou e me formei em 1937-38." (idem,p.2)

Os depoimentos de Artigas sobre sua opção profissional e os inícios de carreira deixam entrever um processo de formação de um homem ambicioso, ambição que tornou-se auto consciente de seus movimentos nalgum momento, a partir do que empreende-se de modo sistemático e que se reconhece em retrospecto. É essa consciência de si que sustenta a asserção de originalidade e influência, para além dos afazeres de professor universitário, pelo que ele se reivindicava criador da "Arquitetura Paulista" (cf.ARTIGAS,1988,p.101) e que se manifesta num comentário como este :

O Rino sempre foi um sujeito sem propostas, bom arquiteto, mas muito contido. Ele tinha uma construtora, fez o edifício Columbus em 1932, mas e daí? Fez um nome e um escritório que está aí até hoje, mas é só. [...] Embora o Bratke tenha muita capacidade profissional, ele é um sujeito que não evoluiu, ficou muito limitado a fazer aquilo que sempre fez, sem acrescentar nada mais, sem nenhuma preocupação com a arquitetura, com o homem. Todo mundo fazia a mesma coisa, eu estava sozinho. O próprio Warchavchik, se ele fosse um sujeito à altura de Lúcio Costa, não tinha ficado no ponto que ficou. (ARTIGAS,1981,s/p.)

Este comentário pouco diz sobre uma justa estimativa do valor de Rino Levi, Warchavchik e Bratke, mas diz muito sobre as exigências que Artigas fazia sobre si mesmo e o papel que atribuía à arquitetura.

Obtida a permissão e a cooperação da família, e aprovado nos exames, Artigas transfere-se para o curso de engenharia civil da Politécnica em São Paulo em 1934, onde passa a freqüentar como ouvinte o curso para formação de engenheiros arquitetos. Tendo assim provado seu valor, acompanha o curso na Politécnica e conquista o favoritismo dos mestres Anhaia Mello, Prestes Maia e Alexandre Albuquerque. Dos sentidos que viria a atribuir à urbanização e à indústria decorria o modo como enaltecia retrospectivamente a Escola Politécnica, em que se formou engenheiro-arquiteto em fins de 37, e na qual lecionou desde 1940. A Politécnica foi uma escola em fina consonância com as demandas da indústria. Acadêmicos ligados a setores industriais montaram o "Laboratório de ensaio de materiais", como Abranches Brotero e as pesquisas de madeira, que levaram a produtos como o compensado fenólico, até hoje o material predominante das formas de concreto. Ou as pesquisas lideradas por Ari Torres em conjunto com os fabricantes de cimento Portland, que conduziram a inovações que permitiram a universalização do uso do concreto, como, por exemplo, viabilizando as firmas fornecedoras de concreto usinado. O papel impulsionador da indústria comparece nos comentários que associa indústria à cidade e a cidade ao campo. (Cf. ARTIGAS, 1982, s/p.)

Se a Politécnica tinha, para ele, virtudes a enaltecer e cultivar, apresentava também deficiências que ele não cansava de relacionar a um grau muito baixo de divisão do trabalho. Na politécnica não se discutia, não se refletia, não se ensinava estética. Assistente de Anhaia Mello na cadeira de composição arquitetônica desde 1940, assim falava de seu mentor:

O Anhaia só tratava de questões de urbanismo. Certo que ao mesmo tempo desenhávamos tudo o que você poderia imaginar, desde coluna grega. Nunca se subestimou essas coisas, de uma maneira ou outra. Havia os artesãos italianos que nos ensinavam a fazer coluna dórica e essas coisas todas. Não tem problema. Mas a preocupação teórica não era com a estética do edifício, porém com a problemática da cidade. Ardente debate em torno da problemática urbana. Tanto mais interessante que o Anhaia nunca se deu ao relaxamento de discutir questões estéticas. E eu apanhei, mais tarde, para defender por outro ângulo a mesma temática que ele defendia – a da independência da cultura nacional – pelo lado de cá da estética, enquanto ele fazia a defesa da independência nacional pelo lado do espaço. (idem., grifo nosso)

O testemunho que Artigas dá do ensino de Anhaia Mello, titular da cadeira de "Composição Geral e Estética" na Politécnica, de quem viria a ser assistente entre 1940 até 1948 quando da fundação da FAUUSP, é sintomático do elogio ao ensino determinante, ao ensino como catequese cívica :

Eu vejo no Anhaia dessa época um reflexo de meus velhos professores do ginásio [...] porque o Anhaia tinha consigo um pouco daquele ardor libertário daqueles polemistas que me ajudaram no curso secundário. O Anhaia era, nesse tempo, um homem que vociferava contra a Light e denunciava veementemente o jeito de a Light explorar a energia elétrica dentro do estado de São Paulo, decerto fazia campanhas enormes para nós estudantes, pelo menos no ambiente fechado do ensino da cadeira de Urbanismo, ajudou bastante, mais do que ninguém, aqueles que puderam, saírem do ambiente estreito da profissão para alargar a vista sobre os problemas da conjuntura brasileira, da situação política nacional, ver o que era o homem, em relação, nós com o arquiteto que deveríamos ser, em relação a toda uma série de aspectos da política da época, cujos detalhes, hoje eu não posso nem precisar, a não ser que nós pudéssemos fazer isso de uma maneira mais detalhada e mais pesquisada. (ARTIGAS,1962,s/p.)

Curiosamente, no depoimento a Sylvia Ficher (1982), Artigas diria, com os mesmíssimos termos que "o Anhaia nunca se deu ao relaxamento de discutir questões estéticas" tanto quanto o velho Dario Velozo, professor de história universal no ginásio curitibano, "nunca se deu ao relaxamento de dar uma aula de história para nós". (ARTIGAS,1962,s/p.)

As figuras predominantes na Politécnica que passou a freqüentar em 1934 foram os seus próprios mentores, Prestes Maia e Anhaia Mello, e deles Artigas dá um quadro por certo muito respeitoso, mas que traz uma marca sua, ao encaixar as personalidades em idéias bem recortadas demais. (Artigas,1982,s/p.) Nessa época, a Politécnica já não tinha sinais de Dubugras ou Ramos de Azevedo, tanto que a polêmica modernismo/ecletismo nos anos 30 e 40 se dava entre os modernistas de 22 (Warchavchik) e Christiano Stokcler das Neves do Instituto Mackenzie: "O debate entre os modernistas de 22 e os christianos do lado de lá, mas nós nunca participamos da briga; nós fomos sempre um pouco superiores [...]" (idem.) Essa superioridade era dada pelo fato de que o ensino de Anhaia Mello e Maia "era preocupado com a cidade e não com o monumento", ou seja, tinham



os politécnicos uma noção de si tão elevada que não era da ordem do belo, mas do bem.

Mas era em torno dessa questão também que Anhaia Mello e Maia se diferenciavam:

[...]A verdade é que a visão urbanística do Prestes Maia era, para quem vê o Plano de Avenidas, hoje, engenheira, de meio fio, de alargamento de avenidas, de conciliação entre desapropriação e alargamento, coisa muito peculiar.[...] O Prestes Maia não era homem que tinha força. Era um praticista, um abridor de avenidas. Sempre o dono de terrenos da Consolação, o filho de um homem rico, também jesuíta que nem ele, que traduziu seu latim, seu Terêncio [...] O urbanismo de Prestes Maia: o edifícios e as ruas." (idem)

Nesse retrato do homem e do urbanista retornam as figuras com que Artigas acostumara-se a ver as elites brasileiras: cultura postiça e decorativa do bacharel e uma atividade meramente pragmática, sem idéias e sem projeto, algo que Artigas apresentava em Depoimento ao IAB (cf. ARTIGAS, 1974/73), publicamente, como uma disposição a construir o futuro abdicando, contudo, de projetá-lo. Já Anhaia Melo era um homem de idéias, das quais fazia uma "pregação" contra os interesses que haviam determinado a ocupação predatória do sítio da cidade :

O Anhaia só tratava de questões de urbanismo. [...] Veja, as aulas do Anhaia era sempre, mais ou menos uma crítica à ... Light , que era quem tinha formado a cidade a partir de seus interesses suspeitos. Na verdade, era o ensino de um urbanismo independente, de caráter local e descolonizador. E os rapazes mais tarde se envolveram em torno desse ponte de vista, engenheiros mesmos. O Catulo Branco – que escreveu "A Eletricidade Contra a Light" – o Adriano Branco, que hoje está escrevendo sobre as enchentes de São Paulo, etc... Esses focalizam, no fundo, a crítica da cidade de São Paulo, a questão que eu chamei, em certa ocasião – se você me permite este "eu" – como sendo nada mais que a impressão digital dos interesses do capitalismo ou imperialismo americano. No caso, representados pela Light, que fez do Tietê uma linha de esgoto, que inverteu o curso do Pinheiros, que subverteu a topografia da nossa cidade. E, até hoje, as grandes complicações que nós temos, do ponto de vista urbano, são porque esse território, esse espaço urbano, serviu a interesses exteriores aos da nossa terra. Certo que isso não se deu com facilidade. Jamais os engenheiros da Poli compreenderam a pregação do Anhaia, jamais. Nunca o caracterizaram como revoltoso, como coisa nenhuma, coisa que ele nunca foi. Mas seria interessante buscar na figura ou na estrutura desse

pensamento, as raízes do que nós entendemos chamar de "urbanismo independente" e a definição da cidade de São Paulo como ela é. [...] O Anhaia mostrava os aspectos culturais vindos da independência, sem formulá-la politicamente, como eu estou fazendo." (ARTIGAS,1982,s/p.)

### 1.1.2. Politécnico insatisfeito

Vencida uma encosta e conquistado um platô, Artigas não se comprazia com a vida estável da planície. Ele passava a enfrentar outra encosta, de olho no cume. Se reconhecia a excelência científica da Politécnica e o caráter de missão civilizadora do urbanismo nacionalista e progressista de Anhaia Mello, cedo se inquieta :

A vida universitária na Politécnica nessa época, não creio que fosse assim uma coisa que tivesse me emocionado muito. Aliás, foi uma vida universitária relativamente curta, quatro anos, um pouco com a secura mesma do aprendizado da engenharia na Politécnica, sem muito brilho lá dentro. Mas o que, eu acredito, para mim constitui uma recordação dos tempos de estudante e que me influenciou razoavelmente, o fato de quando eu cheguei ao quinto ano da escola e precisava ganhar para tocar o curso para frente (isso em 1936), e mesmo porque eu iria terminar o curso com 21 ou 22 anos de idade, um pouco imaturo ainda, achei que poderia dividir esse último ano em dois anos, e fazer um pequeno grupo de matérias num ano, um pequeno grupo de matérias no outro, atrasando um ano para sair da escola, o que deu margem de trabalhar fora e me aperfeiçoar um pouquinho, como arquiteto, o que foi realmente uma decisão justa." (ARTIGAS,1962,s/p.)

Na firma construtora dos engenheiros arquitetos Bratke & Botti, onde estagiou entre 36 e 37, veio a adquirir o saber prático da construção e da coordenação das várias equipes profissionais, e a aprovar projetos na prefeitura (cf.ARTIGAS,1981,s/p.), coisas totalmente ausentes do ensino que teve na Politécnica. Mas a insatisfação tinha ainda outro aspecto : o desenho investido como realização artística, uma ambição mais alta. Durante os anos de 36 a 39, Artigas freqüenta aulas de modelo vivo na Escola de Belas Artes, provavelmente levado por Alexandre Albuquerque, professor da Politécnica ligado também à

E.B.A..(cf.THOMAZ,1997,p.43) Durante esses três anos desenvolverá o desenho e conviverá com os artistas da "Família Artística" :

[...] uns três anos, não tenho bem certeza disso, mas sem falhar um dia. Vou dizer para você os nomes : por exemplo freqüentavam essa curso de modelo vivo o Rebolo, o Volpi, Clovis Graciano, Tereza D'Amico que estudava com o Rullo escultura, nesse tempo o Rosa, eu, o Rafael Galveis, o Zanini, havia um que de vez em quando tinha uns acessos de loucura, rasgava todos os desenhos, se considerava um monstro, passava uns tempos no hospital, depois voltava novamente. Eu considerava até que desenhava razoavelmente, e apareciam sempre uns japoneses. (ARTIGAS,1962,s/p.)

A importância desse meio cultural e artístico na formação de Artigas e por conseguinte na "escola paulista" de arquitetura talvez ainda não tenha sido bem compreendida. Numa passagem de seus depoimentos, declara que o mais importante na sua formação não foi a "catequese cívica" de seus mestres :

Em suma, eu creio que o que mais influenciou mesmo, em mim, para minha carreira de arquiteto, foi menos um curso de arquitetura que eu pudesse ter feito, sem com isso desmerecer de nenhuma forma o processo de formação dentro da politécnica, que teve seu valor, não há dúvida, é claro, deu critério científico para a avaliação de uma porção de coisas. Deu o nível de formação necessário, mas o que influenciou mesmo, particularmente foram esse contatos, que a gente nunca sabe porque procura na vida, eles como que acontecem não sei de que forma acidental, ou se é uma maneira de procurar, não sei. Como é que as pessoas são orientadas para isso.(idem)

Bem diferente do velho senso de missão predeterminada, aqui desenvolvia um percurso em que seu caráter individual, não conhecido de antemão, iria se revelando a posteriori nos fatos de sua atividade, e uma empresa voluntária que implicava em custos :

[...] curioso que foi preciso que eu tomasse uma decisão muito severa, se eu podia ou não podia pagar Cr\$ 20,00 por mês para freqüentar as aulas de modelo vivo da E.B.A.. Mas os outros também haviam de lutar com as mesmas dificuldades. Me lembro que os artistas que participavam disso naquela época, iam para a aula de modelo vivo sem professor, para frente do modelo e comiam pão, sandwich; tudo uma pobreza tremenda. [e riscos consideráveis também] havia um que de vez em quando tinha uns acessos de loucura, rasgava todos os desenhos, se considerava um monstro, passava uns tempos no hospital, depois voltava novamente. (idem)

O contato com os santelenistas foi, de fato, além do adestramento em mais uma habilidade:

Mas isso me fez tomar contato estreito com o movimento das artes plásticas em São Paulo, pela base é claro, pelo pessoal que se formava, e de que maneira só eu sei. Um desses desenhos, até se não me engano os meninos publicaram, eu tenho por eles um amor bem justificado, você pode imaginar. Disso aí veio mais tarde o conhecimento do Mário de Andrade e dos homens da cultura paulista, veio a participação mais tarde no movimento da família artística, junto com o Paulo Rossi. Quando me formei, por exemplo, arquiteto, já estava em contato com o movimento artístico paulista, bem estreito." (idem)

Artigas participou com desenhos na última coletiva dos santelenistas, realizada em 1939 no subsolo do Automóvel Clube Paulista à rua Líbero Badaró, que contou com obras de convidados do porte de um Ernesto de Fiori e do prestígio de um Portinari. (cf. THOMAZ, 1997, p.50) Além disso, os santelenistas, a propósito de quem se falou pela primeira vez de uma "escola paulista", foram, em fins dos anos trinta e início dos quarenta, o centro de alguma polêmica crítica travada entre Mário de Andrade, Luis Martins e Sérgio Milliet. Nos escritos e conferências desses autores foram discutidas, em São Paulo, teorias sociais da arte e do artesanato, com referências no movimento Arts and Crafts e na teoria da pintura de Ozenfant e Jeanneret, e questões de interpretação do modernismo brasileiro desde a Semana de 22.

A partir de 39, quando assume responsabilidades profissionais mais intensas, colaborando com Warchavchik e trabalhando em sociedade com Duílio Marone, a freqüência às seções de modelo vivo foi se tornando mais esporádica. Após 1940 os artistas da Família dedicaram-se a carreiras individuais, sendo que a reunião deles em salões e mostras só voltou a acontecer por iniciativa de organizadores. Apesar disso, Artigas continuou nos anos 40 a freqüentar os ateliês de pelo menos alguns egressos, e a possivelmente desenhar com eles de vez em quando. Mantiveram-se para ele como um ambiente intelectual favorável, uma compensação para a aridez da repartição pública em que trabalhou em 39 e, depois, da sociedade com Duílio Marone que durou até meados de 1944. (cf. ARTIGAS, 1981, s/p.) De fato, Artigas manteve-se por muito tempo ligado principalmente a Clóvis Graciano e Reboló Gonzales, quer nos círculos de artistas

do PCB, quer entre os associados do MAM a partir de 1947, quer como associados nos vários murais que realizaram em algumas de suas obras. Artigas chegou a formar uma pequena coleção de obras de egressos da família, hoje no acervo da Fundação Vilanova Artigas, que nos anos 50 imprimiram uma orientação social em seus trabalhos. (cf. EXPOSIÇÃO VILANOVA... ,2001,s/p.)

Não consta dos depoimentos de Artigas, nem de qualquer outro documento, que tivesse alguma vez considerado as artes plásticas como seu trabalho. De fato, os desenhos que realizou naquela época e mesmo depois (Fig.1) não mostram uma descoberta pessoal do espaço pictórico. Seus desenhos exploram os corpos e os objetos com a notação fluente do traço, sem contudo desenvolver uma relação necessária entre o branco do papel e os traços. Quem quiser observar como desenhos de figuras com mínimos traços e notações do espaço tridimensional, como piso, paredes, cortinas, etc são capazes de construir o espaço pictórico, deve conhecer os desenhos que Ernesto de Fiori realizou naqueles anos (Fig.2), e que muito influenciaram Volpi (Fig.3). Não, Artigas permaneceu arquiteto e o espaço nunca lhe foi senão arquitetônico. Mas com a família adquiriu a notação desenvolvida e não acadêmica, que tratou de tornar um desenho arquitetônico diferenciado entre os politécnicos, e que teria sinalizado para Warchavchik que ali estava um talento. Os dois arquitetos em associação, contudo, vieram a ter sua proposta ao concurso de remodelação da Praça da República de São Paulo (1939) sumariamente desclassificada em virtude da apresentação inovativa de Artigas, que mesclava desenho e colagem de fotografias.(cf.THOMAZ,1997,p.61) Tampouco fica, assim, difícil de entender como os soberbos desenhos de Frank Lloyd Wright tenham seduzido o novo talento já aos primeiros contatos em 1939.(idem,p.95,98)

Mais do que adquirir uma nova habilidade e de se por em contato com outras dimensões do conhecimento, a Família Artística pôs Artigas em contato com o ethos do artista, o ethos do auto-formar-se, do assumir riscos e provar seu valor, da impaciência com a planície e os olhos sempre no cume. Após uma terrível sentença de morte ter sido pronunciada sobre a arte, não há mais um lugar a ela consagrado. Esse lugar só pode ser conquistado e provado a posteriori, por quem

se arrisque a fazer arte sem qualquer garantia prévia, por quem desafie a morte e encare o preço da loucura. Em suma, Artigas teria se feito arquiteto tendo a arte como modelo, devemos admiti-lo como hipótese, mas não do modo consciencioso e obediente do artesanato, as "artes menores". Que a Família Artística tenha se constituído num problema crítico, principalmente para Mário de Andrade, pede também, como faremos adiante, que se examine esses conteúdos artístico e crítico para verificar uma possível conexão relevante com a obra de Artigas.

As deficiências da Politécnica empurraram Artigas para o auto-didatismo. Por exemplo, a exposição Brazil Builds que veio para São Paulo em 1943 com ativo empenho do então prefeito Prestes Maia, prefeito e professor da Politécnica, e que mostrou a arquitetura moderna que vinha sendo feita no Rio de Janeiro, Pernambuco e Minas Gerais, não foi discutida na Poli, cujo professores permaneceram indiferentes: "nunca se discutiu, toleravam. Isso não era motivo de debate". Essa deficiência era compensada por uma atitude, segundo Artigas, muito tolerante para com o novo: "o pensamento paulista sempre foi meio assim: deixa o moço fazer pra ver o que é que sai. É o pensamento de quem mostra a sua própria indústria na garagem".(ARTIGAS,1982,s/p.) A confraria da Família Artística, sob o patrocínio protetor de Mário de Andrade, amortecia e tornava viável os desafios e os perigos de uma afirmação de personalidade criativa simultaneamente em enlace afetivo e confronto com outras. Assim premido, mas também tolerado, numa situação de elite cultural minúscula e um campo cultural pouco mais que virgem, Artigas realizou uma aventura que o diferenciou da cultura politécnica sem que isso o conduzisse a uma ruptura. Assim ele pôde tomar contato com outras dimensões do pensamento que parece não ter demorado a rebater para o campo da arquitetura :

[...] Nessa coisa de Belas Artes, de eu ter ido fazer desenho livre com os artistas, a arquitetura começou a me aparecer com um significado diferente. E eu comecei a ler revistas americanas. E a partir do conhecimento da leitura dessas revistas sobre arte é que fui ajudar o pessoal a fazer o desenho à mão livre, com caneta tinteiro, mas talvez fosse esse o caminho que me levou a ver a obra de Wright e acabar estudando e conhecendo a sua razão radical , nessa época [...]. (idem)

### 1.1.3. Equação difícil: mercado de trabalho e ambições

A decisão de adiar a formatura por um ano e graduar-se engenheiro arquiteto talvez já expressasse alguma apreensão sobre o problema da inserção no mercado de trabalho e do exercício da profissão conforme as suas ambições, conforme ao desejo de auto-expressão, conforme um senso de missão ou função social que não tardavam em manifestar-se. Antes mesmo de graduar-se, em 1936, mesmo ano em que passou a freqüentar a Família Artística, celebrou informalmente a sociedade com o colega politécnico e engenheiro civil Duílio Marone, com quem as chances de sucesso eram maiores, sendo de uma família abastada e incluído num circuito de contatos que poderia render trabalhos, a começar pelos de sua própria família. 1936 foi, então, um ano de três iniciativas, a evidenciar inclinações ainda incertas. Em 1937 os sócios realizaram duas reformas em empreendimentos da família de Marone.(cf.THOMAZ,1997,p.51,54)

No início de 1938, estabelece oficialmente a firma Marone & Artigas Engenheiros. Mas, porque a sociedade não era rentável a ponto de sustentar os dois sócios, Artigas aceitou um emprego na Secretaria de Obras e Viação Pública do Estado, e Marone estava envolvido nos negócios da família abastada. Mesmo assim tudo o que fizeram até o fim daquele ano, 14 projetos e sete obras, veio pela posição social de Marone. Acumular ocupações é expediente comum de recém formados, provavelmente trabalhava de dia na Secretaria e à noite na firma. O contrato de um ano com a Secretaria lhe fora obtido por recomendação de seu professor Alexandre Albuquerque, graças ao bom conceito que granjeara:

Mas como a Escola Politécnica é uma escola de Burgueses competentes, pegavam os quadros da Escola e diziam: esse vai ser isso, esse vai ser aquilo, esse vai ser aquilo, porque não era uma Escola como são as Escolas de hoje, meio frágeis, que o sujeito ganha o diploma para casar e sustentar uma mulher e alguns filhos. A Escola Politécnica desse tempo era o contrário. Eles formavam o quadro e diziam: o fulano é um homem bacana e ele vai cumprir tal e tal destino na prática e não tem conversa. E pegavam você que era recém formado e o Alexandre Albuquerque, que foi meu professor dizia: Artigas, apareça amanhã à tarde no Instituto de Engenharia. Eu fui lá e ele disse: você vai trabalhar na Secretaria de Viação, como estagiário, durante um contrato que eles vão fechar por um ano. Esse era um Brasil sólido de burguesia que sabia o que queria em relação a quanto vai negociar com o imperialismo, com o americano ou

com as multinacionais; quanto vai para lá quanto vem para cá. Esses burgueses do meu tempo de 37 eram caras que encaixavam na linha de produção para dizer: tu tens um dever a cumprir! As coisas que digo hoje a meus alunos, não é verdade? Porém, não com a segurança que os meus professores diziam para mim, porque as posições são mais filosóficas, genéricas, políticas e voluntaristas.

Mas a verdade é que esse emprego que os politécnicos me deram, logo entrou em conflito com o meu voluntarismo. E durou, no exercício da Secretaria de Viação mais ou menos uns 6 meses. Depois eu achei, como tinha vindo audaciosamente do Paraná, ia fazer minha carreira profissional, audaciosamente, também. Então me meti a ser arquiteto, construtor, o que eu estou fazendo até hoje, sempre com uma bandeira maluca de homem que confia, não mais em quem me conduziu, porque o destino não foi esse, mas no destino da minha pátria, do meu povo, aprendendo essas coisas, devagarzinho. (ARTIGAS,1985,p.2,3)

O contrato de um ano foi interrompido aos seis meses porque nova oportunidade apareceu, o convite para compor a equipe de Warchavchik para o concurso do paço municipal de São Paulo, promovido pela prefeitura de Prestes Maia em abril de 39, e provavelmente<sup>1</sup> para prestar serviços em seu escritório, algo que pode ter permitido em 38/39 dispensar a Secretaria e dedicar-se a Marone & Artigas. No concurso do paço municipal, evento bem coberto pela imprensa<sup>2</sup>, Warchavchik e Artigas obtém a 2ª. colocação, e é uma pena que a prefeitura tenha abandonado o empreendimento. Artigas atribui a si a autoria dos desenhos de apresentação e de perspectivas desse projeto. Quanto ao projeto as coisas são muito diferentes. Dalva Elias Thomaz (1997,p.56,60) comenta as circunstâncias que envolvem esse projeto, de como Artigas contava, então,

---

<sup>1</sup> Conforme hipótese levantada por Dalva Elias Thomaz (1997,p.56,57)

<sup>2</sup> "O paço municipal" - O Estado de São Paulo, 09/05/1939

"O paço municipal" - O Estado de São Paulo, 11/05/1939

"Julgados ontem os projetos do paço municipal" - O Estado de São Paulo, 13/05/1939

"Maquetes do futuro paço municipal" - Folha de São Paulo, 06/07/1939

"Apresentadas ao Concurso para a Construção, Inaugura-se Hoje a Exposição de Maquetes do paço municipal" - Folha de São Paulo, data não identificada.



apenas com referências do urbanismo da Politécnica e a prática na Secretaria que talvez tenha-lhe rendido algum apuro técnico. O projeto de Warchavchik tinha certas ousadias: criava uma grande praça cívica pela inclusão, por meio de demolições, inclusive do palacete Santa Helena, edifício marcante da paisagem urbana, da praça Clovis Bevilacqua ao perímetro da Praça da Sé, dando dignidade e escala de espaço público, ao que contribuía o caráter do conjunto arquitetônico do paço municipal; além disso, previa também uma reformulação do setor viário da Região. A linguagem monumental era um art-déco, como o projeto de Jacques Pilon para a biblioteca municipal (1942). As obras executadas na década de 70 para acomodar o metrô na praça da Sé acabaram por adotar o mesmo perímetro de praça proposta por Warchavchik – Artigas.

Warchavchik e Artigas participaram de outro concurso municipal em 1939, o de projeto de Remodelação da Praça da República, em que as montagens de fotos e desenhos de Artigas valeu-lhes a desclassificação. Fizeram ainda, por solicitação direta de Prestes Maia, um estudo para implantação de um parque público na região do Brás em São Paulo, também abandonado pela administração municipal.(idem,p.65) O relacionamento profissional entre eles não está ainda bem esclarecido. Sobre a fortuna crítica de Warchavchik pesou a influência de Artigas e suas críticas para com ele, sobre a "moral construtiva" e contra o Art-déco (cf.ARTIGAS,1989,p.15,62) que praticou. Os juízos muito duros sobre as concessões de Warchavchik aos interesses imobiliários, não parecem fazer juz ao papel que teve. Artigas declara jamais ter sido empregado ou sócio de Warchavchik (1962,s/p.), mas a pesquisadora Dalva Elias Thomaz (1997,p.58) menciona um documento juntado ao memorial do concurso de 1984 na FAUUSP, assinado por Warchavchik, de estabelecimento de uma sociedade provisória entre os dois arquitetos<sup>3</sup>. O destino subsequente dessa associação, nas versões de

---

<sup>3</sup> A mesma pesquisadora levanta ainda a hipótese de que Artigas teria se beneficiado bastante desse contato, tendo provavelmente tomado conhecimento de F. L. Wright na biblioteca pessoal de Warchavchik, isso no ano de 1939 em que Architectural Forum dedicou a Wright um suplemento especial por ocasião da inauguração da "casa da cascata".

Artigas, está marcado por divergências de princípio, principalmente a “moral construtiva”. A crítica cáustica talvez respondesse pela tensão emocional de interpor uma distância. É certo, contudo, que no conjunto da obra de Artigas no período da construtora Marone & Artigas Engenheiros que durou até 1944, há algumas casas, as primeiras despojadas do ecletismo paulistano corrente, que apresentam soluções warchavchikianas de telhados convencionais ocultos por platibandas, como na casa Giulio Pasquale de 1939 (fig.10).

1939 é o ano de mais estreita cooperação com Warchavchik, e um ano de boa atividade de Marone & Artigas, que realiza a Casa da Fachada (fig.5). O sucesso ao lado de Warchavchik, e as boas graças com os professores da Politécnica, valeu-lhe um posto de professor no curso de engenheiros arquitetos em meados de 1940, o que provavelmente viabilizou dedicar-se exclusivamente a Marone & Artigas. Não há registro de como a relação com Warchavchik tenha se estremecido, mas, vencida a cruel necessidade, Artigas deu curso à ambição de independência, de conquista de autonomia e senhorio sobre si mesmo.

Entre deixar Warchavchik e uma clara direção wrightiana na pesquisa, houve um período em que ainda praticou ecletismo, indício de que a crítica formou-se posteriormente à ruptura, ou de que talvez fosse ainda inseguro em relação à aceitação pela clientela.

A pesquisadora Dalva Elias Thomaz propõe uma interessante discriminação da experimentação com linguagens de projeto, concomitantemente ao laboratório técnico e construtivo que foi a produção de Marone & Artigas de 1937 até 1944. Nos dois primeiros anos, 37 e 38, as poucas obras são de caráter eclético, refletindo a politécnica e a prática de Bratke & Botti onde estagiava. Há uma ausência de conceitos mais individualizados. A clientela, presumivelmente dos contatos de Duílio Marone, era servida com casas nos estilos espanhol, mexicano via Hollywood, o inglês, o tudor e o neocolonial. Artigas estava ainda isolado tanto da vanguarda carioca do MES quanto da paulista, de Rino Levi, Flávio de Carvalho e Warchavchik, e praticava nos limites de um repertório provinciano e de aprendizado prático. Dentre os catorze projetos e sete obras desse período(cf.THOMAZ,1997, p.63), destaquemos a Casa Henrique Arouche de

Toledo (fig.6), a Casa José Morganti (fig.7) e a Casa Celso Arthur de Oliveira Rodrigues.

Nos anos de 39 a 41 a pesquisadora nota uma incerteza quanto aos rumos a seguir. O fato decisivo foi a colaboração com Warchavchik e o primeiro contato com a arquitetura moderna bem como com o art déco praticado no concurso do paço municipal. Dentre os projetos e obras de 1939 destaquemos a casa Ottoni de Arruda Castanho (Fig.9), em que Artigas adotava o despojamento da residência Klabin de Warchavchik mas usava beirais em vez das platibandas. A casa Giulio Pasquale (Fig.10) apresentava uma planta enxuta, escada de concreto armado e linguagem de platibandas ocultando telhados do mesmo modo como fazia Warchavchik; a Casa Pedro Otávio Carneiro da Cunha mostra os primeiros traços de Wright em planta como também nos revestimentos de pedra; já a Casa Nelson Pereira da Costa ainda mostrava o eclético paulistano da época. No todo, os projetos apresentavam nesse período uma evolução mais consistente nas plantas, na organização funcional. A casa da fachada de 1939 (Fig.5), reforma de uma loja da propriedade da família de Marone, localizada na praça do Patriarca, foi elaborada no art-déco e é a primeira ocasião em que Artigas mostra ser um arquiteto de talento, tendo realizado um projeto completo, com design de interiores, detalhamento elaborado e aplicação da identidade visual da empresa na fachada.

### **1.2.1. Moral construtiva e pesquisa arquitetônica**

Nos anos de 39 e 40 Artigas vai estabelecer pelo menos um critério, não isento de ambigüidades, contudo, o da chamada "moral construtiva", dentro do qual ele pode desenvolver sua atividade, a despeito de ser um pioneiro solitário e de todo o cuidado que a construção de uma reputação profissional requer, lembrando que sua clientela tinha então o mesmo perfil que a de Bratke & Botti, ou seja, classe média conservadora nos costumes.

Em aparente contraste com a severidade da "moral construtiva", Artigas admitia ter sido "wrightiano" "Até 1943 ou 44, a última coisa que eu fiz foi

aquela casa do Paranhos [fig.16] na Rua Heitor de Moraes, na verdade eu não era bem wrightiano".(1982,s/p.) E afirmava que apesar de já conhecer Le Corbusier no final dos anos 30, a filiação a Wright fora coerente com a "moral construtiva":

[...] Mas é interessante que [...] relacione isto com o desenvolvimento da nossa indústria. E eu volto a tocar na questão "construção", que você se referiu, e o ensinamento nosso de arquiteto da Politécnica. A verdade é que para fazer executar as teses corbusianas de construção, concreto armado, pilotis, Toite-jardin para o desenvolvimento tecnológico nosso, isso tinha graus de ridículo! Porque eu não podia oferecer para os meus jovens clientes e intelectuais daquela época um jardim no seu teto, sem fazê-los morrer de rir e tinham muita razão. A verdade é como propor a laje, quando a laje custava cinquenta vezes mais caro do que o chão de vigas de peroba. E essa coisa só poderia servir como forma construtiva para meia dúzia de latifundiários que vinham da Europa e queriam fazer exibição do que tinham. Eles faziam. Como prova de que estou dizendo a verdade, e preste bem atenção nisso, o seguinte: o que me irritava enormemente na crítica que eu fazia da arquitetura warchavchikiana, é que as coberturas das casas modernistas dele tinham um telhado e uma platibanda que escondia a estrutura, aquele assoalho também, e que davam margem a eles fazerem casa com esse aspecto, mas que não tinham nada que ver com a moral construtiva. Moral construtiva. E a recusa das condições da temática corbusiana, que era fora do nosso avanço tecnológico construtivamente imoral de realizar a problemática. Essa foi uma lição que eu pude transmitir à arquitetura paulista e ela está mais ou menos em pé até hoje. Essa moral tecnológica capaz de fazer com que a arquitetura responda à capacidade de produção das forças de realização técnica dentro da época em que nós estamos vivendo. Agora, então o que é que eu fiz, não foi evidentemente esconder os meus telhados para fazer cara de moderno, como Warchavchick e companhia fizera, mas fiz os telhados com as larguras e os beirais e procurei uma forma que fosse a minha forma original e moderna de volume, onde era mais fácil buscar no Wright do que no Le Corbusier, as expressões formais mais agradáveis e bonitas e belas de certa maneira. Mais tarde, eu me reconciliei com essas coisas do Corbusier, mas você veja a partir das coisa que Corbusier fez posteriormente, como a Maison ou Chile e também as obras que o Antonin Raymond – um arquiteto que copiava o Corbusier no Japão. Aí depois com o Oscar, também começamos a formular hipóteses corbusianas, mas agora a meu modo. O telhado tipo brasilit, o domínio da forma através do conhecimento perfeito das condições tecnológicas que poderiam determiná-la. (idem)

Muitos sentidos podem ser extraídos dessa expressão "moral construtiva", cuja máxima seria "construir bem". Levando-se em conta que ela aparece numa reconstituição retrospectiva quarenta anos mais tarde, torna-se muito difícil

precisar que sentido ela tinha na ocasião de seu aparecimento e qual a sua origem conceitual. Pode-se localizar com certeza os escritos estéticos de Mário de Andrade, contemporâneos a essa fase da carreira de Artigas, que elogiam a disciplina artesanal do fazer bem, escrever bem, pintar bem, e construir bem, disciplina que garantia um nível mínimo a partir do qual a excelência artística poderia com naturalidade e segurança alçar-se. Teremos adiante oportunidade de examinar esses escritos com algum detalhe, mas nenhuma relação direta pode ser inferida. Além disso, a fala de Artigas relacionava a moral construtiva a uma aliança com a indústria moderna, e a um processo de figuração pelo qual as formas didaticamente correspondem à estrutura e aos processos construtivos, coisas que certamente se lhe tornaram claras posteriormente. Mas, esse critério, unido com toda a santidade e todo o poder da moral, permitia coisas como a cáustica crítica a Warchavchik, e, por outro lado, sancionava uma permissão a que Artigas se dedicasse a uma pesquisa estética, tão amorosa, num primeiro momento, para com a obra de Wright.

A pesquisa a partir de 39/40 se não apresenta resultados brilhantes, pelo menos abandona de vez o ecletismo corrente entre engenheiros arquitetos de então, como Bratke & Botti. O interesse pela obra de Wright que já se fizera ver em obras de 39, como a casa Ottoni de Arruda Castanho (fig.9), o que não deixava de ser uma ruptura com o repertório dos engenheiros-arquitetos até então. A casa Pedro Otávio Carneiro da Cunha (fig.11), de 39 também, é até mais sintomática das racionalizações em planta e da estrutura da cobertura, um simples telhado de quatro águas que projeta beirais para além do perímetro de um quadrado, que recebe um recorte para criar um terraço. Também não aparecem mais oportunidades para um art déco elaborado como o da casa da fachada de 39. Praticará um art déco simplificado para servir construtoras atuando na especulação imobiliária como o edifício Márcio Bueno (fig.13) ou os conjuntos administrativos da Cia. Antártica Paulista e da Cia. Melhoramentos. Ao lado das pesquisas wrightianas aparece pelo menos uma obra em sintonia com outras vertentes do modernismo europeu, a despeito da difícil circulação de revistas e publicações durante a guerra. Trata-se do paço municipal de Tupã (fig.14) projetado em 1941

e construído em 1944 com nítida influência de arquitetos holandeses como J.J.P. Oud e Marinus Dudok.

A concepção arquitetônica que Artigas desenvolve sob influência de Wright foi bastante comentada por Dalva Elias Thomas (1997) e Adriana M.I. de Touceda (2000). Ambas as pesquisadoras ressaltam o contraste de obras de Artigas por serem casas não opulentas, algumas modestas mesmo, e que se encaixam nos lotes paulistanos, advindos do conhecido processo predatório de parcelamento do solo. A pujança infra-estrutural que servia os subúrbios e o campo norte-americanos permitia a Wright trabalhar com terrenos amplos e sem muros, explorando livremente o terreno com volumes cascadeando segundo as variações das cotas e a veemente explosão da "caixa", da estereometria. Os telhados em balanço e os largos beirais buscavam, pela horizontalidade, alguma correspondência com os ritmos e formas do sítio. Artigas se não explodiu a caixa tratou de melhor adaptá-la ao lote.

Adriana M.I. de Touceda (2000,p.100,108) analisa esses projetos de Artigas em relação com algumas obras de F.L. Wright concebidas para clientela modesta ou para produção em massa, as chamadas plantas four-square, plantas quadradas ou retangulares com espaços organizados como que por rotação ao redor de um centro, em geral a lareira. A continuidade dos espaços se dava pelos cantos bem como a eventual interpenetração de múltiplos volumes. Volumes múltiplos se articulavam também em múltiplos níveis acompanhando o terreno e seus acidentes, na linha do pitoresco e do belo natural tão importantes para Wright.

A interpenetração de volumes pelos cantos é bem evidente no estudo para a casa de John Graz (1940) (fig.15) e mais ainda na casa Rio Branco Paranhos (1943) (fig.16). Mas é princípio atuante também para quebrar a rigidez; introduzir saliências e reentrâncias que correspondam a espaços, em volumetrias mais contidas como no projeto da casa José Camargo Magdo Neto (1940), na casa Armando Simões jr. (1941) (fig.18) ou nas três casas à rua das Magnólias estudadas por Adriana M.I. de Touceda (fig.19a, 19b, 19c) ou ainda na casa Roberto Lacaze (1941)(fig.12) ou na casa Horácio Rodolfo Rienzi (1942)(fig.20).

Este expediente é responsável em boa parte pela articulação volumétrica não hierárquica, ao contrário do que fazia o art-déco com seus eixos de simetria.

As casas de telhados em quatro águas e volume único, como a casa Berta Gift Stirner (1940) (fig.21), a casa Max Dreifuss (1940) (fig.22) e a "casinha" que Artigas construiu para si em 1942 (fig.23) lembram muito, como apontou de Touceda as casas *american system* (1917) e a *fire proof house* for U\$ 5.000,00 (1907), concepções econômicas e modestas de Wright. Nessas obras as quatro fachadas são diferenciadas para atender ao programa sem qualquer hierarquia, e as saliências e reentrâncias da envolvente da edificação criam todo um jogo com os beirais circundantes. Mesmo volumetrias demasiado regulares e amarradas ao lote como a casa Roberto Heyn (1940) (fig.24) apresenta uma seqüência linear de níveis acompanhando o terreno, cascadeando por assim dizer; o mesmo acontece na casa Luis Aulicino (1941).

É claro que para obter esses resultados, complementados pelo uso e o jogo alternado dos materiais em bruto, não revestidos, Artigas desenvolveu um intenso laboratório construtivo. Ele levou o projeto a romper com a estanque divisão de atribuições entre as diversas equipes profissionais. O projeto passa a determinar o modo de construir e o aspecto dos componentes, como escadas, estruturas de cobertura, esquadrias e alvenarias. A casa do Rio Branco Paranhos (1943) (fig.16) é exemplar da interpenetração entre a estrutura de alvenaria e a estrutura de madeira da cobertura para obter um resultado espacial e volumétrico desejado, bem como da pequena proeza que é o balanço em alvenaria armada calculada pelo próprio Artigas. Esta pesquisa Artigas a tinha como algo constitutivo da arquitetura moderna:

Mas eu aprendi arquitetura na Escola Politécnica, com engenheiros, como organizar a planta de uma casa: deve ter uma escada e é bom que essa caixa da escada tenha pelo menos 4x4 m para que, depois o escadeiro não tenha muito trabalho par pôr lá dentro a escada, que sobe para o andar superior. São pensamentos anteriores à idéia de projeto. É como se estivéssemos com Brunelleschi. E o escadeiro sabe, como o artesão, fazer uma escada: se você deixa um espaço de 4x4m, ele se vira, escolhe as madeiras e faz com que a escada chegue lá em cima.

Mas nós, os homens da *arquitetura moderna*, rompemos precisamente com esse conceito de projeto, com esses resquícios, digamos, medievais que ainda prevaleciam dentro da técnica de nossa pátria - isso por volta da década de 40 ou em pouco antes, quando vieram os imigrantes para cá. Sou dessa geração de *arquitetos modernos* que, pela primeira vez, foram até o conhecimento do fazer do operário, ou do subempreiteiro, para dizer-lhes, em desenho, em projeto, o que era preciso fazer - por exemplo, a escada, que altura, largura e expressão ela teria. Porque você podia projetar no papel, desenhar no papel, não a escada que o escadeiro ia fazer, mas aquela que você queria que fosse realizada, dentro do espaço que lhe servia. Aí há uma passagem, um ponto histórico diferente, totalmente diferente. Curioso é que aqui, embora a observação possa parecer um pouco anarquizada, mas o assunto é tão rico, você me permita estar infiltrando uma coisa ou outra: o projeto de arquitetura moderna, tal como ele existe, só começou a aparecer no mundo em geral - e a observação não é minha é de Arthur Drexler - de 1950 em diante. Porque antes não se conhecia o projeto de arquitetura moderna; conhecia-se fotografias de algumas coisas que alguém tinha feito na Europa. Mas levar isso até ao ponto de ser projeto, de ler a linguagem, capaz de associar os materiais próprios, de substituir o desenho da forma ou da fachada, aquilo que antes foi conhecido por *pingadeira*, e colocar esse desenho no novo edifício que você fazia na natureza, sobre a pressão dos elementos - em nosso caso, chuva, sol etc. - em substituição a tudo aquilo que a cultura grega e clássica criou como soluções para a convivência do edifício com a natureza, são trabalhos que a minha geração e eu, com pouca gente, tivemos de fazer de 1950 em diante - há pouco tempo!" (ARTIGAS,1989,p.35, grifo do autor)

A "casinha" de Artigas (1942) (fig.23) é uma outra proeza de expressão arquitetônica obtida pelo detalhamento sensível ainda que de recursos modestos. Nela aparecem paredes cegas com identidade plástica, o pé direito sob o beiral que forma o terraço de entrada de 2.20m, coisas impensáveis numa construção digna até então. O centro de rotação em planta, por assim dizer, é um núcleo de alvenaria que agrupa uma bateria de instalações, com lareira e fogão de cozinha ao redor do banheiro, o qual é iluminado e ventilado por sua elevação acima dos planos do telhado, por onde escoam também a fumaça de lareira e fogão. A estrutura da cobertura não tem as habituais tesouras, mas vigas apoiadas em ambas as extremidades nas alvenarias, o que não impede que um apoio muito discreto sobre o muro cego à entrada crie a ilusão de todo um canto em balanço. A casa tem até mesmo um relevo artificial, uma parte escavada meio nível abaixo



do térreo e que produz, sob a inclinação da cobertura, um meio nível superior. A implantação em 45° relativamente ao lote, evita definir o volume como resultante do lote e com a resultante hierarquia das fachadas.

Em 1978, Artigas concedeu um depoimento<sup>4</sup> (1978,s/p.) com longas considerações sobre a "casinha" e outras obras do período Marone & Artigas. A casinha, uma construção de baixo custo, CR\$ 30.000,00, fora o telhado, foi uma ruptura em vários aspectos : continuidade não segmentada de espaços (cozinha, jantar, sala e quarto); quatro águas de telhado com inclinações diferentes, tendo a

---

<sup>4</sup> Depoimento ao pesquisador Eduardo de Jesus Rodrigues em 17 junho de 1978. Além das obras cujos comentários reproduzimos, outras obras foram mencionadas neste :

- Casa Genulfo M. de Carvalho, Vila Romana, São Paulo, 1940.
- Casa Luís Aulicino, Jd. Paulista, São Paulo, 1941. Cliente proprietário de uma lavanderia de porte, aparentado de Duílio Marone.
- Casa de Nicolau Scarpa Júnior, Pacaembú, São Paulo, 1940. Cliente dono da Cervejaria Rio Claro (Cerveja Caracu).
- Casas de aluguel de Nicolau Scarpa Júnior, Av. Brig. Luís Antônio, São Paulo, 1940.
- Reforma do Colégio Edith de Carvalho ?
- Casa de Berta Gift Stirner, Chácara Sto. Antônio, São Paulo, 1940.
- Casa de Amelie C. M. Glover, Ibirapuera, Jd. Lisboa, São Paulo, 1941.
- Casa de Luís Antônio Leite Ribeiro, Rua Turquia, Jd. Europa, São Paulo, 1941.
- Três casas de aluguel para Luiz G.D. Monteiro ?
- Casa de Hermann H. Scheyer, Chácara Sto. Antônio, São Paulo, 1940.
- Casa de Max Dreyffus, Chácara Sto. Antônio, São Paulo, 1940.
- Casa de Pedro Tassinari ?
- Três casas de aluguel de José Carlos A. de Oliveira ?
- Casa de Giulio Pasquale, Cerqueira Cesar, São Paulo, 1939.
- Casa de Roberto Lacase, Sumaré, São Paulo, 1941.
- Edifício Louveira, Pça. Vilaboin, São Paulo, 1945/48.
- Casa de Elza S. Berquó, Jd. Dircinha, São Paulo, 1967.

área sob o beiral se tornado um terraço. Segundo Artigas, os beirais e as águas desiguais rompiam com a estereometria e passavam a configurar o espaço interno, que as paredes sob eles meramente qualificavam; rompia-se também com a relativa independência e completa distinção entre paredes e cobertura. A apropriação do colonial brasileiro por Oscar (como no hotel em Ouro Preto), o modo carioca, não via necessidade de romper com o beiral uniforme daquela tradição. “Mas é que o que eu soube fazer foi romper com essa contribuição de racionalidade para o tratamento estilístico de formas brasileiras” (1978,s/p.), do que se infere que os cariocas não teriam tido essa necessidade.

Ele falava do que o motivara nessa direção. Primeiro foi a observação da centralidade vivencial da cozinha na casa brasileira, que ele lembrava das casas do Paraná, em que as refeições eram o ponto de encontro da “família popular brasileira”. A casa tradicional paulista que ele conheceu vindo do Paraná, tinha cozinha, sala de jantar, sala de visitas delimitadas e segmentadas. O conceito de sala de estar, o “living room”, teria resultado na mera abertura de um arco entre as duas salas já aceitas. Artigas vai em direção a abrir para a cozinha, “eu fui pra tradição brasileira”, mas admitia ter perdido a disputa para o “living room”, ou o salão como ele zelosamente escrevia nas plantas. No andar superior os paulistas agrupavam os quartos e, em alvenaria auto-portante, isso condicionava, pela obrigatória coincidência com as paredes do térreo, a manutenção da segmentação. Isso condicionava construtivamente o conflito não percebido entre a planta do térreo e as práticas da vida familiar, não percebido por uma cultura que não sabia ter “aspirações a nível de equipamento”.

Artigas afirmava ter rompido com o traçado volumétrico e formal da fachada; que a fachada tenha desaparecido, nos dizia Artigas, foi uma ruptura com o “racionalismo construtivo francês”. O esquema descrito acima de estereometria amarrada ...

permitia as racionalizações francesas (lacuna na transcrição) e com isso aqui, você faz elaborações fachadísticas. Podiam variar, se eram em pedra ou em arco. Se a janela era maior [...] janelinhas menores [...] até o banheiro. Por fim, ficou um terracinho pequeno que vinha aqui em baixo [...] isso dava uma sombra ... e por onde você entrava para ir lá [...] certo ? (ARTIGAS,1978,s/p.)

"As variações fachadísticas" permitiam certas diferenciações sem tocar no conceito da moradia, sem colocar "aspirações a nível de equipamento. Artigas fazia uma leitura da defasagem entre a organização do espaço e as necessidades já modificadas, de um ponto de vista da historiografia materialista, manifestada por Auguste Choisy, por exemplo, de acordo com o qual, as formas tenderiam a permanecer após a superação das condições técnicas e utilitárias que lhes deram origem. Assim, comentava sobre a prática de então, de dispor o abrigo de automóveis no fundo do lote, como uma reminiscência ...

[...] patriarcal e latifundiária da cocheira ou da velha casa de fazenda ou de São Paulo de 1860, que tinha que ter uma entrada pro cavalo, né? Que tinha que ficar um pouco mais longe, lá no fundo do quintal, pra não sentir o cheiro, e que tinha uma horta lá no fundo e [...] onde se criavam porcos [...] criavam-se porcos lá atrás! [...] Nós assimilamos o automóvel vagarosamente como qualquer um assimila, né? (idem)

A "casinha" pode ter sido uma tal ruptura pois, nos dizia Artigas, "o cliente mais feliz, mais bacana que eu tive foi eu mesmo." Ali se teria iniciado uma pesquisa que rendeu muitos frutos, inclusive pelas mãos de outros arquitetos. Tratava-se de "dividir diferentemente o espaço da casa paulista", o que o levou, mais tarde na casa Elza Berquó, a ...

[...] buscar plantas que pudessem ter outro significado [...] que nós pudéssemos escolher influências árabes, espanholas [...] botar um pau torto e com a técnica, botar uma coisa de neopreme embaixo e outra em cima, distribuir a carga direitinho", [algo] "que um arquiteto pode fazer quando passa a dominar o controle do espaço, a partir de uma casinha, em função de um programa que não é mais imposto [...]. (idem)

Artigas, assim, asseverava o papel do arquiteto em questionar os programas, indagar sobre necessidades e soluções que mudam umas em relação às outras, à medida que intervém o progresso técnico. Como no texto sobre estações de passageiros (ARTIGAS, 1976), elaborar os programas é planejamento, é fator de independência cultural e política, evitando, contudo, cair num pragmatismo rasteiro, o que ele chamava "se vender ao racionalismo."

No período Marone & Artigas, nosso arquiteto calculava estruturas, fiações e orçamentos, adquirindo um domínio completo da obra à sua escala de atuação. Os bons resultados e o status de professor universitário vão atrair uma clientela de

negociantes e intelectuais, muito deles refugiados de guerra, alguns outros pela via do círculo da família artística. A clientela se diversificava e se tornava mais disposta às inovações de projeto. A clientela de estrangeiros concentrava-se em Santo Amaro e na Chácara Santo Antônio, paragens mais campestres que suburbanas nessa época. Mas além de tolerância às inovações construtivas, plásticas e nos usos e costumes, contribuíam também circunstâncias econômicas que pediam inovações. A residência Eduardo Cunha, em Pinheiros, São Paulo, 1941, foi outra obra de baixo custo, CR\$ 40000.00, financiado pelo IAPI. Foi a primeira casa com a garagem na frente em virtude de um terreno exíguo e da impossibilidade de implantar a casa com a garagem no fundo do lote. O proprietário era um vendedor de materiais de construção. As condições apertadas ajudaram a remover alguns preconceitos e foi, como diz Artigas, uma oportunidade, talvez a primeira, para atuar como arquiteto moderno: "oferecer um equilíbrio mais completo na relação custo e vida".(idem) O empobrecimento relativo da classe média durante a guerra criara essa oportunidade, apesar da persistência da mentalidade que se formara no período anterior, até 39, a que respondia um ecletismo (estilo Califórnia, colonial paulista), com agenciamentos espaciais muito tradicionais, praticado pelos poucos arquitetos paulistanos de então, como Bratke, Nigro Júnior, Eduardo Kneese de Mello, Álvaro Mendes da Rocha, principalmente formados pelo Mackenzie.

Outro aspecto de sua produção em Marone & Artigas e que já se tornou bem difundido através de trabalhos universitários é o laboratório tecnológico, todas as inovações que Artigas introduziu ao romper a estanqueidade dos diferentes ofícios que concorriam em construções na escala em que ele atuava: escadeiro, telhadeiro, pedreiro, encanador, (eletricista?), e o "misteriosíssimo (...) fachadista". Apesar dessa fase dificilmente vir a ter um brilho na historiografia, dado, como ele reconhecia, ter uma iconografia menor, ele a considerava "a fase mais criativa. Pelo menos foi de uma criatividade peculiar."(idem)

Artigas comenta ainda sobre a relação com as famílias clientes nesse período que o "adotavam", o moço "Doutor Artigas", tanto os brasileiros como os imigrantes e os então recentes refugiados do nazismo, judeus e com freqüência

comunistas. Ser “adotado” dá a medida das relações de proximidade que vigiam então, num mercado ainda incipiente, de escasso reconhecimento à reputação profissional e intelectual.

### **1.2.2. Iguais que se tornam diferentes**

Quando montou sua primeira firma, a Marone & Artigas Engenheiros, já em 1937, levou consigo contatos com empreiteiros de Bratke & Botti, o que explica a enorme quantidade de projetos e obras à escala da residência unifamiliar, cerca de 200, desenvolvidos nos seis anos de atividade de sua primeira firma. Os dois sócios mais um desenhista formavam uma equipe enxuta e competente que viabilizou também uma considerável produção de projetos contratados por firmas construtoras de edifícios de apartamentos. Mas a sociedade com Marone, que durou até meados de 1944, cedo tornou-se muito tensa em virtude de diferenças de perfis individuais que progressivamente se tornaram manifestas. Marone vinha de uma família abastada, cujos contatos sociais proveram a clientela inicial da firma. Mas o sócio, segundo Artigas, manifestava traços que deplorava nas elites brasileiras: rico, acomodado e dissipador da riqueza paterna. Marone só se ocupava em aferir a rentabilidade da empresa, sem se ocupar do esforço de qualificação e ampliação do instrumental, sem se dedicar a ampliar a escala de atuação ou preparar-se para concorrências públicas. Além disso, Marone também não explorava comercialmente seus contatos sociais como Artigas esperava. ( cf. ARTIGAS,1981,s/p.)

O ambiente de trabalho com Marone, Artigas dizia não ter sido melhor que na Secretaria de Viação e Obras Públicas, ambos demasiado áridos, por isso “ia procurar outros ambientes com quem pudesse trocar idéias, ter um convívio maior”, os companheiros da Família Artística e a intelectualidade que os freqüentava, o que acabou por impulsionar a construção de uma clientela própria distinta da esfera das relações da família de Marone e, principalmente, com um perfil mais esclarecido e compreensivo. Isso, Artigas nos diz, contribuiu para que ele pudesse romper a sociedade e estabelecer firma própria a partir de meados de

44, com escritório na rua Don José de Barros. Vai a seguir admitir um ex-aluno seu da Politécnica, Carlos Cascaldi, como sócio por muitos anos. (idem)

O movimento afetivo de afastar-se de Marone repete o padrão que se estabelecera com Warchavchik : como um escravo da necessidade, submete-se, mas na submissão trabalha incansavelmente para erguer-se ele mesmo como senhor e desfazer-se do que o oprimira. Suplantara Warchavchik com a "moral construtiva", agora pinta o caráter de Marone com as armas da crítica da colonização, uma aparição a mais de um traço de seu caráter, o de utilizar-se do saber como instrumento, até mesmo nos movimentos de ordem afetiva.

### 1.2.3. O Aspecto político da formação

A frequência, talvez mútua frequência entre o arquiteto e os artistas da família, já não tinha no início dos anos 40 a assiduidade dos tempos dos estudos de desenho, nem os artistas se reuniam mais do mesmo modo nem organizavam mais as coletivas, desenvolvendo cada um sua carreira individual. Seja lá como for que os laços se tenham mantido, o ethos proletário da Família havia conduzido a uma politização de seus membros e amigos, com a adesão de vários nomes ao PCB. Consta que nesse círculo Artigas teria tomado contato com a militância operária e com o PCB atuando na ilegalidade sob o Estado Novo no período 43/44. É neste círculo que conhece e vem a casar-se (1943) com Virgínia Camargo, artista envolvida na militância operária e pela reforma agrária, mais tarde ilustradora na revista Fundamentos, órgão do PCB dirigido por Artigas<sup>5</sup>.

Mas, antes mesmo que a atuação partidária o atraísse, Artigas começou a desenvolver a política profissional, algo que jamais abandonaria. O primeiro contato com essa questão de que se tem registro foi ter sido representante da congregação da Politécnica no CREA em 41/42. Nessa mesma época tem início a parceria com Eduardo Kneese de Mello, com quem passa a organizar almoços semanais reunindo os poucos arquitetos que havia então em São Paulo, o que

---

<sup>5</sup> Conforme depoimento de Rosa Camargo Artigas, filha do casal, a nós concedido.

daria ensejo à fundação do IAB-SP, que obtém registro oficial em 26 de novembro de 43.(cf THOMAZ, 1997, p.138,139)

Em 03 de outubro de 44 é publicado o regulamento do I Congresso Nacional de Arquitetos que se realiza de 26 a 30 de janeiro de 45 em São Paulo. O IAB-SP com Artigas à frente organizou o congresso, cujo temário se agrupava em torno de dois blocos, a função social do arquiteto e os interesses imediatos da profissão. Este é o primeiro evento público que vai buscar o lugar social e político da profissão, que busca compreender a urbanização em curso no país, comprometendo-se tanto com o impulso à industrialização quanto com a necessidade de uma reforma agrária. Os interesses imediatos articulam desde a normalização de contratos e honorários, o estado da regulamentação profissional e a resolução de impulsionar a criação de escolas de arquitetura independentes (cf. THOMAZ, 1997, p.140,146). Esse congresso foi uma dentre tantas iniciativas da sociedade civil que concorreram para o fim do Estado Novo em 1945, e a conseqüente legalidade do PCB. Para Artigas e sua companheira Virgínia abre-se um período de intensa militância operária e de esquerda que vai durar até 1957.

### **1.3.1. Mário de Andrade e as encruzilhadas do modernismo: a possível origem da moral construtiva**

Mário de Andrade, pelas circunstâncias de grande nome do modernismo de 22, e de um meio cultural pouco desenvolvido, exerceu uma referência cultural muito além dos limites da literatura. Em A Elegia de Abril de 1942, Mário apresentava um balanço do modernismo brasileiro desde 1922 e o seu projeto moderno formulado retrospectivamente, em vista do qual assumiu tarefas formadoras, no exercício das quais Mário confessava ter traído a literatura, tomando interesse prático na constituição do que poderíamos chamar de uma esfera pública do saber desinteressado. Com efeito, desde os anos 20 o escritor de ficção dedicara-se ao ensaio crítico sobre literatura, música, artes plásticas, arquitetura, patrimônio histórico e folclore (itens estes dois últimos em que realizou

pesquisas de campo). A partir de 1935 teve oportunidade de dedicar-se à construção de instituições culturais, o Departamento de Cultura do município de São Paulo até 1938, e, depois, à direção do Instituto de Artes do então nova Universidade do Distrito Federal, durante o seu célebre exílio no Rio de Janeiro. Em toda essa atividade tomou como interesse prático a promoção do saber desinteressado como publicamente relevante.

Como crítico, exerceu um certo patrocínio sobre a Família Artística e fez dela tema de reflexão. Ousou também alguns poucos mas dignos parágrafos sobre teoria da arquitetura, tendo sido o único, salvo nosso engano, a dialogar com Lúcio Costa até meados dos quarenta. Identificou nas artes plásticas e na arquitetura uma diferença de caráter e destino peculiar entre São Paulo e o restante do Brasil. Lançou na imprensa o nome de Artigas no mesmo artigo, "Brazil Buids" de 1943, em que cunhava a expressão "arquitetura carioca". Além dessas incidências episódicas, há referência explícita de Artigas no sentido de que Mário e o modernismo de 22 teriam influído em sua formação :

Ainda se deve estudar a escola paulista, suas relações com o proletariado, o Mário de Andrade, o Oswald de Andrade, com sua independência, são homens que refletem, na nossa história, o proletariado de São Paulo. Mal ou bem, a Tarsila fez lá uma pirâmide de caras, esta lá o Rossini Guarnieri, já é uma visão de mundo que não se poderia fazer fora de São Paulo. Essa coisas não são a geografia de um processo, mas é uma parcela da sociedade, uma vanguarda não das artes, mas uma vanguarda social, que é uma coisa completamente diferente. (ARTIGAS,1988,p.102)

Passemos a um exame do projeto de Mário, suas vicissitudes e a destacar possíveis direções que vieram a se configurar mais tarde na atividade de Artigas. Mário se acercou da família artística não como um notável conhecedor de pintura, mas pelo interesse que lhe despertava o aparecimento de um grupo de artistas por fora dos círculos de 22 e com um perfil tão distinto daquela geração. Desde logo punha em relevo que eram paulistas e que estavam pintando "excelentemente bem, muito melhor que no Rio" (ANDRADE,1971a,p.156). E pintar bem significava um consciencioso aprendizado técnico, ou seja, a composição, a fatura, não confundir pintura com assunto, nem a beleza com o "decorativo das cores bonitas". Ou seja, os artistas da família haviam empreendido por si mesmos, algo que Mário



préconizava, a disciplina do artesanato, aquela parte da arte que se aprende e que se ensina. Se iriam ou não desenvolver técnicas pessoais era algo ainda em aberto, faltava-lhes ainda "O estalo de Vieira [...] a coragem de errar [...] a coragem de ultrapassar a sabença e conquistar aquele rígido domínio da expressão pessoal, sem o qual não existe arte" (idem). Aqueles artistas eram como que um teste ao seu projeto cultural e a seus prognósticos sobre a evolução da arte moderna após 22. Neles Mário destacava sinais do percurso da geração surgida nos anos 30 e daquelas qualidades especificamente modernas que enaltecia em São Paulo:

"não me desagrada a modesta consciência técnica com que a escola de São Paulo se afirma em sua macia lentidão, amiga das afirmações bem baseadas, mais amorosa de pesquisa que de concluir. Mas esta primeira diferença grande me parece pouco". (ANDRADE, 1972a, p.186 p.186)

É difícil não ver na moral construtiva de Artigas um reflexo da "modesta consciência técnica com que a escola de São Paulo se afirma", ainda que a escola paulista de Artigas, quando se constituiu, nada teve de modesta.

Segundo as caracterizações de seu projeto, na Família se dera um reflorescimento da técnica de pintar sob a influência de três personalidades, Lazar Segall, Paulo Rossi Osir<sup>6</sup> e Vittorio Gobbis. Estes dois últimos eram imigrantes italianos que tiveram formação na pátria de origem e aqui vieram para desempenhar funções técnicas em instituições como o Liceu de Artes e Ofícios ou a Escola Politécnica. Para Mário, eram ótimos técnicos e nada mais. Sem ter ultrapassado a condição limitada de pintores de fim de semana haviam formado uma invejável cultura técnica da arte, e seu "tradicionalismo minucioso, medroso e bem educado" teria evitado uma série de males para a coletividade da Família, prevenira o individualismo e o experimentalismo que deplorava nos modernistas de primeira hora, Anita, Tarsila e Flávio de Carvalho, personalidades a que aplicava a expressão "aparecimento temporário de expressões originais". Teriam prevenido também o suposto efeito negativo sobre os jovens do grande artista, o gênio que era Lazar Segall, que, se por um lado aliava "cultura técnica [...], cultura estética e um poder criador excepcional", por outro convertia com freqüência seus discípulos

---

<sup>6</sup> A firma de Rossi Osir executou os painéis de azulejos do MES segundo o projeto de Portinari.

em "macaqueadores". Em uma palavra, Mário elogiava os valores médios e o nivelamento alto da coletividade dos jovens artistas de São Paulo. Portinari, que participara como convidado de honra da coletiva de 39, a mesma de que Artigas participara, era saudado por um aspecto pelo qual seria o oposto de Segall, a boa pedagogia: "[...] Cândido Portinari de cada aluno faz um artista diferente e pessoal" (1971a,p156).

À distância de 65 anos que nos separa dessa afirmação de Mário, é fácil constatar o desacerto dos juízos sobre Segall e Portinari. Contudo, interessante é investigar o que de fato era a modesta consciência técnica que elogiava, e porque opunha o gênio ao nivelamento alto de comunidades. Ou ainda, por que tomar o artesanato como modelo para as artes em geral? Responder a essas perguntas é conhecer, um pouco que seja, do projeto cultural que informava o crítico.

Em 1942, fazendo o balanço do modernismo após 22, Mário (1972b) apresentava aquele momento como de por-se corajosamente em consonância com o espírito do tempo e suas fatalidades. O balanço evitava as obras individuais e se punha do ponto de vista de tarefas formadoras da coletividade. Foi na direção do Instituto de Artes da Universidade do Distrito Federal que pronunciou a aula inaugural "O artista e o artesão" (1939) (mais tarde publicada em "O baile das quatro artes"(1963,p.11,33), o seu mais sistemático escrito sobre estética, no qual o "homem-de-estudo que fundamentalmente não era", não pretendia apresentar uma formulação original e profunda, mas talvez apenas suficiente para fechar o contorno de seu projeto. Tendo como referência a obra do pensador católico francês Jacques Maritain<sup>7</sup>, Mário expunha uma visão crítica e retrospectiva do modernismo em geral. A arte moderna seria autêntica e consoante ao espírito do tempo que, sendo uma fatalidade da história, trouxera também consigo um mal necessário. Este mal era uma constelação de questões em torno da autonomização do belo, que, na arte moderna, se havia separado dos papéis, que chamava de utilitários, que a arte do passado desempenhara.

---

<sup>7</sup> Eduardo Jardim de Moraes (1999,p.63,66) comenta a apreciação de Mário da obra do pensador católico, em particular o juízo negativo sobre o individualismo na arte desde o renascimento. Para esse autor, a poderosa sociabilidade da arte tinha na idade média a sua referência.

Tais papéis utilitários subentendem, num registro determinado, o conceito de mímese, da arte como imitação e apresentação sensível do "eterno, o divino, o em e para si verdadeiro" dos "universais concretos"<sup>8</sup>, ou das "necessidades espirituais do indivíduo e as finalidades espirituais da coletividade"(1963,p.22). Mário, como exemplo, lembrava o escultor egípcio que simplificava a forma, eliminando detalhes e arredondando as arestas, para que a imagem resistisse maximamente no tempo, para que a duradoura pedra se tornasse a casa das almas humanas e divinas em sua imortalidade. Já a estatuária grega, atenta às forças da vida terrestre, no seio de uma *physis* não dessecada de transcendência, incorporava a natureza sensível figurando, contudo, não o acidental e individual, mas a idealidade do protótipo. Mas entre os gregos supunha-se que a inclinação do indivíduo coincidissem com a necessidade da cidade, de modo que a figuração artística desempenhava uma "função social unitarista, unionista, unanimista"(idem,p.21).

Somente o cristianismo, com sua "concepção da primordialidade do indivíduo" (idem,p.19), teria impulsionado a autonomia do belo que nos estilos obedientes e utilitários era antes uma conseqüência que uma finalidade. Assim a criação artística teria vindo a tornar-se auto-consciente, despontando a individualidade do artista. Com o renascimento a beleza passou a ser "pesquisada por si mesma, se tornou essencialmente objetiva e experimental, materialista por excelência, para não dizer por exclusividade" (idem,p.20). A partir dessa época a beleza se desidealiza, se materializa, concomitante a uma acentuação do indivíduo, processo que culminou, por fim, no mal do "desbragado experimentalismo contemporâneo", índice da fatalidade do espírito do tempo, a qual se manifestava igualmente na reação acadêmica ao moderno, com seu virtuosismo ingênuo, seu passadismo e um confortável bom senso. No experimentalismo moderno e na reação se manifestava o interesse, o apetite individual do artista em detrimento da obra, e esse era o grande mal que Mário diagnosticava, um mal intrínseco e

---

<sup>8</sup> Os papéis utilitários ou funções sociais bem determinadas são ligados à mímese ou à apresentação sensível do divino, num estudo de Gert Bornheim (1998,p.13,27) sobre o tema da morte da arte em Hegel.

inescapável, que requeria um antídoto, que ele apresentava como a "técnica pessoal do artista", ou a pesquisa estética, condição de autêntica modernidade artística.

A "técnica individual" do artista, ele nos apresentava como uma equação de equilíbrio, entre o subjetivo e o objetivo, entre forma e matéria, um "justo equilíbrio entre a arte e o social, entre o artista e a sociedade" (idem,p.30). Essa técnica pessoal, se prescindia de virtuosismo e erudição (tão perigosos para a arte quanto amáveis à vaidade do indivíduo), radicava, contudo, num sólido proceder artesanal aliado ao talento individual. A severa obediência do artesão para com os materiais e os meios de realização de seu ofício poria um freio à ambição individual, dar-lhe-ia pontos de apoio e um necessário constrangimento, enquanto que a individualidade impediria a não menos interessada servidão a padrões pré-determinadas; "se o espírito não tem limites na criação, a matéria o limita na criatura" (idem,p.25).

Ao expor sua equação de equilíbrio, Mário punha ênfase nas virtudes do artesanato, um conceito que vinha já de uma história de elaborações nos campos da filosofia, da estética, da história da arte e dos programas artísticos das vanguardas. Mário buscava no conceito do artesanato o seu aspecto moral, pelo que poderia desempenhar o papel de antídoto ao mal que afligia a possibilidade de um saber e de uma experiência sensível desinteressados.

Quando a arte deixou de desempenhar o que Mário chamava de seus papéis utilitários, ou seja, a presentificação dos universais concretos, restou a autenticidade da experiência individual como fonte de verdade e universalidade, que só se patenteia a posteriori nos fatos de sua atividade. Uma experiência autêntica é aquela em que a verdade surge no contato do homem com o mundo, que lhe opõe resistência, contra a qual, somente, pode o homem se dizer livre. Estes argumentos, originários do movimento romântico alemão, foram identificados pela crítica do século XIX, em particular por Ruskin e Morris, à idéia de artesanato, a uma atividade produtiva em estrita observância à natureza do material, aos limites dos instrumentos, e às formas consagradas e depuradas pela repetição e a experiência. No artesanato, a liberdade com que o artesão se subtrai

ou ultrapassa o cânone é autêntica conquista, que, contudo, retorna ao modelo, à posse socialmente compartilhada. Nas corporações de ofício havia uma hierarquia galgada pelos melhores, sem contudo romper com os laços societários, que era o grande mal do gênio individual, cuja obra se subtrai à coletividade, não é mais compreendida por esta, que por seu turno decai à condição de miserabilidade do operário moderno que o século XIX veio a conhecer. No outro extremo, qualquer pessoa abastada e vaidosa poderia se dizer artista e preencher a vida de futilidades, este sim, o horror caricatural do "desbragado experimentalismo estético", que a moralização pela disciplina artesanal queria exconjurar. Essa crítica não pode sustentar a idéia de humanidade, uma universalidade ideal e meramente reguladora, sobre a qual fundava-se a relevância da experiência autêntica do indivíduo e adotou o artesanato e a coletividade cristã medieval como um modelo dotado daquela concretude que faltava à mera humanidade. Com Ruskin, na figura da "lâmpada do sacrifício", o caráter desinteressado do juízo estético adquiria a concretude social da religião.

Assim, o caos que constatava na arte moderna (a confusão entre o que tem e o que não tem valor) seria produto não da "técnica individual", o ponto de equilíbrio entre o objetivo e o subjetivo, formadora e equivalente sensível a "uma atitude mais ou menos filosófica", mas da falta dela. O "mais ou menos" apostado a "filosófica" significava, de par com a universalidade de valor, uma consciência diversa do conceito que enquadrasse de antemão o corpo a corpo com os materiais. Ater-se, como no artesanato, à natureza incontornável dos materiais e à obra somente, seria o justo antídoto à maleabilidade dos conceitos, pela qual os últimos são instrumentalizáveis com vistas ao interesse. Filosofia é amor ao saber, e só o saber desinteressado é digno de amor. Mário completava a prescrição curativa recomendando, por fim, ouvir também o sentimento, a voz que se interpõe à cega paixão que é a inteligência.

A "técnica pessoal", firmemente radicada no artesanato, atuaria como medida profilática contra o "desbragado experimentalismo" e contra seu irmão oposto, o academicismo. Mais ainda, independentemente de temáticas ligadas a interesses sociais que fossem, realizaria um justo equilíbrio entre arte e sociedade.

Daí o interesse no nivelamento elevado (cf.1972a,p.186), no qual o gênio encontraria seu lugar naturalmente, sem "macaqueadores" ao redor.

### 1.3.2. O moderno entre São Paulo e Rio

Determinados no geral o que fossem a saúde e a doença da arte moderna, Mário empreendia o balanço dos 20 anos que se seguiram à Semana de 22, balanço do projeto formulado retrospectivamente de construir um meio cultural reconhecido, ou a esfera pública do saber desinteressado. Sem deixar de notar avanços, Mário identificava o inimigo peculiar nativo, os hábitos advindos da colonização e que se reproduziam na intelectualidade brasileira, nomeadamente, a falta de hábito de empreender estudos em profundidade, a falta de uma "noção moral da inteligência" e, para arrematar, uma metáfora da moral construtiva : o senso de "falsa altura, tão comum entre nós, dos arranha-céus ... em taipa de mão".(1972a,p.186)

Em "o movimento modernista" (1942), caracterizava a Semana de 22 como tendo respondido ao fatal espírito do tempo, do que viria quiséssemos ou não. Mas acolher o que viria exigiu coragem, para enfrentar as vaias e o público ultrajado. O modernismo fora importado sim, a despeito de todos os precursores nativos, e o fora necessariamente por São Paulo, que teria estado em contato espiritual e técnico com o mundo, a despeito do cosmopolitismo mundano da capital federal. É em retrospecto que Mário desenha caracteres opostos para o Rio e São Paulo, vigentes, segundo ele, até pelo menos lá pelos idos de 22. São Paulo era todo urbano, vivia conflitos urbanos, com capital e trabalho; o Rio era, como todas as demais capitais do Brasil, algo de folclórico e de mescla entre o campo e a cidade. No Rio, a Semana não teria despertado o choque e as paixões, apenas São Paulo tinha arestas duras e vivas para registrar a hostilidade conservadora, o desdém da burguesia imigrante e o patrocínio generoso e compreensivo da aristocracia cafeeira nativa, dos salões de dona Olívia Penteado e de Paulo Prado. Somente São Paulo reuniu o nervo e o último sorriso da aristocracia antes de 29.(cf. ANDRADE,1972b, p.236,237)

22 fora uma festa destrutiva, seus protagonistas haviam deformado a arte em nome do interesse utilitário da destruição do academicismo e de preconceitos. Retrospectivamente Mário lamentava o "abstencionismo" com que a geração de 22 se furtara, tomara uma rota de fuga em relação às responsabilidades de artistas e intelectuais para com o saber desinteressado. Mas fora um mal necessário, e nem tão grande, mal de inconsciência que deixara uma mensagem ambígua às gerações que se seguiram, tentadas pelo deslumbre de colonizados, pelo fútil experimentalismo e pela rota de fuga de suas responsabilidades, que eram a arte social e a conseqüente integração ao Estado.

O remédio que apresentava, então, para os males nativos era a ética do trabalho, mas a ética do trabalho voltado para o saber desinteressado. À luz da "lâmpada do sacrifício", o artista ou o intelectual se poriam a trabalhar pela sua "verdade absoluta", verdade pessoal equivalente à consciência artística que vinha do próprio trabalho e do respeito aos materiais, ao repertório que o artista escolhe e com o qual trabalha. Dedicar-se assim ao desinteressado seria acreditar sem ter fé, uma ato de caridade no qual o artista se superava, ia além do trabalho bem feito, daquilo que aprendera e que era tão somente pré-condição. A integração social do artista, ou a construção de um meio reconhecido das artes e do saber desinteressado, se daria pelo profissionalismo do artista. Se o artista fosse um verdadeiro técnico, sua "verdade absoluta" individual seria irreprimível, adquiriria relevância pública acrescentemos.

Neste ponto convém salientar que a Família Artística, para Mário, era "Esta Paulista Família", pela qual decantava São Paulo como porta de entrada e solo propício ao enraizamento da ética do trabalho. Mas esta última era reconhecida nos limites do artesanato, o que fatalmente coloca a pergunta sobre como a indústria surgia para ele, e não nos parece que de modo positivo, haja visto a atitude estritamente conservadora conservadora da burguesia paulista em face da Semana. Como é que isso se colocava para Artigas, que formulando muito mais tarde a sua "moral construtiva", a apresentava como comprometida com o desenvolvimento das forças produtivas, uma "[...] moral tecnológica capaz de fazer com que a arquitetura responda à capacidade de produção das forças de

realização técnica dentro da época em que nós estamos vivendo"?(1982,s/p.). O posicionamento não podia mesmo ser mais claro : "[...] Mas é interessante que [...] relacione isto com o desenvolvimento da nossa indústria. E eu volto a tocar na questão "construção"[...] e o ensinamento nosso de arquiteto da Politécnica."(idem)

A fórmula do desinteressado e do artesanato como sacrifício e obediência, respectivamente, é demasiado limitada. Há uma dimensão no trabalho do artista moderno que foge totalmente à disciplina respeitosa do artesão e de seu corolário, que é a segurança, algo que não se dá pela decantação, mas pela ruptura<sup>9</sup>. As teorias do artesanato foram desenvolvidas no sentido de crítica à superposição do caráter de mercadoria, o valor de troca, sobre os produtos do trabalho na organização industrial moderna. O produto do artesanato era belo não apenas do ponto de vista da forma e dos padrões decorativos que lhe eram aplicados, mas também na medida do bem feito, do emprego de materiais de qualidade, durável e capaz de envelhecer com dignidade. Houve uma troca recíproca de qualidades entre o produto industrial e a obra de arte nos projetos que pretendiam aproximar e identificar arte e indústria, um sentido fundamental para a arquitetura moderna.

---

<sup>9</sup> Esses limites e essa ruptura aparecem, por exemplo, no comentário de Argan (1992,p.622,623) sobre Pollock, em quem viu a revolta do artista intelectual contra o artista técnico, que se tornara serviçal das determinações do capital. Pollock tomara de tintas industriais, não idôneas para a duração de uma pintura, trasladou-as a um uso diverso daquele para que haviam sido fabricadas, descobriu na fluidez dessas tintas a possibilidade de vertê-las sobre a tela sem toca-la com o pincel e assim estabelecer uma distância e um limite do controle do artista sobre a matéria pictórica. Esse limite pôs em relevo o corpo do artista no espaço, e fez da tela um campo de ação, sujeito a todos os azares da ação. em oposição ao projeto, sujeito a todos os azares da ação, a despeito de toda a segurança do projeto. Este exemplo, apenas evocado, põe em relevo os limites do artesanato como modelo para as artes. Levando-se em conta as formulações de Mário, não admira que o expressionismo abstrato, quando apareceu no Brasil já na I Bienal em 1951, tenha na melhor das hipóteses obtido uma acolhida cautelosa.



### 1.3.3. Virada no espírito do tempo?

Em suma, Mário apresentava seu projeto de modernismo segundo três condições. A primeira delas seria o reconhecimento do direito permanente à pesquisa estética, à "técnica individual" e sua equivalente "verdade absoluta". Formulado de outro modo esta seria a lei estética do "fazer melhor", do imperativo artístico de superar o simples fazer bem feito (escrever bem, pintar bem, construir bem, etc) A maior conquista da inteligência seria essa normalização da pesquisa estética, que pudesse já dispensar a cruzada destrutiva contra as interdições do academicismo.(cf. 1972b,p.249)

A segunda, seria a estabilização da consciência criadora nacional, a despeito da dificuldade da constituição e reconhecimento de uma coletividade de questões, de pesquisas individuais radicadas à entidade coletiva nacional. A "cultura nacional" como esfera pública de questões da qual cada um participasse pura e simplesmente, sem teorias nacionalistas, era desenhada para varrer com todo exotismo, com o folclórico e o característico, e também com o amadorismo que sustentava o segmentação regional. O porque-me-ufanismo e as doutrinas nacionalistas seriam, para Mário, vias de acesso a gabinetes de Estado, ou seja, rotas de cooptação. O servilismo acadêmico bem como o "desbragado experimentalismo" seriam duas faces do colonizado, uma "jogando colonialmente no certo"(idem,p.244) e a outra, no novidadeiro. Mário reconhecia que somente a literatura, entre as artes, havia alcançado a "estabilidade normal no país", algo como um "meio literário descentralizado".(idem,p.248)

Por fim, Mário projetava uma atualidade da inteligência artística brasileira", a sua passagem de potência a ato. E aqui surge um problema e tanto, pois esta atualidade era distinta do reconhecimento e exercício da liberdade de pesquisa estética, exercício do saber desinteressado. Diante da dificuldade de asserção das outras duas condições, suficientes para caracterizar a esfera pública do saber desinteressado, Mário criava uma terceira em contradição com elas. Trata-se da arte concebida como uma "funcionalidade imediata social", como "profissão e uma força interessada da vida" (idem,p252). Mário estava a pedir algo que seu projeto não contemplava e que tinha somente num registro ambíguo:"si tudo mudávamos

em nós, uma coisa nos esquecemos de mudar: a atitude interessada diante da vida contemporânea" (idem,p.252) Se, para as artes autônomas, os temas haviam-se tornado meros pretextos, afetados pelo desinteresse para com a existência ou não do objeto da contemplação, para a arte como suposta força interessada, como participante da arena política, que se propõe a ter uma "função humana imediata social, o tema adquire um valor primordial e representa uma mensagem imprescindível". (idem,p.252)

Compreende-se agora o elogio que fizera em "Esta Paulista Família" (1971,p.156) a Portinari, que representava aos seus olhos o artista profissional que conquistara um lugar na esfera pública, no qual coerentemente seus temas sociais adquiriam interesse. E era mesmo a figura de profissional da arte e da cultura não tingida por escândalos e uma aura de mundanidade cosmopolita ou aristocrática decadente. Diante dessas virtudes os problemas do envolvimento com o oficialismo, ou seja, a cooptação pelo estado, e a dependência da forma para com os temas haviam-lhe talvez adquirido outro aspecto, secundário mesmo.

Escrevendo em meados de 42, durante a pavorosa batalha de Stalingrado, Mário fazia, já no fim do texto, um balanço mais emocionado de sua trajetória e do modernismo. Se recriminava pela felicidade que conhecera na vida : "não tenho a mínima reserva em afirmar que toda a minha obra representa uma dedicação feliz a problemas do meu tempo e minha terra. Ajudei coisas, maquinei coisas, fiz coisas, muita coisa! E no entanto me sobra agora a sentença de que fiz muito pouco, porque todos os meus feitos derivaram de um ilusão vasta. E eu que sempre me pensei, me senti mesmo, sadiamente banhado de amor humano, chego no declínio da vida à convicção de que faltou humanidade em mim. Meu aristocratismo me puniu. Minhas intenções me enganaram"(1972b,p.252)

O conceito de humanidade que sustentava a relevância pública e universal do saber desinteressado empalidecia mortalmente diante das desumanidades que ocorriam então. As dificuldades de constituição da universalidade no Brasil e a realidade política de seu tempo, forçavam Mário a um deslocamento diante do que lhe parecia uma mudança no espírito do tempo : "não me imagino político de ação. Mas nós estamos vivendo uma idade política do homem, e a isso eu tenho que

servir".(idem,p.253) O abstencionismo para com as responsabilidades de artistas e intelectuais, em vista do saber desinteressado, que outrora deplorava, agora era abstencionismo político : "façam ou se recusem a fazer arte, ciência, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espiões da vida, camuflados em técnicos da vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões". (idem,p.255)

Sintomática da virada que Mário representava como ocorrendo no espírito do tempo, foi sua última palavra sobre os artistas da Família no ensaio sobre Clovis Graciano escrito em fins de 1944. Mário se detém em caracterizar sociologicamente o grupo e em estabelecer um nexos entre essa caracterização e as formas, o que ele faz pelo viés da origem de classe social:

[...] todos do povo, sinão diretamente proletários, pelo menos vindos de operários ou de gente com pequenos recursos econômicos e culturais [...] em que predominam descendentes de estrangeiros [...] do ponto de vista da forma o que desenvolveram nos poucos anos que durou a associação foi uma "pintura baixa, quase sombria, voluntariosamente bem pensante e mesmo distinta [...], bem distinta do improvisatório técnico e da luminosidade cromática do modernismo.[...] (1971b, p.157)

E indagava :

[...] a que atribuir, portanto, as tendências coletivas da cor, da técnica geral e de assunto dessa família artística paulista, até hoje rastreáveis em sua arte? A meu ver o que caracteriza esse grupo é o seu proletarismo. Isto lhe determina a psicologia coletiva, e consequentemente a sua expressão. (idem,p.157)

Esse apego ao artesanato, ao bem pintar, sem pretender ir além, que antes era uma renúncia ou uma incapacidade de fazer arte, havia se tornado agora num brio de trabalhador qualificado, um traço da "psicologia de classe mais forte que a individual".(idem,p.158) Haveria na paleta rebaixada, sem os rompantes e as extridências das "tintas de tubo", um desejo de nobilitação, de dar ...

[...] mostras de gente de alta, que sabe comer na mesa, tomar falso ar grave num enterro, beijar a mão da dona de casa, falar baixo, entressorrir [...] Na tonalização bem comportada [...] o que eu consigo perceber é uma teatralização da aristocracia, uma como que traição de classe, com que esses artistas se queriam demasiado subidos, um capitalismo intelectual de gente fina, refinada e o seu tanto granfina. (idem,p.158)

A análise do modo como os artistas da Família abordavam os temas da paisagem e da natureza morta, temas mais afeitos ao desinteresse e a servirem de

mero pretexto, revelava para Mário, um retorno inadvertido da importância do tema, que teria, mais tarde, conseqüência numa tendência social ou nacional popular que a obra de Graciano já evidenciava, e que Mário agora aplaudia. O tonalismo e a fatura rala se combinavam em Rebolo e em Volpi com uma sem fim decantação dos arredores de São Paulo, das chacinhas de que, Mário supunha, sonhavam ser proprietários, ou no casario esquecido de Itanhaém, sonho proletário de fins de semana na praia :

Mas estudemos os dois assuntos principais da Família Artística Paulista. Tanto a natureza-morta como a paisagem, ambas traziam consigo uma maior liberdade hedonística, um valor estético imediato que permitia aos membros da família fugir dos interesses funcionais dos assuntos, e assim mentirem-se a si mesmos e subir para as camadas superiores e "desinteressadas" do esteticismo. Porém, si a aspiração a se evadir das suas contingências sociais, levava inconscientemente esses artistas a uma espécie de traição de classe, pela escolha da incontestável maior independência do drama da vida, que existe na paisagem e na natureza morta, uma análise vertical desses assuntos, pela temática escolhida e adotada, nos prova que a libertação não fora total, nem a traição consciente e voluntária. [...] (idem,p.159)

Genericamente esses temas eram de "pintura classe dominante", mas examinados mais de perto mostravam-se significativos da condição social de classe daqueles artistas que assim "conseguiram involuntariamente transformar os seus quadros num assunto legítimo, no sentido mais psicológico, mais social e funcional do termo".(idem,p.159)

A tese de Mário poderia chamar-se "a origem de classe que retorna malgrado a traição". Neste ponto o espanto é inescapável, diante de Mário a pôr de lado as considerações em vista do conhecimento desinteressado e passar a ler as obras em termos de uma suposta psicologia de classe que se constitui sabe-se lá como e por qual relação com a condição de interesses ou pontos de vista de classe. Esse passo problemático só pode nos parecer ter sido dado em vista da auscultação do espírito do tempo, de pôr-se em diapásão com a "Idade política do homem", em que humanidade deixa de ser uma idéia reguladora para encarnar-se em representações mais concretas, sentimentais mesmo, de proletariado ou de povo. Era o projeto de constituição de uma esfera pública das artes e do saber

desinteressado que estancava diante de dificuldades insolúveis, e uma saudação de boas vindas ao nacional popular mais característico do decênio seguinte.

Convém reconhecer que o modernismo projetado por Mário e sua recepção da Família Artística encontraram desdobramentos do maior interesse na crítica recente das artes plásticas. Rodrigo Naves, em *A Forma Difícil* (1996), empreendeu uma ousada interpretação da arte moderna brasileira, aliando um corpo a corpo com as obras ao rastreamento de uma dinâmica histórico-social subjacente à superfície visível dos momentos de ruptura e importação de modelos artísticos, como o foram 22 e a disputa entre concretos e neoconcretos nos anos 50. Trata-se de colocar o problema da exteriorização artística no universo brasileiro, em que a exterioridade se apresenta ora como objetividade blindada, que ameaça a experiência de vastas camadas da população, que não têm vivido em atividades típica e claramente capitalistas, ao desaparecimento. Ora se mostra como dinâmica descompassada, de um movimento dúbio e arrastado, em que nunca se sabe se os avanços na regra formal compensam, de fato, os retrocessos reais perpetrados na surdina e por debaixo das normas e instituições, de que as massas permanecem reiteradamente excluídas.

O primeiro modo da aparência do mundo social corresponde à “dificuldade de forma”, ou seja, a agenciamentos tímidos e de destilada delicadeza, em que as cores, formas e linhas não adquirem plena autonomia, como se dá na maior parte da arte moderna. A temática recai no universo das coisas próximas e carregadas de afeto ou na rememoração de dimensões da experiência em vias de desaparecimento. Diante da objetividade blindada dá-se uma “recusa à violenta sociedade do trabalho”(idem,p.21), cuja generalização não representa qualquer promessa de felicidade, muito pelo contrário : “[...] na ausência de uma força social poderosa que fizesse vislumbrar novas possibilidades, parece restar apenas essa utopia rememorativa e docemente anticapitalista, a única a fornecer indícios reais de um novo tipo de sociabilidade.”(idem,p.22) Esse modo do registro analítico de Naves é certamente tributário das observações de Mário sobre a Família, mas é generalizado e estendido a artistas como Tarsila do Amaral, Anita Malfatti, Ismael Nery, e, no registro de obras superiormente logradas, a Guignard

e, sobretudo, a Volpi, o maior nome da Família. Essa detecção de um traço geral, tornou-se possível graças a uma interpretação social muito mais desenvolvida que ao tempo de Mário, e à construção de um meio reconhecido e parametrado das artes, o que vimos chamando de esfera pública do saber desinteressado, sem tão profundas incertezas e dúvidas como as deste último nos primeiros anos 40.

Tomando de liberdade com as expressões, a "dificuldade de forma" corresponde à dificuldade de asserção do sujeito do juízo estético, juízo singular referido à universalidade. Num mundo sem universalidade de direitos, sem instituições e normas universais de fato, como pode o juízo estético ser publicamente relevante?

O outro polo descrito por Naves, a "forma difícil", já apresenta um sujeito forte, do juízo ou do valor estético, e suas correspondentes formas fortes e plenamente autonomizadas relativamente a temas. Mas este sujeito está diante de uma realidade tão descompassada, entre a universalidade formal e a exclusão real, que a forma artística absorve o pasmo, o terror, o desencontro e o desconcerto. Assim, as criaturas e as coisas, em Goeldi, acham-se comprimidas e ameaçadas pelo espaço, o mesmo que se poderia pretender prospectivamente como espaço da solidariedade. As formas fortes e decididas de Iberê Camargo aparecem comprometidas pela viscosidade da pasta pictórica, que as instabiliza na origem.

Essas indagações sobre o status do sujeito e da exteriorização artística concernem à arquitetura moderna no Brasil de modo certamente diverso. A arquitetura moderna em geral teve como programa, de modo mais ou menos assertivo, atuar no seio da sociedade do trabalho, reduzindo-lhe o nível de atrito e promovendo sua expansão a todos os confins da sociedade moderna, algo que já havia sido formulado pelo pioneiro William Morris (cf. MORRIS, 1968b). Ao longo deste trabalho chamaremos atenção para o problema da introdução da técnica e da sociedade do trabalho, da possibilidade desta constituir-se como promessa de felicidade, e às imagens elaboradas pela AMB, e por Artigas em particular, com referência a um imaginário sócio-político, que tampouco passou incólume por disputas regionais pela hegemonia cultural.

#### 1.3.4. Uma breve mas significativa passagem pela arquitetura

Por hora, contudo examinemos o diálogo de Mário com o modernismo arquitetônico. A primeira metade do opúsculo "Esta Paulista Família" de 1939, era dedicada a comentar um evento dentre tantas iniciativas diplomáticas no terreno cultural empreendidos pelo governo dos EUA desde antes da guerra no sentido de atrair e manter o Brasil e a América Latina em geral para sua órbita. Mário deplorava o academicismo dos artistas que o Brasil enviara à "exposição latino americana de artes plásticas" promovida pelo Riverside Museum de Nova York em 1939 e contrastava o caráter dessa representação com a arquitetura do pavilhão brasileiro construído na feira internacional ocorrendo simultaneamente na mesma cidade :

sirva ao menos de compensação a arquitetura moderníssima do nosso pavilhão na feira, elogiado francamente pelo Magazine of Art que sobre ele prometeu dar estudo especial. Bem, mas este foi criado por arquitetos da altura de Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, e decorado com painéis de Portinari. O mesmo Portinari que já aparecera nos catálogos do Museu de Arte Moderna de Nova York, entre uma reprodução de Rivera e outra de Picasso. Mas, na exposição do Riverside Museum, Cândido Portinari naturalmente não apareceu. (1971a,p154).

Note-se que "Esta Paulista Família" comentava a coletiva de 1939 de que Artigas participou com alguns de seus desenhos. Era impossível então que Artigas não tivesse a essa altura algum contato com o que acontecia no Rio de Janeiro no campo da arquitetura. O desinteresse dos politécnicos nada explica, pois afetava tudo que fosse arquitetura moderna, inclusive Wright, que Artigas deu um jeito de conhecer. Há algo de deliberado no isolamento do ávido e antenado Artigas em relação à AMB nascente. O trânsito de Mário e Lúcio Costa na universidade do Distrito Federal e no Iphan é outro indício da circulação da AMB e do desinteresse deliberado de Artigas. Brios paulistas?

Seja lá quando for que Artigas tenha travado contato e se interessado pela AMB de Lúcio Costa , se de fato se fez arquiteto tendo a arte com modelo, Costa, não menos que Mário, deve ter-lhe representado um problema. Se Mário duvidava que a arquitetura pudesse ser uma arte, que pudesse proporcionar o

desenvolvimento de uma "técnica pessoal" em virtude dos condicionantes que sobre ela incidem, Costa parecia decidido sobre a relevância maior da arquitetura como atividade engajada na indústria e conformada a ser arte menor.

Mário pelo menos uma vez e de passagem, apresentou seu ponto de vista estético sobre a arquitetura, foi no artigo sobre a célebre exposição Brazil Builds (1980,p.25,28), que foi mostrada em São Paulo em 1943. Por sinal, foi também neste Artigo que o nome de Artigas foi impresso pela primeira vez, apontado por Mário como exemplo de boa arquitetura : [...] o Ministério da Educação e jamais o Ministério da Guerra; o edifício Ester e jamais a Faculdade de Direito; uma morada de Artigas e jamais uma moradia neo-colonial."(idem,p.26) Para Mário, a arquitetura não seria uma "expressão estética voluntária do homem", ou seja, não haveria uma dimensão independente ou desinteressada no objeto arquitetônico. A fórmula de Le Corbusier da casa com máquina de morar lhe parecia perfeita e exata, a sua "definição artesanal", máquina como norma e obediência à natureza dos materiais, à finalidade humana, finalidade que não está no próprio objeto. Leitor de L'esprit Nouveau , não acompanhava Le Corbusier no que este concebia para objetos de arquitetura uma dualidade entre beleza mecânica e beleza absoluta. O belo arquitetônico seria, tanto quanto o bom e o verdadeiro, uma imposição da finalidade externa, o homem, que precisa da beleza para viver, necessidade que justificava os aspetos decorativos da arquitetura, ou a dimensão sensível com alguma dose do desinteressado, até o limite da lei sagrada da finalidade, que era a da economia. Agora cabe a pergunta : que homem é esse? Este não é o homem dual, entre a necessidade natural e a liberdade moral, este é tão somente o homem necessitado, ou a necessidade abstraída e elevada à condição de totalidade. Não admira as dificuldades de constituição de uma esfera pública do saber desinteressado, assente numa suspensão, ainda que meramente ideal, da necessidade.

Se a arquitetura estava fora da esfera do saber desinteressado, então decorria que a arquitetura não admitiria experimentos fracassados, não do modo como a um pintor se admite que gaste tinta em arrependimento após arrependimento. A finalidade, ao contrário das artes autônomas, não seria a



própria obra, não tendo cabimento o experimentalismo, nem a pesquisa estética, o que deixa sem resposta a pergunta sobre como são gerados os projetos, pois da mera obediência a condicionantes não nasce forma alguma, muito menos valores estéticos, ainda que subordinados. Os condicionantes são um filtro e não a origem das soluções arquitetônicas. Este preceito, ou interdito, parece ter tido repercussão em Artigas, que muito mais tarde, 1984, ainda o evocava e subscrevia : [...] a arquitetura é uma arte cara, não dá para fazer, demolir; fiquei descontente e agora vou fazer outra. Mário de Andrade disse uma vez para mim : "Artigas, em arquitetura não se faz experiência; fazer experiência em arquitetura não pode".(ARTIGAS,1988,p.66)

Mas é também neste artigo que Mário apresenta ou nomeia algo, salvo nosso engano, até então inédito: "a primeira escola, o que pode-se chamar legitimamente de "escola" de arquitetura moderna no Brasil, foi a do Rio, com Lúcio Costa a frente, e ainda inigualada até hoje" (1980,p.26) O paulista Mário, cômico de São Paulo como berço necessário do modernismo no Brasil, pelas mãos do pioneiro Warchavchik, concedia ao Rio, outrora folclórico, a primazia do modernismo arquitetônico. No mesmo texto em que apresentava a Família Artística como uma escola paulista de pintura, Mário nomeava uma "escola" carioca de arquitetura moderna. Será por acaso que um frequentador da Família veio a ser o mestre da arquitetura paulista? Apesar dos resultados os mais deslumbrantes que qualquer outro arquiteto da escola do Rio tivesse obtido, referência elíptica a Niemeyer, Mário reiterava a liderança de Lúcio Costa que "continua uma força de artesanato, uma força de princípio, de razão e principalmente de equilíbrio, de não-experimentalismo esbanjador de tempo e dinheiro, que eu reputo propriedade básica da arquitetura". (idem,p26) Ou seja, avalizava a liderança de Lúcio Costa nos termos de seus escritos, entre a ruptura com o movimento tradicionalista e o reconhecimento de Niemeyer no projeto do Pavilhão brasileiro de Nova York, o Lúcio Costa de "Razões da Nova Arquitetura", que empreendia uma arrumação da casa, nos termos da asserção de uma atitude interessada na arquitetura, algo que mais tarde Mário Pedrosa chamaria de a "terrível dieta funcionalista", a dura pedagogia dos supostos princípios atemporais da boa arquitetura: "desempenhar-se da tarefa com simplicidade, clareza,

elegância e economia" (COSTA,1997a,p.111), ou seja, princípios de moralidade e de racionalidade instrumental, que escolhe meios em vista de fins. Em outras palavras, princípios de um saber interessado. É verdade que Costa admitia que a arquitetura conduzia para além do problema tecnicamente bem resolvido, segundo a dualidade que Le Corbusier discriminava, entre a beleza mecânica da beleza perene. Mas o fazia com a severa reserva de que as oportunidades de "evasão" não estavam abertas a todos, aliás, para tão poucos que era melhor dedicar-se aos valores médios e à difusão horizontal na sociedade. Mas aí Niemeyer apareceu e o justo Lúcio Costa concedeu-lhe a consagração, e somente a ele, como artista genial. Como a ambição crescente de Artigas o situava diante de prospectos tão angustiantes?

### **1.3.5. A formação de uma consciência moderna do Brasil**

Artigas, com alguma latitude, pertenceu àquela geração de homens que, segundo Antonio Candido, em O Significado de "Raízes do Brasil" de 1967, "aprenderam a refletir e a se interessar pelo Brasil sobretudo em termos de passado e em função de três livros: Casa Grande e Senzala, de Gilberto Freyre, publicado quando estávamos no ginásio(1933); Raízes do Brasil, de Sérgio Buarque de Holanda, publicado quando estávamos no curso complementar (1936); Formação do Brasil Contemporâneo, de Caio Prado Junior, publicado quando estávamos na escola superior (1942). São estes os livros que podemos considerar chaves, os que parecem exprimir a mentalidade ligado ao sopro de radicalismo intelectual e análise social que eclodiu depois da Revolução de 1930 e não foi, apesar de tudo, abafado pelo Estado Novo."(CANDIDO,2002,p.9) Candido ressalta que a aparição destes três autores fez com que os "velhos intérpretes da nossa sociedade", como Silvio Romero, Euclides da Cunha e Oliveira Viana, autores de orientação naturalista, parecessem superados, dotados de uma orientação "cheia de preconceitos ideológicos e uma vontade excessiva de adaptar o real a desígnios convencionais."(idem,p.9) Os três autores, cada um a seu modo fizeram a crítica

da colonização, tão importante, como vimos, em Mário de Andrade. Cada um trouxe para a esfera cultural brasileira pontos de vistas mais "especificamente sociológicos que se imporiam a partir de 1940".(idem,p.10) Casa Grande e Senzala, inspirado pela antropologia cultural norte-americana, que propriamente introduziu em nosso país, teria sido uma ponte para o velho naturalismo "em virtude da preocupação do autor com os problemas de fundo biológico (raça, aspectos sexuais da vida familiar, equilíbrio ecológico, alimentação)"(idem,p.10) A "sua franqueza no tratamento da vida sexual do patriarcalismo e a importância decisiva atribuída ao escravo na formação de nosso modo de ser mais íntimo" operou, contudo, uma revolução relativamente aos preconceitos dos naturalistas.

Raízes do Brasil foi "Um clássico de nascença", que, condicionado pelas tensões políticas conetemporâneas, oferecia ao seu entendimento uma análise do passado. "O seu respaldo teórico prendia-se à nova história social dos franceses, à sociologia da cultura dos alemães, a certos elementos de teoria sociológica e etnológica também inéditos entre nós". (idem,p.10) Explorando contrastes e oposições em conceitos polares, sem "opção prática ou teórica por um deles", obtinha esclarecimento da realidade histórica, "no sentido forte do termo, pelo enfoque simultâneo dos dois" em que ambos se interpenetravam.(idem,p.13) As "Raízes" eram os fundamentos de nosso destino histórico que o autor analisava através de pares como "trabalho e aventura; método e capricho; rural e urbano; burocracia e caudilhismo; norma impessoal e impulso afetivo".(idem,p.13)

Já "Formação do Brasil Contemporâneo", surgido em pleno Estado Novo, renovador e repressivo, sendo Caio Prado Junior militante do PCB na ilegalidade, adotava a linha interpretativa do materialismo histórico, "que vinha sendo em nosso meio uma extraordinária alavanca de renovação intelectual e política".(idem,p.11) Essa obra oferecia uma "interpretação do passado em função das realidades básicas da produção, da distribuição e do consumo", através de uma exposição factual que visava "a convencer pela massa do dado e do argumento", mas, e esse era um traço peculiar dessa obra, "desligado do compromisso partidário ou desígnio prático imediatista".(idem,p.11)

Em comum, no registro dos comentários de Antônio Cândido, os três autores seriam representantes de uma reflexão que tomava distância, maior ou menor, das decisões e opções práticas imediatas, que concede um hiato para a intuição, para a disposição a correr riscos e aferir resultados com argúcia e delicadeza e executar ações diversas que revertam ou compensem. Por isso, se Antônio Cândido reivindica os três autores para a formação da mentalidade dos intelectuais de esquerda a partir dos anos 40, tampouco deixava de constatar que nem mesmo os intelectuais de direita teriam permanecido infensos a eles; até mesmo o integralismo "foi um tipo de interesse fecundo pelas coisas brasileiras, uma tentativa de substituir a platibanda [ah! a moral construtiva] liberalóide por algo mais vivo".(idem,p.12) Esse interesse fecundo pelas coisas brasileiras era mesmo um traço constitutivo do nosso modernismo, do "redescobrimento do Brasil" inaugurado por 22. Freyre, Buarque de Holanda e Prado nesse sentido mais do que se encaixam, no plano das ciências sociais, ao perfil estudioso, profissional e sistemática da 2a. geração modernista tal como enaltecida por Mário.

É justamente o perfil de intelectual de esquerda, que pudemos ver formar-se com alguma acuidade, que distinguia Artigas de seus mentores politécnicos, como no comentário sobre Anhaia Mello :

O Anhaia só tratava de questões de urbanismo. [...] Na verdade, era o ensino de um urbanismo independente, de caráter local e descolonizador. [...] O Anhaia mostrava os aspectos culturais vindos da independência, sem formulá-la politicamente, como eu estou fazendo. (1982,s/p.)

Por outro lado, Artigas jamais inspirou-se pela disciplina intelectual como a de Mário e dos três autores. Estava sempre às voltas com os conceitos, quer para extrair deles diretrizes práticas, quer para elaborar suas imagens artísticas, mas nunca disposto a qualquer concessão a sua autonomia. Se na maturidade pronunciou uma aula manifesto, "O Desenho", proclamando a unidade entre a arte e a técnica, é, talvez, porquê jamais tenha se dado conta da diferença entre interessado e desinteressado, ou entre esferas distintas de valor que não cabem por debaixo de qualquer fórmula de síntese. A instrumenlidade dos conceitos, tão bem advertida por Mário, supria lhe um tanto de agressividade que compensava a incapacidade de realizar certos movimentos afetivos, como a "moral construtiva"

contra Warchavchik, ou a crítica da colonização contra Marone. Ademais, a crítica da colonização, tão sutil e rica naqueles autores, em Artigas confluiu para um nacionalismo que acreditava poder traduzir temas de um meio a outro, conservando seu sentido e relevância como tema, ao mesmo tempo que fazendo dele a verdade de uma experiência artística :

O Anhaia só tratava de questões de urbanismo. [...] Mas a preocupação teórica não era com a estética do edifício, porém com a problemática da cidade. Ardente debate em torno da problemática urbana. Tanto mais interessante que o Anhaia nunca se deu ao relaxamento de discutir questões estéticas. E eu apanhei, mais tarde, para defender por outro ângulo a mesma temática que ele defendia – a da independência da cultura nacional – pelo lado de cá da estética, enquanto ele fazia a defesa da independência nacional pelo lado do espaço. (idem)

Artigas era um filho legítimo da dificuldade de constituição de uma esfera pública do saber desinteressado, e do déficit de uma disciplina universitária despreparada para os sentidos com que ele, indivíduo inteligente e criativo, se deparava em estado bruto.

#### 1.4. Amor e decepção

Tendo estabelecido para si o princípio da “moral construtiva”, Artigas tinha justificada sua admiração e imitação pela arquitetura de Wright:

[...] Agora, então o que fiz, não foi evidentemente esconder os meus telhados para fazer cara de moderno, como Warchavchik e companhia fizeram, mas fiz os telhados com as larguras e os beirais e procurei uma forma que fosse a minha forma original e moderna de volume, onde era mais fácil buscar no Wright do que no Le Corbusier, as expressões formais mais agradáveis e bonitas, e belas de certa maneira [...] (ARTIGAS, 1982, s/p.)

Assim postulava sua pesquisa estética pessoal, ou o seu direito a ela, que ainda precisava apoiar-se em outro, satisfeita, é claro, a baliza da moral construtiva. O contato com Wright e com o modernismo em geral, estava condicionado à dificuldade de acesso a publicações européias e à facilidade relativa em relação às norte americanas durante a guerra :

[...]O Wright, evidentemente, como tinha uma literatura mais organizada e ligada à própria estrutura econômica e social

americana, falava mais de perto, para quem queria sair da forma só do edifício para querer organizar a vida também. Essa é a razão que me aproximou de Wright.[...](1962,s/p.)

Ou seja, Artigas dizia ter buscado em Wright algo além da forma do edifício, uma “utopia estética”, ainda que certamente lhe faltasse uma recepção crítica:

Essa fase após o Warchavchik, esses três anos, foram os três anos de influência wrightiana, por assim dizer. Me intoxiquei com um monte de leitura, do Wright, etc. Li uma porção de coisas que não compreendi em toda a profundidade, porque pelo menos só vim a compreender muito mais tarde e que me levou a formular uma porção de obras.(idem)

As exigências crescentes que Artigas fazia sobre si mesmo no início dos anos 40 empurravam-no para frente, com o desejo de adquirir cultura e uma atração bem compreensível pela exuberância sensível da arquitetura de Wright. A casa Rio Branco Paranhos (fig.16) certamente é testenhuma dessa paixão que não se perdia porque firmemente ancorada no bem construir :

[...] Wright não era só no plano estético, é claro, que esse era fácil de encontrar, uma atração, mas principalmente pelas soluções que ele apresentava para o caos do mundo época. Só mais tarde, de 1944 em diante, quando no fim da guerra, com o final da ditadura no Brasil, como consequência evidente da vitória dos aliados contra o fascismo, é que foi possível para nós todos entrar em contato com uma literatura nova e com novas idéias e foi fácil ou, pelo menos, possível tomar posições mais corretas em relação ao desenvolvimento do mundo e mesmo dos critérios de participação na luta pela democratização geral.(idem)

Era justamente a ingenuidade política de Artigas que tornava possível o amor por Wright, esse momento de felicidade junto ao belo que não resistiu à sua politização. Na fala retrospectiva, a decepção e o logro tem um tom político e ideológico explícito, pelo que imprimiu uma correção de rota afastando-se daquela paixão :

[...] Em Wright era uma saída escapista colocada justo na saída de fuga; na saída de volta ao campo, de procurar uma integração numa residência onde o homem plantasse para si mesmo e descentralizasse a indústria; ele tinha qualquer coisa de descrédito em relação ao mundo em que nós vivíamos. Correspondia mesmo, para mim, a uma necessidade de solução ou à procura de uma solução. [...] Mais tarde é que eu pude compreender que as formulações dele, estavam um pouco longe, sob certos aspectos, de serem progressistas, muito pelo contrário, até apontavam um

pouco para aspectos mais atrasados do desenvolvimento histórico, mas é difícil para um jovem compreender isso, muito difícil. Dentro do marasmo em que nós nos encontrávamos, da situação de ditadura dentro de nosso país, numa guerra que havia estourado naquele momento, num mundo que ninguém sabia, ou pelo menos nós não sabíamos onde nos conduzir. A liderança no meio da intelectualidade estava desfeita ou dispersa, é só ler a autocrítica do Mário de Andrade para compreender que nós procurávamos um processo de diversão [o abstencionismo para com as causas políticas] em vez de enfrentar os problemas que o mundo nos oferecia na ocasião." (idem)

Não há dúvida de que a estética de Wright serviu a que Artigas operasse rupturas e inovações em questões como implantação no lote, os materiais expostos, na organização e no caráter dos espaços internos, ou seja, no modo como ia ultrapassando os limites da prática paulistana de então. Ruptura também com os costumes ligados à hierarquia rural e pouca aspiração por equipamentos, reminiscências do tempo em que o escravo era todo o equipamento. Mas eis que seu compromisso politécnico e progressista, cheio de brios contra a condição colonizada, para com a urbanização do Brasil, chocou-se contra o desurbanismo de Wright, um tema de combate que reaparece muito mais tarde em "O Desenho", na crítica a Mumford e a Giedion: "daí a volta a uma vida exclusivamente biológica, que chamam orgânica, volta à natureza, ao abandono bucólico, ao campo" (ARTIGAS, 1986a, p.50)

Para melhor compreender a formação de Artigas é aconselhável saber como Wright concebia a cidade e seu papel na história. Wright parte de uma leitura fora do registro da história da filosofia, ligada à seita religiosa unitarista, da obra do pensador Schelling, de suas representações da forma cíclica do tempo histórico, das noções de organismo e mecanismo, e das representações da liberdade como ação do sujeito e a correspondente reação ou resistência oposta pelo não subjetivo, uma relação de contato à qual viera a se interpor um mal, a fatalidade necessária que era a auto-consciência. Wright admitia as idéias do espírito do tempo e de sua forma cíclica, de que a história seria o cumprimento. Os agrupamentos humanos, surgidos sob a necessidade, respondiam provendo segurança e estabilidade, para prolongar o gozo animal da vida, num mundo natural de geração, morte e renovação incessantes. A arquitetura seria expressão

do desejo humano, do sentimento humano pelo eterno, de que o tempo e a finitude seriam a imagem móvel; a arquitetura quer construir com permanência, quer sobrepor-se como uma conquista à voragem natural.

Mas a história humana, a história da cidade, repete os ciclos da natureza. A partir do estabelecimento "orgânico" da aldeia e da "comunidade", que a ela correspondia no plano da sociabilidade humana, o agrupamento conheceu surtos de crescimento orgânico, em que o conjunto perfazia como que um único grande edifício ou, então, desordenado e sem plano, ou ainda ambos ao mesmo tempo. A passagem de aldeia a cidade era sempre gradual, mas a partir de certo crescimento populacional, "movido pela força de circunstâncias [...] a verdadeira liberdade humana não tardava em converter-se numa farsa." (WRIGHT,1954a,p.32) Paralelamente ao crescimento, e em decorrência dele, as cidades tornavam-se o lugar de guerras de conquista e pilhagem, que evidenciariam a origem violenta do poder político:

Nos tempos antigos, as cidades e povoados estavam rodeados por muros fortificados, já que eram praças fortes. Quando a força era o direito, progrediam os capitães da guerra, os barões, os piratas e os bandidos. Com freqüência, o ladrão mais afortunado se convertia em nobre e, às vezes, em monarca. O vadio podia governar, e amiúde o fazia, nos tempos feudais, tal como ocorre muitas vezes ainda em nosso tempo.(WRIGHT,1954a,p.32)

O direito divino dos reis teria sido uma concepção tardia, a encobrir a origem violenta do poder e que pouco durou na história. Mas a violência e a inorganicidade não tardavam a ter um efeito sobre a arquitetura:

Enquanto isso, por meio do barão ou do monarca, vemos cada vez mais a arquitetura ser considerada como uma empresa dos ricos e poderosos, e não a serviço do gênio de todo um povo, ou como expressão de uma raça. A arquitetura se fez afetada, pretensiosa, caprichosa e chamativa. Freqüentemente, quando o saqueador se convertia em nobre e este em monarca, o desejo de construir se fazia jactancioso, superava amplamente a necessidade.(WRIGHT, 1954a,p.32)

A arquitetura luxuosa e jactanciosa aparece como imoral, pois que expressava ou respondia à violência e se sobrepunha ao gênio ou caráter do povo subjugado. Povo e aldeia, a comunidade orgânica, contrapõem-se, assim, ao poder e ao estado. Desse modo, vemos constituir-se um critério político e moral de



juízo da arquitetura. O advento de estados republicanos e, mais recentemente, de governos democráticos teria se dado pelo repúdio dos povos aos ciclos intermináveis de conquista e pilhagem. O progresso dos povos rumo à autodeterminação teria se efetuado, ainda que com extrema lentidão, sobre as ruínas do que se costuma estudar como os estilos e as arquiteturas históricas; um movimento contínuo estaria a pedir uma expressão arquitetônica autêntica, a arquitetura orgânica:

[...] Ferve nas massas [o apelo pela democracia] e isto afetou também o espírito que chamamos arquitetura. Está por manifestar-se proximamente em formas novas e mais harmônicas de edificação. Porque são mais diretas e naturais, estamos aprendendo a chamar a estas novas formas de 'orgânicas' [...] no sentido de entidade vivente, entidade como individualidade. (WRIGHT, 1954a,p.32,33)

Vejamos como Wright pensava o fenômeno absolutamente novo da metrópole e da expansão urbana, de que cidades americanas como New York e Chicago tinham sido exemplos os mais veementes. Ele via nesses fenômenos "a aceleração da atividade que precede a decadência ou a forte febre que precede a morte da cidade", ou seja, a cidade moderna é comparada a um organismo enfermo. Wright, contudo, concebia a natureza de sorte que a vida fosse feita de morte, uma morte que precederia a uma nova vida e assim por diante, ou seja, como escatologia. Algumas gerações após as vanguardas do primeiro pós-guerra, e conhecendo a história posterior da questão urbana, que vêm apresentando complexidades e paradoxos muito além do que essas vanguardas poderiam antecipar, é com algum espanto que deparamos com os vieses históricos-culturais dos vários diagnósticos. As imagens de enfermidade, morte e ressurgimento sobre novas bases, todas elas tinham por trás concepções de história e tempo articuladas com programas estéticos mais ou menos salientes. Como é que, para Wright que escrevia nos anos 30 e 40, uma cidade como New York, que amamos pela sua magia, pelo jazz, pelo expressionismo abstrato, que podemos dizer bela a despeito, senão por causa mesmo, de seus altos e baixos, como é que ela aparecia predominantemente como sintoma do mal?:

[...] nas ruas e avenidas da cidade, a aceleração devido ao arranha-céu é perigosa para qualquer vida que nela transcorra, ainda que nos custe ver o perigo. [...] Creio que a cidade tal como

a conhecemos atualmente virá a morrer [...] Estamos presenciando a aceleração que precede à dissolução. (WRIGHT,1954c,p.127)

Mas, tampouco deixava Wright de ponderar o que se pudesse vir a perder com o desaparecimento da cidade:

A civilização sempre pareceu necessitar da cidade. A cidade expressava, continha e tratava de conservar o que mais queria a flor da civilização que a havia construído, ainda que estivesse sempre infestada dos piores elementos da sociedade, assim como um moinho está infestado de ratos. Assim, se pode afirmar que a cidade tem servido à civilização. Contudo, as civilizações que construíram a cidade e pereceram invariavelmente com ela, não teriam mesmo morrido por causa dela? ( WRIGHT,1954c:127)

Mas o que é que fazia, segundo Wright, da cidade uma enfermidade? A cidade moderna ele a equiparava ao mecanismo, ao reino das relações de causa e efeito, que se impõe com necessidade e extingue a liberdade, o que era também um posicionamento crítico em face da moderna tecnologia:

[...] Porém, nossa civilização moderna quiçá não só sobreviverá à cidade como poderá aproveitar-se dela. Provavelmente a morte da cidade será o maior serviço que a máquina poderá prestar ao ser humano se por meio dela o homem porventura triunfar. Se triunfar a máquina, é possível que o homem pereça com a cidade porque ela, como todos os servidores da máquina, cresceu segundo a imagem do homem [...] porém, sem o ímpeto vivente do homem. A cidade não é mais que o homem-máquina [...] a sombra mortífera que segue o homem autoconsciente. (WRIGHT, 1954c,p.127,128)

O elemento de necessidade que estivera presente na fundação da aldeia, com o crescimento numérico, com o advento do poder político e do comércio acabou por impor-se sobre a cidade:

A necessidade construiu a cidade quando não dispúnhamos de meios rápidos e universais de transporte, nem de meios de comunicação, exceto os vários contatos pessoais diretos. Então, a cidade converteu-se naturalmente no grande local de reunião, no grande centro, na fonte imediata de riqueza e poder no curso do desenvolvimento humano. Quanto maior a agregação, melhor era o resultado, melhores os frutos que se podia obter na vida humana [...] naqueles dias, a verdadeira vida da cidade estava na importância dos laços individuais e na variedade dos contatos. A centelha da curiosidade e da surpresa estava viva na rua, nos edifícios públicos, no lar [...] a cidade tinha governo, modas e manias. Mas, o tempero da argúcia individual, o gosto e o caráter, convertiam a cidade no festival da vida, num dia de festa por

comparação a qualquer cidade de nossos dias. (WRIGHT, 1954c,p.128,129)

O advento da tecnologia moderna e da indústria teria marcado, segundo Wright, a submissão definitiva do organismo ao mecanismo, a sua enfermidade:

O congestionamento não era uma maldição até que chegaram a eletricidade, a comunicação elétrica, os automóveis, o telefone e a publicidade. Agregue-se a isso o avião, e todo o território converte-se numa unidade mecânica [...] as conseqüências orgânicas dessas mudanças, ocultas de início, aparecem agora. A liberdade e o alcance dos movimentos humanos e, portanto, o horizonte humano como esfera de ação, ampliam-se incomensuravelmente a cada década, por obra do novo serviço prestado pela máquina. A horizontalidade recebeu um impulso tal que alarga incomensuravelmente as atividades humanas. (WRIGHT, 1954c,p.129)

Vemos então que a tecnologia moderna, os novos meios de transporte e comunicação, se por um lado aceleram a marcha do mal, por outro criam os meios que possibilitarão a cura. Veja-se que a horizontalidade aparece como uma determinação de forma arquitetônica cujo sentido é o da dispersão sobre o território, a dissolução do urbano no território natural:

O sentido da liberdade no espaço é um permanente desejo humano porque a linha horizontal é a linha da domesticidade, a linha terrestre da vida humana. A cidade privou-nos dessa liberdade. (WRIGHT, 1954c,p.133)

A verticalidade do arranha-céu assume o sentido de afastamento da terra, perda de contato com a natureza e predomínio do mecanismo e de determinações quantitativas em total abstração relativamente à natureza orgânica. A abstração do valor e da renda da terra seriam solidárias e conaturais à "enfermidade":

o arranha-céu nasceu para satisfazer o desejo humano de deslocar-se o mínimo possível e [...] converteu-se numa tirania. Porém, o arranha-céu é o ardil do proprietário para apossar-se dos benefícios não somente da concentração, mas até mesmo de uma superconcentração. No arranha-céu, vemos o recurso comercial que faculta ao proprietário explorar a cidade até o limite, e explorá-la legalmente. (WRIGHT, 1954c,p.130)

O arranha-céu era a perversão das novas tecnologias a formas mais intensas de exploração e de redução das coisas ao "denominador comum" do valor monetário.

A tomada de Wright sobre a história universal da cidade articulava-se, contudo, com um modo de construir ou conceber uma idéia dos Estados Unidos da América, que costumava chamar "Usonia". Para ele, seu país significava uma promessa histórico-cultural para o mundo:

Ergueu-se um bom senso novo que varrerá nossos atavios tomados de empréstimo e o pitoresco que sempre os acompanha, encerrando-os nos museus, e que animará a boa vida para que a América do Norte possa honrar sua dívida para com a humanidade, cumprindo as promessas feitas a seu próprio ideal. (WRIGHT, 1954c,p.139).

Mas o que é que Wright elogiava, como virtudes premonitórias, em seu país além das instituições democráticas? certamente não a generalização da mercadoria, das oportunidades e do acesso a bens e ao consumo. Wright encarecia sobretudo a religiosidade interior protestante, exaltada por vertentes do movimento romântico, e a estrutura fundiária baseada na pequena propriedade a cobrir o imenso território, originária da reforma agrária ocorrida no século XIX.

Mas a produtividade do trabalho intensificada, a despeito de todos os "atavios" e de todos os "costumes", anunciava-se como o serviço que a máquina poderia prestar à cura da "enfermidade" urbana:

A máquina, que já foi nossa formidável adversária, está aí pronta para arcar com as fainas da vida sobre esta terra. O tempo de descanso aumenta à medida que a máquina triunfa. Esse tempo deve ser empregado nos campos, nos jardins e em viagens. Esse tempo deve ser prolongado e dedicado a fazer mais belo o que nos rodeia, o lugar em que os homens devem viver, onde cabem os meninos que formarão a Usonia de amanhã. (WRIGHT, 1954c,p.133).

O que chamamos cidade converter-se-ia num equipamento pura e simplesmente utilitário, elegante como a máquina talvez, mas para "ser invadida às 10h da manhã e abandonado às 16h, três vezes por semana. Os outros quatro dias da semana estarão dedicados [...] a viver em outro lugar, em condições naturais." Um único propósito utilitário justificaria, assim, que ainda existisse algo como uma cidade, diante da qual "até mesmo a pequena cidade é demasiado grande. Ela se confundirá gradualmente com o desenvolvimento geral extra-urbano. O ruralismo, distintamente do urbanismo, é norte-americano e verdadeiramente democrático." (WRIGHT, 1954c,p.134)

O magnífico sistema de infra-estrutura, estradas, hidrovias, cabeamentos de energia e comunicações, que servira até então para conduzir à cidade, viria a servir para conduzir para fora dela, "só é necessário consolidar a eficiência uniformizada da máquina, confinar a concentração de sua operação ao lugar que lhe corresponde e distribuir adequadamente os benefícios."(WRIGHT, 1954c,p.134) Mais que desenvolver uma metodologia urbanística e de planejamento, como fizeram alguns arquitetos modernos europeus reunidos nos CIAM, Wright simplesmente profetizava sobre a "cidade do futuro", acreditando identificar sinais de seu advento.

A expressão "cidade do futuro" empregada por Wright parodia o título com que a obra "Le Urbanisme" de Le Corbusier foi publicada em inglês, "The City of Tomorrow" já em 1929. O teor de sua crítica ao urbanismo lecorbusieriano se prende a uma confrontação de idéias de base, visões de mundo. Afinal, estava em jogo a constituição de programas estético-utópicos.

Uma cidade organizada de modo a obter a eficiência de seus sistemas "mecânicos", de toda a infra-estrutura e as quatro funções bem determinadas que a "carta de Atenas" apresentava, não lhe era satisfatória, pois nenhuma cidade, por melhor que resolvesse o congestionamento, satisfaria o seu programa desurbanista ou ruralista. O mal necessário que eram a cidade e a indústria já haviam, pelo menos nos E.U.A., ou assim ele pensava, cumprido seu papel que era criar a infra-estrutura que tornava possível a desconcentração sobre o território. A "paralisia da independência individual característica do cretino produzido pela máquina" era o alvo de seu programa de ação. O meio de ação era propriamente a arquitetura que deveria oferecer "beleza arquitetônica relacionada com a beleza natural" e absorver as formas culturais correspondentes à disponibilidade universal para a circulação de mercadorias, ou seja, a comunicação de massas e as artes autônomas. A arquitetura tornava-se então educadora da humanidade:

Pois bem, como mitigar, enquanto isso, o horror da vida humana, presa, inerme e inadvertida dessa máquina que é a cidade? Como se pode promover, com mais rapidez e facilidade, a unidade social, para que se escape da gradual paralisia da independência individual, que é a característica do cretino produzido pela máquina, uma paralisia da natureza emocional necessária para o triunfo da máquina sobre o homem, em vez da aceleração da

necessidade humana de triunfo sobre a máquina? [...] Creio que este seja o problema imediato do arquiteto.

Considerado sobre grandes áreas livres, o interesse vivo individual deve ser educado para estar em contato com individualidades livres, na liberdade do sol, da luz e do ar, na amplitude do espaço [...] com o solo. Novamente necessitamos o esforço de encontrar variedade em escala e circunstâncias que façam jus ao ideal de democracia e que formem parte mais íntima da natureza externa do que se conhece até agora, sobretudo pela harmonia interna. Queremos que a centelha elétrica da curiosidade popular e a surpresa voltem à vida, ao longo dos caminhos e sobre cada hectare de terra. Em belas casas e escolas, e em lugares significativos de reunião pública [...] beleza arquitetônica relacionada com a beleza natural. A arte deve ser natural e ser ela mesma a alegria de criar perfeita harmonia entre nós e o direito à vida que vendemos. (WRIGHT, 1954c, p.136)

A arquitetura orgânica de Wright batia de frente com o sentimento americano de colonizado pela cultura européia, a que, junto com Sullivan, atribuía o ecletismo e o neo-classicismo tão fortes em seu país e a então recente "importação" da arte moderna, desde o célebre "Armory Show" de 1913. Se a vitalidade, a profusão mesmo, da arte moderna desbancava o discurso de morte da arte de Morris, de olho em Hegel, é contra a autonomia das formas artísticas que Wright combatia:

evadindo-se dessa realidade, a jactanciosa "modernidade" está fazendo todavia outro quadro, cingindo-se por toda parte ao pictórico, perdendo a felicidade em busca do prazer. O modernismo trata de melhorar o "quadro" com novas atitudes. O novo movimento segue tratando de volver a criar a alegria melhorando a imitação, descuidando de tudo menos dos gestos apropriados. (WRIGHT, 1954c, p.137).

Se o problema fundamental fosse atacado pela descentralização, a hierarquia entre as "artes intelectuais" e as "artes menores", deplorada por William Morris, seria espontaneamente resolvida na arquitetura orgânica:

Onde o trabalho do artesão é necessário, pode o artista trabalhar criativamente sobre o significado, como uma forma superior de vida, senão perderá a vida do espírito humano nessa nova tarefa, que todavia não é mais que uma promessa neste século vinte. (WRIGHT, 1954c, p.137)

Wright acusava o modernismo de prender-se a aparências, cópias de cópias: "A necessidade de arte, que nos é dada pelo desejo de sermos civilizados, não é só questão de aparência [...] da beleza necessitamos para viver, e só assim

ela viverá conosco. Essa nova beleza será algo pelo que viveremos." (WRIGHT,1954c,p.137). Tampouco a autonomia das artes precisaria ser combatida : "Não temam porque o 'quadro' se ocupará de si mesmo. Em uma arquitetura orgânica, o quadro será um resultado natural, uma conseqüência significativa, e não uma perversa causa de pose e máscara." (idem).

A justificação moral da arquitetura moderna européia, o combate à pobreza e a integração social pelo trabalho, que já estava presente em Morris, resultava, para Wright, de uma falsa colocação do problema. A promessa de felicidade entendida como promessa de abundância e justa distribuição advindas da racionalização da sociedade traía os próprios vícios da racionalidade:

Agora aparece uma filosofia superficial que aceita o maquinismo em si mesmo como profético. Os filósofos traçam planos, propõem e profetizam uma cidade futura mais desejável [...] e seus projetos reduzem tudo a uma estrutura insignificante [...] geometricamente espaçada. (WRIGHT,1954c,p.128)

No espaço isotrópico, Wright via a redução do indivíduo ao "denominador comum", a algumas coordenadas geométricas:

O denominador comum aportou em Usonia com a máquina. A profecia da máquina, tal como a vimos, mostra que temos que tratar com a máquina considerada como salvação do denominador comum e, em sua forma mais perigosa, tratar com ela antes que se converta em dominadora de nossa posteridade. Negar virtude ao denominador comum e à sua eventual emancipadora, a máquina, seria absurdo. Mas a cidade que o denominador comum vier a construir com suas máquinas será muito diferente não só da cidade antiga ou da de hoje; será muito diferente da nova cidade-máquina constante da profecia da máquina, tal como a vemos esboçada por Le Corbusier e sua escola.[...] Vemos nas representações proféticas da cidade do futuro como fará a humanidade para que os benefícios humanos da eletricidade, do automóvel, do telefone, do avião e do rádio entrem na exploração do rebanho, em vez de entrar nas vidas humanas individuais [...] Parece que nesta nova e grande era da máquina, os pobres seguirão conosco e que até mesmo se multiplicarão. De qualquer modo, serão aceitos, confinados e terão especial provisão, segundo podemos ver nos planos [...] Eis aí o homem pobre! Já não vive num monte de lixo. É uma unidade mecanizada de um sistema mecânico e, no que a ele se refere, segue sendo um número [...] O homem pobre é o exemplar C, engrenagem 309.761.128 da máquina, deste novo modelo de máquina enorme em que se converteu a cidade. (WRIGHT, 1954c,p.129,131)

O problema da pobreza e da integração social pelo trabalho eram, para Wright, senão falsos, pelo menos de caráter derivado. O problema e a solução eram outros:

Os pobres? Por que são pobres? Há então uma cura mecânica para a incapacidade [...] produzida pelas máquinas? Ou são os descamisados aqueles que a era da máquina reunirá benemeritamente numa massa e cobrirá convenientemente com um semblante de decência em uma utopia mecânica? Ou serão pobres os poupadores avarentos, assim convertidos em pobres, em todos os sentidos menos um? [...] Os inválidos, coxos, cegos e enfermos são os únicos pobres. Quanto aos outros pobres, os desfibrados, os infelizes [...] o ar fresco, o espaço livre, o pasto verde a crescer ao seu redor, as frutas, as flores, as verduras em troca do pouco trabalho que exigem na terra, farão mais por abolir sua miséria que qualquer benefício propiciado pelos inventores de máquinas. (WRIGHT, 1954c,p.132)

Como se pode ver, a arquitetura orgânica era tanto o educador quanto o médico da humanidade.

A cidade-máquina tinha também o sentido de tirania da sociedade sobre o indivíduo e, vimos atrás, sobre a comunidade orgânica:

O instinto do rebanho que se move na multidão e que a amaldiçoa é mais desenvolvido pelas condições mecânicas em que a multidão se aglomera e vive. Milhões estão assim fundidos e em nível tão baixo, como para não conhecer outra situação, como para não desejá-la. O denominador comum, tão útil quando está congestionado, tendo sido educado para aglomerar-se, educado para sentir-se perdido quando não está sob a pressão e o calor da multidão, volta-se com olhar atento [...] para quê? Para outro turbilhão? [...] Contudo, muitos indivíduos que compõem a multidão, os melhores dentre eles, sabem muito bem que um grão que seja de independência e liberdade de espaço em circunstâncias naturais vale muito mais que uma tonelada de facilidades mecânicas, por muito distinta e bem distribuída que esteja como higiene ou como arte. (WRIGHT, 1954c,p.133)

Neste ponto impõe-se a pergunta, como é que, instalada a rede de causa e efeito que exclui a liberdade, o indivíduo e a comunidade, como é que essa causalidade será quebrada a ponto de Wright poder se fazer profeta da vitória do homem sobre a máquina?

Esta cidade do futuro poderá ser valiosa e útil à marcha e ao triunfo definitivo da máquina sobre o homem [...] para mim isto é uma mera profecia. A caveira e as tíbias cruzadas simbolizam um destino semelhante. Optemos por profetizar, contudo, o triunfo do homem sobre a máquina. (WRIGHT, 1954c,p.128)



Àquela pergunta Wright respondia:

As forças são cegas. Em toda a história vemos que os homens envoltos por forças elementares permanecem cegos por longos períodos. Porém, junto com as forças liberadas por nossos servidores mecânicos, vem em nossos dias uma publicidade ubíqua, uma publicidade valiosa que com freqüência logra realizar em um mês o que antes levava uma década. Já abreviamos de cem a um o tempo empregado em todas as formas de comunicação humana. Em estimativas moderadas: o que em assuntos humanos tardava um século, ocorre agora em dez anos [...] Assim, as reações a qualquer atividade humana, idéia ou movimento, podem controlar esse grande agente e, ainda em uma vida, vir a mostrar a todo mundo o acerto ou a loucura inerente a qualquer uma das atividades particulares e pedir uma correção antes que o perigo esteja demasiado avançado. Assim se pode evitar o destino das civilizações antigas, difundindo os conhecimentos na nossa. O peso da influência educativa pode evitar o desastre. (WRIGHT,1954c,p.130, grifo nosso)

O que chama a atenção é que o registro ainda um tanto reflexivo, mesmo tratando-se de literatura engajada, programática e interessada, nos textos de Wright, não encontra em Artigas uma recepção dada ao exame cauteloso que adiasse o juízo, ou ao exame da relação com as formas construídas. Tudo conflui no aspecto prático-político, no combate entre urbanismo e desurbanismo. Nesse registro o messianismo americano-desurbanista soaria cada vez mais reacionário e absurdo na medida da evolução política de Artigas, com a filiação ao PCB em 1944. Se a solidariedade com o sentimento anti-colonial no terreno cultural os aproximava, tudo o mais tendia a separá-los.

O moço paranaense que viera para a metrópole paulistana em busca de cultura não poderia concordar que a cidade moderna fosse um mal, que congestionamento, violência, relações humanas submetidas a uma cadeia cega de causa e efeito pertencessem à sua essência. Esse estado de coisas só podia ser um descaminho, de que o discurso desurbanista reacionário se utilizava para sancionar a suposta qualidade natural e imutável das relações sociais.

A sua "moral construtiva" era engajada na indústria, na cidade e na urbanização como o lugar da liberdade, mesmo que não saibamos o que fosse para ele essa liberdade. Indústria e democracia significam integração social pelo trabalho, produção e consumo em massa. E o Brasil era carente disso, não poderia

se dar ao luxo de pensar em desurbanismo. Artigas e os seus politécnicos, a despeito de inconsistências, estavam comprometidos com infra-estrutura e indústria. Num país que tinha, então, 70% da população no campo, em estado de analfabetismo e miséria, a cidade-máquina não poderia representar a tirania da sociedade sobre o indivíduo. Tampouco Artigas, que se reivindicava da Semana de 22 e estudante de arte na Família Artística, poderia compartilhar da cruzada de Wright contra as artes autônomas, ainda que não possamos ainda precisar o que pensasse sobre elas.

Sem conceder-se um momento desinteressado e contemplativo para com as idéias, sua relação com elas era aberta ao ressentimento e ao logro da inocência:

[...] Eu digo essas coisas muito deliberadamente para me eximir da responsabilidade de ter sido um portador inocente, porque inocente sempre fui, mas me eximo agora, sabe! Sabe como é inocente, você recusa depois de já ter sido. É incrível como é essa sub qualidade. Primeiro você é inocente, anos a fio, depois, que te torturam a alma você passa a dizer: Meu Deus que culpa eu tive de ter sido inocente. Porque prá você ver como são as coisas do saber, jamais é inocente." (ARTIGAS,1985,p.7)

## 2. AMBIÇÕES MANIFESTAS E UM IMPASSE

Em meados de 1944, Artigas como que ergue a cabeça e se vê na oportunidade de dar atualidade a ambições que vinham gestando ativamente desde pelo menos 1940. No plano da prática arquitetônica, Artigas havia adquirido um considerável domínio sobre os meios de realização através do artesanato construtivo em Marone & Artigas, havia adquirido algum nível de crítica sobre o que fossem as funções sociais do arquiteto e realiza uma notável mudança de direção em sua pesquisa, adotando a linguagem da arquitetura moderna brasileira de Lúcio Costa e Niemeyer, incorporando-se à coletividade nacional de pesquisa arquitetônica que estava, bem ou mal, se formando. O que tornou essa adesão possível foi o reconhecimento do caráter progressista e nacional da AMB e os aspectos que lhe pareciam retrógrados em Wright. É claro que esse movimento de reorientação se fez sem qualquer deferência à distância entre o pensamento conceitual e as decisões práticas, algo que vai ser uma marca registrada sua até o fim. Mas desde o início fez da AMB uma pesquisa pessoal sua, incorporada à sua vontade autoral.

No mesmo período, a partir de contatos no círculo dos egressos da Família Artística, Artigas dá uma forma partidária ao senso de missão cívica e adere ao PCB, na ilegalidade desde 35. Afinal vivia-se o que Mário de Andrade caracterizara como a "idade política do homem", ou tão simplesmente uma época de avanço de movimentos de esquerda e nacionalistas em todo o mundo, como consequência da derrota do fascismo e do avanço do exército vermelho sobre a

metade leste da Europa. Artigas ao lado da pesquisa arquitetônica, põe-se a construir sua figura de artista ou profissional cujos temas progressistas e sociais assumem relevância pública. E o primeiro ato desta nova figura será a preparação e a formulação temática do I Congresso Nacional de Arquitetos a realizar-se em janeiro de 45, um marco na estruturação da profissão e do ensino de arquitetura, e um evento de certo relevo no movimentos formadores de opinião que levaram à deposição de Getúlio em 45, e à eleição de deputados à assembléia nacional constituinte.

Outro aspecto de reconhecimento de sua figura pública será sua nova firma, que se apresenta como atelier de arquitetura e não como construtora nos moldes do perfil constituído pelos engenheiros arquitetos até então. A nova firma pretende deixar de administrar construções, algo que, contudo, não se efetivou. Além disso, os novos sócios são seus ex-alunos na politécnica, há uma nova hierarquia e uma divisão de trabalho que não havia em Marone & Artigas em que os sócios eram supostos iguais. Esse é um aspecto de relações hierárquicas e de a quem cabia a concepção arquitetônica que nunca veio a público senão informalmente. Mas é com essa firma que Artigas vai realizar muitos trabalhos durante os próximos 20 anos.

O homem que marcha com as multidões, e que é um artista ou pelo menos um profissional cujos temas são relevantes na esfera pública em geral, vai atuar, vai levar seu prestígio, e também aumentá-lo em consequência, à construção de novas entidades mediadoras entre o público e a arte, o saber desinteressado por definição, os museus MAM e MASP e a Bienal Internacional de São Paulo, fundados entre 1947 e 51. Paralelamente Artigas vai atuar na consolidação do IAB e na construção de uma faculdade de arquitetura na USP independente da Politécnica, fundada em 1948.

Esse perfil de atividade frenética assentava-se sobre pressupostos de sua formação, a catequese cívica, a construção da esfera pública cultural e suas relações supostas necessárias com a esfera pública política, se não como realidades, pelo menos como metas. O fato de tais esferas não terem sido jamais mencionadas dá a medida da dificuldade de constituição e delimitação entre elas,

ou seja, a medida da discrepância das realidades empíricas. Acima de tudo, era-lhe cara a idéia de uma função social do arquiteto que supostamente unia, em eqüidistância perfeita, as esferas da verdade do saber teórico, da exigência do belo, e da moralidade, tanto em vista do indivíduo quanto da sociedade. E será a dificuldade de realizar essa unidade, na figura ideológica do nacional-popular, que vai pôr Artigas numa crise paralizante, cuja saída constituirá sua obra madura.

### **2.1. O I Congresso Nacional de Arquitetos e a idéia de plano**

Durante o ano de 44, o reduzido grupo de arquitetos que se reunira e fundara o IAB-SP (dezembro de 43) dá um passo adiante assumindo a organização de um congresso nacional de arquitetos. O regulamento oficial é publicado em 03/10/44 e o congresso marcado para 26 a 30 de janeiro de 45. Artigas que era secretário geral do IAB-SP integra a comissão executiva organizadora e será, ainda, relator geral do congresso<sup>1</sup>. O grupo do IAB-SP, em seus almoços semanais foi (cf. THOMAZ,1997,p.127,128) o primeiro fórum de discussão e absorção da arquitetura moderna em São Paulo. Não admira que Artigas tenha rapidamente abandonado a orientação wrightiana quando toma contato com os CIAM e com as idéias modernas de projeto e de plano. As resoluções do congresso, além de cuidar de interesses imediatos como a unificação das regras para contratos e honorários, abordava os problemas de construção e reconhecimento da profissão, bem como do ensino profissional, tendo o urbanismo como fio condutor. Além disso, teses apresentadas faziam referência explícita a pontos doutrinários dos CIAM, às experiências do urbanismo na Inglaterra na constituição de núcleos urbanos e unidades de vizinhança, e a experiências de zoneamento. (cf.SZILARD,1945,p.272,274)

---

<sup>1</sup> Infelizmente o IAB-SP não dispõe de serviço que pudesse proporcionar a pesquisadores acesso aos documentos originais, sendo que recorreremos a fragmentos das resoluções publicados em Acrópole, Jan-fev. 1945 p.269 a 274, e março de 1945 p.299, 300 "por uma vida melhor" do arquiteto Léo Ribeiro de Moraes. A biblioteca da FAU-USP dispõe o regulamento original datilografado em janeiro de 45. Para informações complementares seguimos a reconstituição de Dalva Elias Thomaz.

O arquiteto Léo Ribeiro de Moraes apresenta o I Congresso Brasileiro de Arquitetos (MORAIS, 1945,p.299,300) como uma "bela jornada cívica [...] que poderia ter sido apenas um conclave profissional". Segundo ele, os arquitetos haviam superado os interesses imediatos e demonstrado "compreensão da importância do momento que estamos vivendo", o problema da "melhoria das condições de vida, do homem brasileiro compreendido no seu todo, não pelo viés da especialidade". E o trabalho do arquiteto, se bem compreendido, exigiria mesmo aquele modo de pensar, ou seja, "o arquiteto é essencialmente o homem do plano", que pensa condições e conseqüências, ao contrário do que vinham sendo os homens do governo, parciais e arbitrários toda vez que se tinha que planejar, demonstrando "charlatanice vulgar e demagogia".

Uma manifestação desse teor era sintomática do momento político, e das articulações que levaram à renúncia de Getúlio em 45, mas não só. O congresso aprovou recomendações para o ensino de arquitetura que iam no sentido de redefinir o projeto e o seu conceito ampliado que era o plano.

A formação do arquiteto estava entregue ao auto-didatismo, com as escolas de engenheiros-arquitetos cuidando apenas da transmissão de "conhecimentos técnicos e artísticos, descurando os problemas fundamentais da análise e pesquisa em torno das necessidades políticas, econômicas e sociais do homem". O congresso recomendava, em vez disso, uma formação integral "técnica, artística e social, paralelamente com um acentuado espírito de pesquisa"(idem). O bloco temático geral da "função social do arquiteto", que pretendia mudar o conceito corrente do arquiteto, de profissional técnico subalterno ou a ser convocado apenas para obras monumentais, partia da afirmação do plano como o remédio necessário aos males que afligiam as cidades brasileiras, plano que deveria atualizar-se permanentemente com as últimas conquistas da técnica e da ciência. Arquitetura e urbanismo eram então compreendidas com uma só atividade que visava às três condições de vida para todas as coletividades: moradia, trabalho e recreio.

O plano era a idéia que permitia aos arquitetos pretender-se interlocutores do poder político, dotados de uma plataforma própria, sem recuar de polêmicas :

- a propriedade privada imobiliária e fundiária é um entrave ao urbanismo.
- a casa popular é a questão mais urgente, cabendo ao governo federal criar facilidades de financiamento ou o "dinheiro barato".  
a casa popular deve ser alugada e não adquirida.
- os problemas do urbanismo devem ser pensados como abrangendo toda a estrutura geo-econômica do país. Diante da falta de conhecimentos sobre o Brasil e seus problemas, o congresso recomendava programas de análise regional do território e o planejamento geral do país do ponto de vista econômico, de modo a que se produzisse tudo o que fosse economicamente aconselhável. Deveria proceder-se ao planejamento nacional de eletrificação e a um zoneamento industrial nacional. As cidades deveriam ser dotadas cada uma de um plano diretor que previsse limites de crescimento, sub-divisões em núcleos com vida própria e densidade populacional adequada.
- a indústria era implicada como condição para a evolução da arquitetura, do que decorria a necessidade de entendimento entre arquitetos e indústria, pelo qual a experiência daqueles, que aplicavam produtos industriais, revertesse a esta. O congresso estabelecia para os IABs a meta de criar órgãos que congregassem indústria, institutos de tecnologia e associações profissionais. A indústria era identificada como condição para o urgente barateamento das construções no país, em especial da casa popular.

Apesar de não termos tido acesso aos documentos originais, a pesquisadora Dalva E. Thomaz afirma (1997,p.143) que o congresso fundou o IAB nacional e estabeleceu a meta de fundação de escolas de arquiteturas independentes da engenharia. Há muito tempo as resoluções do I congresso tornaram-se o discurso padrão dos arquitetos, mas em 1945 nada disso era claro, e o congresso estava mesmo a lançar as bases da prática e do ensino profissionais, com metas ainda válidas e não atingidas, apesar das críticas substanciais porque tem passado o conceito geral de plano, tanto no exterior como entre nós. Essa base comum da profissão e a organização civil nacional nos IABs foi um salto de qualidade a suprir uma grave deficiência da prestigiada AMB e as obras individuais da escola carioca.

Do ponto de vista do percurso de Artigas, que é o que nos interessa, vale dizer que é em função dessa base e das idéias de projeto e de plano que ele ordenou se não todo, pelo menos parte substancial, de seu discurso, inclusive aquele que incide retrospectivamente, sobre o urbanismo dos politécnicos. É a idéia de projeto, e seu caráter prospectivo, que estabelece um futuro mediante o qual são ordenados as esferas distintas de valor da verdade do saber, do belo e da moralidade dos fins sociais e individuais. O plano torna-se uma promessa de

felicidade no registro de um modelo das práticas sociais determinados a priori, o que coloca problemas não percebidos então. Em retrospecto é-nos fácil descartar tais modelos pois não acreditamos mais na possibilidade de controlar ou calcular de antemão as variáveis do desenvolvimento histórico, como afirmava, por exemplo, Le Corbusier :

“[a cidade],por sua situação geográfica e topográfica, seu papel político, econômico, social, podemos vislumbrar sua linha de evolução. Estatísticas, curvas, são elas os a, b, c, etc. de uma equação cujos x e y podem ser calculados previamente com certa aproximação. Pelo menos o sentido geral da solução será consistente mesmo que, ao ser aplicado, as cifras tenham boas chances de serem modificadas por movimentos até então não percebidos. Esse sentido geral tem importância, ele permite prever – e prever é tudo de que carecemos, algo indispensável e urgente. Pode-se então, ao tomar decisões úteis, preservar alguma latitude para o que o futuro nos oculta.”(LE CORBUSIER,1924,p.64, trad.nossa)

Observe-se ainda que o plano, nesse registro superlativo, está às antípodas da constituição autônoma de todas as esferas, do saber teórico, do saber prático e também do valor estético, que não se dá sob uma relação ou proporção entre elas estabelecida a priori com vistas a algum modelo de sociedade, tal como o plano veio a ser investido. Não admira, portanto, que nos textos de Artigas a distinção do interessado e do desinteressado jamais apareça. Ademais, a constituição autônoma das esferas do saber se depara com toda sorte de dificuldades e com um contraste imenso entre a sociedade brasileira e a idéia de universalidade, a qual, como idéia meramente reguladora, jamais espera ou promete coincidir com a realidade empírica, mas está melhor disposta a enfrentar um longo, lento e precário processo de transformação. O projeto, ou o plano, promete saltos e a queima de etapas, algo que veremos configurar-se plenamente no período do desenvolvimentismo de Juscelino Kubitschek e Brasília.

Por hora frizemos apenas que os depoimentos de Artigas sobre sua recepção do discurso e da arquitetura wrightianos assinalam a busca do que chamava de uma ética, de uma definição pela qual a arquitetura determinasse uma solução aos problemas do humanidade. Mas Wright, já vimos, considerava a indústria e a cidade males necessários, a pobreza como uma questão derivada, e seu plano era desurbanista, não havia portanto como conciliar Wright e o plano



que o I Congresso Nacional de Arquitetos estabelecia, que punha a pobreza como questão prioritária, através da "melhoria das condições de vida do homem brasileiro" e da "casa popular", que clamava para que o estado assumisse tarefas nacionais de planejamento, e que condicionava a consecução desses objetivos à industrialização, ao desenvolvimento nacional. O lema da "função social do arquiteto", que quarenta anos mais tarde serviria como título do memorial de Artigas ao concurso de professor titular, designa a idéia de projeto ou de plano, para o que o I Congresso recomendava que o arquiteto deveria desenvolver análises que transpusessem as fronteiras entre os saberes especializados. O plano como promessa de felicidade a realizar-se, da qual a indústria, a técnica e a ciência eram fiadores, pode facilmente absorver projeções utópicas de dissolução da divisão social do trabalho, algo que se tornou a promessa subliminar do plano ou projeto como síntese das artes, como ponto de confluência de seus todo-poderosos fiadores. Em 1967, muito mais tarde, Artigas vai em "O desenho" (1986a,p.46) afirmar que a "técnica moderna torna possível todas as utopias", bastando para isso que obstáculos culturais fossem removidos, os quais identificava obscuramente com uma suposta persistência do romantismo no movimento moderno. O próprio termo "desenho", ele pretendia que significasse projeto e enumerava precedentes a fundar esse significado na experiência de várias línguas ocidentais e especificamente no português (idem,p.44,46). O conflito entre as dimensões interessada e desinteressada, ou o conflito entre arte e técnica, aparecia como exacerbado e mal encaminhado por aquele suposto persistente romantismo.

O projeto de Mário de Andrade delineava, com dificuldades é verdade, uma função social do saber desinteressado. Tratava-se ainda, assim nos parece, de uma projeção da educação estética da humanidade de Schiller, que punha a dimensão desinteressada como fundamento da construção da liberdade política, mas sem relação definida com ela. Se o leitor nos permite, seria possível falar de uma forma da função social sem funcionalidade definida. Lúcio Costa admitia uma dimensão artística para a arquitetura restrita a alguns pouquíssimos homens de gênio, quase que para Oscar somente, e em vista de dar expressão a um espírito autêntico da nacionalidade. Mário de Andrade, já vimos, colocava a arquitetura na esfera exclusiva do saber interessado prático e teórico, com o que concordavam as

especificações do I congresso. Mas as ambigüidades são muitas, em particular em Artigas, tanto no seu empenho autoral, numa pesquisa estética, quanto na sua pedagogia da austera "moral construtiva".

## 2.2. O novo perfil de atuação

Em meados de 1944 Artigas abre escritório próprio num conjunto em prédio à rua Don José de Barros, nº 377, esquina com a av. São João. Em 1950 muda-se para o prédio do IAB, então recém inaugurado, à rua Bento Freitas, nº 306, e lá permanece até o fim. Ele admite de início, como sócios, um ex-aluno seu da Politécnica, Carlos Cascaldi e um colega, Otacílio Pousa Sene, este último não por muito tempo, mas Cascaldi será sócio pelos próximos 20 anos. Esta associação é homogênea, não há um engenheiro civil como Marone. Mas havia uma hierarquia nesta sociedade ao contrário de anterior, em que os sócios eram supostamente iguais. Podendo contar com uma estrutura sob seu comando Artigas, pretendia dedicar-se exclusivamente ao projeto, agora investido pelo I Congresso Nacional de Arquitetos de um escopo tão ambicioso. Artigas presumivelmente fartara-se do atabalhoamento com compromissos operacionais com a execução de obras e pretendia dedicar-se ao aspecto diretamente intelectual da elaboração do projeto. Os novos sócios, ao contrário, nunca demonstrarão mais do que um perfil de eficiência e correção técnica. Contraste-se esse perfil com o grau de ambição manifesta num comentário tardio de Artigas:

Sou de uma geração que procurou soluções para todos os problemas. No meu tempo era possível ser meio enciclopedista, entregar-se individualmente à tarefa de pensar essas questões.[...] Sei que fiz uma poesia desse processo todo. Fiz uma imensa poética. Dos primeiros aos últimos versos. (ARTIGAS,1997c,p.33)

O novo perfil não significava qualquer convicção de que a condução de obras não coubesse a arquitetos, muito pelo contrário, tratava-se de que o corpo de profissionais se estruturasse segundo uma divisão interna de funções, sendo que a projeção seria uma delas, de fato a principal, cabendo a alguns somente. Em "Carta ao Cliente", endereçada ao proprietário do hospital São Lucas de Curitiba, em 1945 (ARTIGAS,1997d,p.49,52), Artigas por um lado justifica de

modo exemplar as vantagens econômicas imediatas da contratação de um projeto de arquitetura que coordene todos os projetos complementares, como recomenda a contratação de um outro arquiteto para condução de obras. Do modo como o projeto foi investido pelo I Congresso, já se estabelece uma divisão hierárquica, de graus de saber entre uns arquitetos e outros. Está fora de dúvida que essa divisão de trabalho e essa hierarquia são necessárias, permanece contudo a questão de saber que grau de mobilidade haverá uma vez que se tenham estabelecido. É sintomático que nenhum colaborador ou sócio no escritório de Artigas tenha desenvolvido uma estatura criativa própria.

Artigas ,contudo, jamais desvencilhou-se de tarefas de administração de obras, mas cercou-se de auxiliares que lhe a tornaram leve e compatível com suas ambições. Tampouco tentou constituir seu escritório em moldes empresariais, do tipo que transmite confiança a homens de negócio e os conquista para sua clientela. Sua figura pública de militante de esquerda e porta voz do PCB certamente não era um bom apelo a essa clientela, mas isso não é tudo, Artigas permaneceu um profissional cujo prestígio assentava-se na cultura e no saber técnico aliados. A idéia ampliada de projeto, o plano, certamente o fazia desejar o Estado como cliente, e ele conseguiu uma experiência breve mas bem sucedida na municipalidade de Londrina entre os anos de 1948 e 53, ainda que sem a desejável continuidade. O tempo dos planos diretores ainda não havia chegado, de sorte que Artigas teve que contentar-se com uma clientela privada muito mais diversificada que aquela de residências de classe média em Marone & Artigas. Pelo menos não mais teve que recorrer a subcontratações de construtoras atuantes do mercado imobiliário. Nos anos de 45 e 46 o novo perfil causou uma retração no volume de trabalho (cf. THOMAZ,1997,p.148) que forçou Artigas a explorar contatos no estado do Paraná a partir de relações familiares suas e de Cascaldi, do que resultaram obras como o hospital São Lucas de Curitiba (fig.34) e a rodoviária de Londrina (fig.53).

Em São Paulo, houve uma certa continuidade entre a nova clientela e a de Marone & Artigas na figura de europeus imigrados pouco antes e durante a II Guerra Mundial. Havia entre eles um nível cultural alto, vários judeus e outros

tantos comunistas. Este setor foi ampliado pelos contatos e a presença de Artigas no círculo da Família Artística e depois no PCB. Rivadávia Mendonça (fig.28) era militante do PCB, Rio Branco Paranhos (fig.16) era um advogado trabalhista também ligado ao PCB, Mendes André, apesar de empresário de uma companhia de seguros para quem Artigas desenhou escritórios sede no prédio CBI (fig.47) e um projeto de edifício não executado, era ligado ao PCB. Nomes como Elphy Rosenthal, David Rosemberg, Chaim Goldenstein, e outros ainda mostram o segmento estrangeiro e intelectual da clientela, vários deles sócios do MAM junto com Artigas e intelectuais como Sérgio Milliet e Oswald de Andrade (cf. ALMEIDA, P.M., apud THOMAZ, 1997, p.160). Esta nova clientela, apesar de freqüentemente dispor de recursos modestos, será bastante compreensiva e aberta à pesquisa de projeto de Artigas.

### **2.3. Um novo aporte à formação**

Em sintonia com o reconhecimento público que Artigas vinha obtendo, desde que Mário de Andrade fizera imprimir seu nome pela primeira vez em "Brazil Builds" (ANDRADE, 1980, p.25,28) e sua posição de secretário geral do IAB-SP e organizador de um evento de repercussão como o I Congresso Nacional de Arquitetos, em 1946 Artigas obtém bolsa para estudar arquitetura moderna nos EUA concedida pela John Simon Guggenheim Memorial Foundation com período de um ano. Artigas partiu em 28 de setembro de 46 e retornou em 3 de novembro de 47. (cf. TOUCEDA, 2000)

Adriana M. Irigoyen de Touceda (iden) realizou uma pesquisa, inclusive nos arquivos do MIT e da Fundação nos EUA, pela qual reconstitui o projeto de estudos de Artigas, as cartas de recomendação em suporte a seu nome, o apoio do diretor da Politécnica, Paulo Menezes Mendes da Rocha, e de Anhaia Mello, interessados em ter um professor da instituição conhecendo as escolas de arquitetura nos EUA, com vistas à já decidida constituição de uma escola de arquitetura independente da engenharia na USP. Reconstitui também o modo como Artigas driblou a opinião de William W. Wurster, diretor da Escola de

Arquitetura do MIT, para a qual fora designado pela Fundação, que se opunha a que realizasse um tour pelas faculdades americanas, que ele acabou realizando em companhia de sua esposa Virgínia, num studebaker e com carteira de motorista do estado de Massachussets. Artigas visitou a Universidade de Columbia, Black Mountain College em North Carolina e Taliesin West em Arizona. Conheceu grandes personalidades, visitou o sul e a costa Oeste, e em cada lugar obras de arquitetura, obras de engenharia e belos sítios naturais

Artigas afirmou em correspondência ao arquiteto Enrique Mindlin em 1946 (apud TOUCEDA,2000,p.111) que seu interesse prioritário nos EUA era o ensino de arquitetura. O Plano de Trabalho apresentado no mesmo ano à Fundação Guggenheim (apud TOUCEDA,2000,p.109,110), é a mais antiga manifestação documentada de Artigas sobre sua orientação conceitual e suas preocupações à época, onde afirmava que o Rio de Janeiro se beneficiara da estadia de Le Corbusier em 36 de modo análogo aos Estados Unidos, que recebera durante a guerra quase todos os grandes nomes da arquitetura moderna européia. Mas São Paulo ainda estaria por dar raízes próprias à arquitetura moderna, daí identificava na arquitetura praticada no sudoeste dos EUA um possível exemplo, dadas as condições físicas assemelhadas. Mais que físicas, culturais, de olho no que estudiosos brasileiros como Gilberto Freyre e S.B. de Holanda identificaram de similar no sul dos EUA, o escravismo, o sistema de plantation e traços análogos de comportamento da elite branca de proprietários de terras. Artigas se perguntava porque a experiência do *carpenter* americano pode ser aproveitada para a industrialização, em particular da casa popular, em estruturas de madeira tipo balloon frame, enquanto que o nosso pedreiro permanecia no artesanato. Perguntava se seria possível um olhar sobre o sul dos EUA com vistas a fundir aspectos de uma cultura nórdica com nossa cultura mediterrânea, termos esses tão caros a Lúcio Costa. (cf.COSTA,1997f,p.245,258)

O arqto. Júlio Artigas afirmou-nos em entrevista que o tour de Artigas atendeu a uma outra agenda política e cultural, de que se tem apenas fragmentos de informação. Há referências de Artigas a contatos com Bruno Zevi e Anatole Kopp (cf. THOMAZ,1997,p.154), então em programas de estudos nos Estados

Unidos. Além disso, o fato de Artigas ser figura pública comprometida com o partido comunista, naquela ocasião ainda não repercutira negativamente, pois somente em 47 entra em vigor a guerra fria, com a doutrina Truman e o discurso de Churchill em Fulton nos EUA (cf. CARONE, 1982, p.5), e seus desenvolvimentos mais lamentáveis, como o macartismo.

Tenha ou não travado contato com Zevi nos EUA, o fato é que sua paixão pela arquitetura de Wright, já superada quando da viagem aos EUA, parece tê-lo disposto a incorporar a polêmica entre organicismo e racionalismo como integrante permanente de ser repertório. Com efeito, Artigas abre "caminhos da arquitetura moderna" de 1952 (1986d) comentando lado a lado Wright e Le Corbusier, e, no depoimento no MIS de Fortaleza (1981), tão tardio, ainda falava de Wright como lhe tendo transmitido a necessidade de uma "moral arquitetônica", que soubera substituir nos idos de 43-44 por outra mais justa, a da "arquitetura internacionalista" atribuída a de Le Corbusier, a qual mais tarde sentira-se na necessidade de superar em favor de uma "ética que me conciliasse com os ideais do povo brasileiro". Em Fortaleza, falava da arquitetura moderna ou internacionalista como uma medida protetora do capital contra a revolução socialista, pela qual a burguesia européia arregimentara as vanguardas "a custa de agüentar todos os desaforos que os artistas disseram [...] com uma condição: que o regime de propriedade continuasse burguês, porém não socialista" (ARTIGAS, 1985, p.7)

Como quase tudo nos escritos de Artigas, não se pode traçar qualquer relação definida com os discursos de Wright e Le Corbusier, ou à polêmica de Zevi, pode-se tão somente inferir ou constatar uma apreensão e seguir pistas para reconstituir seu percurso sempre interessado com os conceitos, sempre carente de alguma distância entre os conceitos e as decisões da prática política. Em "caminhos da arquitetura moderna", Artigas atribuía a LC e Wright chefear "as duas grandes correntes do pensamento da arte de construir no ocidente" (1986d, p.64). Num depoimento muito mais tarde (1982, s/p.) falava ainda de um engano, que atribuía à crítica internacional, que consistia numa recepção do discurso de Wright como de esquerda, em ver em Wright "the nose of Marx and Engels". Tanto Wright

como Le Corbusier escreveram panfletos, sempre literatura interessada. A construção de utopias estéticas em ambos os lados do Atlântico não foi obra da profundidade ou solidez do conceito, antes pôs os conceitos como materiais em vista de uma necessidade ou, antes, de necessidades demasiado complexas, e, talvez por isso mesmo, tão mais urgentes e compulsivas. Artigas acrescentava a toda compulsão e a toda sorte de conceitos mal esclarecidos, as vulgarizações e confusões do marxismo oficial do PCB. O que podemos destacar com certeza é, sobretudo, a necessidade de recorrer a elementos do pensamento conceitual, tanto na criação de imagens artísticas da arquitetura como nos discursos de justificação e de conclamação à ação numa direção ou noutra. Já tivemos, ao final do capítulo anterior, oportunidade de examinar o pensamento de Wright e a possível recepção de Artigas. No capítulo IV, teremos oportunidade de examinar a recepção de Le Corbusier à luz de notas inéditas de Artigas, algo menos árido do que os termos da polêmica datada de Zevi, opondo os dois arquitetos como representantes de duas supostas correntes predominantes, diferenciadas segundo os conceitos de mecanismo e organismo.

#### **2.4. A pesquisa de projeto**

Ao abandonar a orientação wrightiana de pesquisa, Artigas realiza alguns projetos como quem passeia com desenvoltura por diferentes possibilidades, veja-se, por exemplo, a casa L. C. Uchoa Junqueira de 1944 (fig.26). Esse é o espírito predominante em projetos de 1944:

Essa fase após o Warchavchik, esses três anos, foram os três anos de influência wrightiana, por assim dizer. Me intoxiquei com um monte de leitura, do Wright, etc. Li uma porção de coisas que não compreendi em toda a profundidade, porque pelo menos só vim a compreender muito mais tarde e que me levou a formular uma porção de obras. Mas é curioso que não somente o Wright atraía a atenção minha nessa ocasião, mas uma porção de arquitetos, cada um na sua fase. Houve uma época, logo depois de formado, que eu me lembro um dos primeiros nomes que me impressionaram, logo depois não, um pouco antes, dessa fase wrightiana, me impressionou muito o Gropius, por exemplo. E tem um conjunto de casas que eu fiz aqui, que são relativamente desconhecidas, algumas delas foram demolidas, e que tem um pouco um sabor meio alemão até; tanto esforço de formular o

problema da residência. O jeito era ir buscar um aprendizado através das revistas, da leitura, das formulações teóricas, que você poderia ver nos livros que nós obtínhamos aqui em São Paulo, na época. (ARTIGAS,1962,s/p.)

Artigas se refere aqui, provavelmente, ao conjunto de 4 casas para Jaime Porchat Queiroz Mattoso de 1944 (fig.27), cujas proporções das aberturas na fachada e do volume por sobre um discreto pilotis no abrigo de autos, lembram mesmo obras habitacionais de arquitetos alemães de entre guerras, sobretudo na dignidade e na elegância que confere a modestas casas geminadas. Esse conjunto apresenta já os agenciamentos sutis de cobertura, combinando laje de concreto e telhas de fibrocimento em uma água, que Artigas vai manipular com maestria

A casa Alfredo Machado Marques (Fig.29) e a casa Rivadávia Mendonça (fig.28), ambas de 1944, representam duas soluções para o mesmo problema, lotes com acentuado declive para os fundos. As diferenças são pouco sensíveis quanto à implantação e à organização, e se concentram numa, num aspecto wrightiano, uma delicada imitação da casa Sturges de 1939 (Los Angeles), com um balanço em concreto armado aparente por sobre o muro de arrimo e a base de alvenaria de pedra, e, noutra, em superfícies revestidas, uma volumetria mais regular e pilotis no lugar do balanço, pilotis de proporções muito diversas das de LC. A casa Alfredo Machado Marques (fig.29), quiçá por imposições do cliente, é algo indecisa na direção a seguir, a cobertura do corpo principal em uma água não está bem proporcionada em relação ao conjunto.

Artigas realizou um estudo para a congregação de Santa Cruz (fig.30) que compreendia capela com torre sineira e casa paroquial em gleba no que hoje é o distrito industrial de Jaguaré mas que, em 44, era uma chácara. Os edifícios eram implantados bem à vontade segundo relevo e acessos e o caminho boscoso que os unia. Somente a casa paroquial (fig. 30) foi construída, uma elegante associação de tijolo e concreto aparecem com telhado de água única, sem os costumeiros balanços ou pilotis da AMB. Mais uma vez, os dois níveis da edificação agenciam cotas do terreno natural, se encaixando no relevo.

A casa de Benedito Levi (fig.31) apresenta a cobertura de uma água com telhas de fibrocimento sobre laje de concreto. A concepção é de volume único e



regular, cuja empena trapezoidal Artigas explora plasticamente, projetando um terraço em balanço a partir de uma linha de apoios constituída alternadamente por pilotis e por um muro que se prolonga para além do suporte do prisma, cerrando o quintal, por assim dizer. A laje de piso do pavimento superior é uma delgada laje maciça de concreto sem vigas, apoiada sobre apoios muitos próximos ou atirantada às vigas da cobertura no balanço do terraço. Os pórticos da cobertura se repetem a intervalos regulares segundo um padrão visível no corte transversal e que corresponde ao desenho das empenas. Esta é uma ocorrência precoce de um método de composição arquitetônica que será muito explorado mais tarde em obras tão emblemáticas como o ginásio de Itanhaém (fig.88). Trata-se de gerar espaços pela repetição ao longo de um eixo e a intervalos regulares de um padrão estrutural concebido de modo a integrar os níveis em corte. Repare-se que esse princípio seria utilizado mais tarde por Reidy no colégio brasileiro de Assunción (1953) e no MAM Rio (1954) (fig.32), algo que se nota pela simples comparação do corte desta casa com os daquelas obras. Nesta casa, porém, os materiais estão todos revestidos, concentrando a apreensão de volumes e planos.

As grandes águas de telhado, únicas ou invertidas, como na casa de Juscelino Kubitschek (fig.55) e em prédios da Pampulha de Oscar Niemeyer, possibilitaram o encontro com LC sem ferir a moral construtiva como teria sido o teto-jardim sem os recursos técnicos para realizá-lo :

[...] Mais tarde, eu me reconciliei com essas coisas do Corbusier, mas você veja a partir das coisa que Corbusier fez posteriormente, como a Maison au Chile e também as obras que o Antonin Raymond – um arquiteto que copiava o Corbusier no Japão. Aí depois com o Oscar, também começamos a formular hipóteses corbusianas, mas agora a meu modo. O telhado tipo brasilit, o domínio da forma através do conhecimento perfeito das condições tecnológicas que poderiam determiná-la.. (ARTIGAS,1982,s/p.)

A casa Antônio L.T.Barros de 1946 (fig.33) além das águas invertidas, apresenta uma marquise à entrada muito semelhante à marquise do cassino da Pampulha, mas com maior espessura, que lhe confere um caráter mais escultórico. A perspectiva do interior desta casa menciona a casa de hidroaviões de Atilio Correia Lima. As proporções são outras, contudo, bem como a acomodação aos limites do lote nesta construção térrea.

No ano de 45, Artigas e Cascaldi passam a explorar contatos no estado do Paraná, a princípio em Curitiba. Provavelmente por intermédio de seu irmão médico Giocondo Vilanova Artigas, o arquiteto realiza seu primeiro projeto de edifício hospitalar. A célebre Carta a um Cliente (ARTIGAS,1997d,p.49,52) dirigida ao proprietário do hospital privado São Lucas (fig.34), mostra como Artigas enfrentava a dificuldade de convencer um cliente da vantagem econômica de um projeto completo elaborado previamente à execução da obra, principalmente em se tratando de um encargo tão complexo quanto a construção de um hospital. Artigas resolve o problema organizando dois blocos paralelos ligados por rampas que segmentam o pátio de permeio, no que é uma das primeiras ocorrências desse expediente de circulação vertical, que virá a tornar-se um dos prediletos de Artigas. Repare-se no corte a solução de cobertura de uma água com telhas de fibrocimento e o uso alternado de pilotis e de apoio direto sobre a terra, tirando partido dos níveis da topografia natural. Repare-se que o volume recortado pelas reentrâncias para iluminar e ventilar os apartamentos foi repetido por Rino Levi no hospital Antonio Candido de Camargo (cf.Mindlin,1999,p.116), ou Instituto Central do Câncer (1954) em São Paulo.

A pesquisa de edifícios organizados em blocos de certa altura, ganha impulso com o edifício Louveira (1946) (fig.36), projetado para os Mesquita, proprietários do jornal O Estado de São Paulo, e com o conjunto Autolon e cine Ouro Verde de Londrina (1948). Tais edifícios são resolvidos como blocos prismáticos destacados do solo por pilotis, prismas cujas coordenadas  $x$ ,  $y$ ,  $z$  representam um problema de proporção bem resolvido, inclusive em relação aos vazios entre eles. Henrique Mindlin (1999,p.116) , já comentara a implantação do Edifício Louveira, em dois prismas de oito andares cada um, parcialmente sobre *pilotis*, com um pátio entre eles, atendidos os quesitos da melhor orientação e da norma vigente sobre a insolação do pátio de permeio. Acrescentemos que o espaço entre os dois blocos prolonga a praça Vilaboin em frente, para o que contribuem as rampas de acesso entrelaçadas, que ocultam para a praça o pátio de estacionamento por detrás delas, tendo um muro muito discreto por debaixo. Nos dias de hoje, com a vegetação totalmente crescida, a continuidade entre o pátio e

a Praça Vilaboin em frente, ou seja, o sentido urbanístico das decisões tomadas dentro do lote, está plenamente realizado e visível

Há ainda outros aspectos do maior interesse nesta obra. Como a invenção técnica de janelas de madeira com dupla guilhotina, de que Artigas soube tirar partido plástico por contraste, pintando-as de amarelo contra o fundo vermelho da curtain-wall, e pela variedade de posições que cada usuário adota, tudo controlado pelas linhas de contorno das lajes e dos montantes, revestidos de pastilhas azuis. Os volumes do Louveira são perfeitamente contidos no contorno duro, sem esfumaturas como, por exemplo, o teto-jardim nos blocos do Parque Guinle de Lúcio Costa (fig.36). Neste último, as escadas são resolvidas como saliências semi-cilíndricas, enquanto que no Louveira, em prol de um contorno mais duro, Artigas interpõe alguns degraus de escada entre a parada de elevadores e o piso de cada andar, de modo a acomodar a escada sem saliência alguma e criando um desnível visível pelo perfil das lajes na fachada, como que rebatendo ao plano a saliência volumétrica que evitou. Este pequeno expediente é uma aparição temporã do princípio de fazer do corte a fachada que vai desenvolver mais tarde. Os pilotis, junto à escadaria de entrada, têm proporções muito próximas às do pilotis do MES, a escala é, porém, outra, quase que uma miniatura daquela mas ainda com o sentido monumental. O uso do pilotis é parcial a um dos lados longitudinais dos blocos, o que dá para a praça, sendo que no lado oposto o edifício vem encontrar o solo num jogo sábio com os níveis do terreno. O pilotis de Le Corbusier era um meio de separação e de convívio pacificado entre a arte arquitetônica e a natureza, enquanto que o de Artigas é de contato que modifica e ajusta o terreno da forma mais proveitosa.

Já no parque Guinle (1948) (fig. 36), os prédios tem uma implantação mais solta um em relação ao outro. O uso de elementos vazados de cerâmica, além de razões utilitárias óbvias, atende a variações decorativas que criam uma esfumatura que lhes dissolve o contorno duro, e o teto jardim tem esse mesmo papel de transição matizada. No Louveira, as proporções são realçadas e sem transição que lhe desse alguma indefinição. A comparação vem a calhar porque essa precisão de recorte e a contenção volumétrica é um traço que Artigas vai desenvolver até as

últimas consequências em prédios como o FAU-USP, volume liso sem qualquer vazio, saliência ou reentrância, contraparte visível e mensurável com os olhos do espaço interior.

Quando se compara o Louveira com o edifício residencial de Botafogo (fig.37) (1947) dos irmãos Roberto outro aspecto ganha relevo. Os Roberto dispõem seus blocos sem esfumatura, mas tiram partido do terreno de modo a implantar um volume delgado só para alojar escadas e elevadores, ligado por rampas horizontais aos dois blocos principais. As rampas delimitam um volume recuado do qual os blocos principais e suas arestas sobressaem, e mais ainda o volume de escadas que é todo arestas verticais vivas. Artigas foge de todo acidente do terreno que pudesse sugerir agenciamentos ilusionistas de proporções ou de direcionalidade. Ele vai desenvolver a pura e direta proporcionalidade.

Já no hospital municipal de Londrina (fig.38), projeto de 1948 para a Sociedade dos Amigos de Londrina, a pesquisa segue outra direção. Há dois blocos ortogonais, um grande bloco principal, e um secundário de dois pavimentos. O programa é explorado de modo a introduzir a maior variedade possível de ritmos de cheios e vazios sobre o suporte do bloco principal. O prédio ocuparia, se construído, toda uma quadra provendo ajardinamentos e acessos diferenciados. É uma pena que não tenha sido construído, sendo um equipamento moderno de notável complexidade, introduzindo critérios de bem estar social, como a reunião de um número de unidades de diagnóstico e tratamento indispensáveis a um atendimento compatível com um padrão mínimo de vida para a população de uma cidade do porte de Londrina à época. Tal como no edifício Louveira, a implantação é extremamente cuidadosa no sentido urbanístico, e nesse caso privilegiada por ocupar toda uma quadra.. (cf. OSPEDALE per ...,1949,p.44)

### 2.4.1. A pesquisa nos projeto de residências

Em *Arquitetura e Construção de 1969* (ARTIGAS,1986e) Artigas enaltece os projetos da casas, apesar da escala limitada frente ao tamanho dos desafios urbanos, como um laboratório no desenvolvimento da arquitetura, desde os aspectos de higiene e legislação até as pesquisas funcionais, tecnológicas e estéticas. Repugnava-lhe, em particular, noções de hierarquia social rígida e intransponível, como no velho código de obras que "diferenciava a casa paulista em três categorias: casa residencial, casa popular e casa operária, cada uma das quais devia ter área mínima para quartos, salas e demais instalações" (ARTIGAS,1986e,p.105) Artigas busca romper com hierarquias internalizadas nos costumes e desenvolve em casas burguesas, e mesmo noutras mais modestas, pesquisas que vai saber mais tarde levar aos conjuntos de habitações em massa, quando tiver oportunidade. O exame em conjunto de algumas das residências mais conhecidas projetadas entre 1948, ano de retomada de atividades após a bolsa viagem aos EUA, e 1951<sup>2</sup> mostra certos interesses do repertório de Artigas. Talvez, o mais notável pelos desenvolvimentos posteriores que possibilitou, seja um princípio de geração de espaços, por assim dizer, por extrusão de uma seção ao longo de um eixo, seção que resolve a implantação em corte e mostra um diagrama de relações funcionais. É o que aparece com toda clareza em duas casas projetadas em 49, a de Julian Czapsky e Alice Brill (fig39) e a segunda casa que Artigas fez construir para si mesmo (fig.40). Este método de composição foi compartilhado pela AMB em geral, mas Artigas soube dar-lhe evidência peculiar

---

<sup>2</sup> 1 – Casa Hans Trostli, 1948 (fig. 43)

2 – Casa Elphy Rosenthal, 1948

3 – Casa Julian Czapsky e Alice Brill, 1949 (fig. 39)

4 - Casa de Artigas, 1949 (fig. 40)

5 - Casa Heitor de Almeida, 1949 (fig. 41)

6 – Casa Geraldo D'Estefani, 1950 (fig. 42)

7 – Casa Oduvaldo Viana Filho, 1951

8 – Casa Paulo E. Gomes dos Reis, 1951 (fig. 49)

fazendo do corte diagramático a própria fachada, que se torna figuração de uma transparência didática, por assim dizer. Ambas as casas são de dimensões e de construção modestas.

A casa Czapsky abusa de envidraçamento nas faces norte e sul e mantém cega a oeste, e com aberturas mínimas a leste. Na fachada sul, para a rua, toda a organização do corte está à mostra. A entrada por rampa até o nível da escada visível através dos vidros, bem como a continuidade do terreno por sob o pilotis, mostra toda a concepção do projeto. Se Wright notabilizou-se por implantar suas obras em continuidade do terreno, sua continuidade era de outro tipo, procurando evitar passagens abruptas que destacasse o natural do construído, tanto pelo uso dos materiais quanto por uma certa ressonância entre os acidentes do sítio e as estruturas plásticas da obra; tampouco Wright tinha qualquer preocupação diagramática e de transparência. Já na casa Czapsky não há qualquer ressonância plástica entre obra e sítio, e o diagramático estabelece a marca do artifício, que tão somente toma posse inteligentemente do sítio, do modo que mais lhe convém, inclusive para bem situar a obra para a contemplação do sítio.

A casa de Artigas (fig.40) está implantada num lote plano, o mesmo em que a "casinha" de 1942, mas de modo hábil para que não se confundissem uma com a outra, apesar da proximidade. Bem como na casa Czapsky os materiais, concreto, tijolo aparente e alvenaria revestida, estão uniformizados pela aplicação de pintura de sensível policromia. O princípio de composição que exercitam já estava operativo na casa Benedito Levi de 44 (fig31), a qual, contudo não explorava toda a visibilidade do princípio.

Na casa Heitor de Almeida na cidade de Santos<sup>3</sup> (fig.41) (1949), em que pese uma volumetria totalmente distinta, faz uso do mesmo princípio ao articular por meios níveis e rampas o corpo principal e a edícula. A peculiaridade dessa obra é que a testada do lote é longitudinal, do que decorre que a edícula, que

---

<sup>3</sup> Residência em Santos, Acrópole, São Paulo, nº199, p. 308, 310, maio 1955.

Residência Heitor de Almeida, Santos, SP, Módulo, Rio de Janeiro, nº2, ano I, p. 46, 47, jul. 1955.

agrupa serviços, garagem, dependências de empregados, e um escritório não possa estar no fundo do lote, mas obrigatoriamente ao lado do volume principal da residência. Artigas não perde a oportunidade de relacionar funções e volumes de modo não hierárquico, e, por assim dizer, "quebra todos os espelhos do salão burguês". E o faz explorando ou produzindo artificialmente um pequeno desnível longitudinal do terreno pelo qual ele situa a edícula e a casa em desnível para então ligá-las por rampas num volume recuado em relação ao plano da fachada, na sombra de um pergolado, como *sfumatura* relativamente àquele plano totalmente exposto à luz, cuja integridade é acentuada pelas lajes salientes do envidraçamento da casa e pela empena cega da edícula, ambas unidas pela viga de borda da laje da cobertura plana. Aqui Artigas usa várias pequenas águas de telhado para criar um teto plano de pouca espessura. Note-se o uso da guilhotinas duplas de madeira e de brise-soleil.

A casa de Geraldo de Stefani projetada em 1950 (fig.42) é não apenas modesta como também constrangida por um lote exíguo, de modo que a organização em corte não despertou interesse de Artigas em dar-lhe visibilidade, uma vez que é longitudinal ao terreno e a construção encosta em ambas as divisas laterais. Obras como essa, freqüentes no perfil da clientela de Artigas e peculiares aos loteamentos que "desenharam" São Paulo, motivaram o comentário de Bruno Alfieri a propósito das casas Baeta (1956)(fig.77) e Rubem de Mendonça (1958) (fig.79), no sentido de representação plástica de conflitos internos à obra de Artigas, entre a exiguidade dos lotes, o caráter dos loteamentos e os orçamentos apertados e a dignidade individual nessas condições adversas, dignidade da autoria e da moradia.(ALFIERI,1960,p.97,107) Mas a casa Geraldo de Stefani realiza pela primeira vez, algo que vai tornar-se freqüente mais tarde, a inversão hierárquica total pela qual o abrigo de autos e as dependências de empregado vem para a frente da construção, de sorte que as dependências principais ficam voltadas para um pátio interior, mais recluso, resposta, talvez, à feiúra de nossos loteamentos. A área de serviço está voltado para o recuo de frente, que Artigas enclausurou num muro de pedra para a prática habitual de estender roupas e para alguma privacidade da empregada.

A casa de Hans Trostli (1948) (fig.43) vai numa direção de pesquisa bem diversa. Há um desnível entre a rua e o plano em que a casa está implantada, mas somente o acesso e o abrigo de autos em subsolo acompanham a rua. O acesso de pedestre é por rampa lateral em dois lances até a cota do retângulo de 9x12m que é o perímetro da casa, estruturada por uma malha de colunas cujo módulo é 3x4m, aparentes no térreo e embutidas no superior. A discordância entre o programa e este volume perfaz um terraço no superior envolto por elementos vazados nos vão entre as colunas, ou melhor, pilares embutidos na alvenaria revestida. Como no Louveira, trata-se de afirmar proporções mensuráveis pelo olho e que só admitem volumes secundários em estrita subordinação.

A residência Paulo E. Gomes dos Reis (1951) (fig.44) ocupa um terreno que apresenta declividade acentuada, tanto longitudinal como transversal, de que Artigas mais uma vez saber tirar partido. Até onde saibamos, esta é a primeira casa a orientar o *piano nobile* envidraçado para o interior do terreno e voltar à rua paredes cegas. A edícula, com dependências de empregada, ocupa um volume destacado nos fundos do lote mas, dada a implantação, é bem visível da rua. Destaque-se o revestimento externo de pastilhas, e a alternância de elementos vazados e brise soleil no controle de insolação no piso superior que abriga os dormitórios. Nesta casa, de perfil um tanto mais abastado que as outras que vimos examinado, os cuidados com conforto térmico são evidentes nos expedientes de sombreamento nas faces leste e oeste do pavimento superior, que formam projeções em balanço à malha de pilares em dupla, de freqüência a cada 4,5x4,5m. O corte mostra que a laje piso do superior tem um perfil assemelhado ao de pontes de concreto, com a caixa central e os balanços laterais, uma das primeiras aparições da laje "caixão perdido". Outro expediente que busca obter conforto é a proteção térmica da laje de cobertura sob as duas águas de telhas de fibrocimento que vertem para uma calha central. A inclinação do plano da fachada nos balanços do pavimento superior, dão a esta casa uma expressão um tanto diferenciada nos experimentos de Artigas.

A casa de propriedade de Alfredo e Elphy Rosental, projetada em 1948, é muito atípica. O arruamento originou um lote que cai acentuadamente para os



fundos, e a solução de implantação, que Artigas deve ter sido forçado pelo cliente a aceitar, foi construir uma laje no nível da rua e pousar sobre ele uma casa de dois pavimentos. Da rua vê-se uma casa num terreno plano; quem olha da rua mais abaixo pelos fundos vê altas muralhas que confinam o terreno por debaixo da laje do térreo. Esse é um exemplo de concessões que um arquiteto se vê na contingência de aceitar.

A casa de Oduvaldo Viana Filho (fig.46) (1951), dramaturgo e militante do PCB, além de mais uma casa encaixada no lote, tinha um mural na sala de estar pintado por Clovis Graciano.

Todos estes projetos de casas bem como os de edifícios, como o Louveira, consagram o artesanato de detalhamento a alguns problemas típicos. Um deles são as coberturas planas obtidas com várias águas curtas na inclinação mínima requerida pelas telhas onduladas de fibrocimento, vertendo para uma ou duas calhas centrais e não periféricas. Na casa Czapsky (fig.39), Artigas resolveu de forma bastante econômica as duas águas que vertem para uma só calha intermediária, utilizando telhas de fibrocimento também como forro, presas por debaixo de vigas de madeira da cobertura. Sem dúvida econômico mas muito provavelmente de pobre desempenho térmico, com picos acentuados de temperaturas máximas e mínimas devido à ausência de inércia térmica. Nas demais casas, inclusive na sua própria, Artigas associou, com graus diversos de cuidado, as telhas de fibrocimento a uma laje de concreto por sob elas, alguns de cujos exemplos reproduzimos nas figuras de alguns projetos. Outros elementos muito elaborados são os expedientes de controle de insolação, os brises e os cobogós. No edifício Autolon de Londrina, na casa Heitor de Almeida (fig.41) e na Paulo E. Gomes dos Reis (fig.44), Artigas desenvolve a serralheria dos brises, produzidos com perfis que na época eram importados mas com manufatura local. O mesmo se dá com o problema de executar curtain-walls, como no Louveira, em que Artigas recorreu à elaborada carpintaria das guilhotinas duplas funcionando com cabos e roldanas. A casa Heitor de Almeida combina essas janelas ao uso de brises de serralheria.

#### 2.4.2. Design de Interiores e de Mobiliário

Artigas fez também excelente design de interiores. Em 1945, projetou as instalações de A Equitativa Sociedade Mútua de Seguros de Vida (fundada em 1896), uma companhia de seguros de propriedade de Manoel Mendes André, curiosamente um camarada de Artigas no PCB (fig.47). A firma, em expansão, ocupou dois andares do Edifício C.B.I. Esplanada, localizado no Vale do Anhangabaú junto à Praça Ramos de Azevedo, projeto do arquiteto Lucjan Korngold, polonês de origem, um dos vários arquitetos europeus a radicar-se em São Paulo durante a II Guerra Mundial. Este prédio é um marco na concepção de modernos edifícios de escritórios em São Paulo, a que o lay-out bem como o design de mobiliário de Artigas nada ficam a dever, pois compreende a planta livre do prédio e trabalha com divisórias leves, que resolveu com primor, localizando salas de diretores, salas de reuniões e de produção na periferia do prédio [iluminação e ventilação naturais] e circulação e hall de acesso ao público junto ao núcleo do prédio [sanitários, copas e elevadores]. O escritório era concebido com departamentos de trabalho em grandes salas ocupadas por filas de mesas. O projeto incorpora uma coleção de obras de pintura à decoração dos espaços, de Rebolo Gonzales, Portinari e ainda outros<sup>4</sup>. Assim como na residência do próprio arquiteto (1949), aqui o mobiliário, fabricado pela Indústria de Móveis Artísticos IMA, está ainda à espera de um estudo específico.

Em 1948, Artigas projetou as instalações do recém fundado Museu de Arte Moderna reformando um andar de um edifício à rua 7 de Abril (fig.48) As perspectivas mostram o espaço equipado com os móveis desenhados por Artigas<sup>5</sup>. A sede foi inaugurada em 8 de março de 1949, tendo Artigas e Virgínia no rol dos associados. Artigas membro do primeiro conselho administrativo da entidade, que contava com vários sócios do IAB, como Eduardo K. de Mello, Rino Levi, Jacob M. Ruchti, Luis Saia, e intelectuais de prestígio como Sérgio Milliet, Oswald de Andrade, Oswald de Andrade Filho, Tullio Ascarelli, Lourival Gomes Machado,

Aldo Magnelli, Clovis Graciano, André Dreyfus, Maria Guedes Penteadó, etc.(cf. THOMAZ,1997,p.161) Além disso, vários clientes de Artigas faziam parte do círculo do MAM, à época. (cf.ALMEIDA P.M., apud THOMAZ,1997,p160)

Além dos estudos específicos sobre interiores e mobiliários há projetos específicos ou grupos de projetos que renderiam apresentações em boa hora para o público. É o caso do conjunto de cinco projetos realizados em 1950 para a empresa Transparaná, a sede em Londrina e postos em mais quatro cidades daquele estado. Outro projeto interessante foi uma tentativa em conjunto com o arquiteto Léo Ribeiro de Moraes de alavancar um empreendimento fundiário e imobiliário com qualidade arquitetônica, que consistia no parcelamento de uma gleba no hoje bairro de Vila Romana em São Paulo de propriedade da família de Moraes, e na construção de casas tipificadas. Essa iniciativa, do ano de 1945 não vingou, mas poderia ter estabelecido um modelo de empreendimento.(cf.THOMAZ,1997,p.150,151)

#### 2.4.3. O encontro com uma engenharia estrutural arrojada

Entre os anos 48 e 53, Artigas concebeu três grandes projetos de instalações esportivas, o ante-projeto para a construção do esporte clube Pinheiros (1948) (fig.49), o projeto vencedor do concurso para construção do Estádio do São Paulo Futebol Clube do Morumbi (1952) (fig.50) e o projeto do Estadio Municipal de Londrina (fig.51), dentre os quais somente o estádio do Morumbi foi construído. Até essa ocasião o engenheiro-arquiteto desenvolvera o artesanato construtivo de modo exemplar, como domínio sobre todos os órgãos da construção e sobre os projetos complementares de instalações integrados à concepção arquitetônica<sup>6</sup>. Contudo, tanto nas casa como nos prédios, as estruturas de concreto armado refinavam soluções numa magnitude de vãos já estabelecida e

<sup>4</sup> Instalações da A Equitativa dos EE. UU. do Brasil – São Paulo, A. D. Arquitetura e Decoração, São Paulo, nº1, ano I, ago./set. 1953.

<sup>5</sup> e que são vistos também nas fotografias de sua casa de 1949 que aparecem em matéria de Habitat n.1 out/dez.1950

<sup>6</sup> Veja-se a célebre "carta a um cliente" em 1945, FVA p. 49, 52.

em sistemas trilíticos exclusivamente. Nestes projetos Artigas tem oportunidade de conceber estruturas não convencionais e de concepção avançada, que vai acrescentar traços importantes à sua obra madura.

O ante-projeto do Esporte Clube Pinheiros<sup>7</sup> (1949) (fig.49) serviria como plano diretor e de construções do Clube e teve que adequar-se às quadras e construções já existentes naquela ocasião. O estado atual do clube, o que foi ou não implantado é algo a ser investigado. Aqui deixaremos de lado a complexidade funcional e nos concentraremos na concepção estrutural.

No conjunto de piscinas cobertas (fig.49), a solução da cobertura é em arcos de concreto que recebem também as cargas das arquibancadas com as quais formam um padrão estrutural que se repete longitudinalmente e que perfaz as fachadas nas extremidades, ou seja, o conceito estrutural torna-se princípio figurativo; repare-se que o desenho do corte transversal mostra o sistema de fundações em sapatas inclinadas segundo a tangente à parábola, informação pouco usual em desenhos de arquitetura mas que Artigas fará questão freqüentemente de mostrar, ou seja, o desejo concomitante de mostrar o plástico, o funcional e o estrutural unidos. A solução do ginásio esportivo (fig.49) acompanha a das piscinas com a diferença que o padrão estrutural repete-se por rotação, um princípio gerador que ele voltará a utilizar também no Estádio do Morumbí. Os demais edifícios, o restaurante-tenis, o restaurante-boliche e outros ainda, seguem conceitos muito semelhantes aos usados por Niemeyer no late Clube e na residência de Juscelino na Pampulha, o de coberturas em grandes águas únicas ou duas águas com a calha na junção delas.

Não há novidade no método que consiste em gerar espaços pela repetição a intervalos regulares de um padrão estrutural, um arco ou um pórtico, por exemplo. Esse método surge com as construções dos engenheiros do século XIX, a *galerie des machines* da exposição universal de Paris em 1889 é um exemplo eloquente disso (fig.52). A nave de uma catedral gótica era formado pela repetição

---

<sup>7</sup> Ante-projeto para construção do EC Pinheiros, Revista Politécnica, São Paulo, n.162, ano 47, p.49, 56, jul./ago.1951.

do padrão de arcos ogivais cruzados formando abóbadas cujas componentes horizontais das forças eram equilibradas pelos arcobotantes. Mas esse padrão tinha um intervalo determinado de repetição, entre a fachada e as naves menores em cruz, e formas determinadas de terminação. Havia toda uma simbologia da planta em cruz e havia, sobretudo, a execução manual, artesanal e escultórica que de modo algum constituía o tipo de seriação indiferente e com terminação indeterminada das estruturas dos engenheiros. Estas últimas são correspondentes aos processos de produção seriada e em massa da indústria moderna, o que sem dúvida tornava sem função toda a ornamentação postiça com que alguns arquitetos contribuíam a essas estruturas.

O século XIX viu muita invenção estrutural de arquitetos que tentavam historicizar ou naturalizar as estruturas concebidas para os novos materiais, o ferro e o aço sobretudo. Mas o que Artigas está fazendo é adotar o processo dos engenheiros sem história e sem natureza, na sua indiferença e na indeterminação de sua repetição, e dar-lhe visibilidade, ou transparência diagramática, ao fazer do corte a fachada, É o que acontece na piscina coberta (fig.49).

Nas arquibancadas cobertas da pista de atletismo (fig.49) ele usa uma série de cascas de concreto armado, cuja seção é em arco de circunferência e que formam vigas-calhas no contato uma com a outra que, por sua vez, formam longos e desiguais balanços sobre o capitel dos pilares únicos em que se apoiam, ou seja, as cascas trabalham à tração no sentido longitudinal a elas. Dada a desigualdade dos balanços, as arquibancadas são chamadas a equilibrar a tendência a girar dos pilares, e tudo isso é visível no corte transversal que é o desenho principal para mostrar tanto a lógica estrutural quanto o sentido plástico da composição, bem como perfaz a vista em cada extremidade da série de cascas.

As cascas de concreto armado de geometria regrada dependeram para o seu emprego corrente do desenvolvimento da ciência do cálculo estrutural e de nenhuma novidade industrial extra ao aço e ao cimento portland. A execução delas não necessita mais do que os recursos usuais do canteiro de obras, isto é, formas de madeira, armadura, concreto e a mão de obra correspondente, pelo que tiveram impulso com engenheiros-arquitetos de países periféricos, como o

mexicano Felix Candela, o urguaió Eládio Dieste e o espanhol Eduardo Torroja. Oscar Niemeyer já havia usado cascas parabólicas na capela de São Francisco na Pampulha (1942) e Ícaro de Castro Mello viria a usar uma combinação de arcos e cascas na piscina coberta de São Paulo (1952) com grande sucesso; outros exemplos poderiam também ser extraídos da AMB. Artigas usou esse conceito estrutural ainda na rodoviária de Londrina (fig.53) (1950) e no conjunto poliesportivo de Londrina (1953) (fig.51), na cobertura das arquibancadas do campo de base-ball. Aqui, trata-se de uma série dupla de cascas de seção um tanto abatida, sendo cada par simétrico relativamente à calha que drena toda a série. Novamente, o corte transversal mostra didática e plasticamente o conceito estrutural pelo qual cada par de cascas tem uma em balanço e a outra apoiada sobre um par de pilares inclinados, que, pela sua disposição e forma, resistem ao momento que resulta do balanço. A resultante horizontal transversal à série de cascas é nula, bem como no Esporte Clube de Pinheiros, o que requer que as próprias cascas sejam armadas para resistir-lhe. Disso resulta que nenhuma estrutura de terminação é necessária. Na rodoviária de Londrina (fig.53), a resultante horizontal é equilibrada pela associação das cascas a estrutura diversas em cada extremidade da série.

Na rodoviária de Londrina, a série de cascas com seção transversal em arco, sete no total, cobrindo as docas de embarque e desembarque, equilibra-se, numa das extremidades, no bloco sob um grande telhado de uma água, que agrupa os serviços do terminal. O funcionamento estrutural na longitudinal de cada casca é, provavelmente, apoio sobre as "vigas-calhas" que conduzem o carregamento até os pilares; na transversal, contudo, não há qualquer dúvida: as cascas trabalham exclusivamente à compressão, do que resultam empuxos horizontais que são equilibrados de uma casca na outra, exceto nas extremidades, numa das quais é a estrutura do bloco de serviços que absorve os empuxos, na outra Artigas recorre a esbeltos contrafortes. A série de arcos também foi uma solução muito difundida, usada por Reidy em Pedregulho, ou por Saldanha, Kaulino e Fonyat na Refinaria

de Manguinhos da Petrobrás<sup>8</sup>, por exemplo, provavelmente pela facilidade de execução em condições de tecnologia de produção atrasada e cálculo estrutural avançado.

Após este conjunto de projetos e obras, Artigas não mais fez uso de cascas de concreto, nem mesmo numa obra como a garagem de barcos do Santa Paula late Clube (1961) (fig.89) cujo programa poderia ter sido atendido com eficiência e economia por estruturas desse tipo, notáveis por sua leveza. Em vez disso, vemos nessa obra um veemente manifesto trilitico. Por quê ?

Os estádios municipais de Londrina (fig.51) e do Morumbi (fig.50), bem como os ginásios cobertos que os acompanhavam nos esquemas propostas originalmente, são um mundo de questões à parte, à espera de estudo específico que distinga a evolução do modo de tratar os problemas funcionais e estruturais, mesmo porque, houve mais de uma versão para cada um desses projetos que mostravam alternativas entre as quais Artigas teve que escolher<sup>9</sup>. O plano do complexo esportivo e recreativo do SPFC foi objeto de um concurso de projetos vencido por Artigas em 1952. Uma matéria na revista Habitat de 1953<sup>10</sup> mostra a proposta que foi implantada parcialmente apenas, em particular o estádio e o conjunto de piscinas e vestiários, e com modificações. A foto da maquete nesta matéria jornalística mostra um estádio diferente do que veio a ser construído. Concentremo-nos neste último.

Em entrevista com o arqto. Júlio Camargo Artigas, filho de Artigas e que dirige a fundação que zela pelo acervo do eminente arquiteto, tomamos conhecimento de uma série de questões acerca dessa obra tão importante e tão mal coberta pela imprensa profissional, a começar pelo vulto da obra e pelas

---

<sup>8</sup> Módulo nº3 dez. 1955, p. 39,43.

<sup>9</sup> Estádio Municipal de Londrina - Paraná, Arquitetura e Engenharia, IAB MG, Belo Horizonte, no25, p. 26, 35, mar./abr. 1953. Esta matéria mostrava todo um complexo poliesportivo: estádio de futebol, ginásio coberto, quadras de baseball, tênis, basquete, volleyball, pista de atletismo, piscinas e instalações para administração e estacionamento. Além de não trazer qualquer texto, a matéria mostra desenhos muito sumários, podendo-se perceber, por exemplo, o aproveitamento do relevo para a implantação do ginásio e das arquibancadas da quadra de baseball, o que é uma preocupação permanente de Artigas. Este projeto não costuma ser lembrado nas várias publicações comemorativas de Artigas mas com certeza vale a pena ser estudado.

<sup>10</sup> Estádio em São Paulo, Habitat, São Paulo, nº11, p. ...., jun. 1953.

inovações tecnológicas que introduziu e que justificaram a montagem de um escritório no canteiro de obras, para o qual Artigas contratou dois arquitetos além de auxiliares, para suprir o andamento da construção com detalhes e soluções de problemas à medida que apareciam. Este contrato teria dado suporte financeiro à atividade de Artigas por vários anos, e explica, pelo menos em parte, uma acentuada redução no número de projetos do escritório entre os anos de 1953 a 57. Este suporte financeiro e a infra-estrutura de que pode usufruir nesse período talvez expliquem ter sido este o período de mais intensa militância de Artigas no PCB, tendo, segundo Júlio Artigas, participado não apenas do comitê editorial de Fundamentos mas de outras publicações políticas e ligadas a sindicatos, e ainda sido dirigente do partido e membro do comitê regional que abarcava a região do Rio Grande do Sul até São Paulo. Artigas teria, nessa atividade, feito inúmeras viagens nas quais possivelmente estreitou contatos com intelectuais e arquitetos dos importantes centros, de Porto Alegre ao Rio.

As inovações tecnológicas estão ligadas a viabilizar o partido do projeto, ou seja, a estrutura em balanços a partir do grande pilar central, central relativamente à seção transversal das arquibancadas e galerias de circulação, e da conseqüente concentração de cargas. A concretagem das Arquibancadas em balanço exigiu um sistema de cimbramentos cujo cálculo estrutural foi feito em Portugal, dada a inexistência dessa especialidade no Brasil à época. A concentração de cargas levou à adoção dos tubulões, dada a grande capacidade de carga de cada unidade, e a economia advinda da escavação manual dos poços, eliminando os dispendiosos equipamentos de cravação de estacas, fatores que fariam desse sistema o preferido por Artigas e uma justificativa para reduzir o número de pontos de apoio das estruturas. O fato de que o estádio esteja implantado num fundo de vale impôs o problema do nível d'água muito próximo à superfície, o que obrigou a escavação a ser realizada com ar comprimido, outra inovação dessa obra.

O partido do projeto, no que toca à organização, à implantação no terreno e à relação com o entorno da cidade, é visível no corte transversal do estádio, no modo como as arquibancadas térrea e a primeira elevada encaixam-se no relevo natural do fundo de vale, em particular na porção sul do estádio, e pela circulação



periférica pelas galerias que se abrem ao ambiente exterior, com vistas privilegiadas dadas as cotas elevadas relativamente às ruas circundantes ou que vão encontrar cotas naturais do terreno na porção sul do estádio, ao modo como as galerias e as arquibancadas a que servem relacionam-se como positivo-negativo ou como exterior-interior. O aspecto externo do estádio deriva sua monumentalidade dos balanços da arquibancada superior e da galeria que a serve, balanços evidenciados pelas vigas que conduzem as cargas ao massudo pilar central. O concreto aparente, a que o gosto vigente opunha menor resistência numa obra desse caráter, com suas aspereza e as marcas das formas, intensifica a monumentalidade estrutural da obra. Artigas não perde sequer a oportunidade de explorar volumetricamente, para quem vê de fora, a mureta de proteção no topo da arquibancada superior.

A seção transversal sintetiza, então, toda a concepção do projeto e, neste caso por rotação, gera os espaços, o que é uma determinação nova do método que já vinha empregando de compor o edifício por extrusão de uma seção que se desloca segundo um eixo e que perfaz as fachadas nas extremidades, as quais se tornam como que diagramas do partido do projeto, sem prejuízo de qualidades plásticas. Pode-se dizer que qualquer estádio, do Coliseu Romano ao Maracanã, é gerado por rotação da seção. A diferença do Morumbi é que a estrutura recuada relativamente ao perímetro externo acentua a rotação pela continuidade das linhas externas e pela marcação rítmica da estrutura recuada para a sombra, o exato oposto do Coliseu cuja superfície iluminada é marcada pelo ritmo dos arcos que se repetem. Essa estratégia de inversão abrupta é como um manifesto da habilidade da técnica moderna em construir grandes massas em balanço, sem continuidade vertical dos apoios como acontecia no coliseu. Neste estádio, estas características definidoras da obra madura de Artigas aparecem pela primeira vez, bem como Artigas teve a oportunidade, dado o caráter da obra, de experimentar com o concreto bruto aparente e com as partes em alvenaria nitidamente destacadas e visíveis.

Já vimos chamando atenção, através da comparação de obras de diferentes arquitetos, que nas décadas de 40 e 50 houve uma coletividade de pesquisas no

AMB. Artigas foi buscar as coberturas de uma só grande água ou de águas invertidas drenadas por uma calha intermediária em obras de Niemeyer como o Yacht Club (1940) e a casa de Juscelino Kubitschek na Pampulha (fig.55) (1944), ou ainda numa outra, a casa projetada para Oswald de Andrade (fig.56) (1939), em que aparecia em associação a uma abóbada catalã, aliás o mesmo tipo de associação que Artigas usou na rodoviária de Londrina.

Todas estas obras de Oscar Niemeyer tinham uma evidente inspiração lecorbusieriana. A casa que Oscar projetou em 44 para Prudente de Moraes Neto (fig.57) associa estrutura em pilotis a uma água única de telhado com oitões recortados como um trapézio na extremidade longitudinal da casa, que faz da fachada na extremidade uma figuração próxima à do corte. A casa Benedito Levi (fig.31) que Artigas projetou no mesmo ano põe na cobertura pórticos que se repetem aos quais o balanço do terraço está atirantado. A fachada na extremidade longitudinal é uma figura mais angulosa, que se estreita para baixo e dá uma expressão mais veemente para o balanço sobre os pilotis e o muro. O desenho de Artigas resulta mais dinâmico pois a empena se relaciona plasticamente como o muro e a marquise em balanço. Além disso a empena é uma figuração estrutural com correspondências visíveis nas vigas da cobertura em balanço no terraço.

Já no Hotel Tijuco em Diamantina projetado em 1951(fig.58), Oscar repete um padrão estrutural ao longo de um eixo longitudinal, um pórtico que une a extremidade da cobertura à do 1º piso recuado, formando o conhecido pilar em "V" que faz a transição de dois pontos de carregamento para um único ponto de apoio nas fundações. A obra está implantada numa encosta de sorte que o térreo é parcialmente escavado. A expressão é elegante e dinâmica mas combina situações de apoio que não deixam qualquer traço diagramático ou demonstrativo da estrutura. Já na escola Júlia Kubitschek (fig.59) em Belo Horizonte (1951), Oscar implanta a obra numa situação similar e usa a transição dos pilares em "V" para conduzir os balanços da cobertura à linha recuada dos pilotis. As empenas cegas nas extremidades resultam uma figura livremente recordada, enérgica mas leve, sem enervação estrutural, como que pousada sobre uma base ou pedestal.

Afonso Reidy tomou o método de composição do padrão estrutural que se repete e cuja aparência na extremidade figura estrutura e organização funcional, e também os pilares em "V" e os empregou no Colégio -Brasil -Paraguay (1953) em Assunção e no MAM-Rio (1954) (fig.32), em que uma laje está atirantada aos pórticos na cobertura e a outra apoiada sobre os braços menores dos "V". Contudo a empena cega na extremidade não figura, não mostra a estrutura que é melhor apreciada num desenho. O uso do concreto aparente como que enrijeceu a musculatura dos "V". Quem visita o MAM-Rio fica chocado com a diferença de expressão com obras posteriores de Artigas, a despeito do mesmo método de composição e do mesmo material, dada por proporções totalmente diferentes.

Na fábrica Duchon (1950) (fig.60), Niemeyer repete um padrão estrutural, como que dois pórticos unidos, mas dá-lhes uma forma curva que aparece modificada na extremidade, privada de seu sentido estrutural, a afirmar uma pesquisa que retira da forma arquitetura a rigidez dos determinantes construtivos. A técnica, como Oscar afirmou, é que permite a forma livre, permite mas não é protagonista. O "bate bola", por assim dizer, na AMB pode ser observado ainda entre outros nomes. A casa de campo Guilherme Brandi (1952) em Petrópolis, RJ, de Sérgio Bernardes usa a prisma de uma água como muro que divide o espaço do pilotis de modo muito semelhante à casa Benedito Levi (fig.31). A casa que Lina Bo Bardi projetou e construiu para si em São Paulo, (1951) bem como a casa de Carmem Portinho (1952) de Afonso Reidy, são implantadas em situações semelhantes à casa de Rivadávia Mendonça (1944) (fig.28) e usam os pilotis na mesma situação e com proporções análogas.

## 2.5. Conselheiro e construtor da cidade

A partir da atuação em Curitiba nos anos de 45 e 46 e da transferência do irmão de Cascaldi, engenheiro Rubens Cascaldi, para Londrina nessa época, Artigas e Cascaldi estabeleceram contatos nesta cidade tão importante no próspero norte paranaense. (cf. THOMAZ, 1997, p.173) Entre os anos de 48 e 53 Artigas fez nove projetos de envergadura para a cidade:

- 1 - (1948) - Cine Ouro Verde
- 2 - (1948) - Edifício Autolon
- 3 - (1948) - Hospital Municipal
- 4 - (1950) - Ginásio de Esportes do Country Clube de Londrina
- 5 - (1950) - Estação Rodoviária Municipal
- 6 - (1950) - Casa da Criança
- 7 - (1951) - Reforma da Santa Casa de Misericórdia
- 8 - (1953) - Estádio e conjunto poli-esportivo municipais
- 9 - (19??) - Aeroporto de Londrina

O Hospital Municipal, o ginásio do Country Club, o Estádio e o aeroporto municipais nunca foram construídos. Os trabalhos iniciaram-se com a empresa Autolon cujo um dos sócios proprietários era Jordão Santoro, um empresário benemérito atuante na Sociedade Amigos de Londrina que articulava personalidades da economia privada e o poder público em ações em prol da cidade.(cf,ARTIGAS e CASCALDI ...,1990,p.54) Pela lista de projetos percebe-se que Artigas soube ganhar espaço e confiança dos dois lados e dar forma a aspirações por equipamento, desde a elaboração do programa até os projetos e orientações sobre execução e contratações. Mais que um conselheiro técnico, tratava-se de poder dar forma a uma cidade que contava na época 25 a 30 mil habitantes e, 25 anos mais tarde, já estava na casa dos 300 mil.(cf.ARTIGAS,1976,s/p.)

Falando sobre a rodoviária de Londrina, Artigas lembrava que o equipamento fora elaborado em conjunto com o prefeito Hugo Cabral e um empresário do setor de transportes, provavelmente o dono da Transparaná, para quem Artigas realizou cinco projetos. O tamanho da cidade permitia essa informalidade e prescindia ainda de instrumentos com força de lei, como vieram a ser mais tarde os planos diretores. Artigas exerceu a função de conselheiro em outras cidades já na década de 70, sem ocupar cargos na administração municipal. Assim foi em Santo André e Itaquaquecetuba e sobretudo em Jaú, cujo prefeito à época, Waldemar Bauab, contratou várias obras e um plano diretor a Artigas. Artigas gostava de lembrar Hugo Cabral e Waldemar Bauab como os "seus prefeitos". (cf.ARTIGAS,1976,s/p)

O sucessor de Cabral na prefeitura, Milton Ribeiro de Menezes deu prosseguimento às obras mas não mais contratou projetos. Em depoimento autobiográfico sobre o que fora essa experiência (ARTIGAS,1978,s/p.) Artigas mencionava um episódio tenso envolvendo o lobby da Light que especulava com loteamentos na região. Contudo, para uma personalidade pública tão identificada ao PCB, como foi Artigas nessa época, é de se supor que o clima fosse muito mais ameno em uma cidade afastada como Londrina, bem como melhores as oportunidades do que na tensa São Paulo.<sup>11</sup>

## 2.6. O militante de esquerda

Concomitantemente ao I Congresso Nacional de Arquitetos, realizou-se um outro evento de muito maior repercussão, O I Congresso Nacional de Escritores reunido em São Paulo de 22 a 26 de janeiro de 45. A sincronia dos dois eventos provavelmente resultou de acordo entre os organizadores, e muita gente participou de ambos. O congresso de escritores reuniu muitos intelectuais do PCB e aprovou moção por um governo democraticamente eleito. O PCB que fora posto na ilegalidade por Getúlio Vargas desde Intentona Comunista de 1935, aproveitava-se do clima de opinião vigente desde que a URSS fora capaz de reverter os avanços das tropas nazistas, algo que a adesão do Brasil aos aliados certamente alimentou, para lançar-se à luta por sua legalidade. A vitória da URSS na guerra contra o fascismo deu impulso a esperanças dos povos, com uma onda de movimentos revolucionários e de massas em várias partes do mundo. A extensão das supostas conquistas da revolução de outubro à metade oriental da Europa ao fim da guerra e a revolução chinesa logo a seguir, impulsionaram o prestígio dos partidos comunistas em todo mundo.

---

<sup>11</sup> Artigas e Cascaldi em Londrina , Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº. 135, p. 54 e 55, jul.de 1990.

No curto período entre fins da II Guerra e a instalação da guerra fria, há muito engajamento político no Brasil, de profissionais, intelectuais, artistas e cientistas que exercem pressão e influenciam os acordos pela deposição de Getúlio e as eleições presidenciais e para a assembléia nacional constituinte ainda em 45. Os presos políticos são anistiados, o PCB é legalizado e obtém 10% do colégio eleitoral para a constituinte. Esta será a ocasião a partir da qual o PCB assumirá contornos de partido de massas. Em 47, contudo, o governo Dutra vai comprometer-se com a guerra fria e com uma política econômica ultra-liberal, que será acusada por comunistas e opositores à esquerda de desperdiçar todas as vantagens obtidas nos anos da guerra. Em 47 com base em artigos da nova constituição de 46, a justiça eleitoral cassa o registro do PCB, e, no ano seguinte, cassa o mandato de seus deputados. Novamente privado da legalidade o PCB vai passar por debates e cisões que resultarão na linha política do "manifesto de agosto" de 1950.

No período entre 43 e 44 Artigas, através do círculo da família artística, entra em contato e se associa clandestinamente ao PCB. É nesse ambiente que conheceu Virgínia, quem teria tido influência na sua conversão política<sup>12</sup>. Mas acima de tudo devemos olhar com cuidado a evolução de Mário de Andrade, o seu pasmo ante as dificuldades da idéia universalista de humanidade e a concretude das multidões em marcha, seu irresistível apelo diante da guerra. Certamente o seu projeto, que vimos chamando esfera pública do saber desinteressado, não permaneceu indiferente ao engajamento interessado na "idade política do homem", algo que lhe parecia uma virada do espírito do tempo, a clamar por novas e fatais mudanças. É então que desponta no círculo do IAB-SP a idéia de projeto e sua versão ampliada, o plano. E tanto o plano como o discurso dos PCs pedem, ainda que com consideráveis diferenças, a constituição de um estado racional, um estado como agência ativa da razão, capaz de vencer todos os obstáculos a um reordenamento radical e profundo da sociedade. Diante de uma tal promessa de felicidade a autonomia das esferas do saber resulta senão um estorvo, pelo menos um pequeno sacrifício a realizar em nome do bem supremo.

Compreende-se que o temperamento de Artigas, sempre prestando contas e jamais a conceder ao belo sem um correspondente tributo à moralidade e à verdade do saber, abraçasse simultaneamente o PCB e o plano, e até mesmo que pouca diferença entre os dois percebesse. A trajetória de Artigas vai desdobrar-se numa experiência muito diversa da de seus pares do IAB-SP, numa frenética atividade militante até 1957, quando deixa de ser membro do comitê central do PCB. Essa atividade pôs Artigas em contato com a intelectualidade brasileira também, um outro aspecto de sua singularização. Logo após retornar da bolsa-viagem aos EUA, Artigas engaja-se em 48 na luta contra a guerra fria como membro de uma "Comissão Estadual Organizadora do Congresso Nacional Pró-Paz" e como signatário do "manifesto dos intelectuais de São Paulo", ao lado de grandes nomes como o de Sérgio Buarque de Holanda. (FUNDAMENTOS, n.º.7/8, dez.48/jan.49)

A partir de 1950 e da guerra da Coréia, a guerra fria parecia querer esquentar, e com maior empenho os PCs desenvolviam uma "campanha pela paz" com petições dirigidas às Nações Unidas.(cf.CHILCOTE,1982,p.109) Em 49, ao lado de figuras como Caio Prado Jr. e Sérgio Buarque de Holanda, passa a integrar o conselho de redação da Revista Fundamentos, fundada e dirigida por Monteiro Lobato, e que tivera sua publicação interrompida em 48 quando da morte deste. Em 49 a publicação é retomada sob a influência crescente do PCB. Entre janeiro de 51 e fevereiro de 52 Artigas integrou a comissão de redação dessa revista na qual publicou os célebres textos "Le Corbusier e o imperialismo" em 1951 (1986c,p.55,62) e "Caminhos da arquitetura moderna" em 1952 (1986d,p.63,79) ou ainda "O século de Stalin, o Grande Construtor dos Povos" em 53 (1953a). Mas seu texto de maior repercussão imediata talvez tenha sido "A Bienal é contra os artistas brasileiros" de 51 (1951,p.10,12), um manifesto de boicote à realização da I Bienal Internacional de São Paulo, que o PCB dirigiu a artistas brasileiros, justificado por um suposto predomínio imperialista da delegação americana e seus pintores expressionistas abstratos.

---

<sup>12</sup> Conforme depoimento de Rosa Camargo Artigas, filha do casal, a nós concedido em abril /2001.

A partir de 48 Artigas se constitui numa referência forte do PCB para o público, mas também mergulha na atividade clandestina do partido<sup>13</sup>, tendo sido membro do Braço Armado, organismo encarregado de segurança do PCB, fiador da casa adquirida para Prestes, e tendo como hóspedes freqüentes em sua casa Armênio Guedes, Jacob Gorender, Pedro Pomar, Arruda Câmara e Carlos Mariguela. Participou nas atividades do periódico "Jornal Terra Livre" da Confederação dos Camponeses do Brasil e, entre 52 a 57, teve responsabilidades editoriais no jornal "Notícias de Hoje" do PCB, órgão oficial ligado a comunistas espanhóis emigrados reunidos na Rádio Espanha Livre. Artigas teria sido membro do comitê central do PCB até 57, quando toda a direção do partido foi renovada e Artigas deixou responsabilidades partidárias tão intensas e exigentes. Como membro da direção teria sido responsável por um comitê regional que abarcava do Rio Grande do Sul a São Paulo, viajando com freqüência no eixo Rio - Porto Alegre.

Durante sua intensa militância, duas fases de orientação do partido se sucederam. A guerra fria, o governo Dutra e os conservadores, principalmente da UDN, no final dos anos 40 fecharam ao partido, o quanto possível os canais da política institucional. Além disso, a política econômica do governo Dutra completava o quadro que para o PCB era o de total submissão ao imperialismo americano e suas pressões armamentistas sobre a URSS. Apesar dos movimentos de massa, apesar dos sindicatos e da grave questão agrária, não houve uma crise das classes dominantes que desse lugar a uma escalada de confrontos, do tipo que em vários países conduziu a revoluções e longas guerras de guerrilha. O PCB praticava então, uma luta ideológica de trincheiras, utilizando-se de posições institucionais de seus militantes [imprensa, universidades, sindicatos], luta verbal e pelo controle de instituições culturais e formadoras de opinião. (cf. KONDER, 1980, p.83,87) Não admira que, nessas circunstâncias, o projeto nacional popular tenha adquirido difusão no partido, pois a luta pela hegemonia ou contra-hegemonia combinava perfeitamente com a luta verbal e de trincheiras, e a infame patrulha ideológica.

---

<sup>13</sup> Depoimentos de Rosa e Júlio Artigas



O "manifesto de agosto" (Prestes fala..., 1951) às portas das eleições para a sucessão de Dutra, caracterizava seu governo como

[...] governo de traição nacional que entrega a nação à exploração total dos grandes bancos, trustes e monopólios anglo-americanos [...] esse governo se submete à política totalitária e guerreira do departamento de estado norte-americano [...] (idem,p.4)

Pouca diferença era distinguida entre o candidato oficial Cristiano Machado (PSD), o brigadeiro Eduardo Gomes, a quem se atribuía a preparação de acordos para integração funcional das forças armadas brasileiras aos exércitos de Truman e à guerra da Coréia, e Getúlio Vargas, velho tirano, candidato dos latifundiários. Qualquer um deles significava entrega econômica ao imperialismo e engajamento na preparação da guerra.

As forças políticas eram divididas em pró ou contra o "progresso e a independência do Brasil [...] a paz ou a guerra, a independência ou a colonização total, a liberdade e o terror facista, o progresso ou a miséria e a fome para as grandes massas trabalhadoras". (idem,p.5) De um lado as "classes dominantes - os grandes comerciantes e industriais, os banqueiros e latifundiários, que pedem [...] a intervenção estrangeira no país, na esperança de conseguirem assim prolongar sua dominação sobre o povo."(idem,p.5) Do outro lado estariam :

[...] as grandes massas trabalhadoras, operários e camponeses, os intelectuais honestos que não se prostituem aos opressores estrangeiros ou a seus agentes no país, o funcionalismo pobre civil e militar, os estudantes, os pequenos comerciantes e industriais, a maioria esmagadora de nosso povo enfim, que luta contra a miséria, que quer paz e liberdade, que luta pela independência da pátria do jugo imperialista. (idem,p.6)

O manifesto estabelecia a meta da constituição de um "governo democrático e popular" que substituisse a "ditadura feudal-burguesa servil do imperialismo", em vista do qual justificava-se a violência revolucionária : "a violência das massas é inevitável e necessária, e um direito sagrado e o dever ineludível de todos os patriotas. É o caminho da luta e da ação, o caminho da revolução"(idem,p.6). Chamava à constituição de um "bloco de todas as classes e camadas sociais" que participavam da luta anti-imperialista "sob a direção do proletariado", como a força política apta à construção da democracia popular, cujo programa especificava os seguintes pontos :

- Restabelecimento de relações diplomáticas e comerciais com a URSS, com a República Popular Chinesa e com o Leste Europeu. Contra a concessão de bases militares aos EUA, contra todos os acordos e ações pró-guerra.
- Nacionalização e confisco imediato dos bancos, indústrias e concessionárias de serviços públicos pertencentes ao "imperialismo". Anulação imediata da dívida externa.
- Confisco das grandes propriedades latifundiárias sem indenização, e distribuição de terras aos camponeses. Abolição da "meia" e da "terça". Imediata anulação das dívidas dos camponeses com estado, bancos e fazendeiros.
- Nacionalização do sistema financeiro e "empresas de seguro", de todos os setores monopolistas, "com ou sem indenização, conforme a posição de seus proprietários na luta pela libertação nacional do jugo imperialista".
- Liberdades democráticas, igualdade e direito de voto para mulheres, militares e analfabetos. Liberdade de culto e separação igreja-estado, abolição de toda discriminação de raça, cor, religião e nacionalidade. Justiça rápida e gratuita com juizes e tribunais eleitos pelo povo.
- Melhoria imediata das condições de vida das massas trabalhadoras.
- Instrução e cultura para o povo - ensino gratuito e universal dos 7 ao 14 anos, incentivos ao ensino secundário e superior. Apoio às atividades científicas e artísticas de caráter democrático.
- Por um "exército popular de libertação nacional", com expurgo nas forças armadas e reintegração dos perseguidos. Armamento geral do povo e reorganização democrática das forças armadas.

A "frente democrática de libertação nacional" proposta para conduzir a construção revolucionária da democracia popular era uma reedição da "aliança libertadora nacional" dos anos 30, que respondia à política da II Internacional elaborada para a China, com resultados desastrosos, e generalizada para todos os países subdesenvolvidos ou periféricos. Era uma fusão dos métodos da revolução proletária, cujo objetivo era a expropriação da burguesia, com objetivo de formar uma sociedade com propriedade privada, desigualdade e antagonismos entre as classes mas que efetuassem uma ruptura com o imperialismo, esse conceito meio econômico, meio político que tanta dificuldade trouxe à compreensão dos PCs. O tal bloco de classes opostas ao imperialismo a por-se em luta sob a liderança do proletariado simplesmente não correspondia a qualquer agrupamento de interesses entre as classes. Não havia interesses que desejassem o "governo democrático e popular", a violência revolucionária e a ruptura com o sistema financeiro e comercial internacional não podia atrair qualquer parte do empresariado, nem os pequenos negociantes.

Assim o PCB, durante todo o governo Vargas passou ao largo das diferenças e antagonismos radicalizados nas campanhas da UDN, que atingiram nível insuportável após os assassinatos da rua Toneleiros. O porta voz dessa agremiação, Carlos Lacerda, passa ao ataque aberto a Vargas e à articulação golpista, que já estava no ar desde o governo Dutra. O suicídio de Vargas, contudo, levou setores da população às ruas contra o golpe, o que isolou os militares dos udenistas, retardando o golpe por dez anos. O PCB, desde o primeiro semestre de 54 assumira uma defesa crítica de Getúlio, e seus militantes, sem determinação central, juntaram-se às manifestações de massa que garantiram a posse do vice Café Filho e o cumprimento do calendário eleitoral, com eleições presidenciais em outubro de 55 e a posse de Juscelino em janeiro de 56.

A política definida pelo "manifesto de agosto" de 1950 vai ser modificada para dar conta de duas ordens de eventos, o suicídio de Getúlio em 54 e o subsequente fracasso do golpismo da UDN, que termina com a eleição de Juscelino Kubitschek em 56, e a morte de Stalin e a subsequente desestalinização do PCUS liderada por Krushev, e que culminou no XX Congresso em 55. Além disso, Juscelino, ao tomar posse, vai anunciar algo que seduziu a intelectualidade, os arquitetos e o PCB: o plano de metas para o quinquênio 56-61 elaborado com o concurso do Instituto Superior de Estudos Brasileiros - ISEB. Este era o coroamento de uma série de iniciativas de planejamento levadas a efeito desde o início da década e também, o atendimento de recomendações deliberadas onze anos antes no I Congresso Nacional de Arquitetos. Entre 1951 e 53 trabalhara a comissão mista Brasil-Estados Unidos e, entre 53 e 55, o grupo misto BNDE-CEPAL. Os estudos concluíram na tese da Comissão Econômica para a América Latina da substituição de importações e de um projeto de desenvolvimento do todo da economia brasileira, sem, contudo, advertir para sua funcionalidade específica no conjunto da economia mundial, algo que somente se tornaria patente, mais tarde, com a teoria da dependência de Fernando Henrique Cardoso e Enzo Faletto. O nacional-desenvolvimentismo que se abria, teve porém seus precursores no Brasil, como o industrial e senador Roberto Simonsen, por exemplo. Aos olhos da intelectualidade e do PCB o instrumento plano de desenvolvimento respondia tanto à vontade de desenvolvimento e independência nacional, como de

constituição racional da ação governamental. Juscelino desde os tempos de prefeito de Belo Horizonte e de Pampulha tinha em alta estima o planejamento físico-territorial, daí que suas metas contemplassem a construção da nova capital no planalto central, Planaltina, ou Brasília, como veio a chamar-se. Seu governo foi, com efeito, a grande época da arquitetura moderna brasileira.

Os anos de 54 a 57 foram de uma conversão dificultosa para o PCB. A desestalinização foi traumática, e concluída somente em meados de 57 com a renovação da direção em que todos os membros foram substituídos, exceto Prestes. No início de 58 o PCB lança a "declaração de março" que finalmente substitui formalmente a linha do "manifesto de agosto" e vem se adequar à participação do PCB no governo Juscelino Kubitschek. A nova linha mantinha a luta anti-imperialista e a luta pela reforma agrária, mas pôs de lado a luta pela construção da "república democrática popular" e substitui a violência revolucionária pela atuação na legalidade constitucional, ainda que o partido fosse mantido formalmente na ilegalidade. Se o bloco das classes contra o imperialismo era definido pelo manifesto de agosto como tendo a classe operária na liderança, agora o PCB concebia um anseio pela construção nacional, nos moldes das chamadas revoluções burguesas da Europa do século XIX, que estaria supostamente em contradição com o imperialismo *yankee*. A nova linha supunha uma divisão entre os interesses agrário-exportadores, submissos ao controle imperialista do mercado externo e interessados na desvalorização da moeda nacional, e os interesses urbanos e industriais constituintes de uma "burguesia nacional". Ainda no governo Kubitschek o PCB se descaracterizaria como partido de esquerda fazendo a apologia do capitalismo, da suposta vocação democrática da burguesia nacional e impulsionando políticas de colaboração de classes entre os trabalhadores. Daí em diante o PCB se orientará pelo nacionalismo e por uma suposta dualidade entre forças progressistas e forças retrógradas, e estará sujeito a "rachas" periódicos.

Após essa converção e mesmo durante o período militar, o PCB jamais voltará à perspectiva revolucionária, mesmo tendo o caráter que atribuía à burguesia nacional passado por severa crítica numa obra de um de seus maiores

expoentes intelectuais, Caio Prado Jr., A Revolução Brasileira, publicada em 1967. Nessa obra, tendo revisto totalmente o suposto antagonismo entre os setores agrários exportadores e os setores industriais, que se revelam em sua análise como economicamente interligados e sem diferenciações ideológicas que sustentassem representações políticas distintas, Prado já formula a revolução como um "complexo de transformações em curso ou potenciais, que dizem respeito à estrutura econômica, social e política do país, e que, contidas e reprimidas pela inércia, natural a toda situação estabelecida, se desenrolam de maneira excessivamente lenta e não logram chegar a termo".(PRADO Jr.,1999,p.133) A perspectiva de tomada violenta do poder e o estabelecimento instantâneo de nova ordem foi totalmente abandonado, bem como referenciais ao agente intrinsecamente revolucionário que era a classe operária. Em vez disso a questão do imperialismo é bastante matizada e formulada de modo muito mais amplo que uma política determinada pela atividade conspirativa de um núcleo de poder, o governo americano e suas agências:

A condição principal para o amadurecimento desse estado de coisas e de espírito [o estado presente em 1967 das forças e das ações progressistas], é que saibamos, isto é, que saibam as forças nacionalistas populares e de esquerda propor o programa de reformas necessárias ao progresso e desenvolvimento do país e do povo brasileiro, de maneira clara e precisa, e não sectária e emocional, e sobretudo sem aquele tom, infelizmente tão comum, que parece implicar, muitas vezes, um rompimento com os Estados Unidos. (PRADO Jr.,1999,p.203)

A reorientação do PCB na direção nacional-desenvolvimentismo, concluída em 57, deu um impulso novo ao discurso e a ações do nacional-popular no campo das artes e da cultura em geral. Mas o momento decisivo de impasse e constituição da obra madura de Artigas coincidiu com o período de conversão do PCB e, uma vez que a obra atingiu sua maturidade, não vai passar por modificações posteriores a não ser na medida de adaptação a circunstâncias práticas, não de sentido. É em eventos desse período que nos concentraremos.

## 2.7. A arquitetura moderna brasileira na encruzilhada

### 2.7.1. O apelo do nacional-popular

Em 1947, Oscar Niemeyer publica em uma edição que a revista *L'Architecture D'haujourd'hui* dedicou à arquitetura moderna brasileira, dois textos (NIEMEYER,1962a,b, p.26,29) que, junto à difusão internacional de suas obras, em especial Pampulha, farão dele e da AMB objeto da crítica internacional e de um debate doméstico que pôs em questão não só o quadro estabelecido no I Congresso Brasileiro de Arquitetos, ou seja, as idéias de projeto e de plano, mas a própria arquitetura moderna brasileira como um fator progressista.

Em "O que falta à nossa arquitetura" (NIEMEYER,1962a,p.26,27), Oscar apresenta um balanço de dez anos de formidável desenvolvimento graças, inegavelmente, ao apoio oficial e a personalidades clarividentes, que asseguraram independência e compreensão ao seu trabalho e ao de outros arquitetos. Ressente-se, contudo de que as conquistas realizadas restringiam-se a edifícios isolados, públicos ou casas burguesas, "construções que logicamente deveriam ser eliminadas de um "plano diretor" exato e definitivo, englobando sem distinção todos os problemas arquitetônicos de nossas cidades e de nosso país". Ao mesmo tempo que reafirma a principal resolução do I Congresso Oscar mostra despreendimento e disposição à auto negação.

Constatava que à ausência do plano devia-se "o crescimento sem nenhuma ordem de nossas cidades, bem como a situação precária de nossos trabalhadores urbanos e rurais". Faltava, sem dúvida uma indústria mais avançada, e mais técnicos, ainda que os que havia de fato mostravam competência. Faltava sobretudo o plano, "esta concepção fundamental exigida pela finalidade almejada, e que só a evolução social permitirá realizar". Demonstrava otimismo, via um mundo marchando na direção de diminuição das desigualdades e de entendimentos em vista do "bem estar coletivo". A casa burguesa unifamiliar, receptáculo freqüente dos "estilos", empalidecia diante das "grandes realizações de interesse coletivo; escolas, hospitais, teatros, estádios, clubes, blocos de habitação

coletiva, etc...". A precedência do coletivo e a tendência da técnica à universalização, a eliminar localismos e o característico, anunciavam um novo período da história da arquitetura "que se exprime por um nível muito elevado da técnica de construção, e que marca o início de uma época de compreensão e de solidariedade mais profundas". O futuro que se anunciava era de técnica avançada e de sociabilidade solidária, algo que o ideólogo pioneiro da arquitetura moderna William Morris já concebia.(cf.MORRIS,1968b)

Mas, quê relação com as formas sensíveis corresponderia aos avanços técnicos e sociais, respectivamente as novas tecnologias do metal e do concreto e à justeza dos empreendimentos coletivos harmonizados pelo plano? Ou, em outras palavras, seria a forma arquitetônica interessada ou desinteressada?

Creemos na liberdade total da arte. Creemos na arte espontânea, livre de todos preconceitos e tabús. É nesse sentido que achamos que devemos orientar nosso trabalho, abordando cada problema de maneira natural, sem grandes pretensões, mas decididos a fazer tudo que pudermos sem compromisso algum. (NIEMEYER,1962b,p.29)

O avanço técnico, o concreto armado, permitia ultrapassar as limitações do sistema trilitico que as construções modernas de madeira ou metal conservavam, "um tipo de construção simples, um pouco rígida e fria". O concreto armado sugeria, ao contrário,

[...] todas as possibilidades [...] uma concepção plástica diferente, inteiramente livre na forma e no movimento. Certamente não é por um estilo fácil e convencional que demonstraremos as enormes possibilidades do cimento armado como procedimento de construção. (idem)

Dessa resposta se depreende que a arquitetura como arte teria sim uma dimensão desinteressada. As forças produtivas da técnica que franqueavam a possibilidade de uma sociabilidade solidária, colocariam à disposição do arquiteto meios de construir livre dos condicionamentos a formas rígidas típicos do sistema trilitico, criariam a possibilidade de uma forma livre em relação a condicionantes, e que seria o correspondente sensível àquela solidariedade universal que os tempos supostamente anunciavam. A julgar por essas conclusões, o plano daria efetividade a um tal poder, oposto aos condicionantes, que os reduziria, eliminaria o seu traço sobre as formas e a sociabilidade, resultando ambas livres e espontâneas. Esta era,

talvez, a versão do plano investida da mais simples, espontânea e cândida imaginação. O valor que restava às obras individuais, que o plano eliminaria, era, presumivelmente, o de antecipar para os espíritos e sustentar-lhes as promessas do mundo moderno, em particular para um povo como o nosso: a técnica moderna "permite investigar todas as soluções imagináveis; e em nossas pesquisas não nos faltará, certamente, esta audácia, às vezes tão necessária, que caracteriza os povos cujas formação cultural está nos primórdios".(NIEMEYER,1962b,p.28)

Será no interior do PCB que as polêmicas afirmações de Niemeyer primeiro darão origem a um debate. Um grupo de arquitetos e estudantes do PCB do Rio Grande do Sul que publicam na revista partidária Horizonte e que serão integrados em 1952 à faculdade de arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul, quando de sua fundação, formarão um dos polos de disputa pela AMB. Liderados por Demétrio Ribeiro e Edgar Graeff reúnem-se num grupo de estudos ativo. Não fosse esse grupo ligado ao mesmo PCB que Niemeyer e Artigas, dificilmente teriam tido alguma repercussão.

Demétrio Ribeiro abre o debate publicando em maio de 1951 "Sobre a Arquitetura Brasileira", (RIBEIRO,1951), em que postula uma arte e uma arquitetura revolucionárias, no sentido de que "traduz o gosto e os sentimentos do povo e contribui para o progresso cultural das massas e a própria transformação da sociedade". A AMB teria se limitado a uma renovação novidadeira das formas, a que faltava uma crítica mais radical do academicismo. Aqui reconhecemos uma ressurgência de caracterizações de Mário de Andrade, que considerava irmãos o academicismo e o "desbragado experimentalismo estético", ambos servidores interessados do gosto burguês. Contudo a crítica radical não conduzia agora ao desinteressado, via moralização do artesanato, mas a "uma arquitetura de cunho popular que refletisse a ideologia do povo brasileiro". As artes em geral, e a arquitetura entre elas, trocavam as incertezas da esfera pública do saber desinteressado por uma ponte por sobre seus próprios limites para a conquista da liberdade política e da satisfação das necessidades materiais de todos.



Seus argumentos contra o formalismo da AMB, entenda-se de Oscar Niemeyer, são análogas aos que eram lançados contra a arte abstrata e a I Bienal de São Paulo:

[...] quando as formas de um edifício são completamente alheias ao que constitui as noções arquitetônicas do povo, essas formas não sugerem nenhuma idéia determinada, não podem ser interpretadas esteticamente em relação à realidade. Essas formas aparecem aos olhos da maioria das pessoas como formas abstratas, sem significação humana. (idem)

O edifício moderno "é completamente diferente, em sua aparência, da arquitetura do nosso passado e de todos os edifícios que o povo conhece", e não poderia, assim, ter uma significação estética profunda para os não iniciados", não podendo satisfazer senão a uma elite. Repare-se que esses argumentos voltaram a aparecer mais tarde, pela voz do pós-moderno.

Nelson de Souza identificava a "arquitetura revolucionária" de Ribeiro a uma "cultura nacional" constituída "pelas tradições positivas, pelos hábitos e costumes locais, que dão caráter humano às organizações sociais". O cosmopolitismo, como através da Bienal, seria o grande inimigo da cultura nacional:

o cosmopolitismo se apresenta como uma forma superior de cultura que, desconhecendo as estreitas limitações das culturas nacionais, desenvolve nos homens um espírito universal, seus adeptos consideram-se desligados de compromisso com os grupos sociais, consideram-se cidadãos do mundo colocados num plano muito superior às vulgares querelas entre os estados e as classes [...] todos enfim tendo uma única preocupação: fugir dos temas humanos, nada dizer, nada interpretar, nada expressar. (SOUZA, 1951, p.207)

O grupo de Demétrio Ribeiro, Nelson de Souza e Enilda Ribeiro, apresentará uma tese a IV Congresso Nacional de Arquitetos em 1954, contribuindo ao painel "arquitetura e tradição", entitulado "situação da arquitetura brasileira". Afirmavam a necessidade de "auto crítica" da AMB, ou simplesmente de Oscar Niemeyer, que confrontasse as deficiências e dificuldades ocultas por debaixo do sucesso e da projeção internacional e do tanto de vaidade pessoal que alimentaram. No formalismo da AMB, ou de Oscar, haveria a concepção de arquitetura como arte individual e desprezo pela realidade social. A AMB não seria

representativa da realidade social, pois atendia apenas a parcelas de uma minoria, nem representativa da indústria nacional que não supria suas exigências. A questão da casa popular não era tocada, por isso a arquitetura não se desenvolvia.

As noções estéticas da AMB nada teriam a ver com o povo, com as amplas massas, ficando a mercê do arbítrio individual do arquiteto e de seus conselheiros, os críticos. O processo pelo qual o povo pudesse definir as formas da nação e da época simplesmente não se dava. Mesmo os elementos e o gosto da tradição construtiva entravam na arquitetura pelo arbítrio individual do arquiteto, não respondendo às "exigências estéticas reais do povo", quer pela via do formalismo moderno, quer pela via do academicismo. E formulavam as condições de validade da criação estética :

Uma contribuição autêntica da tradição somente se pode verificar na produção artística que se ache diretamente inspirada nas exigências estéticas do povo, principal depositário da tradição e único capaz de interpretar o seu significado para o presente. (RIBEIRO, SOUZA E RIBEIRO, 1987, p.153)

A sensibilidade estética do povo distinguiria o que vive e o que caducou do patrimônio:

[...] Nesse processo continuado e coletivo, em que são assimilados e desenvolvidos os elementos vivos da herança cultural, transmitem-se os valores tradicionais na arte [...] nas condições atuais, esse poder criador do povo não pode se manifestar na arquitetura. (idem, p.153)

A atividade isolada e limitada dos arquitetos não poderia responder a tais condições e dar origem a uma "arquitetura nacional", um impasse cuja saída seria possível somente pela "democratização da arquitetura", com a satisfação das necessidades de toda a população através de programas de construção em grande escala de habitação, escolas, hospitais, estádios, centros recreativos, etc. A democratização econômica da vida possibilitaria a construção em massa e assim poderia evoluir a arquitetura. A crítica coletiva, do povo, viria, então, em auxílio do arquiteto, e ele, "verdadeiro senhor de todos os aspectos do problema a resolver [...] Encontrará a verdadeira libertação de suas faculdades criadoras". (idem, p.154) Enquanto essa democratização não se desse a arquitetura estaria ameaçada de degenerescência.

Nas condições brasileiras do início dos anos 50, de instabilidade e irracionalidade extremada no poder político, havia um déficit enorme de planejamento urbano e de programas sociais de construção, não havia sequer alguma tradição em experiências práticas na linha das diretrizes do I Congresso Brasileiro de Arquitetos, daí que o nacional-popular incidisse sobretudo no simbólico e representativo, para o quê o isolamento do PCB de quaisquer práticas institucionais contribuía também com seu quinhão. A idéia de uma AMB, o sucesso e a projeção internacional, e isso era abertamente reconhecido, carecia de efetividade no quadro tanto do campo quanto das cidades que estavam iniciando a absorção do êxodo rural em massa. O nacional-popular, a despeito de diferenças do contexto histórico italiano em que Antonio Gramsci o elaborou, e também na longa e variada tradição de nacionalismo e populismo iniciada pelos intelectuais do movimento romântico, que passou inclusive pelo movimento Arts & Crafts, enfim, a despeito dos equívocos e do despreparo de seus proponentes no PCB, deu expressão ao problema autêntico de integração social à modernização. O fato de que seu discurso se concentrasse na reivindicação de que as formas arquitetônicas tivessem conteúdo simbólico e representativo, sabe-se lá como, do povo ou da cultura da nação, era sintomático tanto da dificuldade de conceber o saber desinteressado, a forma da funcionalidade social da arte sem função definida, como também do déficit de integração das massas ao mercado, às instituições, ao direito e à cidadania. Que essas dúvidas incidissem sobre as promessas da arquitetura moderna, sobre o plano e o desenvolvimento industrial, é mais do que concebível.

Como programa de ação, contudo, o nacional-popular na arquitetura brasileira só vai ter alguma incidência já em meados dos anos 60 com o grupo de Sérgio Ferro e Rodrigo Lefevre e suas experiências que pretendiam unir racionalidade construtiva de elementos já produzidos pela indústria de fundo de quintal, das lajes pré-moldadas e blocos de concreto, com o formalismo da AMB e a experimentação direta com reciclagem para a construção de produtos de baixo custo, presentes no consumo das massas miseráveis urbanas. O brutalismo, ou o aspecto tosco, pretendia dar expressão ao suposto saber do operário da construção além de atender aos condicionantes já mencionados. Os melhores exemplares

dessa pesquisa foram, contudo, algumas casas de classe média em que a irreverência no uso dos materiais deu expressão a uma sensibilidade sem preconceitos e mais equilibrada quanto à relação entre a qualidade da construção e a imagem que ela projeta. Mas é nas experiências de auto-construção em massa que o nacional-popular veio a alcançar efetividade, com planos que contabilizam os minguados recursos públicos e o aporte constituído pela mão de obra da própria população interessada. Essa linha de pesquisa tem sabido ganhar espaço junto a organismos da administração pública que, ainda que de modo intermitente, vêm financiando alguns empreendimentos. Os multirões cercam-se de todo tipo de polêmicas, que não interessa aqui abordar, a não ser para notar um quase completo deslocamento do plano culturalista do grupo de Demétrio Ribeiro, para o plano da cruel necessidade, tanto maior hoje quanto mais explosivo o inchasso das periferias de nossas grandes cidade, que produz exclusão a uma taxa muito superior à inclusão que os mutirões tenham até agora proporcionada.

Edgar Graeff representava a vertente do grupo gaúcho disposta a reconhecer a AMB de Costa e Niemeyer como nacional e popular. Para ele, (GRAEFF,1957,p.170,171)) a arquitetura moderna seria revolucionária porque baseada na "técnica científica", e "inspirada em princípios humanistas revolucionários". A AMB seria mesmo privilegiada na medida em que "liga-se à terra, à tradição e aos costumes nacionais". Reconhecemos aqui a montagem de Costa, que via no colonizador português, em suas construções, uma razão instrumental desembaraçada de culturalismos, de que resultava construções de uma "saúde plástica perfeita". Pedia também "como tarefa urgente o reconhecimento e a conceituação da qualidade plástica como elemento fundamental da obra arquitetônica".(GRAEFF,1953) Segundo ele, a razão do sucesso da AMB estaria em ter ligado talento e desenvoltura plástica à valorização dos monumentos do passado e a "posição progressista e popular" de muitos arquitetos. A identidade plástica diferenciada da AMB seria o que a ligava aos "vestígios da terra de origem". Graeff endossava o discurso de Oscar, de uma arquitetura moderna que une a potência da técnica a uma solidariedade universal, e a liberdade plástica como representação sensível dessa união, que era nacional e popular porque espontânea num povo, como o nosso, nos primórdios de sua

formação. Seria pela qualidade plástica que o cosmopolitismo das construções simplórias e frias, a tendência universal à uniformização, seria evitada e pela qual apareceria um traço da terra. A expressão plástica seria o "veículo de comunicação" entre o artista e o povo, a afirmação da cultura nacional.

Mas, por hora, notemos que Graeff percebia criticamente a inconsistência da idéia de povo veiculada por Demétrio Ribeiro:

[...] pois bem, que edifícios conhece o nosso povo? O operariado não tem casas para morar: mora em barracos, e a pequena burguesia mora em pardieiros de aluguel. Nosso povo só conhece os edifícios feitos para os latifundiários e a burguesia. (GRAEFF,1951,p.171)

Em outras palavras, a representação povo não tinha repertório de formas e soluções em que se apoiar no Brasil; o povo dotado de uma sensibilidade determinada num repertório arquitetônico era derivado da construção imaginativa da Idade Média e do sistema das corporações por autores como John Ruskin, e que encontrou um equivalente no Brasil na elaboração de Lúcio Costa do período colonial e do caráter das três raças constituintes, em particular no elogio à tradição da construção anônima luso-brasileira, que, esta sim, teria tido origem na Idade Média. Não admira que o nacional-popular tivesse dado origem a projetos e a construções que retornavam ao néo-colonial há muito superado, em busca de uma concretude para a idéia demasiado indeterminada de "povo".

"Caminhos da arquitetura moderna" (jan.1952) (1986d) foi a primeira manifestação pública de Artigas sobre o nacional-popular de Demétrio Ribeiro. O ponto de vista que apresenta é uma inversão total dos valores definidos pelo I Congresso Brasileiro de Arquitetos, ou seja, denuncia a casa popular e o plano como promessas feitas para desviar as massas da luta revolucionária. Já fizemos antes a pergunta sobre o que teria levado Artigas a tão flagrante contradição ao atacar o que amava, as arquiteturas de Wright e Le Corbusier, que soube imitar, com que muito apreendeu até encontrar seu caminho mais pessoal. Aqui cabe a pergunta análoga, porque o promotor do I Congresso, o defensor público da especificidade da atividade do arquiteto, o apaixonado pesquisador da estética e da técnica, o hábil conselheiro do poder político em Londrina, lançaria uma

anulação tão completa à moralidade, ou ao caráter progressista de sua própria atividade?

Artigas projetava seu conflito no comentário sobre William Morris, em que tece-lhe um grande elogio nas linhas de um perfil de homem completo, como o arquiteto vitruviano ou o homem renascentista de Engels (cf. ENGELS,p.7) :

William Morris, discípulo e contemporâneo de Ruskin, espírito brilhante de arquiteto, literato e poeta, foi também um homem de ação. Para levar à prática as teorias do mestre não poupou esforços; organizou firmas comerciais, montou oficinas, e lançou-se à educação de operários no afã de conduzir a sociedade inteira à compreensão das teses de Ruskin sobre os verdadeiros valores da arte. Gastou quase a vida toda mas acabou compreendendo a inutilidade da luta desenvolvida. Já era velho quando percebeu que quem abandonava as posições de progresso era a burguesia assustada ante a inexorabilidade da revolução proletária que já previa. Uma arte nova, progressista, só poderia nascer como expressão de uma sociedade nova que Morris pressentiu pois acabou seus dias ligado aos comunistas da época. (ARTIGAS,1986d,p.72)

Artigas vivia o conflito de ter projetado na arquitetura um valor tão alto que a ele os produtos de seu trabalho não podiam corresponder. A unidade de valores da verdade do conhecimento, do belo e da utilidade individual e social que o projeto ou o plano consubstanciariam estava ameaçada:

Que fazer? Esperar por uma nova sociedade ou continuar fazendo o que fazemos, ou abandonar os misteres de arquiteto, já que eles se orientavam numa direção hostil ao povo, e nos lançarmos na luta revolucionária completamente?" (idem,p.79)

À beira, por assim dizer, de atirar seus poemas ao fogo, Artigas contempla a impossibilidade de decidir e opta por esperar:

É claro que precisamos lutar pelo futuro de nosso povo, pelo progresso e pela nova sociedade dando a esta missão o melhor dos esforços, pois é à medida que, pela participação na luta ao lado do povo, compreendermos seus anseios, fizermos parte dele, que iremos criando espírito crítico para afastar o bom do inútil na Arquitetua, que atingiremos a "espontaneidade nova" que criará como interpretação direta dos verdadeiros anseio populares....Mas é claro também que, enquanto a ligação entre os arquitetos e as massas populares não se estabelecer, não se organizar, enquanto a obra dos arquitetos não tiver a suma glória de ser discutida nas fábricas e nas fazendas, não haverá *arquitetura popular*. Até lá... uma atitude crítica em face da realidade. (Idem,p.79)

Os anos 52 e 53 não são de muita atividade profissional, com oito e seis projetos ou obras respectivamente, a não ser pela vitória no concurso para o estádio do São Paulo Futebol Clube em 52 que rende a Artigas um contrato para desenvolvimento, detalhamento e acompanhamento de obra, com um escritório montado no canteiro.<sup>14</sup> Embora esse episódio não seja bem conhecido, nem mesmo no que toca à participação ou não do sócio empregado Cascaldi, o contrato teria assegurado condições de vida a Artigas, junto com seu salário de professor, entre os anos de 54 a 57, quatro anos em que fez nove projetos apenas, o que seria a produção de um ano. É o período da "imensa crise", e não podemos afirmar se as oportunidades escassearam, talvez em virtude de sua figura pública ligada ao PCB nesse período turbulento, ou se Artigas, assegurado seu sustento, preferiu dedicar-se à militância e a contatos no mundo cultural. Como dirigente do PCB esteve às voltas com um período de transição política aberta com a morte de Stalin em setembro de 1953. Por essa ocasião Artigas publica "O século de Stalin, o grande construtor dos povos" (ARTIGAS, 1953a) e viaja em seguida à URSS numa delegação de intelectuais do PCB para o funeral do tirano.

Esta foi a segunda viagem aos países da "cortina de ferro". Em 52, viajou à Polônia numa excursão internacional de arquitetos ao congresso de fundação da União Internacional de Arquitetos, entidade ligada à Unesco. Não há registro de impressões dessa viagem, mas ao voltar da viagem à URSS em começo de 54, traz um conceito negativo sobre o realismo socialista na arquitetura soviética.(cf. GORENDER,1990,p.27) Este conceito já anunciava a desestalinização e a tumultuosa transição política que se concluiu em 57, com a adesão do PCB ao governo Kubitschek.

Em 53, Artigas publica "Brazilian experience" (1953b,p150, trad. nossa) em que caracteriza o funcionalismo como uma promessa cosmopolita que vinha resultando falsa no Brasil. Os jovens pioneiros modernistas haviam dado as boas vindas ao funcionalismo, que freqüentemente confundiam com a arquitetura do socialismo, e que apresentava "formas simplificadas e ascéticas" com que se

---

<sup>14</sup> Informação obtida em depoimento de Júlio Artigas, a nós concedida.

pretendia "distribuir à maioria os benefícios de uma moradia salutar, confortável e digna". A despeito de avanços técnicos alcançados no país, apenas as classes ricas se beneficiavam. "A técnica que resultava era tão refinada e elitista que soava absurdo pensar em usá-la à escala dos problemas urgentes, a escala dos enormes problemas nacionais [...] obviamente o funcionalismo não foi criado para servir o povo."

Mas esse questionamento do ponto de vista de uma moral social mostra-se simultaneamente relativo às formas: "está provado que mais do que conciliar formas com a última palavra em desenvolvimento tecnológico, a arquitetura deve considerar o povo, deixar-se criar pelo povo, crescer junto e deixar-se ser expressa pelo povo." Isto é um aval ao nacional popular em flagrante contradição com sua pesquisa de excelência técnica e com sua não pequena vontade de autoria e de pesquisa estética. O quê leva um homem a negar assim sua própria atividade e suas paixões?

Apesar das afirmações auto-contraditórias, Artigas tentava estabelecer parâmetros para superar a dificuldade em que se encontrava:

Pelas vias do cosmopolitismo não há contato possível com o povo. No caldeirão étnico de nosso país, submetido à exploração por um sistema semicolonial a serviço do imperialismo yankee, há um fértil e bravo concentrado cultural que a arquitetura moderna, tal como a conhecemos, tem ignorado. [...] o primeiro passo em direção à arquitetura popular será abandonar o funcionalismo. As formas da arquitetura como arte são símbolos; mas não tem valor a menos que sejam símbolos da vida humana, nascidos da prática cotidiana com as formas, moldados pela alegria humana, na paz e no labor do povo.(idem, grifo nosso)

Para espanto de nós, leitores, agora nem toda arquitetura era uma arma de opressão e exploração, mas tão somente aquela baseada em princípios cosmopolitas. Surpreende encontrar uma afirmação tão categórica da paridade ou simultaneidade entre o caráter artístico da arquitetura e sua moralidade social. Será mesmo que a solução dos problemas do povo equivale à criação de formas nacionais? E o que seriam formas nacionais?



O que podemos supor é que Artigas estava a estabelecer para si mesmo a meta de uma forma nova que desse conta de novas e crescentes exigências. Que desse conta para a consciência individual de Artigas, bem entendido.

### **2.7.2. A assepsia concretista**

Neste ponto das crescentes dificuldades de Artigas convém atentar para outra vertente polêmica que estava envolvendo a AMB nos anos 50. Trata-se da renovação do campo artístico brasileiro pela arte concreta cujo principal proponente era, então, o artista e arquiteto suíço Max Bill, que esteve no Brasil em meados de 1953 a convite do Itamaraty, e pronunciou entrevistas e conferências do mais cáustico teor crítico à AMB e a Oscar Niemeyer em particular. Antes, contudo, de abordar essa intervenção é necessário ter claro o que foi o concretismo, que influência exerceu no Brasil e quem eram seus proponentes entre nós.

Max Bill foi fundador em 1951 e diretor por alguns anos da Escola Superior da Forma em Ulm (Hochschule für Gestaltung), instituição que pretendia reestabelecer a continuidade de atividades da Bauhaus, fechada pelo nazismo em 33, e o contato com as vanguardas construtivas de entre-guerras em geral. A vanguarda concretista que a animava teve grande repercussão não só no Brasil como também na Argentina, com o crítico Romero Brest e o designer Thomáz Maldonado, que viria a substituir Bill na direção daquela escola. Além disso, Bill foi laureado com o grande prêmio para escultura na I Bienal de São Paulo em 1951, o que só fez sedimentar uma influência que já era sensível, por exemplo, na atividade do artista Waldemar Cordeiro e da Revista Habitat, dirigida por Lina Bo Bardi. O concretismo interveio também no debate em curso em fins dos anos 40 e início dos 50, aqui no Brasil, entre a arte figurativa e arte abstrata, uma oposição que pretendia superar.

A expressão "arte concreta" aparece pela primeira vez em 1930 num manifesto da "pintura concreta", subscrito entre outros por Theo van Doesburg, e como título de um opúsculo do mesmo Van Doesburg. Em 1936, Max Bill publicou

seu opúsculo com o mesmo título "arte concreta", em que apresenta uma definição:

Denominamos arte concreta as obras de arte que são criadas segundo uma técnica e leis que lhe são inteiramente próprias, sem se apoiarem exteriormente na natureza sensível ou na transformação desta, isto é, sem intervenção de um processo de abstração. (BILL,1977a, p.48)

As obras de arte concretas não partem da realidade percebida para transfigurá-la por um processo abstrativo ou outro, elas intuem na sensibilidade pura, projetam formas a partir da estrutura universal, objetiva e impessoal da sensibilidade, as leis da forma pesquisadas pela gestalt. E os "instrumentos desta realização são as cores, o espaço, a luz e o movimento", entendidos não como fatos empíricos de algum tipo mas como essências da consciência, com que a consciência constitui realidades e significações por e para si mesma. Num primeiro momento, pois, a arte concreta se justificava como autonomia do espírito que se explicita e se expõe diante de si mesmo, como comunicação e exercício universal de suas faculdades, que pedem que a concretude da sensibilidade se exteriorize livre de todas as circunstâncias acidentais que tem ataviado a arte a particularismos culturais e a todo tipo de confusão com suportes materiais e conteúdos narrativos, os quais são sobrepostas à pura sensibilidade e dela retiram sua vitalidade. Por isso, Van Doesburg (1977,p.42,44) propunha eliminar todas as formas de objetos reais que escondiam elementos plásticos, propondo um literalismo absoluto: "Um plano é um plano, uma linha é uma linha, e nada mais". A execução mecânica, isto é, totalmente separada da concepção, completaria a extirpação de contingências do suporte e da subjetividade, abrindo-se, desse modo, um mundo de concretização e uma produtividade projetiva ilimitada sobre as coisas. Acenava-se também com a concretude de verdades para além das coisas, a verdades do pensamento para a qual a "ótica" [artes visuais] seria apenas meio.

Num ensaio de 1950, O pensamento matemático na arte de nosso tempo, Max Bill postula um desenvolvimento histórico pelo qual a sensibilidade pura, objetiva, universal e constante ao longo de toda a história humana, veio a separar-se de tudo que a confundia. Mondrian havia sido o termo desse processo de depuração de convenções, que pôs de lado tudo que fosse extra-artístico, e assim

lograra esgotar a pintura e fundara a nova e pura plástica. Mas com isso aquela dimensão de verdade para além das coisas se vira igualmente na iminência de esgotamento, ou pelo menos de tornar-se demasiado rara e fugidia. Bill se perguntava se haveria ainda um conteúdo artístico invariável ou se as obras responderiam a aspirações espontâneas e circunstaciais. Bill acreditava na segunda hipótese, para a qual a matemática constituiria uma nova temática, trazendo novas e inauditas proposições, a que a arte contribuiria com um apoio visual:

[...] espaços desconhecidos, axiomas quase inacreditáveis, adquirem realidade e se começa a caminhar por regiões que antes não existiam; a sensibilidade se amplia; espaços até há pouco desconhecidos e inimagináveis começam a ser conhecidos e imaginados. (BILL, 1977b, p.52)

Bill formulava, assim, uma pós-arte, ou tão somente uma sobrevida para a arte, restrita ao papel de dar visibilidade às abstrações matemáticas que mais e mais transgrediam a intuição sensível, que lhe parecia congênita à geometria de Euclides. Talvez houvesse uma indecisão entre fazer da plástica um meio auxiliar à razão científica, plenamente integrável ao mundo administrado como um serviço de didatismo no ensino básico da sociedade, e um flerte com a matemática como intuição sensível e propedêutica a uma verdade para além das coisas, ela mesma estranha à intuição sensível:

A conseqüência de todas essas coisas é uma nova contribuição ao conteúdo da arte de nossos dias, porque elas não são o puro formalismo como erroneamente se as vê; não somente formas de beleza, mas sim formas convertidas em pensamento, idéia, reconhecimento; não somente substâncias existentes na superfície, mas sim idéia primária, estrutura do mundo, do comportamento de acordo com a imagem universal que hoje nos propomos realizar. Mas nunca uma imagem debilitada, uma cópia, mas sim um sistema novo, comunicação de forças elementares de maneira perceptível. Poder-se-ia dizer que com isso a arte converteu-se num ramo da filosofia, numa parte da representação da existência. Mas eu creio que a filosofia, como uma forma especial do pensamento, precisa da literatura para ser inteligível. Sem a palavra o pensamento é insuficientemente expressivo para a sensação. Por isso a arte teria que incluir o pensamento numa forma diretamente perceptível." (idem, p.53)

No Brasil, Waldemar Cordeiro deu difusão ao programa do concretismo em seus escritos, principalmente na década de 50, a partir de 1952, com o manifesto do grupo Ruptura. Cordeiro retornou da Europa em 44, tendo feito sua formação

na Itália, e se manteve em sintonia com as vanguardas construtivas européias de seu tempo além de ter introduzido um contato renovado com as vanguardas do entre guerras, o neoplasticismo, a Bauhaus, o construtivismo e o produtivismo russos e finalmente o concretismo. Junto com a premiação de Max Bill na I Bienal de São Paulo (1951), sua atividade concorreu para uma nova fase de importação de vanguardas artísticas, que renovou o panorama já esgotado e distante de 22. Seus escritos são de especial interesse porque abordou problemas das artes plásticas, da arquitetura, do desenho industrial e do paisagismo.

Sua defesa do paisagismo na arquitetura ia além dos aspectos de higiene e conforto ambiental. A redução e a privação do verde traria não apenas decadência física, mas cognitiva:

A flora ornamental é uma lição de arte, para quem observa a riqueza morfológica, a economia dos acabamentos, a riqueza cromática e principalmente para quem refletir um instante sobre a linguagem substancialmente idêntica dos produtos da natureza e daqueles da cultura..." (CORDEIRO,1957a,p.244)

Essa observação da natureza empírica se desdobrava na investigação, ou educação, das estruturas universais da sensibilidade e na descoberta de "coincidências fascinantes [...] entre os objetos naturais e os criados pelo homem". (Cordeiro,1957b,p21) Essa coincidência universal da forma assumia uma dimensão de projeto de mundo:

O mundo exterior, do qual faz parte também a arte concreta, será o domínio comum da vida de todas as formas, mesmo as artísticas [...] todo um universo de possibilidades se abre diante da nossa imaginação no pressentimento do conteúdo das relações peculiares da arte concreta com o mundo exterior. (idem,p.20,21)

Aquele mundo de concretização vislumbrado por Van Doesburg [arte concreta, 1930], mundo de produtividade desinibida, de potência ilimitada de conformar as coisas, continuava aberto para Cordeiro, e assumia uma dimensão de identidade entre a arte concreta e a indústria, que se manifestava em primeiro lugar entre a execução mecânica proposta por Van Doesburg, isto é, a separação absoluta da concepção e da execução, e o processo da fabricação industrial em que "toda iniciativa pessoal é abolida", o objeto não sofre alterações na fabricação

[...] exatamente como a arte concreta, em que os traçados reguladores da harmonia estabelecem uma analogia e igualdade

de correlação para todos os elementos. Estabelecida a idéia e adotado o método de execução, as solicitações sensibílisticas e empíricas, que surgem espontaneamente, na medida em que os primeiros elementos visuais tomam corpo, não são tidas em conta. Visa-se estritamente à construção como fora concebida". (CORDEIRO, 1958a,p.1)

O projeto ou a idéia tem com a obra uma relação de mão única absoluta. Toda a variabilidade, todo o excesso de percepções que foi concentrado na obra tem seu rastro apagado pela ideação que faz o produto coincidir com ela. O rastro de tudo o que se concentrou no tempo é apagado numa idéia atemporal, perfeita, a que os meios tecnológicos de produção dão concreção absoluta. É a diferença, a não identidade entre o ideal e o real que se apagou, que foi omitida. A identidade entre a arte concreta e a indústria se daria ainda noutro plano, o da standardização dos elementos e a configuração deles segundo formas geométricas elementares. Cordeiro exemplificava com a standardização na pintura de Volpi, pela eleição da bandeirola e sua repetição como elemento único e de simples geometria. Contudo, esse exemplo não poderia ser mais oportuno para mostrar os limites do projeto concreto. Nas pinturas do Volpi não há cores chapadas e uniformes, mas as marcas do pincel, das irregularidades do linho e de todos os acidentes de execução por meio de operações que não se encaixam perfeitamente nos contornos. Nem os contornos são traçados por instrumentos, há uma certa errância nos traçados à mão. Essas peculiaridades que respondem pela qualidade de sua obra, estabelecem a não identidade que Cordeiro preferia ver eliminada. Em Milton da Costa, acusado por Cordeiro de regressão ao naturalismo figurativo pelo seu tonalismo, cuja peculiaridade e sentido Cordeiro não discriminava, esse mesmo tonalismo estabelece um tempo perceptivo lento demais para as determinações absolutas na idéia ou projeto. Quando emprega cores saturadas e planas segundo esquemas que remetem ao *less is more* de Mies, a fatura requintada não submete de modo absoluto o pigmento, isto é, estabelece uma relação entre o ritmo da pincelada, ou o rastro material do pigmento, e a vibração retiniana da cor, relação pela qual a cor deixa de ser preenchimento submisso e passa a construir uma espacialidade não naturalista.

Em Amilcar de Castro os esquemas límpidos do concretismo adquirem uma economia e uma concentração superlativas. O material manipulado, as chapas de aço, tem sua resistência às investidas do sujeito portador da idéia realçadas pela espessura, pelas operações de corte e dobra, que denunciam forças enormes e desproporcionais à limpidez do esquema, e pela nudez do material e todos os acidentes da fatura industrial [arranhões, ferrugem, restos da carepa de laminação]. É essa diferença, essa não identidade, que impele à concentração, como se cada traço do projeto, que implica corte e/ou dobra tivesse que se ver com a resistência material que encontra, num autêntico testemunho do que seja construir-se na vida, como homem.

Estabelecido o projeto de identidade entre a obra e o mundo, a dissolução da arte e a infusão de suas qualidades na vida cotidiana, obviamente qualquer simbolismo artístico perde função ou torna-se atavio constrangedor, pois remete a algo simbolizado que não está aí no mundo cotidiano, ou uma dimensão ideal não idêntica ao mundo real, um mundo real que não pode atingir o ideal. Por essa via o simbólico instala uma reserva crítica, uma distância última entre o interessado e o desinteressado. Esse é justamente o conteúdo da crítica formulada por Ferreira Gullar ao concretismo paulista, ele que foi porta voz doutrinário da dissidência carioca dos neo-concretos. Assim mesmo, Gullar reconhecia o papel da arte concreta no Brasil, que, segundo dizia ...

[...] assinala o encontro da arte brasileira com os problemas fundamentais da linguagem visual moderna [...] A experiência concreta veio limpar nossa pintura das aderências literárias, do folclore cenarístico, nesse sentido preparou-nos para um trabalho mais profundo, mais responsável, mais universal. Preparou-nos também para uma crítica de seus próprios postulados e uma recolocação dos problemas. De uma objetividade crítica, devia-se passar a uma objetividade criadora. Esse foi o passo dado, por exemplo, por Lygia Clark, por Weissmann, por Amilcar de Castro - e já agora por Carvão, Hélio Oiticica e Décio Vieira. Esse passo os paulistas não deram, e a limitação de suas obras está talvez menos no seu pouco mérito inventivo do que na submissão ao dogma concretista". (GULLAR, 1977, p.140)

Feita esta longa digressão, podemos retornar aos debates específicos do campo arquitetônico. No editorial "construir com simplicidade" (HABITAT, no.9, 1952, p.1) a revista dirigida por Lina Bo Bardi, acusa de modo oblíquo Oscar

Niemeyer de estar sendo um mau exemplo para as construções do boom imobiliário dos anos 50, que o estariam imitando querendo ser modernas. O editorial tratava, então, de estabelecer o que era ser moderno em arquitetura, ou seja, conhecer e individualizar as funções e aliar bom senso ao conhecimento dos materiais, condições que se bem observadas desmentiriam quaisquer eleições de formas a priori, constituindo o que chamava "o postulado base de qualquer construção: no espaço arquitetônico não é a forma que estabelece os motivos, mas é a função que se traduz em forma. É o princípio milenário válido na Groelândia, em Paris e na Patagônia." (construir com ...;1952,p.1)

Este "postulado" requer esclarecimentos. O simples conhecimento dos condicionantes técnico-materiais, aqueles relativos à ciência das construções e à utilidade social e individual, não faz projeto algum, pois o projeto resulta de uma ação produtiva que de fato escolhe quais sejam os condicionantes e lhes confere graus de prioridade. O fato de que a moral indique de antemão quais sejam os condicionantes e qual suas prioridades não significa que não haja escolha. Os condicionantes podem ser ditos também um filtro regulador de uma atividade de projeto que se mova a vontade para interpretar a função, por exemplo, uma idéia de medicina ao projetar um hospital, e para interpretar o sentido de agir sobre o sítio e sua configuração, sobre o sentido de construir, sobre associações entre materiais e o sítio, ou entre os materiais e a função tal como se a interpreta. O que o "postulado" de fato propõe é uma identidade entre o projeto e os condicionantes, identidade entre as estruturas e ações da consciência que discernem os condicionantes do mundo social e as estruturas e ações que formalizam. É a identidade entre todos os processos em curso no mundo e a intuição sensível naquela produtividade ilimitada, naquela desinibida ação sobre as coisas à escala universal, como universal é a comunicação conferida pelas estruturas universais e impessoais da sensibilidade, de absoluta transparência.

Essa identidade seria produto de uma história, já vimos, cujo termo teria sido a nova plástica e que pusera fora de vigência tudo que se agregava às estruturas subjacentes atemporais e próprias à identidade entre as coisas e a consciência delas. Daí o endosso aos princípios atemporais da boa arquitetura que

Lúcio Costa identificara na tradição construtiva luso-brasileira e que lhe conferia "saúde plástica perfeita": os colonizadores desde há cinco séculos "deixaram-nos uma admirável lição de propriedade e perfeição. Não eram pessoas que andassem a caçar borboletas em baixo do viaduto: punham-se a trabalhar e construíam".

Em referência ao uso plástico do concreto armado por Niemeyer, o editorial disparava:

[...] entrou em voga a moda de fazer fôrmas, em lugar de construir casas. Ao invés de estudar o emprego dos materiais, inventa-se o emprego plástico dos materiais, a fim de adaptá-los a garatujas, ângulos, cotovelos, losangos. Isto é ofício de escultores de tardia vanguarda européia ou mesmo para modeladores de épocas ultrapassadas, de colônias barrocas, de províncias rococó [...] (idem)

E essa moda era criticada segundo o mesmo viés com que o concretismo criticava a arte abstrata.

[...] Plantas e cortes, relevos e perfis são traçados em relação a desenhos abstratos. Em determinado sentido é este um aspecto de barroquismo, desde que entendamos por barroco, não o atributo de grandiosa circunstância histórica, mas o vírus de uma baixa cultura, que convida a viagens ao reino da extravagância, do insípido, do inútil, do incoerente, enfim.[...] (idem)

E todos os excessos cometidos ou que se tentava prevenir que viessem a ser cometidos eram combatidos com o mesmo literalismo absoluto enunciado por Van Doesburg.

[...] Por esse caminho da plástica, chegaremos em pouco tempo às fachadas com aspecto de cabeça de Medusa, às casas em forma de elefante, às plantas com perfil de tartaruga e, para entrar em dimensões humanas, faremos casas anatômicas, como a estátua da liberdade ou o San Carlone de Arone, subiremos à cabeça para jogar baralho e voltaremos a descer ao ventre nas horas de refeição. Não pretendemos exagerar : mas o fato é que, em pouco tempo, chegaríamos a tais extravagâncias, mal o gosto abstratista e néo-plástico e expressionista tenham acabado de influenciar a poética. Mas a arquitetura, senhores arquitetos, não é literatura. Nem é pintura, desenho ou escultura. A arquitetura é apenas arquitetura.[...] (idem)

Isto posto, compreende-se que Max Bill, ao chegar ao Brasil em junho de 53, convidado pelo Itamaraty a falar sobre a arquitetura brasileira, se nos permitirmos uma imagem futebolística, tenha ido direto para a área cabecear uma bola que já havia sido levantada para ele.



Numa conferência que pronunciou entre nós em junho de 1953, e publicada em *The Architectural Review*, nov/october, 1954, advertia que tendo tomado contato direto com a arte e especialmente com a arquitetura brasileira, viu-se na contingência de pôr de lado suas preocupações costumeiras que eram falar de arte e de arquitetura como arte ...

[...] assuntos que muito agradariam a vossos ouvidos. Mas depois do que vi aqui no Brasil, o que eu dissesse sobre esses assuntos poderia causar muitos mal-entendidos. Se eu tivesse falado, do mesmo modo como na Europa, sobre questões artísticas ou em defesa do belo contra o puro racionalismo, eu poderia parecer adotar uma atitude do mais terrível irrealismo. [...] Decidi então deixá-los ouvir a verdade sobre o papel do arquiteto e a verdade sobre a arquitetura brasileira. [...] A arquitetura no seu país corre o risco de cair num perigoso academicismo anti-social. [...] Arquitetura é uma arte social porque envolve investimentos de milhões, ou até bilhões, e que não podem ser descartados como se faz com telas ou esculturas mediocres. (BILL, 1954,p.238)

Bill identificava quatro elementos presentes na arquitetura brasileira e que eram representativos do "espírito acadêmico modernizado [...], fórmulas observadas sem ponderação nem razão" :

- 1- Forma livre, forma orgânica ou planejamento livre.  
Uma forma tipicamente moderna que foi introduzida por Kandinsk por volta de 1910. Hans Arp vinha desenvolvendo com sucesso esse princípio em seus relevos e esculturas. O design gráfico e de têxteis europeu havia adotado na época de Bill esse tipo de forma. LC adotou forma livre nos tetos jardins, em paredes curvas e a introduziu no planejamento urbano no plano de Argel (e no do Rio acrescentemos)  
A maior parte das aplicações da forma livre é puramente decorativa e nada tem a ver com arquitetura séria.
- 2- Abuso dos muros cortina de vidro, ao arrepio de considerações climáticas e construtivas
- 3- O conseqüente uso corretivo dos brise-soleil, outro abuso.
- 4- Pilotis- estavam assumindo formas barrocas, puramente decorativas "falta de senso de responsabilidade para com os usuários".

Bill disparava contra edifícios que lhe pareciam concebidos ou para serem examinados por mentes sofisticadas ou por mero exercício de barbarismo, como o

que ele relatava ter visto em construção em São Paulo, projeto de Niemeyer<sup>15</sup> certamente, com pilotis "V" e "W" :

É de espantar que um exemplo de barbarismo como este tenha aparecido num país onde há um grupo dos CIAM, num país onde se realizam congressos internacionais de arquitetura, onde publica-se uma revista como Habitat e onde há uma bienal com exposição de arquitetura. Tais trabalhos resultam de um espírito privado de toda decência e de toda responsabilidade para com as necessidades humanas..." (BILL,1954, p.289)

Após denunciar os males, Bill tratava de mostrar o bem:

A função do arquiteto na sociedade de hoje é fazer do ambiente humano habitável e harmonioso. É o arquiteto quem coordena as múltiplas necessidades e atividades do homem. É ele que unifica a forma de funções tão diversas: abrigo, trabalho, recreação. Se queremos que a humanidade viva em coisa diferente de um formigueiro pisoteado, nós arquitetos devemos prover novas respostas a essas exigências. (idem,p.239)

A arquitetura surge, então, como fator de harmonização entre necessidades tão numerosos e díspares, que fazem do homem moderno um homem extremamente necessitado, diante do qual, a arquitetura de forma livre denunciava desejo de espetáculo, do proprietário e do arquiteto, ou o equívoco de supor que a arte, e particularmente as artes plásticas, consistem no que a frase "auto-expressão" designa com indulgência :

Mas isso não é arte nem arquitetura. Arte consiste em tornar uma idéia tão clara e objetiva quanto possível, por meio da escolha dos meios mais adequados. [...] No caso particular da arquitetura, o resultado dever ser, além disso, o mais funcional possível. A beleza arquitetônica atinge a perfeição quando todas as funções, o modo de construção, os seus materiais e o planejamento estão em perfeita harmonia. Boa arquitetura é aquela em que cada parte desempenha o papel que lhe cabe e em que nenhum elemento é supérfluo. (idem, p239)

Não é correto afirmar que Bill concebesse a eliminação do desinteressado pura e simplesmente. Antes, concebia a identidade entre o interessado e o

---

<sup>15</sup> Niemeyer deu-se ao trabalho de responder e de esclarecer as conveniências de aplicação de cada um dos quatro pontos enumerados por Bill em Considerações sobre Arquitetura Brasileira, Módulo no7, p.5,10, Rio de Janeiro, 1957.

desinteressado referidos a uma produtividade ilimitada e uma comunicabilidade universal à base das puras e básicas estruturas da consciência e da correspondência absoluta entre as leis de inteligência das coisas e as forças e condições que conformam as coisas. Num mundo assim conformado e assim transparente onde tudo é "claro e objetivo" pode-se supor uma justiça perfeita, em que cada parte e cada um desempenham o que lhes cabe. A bela arquitetura identifica-se com a boa arquitetura sem desvios, os quais apenas testemunham o desejo individual e egoísta. Esse projeto, contudo, jamais instalou um mundo perfeito, tão somente se identificou com o mundo administrado. Daí o ar burocrático da arquitetura que por ele se conduziu. Um projeto irrealista para com os particularismos culturais, e passível da acusação de cooperar com a colonização sistêmica dos mundos da vida. Não obstante, na origem dos projetos da arte construtiva havia um forte conteúdo utópico alimentado pelas promessas de ação ilimitada sobre as coisas que vinha da tecnologia moderna e das reformas e revoluções sociais, dois campos que alimentavam as promessas um do outro. Daí que todo resíduo simbólico ou não identidade entre o real e o ideal fosse tido como retrógrado, e, a morte da arte, a morte da dimensão desinteressada autônoma, pudesse adquirir valor positivo e, como vimos, normativo, reservando-se lhe alguma medida de sobrevivência. A definição de arquitetura de Bill corresponde tão somente à "estética do engenheiro" ou "beleza mecânica" de LC. A beleza perene é apta a apontar para uma dimensão ideal, gostemos ou não da hierarquia entre as duas entidades.

Aqui concluímos esta sem dúvida longa digressão e retornamos a Artigas e às suas dificuldades com o nacional-popular, a que a crítica concretista só veio acrescentar-se. Note-se que em "Brazilian Experience" (1953b,p.150) Artigas concluía com o imperativo de abandonar os princípios cosmopolitas, falsamente universais e atemporais, do funcionalismo e de fundar uma dimensão simbólica da arquitetura, mas símbolos nascidos na prática cotidiana com as formas, moldados pela alegria humana na paz e no labor do povo. O que Artigas não tinha era uma fórmula que fosse simbólica de povo e nação, e, ao mesmo tempo, solidária com a autoria na pesquisa estética e na excelência do progresso tecnológico, compromissos presentes em cada traço de sua obra. Em outras palavras, Artigas procurava uma fórmula que unisse a ciência da construção, a utilidade social e o

belo artístico, mas que não fosse a identidade proposta pelo concretismo, cuja crítica que aqui fizemos ele certamente não detinha, não em toda sua extensão.

### 2.7.3. Walter Gropius fala aos arquiteto brasileiros

Em janeiro de 1954, concomitantemente à realização da II Bienal de São Paulo, que contava também com uma seção de arquitetura, realizou-se em São Paulo o IV Congresso Nacional de Arquitetos promovido pelo IAB. Estava-se também inaugurando o Parque do Ibirapuera e seus edifícios, obras de Niemeyer em comemoração do IV Centenário da cidade. O convite a Max Bill que viera em meados do ano anterior falar sobre a arquitetura brasileira parece ter sido estratégico em função da repercussão da AMB, da Bienal e da inauguração desta obra pública tão importante, Dalva Elias Thomas (1997,p.218) aponta indícios de que esse congresso tenha sido preparado sob a liderança do IAB-SP, com Artigas na comissão organizadora. Estiveram presentes como convidados grandes nomes internacionais como Walter Gropius, Alvar Aalto e Ernersto N. Rogers.

Houve um painel exclusivo para o tema "arquitetura e tradição", que já comentamos na seção anterior, ao lado dos temas habituais como "urbanismo e realidade nacional" e a "função do arquiteto na sociedade industrial". A este último ponto Walter Gropius apresentou a tese " O arquiteto na sociedade industrial".

A tese de Walter Gropius tem um evidente aspecto medicinal. O belo aparece como uma função da saúde psíquica da sociedade:

[...] Os obstáculos emocionais que barram o desenvolvimento de uma vida mais organicamente equilibrada, devem ser superados ao nível psicológico, exatamente como os nossos problemas práticos se superam ao nível da técnica. (GROPIUS,1954,p.25)

e perguntava se os processos evolutivos naturais, que criam rosas e tulipas, seriam artísticos ou técnicos? Ambos, respondia Gropius,

[...] porque na natureza a utilidade e a beleza são qualidades constitucionais, mútua e verdadeiramente interdependentes. O processo da forma orgânica na natureza é o padrão constante para toda criação humana, quer isto resulte da luta mental do cientista quer da intuição do artista. (idem, p.25)

A pergunta e a resposta de Gropius pressupõem a identidade entre o real e o ideal e um panteísmo pelo qual se pode perguntar por um deus artífice.

Já a enfermidade, Gropius a apresentava como a perda de uma suposta união do ambiente com o espírito que prevalecera, usando uma imagem cara a seus anfitriões, nos tempos do carro de boi e de Ouro Preto:

[...] Temos a sensação de que a nossa época perdeu aquela unidade e que a doença de nosso meio tão caótico, a sua feiúra e desordem muitas vezes entristecedora, são o resultado de nosso insucesso de colocar as necessidades básicas do homem acima dos requisitos econômicos e industriais. Abalada pelas possibilidades milagrosas da máquina, a avareza do homem interferiu evidentemente com o ciclo biológico da solidariedade humana, fundamental para a comunidade sadia.[...] (idem,p.25)

Temos aqui um testemunho inequívoco de que a polêmica de Wright e Zevi apoiada nas noções de mecanismo e organismo não podia ser mais que datada, porque a leitura do mesmo filósofo, no mesmo registro diverso daquele da história da filosofia era constitucional do discurso do movimento moderno em ambos os lados do Atlântico. Note-se que a relação entre a arte e a natureza que em Wright, como no art-nouveau antes dele, é de uma certa imitação de formas do sítio natural, com Gropius, assim como na defesa do paisagismo pelo concretista Waldemar Cordeiro, é questão de identidade entre a consciência e o mundo, pelo que o natural da arquitetura seja a visualidade tão clara e objetiva quanto possível da idéia de projeto que organiza as funções e agencia os materiais de acordo com as leis físicas de seu comportamento.

O natural em arquitetura, que não estaria em contradição com a cidade e com a tecnologia, seria função curativa da sociedade, de restituição do homem aos vínculos da comunidade orgânica, à escala local, a partir do círculo da família e cujos laços teriam a afetividade como conteúdo:

[...] no nível mais baixo da sociedade, o homem tem sido degradado, porque tem sido utilizado como instrumento da indústria. Esta é a verdadeira causa da luta feroz entre o capital e o trabalho e a razão da decadência das relações entre a comunidade. Enfrentamos agora a difícil tarefa de reequilibrar a vida da comunidade e de humanizar o impacto da máquina.[...] (idem, p.25)

A função medicinal da arquitetura para com o organismo social torna-se imperativo moral da arquitetura, que ordena o lugar de todas as esferas de valor : "verificamos agora que o componente social tem maior valor do que os componentes técnicos, econômicos e estéticos. [...] A grande tarefa do arquiteto é a nossa decisão de permitir que o elemento humano se torne o fator preponderante."(idem,p.26) A cura que a arquitetura poderia propor dependia de que os próprios arquitetos fossem capazes de se "unir num esforço coletivo para estabelecer um denominador cultural bastante forte para diminuir nosso medo, e criar um padrão comum a todos nós [...] Porque não foi encontrada ainda a síntese capaz de unificar aquilo que por enquanto está infelizmente separado". (idem,p.26) E a separação consistia em que "a arte e a arquitetura tenham chegado a ser expressão puramente estética, porque durante a revolução industrial tinham perdido contato com a comunidade e com o povo". (idem,p.26)

Eis que o povo aparece aqui numa relação oposta àquela na qual Edgar Graeff atribuía à obra de Oscar Niemeyer um caráter de representação nacional-popular, ou seja, na medida de seus esforços auto conscientes para individualizar sua obra, o arquiteto estaria se afastando e se opondo ao povo, Mas a relação com o povo, Gropius a concebia como de unidade orgânica em vez de mera representação, o contrário mesmo do empenho autoral:

O acabamento externo de um edifício tem sido projetado sobretudo para rivalizar com o do edifício contíguo, em lugar de se desenvolver como um modelo que servisse muitas vezes para a criação de um padrão orgânico de conjunto residencial. A característica da nossa última geração de arquitetos foi de ser diferente em lugar de procurar um denominador comum, porque os arquitetos temiam a influência anti-humana da máquina" (idem, p.26)

A autoria, o empenho auto consciente do arquiteto, seria o obstáculo à unidade orgânica, e Gropius vai então propor que seja substituído pela educação das novas gerações de arquitetos com vistas ao trabalho em equipe. Essa proposição se opõe frontalmente à manutenção da distinção tão cara a LC entre "estética do engenheiro" e arquitetura, ou entre os técnicos e os artistas, aqueles voltados ao desenvolvimento de equipamentos e estes, os que dão a ver a idéia, os criadores da beleza perene e conselheiros do poder político, numa relação

hierárquica. Essa hierarquia Gropius a percebia pelo avesso, como exclusão do arquiteto do mundo dos negócios, o "arquiteto prima-dona automeado", e sustentava seu argumento com dados brutos da realidade da profissão nos EUA onde ele exercia sua atividade já de há 20 anos: "Mais de 80% de todos os edifícios dos EUA estão sendo construídos sem arquitetos; o salário médio de um arquiteto é menor que o de um pedreiro na costa leste dos EUA". (idem, p.28)

Gropius estava com os olhos voltados à integração da arquitetura à sociedade pelo viés do trabalho anônimo e interessado da organização industrial, único remédio à inefetividade do projeto sobre as construções. O que esses dados lhe revelavam era que a maioria esmagadora dos consumidores, "o povo", não compreendia o trabalho complexo dos arquitetos, os quais, por sua vez, não vinham sendo capazes de esclarecer o público convenientemente. Daí resultava desconfiança da clientela de que os arquitetos tivessem, entre outras coisas, interesse em aumentar os custos das obras para aumentar seus honorários proporcionais. Do lado do arquiteto, contudo, havia uma desvantagem enorme, a de que a árdua e conscienciosa pesquisa de laboratório que cada projeto impõe, se via na contingência de concorrer com o produto do construtor e do engenheiro construtor, para clientes que não saberiam mesmo discriminar e muito menos estariam dispostos a exigir algum diferencial. A missão do arquiteto, de coordenar as diferentes especialidades que concorrem para o ambiente construído, segundo Gropius, estaria a pedir que as novas gerações de arquitetos, ao contrário da sua própria, fossem educadas para que se integrassem à indústria, e para que ganhassem por mérito próprio a preponderância nas equipes das empresas, lado a lado com engenheiros, construtores e homens de negócio. Para tanto o ensino deveria visar formar profissionais aptos a duas tarefas básicas: projetar os componentes dos edifícios a serem produzidos nas indústrias e projetar os edifícios a serem construídos com esses componentes e com um mínimo de mão de obra de canteiro que não fosse aquela de montar as partes pré-fabricadas. Para que tais objetivos fossem atingidos, ou pelo menos para que se obtivesse o engajamento em vista deles, o fator cultural a mudar na educação seria a disposição voluntária ao trabalho em equipe, a renúncia à individualidade.

Integrado o arquiteto à indústria, a decisão sobre a qualidade do ambiente construído estaria a cargo do comportamento do consumidor:

Perguntam-me se isso não deixaria o cliente em apuros quando este não tem mais a tutela de seu arquiteto. A minha resposta é que não precisamos de tutela para comprar os nossos objetos de cada dia, nós os escolhemos pela boa reputação da marca ou do fabricante" (idem, p.32)

Tendo sido "o povo" identificado ao consumidor, e, conseqüentemente, os direitos do consumidor à pedra fundamental da democracia, o temor de que a máquina viesse a uniformizar insuportavelmente o ambiente construído, pode finalmente ser removido:

[...] As nossas casas do futuro, não estarão necessariamente uniformizadas, só porque existe a padronização e a pré-fabricação; a concorrência natural do mercado livre encarregar-se-á da variedade individual das partes componentes do edifício, exatamente como hoje estamos experimentando com uma farta variedade de tipos para objetos produzidos em massa para uso diário.[...] (idem, p.26)

A idéia de uma sociedade integrada trazia consigo uma crítica à divisão social do trabalho distinta daquela, bastante vulgarizada, do marxismo. O mal do tempo que Gropius diagnosticava era de que havia muita construção, mas que uma mínima parte dela absorvia os benefícios da arquitetura, ou seja, estavam separados o projeto e a execução, a arte e a técnica. Mas Gropius nos apresentava a visão de um outro tempo em que o que agora se encontrava separado estivera unido, e que correspondia às épocas de vigência do trabalho artesanal e das corporações de ofícios, cujo fim se dera com a revolução industrial e com a revolução francesa e a dissolução jurídica das guildas. Nas "grandes épocas do passado" o arquiteto era o "mestre construtor" e unia em si a ciência da construção e o comando da organização dos trabalhos. Mas o mestre construtor era um membro da corporação, que vivia em comunidade com os artesãos, ele mesmo um artesão promovido no interior dela. O mestre e os artesãos trocavam atributos entre si e havia muito pouco desenho acabado e prévio à execução; se ao mestre cabia a coordenação e a linha mestra, muita criatividade cabia ao artesão, criatividade até mesmo artística na elaboração dos acabamentos escultóricos. A



cooperação desenvolvia a criatividade dos indivíduos e a comunidade estimulava criticamente o homem de gênio, e a média resultava a mais alta possível.

A questão, nos tempos modernos, não consistia na qualidade intrinsecamente inferior dos produtos feitos pela máquina relativamente aos de execução manual do artesanato, mas no modo de organização e de distribuição do trabalho. No artesanato, com todo o processo entregue a um só artesão ou a uma comunidade deles, a coerência ou unidade do produto equivalia à da sociedade. Na indústria moderna o trabalho, o produto, está subdividido em muitos fragmentos cada um dos quais na mão de um trabalhador, como na linha de montagem. "O efeito atomizador da subdivisão do trabalho faz estourar a coerência da sociedade "pré-máquina", e não a máquina em si". (idem, p.31) Em outras palavras, o mal não está na máquina, mas no fim da cooperação. E o remédio? Reintroduzir a cooperação na forma do trabalho em equipe.

Por meio de uma argumentação distinta Gropius afirma o mesmo ponto que os concretistas: a identidade entre os processos da consciência, do lado do projeto, com os produtos do lado da indústria, pela qual pode-se supor que as qualidades da arquitetura serão integralmente transferidos ao produto industrial sob a coordenação do arquiteto, no interior do trabalho em equipe com os engenheiros civil, mecânico e de produção, com o economista, com o empresário, e com os gerentes de obra. E o que prometia garantir que assim fosse? O livre mercado e os direitos sociais do consumidor! Aqui, com Gropius, o livre mercado não assumia o aspecto que tinha para o comunista Artigas, que militava sob a orientação do manifesto de agosto, ou seja, reserva de caça do capital imperialista. Mas, equilibrado pelos direitos do consumidor, corolário dos direitos do trabalhador, o livre mercado constituía o elemento dinâmico da esfera social. Daí que o social tenha assumido a feição de um bem supremo, de valor que ordena e estabelece a medida a todas as outras esferas de valor: "Verificamos agora que o componente social tem maior valor do que os componentes técnicos, econômicos e estéticos" (idem,p.25,26)

Como deveria soar o discurso de Gropius aos ouvidos de Artigas?

Atribuir ao livre mercado, limitado pelos direitos do consumidor ou do trabalhador, a virtude de propiciar a construção de uma sociedade integrada, na qual o homem deixasse de ser utilizado como instrumento da máquina, à condição de que os arquitetos abrissem mão do zelo autoral, demasiado auto consciente, soava inaceitável sob diversos aspectos. Um homem que se orientasse pelo "manifesto de agosto", que denunciasse a preparação da guerra à URSS e a total submissão política e econômica do Brasil de Vargas ao imperialismo americano, só poderia ver o livre mercado como colonização. A identificação do povo ao consumidor liquidava com a idéia de povo que expunha em "Brazilian experience", como entidade quase metafísica, como aquele "rico concentrado cultural, fértil e bravio, que a arquitetura moderna vinha desprezando" e cuja interpretação e formalização artística exigia de uma "arquitetura nacional"; o mercado e a massa dos consumidores representavam o cosmopolitismo que identificava como face cultural do imperialismo yankee. E não é outra coisa, senão esta recusa, o que Artigas expressava em "considerações sobre a arquitetura brasileira", publicado em setembro daquele ano de 1954, poucos meses após o IV Congresso e o discurso de Gropius :

O esforço destruidor do imperialismo no setor da arquitetura hoje atinge o ponto de pretender destruir tudo, mesmo o resto de característica nacional contida na simples presença de arquitetos brasileiros. Incomoda o prestígio que nossos artistas tem no estrangeiro a tal ponto que na recente II Bienal de São Paulo, o arquiteto e agente imperialista Walter Gropius, como membro do júri de premiação, colocou todo o peso de sua fama mundial no sentido de provar a superioridade ianque.

Os artistas que percebem esta e outras manobras e protestam são ameaçados de ostracismo. Bem como diz o projeto de programa do PCB. A imprensa diária vendida aos ianques encarrega-se de distribuir entrevistas de arquitetos americanos e outros materiais de propaganda cuja origem é a embaixada americana, nos quais se procura projetar novos nomes de arquitetos nacionais e deliberadamente lançar no esquecimento certos e determinados artistas. Tudo se passa como se esses agentes imperialistas tivessem força para criar novas personalidades e esquecer quem lhes apeteça – intimidar e corromper, enfim forçar a montagem de uma expressão cultural escolhida nas obras dos mais dóceis; uma expressão cultural nascida não do trabalho, da ação ao lado do povo cujos anseios se exprimisse, mas a vontade ianque. E não está noutro fato a causa

do apodrecimento rápido da arquitetura no Brasil. A interferência direta do imperialismo americano. (ARTIGAS, 1954, p.26)

Além disso que perspectiva o trabalho modesto nas equipes das empresas industriais trazia para o arquiteto como conselheiro do poder político, como artífice do plano e artista maior que desenha a cidade? Sob esse aspecto a hierarquia proposta por Le Corbusier era mais interessante, algo fundamental mesmo.

Na "Carta ao cliente" (1997a, p.49,52) dirigida ao proprietário do hospital São Lucas em 1945, Artigas, que jamais abriu mão de seu escritório particular exceto no período de desenvolvimento do Estádio do Morumbi, como já vimos, recomendava expressamente que o cliente contratasse um outro arquiteto para direção de obra, ou seja, concebia uma hierarquia interna à profissão. Até mesmo seus sócios parecem ter sido escolhidos como assistentes, a aliviá-lo, o mestre, de tarefas que podiam ser delegadas a técnicos. Seu único emprego como membro de uma equipe com engenheiros e burocratas durou muito pouco:

Mas a verdade é que esse emprego que os politécnicos me deram, logo entrou em conflito com meu voluntarismo. E durou, no exercício da Secretaria de Viação mais ou menos uns seis meses. Depois eu achei, como tinha vindo audaciosamente do Paraná, ía fazer minha carreira profissional, audaciosamente, também. Então me meti a ser arquiteto, construtor, o que eu estou fazendo até hoje [...]. (ARTIGAS, 1985, p.3)

O empenho autoral que Gropius e Bill acusavam da doença de uma autoconsciência demasiada, de busca de uma irrelevante auto-expressão, de ser e fazer diferente, para Artigas era consciência-de-si, ambição de saber e articular sentido, de correr os riscos inerentes a desafiar a morte da arte, de auto-formar-se! Por enquanto Artigas só podia protestar, pois não dispunha ele mesmo de algo que acreditasse ser uma fórmula de unidade de valores.

As intervenções críticas de Bill e de Gropius, de imediato, só poderiam complicar o estado de confusão de Artigas, a despeito do proveito que ele porventura tenha aurido delas mais tarde. Falando a Aracy Amaral em 1980 sobre o período que estamos abordando, Artigas deu testemunho da dificuldade que eram os debates entre arquitetos e intelectuais no interior do PCB, e os grupos rivais que formavam, no caso particular dos arquitetos, o grupo gaúcho, o grupo carioca e o grupo paulista. A confusão era tamanha que Artigas fazia arquitetura

moderna, falava de ruptura com o funcionalismo (Brazilian experience), defendia a linha oficial do PCB que era o realismo socialista, ao mesmo tempo que fazia frente com Oscar Niemeyer em defesa do prestígio granjeado por este último, e que estava agora sendo acusado por Max Bill de "academicismo moderno". Acrescenta-se a isso a campanha de boicote à Bienal e a atitude de articulistas como Fernando Pedreira e Rivaldavia Mendonça no terreno cultural, em amargas campanhas agressivas, quando não difamatórias (Artigas,1988,p.99), e teremos uma situação absolutamente paralizante e o vício permanente de usar expressões escatológicas das batalhas entre as cliques para designar ou tentar compreender fenômenos do mundo cultural. Não era, portanto, sem motivo que afirmava a Aracy Amaral:

Falando com toda sinceridade, todas as manifestações críticas que organizei para mim mesmo, sozinho, de 1945 em diante, acabaram em 1950 até 1954, e me levaram a uma crise grande, pessoal. Pensei: ou quebro toda essa porcaria, ou como vou fazer? (ARTIGAS,1988,p.101)

### 3. O MOMENTO BRASÍLIA

#### 3.1 A fundação do compromisso populista

A introdução da arquitetura moderna no Brasil, de início, teve um aspecto muito evidente de atualização cultural. Entre 1920 e 1940 a percepção de problemas de infra-estrutura que pedissem planejamento com urgência não ultrapassava um reduzido círculo de especialistas, não o bastante para fazer do urbanismo um foco permanente de debates como veio a ser desde a década de 50. Em "considerações sobre arquitetura brasileira" (1954, p.26) Artigas denunciava que a especulação imobiliária, tão mais atraente nas circunstâncias do surto inflacionário no governo Vargas, não encontrava qualquer limite em políticas públicas. Walter Gropius, que nos visitou em 1954, dá um testemunho desse fenômeno desconcertante para ele, um arquiteto europeu:

[...] o Brasil é um país bravo passando por um desenvolvimento caótico, quase explosivo. Parece ter um grande futuro pela frente porque suas riquezas ainda não foram canalizadas. Eles ainda não dispõem das vias de comunicação que integrem seus produtos extrativos minerais e vegetais ao mercado internacional. O desenvolvimento nos últimos dez anos tem sido inacreditável, contudo, as cidades, em particular São Paulo, mas também o Rio, carecem de instalações públicas de lazer, e sofrem falta de eletricidade e água encanada. Esses serviços públicos não tem conseguido manter o passo com o crescimento das cidades, e o que é pior, não há planejamento que vise seriamente controlá-lo. São Paulo, hoje com 2.500.000 habitantes e apenas 170.000 automóveis, é sufocada nas horas de *rush* pela ausência de vias concêntricas, o que obriga todo o trânsito a passar pelo centro. Arranha-céus brotam por toda parte como cogumelos, nunca vi coisa igual. O problema urbanístico é prioritário, mas há poucos

elementos que possam vir a constituir organismos de planejamento com poder de decisão. É tudo feito de improviso por políticos de reputação duvidosa. (GROPIUS e GROPIUS, 1954,p.237, trad. nossa).

Além disso, acrescentava que a arquitetura moderna não encontrava no Brasil a mesma resistência que em outros lugares, e que havia muitos bons arquitetos, cujas melhores realizações se davam mesmo no campo das construções privadas, casas de alto padrão e prédios de apartamento. Impressionava-lhe sobretudo o interesse e a acolhida à arquitetura moderna, em particular na imprensa. A senhora Gropius, que acompanhara o marido no Brasil, relatava com candura, e um pouco de ironia, o que vira :

[...] no Rio, Niemeyer nos levou para ver a casa que ele construiu na encosta de uma garganta entre dois morros, com uma vista fantástica para o mar. O ar ainda estava carregado pelas acusações de Max Bill, que tanto furor causaram na América do Sul. Não pensamos que elas se justifiquem de fato, até porque só pode compreender Niemeyer quem conheça o Rio. Lá se pode fazer impunemente as maiores loucuras, tudo floresce e cresce, todos pairam no ar e esvoaçam, e a conta nunca chega. No momento, Niemeyer está elaborando um esquema imenso em Belo Horizonte; ele constrói casas fantásticas para os ricos; é o "pavão brasileiro" como Walter costuma chamá-lo. Pode-se criticar as construções, mas lá os erros não são tão graves como aqui no nosso clima; ademais, não se justifica julgá-los por padrões suíços. Muito nos impressionou Pedregulho, de Reidy, sobre o qual Bill também foi entusiástico. (idem,p.236-37).

A AMB projetou-se como uma revolução no campo cultural, mas num setor necessariamente voltado para a indústria, ao social, e à infra-estrutura, criando um certo descompasso que o I Congresso Nacional de Arquitetos em 1945 formulou e para o qual estabeleceu as metas de influenciar governo e indústria e implantar organismos de planejamento. Mas além dessa percepção e dessa determinação dos próprios arquitetos, o sucesso da AMB atraiu a opinião crítica nacional e internacional.

Apesar do clima festivo e da despreocupada desenvoltura plástica testemunhados pela Sra. Gropius, a implantação da arquitetura moderna no Brasil, também conheceu a sua "terrível dieta funcionalista" (PEDROSA,1981g, p.268,270), conduzida pela espada do reformador Lúcio Costa, e iniciada com golpes contra o ídolo nacional do movimento tradicionalista, com o qual

patenteava sua ruptura. Em "o Aleijadinho e a arquitetura tradicional" de 1928, Costa afirmava que a escultura arquitetônica do "divino leproso" não seguia os mesmos princípios que as construções coloniais sobre as quais ele a aplicava, e que o seu mito empanava o olhar e cooperava com o silêncio sobre aquela arquitetura, um "sono de quase dois séculos, onde se perderam os bons princípios em que inconscientemente ele trabalhava" (COSTA, 1962,p.14, grifo nosso).

Tendo sido o Aleijadinho um artista, era de se esperar que Costa apresentasse um juízo estético a contrapor ao mero culto ao monumento, mas isso não aconteceu, tendo se restringido à batalha doutrinária:

[...] E é assim que a gente compreende que ele tinha espírito de decorador, não de arquiteto. O arquiteto vê o conjunto, subordina o detalhe ao todo, e ele só via o detalhe, perdia-se no detalhe, que às vezes o obrigava a soluções imprevistas, forçadas, desagradáveis. Os seus maravilhosos portais podem ser transportados de uma igreja para outra sem que isso lhes prejudique, pela simples razão de que eles nada têm que ver com o resto da igreja a que dão entrada. São coisas à parte. Estão ali como que alheios ao resto. Ele pouco se preocupava com o fundo, o volume das torres, a massa dos frontões, ia fazendo.[...] O Aleijadinho nunca esteve de acordo com o verdadeiro espírito geral da nossa arquitetura. (idem, p.14, grifo nosso)

Costa não apresentava uma análise das obras mas um juízo moral pré-determinado, o do gênio que se subtrai à atividade cooperativa, que toma o caminho do super elaborado, autoconsciente demais para compenetrar-se dos princípios inconscientes, aqueles que supostamente presidiam sobre a arquitetura e a que se furtara o escultor. Devemos perguntar se o interesse de uma obra reside mesmo numa suposta perfeita unidade, ou até mesmo se tal unidade algum dia existiu.

Quais teriam sido, então, os princípios da construção luso-brasileira? "A nossa arquitetura é robusta, forte, maciça, e tudo que [o Aleijadinho] fez foi magro, delicado, fino, quase medalha. A nossa arquitetura é de linhas calmas, tranqüilas, e tudo que ele deixou é torturado e nervoso. Tudo nela é estável, severo, simples, nada pernóstico." (idem, p.15) E tais princípios morais eram mesmo o espírito de nossa gente. "O essencial é a outra parte, essa outra parte alheia à sua obra, e onde a gente sente o verdadeiro espírito da nossa gente. O

espírito que formou essa espécie de nacionalidade que é nossa." (idem, p.15) E essa nacionalidade se expressava como uma unidade arquitetônica que se sobrepunha às particularidades regionais:

E quando já se conhece Bahia, Pernambuco e os outros, e que se observa que, afora pequenos detalhes próprios a cada região, o espírito, a linha geral, a maneira de fazer é sempre a mesma.[...] Torto, errado, feio, como quiserem, mas uma mesma estrutura, uma peça só. A sua velha arquitetura está dizendo. (idem ,p.15,16)

Costa estava a elaborar um passado sob medida para enraizar ou ambientar a reforma da arquitetura no Brasil, estava criando uma idéia de povo, de nacionalidade, com algum grau de homogeneidade com a razão instrumental moderna. Sua construção de idéia de moderno, apresentada em "Razões da Nova Arquitetura" de 1934, radicava, como soía às vanguardas, numa leitura de textos filosóficos fora do registro da história da filosofia, em particular da filosofia da história como a vida ou os ciclos incessantes de vida, morte e ressurreição do todo orgânico. O momento moderno era o grande drama aberto pela revolução industrial e das possibilidades inéditas da máquina, que não se podia precisar ainda se fosse "anjo sem asa" ou "demônio imberbe" (COSTA,1997a), momento de transição em que, a despeito da falta de rumo que a maioria das construções demonstrava, já existia constituída no fundamental uma nova técnica, à espera de ser compreendida para que pudesse ocupar seu devido lugar na sociedade.

Costa não apresentava senão a concepção de LC de que a cada ciclo histórico corresponderia uma técnica, um modo do homem lidar com a natureza, o qual passaria, ao longo do tempo, por um desenvolvimento no sentido de que se atingisse a mestria dos meios e ,com isso, abria-se uma fase clássica, de equilíbrio e criação. Vivia-se a alvorada de um novo classicismo apesar da aparência de época destrutiva e revolucionária:

[...] a luz tonteia e cega os contemporâneos - há tumulto, incompreensão: demolição sumária de tudo o que precedeu; negação intransigente do pouco que vai surgindo. Iconoclastas e iconolatrás se degladiam. Mas, apesar do ambiente confuso, o novo ritmo vai, aos poucos, marcando e acentuando a sua cadência, e o velho espírito - transfigurado - descobre na mesma natureza e nas verdades de sempre, encanto imprevisito, desconhecido sabor, resultando daí formas novas de expressão.



Mais um horizonte então surge, claro, na caminhada sem fim.  
(idem, p.108)

O saber desinteressado era identificado como o grande inimigo, contra o qual não hesitou em empregar o fraseado combativo típico dos manifestos de vanguarda, rituais de violência contra a arte praticados em nome da arte:

Paira, com efeito, nos arraiais da arte, como nos demais, grande preocupação. Os grunhidos do lobo se têm feito ouvir com desoladora insistência, correndo a propósito boatos descontraídos, alarmantes. A atmosfera é de apreensões, como se o fim do mundo se aproximasse, cada qual se apressando em gozar os últimos instantes de evasão: escrevendo, pintando, esculpindo as últimas folhas, telas ou fragmentos de emoção desinteressado, antes da opressão do curral que se anuncia com a humilhação do mergulho "carrapaticida". (idem, p.109)

A liberdade dos artistas e sua sensibilidade superlativa tinham, assim nos dizia Costa, um papel específico e limitado na história, o de captar o novo espírito e dar-lhe forma na obra de arte antes de sua efetividade no mundo. Segundo uma imagem célebre, as revoluções, com seus desatinos, seriam apenas o meio de vencer uma encosta, levando os homens de um plano já árido a outro ainda fértil. Mas enquanto todo o prazer dos "revolucionários de nascença" se esgotava em vencer a encosta íngreme, aos "espíritos normais", entre os quais se incluía, a revolução seria simplesmente meio de alcançar outro equilíbrio conforme à nova realidade que, inelutável, viria a se impor. E era a esses espíritos normais, não aos homens de gênio como o fora no passado o Aleijadinho, que Lúcio Costa se dirigia:

Postos de lado os petrechos vermelhos da escalada, a nova idéia, já então suficientemente difundida, é o próprio ar que se respira, e, no gozo consciente da nova alegria conquistada, uníssona, começa, em coro, a verdadeira ascensão: movimento legítimo, de dentro para fora, e não o inverso, como se receia. (idem, p.109)

Os espíritos normais, tal como os plácidos técnicos e trabalhadores industriais de Le Corbusier, o "homem-tipo", realizariam então a obra cooperativa e coletiva, "um rumo preciso e unânime; arquitetura, escultura, pintura, formam um só corpo coeso, um organismo vivo de impossível desagregação". (idem, p.109) Aqueles que, pela paixão da aventura, quisessem isolados buscar nova encosta e continuar a subida, veriam a "tensão comungadora" se afrouxar, "até que o ar

rarefeito, não mais satisfaz, forçando ao recurso extremo dos balões de oxigênio da vida interior, onde tudo, exasperadamente, se consome [...] então, pintura e escultura se desintegram no conjunto arquitetônico..." (idem, p.109) Aos espíritos normais cabia superar o desatino revolucionário e mirar nos bons exemplos, como aquele dos modernos meios de transporte, o trem, o transatlântico e o automóvel, que se libertaram do saudosismo do chicote e da vela, "encarando de frente o problema e sem qualquer espécie de compromissos, disseram a sua palavra desconhecida, desempenhando-se a tarefa com simplicidade clareza, elegância e economia." (idem, p.111)

Apesar de que, Costa admitia, a arquitetura conduzisse para além da "simples beleza que resulta de um problema tecnicamente resolvido", a "beleza mecânica" como a chamava Le Corbusier, esse ir além se apresentava em oportunidades demasiado restritas:

Se, em determinadas épocas, certos arquitetos de gênio revelam-se aos contemporâneos desconcertantemente originais (Brunellesco no começo do século XV, atualmente Le Corbusier), isto apenas significa que neles se concentraram em um dado instante preciso, cristalizando-se de maneira clara e definitiva em suas obras, as possibilidades, até então sem rumo, de uma nova arquitetura. Daí não se infere que, tendo apenas talento, se possa repetir a façanha: a tarefa destes, como a nossa - que não temos nem um nem outro - limita-se em adaptá-las às imposições de uma realidade que sempre se transforma, respeitando, porém, a trilha que a mediunidade dos precursores revelou. (idem, p.111)

Se já era tempo de pôr de lado os "petrechos vermelhos da escalada", com mais razão ainda tornara-se coisa morta o academicismo, a zelosa, prudente e pudica aplicação à nova técnica dos princípios desenvolvidos para técnicas de tempos passados. Deplorava mesmo

a tenacidade, a dedicação, a intransigente boa fé com que tantos arquitetos - moços e velhos - se empenham às cegas por adaptar num impossível equilíbrio a arquitetura que lhes foi ensinada às necessidades da vida de hoje e possibilidades dos atuais processos construtivos [...] Defender, contra a sanha bárbara da nova técnica, a pureza sem mácula da deusa inatingível. (idem, p.111)

E que não se temesse a aridez e a tecnocracia que viria com a supremacia da técnica moderna:

É pueril o receio de uma *tecnocracia*, não se trata do monstro causador de tantas insônias em cabeças ilustres, mas de animal

perfeitamente domesticável, destinado a se transformar no mais inofensivo dos bichos caseiros. Especialmente no que diz respeito ao nosso país, onde tudo ainda está praticamente por fazer, - e tanta coisa por desmanchar -, e tudo fazemos mais ou menos de ouvido, empiricamente, profligar e enxotar a técnica com receio de uma futura e problemática hipertrofia, parece-nos, na verdade, pecar por excesso de zelo. Que venha e se alastre despertando com a sua aspereza e vibração este nosso jeito desencantado e lerdo, porquanto a maior parte - apesar do ar pensativo que tem - não pensa, é mesmo, em coisa, alguma.

Seja como for, não sendo ela um fim, mas simplesmente, o meio de alcançá-lo, não lhe cabe a culpa se os benefícios porventura obtidos nem sempre têm correspondido aos prejuízos causados, mas àqueles que a tem nas mãos. (idem, p.111)

Se se entende tecnocracia como funções dirigentes desempenhadas por pessoas qualificadas, é óbvio que ela fosse muito desejada no Brasil, e que estivesse mesmo entre providências do regime da revolução de 30 e do Estado Novo, como por exemplo a reforma de ENBA sob a direção de Costa, a contratação de Le Corbusier como consultor do projeto do MES, e Costa à frente do Serviço de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Neste manifesto, "Razões da Nova Arquitetura", Costa defendia a arquitetura moderna também das acusações de promover a uniformidade e o internacionalismo. A uniformidade deveria, segundo Costa, ser compreendida como condição de qualquer "verdadeiro estilo", como ditado pela compreensão dos condicionantes técnicos de uma época da qual somente poderia brotar a criação. A incompreensão do séc. XIX para com a nova técnica é que dera ensejo ao diletantismo, à ignorância e à circulação de simulacros. A repetição dos padrões técnicos sempre fora condição para que a excelência aparecesse. E, compreendido esse ponto, estava disposto a reconciliar a arquitetura moderna com as artes autônomas:

A produção industrial tem qualidades próprias: a pureza das formas, a nitidez dos contornos, a perfeição do acabamento. Partindo destes dados precisos e por um rigoroso processo de seleção, poderemos atingir, como os antigos, a formas superiores de expressão, contando para tanto com a indispensável colaboração da pintura e da escultura, não no sentido regional e limitado do ornato, porém num sentido mais amplo. Os grandes panos de parede tão comuns na arquitetura contemporânea são verdadeiro convite à expressão pictórica, aos baixos relevos, à

estatuária como expressão plástica pura, integrada ou autônoma. (idem, p.115)

O novo "estilo" nem sequer era o primeiro a ser internacional. O mesmo o haviam sido o românico, o gótico, o classicismo renascentista e o neo-classicismo do séc. XVIII. Tampouco era isento de particularismos nacionais, o que exemplificava com o modernismo alemão:

Nada tem tampouco de germânica - conquanto na Alemanha, mais do que em qualquer outro país, o pós-guerra (1914-1918), juntando-se às verdadeiras causas anteriormente assinaladas, criasse atmosfera propícia à sua definitiva eclosão, pois apesar da quantidade, a qualidade dos exemplos deixa bastante a desejar, acusando mesmo, a maioria, uma ênfase "barroca" nada recomendável. Com efeito, enquanto nos países de tradição latina - inclusive as colônias americanas de Portugal e Espanha - a arquitetura barroca soube sempre manter, mesmo nos momentos de delírio a que por vezes chegou, certa compostura, até dignidade, conservando-se a linha geral da composição, conquanto elaborada, alheia ao assanhamento ornamental - nos países de raça germânica, encontrando campo apropriado, frutificou, atingindo mesmo, em alguns casos, a um grau de licenciosidade sem precedentes.

Ainda agora é fácil reconhecer no modernismo alemão os traços inconfundíveis desse barroquismo, apesar das exceções merecedoras de menção, entre as quais, além da de Walter Gropius, a da obra verdadeiramente notável de Mies van der Rohe: milagre de simplicidade, elegância e clareza, cujos requintes, longe de prejudicá-la, dão-nos uma idéia precisa do que já hoje poderiam ser as nossas casas. (idem, p.115-16)

Mas até mesmo nesse comentário que faz referência crítica, pelo menos é o que se conclui, à arquitetura do expressionismo e experiências anteriores ou diversas ao funcionalismo, trai o vezo lecorbusieriano de encaixar as produções culturais no dualismo clássico versus romântico, mediterrâneo versus germânico. A "nova objetividade", elogiada, era apresentada como exceção à regra. E não resta dúvida, o valor que encontrou na tradição construtiva luso-brasileira é o espírito clássico e mediterrâneo, o que triunfara universalmente com o moderno, ou seja, os princípios atemporais da boa arquitetura:

Filia-se a nova arquitetura, isto sim, nos seus exemplos mais característicos - cuja clareza nada tem do misticismo nórdico - às mais puras tradições mediterrâneas, àquela mesma razão dos gregos e latinos, que procurou renascer no *Quatrocentos*, para logo depois afundar sob os artifícios da maquiagem acadêmica - só agora ressurgindo, com imprevisto e renovado vigor. E aqueles

que, num futuro talvez não tão remoto quanto o nosso comodismo de privilegiados deseje, tiverem a ventura - ou tédio - de viver dentro da nova ordem conquistada, estranharão, por certo, que se tenha pretendido opor criações de origem idêntica e negar valor plástico a tão claras afirmações de uma verdade comum.

Porque, se as formas variaram - o espírito ainda é o mesmo, e permanecem, fundamentais, as mesmas leis. (idem, p.116)

A construção de um passado conforme a arquitetura moderna no Brasil segue os passos de Le Corbusier e o seu modelo, tão querido, de caracterizar o romântico e o clássico, o germânico e o mediterrâneo, como pólos de desenvolvimento histórico da cultura a elevar-se, a cada ciclo, da base comum da civilização ocidental. O casarío mediterrâneo, nessa montagem, representava uma cultura calma e serenamente assente sobre a hierarquia, sem torturadas transgressões, pela qual a produção ordinária de construções não tentaria imitar a obra do gênio, restringindo-se a fazer o que lhe cabe, que é construir.

Disso advinha a valorização das chamadas artes menores, como Costa o fez para a tradição luso-brasileira em "Documentação Necessária" de 1938 :

Ora, a arquitetura popular apresenta em Portugal, a nosso ver, interesse maior que a "erudita" - servindo-nos da expressão usada, na falta de outra, por Mário de Andrade, para o distinguir a arte do povo da "sabida". [...] É nas suas aldeias, no aspecto viril das suas construções rurais, a um tempo rudes e acolhedoras, que as qualidades da raça se apuram, aí, à vontade, ela se desenvolve naturalmente, advinhando-se na justeza das proporções e na ausência de "make-up", uma saúde plástica perfeita, - se é que podemos dizer assim. (COSTA, 1997b, p.457)

Costa traçava um painel das três raças que rompia com os preconceitos da literatura naturalista vigentes até então, e projetava novos mitos. O português inculto que trouxera de sua aldeia o "tipo desproporcionado e sombrio das velhas construções" fora o colonizador mais capaz de adaptar-se ao trópico sem a corrupção do caráter, que não decaiu a "white trash" nem permaneceu como mero posto avançado da administração colonial, o contrário mesmo do que fizeram outros colonizadores brancos, como na visão de Gilberto Freyre (2001) em Casa Grande Senzala de 1933 . Se não decaíra, conhecera, contudo, um certo amolecimento e compromissos de adaptação ao meio. Mas as dificuldades impostas pelo meio contribuíram, por outro lado, para a eliminação de

maneirismos e preciosismos que aderiam ao original português. O apuro da férrea razão instrumental colonizadora, à medida da vontade do português, não só impusera um atraso em relação às metrópoles, mas também um "acentuado desinteresse pelas inovações". (idem, p.458)

O índio e o negro, cada qual a seu modo, resistiam à vontade portuguesa. O índio era demasiado preso aos hábitos de uma economia diferente, na qual podia "perder tempo" com a ornamentação de utensílios e armas. O negro revelou-se, como na figura do "divino leproso", hábil artífice que se comprazia no virtuosismo um tanto acadêmico, a fazer imitações toscas dos modelos clássicos em diapasão com o espírito gótico. Ambos, contudo, com o deslumbre de quem apreende coisa nova, "sem vislumbre de maitrise", cheios de uma intenção plástica que o ulterior desenvolvimento da técnica faz desaparecer.

No mesmo ensaio, Costa traça a meta que por décadas veio a orientar o desenvolvimento da disciplina da história da arquitetura no Brasil, com um interesse renovado pelas construções civis da tradição luso-brasileira, para dela tirar lições para os modernos, sem que se reproduzisse o seu aspecto já morto. Repare-se que duas dimensões em que o tempo histórico são amalgamadas por Costa, uma dimensão em que o tempo tem a forma determinada de ciclos de nascimento, plenitude, morte e ressurreição, que situa o moderno e razão instrumental moderna para além do aspecto de pragmatismo absoluto com que se apresentam, que lhes dá um passado e um sentido no esquema cíclico. Por outro lado, a tradição do casario mediterrâneo que chegou ao Brasil via Portugal, tem uma dimensão estática a transmitir lições ao presente, pelo quê reitera o ponto de vista conceitual segundo o qual a construía. Surpreende-se, quando se faz uma leitura menos laudatório, o quanto de imaginação havia embutida na disciplina historiográfica, que permanece tão mais estática e reiterativa quanto menos adverte essas construções.

No mesmo texto, Costa examinava elementos construtivos da arquitetura civil colonial para afastar preconceitos e destacar que aquela arquitetura enquadrava-se numa evolução que se processava normalmente, inconscientemente por assim dizer, e que dava apoio às experiências modernas.

Assim era a tendência manifesta ao longo de 350 anos a ampliar os vãos e a aumentar o número deles às expensas da sólida alvenaria de pedra ou taipa. A varanda surgia como realização animada pelo mesmo desejo dos arquitetos modernos de abrir as construções e restringir as partes opacas e fechadas aos suportes da estrutura.

Apreendida a lição, no fundamental, dela decorria um diagnóstico dos males de seu tempo e a prescrição curativa. Era necessário reconhecer que os mestres de obras estavam no bom caminho até 1910, fiéis à tradição portuguesa e capazes de incorporar os elementos construtivos importados (estruturas de ferro, novas esquadrias, calhas, lajes de perfis metálicos e abobadilhas, etc). Nos 20 anos seguintes, contudo, sobreviera a desarrumação, de que identificava duas causas: "o imprevisto desenvolvimento do mau ensino da arquitetura" e o desenvolvimento do cinematógrafo que pusera em circulação toda sorte de imagens e que passara a formar o proprietário cliente. "Cabe-nos agora recuperar todo esse tempo perdido, estendendo a mão ao mestre-de-obras, sempre tão achincalhado, ao velho "portuga" de 1910, porque - digam o que quiserem - foi ele quem guardou, sozinho, a boa tradição." (idem, p.462), ou seja, recuperar para a prática moderna, a partir da tradição colonial, os princípios atemporais da boa arquitetura.

A "terrível dieta funcional", a despeito do seu enraizamento histórico retrospectivo, terminara, segundo Mário Pedrosa (cf. 1981g), com o aparecimento de Oscar Niemeyer. No prefácio ao livro de Stamo Papadaki de 1950 (Costa, 1997c, p. 195,196), opondo-se ao funcionalismo, dizia que Oscar mostrara pela primeira vez no movimento moderno o quanto carecia de validade a reserva de certos arquitetos em admitir a qualidade plástica como um "condicionamento", reduzindo-a a algo acidental, consequência secundária da lida com o programa e a técnica. Costa mostrava, assim, oposição à identidade absoluta, sem saltos ou diferenciações, entre os modos de operar da consciência tanto nos afazeres da vida cotidiana e prática como na arte. Haveria algum grau de não-identidade, alguma diferenciação.

O aparecimento de Niemeyer foi algo que surpreendeu Costa e o conduziu a abrir uma exceção à disciplina anti-individualista absoluta, bandeira de sua

"guerra santa profissional". Oscar se acercara de Lúcio Costa disposto a pagar para trabalhar na firma de Costa & Warchavchik, e não demonstrara qualidades extraordinárias até que, com o apoio de Costa, integrou a equipe que projetou o MES sob direção de Le Corbusier. Foi então que surpreendeu assimilando os princípios e a técnica de planejamento criada por LC, e mostrando-se "capaz de transformar, sem nenhum esforço aparente - como que por passe de mágica - qualquer programa estritamente utilitário numa expressão plástica de puro refinamento".(idem, p.196) Costa, vencedor do concurso de projetos para o Pavilhão Brasileiro na feira de Nova York (1938), convidou Niemeyer para o desenvolvimento do trabalho mas, numa surpreendente atitude de auto-negação, concedeu-lhe a direção do trabalho, e, daí em diante cessou de disputar, ou de exercer, a liderança e o estrelato da AMB.

Com sua influência, Costa promoveu os valores daquela geração a que pertenciam Afonso Reidy, Luiz Nunes, Burle Marx e outros tantos nomes. Mais que todos, contudo, promoveu Oscar. Em "Depoimento" (1997d), de 1948, Costa não deixava dúvida quanto ao significado singular de Niemeyer, da obra de Pampulha que foi-lhe a arrancada decisiva, e o comparava, numa inversão dos juízos anteriores, ao Aleijadinho:

Pois sem pretender negar ou restringir a qualidade, em certos casos original e valiosa, da obra dos nossos demais colegas, ou o mérito individual de cada um, é fora de dúvida que não fora aquela conjugação oportuna de circunstâncias e a espetacular e comovente arrancada de Oscar, a arquitetura brasileira contemporânea, sem embargo de sua feição diferenciada, não teria ultrapassado o padrão da estrangeira, nem despertado tão unânime louvor, e não estaríamos nós, agora, a debater tais minúcias. Não adianta, portanto, perderem tempo à procura de pioneiros – arquitetura não é "far-west"; há precursores, há influências, há artistas maiores e menores e Oscar Niemeyer é dos maiores; a sua obra procede diretamente da de Le Corbusier, e, na sua primeira fase sofreu, como tantos outros, a benéfica influência do apuro e elegância da obra escassa (1948) de Mies Van der Hohe, eis tudo. No mais, foi o nosso próprio gênio nacional que se expressou através da personalidade eleita desse artista, da mesma forma como já se expressara no séc. XVIII, em circunstâncias, aliás, muito semelhantes, através da personalidade de Antonio Francisco Lisboa, o Aleijadinho.

Ambos encontraram o novo vocabulário plástico fundamental já pronto, mas de tal maneira se houveram casando de modo tão desenvolto e com tamanho engenho e graça, o refinamento e a



inventiva que, na respectiva obra, os conhecidos elementos e as formas consagradas se transfiguram, adquirindo um estilo pessoal inconfundível, a ponto de poder-se afirmar que, neste sentido, há muito mais afinidades entre a obra de Oscar, tal como se apresenta no admirável conjunto de Pampulha, e a obra do Aleijadinho, tal como se apresenta na sua obra-prima que é a igreja de São Francisco de Assis, em Ouro Preto, do que entre a obra do primeiro e a de Warchavchik – o que, a meu ver, é significativo. " (idem, p. 198-99)

Oscar, arquiteto cujo individualismo deveria ser considerado "produtivo e fecundo, pois representa um salto à frente e revela o que a arquitetura pode significar para a sociedade do futuro" (idem, p.196), seria entre tantos técnicos aplicados, um verdadeiro artista, que ...

[...] contribui para a causa do povo, para a causa da cultura. Porque, embora atualmente os interesses da "intelligentsia" e do povo pareçam não coincidir, dia virá em que, em virtude da inclusão das massas populares no processo natural de seleção [dos talentos], o surgimento de valores individuais legítimos inevitavelmente ocorrerá. Teremos então, finalmente, após um período crepuscular estéril [aquele em que vive Oscar], uma renascença cultural de fundo social sem precedente na história da civilização. (idem, p. 196)

Identificar um artista de valor e compreender sua obra é fazer um juízo estético, algo que é realizado individualmente mas com a pretensão de validade universal, ou seja, só tem significado em vista de uma esfera pública do saber desinteressado. Mas esta constitui-se, vimos com Mário de Andrade, com imensa dificuldade, daí que a justificativa apresentada por Costa recaísse em valores de uma moral societária, que foram bem compreendidos e compartilhados por setores da elite política modernizadora no Estado Novo. E esses valores, que se resumem à universalidade do humano, eram formulados como o livre desenvolvimento de todos, a inclusão irrestrita ao mundo humano, algo que não encontrava no mundo real brasileiro senão o seu inverso, exclusão generalizada. Motivo este pelo qual a postulação da universalidade, por si só meramente ideal, terminaria em profunda frustração e ausência de passagem não fosse a idéia de um gênio nacional, capaz de unir a razão e a sensibilidade, a qual tão somente dormitava em estado de potência, cujo despertar para a atualização oferecia-se em vislumbre na obra de seus mais dotados filhos, Aleijadinho e Oscar. A obsessão com o sucesso e o prestígio da AMB e de Oscar, através dessa construção tortuosa, mostra uma

aspiração frustrada à universalidade, mas que não quer sucumbir à frustração e quer impulsionar atividades mediadoras entre os extremos ideal e empírico, carreiras brilhantes e projetos políticos de mudança, com mais acentuado aspecto redentor, quanto mais afastados aqueles extremos.

A obra de Oscar foi, assim, construída como um monumento prospectivo, que evoca uma potencialidade ou um futuro possível, em vez de rememorar o passado. Evoca um futuro possível com uma feição determinada e afim a projetos políticos. Não era, contudo, uma obra propagandística, pois exibia uma decidida elaboração formal e um alto profissionalismo e saber técnico, uma obra que se punha para a perenidade. Essa obra tem um valor histórico já bem determinado : a filiação à estética de Le Corbusier, a associação a projetos e carreiras políticas no Estado Novo, o uso do concreto armado, a "forma livre", uso de cálculo estrutural avançado e execução convencional com emprego de mão de obra intensiva, etc.. Seu valor estético se insinua e se imobiliza na medida em que permanece fiador do monumento prospectivo, permanece congelado à medida que só é convocado para reiterar o valor do monumento, uma promessa de integração psicológica das massas. Várias décadas mais tarde, passados o populismo e o nacional-desenvolvimentismo, o valor de monumento prospectivo tornou-se já rememorativo, porém, estranhamente repele o acesso ao valor artístico, o qual é valor de atualidade, que dá acesso a vivências diferentes daquelas projetadas pelo monumento.

Para compreender esse processo, delineemos, primeiramente, um breve perfil da carreira de Oscar, que vai do patronato oficial até ter ele próprio se tornado uma instituição. O debut como membro da equipe de Lúcio Costa no projeto do célebre prédio do M.E.S., em que primeiro teve oportunidade de mostrar seu extraordinário talento e obter o reconhecimento de seu mentor, já se deu nos termos da aliança, celebrada por Costa, entre a arquitetura moderna brasileira nascente e as elites políticas desenvolvimentistas do estado novo. A contratação de Costa e sua equipe, bem como do consultor Le Corbusier, fez-se possível por um decreto de Getúlio Vargas, solicitado por Capanema, que estabelecia um ritual exclusivo para a obra do MES isento da norma da lei vigente

(artigo 5 da lei 125 de 3 de dezembro de 1935) que instituía a obrigatoriedade de concurso e consagrava o vencedor deste, o projeto de Arquimedes Memória. Ninguém duvida, desde há muito, do acerto dessa decisão, mas este episódio ilustra bem o descompasso entre a legalidade definida e a ação modernizadora das elites políticas e profissionais.

A partir daí, seguiram-se a creche "Obra do Berço" (parte de um programa assistencial do governo Vargas; como teria sido a contratação?), o segundo lugar no concurso para o projeto do pavilhão brasileiro na Exposição Internacional de New York de 1939, após o que, Costa, o primeiro colocado, o convida para colaborar no projeto definitivo, que veio a ser uma consagração de nosso modernismo. Em 1940, Costa, que contava entre seus méritos uma reputação de perito na arquitetura brasileira do período colonial, é convidado por Benedito Valadares, então governador de Minas Gerais, para projetar o Grande Hotel de Ouro Preto, no ambiente tão especial daquela cidade. Mais uma vez declina em favor do talento de Oscar, uma atitude que, para além de generosidade, evidenciava, segundo comentadores, a precedência, para ele, de uma causa pública, a construção da arquitetura moderna brasileira. A questão, contudo, que apela a nós, leitores de mais de meio século depois, é o grau de promiscuidade entre o público e o privado.

O Grande Hotel de Ouro Preto foi muito criticado (BRUAND, 1991,p108) pelos constrangimentos que a solução impôs à funcionalidade, mas, como não admitir o quanto fora bem sucedido em celebrar o casamento entre a gramática lecorbusieriana e a tradição construtiva brasileira em meio ao seu monumento mais completo? Seguir-se-á, então, Pampulha e o início da gloriosa parceria com o então prefeito de Belo Horizonte, Juscelino Kubitschek.

Mais adiante voltaremos à produtividade especificamente arquitetônica de Pampulha (fig.61), por hora basta ressaltar o que a concepção do empreendimento tinha de amálgama imaginativo, comparada a caprichos e loucuras de príncipes, entre empreendimento de relevância pública e a forma de um loteamento de luxo. Ação urbanística prospectiva que ainda não concebe funções propriamente públicas, como um parque por exemplo, apresenta-se como um rosário populista

no plano simbólico: cassino para contemplar a frivolidade dos ricos, esportes náuticos para deleite dos elegantes, pista de danças a céu aberto para um povo distintamente musical ainda que de profunda religiosidade, para a qual se provê um arrojado templo a romper com todo convencionalismo e ligar a fé à prodigalidade da gente mestiça. Pampulha é obra de imaginação política que encena uma ficção de nação integrada, que sonha poder alavancar uma carreira de liderança política concomitantemente a uma realização de valor, com base em ingenuidades de planejamento. Como é possível que tenha sido uma realização que projetou para o mundo um valor de nacionalidade que emerge e, simultaneamente, um fracasso reiterado, senão pelo registro da ausência de uma mediação?

A obra de Oscar tornou-se uma instituição maior que as instituições civis da profissão, pois ele era o autêntico artista pelo qual se expressa a "própria personalidade nacional [...] preservando-se assim o que há de imponderável mas genuíno e irreduzível na índole diferenciada de um povo" (COSTA, 1997e, p.274). Se houve oposição à sua nomeação por Jucelino, como arquiteto responsável por elaborar o plano piloto de Brasília, do que resultou o concurso que veio a ser vencido por Lúcio Costa, a nomeação para projetar os edifícios cercou-se de unanimidade a despeito de algum mal-estar.

As lembranças de Oscar do período de construção de Brasília dão uma idéia do grau de fraternidade e proximidade que uniu o presidente e seu preferido arquiteto. Das páginas de "Meu Sócio e Eu" (NIEMEYER, 1992), no entanto, não se depreende, nem há qualquer manifestação pública que vá nessa direção, qualquer traço de astúcia arrivista, típica de quem privatiza o espaço público. Em vez disso, vemos um homem que pode narrar, sem constrangimento, ter trabalhado de modo febril em Brasília, quase que como voluntário, por um salário de funcionário público, e que sentiu-se à vontade para contratar para a equipe amigos necessitados e um jogador de futebol.

A institucionalização de Oscar, quase que como sinônimo de arquitetura brasileira, foi percebida como um problema em diferentes registros. Do lado do funcionalismo e do concretismo, Gropius reclamou a Oscar, diante da casa que

construía para si em Canoas (fig.70), "Sua casa é muito bela mas não é multiplicável" (apud PENTEADO et al, 1985). Reclamava, sim, que uma boa arquitetura deveria estabelecer vínculos modelares para com a produção ordinária da construção de nossas cidades, bem como com a capacidade da indústria brasileira. O baixo nível da construção ordinária foi muito notado pela crítica estrangeira que visitou o Brasil em 1954 por ocasião da inauguração do Parque do Ibirapuera, nos festejos do IV Centenário da cidade de São Paulo. Oscar atribuiu o descompasso notado a "uma espécie de moléstia de crescimento, que devemos olhar sem surpresa, compreensivamente, procurando por meio de uma pertinaz campanha didática, combater e eliminar" (NIEMEYER, 1955, p.21). Para nós, leitores de cinco décadas mais tarde, essa "moléstia de crescimento" denuncia algo muito mais profundo, constitucional e persistente.

Enquanto Max Bill mostrava-se abertamente intolerante e Gropius, desconcertado e irônico, Ernesto Rogers procurava ser equilibrado, evocando as diferenças de sensibilidade entre europeus e brasileiros. Mesmo no casario colonial, em que distinguia na herança portuguesa elementos provenientes das duas margens do Mediterrâneo, sentia a incongruência entre as culturas introvertidas dessas origens e a extroversão dos brasileiros, das mulheres do Rio de Janeiro, sensuais, perfumadas e abundantemente adornadas, como a própria floresta brasileira. Contudo, sobre Oscar, não deixava de notar sua licenciosidade para com a moral construtiva :

Não posso omitir-me quanto aos muitos e freqüentemente imperdoáveis erros desse artista caprichoso, nem posso dizer que simpatizo com sua tendência a preferir soluções de brilho e fantasia, desenvolvidas a partir de esboços virtuosísticos, a seguras soluções técnicas para problemas arquitetônicos, inclusive problemas sociais, quase completamente ausentes de seu trabalho : minhas objeções não são tanto sobre o caprichoso dos temas, mas contra a impossibilidade de que se adequem a qualquer sistema orgânico.[...] Mas, se ponderarmos tanto o formalismo de seus esforços pior sucedidos quanto eventuais impercepções nossas de seus melhores resultados, deveremos, então, aceitar a validade de sua poética pessoal, sempre que provenha de uma inspiração genuína e que mais se aproxime da unidade de uma obra orgânica. (ROGERS, 1954, p.240, tradução nossa)

A unanimidade entre estrangeiros e nacionais foi mesmo o conjunto habitacional Pedregulho de Afonso Reidy, em que a forma livre logrou associar-se ao planejamento de equipamentos de bem-estar social, resultando num empreendimento modelar para todo o mundo. Se os trabalhos de Artigas em Londrina tivessem sido um pouco mais extensivamente construídos, com a realização do hospital municipal, por exemplo, teriam certamente despertado o mesmo juízo elogioso.

Lancemos um olhar por sobre a obra de Oscar que precedera sua famosa autocrítica, uma reorientação que viria a patentear-se a partir do projeto do Museu de Arte Moderna de Caracas de 1954, com a qual incorporava e respondia às críticas. Sua arquitetura, até então, se dava entre os pólos da gramática lecorbusieriana e a incorporação dos conceitos estruturais da engenharia a programas de feitiço mais arquitetônico, sendo, no entanto, obra de um arquiteto que reconhecia "uma tendência excessiva para a originalidade" e amante da forma livre.

A marquise da Casa de Baile em Pampulha (fig.62) de 1942, nada mais é que uma laje sobre pilotis, um dos cinco pontos de LC, posta a serviço de uma finalidade expressiva bem diversa senão oposta à concepção de espaço desse arquiteto, qual seja, a de estabelecer ressonâncias entre a forma da construção e o sítio. A marquise recortada ressoa o contorno da ilha em que está implantada, a curva de nível que a água desenha. Em outras palavras, esse espaço arquitetônico não é algo a priori ao mundo sensível, pelo contrário, este é que é anterior e original, como o são os corpos dançantes cujos pulsos e requebros a marquise amplifica e projeta. A marquise do Ibirapuera responde ao mesmo princípio, fazendo corresponder a um relevo mais suave, curvas de tempo mais lento. A marquise da Casa de Baile representa bem o que Max Bill chamava de forma livre; não era, porém, produto da arbitrariedade como queria este último.

O Cassino de Pampulha (fig.63) é de modo mais evidente uma construção ligada à gramática lecorbusieriana, ou seja, um prisma regular sobre pilotis e a estrutura em malha de colunas regularmente espaçadas. A modo de um expressionismo funcional, volumetrias rompem e recortam o esquema básico para

maior contraste com a regularidade métrica dos pontos de apoio, resultando a *promenade architecturale*, pelas rampas, mais variada e rica em surpresas, tanto ao redor do prédio como em seu interior.

Na Capela de São Francisco na Pampulha (fig.64), vai, pela primeira vez num edifício civil, buscar à engenharia a tipologia estrutural da superfície parabólica, que, por trabalhar exclusivamente à compressão, permite que se a execute em mínimas espessuras de concreto armado. Anteriormente esse conceito fora empregado somente em anagares de aviação por Freyssinet, mas aqui acomodou muito bem o esquema basílica. Oscar não estava, contudo, interessado em eficiência, e menos ainda em um elogio plástico da eficiência. A casca dissolve a convencional distinção entre paredes e cobertura, deixa ver forma e espaço como positivo e negativo; as necessidades do programa, acomodadas em uma sucessão de cascas, arremetem aos acidentes e caprichos da paisagem, aos morros no horizonte.

No Clube Libanês de Belo Horizonte (fig.65) de 1950, dois conceitos estruturais são agenciados, a casca parabólica e o esquema desenvolvido por Robert Maillart para pontes de concreto armado, com vão central em parábola bastante abatida e balanços que dele se projetam em cada extremidade. A própria garganta cujo vão fora transposto por Maillart, dir-se-ia uma concavidade parabólica escavada na terra. A casca parabólica do clube é como que esse relevo rebatido pela linha do horizonte, com a concavidade voltada para baixo, criando um abrigo.

As obras do Hospital Sul América no Rio e o Conjunto J.K. em Belo Horizonte (fig.67) de 1951, resolvem complexos e grandes programas por meio da divisão básica da Villa Savoye, ou seja, um prisma em que plantas repetidas são unificadas, pilotis e o teto-jardim como coroamento. O prisma concentra o repetitivo e fisiológico, é mais determinado funcionalmente pela necessidade de multiplicação de pisos; os pilotis, na base, e o coroamento fazem a aeração e a variedade, não sem integrar circulação e especificidades funcionais. A base do conjunto JK, por exemplo, reúne funções de mediação dos dois blocos, de escritórios e apartamentos, com a cidade, o mesmo que ocorre na proposta

original do Edifício Copan, se bem que em condições menos favoráveis de implantação. Pilotis separam os cheios das bases tanto da terra, deixando ver o terreno que permanece como que gravado nos acessos e circulações internas, bem como dos prismas gigantescos. A transição funcional é harmonizada com a estrutura pelas transições em "V" ou "W" que reduzem o número de pontos de apoio e desafiam o paradigma clássico da continuidade vertical dos apoios. Elas são outra inovação, escultórica por assim dizer, que Oscar introduz na gramática lecorbusieriana e um movimento pelo qual a arquitetura inverte a secular inferioridade para com a engenharia; ela agora coloca problemas que impulsionam a engenharia. Os problemas funcionais de diversas ordens são interpretados como geradores, pretextos talvez, de variedade e contraste plástico, segundo um "efeito dinâmico", um modo de percepção que ancora o olho num corpo que percebe no movimento, que liga o que vê ao que rememora, num espetáculo que não se mostra de uma só vez ou segundo um ponto de vista privilegiado que subordine os demais.

O Edifício Copan (fig.69), também de 1950, repete a solução do grande prisma sobre pilotis, solução originária dos esquemas de Le Corbusier para o projeto do MES ; essa tipologia é no entanto submetida a uma torção singular; a planta, ao adaptar-se à situação do lote, gerou a configuração em "s". A galeria comercial da base ficou inegavelmente prejudicada pela alteração no empreendimento pela qual a torre menor, a abrigar um hotel, e o complexo de sua base vieram a ser construídos segundo um projeto diferente (do arquiteto Henrique Mindlin) sem a rampa que ligaria as bases entre si, levando as galerias até a Av. Ipiranga. Esse tipo de ajuntamento de múltiplos usos realiza uma bem sucedida mediação entre a escala humana do pedestre e as torres gigantescas ditadas pela valorização imobiliária dos centros metropolitanos. É uma solução em que o cânone de Le Corbusier se integra muito bem no tecido urbano desenhado pelos "caminhos de asnos" (LE CORBUSIER, 1924, p.5).

Mas o espaço lecorbusieriano sofre uma torção decisiva. A situação accidental do lote que sugeriu a planta em "s", gera o volume sinuoso, não mais incólume ao céu e ao ar; ele sofre a pressão dos elementos e encontra uma



configuração tensa de equilíbrio, como as velas de um navio ou uma bandeira. O brise-soleil da face norte, que unifica o volume por dissolver a divisão vertical à escala dos andares, multiplica a linha sinuosa, como uma curva de nível, e a projeta em todas as vistas pela qual, no entorno, por entre os vazios do skyline, o prédio vai-se mostrando, nunca de modo completo, como um acidente geográfico, um morro dir-se-ia. O Copan dá acesso ao que seja ver à distância, ao que seja a experiência corpórea e sensível da distância. Esse tipo de produtividade urbanística, se dá com meios técnicos da gramática lecorbusieriana mas sem a pureza do "espírito geométrico", implantado num centro metropolitano sem extensas demolições e um traçado conforme ao que entendia ser a visão à distância.

Por fim, a casa que Oscar construiu para si mesmo em Canoas (fig.70) em 1953, já tem sido percebida como uma obra prima. David Underwood (1994, p.78) a coloca em pé de igualdade com monumentos do modernismo como a Villa Savoye, o Pavilhão de Barcelona ou a Falling Water. Mais ainda, considera-a a obra prima de Oscar, o que não deixa de surpreender em se tratando de uma pequena casa no conjunto de uma obra que projetou complexos urbanísticos e cidades inteiras em vários continentes. Isso implica que o valor de uma obra de arquitetura possa ser julgado por critérios diversos da efetividade de avanços na qualidade de vida a que tenha porventura dado ensejo.

### **3.2 A autocrítica de Oscar Niemeyer e a cooperação com a crítica**

Com o projeto do Museu de Arte de Caracas (1954) (fig.71) Oscar empreende uma reorientação a sua obra, resultado de uma recepção refletida das críticas vindas tanto do campo nacional-popular quanto do funcionalista e concretista. Resultado também de uma viagem pela Europa em 1954, em que visitou monumentos, discutiu com colegas europeus, enfim, buscou novos conhecimentos que alimentassem sua reflexão. Nessa viagem passou por Moscou por ocasião do funeral de Stalin. Em "Depoimento" (NIEMEYER, 1958, p.3-6),

texto que ficou conhecido como a auto crítica, o arquiteto expunha publicamente suas venturas e desventuras:

As obras de Brasília marcam, juntamente com o projeto para o Museu de Caracas, uma nova etapa no meu trabalho profissional. Etapa que se caracteriza por uma procura constante de concisão e pureza, e de maior atenção para com os problemas fundamentais da arquitetura.

Essa etapa, que representa uma mudança no meu modo de projetar e, principalmente, de desenvolver os projetos, não surgiu sem meditação. Não surgiu como fórmula diferente, solicitada por novos problemas. Decorreu de um processo honesto e frio de revisão do meu trabalho de arquiteto.

Realmente, depois que voltei da Europa, após haver – atento aos assuntos do ofício – viajado de Lisboa a Moscou, muito mudou a minha atitude profissional. (idem, p.3)

E explicava novas providências, novo método e novos objetivos:

[...] estabelecendo para os novos projetos uma série de normas que buscam a simplificação da forma plástica e o seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos.

Neste sentido, passaram a me interessar as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico; as conveniências de unidade e harmonia entre os edifícios e, ainda, que estes não mais se expressem por seus elementos secundários, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original.

Dentro do mesmo objetivo, passei a evitar as soluções recortadas ou compostas de muitos elementos, difíceis de se conterem numa forma pura e definida; os paramentos inclinados e as formas livres que, desfigurados pela incompreensão e inépcia de alguns, se transformam muitas vezes em exibição ridícula de sistemas e tipos diferentes.

E tudo isso procurando não cair num falso purismo, num formulário monótono de tendência industrial, consciente das imensas possibilidades do concreto armado e atento a que essa nova posição não se transforme em barreira intransponível, mas pelo contrário, enseje livremente idéias e inovações. Obediente a estes princípios, venho trabalhando desde aquela época. Iniciei a fase – como disse – com o Museu de Caracas, concepção de pureza e concisão irrecusáveis. (idem, p.4-5)

Os novos interesses de Oscar traduziram-se muito bem no projeto de Caracas:

Certos temas apelam para o caráter monumental da arquitetura, a fim de expressar, digna e majestosamente, seus elevados objetivos – neste caso se situa o Museu de Arte Moderna de

Caracas. Por outro lado, o ambiente local e a posição dominadora em que a construção será levantada exigiam uma obra simples, a se destacar, ousada e pura, na paisagem. A solução encontrada decorre precisamente das condições objetivas do problema: da paisagem local assim como da conformação e das dimensões de certo modo reduzidas do terreno, que sugeriam uma forma compacta, capaz de preservar espaços livres indispensáveis e garantir ao museu a monumentalidade procurada. Da conveniência de centralizar os apoios nasceu a forma plástica, simples e espontânea, com a lógica irresistível dos organismos vivos, permitindo maiores áreas úteis nos pavimentos superiores destinados às exposições, reduzindo no térreo a zona ocupada pelas estruturas e criando para as salas do museu grande flexibilidade de iluminação. Plasticamente, procuramos acentuar o "aspecto fechado" do exterior, com a previsão de apenas reduzidas aberturas necessárias a uma determinação de escala. Deste modo, estabelecemos um contraste com o interior "mais aberto", criando para os visitantes uma agradável sensação de surpresa. (NIEMEYER, 1956, p.44-45)

É curioso que os comentários de Oscar não toquem no comércio com os símbolos históricos da arquitetura. O Museu de Arte Moderna de Caracas, com o partido de uma pirâmide invertida no alto de uma encosta a dominar a paisagem é uma estrutura que inverte radicalmente os ditames do classicismo e a lógica estrutural da alvenaria numa nova tectônica, propiciada pelo concreto. No plano simbólico, a pirâmide é uma montanha artificial, é toda ela uma coisa e nada de espaço; a alvenaria de pedra ou adobe das pirâmides egípcias só resiste à compressão, a tecnologia moderna do concreto armado e protendido resiste à flexão e torna possível a pirâmide invertida. O volume tem poucas aberturas, com prioridade para a integridade plástica da pirâmide, mímese e clímax das formas dos montes, símbolo veemente do elevar-se do homem a partir da natureza, sem contudo deixar de ter um certo aspecto de brotamento e crescimento, as raízes na terra. De fato, o volume tão claramente formulado do museu, pelo menos pelo que se vê num croquis de Oscar (fig.71) irradia para o horizonte recortado por cumes montanhosos, é como que um monte rebatido pela linha imaginária do horizonte, traço do plano horizontal no infinito.

Este museu faz-se acessar por uma longa rampa elevada, uma *promenade architecturale*, pela qual adentra-se o prédio pelo nível mais baixo dedicado às exposições, que, por rampas, permite acesso aos dois pisos acima, cada qual em

formas livres, recortadas e descoladas da superfície piramidal periférica, ou seja, com amplas visuais e liberdade de organização e de percurso das exposições. O último piso, em forma recortada orgânica, ao modo de Arp, tem seus "braços" que se elevam em rampas até a superfície externa, para refletir luz e acentuar o sentido ascensional. A cobertura permite iluminação zenital indireta por uma engenhosa solução das placas de concreto com seção em forma de "s". Aqui se realiza um percurso ascensional à luz e ao espaço mais amplo, ao contrário da contração da pirâmide no vértice e na escuridão de suas câmaras.

A reorientação de Oscar adquire pleno significado se a confrontarmos com desenvolvimentos contemporâneos da teoria estética. Sigfried Giedion, um historiador de formação puro-visibilista, entusiasta de primeira hora do movimento moderno, do qual escreveu uma das primeiras histórias, Espaço, Tempo e Arquitetura (1936), em inícios da década de 1950 pronunciou algumas conferências dedicadas à questão inquietante e disputada das origens da arte e da arquitetura. Tendo em vista os enormes avanços no estudo arqueológico e etnográfico da pré-história, dos assim chamados povos primitivos e das civilizações arcaicas do Egito e Mesopotâmia, bem como conceituações da "Filosofia das Formas Simbólicas" de Ernest Cassirer, tece considerações novas, à época, e que superavam posições tanto de historiadores materialistas como Auguste Choisy quanto dos formalistas como Worringer. Após uma década de pesquisas, o esforço monumental resultou em dois volumes intitulados *The Eternal Present : The Beginnings of Art* e *The Eternal Present : The Beginnings of Architecture*, publicados respectivamente em 1962 e 1963. O estudo levado a efeito por Giedion termina por estabelecer uma relação entre as artes figurativas e a arquitetura no interior de uma idéia maior, a "intenção espacial", consistente com o fato arqueológico de que a arquitetura apareceu mais tarde que as artes plásticas, unificando-as, contudo, num mesmo desenvolvimento.

Para que se compreenda o ponto de vista de Giedion sobre o espaço arquitetônico como estrutura perceptiva recorramos a suas próprias palavras :

É a luz o que produz a sensação de espaço. O espaço é aniquilado pela escuridão. A luz e o espaço são inseparáveis. Se a luz é suprimida o conteúdo emocional do espaço desaparece, fazendo-se impossível de perceber. No escuro não há diferença entre a

valoração emocional de uma gruta e de um interior fortemente modelado.(GIEDION, 1963, p.467, trad. nossa)

É difícil imaginar opiniões mais contrastantes do que o espaço arquitetônico como fenômeno visual, como o quer Giedion, e a concepção de um Choisy, por exemplo, que escreve sua história da arquitetura sem nem mencionar a qualidade do espaço arquitetônico. E no entanto, Giedion localiza a entrada em cena do espaço visual como problema reconhecido da arquitetura no trabalho de historiadores contemporâneos exatos de Choisy, adversários da concepção materialista que dominava em estética. Foram eles Riegl (1858-1905), Wölfflin (1864-1946) e Schmarsow(1853-1936). Lembremos que contemporaneamente e separadamente Voysey e Mackintosh na Inglaterra, F. L. Wright nos Estados Unidos e a Sezession em Viena realizavam interiores luminosos, introduziam cromatismos e agenciavam volumes com uma liberdade inédita. Dos papéis de parede ingleses às telas de Van Gogh e Cézanne, uma "revolução visual" acontecia.

A questão do símbolo, a forma simbólica, é a da constituição do mundo humano. O modo como o espaço, o "receptáculo de todas as coisas", é percebido e constituído é a concepção espacial. Giedion elaborou à luz de suas referências uma história das concepções simbólicas do espaço. Nas pinturas das cavernas identificou uma ausência de concepção espacial, na qual as figuras são dispostas sobre os tetos e paredes de rocha sem uma orientação comum, sem relação com a orientação cima/baixo e em superposição umas sobre as outras. Esse surto artístico anterior ao advento do espaço teria chegado ao fim com a emergência de uma orientação horizontal/vertical definida, cujo aparecimento histórico seria testemunhado pelos monumentos megalíticos, cujos exemplares mais simples não são mais que grandes pedras postas na vertical. Esta primeira concepção espacial, numa perspectiva genealógica, procura responder à constituição do enigma de uma estrutura espaço-temporal a priori a toda experiência, tal como formulada por Kant na "Estética Transcendental" e que se pôs como limite às investigações das concepções artísticas do espaço pela historiografia da arte no séc. XIX e início do séc. XX. A orientação por uma vertical e uma horizontal a priori ainda não era um espaço constituído, independente das coisas, o qual será produto de uma longa

história que vai da absolutez das coisas à absoluta intercambiabilidade delas num espaço que as precede, tal como o que se vê na perspectiva como forma artística que o renascimento constitui.

As construções, as mais primitivas cabanas que se possa imaginar, teriam aparecido já na vigência da orientação vertical/horizontal. A arquitetura como forma artística, contudo, só teria aparecido quando estabeleceu-se a relação entre um objeto à inspeção e um espaço que lhe fosse interior, sem essa relação de correspondência, não teria havido jamais arquitetura. Assim a história da arquitetura pôde ser ordenada com a história que vai da absolutez da coisa, o menir, o obelisco, a pirâmide, à autonomia do espaço na arquitetura moderna de um Mies van Der Hohe, para a qual a coisa construída não é mais que uma notação que solidifica, por assim dizer, dois planos horizontais, alguns segmentos de reta verticais regularmente dispostos e alguns planos verticais, ou melhor, trechos deles que indicam volumes sem, contudo, conceder-lhes solidez absoluta.

O espaço matemático a priori, promovido a forma artística por Le Corbusier, o meio que relaciona arquitetura ao urbanismo, forma que remete à idéia, seria igualmente uma poética do espaço autonomizado. A terceira concepção espacial, a que a arquitetura moderna daria conformação, no momento de autonomia absoluta do espaço, contudo, ultrapassaria o espaço matematizado, infinito e isotrópico do renascimento, porque se ocupa da percepção do espaço como moldado pela experiência, com a dimensão psicológica e corpórea de sua constituição. Sem esta dimensão fenomenológica do espaço, não teria sido possível a dissolução final da solidez das coisas e a sua contraparte que é o espaço afetado pela experiência.

Daí que, se o espaço métrico do renascimento apareça de modo totalmente autonomizado com Mies e LC, ele o faz não mais como a forma universal do espaço, mas como uma forma poéticas do espaço, forma ao lado de outras e com elas disputando o espírito dos homens. À luz de uma conceituação desse tipo compreende-se o conteúdo eminentemente moderno das torções fenomenológicas que Oscar imprimiu à gramática lecorbusieriana, como vimos.

Mas, para Giedion, a terceira e moderna concepção espacial implicaria numa nova interpenetração entre arquitetura e escultura, numa nova expressividade dos volumes e um poder novo de irradiação espacial, do volume para o espaço. É inevitável pensar, aqui, na "acústica das formas" do último Le Corbusier, nos volumes impressionistas, por assim dizer, de Niemeyer, no diálogo de sua pirâmide com os montes, e, também, na cooperação entre a arte arquitetônica e a teoria, nos dois sentidos, das formas para o conceito e do conceito para as formas e realizações. A Segunda concepção espacial, com o renascimento, tornou o espaço possível de ser representado enquanto aparência matematizada. A primeira "concepção espacial" arquitetônica desconhecia o espaço, a segunda modela o espaço interno como uma coisa. A arte moderna viria se ocupando, contudo, da percepção do espaço como amoldável pela experiência, pelo que a escultura desfez-se da solidez dos corpos e simultaneamente o espaço tornou-se afetado pelos corpos, tornou-se expressivo.

A terceira concepção associaria um vigoroso modelado dos volumes com o uso dos novos conceitos estruturais e novos materiais, à irradiação espacial do volume :

Os edifícios, como as esculturas, irradiam sua própria atmosfera espacial, e de novo sentimos a força que emana dos volumes no espaço. Hoje, o arquiteto tem que entender-se com os problemas de relacionar os volumes das estruturas altas e baixas. Como em seus primeiros começos, a arquitetura se aproxima de novo à escultura e a escultura se aproxima da arquitetura. Estão quase dispostas para a integração."(Giedion, 1981, p. 494)....."É possível que nossa época venha a desenvolver várias classes de abóbadas. Não se pode dizer como se desenvolverá a terceira concepção espacial, suas direções gerais são, contudo, evidentes. A missão do historiador não consiste simplesmente em esclarecer o passado, mas também em reconhecer os sinais que conduzem ao futuro."(idem, p. 495)

Esta missão prospectiva do historiador, tão problemática quanto nos parece hoje, é sintomática do grau de cooperação e trocas que acontecia à época entre a crítica e a prática da arquitetura, pelo menos no interior de segmentos limitados do campo profissional, como nas pesquisas da viagem pela Europa de Oscar.

O Plano Piloto de Costa (fig.80), uma forma perceptível em qualquer ponto de sua extensão, por uma relação permanente com a linha do horizonte (fig.74)

está obviamente posto no quadro da urbanística de Le Corbusier, e não somente pela segregação das funções. A especialíssima Praça dos Três Poderes, situada à extremidade leste do eixo leste-oeste, não poderia ser mais removida da cidade, que transcorre de fato no eixo norte-sul e no cruzamento deste com o leste-oeste. Trata-se de um espaço de dimensões monumentais cujo fundo é diretamente o sítio natural, o lago e o horizonte, e isso condicionou a monumentalidade dos prédios, cada um podendo ser interpretado segundo passos determinados da teoria das idades do espaço de Giedion.

A chegada à Praça dos Três Poderes pelas vias do eixo leste-oeste tem, na implantação do conjunto do Congresso Nacional a indicação de entrada (fig72). O leito das vias de acesso foi nivelado de modo a coincidir com a Esplanada sobre a qual repousam os volumes das duas Câmaras. À distância, a Esplanada do Congresso oculta a Praça num nível mais baixo por detrás dela, fazendo-se essa grande laje horizontal, de horizonte virtual e geométrico, contra o qual recorta-se, ao longe o horizonte empírico levemente ondulante do Planalto Central para além do lago. A Esplanada horizontal, encaixada nos aterros das vias em cada extremidade, e as altas torres do congresso, reiteradamente verticais, tem uma referência interessante no templo egípcio de Hatshepsut (fig73). Este templo apresenta um amplo terraço encravado no fundo suave de uma escarpa abrupta, que a atravessa segundo uma pronunciada horizontal, acessada desde o nível mais baixo do terreno plano do deserto, por uma rampa processional, do mesmo modo que no Congresso. A direção vertical é dada pelo paredão de rocha ao fundo, que devora, por assim dizer, o espaço, enquanto que as torres do Congresso apenas estabelecem uma notação de verticalidade contra um horizonte tão amplo.

A primeira concepção espacial arquitetônica, de Giedion, estava ligada à beleza das superfícies planas e sem sombras, à eloquência de volumes no espaço e ao desinteresse pela modelagem dos espaços interiores :

A primeira concepção espacial estava relacionada ao poder que procede dos volumes, suas relações mútuas e sua interação. Isto vincula as arquiteturas egípcia e grega. Ambas atuam do volume para fora, ainda que o templo grego com seus pórticos criadores de sombra e o complexo plasticismo de seus entablamentos e frontões seja tão diferente do templo egípcio quanto os relevos reentrantes egípcios o são da estátua grega modelada em todas as



direções. [...] O templo grego se levanta como um cristal no espaço. Ainda assim a pouca atenção concedida a seu espaço interno o relaciona a seus precursores egípcios. Riegl observou que ambos careciam do meio mais simples de comunicação entre interior e exterior : as janelas. (GIEDION, 1981, p. 491, 492)

Os templos funerários egípcios como o de Hatshepsut apresentavam peristilo e arquitraves na abertura das salas para os pátios internos escalonados, o piso de um sendo o teto da sala do nível inferior, tratava-se de uma transição da luz para a obscuridade total da sepultura, uma obscuridade que tinha sentido positivo na religião egípcia. A “fobia ao espaço”, caracterizava o fato dos egípcios evitarem o vão livre e a amplidão desobstruída de espaços internos, algo da mesma ordem que o valor positivo da obscuridade e da noite apontado por Giedion, pela qual a necessidade da “coisa”, adquire sentido na religião egípcia, um sentido cósmico a ligar terra e céu. A verticalidade tão evidente nos obeliscos, aparece com esse sentido cósmico em muitos outros monumentos, como as pirâmides ou em templos funerários como o de Hatshepsut em que está implicada na verticalidade do paredão rochoso contra o qual está implantado. Nessa mesma obra a horizontal aparece nos extensos terraços, que se acomodam como pontes a vencer um vale, tanto quanto o horizonte do deserto provê a linha contra a qual a pirâmide se destaca. Fica a questão de compreender o sentido da transposição e inversão da fobia ao espaço a uma espacialidade ilimitada no plano de Costa. O que para os egípcios era um portão para a escuridão e o espaço devorado pela impenetrabilidade da rocha, aqui é notação de entrada a um espaço que se destaca da cidade e onde se realizam manifestações e rituais de massas, senão plebiscitários, pois que a esfera decisória transcorre mesmo em salas, auditórios e gabinetes fechados no interior dos volumes. Não deixa de ser irônico que os volumes das duas Câmaras pousadas sobre o horizonte da Esplanada sejam uma um morro, e a outra um morro rebatido para baixo em torno de uma horizontal, ou seja, imagens externas que irradiam para a amplidão do Planalto Central, enquanto que a esfera da política transcorre lá dentro desse volumes sem janelas.

Os palácios do Planalto, que abriga o gabinete da presidência da república, e do Supremo Tribunal Federal (figs 74 e 75 respectivamente), seguem ambos um esquema assimilável ao do templo grego, ou seja, uma cela cujo espaço interno

está cerrado ao exterior sem janelas, circundado por um peristilo. O templo grego, segundo Giedion, atuava do volume para fora, tal como os monumentos egípcios. No templo grego, contudo, o peristilo criava uma região de sombra e profundidade limitada ao redor da cela, cuja individualidade cerrada demarcava uma religiosidade diferente da egípcia e que se relacionava de modo diferente com a vida civil dos espaços abertos. Será que a monumentalidade de um anfiteatro grego é do mesmo tipo que a do templo? Por motivos diversos e com sentidos diferentes aos dos egípcios, os gregos tampouco sentiram necessidade de modelar e monumentalizar os espaços interiores, talvez porque sua vida civil transcorresse ao ar livre.

Tanto no Planalto como no Supremo, todo o organismo funcional está adstrito a um núcleo, o correspondente à cela do templo grego, constituído por uma malha regular de pilares e cerrado por uma curtain-wall. O espaço interno ao núcleo não interessa à inspeção externa, e é resolvido de modo a prover um fundo neutro do qual se destaca o primeiro plano do peristilo, este sim tem espaço, alguma profundidade, um sentido perspectivo no Planalto, em que a visão frontal é dada pelas laterais perspectivadas das colunas; praticamente não há o plano da fachada mas sempre a profundidade do peristilo. Quanto mais oblíqua a visão tanto mais o perfil da coluna se revela. O prédio visto pelas faces extremas, da série de ocorrências repetidas do padrão estrutural, mostra as horizontais da laje de cobertura, do solo, e da laje piso do peristilo que termina nas colunas com o perfil curvo que faz a transição à vertical no plano da fachada, se é que assim se pode chamar. Esta horizontal resulta tensa e dinâmica se move numa direção para retornar à outra. Se uma extremidade acentua a profundidade ilusionisticamente a outra como que bloqueia e reconduz o olhar. Esse é o papel da fachada lateral. No Supremo essa fachada tem outro papel, é por ela que se atinge o peristilo, onde resulta mais visível a deficiência de solução do núcleo funcional, com pilares grosseiros rompendo a superfície da curtain-wall. As proporções e a aeração do espaço do peristilo são outras também.

A neutralidade visual dos núcleos funcionais desses palácios, no interior dos quais transcorrem as decisões da vida civil da nação em reuniões, audiências e

seções de um tribunal, faz deles não mais que um fundo neutro para o peristilo que irradia à amplidão, o que, ironicamente, representa a enorme distância entre a esfera decisória e os rituais plebiscitários que transcorrem fora, na amplidão da praça, como festejos de posse de um presidente recém eleito, recepções a delegações estrangeiras ou manifestações de protesto. Por isso, pouca diferença faz que a "cela" seja toda transparente, envidraçada, não há comunicação entre o interior e o exterior, a não ser na medida em que o exterior seja fundo paisagístico, vistas amplas e serenas a partir de dentro.

O Alvorada (fig.75c,77) repete a mesma interpretação do templo grego. O interior do núcleo funcional não interessa, é apenas fundo neutro e de alguma profundidade contra o qual se recorta o peristilo. O padrão, na vista oblíqua ao plano da fachada, que perspectivamente aproxima o eixo vertical das colunas umas das outras, é tensionado pelas curvas que fazem a transição entre essas verticais e a horizontal da laje de piso do peristilo. As faces laterais, às extremidades da série de repetições, são abertas e não mediadas pelo peristilo que contornasse todo o núcleo. O fim da série é abrupto, muito moderno, implicando repetição ilimitada, sem terminação definida como era no templo grego; segue o procedimento típico das obras de engenharia de repetição de um padrão estrutural. A capela ao lado, arremata a continuidade das linhas e da repetição numa torção helicoidal, algo entre movimentos graciosos e ascensionais, com algum sentido religioso.

### **3.3 O restabelecimento do compromisso populista**

Mário Pedrosa compreendeu e aceitou a crítica dos estrangeiros a Oscar Niemeyer e à AMB, o ponto de vista que Artigas chamaria de moral construtiva, mas tinha um olho posto em outros aspectos especificamente brasileiros da moral societária, cujas ambigüidades e paradoxos conservou em suas opções críticas.

Já em "A arquitetura moderna no Brasil". conferência pronunciado em Paris em 1953 (1981a, p.255,264), Pedrosa identificava uma vocação democrática na AMB desde o nascimento com Lúcio Costa, apresentado como um legítimo representante da revolução de 30. Tal vocação teria sustentado o dogmatismo doutrinário de Costa, que não cedeu a quaisquer pressões, e que repousava "sobre um sentimento bem moderno: a fé (o que vos falta aqui[na Europa]) nas virtualidades democráticas da produção em massa." (idem, p.256) Mas após 1930, a reação veio a predominar e instalou-se a ditadura dos Estado Novo, no interior da qual, contudo :

[...] em certos setores isolados como a arquitetura, é a revolução que domina; então vemos produzir-se o que se chama às vezes de "milagre" do Ministério da Educação, onde, pela primeira vez, punham-se em prática as teorias de Le Corbusier, mas com uma independência de pontos de vista, uma preocupação de adaptação às condições locais verdadeiramente admiráveis. [...](idem, p.257)

Apesar da vocação democrática e da firmeza doutrinária com que a AMB nascente soubera utilizar-se "do poder de ação dos ditadores para pôr em prática suas idéias" (idem, p.258), a ditadura cobrou o seu preço, impondo um desvio suntuário:

O "milagre" do Ministério da Educação não pôde ser realizado a não ser em razão de sua "grandiosidade", e de seu programa impositivo. Sem o gosto do grande conforto, da fruição, do poderio e da riqueza de um governador de Estado de poderes ilimitados, Pampulha, o primeiro grande conjunto de Oscar Niemeyer, não teria sido encomendado nem realizado. Uma parte do lado faustoso da nova arquitetura vem sem dúvida de seu comércio inicial com a ditadura. Certos aspectos de gratuidade experimental das construções de Pampulha procedem do programa de capricho e de luxo do pequeno ditador local. As verdadeiras preocupações sociais só apareceriam bem mais tarde, depois da guerra, quando um pouco por toda a parte a restauração da democracia se impusera. É evidente, portanto, que Pampulha não podia senão ser fruto da ditadura, ao passo que Pedregulho é a obra de uma época já democrática.

A defasagem entre uma arquitetura de orientação realmente social, feita segundo o espírito de seus criadores para colocar ao serviço do homem os benefícios da produção em massa, e as condições sociais, econômicas e políticas sob as quais ela nasceu, marcou com seu selo todos os primeiros anos de realização. (idem, p.259)

A partir de 1945, com a redemocratização e um reaquecimento da economia, a arquitetura já amadurecida e tendo conquistado a aceitação popular, pode retomar o curso de sua vocação, como bem o expressavam as resoluções do I Congresso Nacional de Arquitetura, as quais Pedrosa reiterava nesta conferência. Contudo, problemas de outra ordem intervieram, o crescimento frenético do pós-guerra associado a inflação termina na crise do início dos anos 50, que o declínio da atividade de Artigas tão bem expressara, a qual, na visão de Pedrosa, só atualizava mais as resoluções do I Congresso:

O desenvolvimento rápido da nova arquitetura não é tampouco uma consequência exclusiva das condições políticas da época, mas, em última análise, uma consequência das condições econômicas anormais: prosperidade econômica devida à guerra e à inflação. As construções eram então realizadas um pouco por toda a parte, ao acaso, segundo a marcha frenética da especulação. Em 1951, calculava-se que em São Paulo em uma hora, construíam-se quatro casas e meia. Ora, é claro que nessa velocidade doida, superamericana, o futuro era sacrificado ao imediatismo.

Desde então, a febre se acalmou. Conhecemos mesmo agora uma grave crise financeira e de produção. O entusiasmo inicial dos jovens arquitetos cedeu lugar a preocupações mais graves.

A consciência dos problemas mais sérios referentes à toda verdadeira arquitetura, como a da habitação popular, não deixa despreocupados os construtores; preocupam-se com questões mais complexas, com a criação de uma indústria e com quadros que podem se utilizar de técnicas novas.

A arquitetura moderna apresenta de maneira radical o problema do urbanismo que, por sua vez, apresenta de modo não menos radical a da organização racional de toda a sociedade. Os melhores de nossos arquitetos de hoje são cada vez mais conscientes de todos estes problemas. Lúcio Costa, o veterano do "modernismo" arquitetônico entre nós, expressa bem todas essas preocupações quando, num ensaio bastante recente, faz votos de que se conciliem de novo a arte e a técnica para o bem de toda a população. Infelizmente, estamos ainda muito longe disso.

Deve-se reconhecer que nossas realizações mais belas, nossos palácios mais belos, são ainda uma ilha na imensidão do país. O próprio Lúcio Costa reconhece o fato, muito fastidioso, de que a jovem arquitetura está em atraso diante do desenvolvimento geral do Brasil. Isso cria uma defasagem lamentável entre o que é concebido e o que é possível e realizável.

O mais grave problema, o da habitação popular, permanece intocado. Apenas se esboça. Em nossa primeira Bienal de Arquitetura, o júri internacional concedeu o prêmio a A. Eduardo Reidy pelo conjunto residencial de Pedregulho. O júri considerou

esta bela realização de Reidy como um exemplo para o Brasil porque através dela, por sua solução audaciosa no campo da habitação, fez-se obra social. Abre às realizações um novo caminho. (idem, p.260)

É na perspectiva de tais considerações que Pedrosa viria a saudar a autocrítica de Oscar, como o prosseguimento de um percurso que tivera que pagar o preço do desvio suntuário e anti-democrático:

[...] Já ele, contudo, havia dado prova de entusiasmo quando, na ingenuidade dos cristãos-novos da política, abraçou, após as esperanças messiânicas despertadas pelos resultados da Segunda Guerra Mundial, a causa comunista, e andou de lanterna na mão, em grupos de camaradas, pela noite a dentro, a pichar paredes e a pregar cartazes de um partido idealizado (como se o comunismo de Stálin fosse o comunismo de Lenin e Trotsky).

A experiência serviu para fazer desabrochar nele a consciência social, imprescindível a qualquer intelectual e artista de nossa época, mormente arquiteto.... (PEDROSA, 1981b, p.290)

Mas, ter a "consciência social" despertada pelo movimento comunista, cobrou também um alto preço, a depreciação da atividade do arquiteto e a conseqüente displicência que tantas ofensas fizera à "moral construtiva". Essa depreciação manifestava-se, por um lado como desencanto diante das promessas da arquitetura moderna, ou seja, as "virtualidades democráticas da produção em massa" e sua falta de lastro social, que constrangia o arquiteto a "apenas a atender os caprichos das classes abastadas". Por outro, o comunismo se apresentava como um bem supremo tão alto e tão tirano que reduzia à insignificância todo outro valor e toda outra atividade:

Aqui, Niemeyer cometeu o mesmo engano de perspectiva que todos nós cometemos: pensou haver prioridade absoluta para todos os homens e todas as vocações quanto a certas atividades, em detrimento de outras e da sua particular. "Há coisas mais importantes e mais diretamente ligadas à felicidade dos homens" do que outras; do que, no seu caso, a arquitetura. E, então, como todos nós, engajou-se numa máquina política acreditando ter-se engajado numa radiosa utopia. (idem,p.290)

Mas a negligência à disciplina do trabalho tinha também uma raiz no caráter do homem Oscar, um caráter dado a jogos, a prazeres imoderados e à beleza, e que necessitava de um contrapeso:

"[...] o Oscar, esse verdadeiro *playboy* da arquitetura moderna ocidental, [...]. O Niemeyer displicente e boêmio, jovial, não se

sabe se diletante porque cético, ou cético porque diletante, se revela grave, capaz de entusiasmo e devoção, convicto. A fé na arquitetura reverdece e com esta o entusiasmo, a seriedade, a dedicação ao trabalho profissional. (idem, p.290)

E o contrapeso veio a ser uma missão mais alta, um bem supremo que não era tirânico como o comunismo, e que o solicitava como artista e como profissional:

Como vimos, ontem, o despertar da consciência social estremeceu no arquiteto Niemeyer os fundamentos do orgulho profissional, tão necessário e legítimo. Mas, depois, em contrachoque, o arquiteto recobra ânimo, quando a experiência do social é absorvida. O homem generoso reagiu, primeiro, dentro de Niemeyer, àquela consciência, e a arquitetura sofre; depois, no entanto, a consciência profissional reage, e impõe ao homem os direitos imprescritíveis do trabalho criador. O equilíbrio entre o social e o profissional se restabelece quando, enfim, uma formidável e nobre missão se oferece ao arquiteto – a construção da utopia Brasília, a Cidade Nova, síntese do político e do social com o estético-profissional. (PEDROSA, 1981c, P. 293)

A falta de um bem supremo alimentava-lhe aquele traço de individualismo e busca da originalidade.

Oscar fala: a descrença quanto aos objetivos da profissão o levou "a descuidar por vezes de certos problemas, e adotar uma tendência excessiva à originalidade, incentivada pelos próprios interessados, desejosos de dar a seu prédio maior repercussão e realce". E prosseguindo, sem complacência, reconhece: "Prejudicamos em alguns casos a simplificação das construções e o sentido da lógica e economia que muitos reclamavam".

(idem, p.294)

Nesse traço de caráter, Pedrosa identifica o velho inimigo da Arte Moderna, o "desbragado experimentalismo estético", contra o qual Mário de Andrade tanto se batera:

Oscar toca aqui no que o grande historiador o esteta que foi Burckhardt chamou de "a peste de nossa época" – a originalidade pela originalidade, e que ainda há pouco outro crítico eminente, Camon Aznar, da Espanha, batendo na mesma tecla, acoimou de "originalidade estigma", causa da pobreza espiritual de grande parte da arte de nossos dias.

Assim, iria caber a Niemeyer, o mais fecundo inventor de formas de nossa arquitetura, o inesgotável improvisador de soluções, o *playboy* endiabrado, reagir, primeiro que todos, contra o demônio da originalidade e a faceirice da improvisação.

Ora, a "peste da originalidade" e a presunçosa confiança no seu poder de improvisação foram, na verdade, os corolários, no plano do trabalho profissional, daquele decair de estima pela dignidade da própria função do arquiteto. Agora, porém, fazendo a revisão da obra passada, Oscar Niemeyer afirma, pesando as palavras, "só considerar suas aquelas obras a que se dedicou regularmente, e como tais apresenta em publicações e revistas técnicas". Há algo de uma nota comovente de arrependimento quando, nesse verdadeiro desabafo, escreve: "muito melhor não projetasse trabalhos destinados a especulações imobiliárias". (idem, p.294)

Tal como recomendava Mário de Andrade, os males do desbragado experimentalismo eram combatidos, por conversão espontânea de Oscar, com a adoção de uma disciplina artesanal rígida:

A revisão de sua obra começou, nos informa ele, há dois anos, quando concebeu o projeto do Museu de Caracas. Reapontou-lhe o entusiasmo arquitetônico. E, desde então, ele se impõe duas severas medidas disciplinadoras: 1º. Redução dos trabalhos nos escritórios, recusa sistemática daqueles que visem apenas a interesses comerciais, a fim de melhor se dedicar aos restantes, dando-lhes assistência constante; 2º. Estabelecer para os novos projetos uma série de normas "que buscam a simplificação da forma plástica e o seu equilíbrio com os problemas funcionais e construtivos". E, a partir daí, passavam a interessá-lo apenas "as soluções compactas, simples e geométricas; os problemas de hierarquia e de caráter arquitetônico; as conveniências de unidade e harmonia entre os edifícios e, ainda, que estes não mais exprimam por seus elementos, mas pela própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica original".(idem, p.294,295)

As medidas disciplinadoras significavam não uma submissão à anódina disciplina industrial, mas ao tom grave de quem deve projetar os monumentos nacionais, deixando para outros, menos dotados, servir às encomendas comerciais e de caráter estritamente utilitário. A nova disciplina auto-imposta era conforme a esta distinção hierárquica, e seu tom grave pedia que a plástica coincidisse com a própria estrutura, e não fosse algo acrescentado ou dependente de elementos secundários. Note-se, contudo, que a estrutura torna-se suporte de uma modelagem que não tem compromisso com o modo de funcionamento, com o modo de resistir do material às solicitações de cada agenciamento estrutural peculiar :

Aqui tocamos o cerne da pungente revolução interior por que passa o arquiteto. Encontrando o ponto de convergência do ético e do estético, que é o traço mais profundo e distinto dos artistas



verdadeiramente grandes, Niemeyer já não quer distinguir entre concepção plástica e estrutura (uma sendo dada pela outra, necessariamente), para alcançar uma alta simbiose que dispensa o acessório, o secundário, o mero adorno. O elemento "artístico" não será mais produto de uma escolha arbitrária ou feliz do arquiteto, entre duas ou mais pequenas soluções secundárias. O que é artístico é a própria unidade global concebida. Fora daí realmente o que é arte provém ainda de uma concepção estética rococó. (idem, p.295)

Em "Niemeyer e a crítica de arte" (1981d, p.383) Pedrosa saudava as observações e os desenhos com que Oscar vinha a público, em "A imaginação na arquitetura" (1959, p.6-13), expor o seu processo de pesquisa de qualidades visuais de suas obras, em particular nos projetos dos palácios da Praça dos Três Poderes. Os croquis mostram percursos de olhos imaginários com que o arquiteto investigava as visuais de obras ainda não construídas, no estágio de projeto. (figs. 74,75,76) Pedrosa lamentava-se tão somente que estas observações não tivessem vindo a lume ainda no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, AICA/Unesco, realizado no Brasil naquele ano<sup>1</sup>.

Pedrosa, contudo, não empreende o juízo estético da obra de Oscar, limita-se a assinalar que a pesquisa visual arquitetônica do arquiteto confirmaria pontos de vista de uma corrente da crítica que afirmava a relevância de se abordar uma obra de arquitetura como obra de arte:

Em virtude de minhas absorventes preocupações com o andamento mesmo do Congresso e meu extremo cansaço, não pude, ou melhor, não tive coragem de tomar parte na discussão para colocar, talvez de modo mais direto, essa delicada questão. Queria defender ali o ponto de vista de toda uma corrente jovem da crítica arquitetural contemporânea, que resolveu, tão deliberadamente quanto os teóricos e defensores do ponto de vista funcional radical no início do século, abordar a arquitetura como um crítico aborda uma obra de arte qualquer, por exemplo, uma escultura. Esse ponto de vista, como se sabe, foi pela

---

<sup>1</sup> Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, AICA/Unesco, reuniu-se naquele ano de 1959, entre 17 e 23 de setembro, itinerante entre Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro. Esse congresso organizado por Pedrosa sob o tema "A cidade nova, síntese das artes", tinha Brasília como foco e tocou sob vários aspectos na natureza artística da arquitetura e na sua relevância como objeto da crítica de arte.

primeira vez tocado, nos idos de 1910, por Geoffrey Scott, numa obra que ficou desde então famosa, apesar dos anos. Ele talhou nesse sentido uma fórmula lapidar: Arquitetura, simples e imediatamente percebida. A fórmula foi recentemente retomada por jovem teórico da terra de Scott, David Winfield, e desenvolvida por cerrada argumentação muito mais *à point* e tendo em vista todo o desenvolvimento experimental e teórico, desde aquela longínqua época até hoje, da arquitetura moderna. Infelizmente, apesar dos mais variados esforços feitos para alcançá-lo, afim de lhe fazer um convite para vir ao nosso Congresso, isso não foi possível. (PEDROSA, 1981d, p.384)

Devemos, pelas correspondências entre as formulações de Giedion e as obras de Oscar, lamentar que aquele também não tenha estado presente no Congresso, principalmente porque Pedrosa termina esse artigo conduzindo a apreciação da obra arquitetônica como arte para o campo exclusivo da arte abstrata, arte como agenciamento de "formas e volumes, ou os elementos arquitetônicos essenciais, como diz Niemeyer", para a qual os aspectos técnicos, utilitários e narrativos resultam de interesse secundário, como se a experiência estética da obra arquitetônica fosse algo separado desses estratos de significação : "desse modo 'a tradicional diferença de material' é substituída por uma classificação objetiva em tipos de efeito; por exemplo, como uma arte abstrata ou arte representacional". (idem, p.385)

Se assim fosse que mérito haveria em que a expressão plástica coincidisse com a estrutura? Ou ainda, que mérito restaria à crítica que abdicava assim de indagar sobre o sentido, o contexto, os aspectos utilitários, técnicos e narrativos da arquitetura? Pedrosa não negava ele mesmo este ponto de vista inconsistente ao fazer o elogio da obra plástica de Oscar, como já vimos (pedrosa,1981c) pela emergência de um valor maior, extra artístico e extra arquitetônico, que era "a construção da utopia Brasília, a Cidade Nova, síntese do político e do social com o estético profissional"? A autonomia absoluta, como jogo de formas descarnadas, e a subordinação a um valor maior, de redenção do atraso nacional, aparecem como sem a passagem entre os extremos, passagem que é papel do juízo estético e da crítica estabelecer. Se a passagem permanece oculta, temos então a reiteração do culto ao monumento, equivalente à ausência de relação entre os espaços imensos, que figuram e dão lugar a manifestações plebicitárias, e a engrenagem do mundo

político que funciona dentro daqueles volumes, cujo interior nenhuma relação tem com o exterior.

A reconstrução da história da AMB por Mário Pedrosa se dava em vista de uma continuidade com o modernismo de 22, inclusive nas caracterizações da revolução de 30 e seu destino subsequente. Essa continuidade assumia o ponto de vista da antropofagia de Oswald de Andrade de um modo nem tão estrito nem direto, e que proporcionava uma ligação com o populismo cultural dos anos 50. Ele apresentava o lugar da arquitetura moderna no Brasil por comparação à pintura mural mexicana:

Para melhor captar o caráter particular de nossa revolução da arquitetura no plano social e artístico, seria útil fazer um ligeiro paralelo entre a revolução brasileira e a revolução mexicana. Esta última teve lugar antes que a nossa; possuía, em certos aspectos, um caráter racial. Foi, nesse sentido, um protesto das raças autóctones oprimidas.

A revolução mexicana teve sobretudo um caráter de restauração, de *revanche* do peão índio, contra o ocupante branco, contra o conquistador espanhol, destruidor de antigas culturas, de antigas civilizações representadas em nossos dias pela velha raiz popular do país. Entre nós, nada disso; nada de velhas culturas, mas uma população dispersa de índios nômades. Mesmo o negro é trazido de fora; apesar da escravidão a que foi submetido, trabalhou no mesmo sentido que o português, isto é, para conquistar a terra selvagem, para domesticar a natureza virgem.

O caráter reivindicativo ou antes vindicativo das raças oprimidas oferece aos artistas mexicanos seus temas no plano social e político. Eis por que, na arte, é a pintura que conhece sua mais bela realização, mas a pintura social representada pelo mural afresco. O muro foi conquistado pela pintura, não a pintura para o muro, isto é, para a arquitetura. Esta não conheceu, como no Brasil, uma renovação total, permaneceu o que era antes da revolução. Entre nós, ao contrário, é a arquitetura que precedeu o mural. Os jovens arquitetos foram os verdadeiros revolucionários; e a revolução que eles empreenderam foi a sua, em nome de ideais sociais e estéticos muito afirmados, bem mais profundos que os dos políticos, e de sua revolução, além do mais muito superficial. No Brasil a primazia no plano artístico coube à arquitetura, o importante era criar algo novo, ali onde o solo era ainda virgem. (PEDROSA, 1981a, p.257,258)

Para compreender como o arquiteto veio a ser intérprete dos anseios do povo e qual o caráter, suposto, de nosso povo, vejamos que diferenciação de qualidade estabelecia entre a arquitetura e as outras artes plásticas:

[...] Aqui temos uma situação que Arnheim definiu bem ao mostrar como as figuras humanas que se formam fundadas a régua numa perspectiva central resultam numa obra falha e morta. Mas a arquitetura, diz ele, pode-se dar ao luxo de uma ordem simples, porque, em lugar de retratar uma realidade, tem uma tarefa mais limitada de representar a legalidade, a lei, a institucionalização de uma ordem em um cenário natural. Mas nenhum retrato da realidade, seja representação nacional, regional ou abstrata, pode ser apresentado pela própria lei, que, em lugar da sua incorporação às coisas, de viver da natureza, de uma existência concreta, se manifesta, em sua generalidade, em cada processo legal, sem que outros processos semelhantes interfiram no geral. (PEDROSA, 1961, p. 106)

Nesse registro, ordenações simples e diretas resultariam pobres na pintura, por exemplo, que pede uma decantação de experiências. Na arquitetura, uma arte que não representa mas constrói, a tarefa seria mais simples e limitada de instituir uma lei formal e construtiva. A generalidade da lei se mostraria com menor evidência numa formalização mais concreta, densa e saturada de história e experiência. As mais representativas obras da AMB traziam a marca de espaços criados diretamente sobre o cenário natural, Pampulha num pântano, Pedregulho num desvão entre morros e Brasília no deserto e remoto Planalto Central, criações ex-novo sem qualquer decantação de experiências que as precedesse:

[...] Começa-se sem nada ou apenas no cenário natural e se cria, assim, simples, ingenuamente, o lugar de onde vão se traçar as novas perspectivas, e tudo parece então não natural. E por isso é que há uma simplicidade ingênua, satisfeita de si mesma, feita de graça e de audácia. Não é, porém, a simplicidade complexa, nascida da consciência da complexidade das experiências acumuladas, da fatalidade de consciências inibidas que é a origem da modernidade na Europa. (idem, p. 106)

Este seria o motivo da incompreensão de europeus para com a AMB e que se mostrava novamente no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte de 1959, reunido para o exame de Brasília. Os "europeus sofisticados não fundamentais" não perceberiam a instituição da ordem sobre o cenário natural, "pois querem antes de tudo a representação existencial, uma experiência tradicional, histórica, que não pode ainda haver, como também a interação dos vários fatores entre a ordem arquitetônica e a natureza consubstanciada em unidades representativas arquitetônicas existenciais" (idem, p.106), o que entre nós estaria ainda se formando. Há mesmo a sugestão de um paralelo entre a AMB e a

arte indígena, o estilo geométrico de ornamentação de cerâmica e utensílios em geral, pois neste predomina a legalidade. Artigas percebeu essa sugestão e enquanto André Malraux chamava a coluna do Palácio da Alvorada de cariátide, ele a comparava a uma boneca dos índios carajá (ARTIGAS, 1968, p.44)

A criação de um espaço no deserto, como Brasília, é uma situação onde sobressai a lei formal desobstruída de qualquer inibição ou resistência interna, e a lei é o princípio racional. Os esboços virtuosísticos de Niemeyer, que Rogers via com desconfiança, ou traçar os dois eixos, norte-sul e leste-oeste, sobre a terra, como no Plano Piloto de Costa, eram desígnios fundadores sobre um espaço natural: "quanto mais a forma nasce num contexto apenas natural, mais a ordem, o sentido de proporções aparece dominante, e a criatura aparece apenas construída. E o que os europeus querem é que a criatividade seja produto real no sentido existencial". (PEDROSA, 1961, p.106) No Brasil, o elemento existencial, o mundo humano que se superpusera à terra, seria posterior à instituição da ordem, por isso

[...] o elemento estético espacial é, pois, no Brasil, da maior importância para compreendermos fenômenos sociais tão profundos, culturais tão vastos, artísticos tão transcendentais (como a arquitetura, pois naquele elemento se inclui o primeiro ingrediente vivencial cultural, embora ainda individual, isto é, no arquiteto)" (idem, p. 107)

Note-se que daí, começa a emergir a construção de uma figura demiúrgica do arquiteto, como o "principal artífice da nação", nas palavras de Flávio Motta (1960, p.61,67). A ausência de uma experiência socialmente compartilhada, um mundo de inibições contra o qual lutar, é bastante consistente com a fraqueza com que a moral construtiva se apresentava para Oscar. Até mesmo o clima, como observara a sra. Gropius, conspirava nessa direção, fazendo menores exigências ao detalhamento e ao desempenho das construções, do que nos climas temperados. E, por acaso, não era a "utopia Brasília" que infundira ao arquiteto uma disciplina, algumas restrições auto-impostas? O arquiteto se ergueria, então, como intérprete do povo à medida que desse forma, como primeiro elemento socialmente compartilhável, a algo prospectivo, a uma utopia a lançar raízes a partir daquele ato inicial. Essa atitude prospectiva e necessariamente construtiva

seria o contrapeso exato à subjetividade autonomizada, ao "desbragado experimentalismo estético". Era precisamente nesse sentido que Pedrosa elogiava a tendência concreta na arte brasileira:

[...] a integração das artes que a nova arquitetura pede exclui as vedetes, as estrelas da pintura de cavalete, desvestida de qualquer pensamento espacial. As novas gerações de pintores e escultores estão mais próximos desta síntese. Querem fazer da arte uma atividade prática e eficaz de nossa civilização. Eis porque penetram na escola dos construtivos, a fim de chegar a uma verdadeira síntese, condição indispensável à criação do estilo que o mundo e o futuro esperam de nós. (PEDROSA, 1981a, p.264.)

### 3.3.1 Equação antropofágica: obra de arte, utopia realizada

Pois bem, até aqui estabelecemos, do mesmo modo como para Artigas, uma associação entre AMB, populismo e concretismo. E a antropofagia? O ato de tomada de posse e de estabelecimento de uma ordem sobre o cenário natural, de um mundo sobre a terra, era o modo típico de construção do Brasil, país que tinha data de fundação, a partir da qual passou a ser construído de baixo para cima, ato que se repetia a cada surto de expansão colonial sobre o território, do litoral para o interior. Mais que isso, esse ato a repetir-se transformava a cultura e a indústria precedentes em natureza, algo a ser dominado ou descartado se estiver esgotado. Esse aspecto seria mais saliente nos periódicos movimentos de importação, como em 1816, quando o Brasil importou o neoclássico com a missão francesa, que aqui chegou e se implantou direitinho, como a palmeira imperial que desbancou as plantas vagabundas nativas e tornou-se símbolo de poder. Ou em 1922, quando o Brasil importou o primitivismo e novas técnicas de versificação como em pau-brasil de Oswald de Andrade. (cf. PEDROSA, 1961, p.106)

Pedrosa endossava Lúcio Costa (1997b,p.458) ao atribuir, de modo demasiado unívoco, ao movimento da colonização a definição do perfil das três raças:

Entre nós, nada disso; nada de velhas culturas, mas uma população dispersa de índios nômades. Mesmo o negro é trazido de fora; apesar da escravidão a que foi submetido, trabalhou no mesmo sentido que o português, isto é, para conquistar a terra selvagem, para domesticar a natureza virgem. (PEDROSA, 1981a, p.258)

A ação sobre a natureza virgem era a razão instrumental colonizadora do português, que não tinha olhos para contemplar a natureza, somente o machado. A velha imagem dos platôs e das encostas nesta perspectiva, trai o aspecto predatório da colonização portuguesa, que fundou um sistema de exploração do território até a exaustão, para ser então, abandonado e passar-se a explorar com a mesma fúria terras ainda intactas e férteis. Esse havia sido o sistema de expansão territorial do litoral para o interior que, com Brasília, estava para dar um salto de escala, um salto de mil quilômetros.

Mas não era uma reiteração o que Pedrosa projetava para Brasília em escritos de 1958, e sim uma reversão ou mesmo a redenção do processo predatório, aquele que Gropius tão bem notara com um simples passar de olhos sobre o Brasil. Como isso seria possível?:

Os portugueses o foram ocupando [o território], artificialmente, plantando por sua vasta extensão, aqui e acolá, pequenos núcleos urbanos nas selvas, verdadeiros oásis. Nesse sentido, Brasília se insere nessa tradição, que é a tradição colonial de ocupação do território através de vilas, termos, arraiais e cidades surgidas na selva bruta.

A diferença é que, sendo destinada a capital do país, não pode Brasília ficar presa àquela tradição, isto é, vivendo como um oásis, ou colônia fundada sobre base artificial. Ela deve, ao contrário, ser uma antecipação do futuro: uma utopia, pois. (PEDROSA, 1981e, p.318)

Pedrosa via, ou queria ver, uma mutação na razão instrumental na modernidade, que estaria adquirindo características de utopia, de antecipação criativa do que ainda não existe e que condicionasse o decurso da história pela antecipação, um curso que seria de outro modo aberto a qualquer outra direção, inclusive a mesmice e reiteração :

Outro eminente filósofo de nosso tempo, Bertrand Russell, já assinalou como traço distintivo de nossa época o de ser aquela em que as utopias passam do sonho à realidade, de hipótese ou pressuposição fantasistas à experiência, a instrumento de trabalho. Essa passagem se deve a algo inédito criado em nossa época : uma nova técnica social que permite a experiência de sociedades artificialmente fabricadas para fins deliberados.

Que significa [...] que essa técnica possibilita a passagem da utopia ao plano. As afinidades entre os dois conceitos, o de plano e de utopia, são inegáveis e estreitas. É que a utopia tem agora a seu serviço uma técnica social e de realização extremamente complexa e cheia de virtualidades. E, por isso mesmo, Russell foi capaz de descobrir no homem de hoje um prazer tipicamente moderno, o de construir segundo um plano, que é, segundo ele ainda. "Um dos móveis mais fortes para homens de ação que combinam a inteligência, a energia e a ambição".

Construir uma cidade é, hoje, portanto, uma utopia perfeitamente planejável, e um móvel ao alcance de homens capazes e movidos por uma ação finalista coletiva. Uma cidade, com seu programa, sua finalidade, sua planta, é, portanto, algo como uma autêntica obra de arte a realizar. Exige-se, portanto, de seus construtores, de seus urbanistas, arquitetos, etc., que ajam com a precisão do engenheiro e a imaginação do artista; do contrário, a obra de arte, Brasília, será uma realização cambaleante, um aleijão, algo que não chegará a viver, admitindo-se mesmo que seja dada como "acabada". (idem p. 318,319)

Onde Le Corbusier via um dualismo harmonizado entre a razão instrumental e a beleza mecânica, de um lado, e a beleza absoluta de outro, Pedrosa vê uma identidade, que não obstante era plasmada pela arquitetura tida como a mais formalista da época. Como foi possível tal identidade entre o interessado e o desinteressado? Em artigo publicado no dia seguinte "Cidade, obra de arte" (22/05/58) Pedrosa procurava esclarecer as condições em que uma cidade poderia ser uma obra de arte:

Quando se fala em obra de arte não se quer referir apenas ao que dentro dela é gênio, emoção, poesia. É indispensável que com o conceito, se tenha em conta também o bom artesanato, qualidade, propriedade, justeza em todas as partes e em todas as coisas "feitas" ou realizadas pelo homem". (PEDROSA, 1958)

Pedrosa, do mesmo modo que Mário de Andrade, retinha o aspecto societário do artesanato, aquele do nivelamento alto de coletividades. Nas esferas do saber, o artesanato recai, contudo, para o lado do bom e justo. Em outras



palavras, a identidade entre interessado e desinteressado era o que evocava, então, em Lethaby, que, na tradição de Ruskin & Morris, escrevia em 1918 :

Uma cidade é uma obra de arte em função de sua qualidade de lugar de morar dos homens. Sua arte é o serviço e o estímulo que lhe dão vida. (citado por PEDROSA, 1958)

No mesmo texto, Pedrosa punha-se a imaginar como Brasília quebraria a mera reprodução do padrão forjado na colonização, e as dificuldades em que se metia não eram pequenas. As "instituições [de Brasília] não serão dadas como coisa natural, como coisas ali achadas, quais se fossem frutos da terra ou da ecologia, como costumes tribais indígenas, clima ou acidentes geográficos especiais. Serão, ao contrário, criações coletivas de sua época, isto é, do Brasil de 1958". O fato de que as instituições políticas não pudessem ser renovadas, pois dependiam da constituição nacional, não impedia Pedrosa de ir adiante, mesmo tendo que recorrer ao localismo da comunidade: "as instituições comunais, isto é, da própria cidade, estas serão fatalmente diferentes das que vigoram pelo resto das cidades brasileiras"

Mas, seria pela tecnologia e pela forma integralmente modernas que Brasília seria capaz de repelir todas as mazelas e descabros da administração pública nacional. A estrutura racional de Brasília, conforme ao plano, não poderia, supunha, funcionar à base dos esquemas de "adaptação às mazelas e desídios da administração pública brasileira":

Brasília, novinha em folha, no isolamento geográfico e social em que viverá pelo menos nos primeiros tempos, despida de qualquer experiência passada quanto à adaptação às famosas "realidades brasileiras" não terá jamais os mesmos recursos para substituir ao mau funcionamento público, mal endêmico das outras cidades brasileiras, em particular, de nosso caro Rio de Janeiro, a velha capital. [...] Também terão caráter inédito os seus serviços públicos, sendo, como vão ser, inteiramente novos, quanto ao ambiente em que vão funcionar, perfeitamente original, quanto ao pessoal que os vão manejar e quanto aos equipamentos de que vão se utilizar. É-se, então, obrigado a levar em conta toda a experiência do presente.(idem)

Na trilha de Lethaby, a cidade é obra de arte à medida em que proporciona bem-estar ou qualidade de vida. Mas este é um interesse e a arte é propriamente o

desinteressado. Mas a utopia de que nos fala Pedrosa é a fusão do interessado com o desinteressado, a identidade entre eles:

A cidade nova deve falar por si mesma, pelas imagens que nos vem à vista. É preciso estimular o homem atarefado, mecanizado, distraído do seu meio e de sua paisagem pela atenção aos negócios ou às obsessões interiores, por estar simples e artificialmente concentrado, graças à publicidade e à propaganda, sobre coisas inessenciais ou secundárias, a ver tudo o que se passa em torno dele; estimulá-lo a apreciar as variações de cada hora de sua paisagem cotidiana. É preciso, pois, evitar que esta, pela vulgaridade e fealdade se torne desprezível, ou depressiva sobre o espírito dos que nela vivem. A boa qualidade do trabalho, a boa forma das coisas, mesmo das mais humildes e neutras, deve ser um imperativo da nova cidade. (idem)

Mas, afinal, qual era a idéia de povo com que Pedrosa pretendia restabelecer o compromisso AMB-populismo? A resposta só pode ser obtida pela composição de peças ou figuras de seu pensamento. Seríamos um povo "condenado ao moderno" porque a nação foi fundada e se tem reproduzido por ações instrumentais sobre o território natural, ações assemelhadas ao moderno planejamento, diante do qual não manifestamos resistências ou inibições. Os esboços virtuosísticos de Oscar exibem a simplicidade ingênua, aos olhos dos europeus, a designação simples e direta da instituição de uma ordem sobre o cenário natural, característica tanto da razão instrumental portuguesa quanto da arte geométrica dos padrões indígenas. O modernismo brasileiro redescobriu o Brasil importando o gosto do modernismo arquitetônico que simplesmente se submeteu aos condicionantes da terra e formulou a idéia prospectiva da democracia, entendida como inclusão de todos à cidadania, meta que pedia o instrumento do plano para sua realização, tal como fora estabelecido em 1945 no I Congresso Nacional de Arquitetos.

O paralelo com a antropofagia de Oswald de Andrade é, a nosso ver, mais do que apenas sugestivo. A antropofagia também se propunha como um programa de reeducação da sensibilidade e uma teoria crítica da cultura brasileira. Punha-se como uma nova sensibilidade que redescobria o Brasil, o seu caráter forjado pela história, e encontrava nos meios técnicos modernos e no ambiente industrial, as condições de realização da nova experiência e da construção nacional, mas por um viés anárquico, ao contrário do que se dava com o grupo

ANTA e sua tendência ao fascismo. O primitivismo estético de Oswald se desdobrava em acesso a "estados brutos da alma coletiva" e numa "simplificação e depuração formais", uma volta à "inocência construtiva da arte". (cf. Nunes, 1970)

O artista/arquiteto como intérprete do povo representaria o encontro da cultura nativa popular com a cultura intelectual renovada pela tecnologia moderna, a qual, pela reprodução em massa democratizara o acesso à arte e, do lado do artista, restituíra-lhe a criação por tê-lo livrado de todo esforço meramente reprodutivo, caudatário de convenções acadêmicas. Em Oscar haveria o esboço virtuosístico, a nova técnica do concreto, algo da simplicidade e da legalidade da arte geométrica, pela qual concretismo e a arte popular se encontravam. Os críticos europeus simplesmente não compreendiam a "ingênua" externalização da intenção plástica na AMB.

A "metafísica bárbara", na expressão de Benedito Nunes, a antropofagia como "pedra de escândalo a ferir a imaginação [...] metáfora diagnóstica e terapêutica" (idem, p.xxv), era uma proposição crítica e prospectiva da cultura brasileira. Nossa sociedade carregaria o trauma da repressão colonial modelada segundo a catequese pela qual os jesuítas reprimiram o ritual antropófago, repressão que impedia a relação totêmica com as divindades e instituía tabús após tabús, algo que se reproduzia e se mostrava no caráter de nossas elites, no zelo submisso com que o bacharel importava a última palavra da cultura ocidental, sem dela se apossar, ato pelo qual toda história e cultura autóctone precedente caía no fosso da natureza, da não humanidade. Como terapia, como prática prospectiva, a antropofagia, simbolizando o registro etnográfico do ritual tupi, propunha a prática da rebeldia individual contra tabus e interditos, a ser praticada pelo artista, a "revolução caraíba" do artista a quem as técnicas modernas de produção e reprodução em massa livraram de ser caudatário da reprodução de convenções acadêmicas e abriram a perspectiva da democratização do consumo das obras de arte modernas. Obviamente faltava a Oswald, e também a Pedrosa, uma compreensão crítica da produção em massa, dos limites de suas "virtualidades democráticas". Como ficaria, por exemplo, a rebeldia individual nos limites da psicologia do consumidor?

A rebeldia individual do artista promoveria o desafogo dos recalques históricos da catequese, recalques somente, pois nunca fomos catequizados no fundo de nossas almas, onde dormita o paganismo e o direito à vingança; nossa sexualidade cristã nunca teria ultrapassado a soleira da casa grande, sempre a mostrar-se como desenfreado sem vergonha na senzala. A rebeldia individual do artista promoveria a reversão do tabu em totem, do interdito à incorporação de possibilidades. Assim, por exemplo, Brasília marcaria a devoração do patriarca João Ramalho, o fundador de Salvador e primeiro governador geral, e a incorporação coletiva do desígnio que institui uma ordem sobre a natureza. A atitude simples, ingênua e desimpedida da ornamentação do selvagem, forma de destacada legalidade, retornaria à superfície efetiva da vida na atitude planejadora, nos esboços de Oscar, que dispõe dos meios técnicos em vista do sonho e da fantasia, a qual, se ainda não conheceu a complexidade histórica, também está livre de suas inibições.

Mas como é que o elogio do instinto se encontrava com a dominação técnica da natureza? Tratam-se de dois planos antropológicos relacionados. Num deles está a consciência do sagrado como terror e medo, como abandono ao ser no mundo, para o qual a divindade é estranha e hostil, tabu supremo e interdito transcendente. O ritual canibalístico era, então, simbolizado como ato de extrema vingança pela qual o homem incorporaria a alteridade inacessível dos deuses, fincando-os à terra como tótems. No outro plano o sagrado é posto como instrumento de adaptação bio-psíquica, de um homem cujo instinto mais fundamental é a vontade de poder, um homem dominador da natureza. Na intersecção dos dois planos decidia-se o destino ambíguo da vontade de poder, pela qual o homem seria ou "rebelde generoso" ou "guerreiro cruel". Parafraseando Le Corbusier não saberíamos, então, em que mesa seria servido o vinho.

Note-se que a harmonia pré-estabelecida entre o espírito anárquico do artista individual e o espírito coletivo do povo, só é possível enquanto o "povo" for uma idéia que o artista faz ou de que é portador. Fora da representação populista o que há são as vicissitudes da relação entre o artista e o público, e é nesse registro que tardamos a pôr a questão dos monumentos da AMB.

Mas, para as representações da antropofagia, tratava-se propriamente de reverter o cruel colonizador, caçador de índios e traficante de africanos, em rebelde generoso, pelo resgate do horror diante da natureza numa natureza conquistada. Mas a luta por vencer a natureza se dá sempre com os condicionantes da região. O homem é um animal em processo contínuo de adaptação biopsíquica ao ambiente, reagindo e modificando o entorno sempre segundo as coordenadas espaciais do local que habita, razão pela qual a imagem dos deuses teria sempre sido regional. A revolução industrial, se tendia a liquidar com o exotismo, universalizava a regionalidade, tudo iria ao mercado mundial como especificamente regional, como, por exemplo, a "poesia Pau-Brasil" de exportação:

É nos limites da região que o homem antropofágico se torna o bárbaro tecnizado de Keyserling, ávido de progresso, assimilando a técnica e utilizando-se da máquina para acelerar a sua libertação moral e política. Desse modo criaríamos, pelo máximo progresso material, um novo estado de natureza, que nos devolve à infância da espécie, onde, numa sociedade matriarcal, alcançaremos na alegria a prova dos nove de nossa felicidade. (NUNES, 1970, p.xxxiv)

Eis que surge, assim, a idéia de povo com que Pedrosa possivelmente tenha pretendido renovar a aliança entre a AMB e o populismo, a figura universal porque regional do "bárbaro tecnizado", passível de determinar-se em nacionalidade concreta e nas particularidades regionais. Mas nós brasileiros, construídos segundo a antropofagia, à soleira de uma era coletivista, o matriarcado técnico, no fundo o conteúdo de todas as utopias modernas, reverteríamos nosso atraso em vantagem e privilégio relativos, nós, condenados ao moderno. Esta figura do brasileiro nascera já de uma inversão de valores:

Uma das leituras prediletas de sua juventude, a quem Oswald deve grande parte de sua virulência crítica dirigida contra os padrões morais comuns (Moral de Rebanho), o sacerdócio e as religiões de salvação (de meridiano), Nietzsche não é porém mencionado no Manifesto, ao contrário de Keyserling, expressamente citado, a quem nosso autor deve a idéia da *barbarie técnica* na *época do chauffeur*, colhida em *O Mundo que nasce*, e que por ele foi interpretada num sentido positivo. Os prenúncios de um novo tribalismo, acumulados ao nosso redor, nesta era do *chauffeur*, para Keyserling redundado num ecumenismo religioso e político, numa arte pré-cultural e no advento de novas "aristocracias", como a bolchevista e a fascista,

são, para Oswald, os prenúncios da abundância dos bens de consumo garantida pelo desenvolvimento tecnológico da produção. Concretizar-se-ia, então, a "vitória política da máquina", a que ele se referiu num dos ensaios de *Ponta de Lança*, de nítida inspiração spengleriana, e com que acena outra das sobreposições imagéticas do Manifesto, desta vez entre a *Idade do Ouro* em que nos encontramos e a *Idade de Ouro* a que volveríamos em razão da pletora e da nivelação das condições materiais de vida na época do *chauffeur*. Nesse trocadilho está toda a esperança da *revolução caraíba*.

(NUNES, 1970, p. xxxi,xxxii)

O bárbaro tecnizado estaria em conformidade tanto com a rebeldia anárquica do lado do artista, bem como com o espírito coletivista da utopia a que esse artista arquiteto dava forma, pelo menos no quadro renovado da aliança AMB-populismo. Basta, contudo, que um indivíduo pare diante de uma obra de Niemeyer ou de Artigas e faça o juízo estético, que lhes produza o valor estético do lado da recepção, para que o culto aos monumentos, de que, neste contexto, a barbárie ou o matriarcado técnicos são apenas outros nomes, desvaneça. Aí termina a ilusão populista e retornamos à esfera pública do saber desinteressado, com toda a dificuldade de asserção que se queira atribuir-lhe.

### 3.4. Artigas entre o concretismo e o nacional-popular

O ano de 1956 vê Artigas reiniciar a atividade, ainda que não a pleno vapor. Com efeito, é o ano de dois trabalhos marcantes. A casa Sebastião Baeta Henriques (fig.77) no bairro do Butantã em São Paulo, e a proposta para o concurso do plano piloto de Brasília, cujo edital de convocação foi publicado em 20 de setembro. Artigas constitui equipe com o sócio Carlos Cascaldi e com os arquitetos Paulo Camargo de Almeida e Mário Wagner Vieira da Cunha. Em 16 de março de 57, o júri publicou o resultado do concurso tendo cabido à equipe de Artigas um 5º lugar. Lembremos, para bem situar a atividade de Artigas, que este é o 1º ano do governo Juscelino Kubitschek, em que o presidente lança o plano de metas 56-61, que põe o PCB em rota de adesão ao governo, a qual será concluída em meados do ano seguinte. 56 é também ano de política profissional e

acadêmica, quando Artigas integra uma comissão do IAB-SP que elabora uma nova proposta de regulamentação profissional em substituição ao decreto de 1933, e que pretendia separar a arquitetura do organismo regulador comum o CREA. Além disso, tem início, por iniciativa de Artigas, um processo de discussões com vistas a uma reforma ao ensino da FAU-USP que, contudo, só terá prosseguimento na reforma de ensino da FAUUSP de 1962.

Um arquiteto tão conhecido e admirado como Artigas suscita muitos comentários, cotidianamente, sobre filiações ou influências, as obras da fase wrightiana, mais que todas. Contudo há uma diferença entre o repertório, os materiais simbólicos e formais, e o sentido da obra que os transforma. Os comentários de Artigas sobre a casa de Sebastião Baeta Henriques (fig.77) nos colocam diante dessa discriminação:

Mas a inspiração é da casa paranaense, aqui, ponho as tábuas da empena na vertical, como se fosse a concepção estrutural da casinha da minha infância, foi a primeira vez que se fez uma empena desse tamanho, Isso me tirava o sono porque, quando nós tiramos a madeira grossa o que resultou foi um concreto desesperado. uma coisa hedionda! (ARTIGAS, 1997a, p72)

Essa casa apresenta muitas novidades relativamente às pesquisas do período até 1953. O número de pontos de apoio reduziu-se, agora são apenas seis, e, em casas dos anos seguintes, serão reduzidos a apenas quatro. As empenas são um desenvolvimento da figura do corte que por extrusão gerava o volume e resultava nas fachadas extremas como na casa Benedito Levi. (fig.31); elas agora adquirem papéis plásticos e estruturais de maior relevo. Sendo uma peça única de concreto armado, sustenta o balanço da cobertura, de 4m, que se projeta para um lado da malha de seis pilares. A fôrma de tábuas verticais em que fora vertido o concreto, dificilmente evoca qualquer construção de madeira paranaense ou outra qualquer; não há mímese da construção tradicional, mas a transformação total de seus elementos. Há, sim, a autonomização desse elemento planar, que, saliente em relação aos pilares, confere à construção uma espessura volumétrica maior do que o espaço contido internamente.

A cobertura em duas águas também não imita, nem um pouco, as casas de madeira e suas tesouras suportando telhados de duas águas, pois as águas são

assimétricas e a inclinação é a das telhas de fibro-cimento; as proporções são outras e a terminação na empena é abrupta, sem transição de qualquer espécie, como se corta uma barra extrudada qualquer. Essas duas águas são um desenvolvimento das águas únicas como na casa Benedito Levi, um desenvolvimento para dar um caráter de espaço interno aos dormitórios sob a cumeeira, uma vez que a laje acompanha e suporta o telhado. essa cumeeira é como se o espaço exercesse uma pressão de dentro para fora inflando o plano da cobertura; além disso, a água maior chega a uma cota inferior para manter a escala no estúdio implantado no nível intermediário, com o piso sobre um aterro que quebra artificialmente a planura do terreno. Os pilares já não são os delgados cilindros que vinha usando anteriormente, têm uma seção retangular, ora embutida formando saliência na alvenaria, ora totalmente solta e independente. A seção é, contudo, variável, como um tronco de obelisco virado para baixo.

A casa é encaixadinha no lote (30x16)m e explora os recuos laterais ajardinados em proveito dos espaços internos à casa, uma típica solução da "arquitetura paulista" para os loteamentos de São Paulo, ainda que de bom padrão como este no bairro do Butantã, que atraiu muitos professores universitários, como o casal Baeta Henriques, pela proximidade à Cidade Universitária. A empena e a parede cega para a rua, e o jardim sobre o aterro compõem aquele ar de introversão e despojamento que perfaz como que uma cultura de morar que surgiu em São Paulo, que combina uma certa monumentalidade com o constrangimento do lote, resultando, porém, não numa inadequação de escala, mas em dignidade tão somente.

Sendo esta a primeira obra após a crise, é justo pensar nela em termos de uma solução pessoal às dificuldades paralisantes. Num depoimento tão tardio como o de Fortaleza em 1981, Artigas descrevia a saída que encontrou para sua crise, suas dúvidas : "[...] Eu logo percebi que [...] a arquitetura estava ligada a uma problemática nacional e popular e que era preciso arranjar uma ética que me conciliasse com os ideais do povo brasileiro [...]". (ARTIGAS, 1985, p.6) Este trecho, pinçado para fora de seu contexto na fala de Artigas, que se dirigia a questões como moderno e pós moderno, revela tão somente que o nacional-



popular foi conservado nalgum sentido em vez de simplesmente descartado. Se foi conservado é porque sobreviveu às dúvidas e veio a compor a solução. No mesmo depoimento admitia o tanto de arbitrariedade que o nacional-popular continha :

Quanto à cultura nacional, bem, confesso para você que não é só uma preocupação constante, mas também, um pouco diletante, porque definir a cultura nacional de um povo subdesenvolvido como o nosso não é tão fácil. O que é que é essa cultura nacional? É fácil exprimir, definir em termos poéticos. As raízes brasileiras do universo, tá? Mas o que é que é a nossa cultura é um pouco difícil [...]" (idem,p.8)

O nacional-popular de Artigas inclui uma autoria decidida, de artista intérprete auto-nomeado da cultura nacional:

[...] Assim que, na obra que eu tenho feito, freqüentemente vou buscar nas manifestações que podem ser chamadas de assimiladas pela cultura nacional aquela coisa que o povo selecionou. O povo no seu conjunto, selecionou com forma já definida como agradáveis e belas. Não gosto dessas coisas que chamam harmonia universal, a beleza do universo; eu gosto da beleza quando ela já vem passada pelo crivo do nosso modo de ser e me esforço para incluir na minha obra esses aspectos. Confesso que isso não é muito fácil e tenho certeza de que tenho mais errado do que acertado; porque não é fácil. De uns tempos, há uns anos atrás já fiz casas do jeito das casas que eu gostava como menino no Paraná. Usei lambrequins de concreto, e beirais largos e iluminados, e me delicieei com as belezas dos telhados e acho que se fizeram telhados embaixo, a gente pode ter a felicidade, e vivo lambendo essas nossas possibilidades que aí estão para serem usadas e desfrutadas. Se não faço mais, é porque não consigo convencer da propriedade de minha hipótese. Mas eu acho é que nós não temos a liberdade necessária para poder conviver e trocarmos nossas experiências nesses nível. (idem,p.12-13)

E as suas dúvidas confessas podem mesmo ser um espanto auto-contraditório, que desdiz seus argumentos mas não pode aceitar o desdito:

[...] A única coisa que me oprime é que, geralmente, os meus recursos não sejam convocados pelo meu povo, cuja pobreza eu reflito no âmago da minha circunstância. É onde nós convivemos. Assim, me parece que eu tenho que economizar o tempo histórico do meu povo e o meu, tempo para dizer que coisas eu posso fazer nesse momento, e é a única coisa que ainda me angustia. (idem, p.10)

A despeito de toda a evidente arbitrariedade do discurso nacional-popular, de se propor como intérprete do povo ou da cultura nacional, que acaba por

esvair-se em fumaça quanto mais Artigas insiste, o que se mostra de fato é a posição de um artista e seu direito à pesquisa estética e a lançar mão de que materiais e recursos for :

Para quem pensa que eu sou um pobre oprimido, ao contrário, sou um artista inteiramente, porque o artista, sabe, se não é uma arruela da tecnocracia, é um ser que no momento da criação desfruta da liberdade total. Eu sei desfrutar desses momentos. Deus sabe com que prazer que eu desfruto, eu os tenho desfrutado. Faço talvez isso, no entanto, não pelo prazer pessoal de fazê-lo mas porque sei que representa alguma coisa. É como quem diz: já que não pode haver liberdade para todos eu vou usar da liberdade para transferir para alguém a experiência de tê-la beijado as plantas dos pés – como dizia o poeta. (idem, p.12)

Nem mesmo o seu modo de servir-se das idéias como de instrumentos, poderia estender-se sem algum limite ou justificação, ou, quem sabe, pelo encontro com alguma realidade que se lhe opunha. E essa justificação, por fim aparece:

Hoje sinto que o esforço de eu descobrir o direito brasileiro de perceber, na cultura universal quais são as raízes da nossa essência me comove. E eu venho perseguindo essa coisa um pouco oswaldiana, porque nós temos feito tanta coisa para apagar a impressão digital que essa crápula [os colonizadores] imprimiu a nossa pátria que, no fundo, tudo o que vier de fora para cá, em parte nos pertence. E trata de comer e deglutir o que de fora aqui chegar, digerir e produzir, Deus sabe o que [...]. (idem, p.9)

A antropofagia de Oswald de Andrade é invocada como o que justifica a pesquisa estética de forte caráter autoral como sendo nacional e popular. Contudo, será mesmo isso o que Artigas realizou em sua obra madura? Ou foi outra coisa, que mal advertia?

Por ora, retenhamos que as referências situam a casa Baeta já no horizonte dessa obra madura, que se põe como livre pesquisa estética e que faz uso de que elementos for, tudo devora e deglute, seja a casa de madeira no Paraná, seja o concretismo, seja o neo-plasticismo de Mondrian:

Essa sala [da casa Baeta] é dividida como um Mondrian: um trecho é azul, um pedaço branco, um amarelo e um risco preto, a escada é de cimento preto, são ladrilhos de cimento encerados. A sala de jantar é o azul, pode-se sentar no sofá dentro do branco e a entrada é um quadrado vermelho que encaixa no conjunto, tudo está ligado a esse ideário em relação ao espaço e à

apropriação de cada usuário segundo seu julgamento sobre a visualidade, e não às limitações das paredes. (1997a, p.72)

Outro aspecto da casa Baeta é que o espaço interno começa a ter as partições reduzidas ao essencial, aos dormitórios no pavimento superior e à cozinha e lavanderia no térreo. Não se trata apenas de criar amplos planos abertos, como na casa Heitor de Almeida (fig.41) ou na casa Paulo E. Gomes dos Reis (fig.44), mas de reduzir as partições recorrendo a marcadores mais sutis, como o estúdio no nível intermediário:

Nessa casa incluí a compreensão de um certo problema da intelectualidade que sempre quis ter, em sua casa, um recinto que chamavam de escritório. Comecei a perceber que essa intenção não era só para ter uma sala extra, mas tinha que ter um quarto de uso mais lúdico. Podia ser uma coisa que se chamasse estúdio, onde tinha uma biblioteca, e era possível se refugiar para determinadas atividades. Mas não precisava ter uma porta; o espaço devia ser aberto e múltiplo de maneira que estabelecesse uma relação de visualidade do total do espaço com uma interação de educação da família. Não havia uma parede que dizia: "aquí não pode entrar". Não entra porque fica estabelecido que não se pisa no vermelho. (idem, p.72)

Na casa José Ferreira Fernandes de 1957 (fig.78), Artigas experimenta com diferentes materiais de construção, alvenaria, concreto armado, muros de arrimo e portante em alvenaria de pedra, uma delgada cobertura plana construída de placas de madeira impermeabilizada, venezianas de dupla guilhotina como no edifício Louveira (fig.35) ou na casa Heitor de Almeida (fig.41), e vigas de madeira compostas de peças de reduzida seção, para suporte da cobertura. O lote de 16m de largura tem declive transversal acentuado, com pendente para oeste. Artigas tirou partido implantando sala, copa e cozinha a leste, meio nível acima da garagem e do estúdio a oeste. Por sobre a garagem, a oeste, estão agrupados os dormitórios meio nível acima da sala. Os dormitórios perfazem uma unidade volumétrica dada a alvenaria revestida e os balanços com que a laje de piso se projeta para além dos muros de apoio. Com isto, volumes e planos se individualizam, bem como a sala, na fachada sul para a rua, recuada à sombra sob o balanço da cobertura, e cerrada por um caixilho de ferro e panos largos de vidro, opõe-se como espaço ao volume dos dormitórios, numa relação positivo-negativo. A cobertura plana, cujo desempenho mereceria um olhar atento ao detalhamento,

não tem espessura volumétrica nem qualquer concavidade que a espacializasse. O azul e o vermelho saturado individualizam a cobertura e as vigas, cujos balanços fazem uma delicada aparição do vermelho na fachada sul, um jogo de diferenciação e ritmo que se repete nas venezianas na fachada oeste. Os muros à base aparecem ou como alvenaria revestida com um cimentado sem pintura ou, o muro de arrimo em alvenaria de pedra aparente, ou seja, há uma autonomização geral como plano, linha, volume e espaço, sem os tradicionais indicadores do que seja a cobertura e as paredes, que se reduzem a planos ou a volumes.

Nesta obra, Artigas pesquisou a proposta neoplástica, constituinte da vanguarda concreta. A função de cada elemento para a constituição de um espaço sujeito a qualificações figurativas se sobrepõe à função construtiva de cada elemento, e de um modo muito mais radical do que, por exemplo, na casa Schroeder de Rietveld, em que os mesmos elementos de qualificação espacial são mais decorativos e menos coincidentes com a individualidade dos elementos da construção, resultando num espaço arquitetônico como um suporte indiferente a essa figuração. Observe-se que as proporções são muito peculiares a Artigas, e que a sala em meio nível desenvolve o mesmo partido que o estúdio na casa Baeta. Enfim, elementos da mesma pesquisa.

Os comentários de Artigas a esta obra tem o mesmo sentido daqueles sobre a casa Baeta, ou seja, uma união do concretismo com o nacional-popular que resulta algo interessante que não se limita, contudo, a nenhuma orientação dogmática. Esta casa tem um aspecto muito alegre, algo muito diverso da gravidade que alguns projetos mais tarde vão manifestar, seja porque a estrutura não é evidenciada, seja porque o contraste de luz e sombra seja menos intenso.

Em algumas casas procurei interpretar, intuitivamente, uma proposta *folk*. Noutras pude apanhar o espaço e dividi-lo com intensões *mondrianescas* como os racionalistas fazem, sem botar paredes, mas organizando de tal forma que a visão construtivista dos volumes apareça na obra. Ou então que ela entre na forma para destruir o volume e transformar o volume em espaço.

Me emociona, até hoje, a casa paulista, do lavrador, onde o telhado começa onde a porta termina. E, para entrar nela, é preciso fazer uma certa concessão corporal, para apreender o espaço do lado de dentro. São formas peculiares do sentir do nosso povo que eu tentei interpretar em algumas de minhas

obras. É curioso que, essa temática poética que encontrei para as residências, está também no colorido. O povo pega uma porta, como a que eu vi uma vez na cidadezinha de Itapetininga, no interior paulista, e traça uma diagonal de alto a baixo e pinta um lado verde e outro azul. É preciso ter uma coragem estética gigantesca para fazer uma coisa dessas, porque o homem culto do ocidente sempre disse que o verde não combina com o azul. Por causa disso pintamos o ônibus da FAU de verde e azul. Todo mundo usou os adjetivos adaptáveis à revolta, à imensa revolta que foi esfregar o verde no azul e dizer: "– Senhores, eis aqui uma coisa inteiramente possível". (ARTIGAS, 1997b, p.76)

Volpi, a principal obra pictórica a surgir no âmbito da família artística, teve também um intenso comércio com a vanguarda concretista e com imagens do casario dos bairros, arrabaldes e vilarejos, mas desenvolveu um senso de delicadeza no qual resistia o mundo da proximidade e do estofamento afetivo das relações intersubjetivas, em contraste com a impessoalidade, a abstração e a urbanidade do concretismo. Uma fusão de motivos assemelhados em Artigas conduziu, contudo, a um sentido totalmente diverso, contrastado, de arestas duras, e que ainda está sendo gestado nesta casa "mondrianesca".

No concurso para professor titular, em 1984, argüido por Carlos Guilherme Motta, Artigas era explícito sobre o papel do concretismo na superação da crise em que o nacional-popular o conduziria:

Veja a vivência com os concretista. Eu a levanto agora por ter lido recentemente as declarações de um poeta mineiro – eu sempre envolvido com os poetas –, Affonso Romano de Sant'Anna. Ele faz um pequeno depoimento que tem um valor histórico. Conta que vivia a época de 63-64 envolvido com os CPCs – Centro Populares de Cultura, e que a saída que ele encontrou foi uma saída estética, envolvendo-se com a vanguarda concretista naquele momento. Isso me leva a fazer, também, um depoimento dessa relação entre arquitetura e vanguarda estéticas. (ARTIGAS, 1989,p.49)

Mas o concretismo atraiu Artigas do ponto de vista de uma política reformista que estava, no período, sendo adotada pelo PCB em substituição à linha do "manifesto de agosto" assente sobre a violência revolucionária. É o período do plano de metas, de Brasília, e da adesão do PCB ao governo Kubitschek. O comentário abaixo refere-se ainda a uma questão que esteve em discussão acerca de Brasília, principalmente nos escritos de Mário Pedrosa, do planejamento como

uma forma artística, algo a que voltaremos para elucidar a concepção artística que Artigas vai formar após o concurso do Plano Piloto em 56.:

Na convivência polêmica, da época do artigo sobre a Bienal, quem encontrei para esse momento histórico foram os concretistas – particularmente Waldemar Cordeiro, uma personalidade muito complexa e que trazia da Europa, pois foi formado na Itália, uma série de idéias... O concretismo tinha a pretensão, e é Sant'Anna quem diz, de substituir a luta política por uma visão estética global do mundo, conter em sua visão estética a substituição de uma nova proposta social. É um resumo que faço e que não é errado, é correto. Chegava inclusive a ponto de mencionar o planejamento como sendo uma forma artística ligada à criatividade. Essa idéia do concretismo poder ser a substituição das propostas de encaminhamento de uma revolução social percebi nessa altura e comecei a me aproximar, como homem de esquerda, de Waldemar Cordeiro e de outros que aí estavam, e que faziam as coisas incompreensíveis para muito gente naquela época, para ver se era possível uma unidade política e, outra vez, poder ler no pensamento deles a transferência disso para a responsabilidade social que o arquiteto tem. Algumas casas que fiz marcam a convivência política, estética e social com esse grupo concretista, particularmente uma que tem triângulos na fachada e um significado do momento bem marcado. (idem, p.49)

O ano de 1958 já é de um relativo reaquecimento da atividade do escritório de Artigas e Cascaldi, com uma produção de aproximadamente dez projetos. A casa Ruben de Mendonça (fig.79), desse ano, ficou muito conhecida pelo desenho do padrão de diagonais aplicado sobre as faces do volume do pavimento superior destacado do inferior por balanços. É um desenho elaborado por Artigas e Mário Gruber, e executado por Rebolo Gonzales, que conduzia ainda a atividade de empreiteiros de serviços paralelamente à sua pintura. A casa está implantada num terreno de grande corte, isto é, em que o arruamento está numa cota entre dois e dois metros e meio abaixo do nível do terreno, cujo perímetro é trapezoidal com 29 e 35m de fundo de cada lado e 12m de largura. A casa, mais uma vez, é encaixadinha no lote, tendo o volume sobre pilotis do pavimento superior 8m de largura, recuado 2m de cada divisa lateral do lote. Artigas implanta a obra de modo que do nível da rua e do abrigo de autos o acesso à entrada da casa seja por dois lances de rampa. Os níveis dos pisos internos conhecem diferenciações, degraus internos na sala e no estúdio em nível intermediário, tudo em espaços de dimensões modestas. Como no Louveira, os níveis de piso são articulados ao limite

de não romper a regularidade e a demarcação do bloco do pavimento superior, que se projeta em balanço de 2,7m para frente e para o fundo, monumentalizando à entrada um volume de dimensões modestas.

As casas Baeta e Rubem de Mendonça causaram impressão no jornalista italiano Bruno Alfieri que publicou um texto curto em um número da revista italiana Zodiac em 1960, todo ele dedicado à arquitetura moderna brasileira (ALFIERI, 1960, p97,107). Essa reportagem tem a peculiaridade do olhar de um estrangeiro que teve um contato ocasional apenas com a arquitetura brasileira, ao contrário de Yves Bruand, por exemplo. Mas trata-se, de fato, de uma desinibida investida interpretativa, tendo conhecido a arquitetura de Artigas já na plena maturidade. Se a apreensão de Alfieri demonstra a vantagem de não estar condicionada pelos discursos da arquitetura moderna brasileira sobre si mesma, a ligeireza do contato, contudo, parece ter induzido uma interpretação nos termos das polêmicas européias de então, acerca do "brutalismo" em arquitetura.

Alfieri nota a aparência insólita do percurso de Artigas, dos inícios wrightianos à maturidade "brutalista", e sua personalidade complexa às voltas tanto com engajamento político quanto com experimentalismo formal, tanto com uma defesa da autoria, quanto com "uma sutil e contorcida defesa da sociabilidade mediante formas brutas e não graciosas". O registro do conflito e da dissidência prossegue nas expressões "crueldade", com que qualifica o seu experimentalismo, e "uma arquitetura dramaticamente contraditória", em contraste com o otimismo que transparecia nos hospitais de Rino Levi, nos conjuntos habitacionais de Reidy, nas obras dos irmãos Roberto e que tomava contornos celebrativos e simbólicos com Niemeyer e Brasília.

Obras como as casas Baeta (1956) e Rubem de Mendonça (1958), para Alfieri, epitomavam os conflitos internos à obra de Artigas, entre a monolítica volumetria das casas e a exiguidade dos lotes, a feição dos loteamentos e os orçamentos apertados. O volume saliente da casa Rubem de Mendonça dilatado pelo padrão dos triângulos azuis e brancos sobre as empenas, para ele "un manifesto dell'architettura bruta", dramatizava o problema da dignidade individual nessas condições adversas. A essa dignidade, da autoria e da moradia,

corresponderia igualmente o dinamismo dos espaços internos com seus infinitos pontos de vista "apesar da nudez dos materiais".

Alfieri não notava nas obras que vimos comentando coisa alguma de popular, de vernáculo, nada de populista enfim. A despeito dos materiais simbólicos de que Artigas partia, o resultado nada tinha de popularesco. Por que, então, as referências nas falas de Artigas, reiteradamente, a símbolos vernaculares? Que função tinha para ele, ao sair da crise, a referência ao populismo? Qual a sua idéia de povo, enfim?

Na argüição de Carlos Guilherme Motta, após apresentar a intenção de aproximar seus símbolos populares e o concretismo de Waldemar Cordeiro, como constituintes de suas evolução arquitetônica, que acompanhava a adesão do PCB ao desenvolvimentismo de Juscelino e uma conversão reformista, evolução ao "planejamento como sendo uma forma artística", Artigas ainda falava de uma evolução dos pintores da Família Artística a temas e a uma dimensão urbana da experiência. Reclamava que a crítica de arquitetura não vinha notando essa evolução paralela, nem o sentido que a "arquitetura paulista" adquiria:

Mas agora vou parar para fazer a seguinte síntese: Que significado tem a cultura? Há poucos dias li um ensaio de um jovem chamado Chaia, aqui de nossa universidade, que interpretou a obra dos jovens artistas de hoje que pintam na cidade, como Gregório Gruber, e esse jovem que ensina aqui em nossa FAU. E o interessante é que pintar a cidade, como motivo para as artes plásticas, certamente aproxima-se de mim e justificou uma posição crítica que nossos críticos ainda não puderam ver em minha arquitetura. Quando Carlos Lemos termina seu livro sobre arquitetura brasileira<sup>1</sup>, me atribui a responsabilidade de ter criado a arquitetura paulista. Ele poderia ter levado isso mais além: O que Artigas fez para poder criar uma arquitetura dele? Fiquei com esse peso enorme na cabeça e com a necessidade de dizer: "Que diabo!, se você criou uma arquitetura paulista, onde ela está?"

Foram todos esses contatos de concretistas, de ironias daqui pra lá, que podem justificar o equilíbrio todo, e dizer: "Você faz uma arquitetura diferente daquela que se faz no Rio". Ouvi isso milhões de vezes, anos e anos a fio, de cariocas, de gente que

---

<sup>1</sup> Artigas faz referência ao livro de Carlos Lemos *Arquitetura brasileira*, São Paulo, Edusp, 1979.



pode sempre estabelecer uma espécie de oposições entre Rio e São Paulo – uma coisa que nunca quis absorver muito bem porque não tem profundidade maior, não passa de uma querela sem sentido.

Mas essa vista da cidade me fez compreender qual o trabalho que desempenhei, para o qual Carlos Lemos chama a atenção, e é o seguinte: sou da geração dos Volpi, dos Rebolo e Bonadei. Foi com eles que convivi na Escola de Belas-Artes desenhando modelo vivo, ainda como estudante da Politécnica, para buscar por meio do desenho, da figura humana, a compreensão do significado mais profundo da subjetividade, capaz de organizar o pensamento artístico.

Mas vejam esses pintores, com os quais convivi na Família Artística Paulista e no Grupo Santa Helena: Volpi pintava os arredores de São Paulo, Itanhaém, ou buscava as margens do rio Pinheiros; Rebolo, a paisagem de Campos de Jordão. Vagarosamente, foram se aproximando, largando essas visões externas da cidade, para ir se fechando para a própria cidade em si mesma, como um conjunto, como um corpo que merecesse a apreciação deles. Já não era mais o bucolismo das margens do Tietê, mas encontrar beleza no edifício, na relação entre dois edifícios ou então, como faz Gregório Gruber com certa finura, no reflexo que o edifício dá na poça d'água no viaduto do Chá.

Já é uma concepção da cidade para a qual eu contribuí. Minhas casas têm em seu conjunto um sentido cidadão. Construí São Paulo com minhas casas, enquanto as casas que o paulistano conhecia antes tinham um corredor de um lado por onde entrava um automóvel de dois metros e meio, que podia ser também, antigamente, uma carroça. E, lá no fundo do quintal, tinha uma garagem, um quarto de criada, tanque e mais um w.c. de empregada. E em algumas que eu construí, no começo de minha vida, confesso que desenhei um galinheiro!

Agora, interpretar essa família paulista, que se constituía, para meus clientes, das famílias intelectuais paulistas, homens mais adaptados a compreenderem a necessidade de mudar a estrutura social de sua própria família e viver num espaço diferenciado em relação àquele com que se poluía a cidade de São Paulo, copiando as formas que vinham do campo, foi uma contribuição que dei claramente no interior e procurei dá-la no exterior, em sua forma. Então sou o homem que, como Volpi, pode pular através do concretismo às bandeiras dele. Fiz como arquiteto minha cidade de São Paulo.

Queria lhe dizer e justificar com o maior prazer, porque me autocritico e até contribuo mesmo para a própria crítica da arquitetura, para ver o prédio não isolado, mas sempre como expressão, que você há de gostar muito disso como historiador e saber a loquacidade que um desses objetos feitos pelo homem tem como expressão de um momento histórico e de uma cultura.

Vê-se que toco nesses assuntos com alguma emoção, mas é porque isso me toca no coração e me sinto bem por poder justificar esse trabalho que fiz junto com o desenvolvimento da cultura urbana paulista, junto com Volpi, Rebolo, Bonadei, e o que digo a respeito deles qualquer um de vocês pode compreender, com a maior facilidade, e me considerar irmão, que, junto com eles, caminhei no mesmo sentido de construir culturalmente esta cidade de São Paulo que está aqui.(ARTIGAS, 1989, p.49-51)

Neste ponto recapitulemos antes de prosseguir: arquitetura como forma artística expressiva da cultura nacional, planejamento urbano como forma artística, especificidades da região e disputas por hegemonia, a cultura, o modo de vida, a transição do campo para a cidade em São Paulo e a conformação artística dessa cultura urbana, desse povo urbano que surgia em São Paulo. Ao recapitular, nos aproximamos um pouco mais de responder que função a idéia de povo tinha na obra madura de Artigas, a "arquitetura paulista". Note-se que a idéia de povo que se urbaniza, e isso está implicado no modo como expõe a evolução dos pintores da Família Artística, do casario dos arrabaldes e do campo para as formas impessoais do concretismo. Já vimos também que essas idéias de povo, de urbanização e modernização Artigas as implicava na antropofagia de Oswald de Andrade.

Investiguemos, então, como formou-se o ideário e a prática urbanística de Artigas, ou a sua noção acabada de cidade, e da sua cidade.

#### **3.4.1. O concurso ao Plano Piloto de Brasília**

O juri do concurso do Plano Piloto de Brasília ao anunciar a premiação esclarecia que tratava-se justamente de um concurso de idéias, que prescindia, como idéia inicial, de detalhamento e de desenvolvimento regional, que seriam encargo da "Companhia Urbanizadora da Nova Capital", presidida à época por Israel Pinheiro da Silva<sup>2</sup>.

---

<sup>2</sup> Engenheiro que ocupou cargo no 1º. escalão em Minas Gerais, presidente da Companhia do Vale do Rio Doce, deputado estadual e federal, homem de confiança de Juscelino na administração das obras de Brasília.

Lúcio Costa fez a apresentação mais sumária da idéia mais clara, tão clara que constitui uma imagem muito coerente, qualidade que o juri muito ressaltou, ao lado da densidade adequada e da distribuição funcional consistente com a imagem dos dois eixos (fig.80) : o eixo monumental leste-oeste que contém todas as instalações cívicas e governamentais, e o eixo norte-sul das asas que agrupam toda a habitação nas superquadras, verdadeiras unidades de vizinhança complementadas por comércio e serviços locais. As funções de serviços, comércio, culturais e infra-estruturas de transporte típicas de um centro de cidade eram agrupados na interseção dos dois eixos, onde se resolvia muito bem a articulação viária dos dois eixos por meio de pistas em níveis diferenciados. A imagem tão simples e evidente ressalta no próprio relatório de Costa:

Nasceu de um gesto primário, de quem assinala um lugar ou dele toma posse: dois eixos cruzando-se em ângulo reto, ou seja, o próprio sinal da cruz [...] procurou-se depois a adaptação à topografia local, ao escoamento natural das águas, à melhor orientação, arqueando-se um dos eixos a fim de contê-lo no triângulo equilátero que define a área urbanizada. (COSTA, 1957, p.34)

Além disso, o eixo leste-oeste, tirava partido da topografia implantando a torre de comunicações no ponto mais alto do esquema, resolvendo o entroncamento viário dos eixos no ponto mais baixo e propício a cruzamento de vias em níveis diferentes, e localizava a Praça dos Três Poderes na extremidade voltada para o campo e o lago, de sorte que os monumentos se recortassem contra um horizonte sem qualquer obstrução ou interrupção.

Dentre os membros do juri, Sir. William Holford formulou com precisão o princípio da unidade do plano :

Uma idéia engenhosa para uma cidade – prossegue o urbanista inglês – precisa ter unidade. Não pode ser uma simples soma de pequenos desenhos juntados num mapa local. Todos os grandes planos são fundamentalmente simples. Podem ser apreciados de uma vez, não apenas por arquitetos, mas por todas as pessoas. Uma vez concebidos, parecem inevitáveis. E as pessoas dizem: "Está claro! Como é que eu não havia pensado nisso?" Basta examinar, por exemplo, a praça de São Pedro, em Roma, o desenho de Miguel Ângelo para o Capitólio, ou o plano da cidade

---

(Roma) na época do Papa Xisto V. Ou, ainda, olhar as linhas centrais de Washington, do alto do monumento: ou o plano de Wren para Londres (1666); ou, enfim, o plano de Saint Dié, por Le Corbusier. (HOLFORD, 1957, p.24)

E era entusiástico sobre o plano de Costa:

"É a melhor 'idéia' para uma cidade-capital unificada, e uma das contribuições mais interessantes e mais importantes feitas em nosso século à teoria do urbanismo moderno. É verdade que foi apresentada sob a forma de esboço, e não tem a completá-la um plano rodoviário ou de alojamento fora da cidade propriamente ou para a Região Federal; mas mostra o que é necessário saber, e o relatório não contém uma só palavra destituída de propósito. É uma obra-prima de concepção imaginativa, podendo ser desenvolvida, sistematicamente, enquanto são elaborados os programas social e estrutural. É o núcleo que pode desencadear toda a obra a ser executada em Brasília.[...] não importa o ponto em que se esteja na cidade ou por onde se chegue, seu plano pode ser apreciado como um todo. É simples, prático, e de fácil compreensão. (idem, p25)

Já André Sive destacou a justeza funcional do plano de Costa, principalmente a densidade adequada a não elevar os custos de infra-estrutura que decorreriam de um plano mais extenso e menos adensado:

Uma cidade não deve ser desmesurada – veja-se o caso de Chicago, onde há tal desenvolvimento das ruas que, apesar de toda a sua riqueza, a cidade jamais consegue estar convenientemente pavimentada. Quem ousará tomar sobre sua consciência a sobrecarga do contribuinte brasileiro, fazendo-o pagar pelas ruas sem fim de Brasília (mais a tubulação que está sob as ruas) quando ele já não terá de trabalhar pouco para construir uma nova capital?

Sou deliberadamente a favor dos projetos pouco extensos.

Foi-me perguntado se eu tinha uma idéia preconcebida a favor do projeto do Sr. Costa. Sim, sem dúvida, desde que vi tal projeto. Senti que era razoável e claro – um verdadeiro plano diretor (piloto), na medida em que prevê e localiza os elementos essenciais, sem se sobrecarregar de detalhes que, de qualquer modo, apenas podem ser dados como exemplos. O projeto de Costa é o mais concentrado. A tal ponto que, em dado momento, se poderia acreditar insuficiente a superfície prevista. Aprofundando o exame do problema, podemos verificar que o Sr. Costa está certo. (SIVE, 1957, p.23)

E foram esses dois quesitos que pesaram desfavoravelmente à proposta de Artigas (fig.81), ausência de uma imagem simples e forte e uma densidade considerada muito baixa pelo juri:

O ponto forte da proposta de Artigas era a proposição de um esquema de plano regional, que pensava o conjunto do metabolismo econômico entre cidade e campo, necessário de ser pensado quando se vai implantar uma cidade nova numa região erma e despovoada. Por esse motivo Artigas e equipe foram selecionados entre os dez melhores e premiados, tendo sido a sua proposta recomendada à Companhia Urbanizadora da Nova Capital pelo conjunto de informações complementares ao Plano Piloto.

De fato, Artigas ainda não havia desenvolvido um conceito urbanístico como veio a mostrar mais tarde no Plano do Anhangabaú, no Plano da Cidade de Jaú, no Conjunto Habitacional CECAP Zezinho Magalhães Prado e ainda em planos menos conhecidos. Miguel A. Buzzar (Buzzar, 1996) faz interessantes considerações sobre como Artigas parece ter ficado preso ao esquema de Chandigarh (1951) de Le Corbusier, de fato um plano menor do arquiteto franco-suíço, plano iniciado por outro arquiteto e que Le Corbusier apenas concluiu tendo se concentrado no conjunto monumental do Capitólio. Buzzar, a partir de um incidente sintomático mostra toda a dependência de Artigas ao modelo de Chandigarh e a falha em transformar as imagens que escolheu como representativas, as da economia da pecuária do Planalto Central, em uma imagem urbanística:

Em depoimento, o arquiteto Júlio Katinsky relatou que denominara o projeto chefiado por Artigas, do qual participara na elaboração, de "Chandigarh caipira". O que segundo Katinsky fora uma brincadeira, mas não desprovida de alguma reflexão, causou certo constrangimento por parte de Artigas. Para quem havia criticado a obra de Le Corbusier e utilizava-se de elaborações paralelas para estabelecer um diálogo com o desenvolvimento da obra do mestre franco-suíço, uma definição desta natureza não devia ser confortável.

[...]

Pois bem, apesar dessas questões o que se destacava na proposta de Brasília, no projeto, era uma rigidez na composição, dada pela ortogonalidade de suas vias, que enfatizavam a organização em zonas, justamente, pelo viés formal. A baixa densidade realçava o plano, que a exemplo de Chandigarh, tinha como base um quadrilátero, ainda que, com uma dimensão maior. Desta forma, a noção densificada de cidade, que os seus projetos arquitetônicos começavam a celebrar de uma maneira mais clara, pareciam não corresponder ao espraiamento urbano do plano. Esta postura era reforçada pela presença de faixas verdes que percorriam os

"setores" habitacionais com desenhos irregulares, parecendo dar continuidade as extensões dos braços da represa e, de maneira curiosa, muito semelhantes às faixas no interior dos setores que Le Corbusier havia previsto para Chandigarh. Além disso, outro ponto de conexão entre os projetos era a estrutura viária, quer em termos hierárquicos funcionais, quer no tipo de nomenclatura empregada.

A denominação de "Chandigarh caipira", certamente alimentava-se dessas aproximações formais, entretanto, havia uma outra aproximação, que pode não explicar a similaridade projetiva, mas que ilustra o universo de questões que preocupava Artigas. Para ele, a busca de uma materialidade era fundamental, uma cidade pensada num vazio – o planalto central – com um desenho que, embora, informado econômica e funcionalmente, não podia dissimular o seu grau de arbitrariedade, portanto, sua origem abstrata. Desta forma, tinha que buscar ancoragem em algum elemento da realidade; não possuía nenhuma ligação com o planalto central, não havia nenhuma reminiscência pessoal, que pudesse lançar mão para compartilhar coletivamente. A base de uma socialidade possível, necessitava de uma base material, mas que ocorresse no presente, não no passado. Na folha de rosto dos desenhos do projeto, Artigas reproduziu uma gravura de Percy Lau, do livro *Tipos e Aspectos do Brasil*, que representava o boiadeiro do centro-oeste. No livro, o ensaio que a gravura ilustrava, de autoria de Elza Coelho de Souza – também intitulado 'boiadeiro' - explicava:

*"O gado Zebu, com seu tipo mestiço, Indubrasil, resultante do cruzamento do Gir e Guzerat ou Gir e Nelore domina incontestavelmente em todos os rebanhos do Triângulo, tendo já penetrado nos campos de criação de Goiás, Mato Grosso e norte de Minas.*

*'O boiadeiro aparece como uma figura típica desta região criadora. [...] Montados nos seus cavalos, voltam tangendo enormes boiadas numa caminhada de centenas de quilômetros, em que levam semanas e meses.*

*Espetáculo comum no interior são as grandes boiadas descendo as estradas, no seu passo lento e vagaroso, para os mercados consumidores. Na frente, levando uma bandeira vermelha, para avisar a aproximação dos animais vai o boiadeiro".*

(BUZZAR, 1996, p.264-267)

### 3.5. A exegese de Brasília por Mário Pedrosa

Os escritos de Pedrosa sobre Brasília tiveram também a virtude de introduzir questões metodológicas do urbanismo de seu tempo, em aspectos de contato com a investigação artística da cidade e outros ainda suscitados pelo Plano Piloto.

Em "Obra de arte-cidade"(JB.01/07/59) às vésperas do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, Pedrosa apresentava uma conceituação da cidade como obra de arte, distinta daquela dada por Lethaby no espírito do movimento Arts & Crafts. Para Mumford, a cidade seria um fato que parte de e supera a necessidade natural de abrigo, como o formigueiro ou a toca, para elevar-se como uma unidade, isto é, como fato artístico, mas fato artístico unificado pela gradação hierárquica do geral ao individual, contendo em sua armadura comunal outras formas mais simples e mais pessoais de arte, de monumentos arquitetônicos a quadros de cavalete :

Como se pode hierarquizar essa gradação do mais geral ao mais individual, sob a qual são distribuídas na cidade as suas obras de arte? Através do espaço urbanístico que se assinala ou define pelas linhas periféricas de seu traçado, por suas vias de saída e de entrada, pelo relevo de seu assentamento topológico e, finalmente, pelas silhuetas de seus monumentos e edifícios. E depois de mostrar como, "ao escolher os planos horizontais e os picos verticais, ao utilizar ou rechaçar um lugar natural", a cidade marca a cultura de sua época. Mumford diz magistralmente: "A cúpula, o capitel, a avenida aberta e o pátio fechado nos revelam, não só as diferentes disposições físicas, mas também as concepções essencialmente diferentes do destino humano." Ao lado de sua utilidade física para a vida coletiva, a cidade é "um símbolo para aqueles movimentos coletivos que aparecem em circunstâncias favoráveis". E ele arremata: "Juntamente com o idioma, é a obra de arte maior do homem". (PEDROSA,1959a)

De Mumford, sem que Pedrosa nos diga qualquer coisa sobre o sentido e os pressupostos de sua investigação, ele toma a sugestão de possibilidade de integração das artes na cidade. Mas a montagem de Pedrosa que vimos examinando propõe uma identidade entre o interessado e o desinteressado, entre

técnica e arte. Esperava, dava as boas vindas exegéticas à emergência da cidade como símbolo artístico no próprio seio interessado e técnico do mundo moderno:

Nunca isto foi - ou deveria ser - mais verdadeiro do que em nosso século, quando o homem pode plasmar a natureza quase à sua vontade, e adquiriu toda uma ciência e uma técnica que Bertrand Russel chama de "prazer tipicamente moderno" – qual seja "o de construir segundo um plano". No Congresso de Críticos em Brasília esse fascinante problema, que fere o mais profundo sentimento estético do homem de nossos dias, será o tema de abertura dos debates. (idem)

Seria esse um prazer estético, desinteressado, em meio ao puro interesse que é submeter a natureza? Pedrosa não respondia a essa pergunta nem dizia qualquer coisa sobre o sentido do pensamento desse filósofo que pudesse melhor circunstanciar a questão.

Perguntemos nós, pode uma cidade ser uma obra de arte? Em princípio qualquer artefato que se dê a uma apreciação desinteressada pode ser uma obra de arte, não havendo qualquer hierarquia de meios ou escalas. O modo de formação das cidades na história faz delas artefatos muito complexos, dificilmente percepções estéticas unificadas a recortar-se contra um fundo, como certamente apelava às elaborações de Pedrosa com a psicologia da gestalt, talvez complexos ou séries ou simplesmente episódios perceptivos desse tipo; difícil, porém não impossível. O que estava em jogo não eram tão somente estudos sobre a percepção do espaço urbano e sobre a constituição da imagem da cidade, mas um projeto que subsumisse todos os demais valores de modo a constituir um todo, um projeto que corporificasse o supremo bem e o modo de um movimento coletivo, a suposição de uma imagem que fosse expressão da idéia, uma cidade ideal e não o modo como as cidades empiricamente dadas usualmente se dão à percepção.

Em "Planejamento, Arte e Natureza" (JB, 15.08.59), Pedrosa introduz as noções de região e de planejamento regional de modo estratégico à sua exegese antropofágica de Brasília :

Eis aí o contexto dentro do qual cabe colocar o problema da reconstrução urbanística de nossa época. A região é, agora, ou deveria ser, para os planejadores animados daquela "fé apaixonada", "uma esfera permanente de influências culturais". Não se concebem mais regiões mortas ou passivamente subordinadas aos ditames centralizadores e tirânicos da



metrópole. "A cultura e as possibilidades técnicas, longe de anular as condições naturais de uma região, pelo contrário as amplificam." O problema consiste em não mais fazer emergir delas - como toda forma viva se diz "emergir" da matéria orgânica, sob certas condições estruturantes - suas diferenciações específicas vitais.

Destas deve surgir a imagem mesma da região, sua imagem ao mesmo tempo permanente e viva, telúrica e cultivada. Tal simbiose de cultura e natureza é um fato não somente sociológico de importância capital, mas também de profunda significação psicológica. O planejamento da região tem, assim, por finalidade lhe fazer ressaltar "suas diferenças emergentes" que se vão fundir, num equilíbrio superior, às formas físicas e culturais específicas da cidade nova ou reformulada.

Para a configuração de uma zona geográfica dada, nova ou primitiva, é preciso encontrar uma medida ótima, que lhe deve traçar os limites. Estes serão largos bastante para conter dentro deles toda uma gama de interesses, mas não extensos demais, para que seja possível manter aqueles interesses sob controle, e poder fundi-los ao interesse coletivo da comunidade. (PEDROSA, 1959b)

Ele prepara a defesa de Brasília recorrendo novamente ao pensamento de Mumford que falava de "períodos de cristalização social rápida em que se forma uma representação coletiva clara de suas próprias finalidades e aparece uma fé apaixonada na possibilidade de uma nova atitude e de um profundo câmbio social" em que a comunidade (o povo) adquire força e influência sobre os processos sociais. É na conjunção dessas idéias que Pedrosa constrói o problema da planificação moderna: a utopia como representação coletiva de finalidades que encontra na ciência do planejamento os meios de realização já prontos.

Brasília está sendo construída por Pedrosa como uma unidade mais evidente, porque moderna, entre a imagem da cidade e a imagem da região:

É que cada zona ou região tem aquilo que Mumford chamou, com pertinência, de "forma vernácula complexa", a qual jamais poderá ser encontrada na região em estado bruto natural. Quanto mais nova a terra, mais inexplorada for, tanto maior o esforço necessário para, na procura daquela forma vernácula, descrevê-la cientificamente, em rigorosa e intensiva investigação. A "forma vernácula complexa" da região é inseparável do conceito moderno de cidade como "obra de arte". O urbanismo revolucionário de nossos dias associa em si os dois conceitos: a região também tem de ser encarada em seu todo e em todas as suas virtualidades.

Não basta ao homem de hoje erguer sua casa e, sentado à soleira, contemplar ou divagar, indiferente ao meio em volta.

Egoisticamente ou melancolicamente. A natureza está ali a lhe "proporcionar os materiais" de uma "estrutura" que ele "conceitualmente e concretamente... desenha ...". Chegou a hora de juntá-los, pois, - "a região, não menos que a cidade, é uma obra de arte coletiva".(idem)

A exegese de Brasília como cidade ideal precisava de armações históricas e teleológicas. Em "Brasília Cidade Nova" (JB, 19/09/59) publicado durante o congresso da AICA, Pedrosa apresenta a evolução histórica das cidades segundo o historiador Henri Pirenne, que distinguia quatro etapas evolutivas, as três primeiras, a polis grega, a comuna medieval e a cidade renascentista, sendo que a quarta, a cidade moderna, numa "época mais avançada" e com "métodos melhores", seria um ato de dominação da natureza malgrado condições adversas de clima e solo, cidade construída onde quer que a busca do lucro pudesse sugerir. Fazer da cidade moderna uma utopia realizada pela tecnologia do planejamento seria algo como a utopia de Oswald de Andrade, sem revolução política e sem uma arte fortemente diferenciada, em suas próprias palavras, fazer da "idade do ouro" a "idade de ouro".

Para que se advirta o perigo de caracterização de períodos históricos de acordo com uma idéia, concebida seja lá como for e seja lá por quem for, que é justamente o que Pedrosa estava a fazer, encaixando, por assim dizer, todo tipo de aporte literário que pudesse reunir a favor dessa idéia, reparemos na apresentação dos períodos da história da cidade de Pirenne : a polis grega era a pura instituição, o ato puro da vontade humana, sem despotismo e sem império; a comuna medieval teria sido a "administração das coisas" e " não administração sobre o homem" dentro de um recinto fortificado onde vivera "uma personalidade coletiva privilegiada"; com o renascimento o conceito de cidade muda de cidade como organização humana para cidade como "foco de civilização".

A história do Brasil, da colonização e de nossas cidades teria, Pedrosa destaca, certas peculiaridades. O Brasil teria sido, como boa parte da América, desde o início um empreendimento artificial e deliberado, que não se deparou com civilizações indígenas a subjugar. Construir cidades era construir em terreno virgem, como foi a fundação e construção de Salvador por ordem de D. João III em 1548, para a qual designou o mestre de obras Luis Dias e com a nomeação do

colono e aventureiro Tomé de Souza a governador. Esse mítico Tomé de Souza, o "Adão" português que desposou Bartira, a "Eva" indígena, fora também peça chave da montagem do sistemas das capitanias hereditárias. Assim arranjados os fatos, o discurso de Pedrosa pode falar da ordem real de D. João III como "certidão de batismo da nação", de seu gênese e dos pais simbólicos de toda a gente mestiça.

O outro aspecto dessa colonização seriam o desenraizamento e ação predatória do pioneiro, que vinha fazendo avançar a fronteira agrícola do litoral para oeste, para o interior do continente. Pedrosa evoca Pierre Mombeig e a obra "Pionniers et Planteurs", que fala dos pioneiros paulistas como gente caracterizada "pelo gosto e a procura pelo novo, a vontade de não se contentar com a herança do passado", ou seja, uma afinidade entre ancestralidade e modernidade, de que Pedrosa não deixava de apontar, contudo, o lado perverso que seria a agricultura intensiva para a exportação que sucessivamente desmata, cultiva, esgota e abandona a terra por outra mais para o interior e ainda vigorosa. Assim, a expansão agrícola não constituiria ainda uma "imagem da região" ou uma "forma vernácula complexa", expressões de Mumford, algo ainda por ser construído e a redimir aquele aspecto perverso. Essa reunião de traços formadores permitia a Pedrosa dizer que brasileiros estamos condenados ao moderno, condenados a dominar a natureza construindo do nada, trazendo na tradição o ato do planejamento, o ato de tomada de posse que é construir do nada, sem um cultura resistente, desejando, para o bem e para o mal, sempre mais e sempre novo. A técnica moderna no encontro com o sonho de abundância e justiça, com a utopia da cidade nova, redime o mal no supremo bem.

A exegese de Brasília vai buscar a longa história da idéia da nova capital implantada no interior como inversão das ligações da ocupação litorânea com os interesses das metrópoles. Assim, ao intervir na 1a. seção plenária no congresso da AICA, Pedrosa (1959c, p.8,10) enumerava as vicissitudes dessa idéia desde os inconfidentes, do ministro de D. João VI que sonhava com um novo império na América e sua capital no sertão mineiro, a José Bonifácio que chegou a encomendar um projeto da nova capital, a Varnhagen, fundador de nossa

historiografia que chegou a propor a localização da nova capital no encontro das três maiores bacias hidrográficas do Brasil, à República positivista que criou os símbolos nacionais e inscreveu a nova capital na constituição de 1891, à constituição de 1930 outorgada pelo estado e que suprimiu referências à nova capital, até o retorno dela na constituição democrática de 1945. A permanência dessa idéia Pedrosa explicava pelo anseio ou pelo destino de uma nação que começou como implantação deliberada de cidades em terra virgem.

Assim construída, a idéia de Brasília pode surgir como obra de arte coletiva. Obra de arte pela artificialidade e finitude, como figura que se destaca do fundo natural, e que permanece. Brasília é plano, é ciência e técnica para ocupar a terra, recuperá-la e criar a "região", redimindo os males da fronteira pioneira. É obra de arte no sentido em que as obras da engenharia são obras de arte, a contribuir em grandeza e energia à obra maior, como redenção da crise das artes individuais carentes de bases sociais e filosóficas ("perdidas no subjetivismo"). O plano, ao suprimir o "empirismo" do *laissez-faire*, *laissez-passer*, suprimiria também o subjetivismo anárquico da arte individual, suprimiria o trágico.

### **3.6. A urbanística de Artigas adquire uma forma**

Para determinar a evolução e possíveis rupturas no pensamento urbanístico de Artigas partimos de sua contribuição ao concurso do Plano Piloto de Brasília, que tinha uma concepção do metabolismo econômico da região bem determinada mas que carecia ainda de uma forma urbanística, que era justamente a maior virtude do plano de Costa. Vimos que sua pesquisa no período 56 a 58 pautou-se por uma fusão "antropofágica" do nacional-popular com o concretismo, com resultados bastante interessantes a despeito de uma atividade profissional reduzida. Vimos também que a crise de Artigas pode ser compreendida no quadro da crise da aliança da AMB com o populismo, que se manifestou na crítica de um nacional-popular versão obreira e basista no interior do PCB, e na crítica estrangeira que fez da AMB uma batalha ou um episódio da luta que era travada

no interior dos CIAM, entre um funcionalismo estrito como o de Gropius e da Hochschule für Gestaltung de Ulm, e uma corrente que entendia que já era hora de que a arquitetura moderna se enfrentasse com problemas culturais e estéticos até então reprimidos em nome de uma necessária e "terrível dieta funcional".

Le Corbusier e Giedion, trabalhando independentemente, eram expoentes da opinião culturalista ou formalista, digamos, à ausência de denominação melhor, com a ativa colaboração de Lúcio Costa no Brasil, ao que veio juntar-se Pedrosa. O mote desta opinião internacional era a síntese ou integração das artes, que ganhou difusão a partir de um discurso de Le Corbusier no Congresso Internacional de Artistas ocorrido em Veneza em 1952, promovido pela UNESCO, para a qual Lúcio Costa contribuiu com "O Arquiteto e a Sociedade Contemporânea" (1997e, p.268,275).

Essa polêmica internacional proporcionou tanto os ataques críticos quanto o apoio a que a AMB, através da cooperação entre a crítica e os arquitetos, refundasse o compromisso AMB-populismo. É claro que o projeto político de Jucelino, introdução do planejamento no Brasil como instrumento modernizador, combinado com a atração ao capital estrangeiro e com a idéia do desenvolvimento como independência nacional e a prometida reversão do fosso entre a pequena elite e a ampla massa de excluídos do campo e da cidade, foi decisivo. A aliança AMB populismo foi acoplada a esse projeto político, de que Brasília foi o produto conjunto mais visível. Essa conjunção de fatores, aliada à "desestalinização" do período Krushev e a adoção da meta de industrialização e modernização na URSS, propiciou ao PCB uma saída à estagnação do Manifesto de Agosto, ao custo de que o partido renunciasse às reservas críticas que se esperaria de um partido de esquerda. Os discursos ferinos contra o imperialismo americana não eram suficientes para ocultar a renúncia do PCB em manter posições críticas, de poucas repercussões práticas que fossem, em nome da participação no desenvolvimentismo tido como "progressista". Ironicamente, não se pode dizer que o trotskista Mário Pedrosa tenha-se mantido muito mais independente.

Este é o quadro em que Artigas superou a crise e dela emergiu com sua obra madura cuja compreensão é propriamente nosso objetivo. Antes de

examinar, proceder ao juízo estético das obras arquitetônicas, contudo, vejamos como foi a evolução da urbanística de Artigas adotando a hipótese de que teria incorporado o conceito de "imagem da região" introduzido por Pedrosa e a intrínseca regionalidade que imprimiu ao populismo e ao desenvolvimentismo, inspirado na antropofagia de Oswald . É desnecessário repetir agora todos os pontos de contato que vimos indicando entre o discurso de Pedrosa e a prática de Artigas. Se consistente esta hipótese, o que ficou conhecido como "arquitetura paulista" foi projetado como uma atualização regional para São Paulo da aliança AMB-populismo com vistas às tarefas desenvolvimentistas.

Investiguemos, então, essa hipótese, de que a arquitetura paulista tenha sido uma construção imaginativa da imagem da região e da cidade de São Paulo e do modo de exploração territorial do pioneiro paulista, devidamente convertido ao registro prospectivo. Em nossa pesquisa identificamos pelo menos um texto escrito e publicado em 1960 pelo historiador da arte Flávio Motta, amigo e colaborador de Artigas na FAUUSP, que apresenta uma versão regional paulista da história da arquitetura brasileira. Trata-se de "Introduzione al Brasile" publicado na mesma edição da revista italiana Zodiac que "Ricerca Brutalista" de Alfieri. Ambos os textos iniciaram a polêmica sobre a compreensão da obra de Artigas como influenciada pelo brutalismo inglês de Peter e Alison Smithson, à qual teremos oportunidade de volver mais adiante. Mais do que as habituais apresentações retrospectivas, Flávio Motta (1960, p.61,67), professor da FAUUSP com Artigas, constrói um passado e um futuro para São Paulo e o Brasil, e concebe um papel grandioso para a arquitetura e para Artigas.

Motta parte de interpretações e esquematismos da história do Brasil cuja proveniência seria oportuno investigar, algo que foge a nosso objetivo, porém. Parte de Euclides da Cunha e a idéia de que no império a nação brasileira se constituíra como um projeto, sendo o império a forma que expressava o "equilíbrio dinâmico", entre as aspirações populares e a tradição dinástica; a forma que consolidou a unidade nacional. Ainda, segundo Euclides da Cunha, essa unidade política era instável, pois dependia, de uma minoria de educação européia relativamente à maioria moralmente aviltada pela escravatura. Note-se que

apresentava o período colonial como definidor de fato, não como projeto, da cultura brasileira e o determinava sob os esquematismos tanto das particularidades regionais (as arquiteturas baiana, pernambucana, mineira, e paulista ou bandeirista) quanto da unidade nacional construída pelo ciclo bandeirista. O desejo de integração teria ido, após 1870, pacificamente deslocando aquele equilíbrio para a forma republicana. Com efeito, após 1870, no governo Rio Branco, lançam-se as bases da educação pública, são introduzidas a ferrovia e a telegrafia e tem início a imigração em massa. A República teria como missão a construção econômica da unidade nacional, ou a ampliação do tipo de civilidade, que o autor caracteriza como tipicamente brasileira, isenta de preconceitos raciais e religiosos, nos quais as diferenças de origem alimentam o desejo por uma forma superior de integração social.

O movimento republicano com Ruy Barbosa e o seu "Parecer sobre o Ensino Primário" concebeu uma "educação para a industrialização", a prática do "desenho industrial" para a "criação de uma consciência industrial", inclusive propondo a criação de um instituto superior de artes aplicadas separado da academia. Artigas mais tarde vai endossar esta apreciação de Ruy Barbosa e da concepção de educação pública do movimento republicano (Artigas, 1986a). Ruy aparece, aqui, em diapásão com o universo de seu tempo, propondo um instituto que, para se ter um exemplo, só mais tarde foi criado na Alemanha, a Deutscher werkbund. O esquematismo conceitual completa-se, segundo as questões da educação, da arte, da técnica e da arquitetura com a especificação dos papéis do império e da república. O império impulsionara as artes e a educação para a arte, ou seja, a academia, desde 1816. O neoclassicismo introduzido por Grandjean de Montigny apresentava um "rigor formal" correspondente ao formalismo e ao simbolismo da unidade nacional sob o império.

Após 1870, o novo ritmo das trocas com o mundo ampliou o repertório arquitetônico a ponto de romper com o neoclassicismo. O "materialismo" republicano não podia satisfazer-se com símbolos de integração social, mas com sua efetividade que não podia ser divisada senão por meio da modernização econômica. Motta evoca o crítico republicano Ernesto da Cunha Araújo Viana e

cita uma passagem de "É Preciso Animar a Arte Nacional" (1900) que diagnosticava, além de um declínio da academia, o fim do século como "época de transição" em que as inovações técnicas impulsionavam o cosmopolitismo dos estudos dos estilos de todas as épocas passadas ao lado da adequação aos climas e peculiaridades locais. Essa visão dual, de indústria e localismo, corresponderia, então, ao industrialismo e ao impulso às forças econômicas regionais, dentro do quadro federalista da República.

E é São Paulo, com a acumulação do ciclo cafeeiro, a imigração e a industrialização, que dará uma nova orientação à educação, mais ligada à técnica, com a fundação da Escola Politécnica, com a arquitetura sendo um apêndice da engenharia e o ensino das outras artes agrupadas no Liceu das Artes & Ofícios, em que destacava a inspiração no movimento Arts and Crafts. Entre cosmopolitismo e regionalismo, aqui passa-se da introdução do Art Nouveau ao neo-colonial.

A semana de 1922 aparece, então, como um movimento semi-anárquico de "intelectuais paulistas menos sujeitos ao paternalismo rigoroso e tenaz dos plantadores de café", avaliação contraditória com a dada por Mário de Andrade, para quem 22 fora antes um suspiro da aristocracia às vésperas do fim, que uma manifestação da burguesia empreendedora, de gosto estritamente conservador. Esta avaliação divergente nos parece, contudo, ditada por uma busca de correspondências demasiado perfeitas entre o plano cultural e o político. Motta concorda com Mário em que 22 unia atualização estética cosmopolita e a colocação da cultura brasileira como questão. Seja como for, o vanguardismo paulista, que em 1925 produz o "Manifesto da Arquitetura Funcional" de Warchavchik, prossegue até 1928, quando da exposição da Casa Modernista do mesmo Warchavchik e o "Manifesto Antropofágico" no qual aparece uma nova figura possível do homem brasileiro com uma "divina capacidade digestiva" pela qual se apropria do que devora. "Macunaína" de Mário de Andrade seria a testemunha de ainda outro traço do brasileiro, a "coexistência da mutabilidade indígena com a civilização".

A Revolução de 30, que o modernismo de 22 anunciava no plano artístico, repõe a unidade nacional na forma de uma "ditadura iluminada" que viria legar ao



país um estado mais estruturado, uma legislação trabalhista e uma indústria de base. Com a nova centralização, a corte volta a brilhar e o modernismo entra numa segunda fase, de regionalismo literário e, acrescentemos, de um novo comércio entre estado e intelectuais. No Rio, o gosto pelo neo-colonial transmuta-se em interesse por uma arquitetura brasileira, agora nos princípios e não apenas na ornamentação. É aqui que se insere a obra de Lúcio Costa. O patrocínio estatal foi decisivo, com a presença de Le Corbusier sem a qual a “rebelião” de Oscar Niemeyer e de Joaquim Cardoso não teria vindo a ser a marca da vitalidade criativa de nossa arquitetura. Mas o provincianismo, não a especificidade regional, torna-se um parasita, e prolifera a imitação ingênua de Oscar, verdadeiro motivo de sua “auto crítica”. Recordemos que o provincianismo e o folclórico eram um traço que Mário de Andrade atribuía ao Rio e às demais grandes cidades brasileiras exceto São Paulo, cujas classes sociais, transformadas pela indústria, seriam um receptáculo mais em diapasão com o mundo moderno.

Mas, logo após a II Guerra Mundial, o remédio vem com a criação de escolas de arquitetura livres da tradição acadêmica e independentes dos cursos de engenharia, “onde o espírito crítico e de equipe adquire um novo significado”. Reparem-se juntos, aqui, uma das resoluções do I Congresso Nacional de Arquitetos de 1945 e a tese apresentada pelo “agente imperialista” Walter Gropius no IV Congresso Nacional de Arquitetos de 1954, no sentido de trazer para a prática arquitetônica do mundo industrial as virtudes supostas do trabalho nas comunidades de artesãos da idade média, tal como exaltadas por Ruskin e Morris, na figura do prosaico trabalho em equipe.

Mas o segundo pós-guerra fora também época de furiosa especulação imobiliária a que o meio profissional reagira politizando a discussão em que aparecem “reivindicações de âmbito coletivo”. O processo de independência nacional teria conhecido, então, novo obstáculo, a promiscuidade entre a iniciativa privada e o Estado, “em um processo que nem sempre reverte em benefício da coletividade”. Se no império a unidade nacional era propiciada pelo símbolo da realeza, neste estágio da história republicana a condição material da unidade funde-se com o plano simbólico, pois a tarefa do dia é a planificação. Aos

intelectuais cabe, como guardiões da “fisionomia política do país”, influenciar a burguesia a assumir suas responsabilidades na planificação da economia, bem como a defesa das exigências culturais “expressão daquele ‘equilíbrio dinâmico’” que emana das aspirações populares. O arquiteto, nesta fase, desponta como o “principal artífice da nação”, como guardião da planificação (harmonia da produção, organização espacial, adequado emprego dos materiais) e da “individualidade expressiva de sua obra”. Daí para o arquiteto demiurgo de Artigas (Artigas, 1986a), é um pequeno passo. Repare-se que o artífice da unidade nacional no período colonial tinha sido apresentado justamente como o pioneiro paulista, o bandeirante.

Em meados dos anos 70, Artigas e uma equipe de arquitetos colaboradores e consultores, entre eles Flávio Motta, elaborou um projeto de reorganização do Parque Anhangabaú (fig.82) entre o Viaduto Santa Ifigênia e a Praça da Bandeira, confiado a Artigas por dois órgãos do, então, recém criado sistema de planejamento da Prefeitura de São Paulo, a Coordenadoria Geral de Planejamento – COGEP e a Empresa Municipal de Urbanização – EMURB<sup>3</sup>. Vamos explorar aqui a hipótese de que neste projeto todo o escopo da urbanística de Artigas, que se formara junto à literatura que vimos examinando, se mostrou.

Artigas foi encarregado desse estudo em virtude de sua excelência profissional e pelo reconhecido significado de sua obra para a cidade. As matérias jornalísticas da época revelam que o Arqto. Pedro Paulo de Melo Saraiva, um dos arquitetos a projetar para a FECE/IPESP entre 1960 e 63 ao lado de Artigas e Paulo Mendes da Rocha, era na ocasião diretor da EMURB, presidida por Alberto Botti, arquiteto de prestígio. Se no pós-64 Artigas viveu a dissolução do PCB, a vigilância policial e por fim o afastamento da FAUUSP com o AI5, é certo que seu prestígio não foi abalado e suas oportunidades de trabalho cresceram

---

<sup>3</sup> Veja-se :O Anhangabaú e a cidade, conforme Artigas. *Construção São Paulo*, São Paulo, Editora Pini, nº.1376, Ano 27, p. 22-28 e capa, jun. 1974.

Projeto de Reorganização do Parque Anhangabaú. *Módulo*, Rio de Janeiro, Editora Avenir, nº. 42, Ano 11, p.34-41, mar. 1976.

acentuadamente após 1967, tendo órgãos públicos como principais clientes. O meio cultural e profissional da arquitetura ia se estruturando, com alunos de Artigas ocupando já posições importantes nos organismos de um estado que finalmente se equipava, e agindo dentro de certo consenso, para o que contribuía a atividade do IAB. Que o encargo tenha cabido a Artigas foi um ato de promoção do grande arquiteto da cidade, que vai estabelecer a continuidade com os instrumentos públicos de planificação e as propostas dos arquitetos e engenheiros construtores da cidade, traçar metas duradouras para o futuro e evocar imagens da história .

Artigas conduz o estudo para além dos limites propostos, caracterizando o Vale do Anhangabaú em termos da estrutura urbana global da cidade, segundo os seguintes critérios :

- Todo o plano de obras deveria ser consistente com a atuação do DSV e com as diretrizes viárias do PAIT (Plano de Ação Integrada de Tráfego) bem como com as diretrizes dos órgão planejadores, emanadas de experiências amargas como a construção da linha norte-sul do metrô, de minimização dos custos sociais, através da adoção de novas tecnologias, como viadutos e passarelas em estrutura metálica pré-fabricada, mais caras no aspecto imediato mas econômicas no sentido dos custos sociais.

- Restaurar a imagem de parque que o Vale já tivera no passado, e “local da mais importantes festas e manifestações populares”.

- Criar a imagem de “chegada monumental à cidade”, e harmonizar a função de artéria de trânsito norte-sul com as aquelas funções, por meio da devolução das vias laterais ao pedestre, articulando os espaços livres do entorno e os equipamentos existentes ou programados (Estação São Bento do Metrô, terminais de ônibus da Pça. do Correio e da Pça. das Bandeiras, Pça. Ramos de Azevedo, Pça. do Patriarca, Galeria Prestes Maia, Ladeira da Memória) num todo através de obras que transponham o Vale por passarelas e túneis. A retificação

---

viária do vale com nove pistas de rodagem e a consolidação da "rótula" a circundar os centros velho e novo da cidade, com as vias devidamente retificadas e providas das obras que garantam a continuidade e eliminem cruzamentos e semáforos.

- A expansão do escopo do estudo se deu pela caracterização, tanto para a função de artéria de trânsito como em termos de "imagem da cidade", de um eixo norte-sul a ligar duas "entradas da cidade", a Ponte da Cidade sobre o Tietê e a Ponte Cidade Jardim sobre o Pinheiros. No estudo, a extensão norte do eixo tinha a nítida função de revitalização da área da Luz, de todo o seu potencial paisagístico, dos monumentos artísticos (Pinacoteca do Estado, Museu de Arte Sacra), tecnológicos (Liceu de Artes e Ofícios, edifícios da velha Escola Politécnica) e históricos da cidade (Estações Ferroviárias, velhos bairros). Para a extensão sul, propunha a recuperação das encostas arborizadas da Av. Nove de Julho, até encontrar o Trianon, e expandir o padrão estabelecido pelo Plano de Avenidas de Prestes Maia de travessia do vale da Nove de Julho e continuidade do tecido urbano por viadutos de concreto armado. Também, a ampliação do Túnel Nove de Julho sob o Masp e o Trianon, com estrutura de um único arco sobre leito de rodagem único alargado. Toda uma série de obras, túneis e viadutos, era prevista eliminando cruzamentos e semáforos até a Ponte Cidade Jardim, inclusive a continuação da Av. Faria Lima na direção do Itaim.

Ao contrário de Brasília onde se tratava de um ato de planejamento sobre o território natural, São Paulo já estava construída em meados da década de 70 por uma lógica predatória que só veio a conhecer o limite de um plano diretor após 1968. Mas a lógica predatória chegava a um perigoso limite, a cidade não poderia ser abandonada por um novo sítio como se fazia na agricultura. Haveria, então que se promover a imagem da cidade e da região, em termos análogos aos alinhavados por Pedrosa, num ambiente já construído. O plano resultou, mais que na designação de um conjunto de obras, numa idéia a orientar um movimento de recuperação da cidade arruinada, com aquele otimismo dos tempos de Brasília infundido no órgãos de planejamento enfim criados e no que podia parecer, então, uma continuidade do desenvolvimentismo sob o regime militar. Infelizmente o

desenvolvimento dependia de fatores muito mais complexos que a vontade política, mas tardaríamos a percebê-lo. Há algo de um orgulho regional paulista, esperança em que o industrialismo de São Paulo fosse capaz de superar a lógica atrasada que presidira até então. O Rio de Janeiro, na visão de Pedrosa era o império de todo tipo de adaptações espertas às mazelas nacionais, um deplorável quadro folclórico e um belíssimo sítio arruinado, sem esperança (PEDROSA, 1958).

Para formular as imagens da região e da cidade Artigas teve que ver-se com a interação entre a estrutura física de território e o modo de ocupação deste, uma conjunção da qual emergia algo comparável à "forma vernácula complexa" elaborada por Mumford e difundida por Pedrosa. Este padrão fora estudado num obra clássica, "Evolução política do Brasil e outros ensaios", de Caio Prado Jr., publicado em inícios dos anos 50, particularmente em dois ensaios denominados "O fator geográfico na formação e no desenvolvimento da cidade São Paulo" e "Contribuição para uma geografia urbana da cidade São Paulo"<sup>4</sup>. A mera descrição precisava ser, contudo, completada com traços históricos do caráter paulista naquelas feições destacados por Flávio Motta, de uma vocação para a técnica e para o mundo moderno, e pela monumentalização de iniciativas e obras afins a esse caráter.

O padrão de ocupação descrito por Caio Prado<sup>5</sup> deixava entrever a peculiaridade da razão colonizadora portuguesa. Se o império espanhol na América tratara de construir cidades segundo traçados geométricos regulares, o que ditava a escolha de sítios amplos e pouco acidentados, os portugueses seguiam a lei do menor esforço e do menor recurso tecnológico. A razão instrumental portuguesa era, por assim dizer, empirista, avessa a formas a priori. Le Corbusier, cujo urbanismo tinha como máxima dar a ver a eterna estrutura a priori do espaço e do tempo, com uma tirada jocosa afirmava:

---

<sup>4</sup> Publicados separadamente com o título "A cidade de São Paulo- geografia e história", Brasiliense, coleção "Tudo é história", 1983, São Paulo.

<sup>5</sup> Caio Prado acompanha a caracterização de Sérgio Buarque de Holanda dos modos português e espanhol e de estabelecimento colonial, que ele designava com os termos respectivos o sementeiro e o ladrilhador, aliás, título do cap.IV de Raízes do Brasil. (Holanda,2002)

O homem caminha em linha reta porque tem um objetivo, ele sabe aonde vai. Ele decide onde quer chegar e marcha sem desvios.

O asno vagueia. Com a massa nervosa embotada e distraída, ele vai para lá e para cá evitando matacões, pela pendente mais suave e sombreada; ele procura a linha de menor resistência. O homem rege o sentimento pela razão; ele refreia seus sentimentos e seus instintos em favor da meta que estabelece para si. Ele comanda a besta que há em si próprio pela inteligência, uma inteligência construída por regras que advém da experiência. A experiência nasce da labuta; o homem trabalha para não perecer. Para produzir é mister uma linha de conduta; é mister obedecer às regras da experiência, é mister pensar de antemão no resultado. O asno nada pensa senão no menor esforço. (LE CORBUSIER, 1924, p.5-6, trad. nossa)

Pois bem, refrear o desejo para melhor realizá-lo já é algum sinal de liberdade do jugo natural. É nos termos dessa marca da razão nos estabelecimentos humanos, de início apenas astuciosa e instrumental, que LC pensa a história da urbanística européia e a crise da cidade em seu tempo, uma história que nada tem de formulações tecnocráticas; com efeito, é com grande latitude que, diante de seus olhos, a urbanística encena o drama de natureza, civilização e cultura. Para ele as grandes cidades européias foram desenhadas pelos "caminhos de asno", pelos acidentes e eventos fortuitos da história, organismos que carecem de vias arteriais, vilarejos que cresceram e cuja enfermidade cada novo crescimento agravava e denunciava. Mas houvera um passado urbanístico glorioso, nos traçados retilíneos das cidades que os romanos fundaram pelo Império, o que não se aplicava à própria Roma contudo. De par com os romanos, como um renascimento da urbanística, está a figura do Rei Sol e suas obras em Paris (Louvre, Versalles, Le Observatoire, Les Invalides, Le Esplanade, Les Tuileries, Les Champs Élysées) de monumental traçado retilíneo. Essa figura, notam vários autores, permaneceria como o seu ideal de urbanista por toda a vida.

A ocupação do território na capitania de São Vicente teve que se ver com o fato de que a planície litorânea aqui, ao contrário de como é do nordeste até o Espírito Santo, não passa de uma estreita e recortada faixa entre o mar e a serra, e em geral é constituída em boa parte de manguezais alagadiços, o pouco terreno que sobra só se presta a algumas culturas de subsistência ou de valor apenas local,

de sorte que se a exploração territorial com vistas ao mercado europeu quisesse se estabelecer teria que vencer a serra e procurar deitar raízes no planalto.

Mas a Serra do Mar era uma barreira formidável, ao norte da região de Santos a serra cai de modo abrupto e forma um maciço contínuo a separar, com picos de até 2.000m de altitude, a costa do Vale do Paraíba. Ao sul, a serra era acentuadamente mais baixa e menos íngreme, mas divide-se em serras e vales alternados paralelos ao litoral. A passagem de que se utilizou o colonizador foi aquela que já era utilizada pelos índios, uma passagem natural, que gradua o terreno ao longo dos oitocentos metros de desnível de vence. Essa passagem está na região de Santos e conduz aos "Campos de Piratininga" onde São Paulo surgiu. A localização da cidade de São Paulo seguiu, desde este fator inicial, a lei do menor esforço ou do menor recurso técnico.

Vimos como Artigas, em projetos do período 44-53 já se afastava tanto da mimese do terreno de Wright quanto da distinção completa porém harmonizada do pilotis de Le Corbusier. O modo de implantar de seus projetos buscava articular os níveis da obra com os do terreno, tirando partido dos níveis naturais, como que aliando o menor esforço econômico, ou seja, custos de movimento de terra e de obras de contenção, à exploração plástica da topografia, a modo de proporcionar os percursos mais ricos à associação entre o corpo e o olho. Esse traço que a obra madura radicalizou é como que uma inversão da lei do menor esforço que se apropria da terra de modo estritamente instrumental a uma presença sensível do terreno.

Os Campos de Piratininga foram a opção natural, isto é, compulsória à lógica do menor esforço ou da penúria de recursos, ao estabelecimento do primeiro núcleo do Planalto, pois tratava-se de uma extensão coberta por campos e não pela mata Atlântica como todas as regiões que a circundavam. Santo André foi o primeiro núcleo dos campos, mas foi preterido logo a seguir pelo promontório elevado entre os vales do Tamanduateí e do Anhangabaú, em virtude dos rios, a mais confiável fonte de alimentos, e a posição elevada, mais fácil de defender e que proporcionava domínio visual do terreno, de onde se poderia monitorar os movimentos sempre potencialmente hostis do gentio.

Após um curto período de prosperidade da capitania, assente sobre a cultura da cana de açúcar, os paulistas conhecerão séculos de estagnação ou de decadência, que vai empurrá-los às expedições exploratórias e predatórias do planalto, seguindo principalmente o curso dos rios. Tendo descoberto o ouro na região de Minas Gerais, serão excluídos dessa empresa pela Coroa, episódio que deu origem ao primeiro conflito colonial em fins do séc. XVII, a Guerra dos Emboabas. Somente a cafeicultura já no séc. XIX vai resgatar a província do marasmo, porém, curiosamente vai seguir o padrão territorial do ciclo bandeirista. A nova cultura adentra a província pelo vale do rio Paraíba vinda do Estado do Rio e vai percorrer os mesmos vales dos rio trilhados pelos bandeirantes, segundo a lógica da exploração intensa e predatória que esgota terras e se desloca a seguir para terras ainda férteis.

Este movimento da cafeicultura desenhou desde fins do séc. XIX e durante mais da metade do séc.XX o padrão da "mão espalmada", na expressão de Caio Prado Jr.. Ou seja, o padrão de ocupação do Estado por faixas que se estendem a partir da capital para o interior ao longo dos vales dos rios, sem que houvesse meios de comunicação concêntricos, das faixas entre si. Toda a rede ferroviária fora assim construída, de modo que todas as linhas passavam pela capital, caminho obrigatório até Santos. Só recentemente a rede de rodovias rompeu o isolamento das faixas entre si, se bem que as principais artérias tenham seguido o mesmo padrão. Se a lei do menor esforço conduziu à fixação do primeiro núcleo nos Campos de Piratininga, a pobreza de recursos dessa região levou o movimento agrícola para longe pelos vales dos rios, constituindo-se um cinturão pobre e estagnante ao redor da capital.

A mancha de terrenos sedimentares entre a Serra do Mar e a Serra da Mantiqueira, que constitui os campos onde a cidade cresceu, está longe de constituir terrenos planos, constituindo um padrão contínuo de colinas cujos desníveis, contudo, não ultrapassam algumas dezenas de metros. Os grandes cursos d'água que os regam abrigam neles várzeas externas que formam com suas largas planícies, os únicos terrenos lisos de toda esta parte leste do Estado. É o que se dá com o Tietê e seus dois afluentes da margem esquerda, o Tamanduateí e o



Pinheiros (que no seu curso superior é o Guarapiranga). Esses rios isolam um pequeno maciço de forma alongada na direção leste-oeste, com altitudes que atingem 820m, cerca de 100m acima do nível das várzeas circundantes. É sobre este maciço, que escapou à ação erosiva que atuou nas baixadas, sobre uma de suas extremidades para ser preciso, que nasceu a cidade e é nele que se constitui o núcleo principal dela.

Do maciço, ou do espigão, descem as rampas, para as várzeas dos rios, a norte para o Tiete, a leste para o Tamanduateí e a oeste e sudoeste para o Pinheiros. Nessas encostas, afluentes cavaram fundos sulcos que condicionaram a estrutura da cidade pela dificuldade de transpô-los.

Dois riachos, um afluente do Tamanduateí, o outro do Tietê, cavaram nesta vertente [a norte] e perpendicularmente a ela, sulcos profundos que, em particular o primeiro, tiveram e têm ainda um papel de relevo na configuração geral e na estrutura da cidade. São eles: o Anhangabaú (com seus dois afluentes: o Saracura e o Bexiga) e o Pacaembu. O eixo desses riachos que hoje desapareceram tragados pela canalização subterrânea que São Paulo moderna exigia, deixando apenas o testemunho dos vales profundos que cavaram, está assinalado, no esquema junto, por linhas pontilhadas. Correndo em declive acentuado, sobre um terreno formado pela mesma argila friável de todo o maciço, e portanto pouco resistente; alimentados pela pluviosidade elevada e de chuvas torrenciais que caracterizam o clima paulistano, esses riachos formavam antes, sobretudo na estação das chuvas, fortes correntes que recolhiam as águas abundantes que se despejavam sobre esta vertente do espigão. Cavaram por isso leitos profundos que cortam a cidade, dividindo-a em compartimentos até hoje ainda de comunicação difícil entre si por sobre os vales de vertentes quase a prumo que os separam, e que obrigaram, nos pontos mais importantes da cidade, à construção de viadutos que dão a São Paulo um dos seus aspectos mais característicos: viaduto de Santa Ifigênia, do Chá, Major Quedinho, Martinico Prado, Maria Paula. (PRADO Jr., 1983b, p.64-65)

As velhas estradas procuraram o topo do espigão seguindo ao longo das bordas dos fundos ravinamentos cavados nas encostas. O topo proporcionava linhas contínuas de cotas constantes ou desníveis suaves.

Três são estas estradas principais: a primeira toma o divisor entre o Tamanduateí e o Anhangabaú – e é hoje representada pela Rua da Liberdade, que continua pela Rua Vergueiro até a estrada do mesmo nome. A outra, começando no fundo do Vale do Anhangabaú, no ponto em que este recebe o seu afluente Saracura (hoje esse ponto é o Largo da Memória) procura o

divisor destes riachos, e é nos dias que correm a Rua Santo Amaro, prolongada pela Avenida Brigadeiro Luís Antônio, (cujo setor mais próximo do centro é de origem muito mais recente). Finalmente, a última destas estradas que seguem para o sul é a que demanda as aldeias e povoações que se formaram nas margens do rio Pinheiros e seus afluentes (Pinheiros – hoje bairro desse mesmo nome – Mbói, Itapecerica, Ibirapuera, o nosso Santo Amaro), bem como o este da capitania: Parnaíba, Porto Feliz, Sorocaba. Esta estrada, principiando no mesmo ponto que a anterior, alcança por uma ladeira íngreme (ladeira do Piques, hoje Rua Quirino de Andrade) o alto do espigão que separa o Anhangabaú do Pacaembu, seguindo por ele: e é hoje reproduzido pela Rua da Consolação. (idem, p.66-67)

As extensas várzeas dos rios só vieram a ser ocupadas com as estradas de ferro já no ciclo cafeeiro, nas últimas décadas do séc. XIX:

Ficou assim delineada a cidade e balizado o seu crescimento. Este se fez inicialmente, de preferência e quase exclusivamente, no interior do maciço principal da cidade. As planícies que o cercam, salvo ao longo das estradas que as atravessam para leste e para norte, ficaram desertas: terreno ingrato, varzeoso, pouco saudável, ninguém o queria. É um fator recente que lhes deu vida e impulsionou para elas o crescimento da cidade. São as estradas de ferro. Estas não acompanham as antigas vias de comunicação situadas em regra nos altos: instalam-se naquelas baixadas, onde encontram um terreno mais igual e fácil, cosendo-se embora, para ficarem próximas do núcleo povoado, às rampas que limitam o maciço onde estava concentrada a cidade. A São Paulo Railway (hoje Santos-Jundiaí), primeira linha ferroviária que cortou o território paulista, comunicando, através da capital, o porto (Santos) com o setor mais importante do Interior, cuja porta está em Jundiaí, atravessa São Paulo beirando o maciço da cidade sem penetrar; descreve assim um arco de círculo que, tomando pela baixada do Tamanduateí, segue depois da confluência deste com o Tietê, pela deste último rio até fora da cidade. Nesta linha inicial entroncam-se as que vieram depois: a Central do Brasil que acompanha as margens do Tietê, rio acima; a Sorocabana, rio abaixo.

As ferrovias atraíram o povoamento que toma, assim, uma nova direção. Ao longo delas fixam-se as indústrias que procuram, como é natural, suas proximidades. E com a indústria vem o seu acompanhamento necessário que são os bairros operários. Assim se formam estes setores recentes, hoje densamente povoados, que envolvem as estradas de ferro e bordam, como uma auréola, as faces sul e leste do maciço paulistano: Ipiranga, Cambuci, Moóca, Brás, Pari, Luz, Bom Retiro, Barra Funda, Água Branca, Lapa. (idem, p.67,68)

Os bairros de residência burguesas procuram o maciço, primeiro pela baixa encosta (Campos Elíseos, Santa Efigênia) e depois sobem rumo ao topo do

espigão, com Higienópolis, Consolação e Paulista... Na Paulista vão morar já as fortunas industriais em mãos principalmente de imigrantes. A urbanização desceu a encosta rumo ao Pinheiros incorporando antigos núcleos periféricos, e finalmente ultrapassa o Tietê e Pinheiros num furioso processo de especulação com terrenos em "lotes a prestações" :

Em resumo, São Paulo compõe-se hoje de um núcleo central que ocupa o maciço cercado pelas várzeas do Tietê, do Tamanduateí e do Pinheiros; e de uma auréola de bairros que se instalaram numa parte destas várzeas, e, transpondo-as, vão alargar-se pelas elevações da outra margem. Bairros que nasceram, em sua grande maioria, ao acaso, sem plano de conjunto; frutos da especulação de terrenos em "lotes e a prestações" – o maior veio de ouro que se descobriu nesta São Paulo de Piratininga do século XX. Desenvolveram-se muitas vezes, o mais das vezes mesmo, não porque o local escolhido fosse o melhor ou respondesse mais às necessidades imediatas da cidade, mas simplesmente porque eram vendidos com facilidades maiores de pagamento ou acompanhados de propaganda mais intensa ou mais hábil. As terras que cercavam São Paulo quando se deu o surto atual, que começa nos últimos anos do século passado, estavam praticamente abandonadas. Os especuladores de terrenos, adquirindo-os a preço baixo (ou a preço nenhum pelo tão difundido sistema do "grilo", que é a ocupação pura e simples sem título algum), não tiveram mais que traçar as ruas, às vezes no papel apenas, e passá-los aos compradores, que o crescimento considerável e vertiginoso da cidade fornecia em abundância. (idem, p.74,75)

Escrevendo no início dos anos 50 e com uma percepção ainda limitada das conseqüências do processo de urbanização predatória em curso, Prado Jr. fixava uma meta de certo modo ainda em aberto.

[...] Pode-se dizer que salvo na sua parte central que ocupa o maciço, e na vizinhança imediata dele, São Paulo é uma cidade que ainda espera ser urbanizada, no sentido integral da palavra; espera ser organizada, que todas suas partes se integrem num sistema geral de comunicações e vias públicas, onde os melhoramentos e serviços, como seria elementar, se estendam homoganeamente sobre toda a área ocupada. Está aí, certamente, o maior programa de obras urbanísticas que São Paulo hoje apresenta. (idem, p.75,76)

À guisa de conclusão, Caio Prado formulava a estrutura física da cidade, dada a lei do menor esforço, o relevo e os cursos d'água:

Concluindo, pode-se dizer que a estrutura da cidade de São Paulo foi grandemente influenciada pelos fatores geográficos, sobretudo o relevo e os cursos de água, que lhe marcaram profundamente a

fisionomia. O primeiro, pelo acidentado deste maciço que se escolheu como berço da cidade, bem como da região circunvizinha, com exceção apenas das baixadas dos grandes rios que a banham, fez de São Paulo uma cidade de ladeiras, cujo declive acentuado longos e penosos trabalhos de urbanização conseguiram apenas, e só em poucos casos, suavizar. Raras são as ruas mais ou menos planas da cidade, salvo aquelas que percorrem transversalmente alguma encosta mais uniforme, ou as que pertencem aos bairros que ocupam as baixadas dos rios. O mesmo acidentado da topografia determinou também este outro traço característico e já referido, que são os viadutos; a cidade já conta com cinco de grande vulto; outros muitos estão em projeto, e o seu número tenderá sempre a crescer: o modelado do terreno o impõe. A cidade acabará com um verdadeiro sistema completo de vias públicas suspensas que lhe emprestará um caráter talvez único no mundo. Com os viadutos virão os túneis: um já atravessa o espigão mestre da cidade, comunicando o centro comercial, pelos vales do Anhangabaú e Saracura, com os bairros da várzea do Pinheiros; outros se tornarão com o tempo indispensáveis, e será este mais um traço original de São Paulo que, com o outro, fará dela uma cidade dividida em dois planos sobrepostos, cidade de dois pavimentos.

Os cursos d'água tiveram um papel ainda maior. As grandes várzeas formadas pelos três principais oferecem, de um lado, terrenos planos inexistentes noutra parte da região onde está localizada a cidade, e foram por isso aproveitadas, como vimos, para a instalação das linhas de estrada de ferro, o que determinou o desenvolvimento aí do setores industriais da cidade. Doutra lado, os seus pontos mais sujeitos às enchentes periódicas foram evitados e contornados; daí estes claros que interrompem a cidade, e fazem o transeunte tão freqüentemente estacar surpreso, na extremidade de uma rua densamente povoada e movimentada, diante de um pântano ou largas extensões vagas, onde, num conjunto puramente rural, vagueiam soltos animais domésticos, vacas, burros, cabras, ou aparece alguma pequena cultura de hortaliças. Aspecto semelhante se observa no próprio coração da cidade, neste outro setor que ocupa o maciço central; já referi os claros que aí abrem os vales de vertentes abruptos do Anhangabaú e seus afluentes. E o mesmo se observa nesta auréola de bairros esparsos que circundam o núcleo central da cidade. Tudo isto faz de São Paulo uma cidade descontínua, em que se alternam, num caos completo, aspectos de grande centro urbano, modesto povoado de roça, ou mesmo zona de sertão. O progresso da cidade vai naturalmente suprimindo tudo isto, e a urbanização vence, aos poucos, aqueles obstáculos naturais e outras dificuldades que o crescimento fulminante da cidade não teve tempo de abater, preferindo contorná-los e deixá-los provisoriamente entregues à sua feição natural. Tempo virá em que São Paulo, contínuo e homogêneo, será apenas a monotonia de um grande centro moderno. Mesmo, contudo, os antigos cursos d'água, sumidos em canalizações subterrâneas ou

represados em leitos de cimento e pedra, estarão ainda aí, seja no acidentado da topografia, por eles esculpida, seja no traçado das ruas e avenidas, cujas linhas mestras serão sempre estas grandes vias que acompanham, como as velhas estradas do São Paulo quinhentista, os espigões, ou o fundo dos vales; saltando por pontes as escarpas mais abruptas, ou varando-as por túneis. (idem, p.76,80)

Caio Prado é crítico dos loteamentos predatórios e da ausência de planejamento, escrevendo há cinquenta anos quando a cidade contava 2.500.000 habitantes, ou seja, um quarto da população de hoje. Não foi crítico das avenidas de fundo de vale, da impermeabilização e das enchentes. Os sulcos dos afluentes são tratados como obstáculo somente, a necessidade de pulmões e de parques reguladores do regime das águas não era ainda percebido. Nem mesmo o aspecto predatório das canalizações fechadas, nem a ocupação das várzeas. Os loteamentos mais periféricos, sem continuidade viária uns com os outros, doaram ao poder público, obrigados por lei, uma porcentagem de sua área sempre correspondente aos ravinamentos de todas as sub-bacias. Montado o caos, o poder público intervinha para tentar organizar o sistema viário abrindo as infames avenidas de fundo de vale nestes terrenos, aumentando a área impermeabilizada e comprimindo o leito dos córregos. O efeito combinado de impermeabilização e estrangulamento são as enchentes e a impossibilidade de regular o fluxo das águas. Perdeu-se com isso o que seria uma excelente oportunidade de criar parques nos fundos de vale que teriam um impacto imenso sobre a qualidade de vida na cidade.

[...] Mas, [a urbanização] não terminou sem deixar atrás de si muitos claros que ainda subsistem. A vertente norte, em particular, ficou cortada por áreas não urbanizadas: são aquelas que os vales abruptos e já citados, do Anhangabaú e do Pacaembu, sobretudo do primeiro, neste sentido muito mais atrasado, embora, pela sua posição central, mais importante, tornavam inaproveitáveis sem grandes trabalhos preliminares de preparo do terreno. E São Paulo conservou, plantando em cheio nele, setores que em nada se parecem como pertencentes a uma grande cidade. São desbarrancados onde a ação do homem não se fez ainda sentir e em que, entre a vegetação silvestre que aí cresce desordenadamente e sem peias, encontram-se ainda aspectos de caráter rural, quando não da mais primitiva vida do nosso sertão. Só muito recentemente, com a abertura de avenidas que percorrem o fundo daqueles vales (Nove de Julho, Pacaembu e Itororó, ainda em projetos) se começaram a urbanizar estes

setores esquecidos da cidade, integrando-os na sua vida de grande centro. (idem, p.71,72)

Mas a imagem da cidade não poderia ser a reiteração de um processo de desidentidade com o território, mas a reversão prospectiva deste. Para tanto, o padrão dos viadutos a conquistar continuidade do tecido urbano vencendo os vales e ravinas aparece no estudo de Artigas associado ao parque das encostas do vale da Nove de Julho, associação do poderio técnico que supera a lei do menor esforço e reverte a lógica predatória. O viaduto, a obra de engenharia que vence grandes vãos adquire um caráter simbólico que Artigas vai assinalar ao longo da história das intervenções modernas em São Paulo.

- O primeiro ato da São Paulo que entrava no mundo moderno e industrial foi a construção do primeiro Viaduto do Chá em 1892, com o qual o velho burgo venceu o vão do Vale e transpôs o perímetro colonial, o "triângulo". Era a administração de Antônio Prado, um barão do café, prefeito de 1889 a 1911, um modernizador de visão cosmopolita que elaborou o primeiro plano de melhorias urbanísticas de São Paulo, entre elas o ajardinamento do Pqe. D. Pedro II e das margens do Tamanduateí, o ajardinamento do Vale do Anhangabaú, a Pça. Ramos de Azevedo e o Teatro Municipal. Esse plano foi parcialmente implantado e depois esquecido.
- Na década de 1920 a Câmara Municipal encomenda ao arquiteto francês Bouvard, responsável pela urbanização de Buenos Aires, um plano que veio a ter o Vale como um dos seus pontos centrais. Ele propunha a demolição de edifícios já existentes para retificação do traçado e deixar livre de edificação a meia encosta do Vale até a cota da Líbero Badaró, o que não foi implantado.
- Em 1930 um jovem e brilhante politécnico, Prestes Maia, um dos mentores de Artigas na Politécnica, elabora seu Plano de Avenidas, cuja prioridade era a modernização do sistema viário, mas que não deixou de propor no Anhangabaú uma praça a estender-se do Viaduto Sta.

Ifigênia até um projetado Viaduto São Francisco próximo à Pça. da Bandeira, mais que praça, um "centro cívico". Em 1938, já no Estado Novo e com um novo grau de estruturação do estado, Prestes Maia torna-se prefeito e já estava em construção a Av. Nove de Julho que impediu a criação de um parque fluvial até o Pinheiros. Prestes Maia, então, abriu a avenida Anhangabaú, mais tarde chamada pelo nome de seu construtor, até o Tietê e consolidou a artéria norte-sul. O novo Viaduto do Chá, segundo o projeto vencedor de um concurso do Arqto. Elisiário da Cunha Baiana, foi concluído em 1936, ao qual Prestes Maia acrescentou a Galeria Prestes Maia, ligando a Pça do Patriarca à via lateral na baixa encosta e, do outro lado do Vale, a Escola Municipal de Dança sob o vão menor do Viaduto, junto à Pça. Ramos e ao Teatro Municipal. O viaduto de Baiana vence sem apoios intermediários toda a baixa encosta do vale e dará a Prestes Maia o padrão de estrutura de concreto armado dos viadutos que fez construir transpondo o vale na Nove de Julho, em tese, pelo menos, estabelecendo a continuidade do tecido sem recorrer à infame avenida de fundo de vale. O grande vão adquire caráter simbólico da peculiar geomorfologia paulistana, e do esforço distintamente paulista de industrialização e técnica, de domar a natureza, de vencer o vão do Vale; o sonhado parque de fundo de vale e a engenharia fluvial a tornar navegáveis o Tietê e o Pinheiros aparecem então como a solução, ou síntese, do "ideário contraditório" entre "São Paulo não pode parar" e um discreto e persistente desurbanismo, a noção da cidade sem salvação. A salvação é o encontro da maior técnica com a generosidade, o avesso da especulação fundiária e imobiliária que conformou a cidade e recalçou seu relevo, seus rios e sua história.

- Em 1929, Le Corbusier ao passar por São Paulo elabora um rápido estudo de um plano para São Paulo. Sem qualquer compromisso a não ser os da imaginação, Le Corbusier propôs um edifício macro com a planta em forma de cruz, orientada segundo os pontos cardeais, com centro no Anhangabaú. Esse edifício teria sua cobertura numa cota

única a contrastar com as ondulações do relevo paulistano cortado por seus vales. Em 1936, novamente de passagem Le Corbusier riscou uma idéia para a travessia do Vale. Os eixos norte-sul e leste-oeste para ele definiam um plano ideal, símbolo da distinção do homem da natureza, símbolo do espaço e do tempo como as formas a priori da sensibilidade, que já são medida e número, e de uma natureza que é apenas na medida em que se submete a essas formas que sobre ela a consciência põe. O Vale, transposto pela engenharia e o grande vão são símbolos menos contemplativos e mais dramáticos desse embate e dessa distinção; o conflito entre o peso e a resistência não objetiva os fenômenos inferiores da vontade, mas o drama superior da dominação da natureza, cuja objetivação é a missão artística da arquitetura, ou seja, conduzir as cargas aos pontos de apoio pelo caminho mais longo possível.

- O período entre 1968, com o PDDI e 1972 com as leis de zoneamento, com os organismos do sistema de planejamento coincide com as maiores euforias e ilusões do "milagre brasileiro", esperanças nos instrumentos que vieram, talvez, tarde demais. As metas do estudo de Artigas, se não as tomarmos literalmente, superam as marchas e contramarchas e se projetam como um idéia a nortear o trabalho de gerações na construção da cidade, numa escala de tempo que não é a do indivíduo.



## 4 A POÉTICA TRADUZIDA

### 4.1. O Partido Típico de Projeto

A obra madura, que apresenta os traços definitivos e a resposta de Artigas à renovação da aliança AMB-populismo aparece de modo acabado em obras de 1958/59. A casa Orlando Martineli (1958) (fig.84) retoma o princípio de composição desenvolvido em obras do período 44-53, em especial em obras de engenharia intensiva, como no estudo para o Esporte Clube Pinheiros (fig.49), no estádio e conjunto poliesportivo de Londrina (fig.51) e de modo mais convincente e realizado no Estádio do Morumbi (fig.50). Trata-se de gerar espaços pela repetição de um padrão estrutural ao longo de um eixo ou de uma circunferência ou elipse, um padrão que simultaneamente resolve a organização em corte, que faz a articulação entre os níveis do terreno e os da construção. Já no Estádio do Morumbi, esse método gerava a expressão volumétrica da obra, de modo veemente nas arquibancadas superiores em balanço, e os espaços interiores numa relação de correspondência positivo e negativo.

Nesta casa, o padrão estrutural que se repete, articulado às peças estruturais que ligam e travam entre si as suas ocorrências, determinam a volumetria e o espaço sob a cobertura. Os pilares partem do terreno e encontram

a unidade volumétrica que cobertura e estrutura perfazem, um conceito que é independente da forma do terreno mas que permite uma articulação com seus níveis, uma passagem pela qual a forma do terreno é trabalhada, resgatando para a inteligência e a economia o aspecto moral negativo da acomodação e da lei do menor esforço. Aqui, a definição da estrutura não atinge uma volumetria plena, cabendo a alvenarias e caixilhos, perfeitamente diferenciados, circunscrever os espaços internos.

Na casa Léo Pereira Lemos Nogueira (inícios de 1959) (fig.85) a cobertura, expressão do conceito estrutural, chega mais perto da definição volumétrica, através das empenas que dela se projetam, uma definição que é maior que os espaços interiores dados à utilidade.

Mas é na casa José Mário Taques Bittencourt (meados de 1959) (fig.86), que Artigas aprimora e dá forma acabada ao partido das empenas como padrão estrutural e princípio figurativo. Recorta as empenas de modo a reconstruir o volume massivo sobre apoios pontuais. Projeções da cobertura para além da área delimitada por paramentos e laje de piso, provêm sombreamento e perfazem o desenho dos triângulos com vértice para baixo nas empenas, as quais se amoldam aos níveis do terreno e o seu desenho resulta do princípio estrutural que vai buscar os pontos de apoio no próprio terreno. O jogo de distinção e interpenetração com a configuração do lote e do sítio, e a volumetria compacta, minimalista por assim dizer, que resulta dos padrões estruturais se adequava muito bem aos lotes paulistanos

Estas casas preservam todas as pesquisas sobre a implantação nos lotes paulistanos e as inversões hierárquicas pelas quais serviços e dependências de empregada são deslocados para o recuo de frente do lote, enclausurados por um material distinto, o muro de pedra, que não se confunde com a estrutura/conceito. O fundo do lote e os recuos laterais são prolongamentos do interior onde transcorre a vida familiar, protegidos do mundo lá fora. Na casa Taques Bittencourt, a autonomia da estrutura/conceito/cobertura permite que um jardim interno apareça sem que o corpo da construção fosse segmentado em volumes distintos.

A nova arquitetura de Artigas constituiu um partido típico de projeto flexível o bastante para vencer uma variedade ampla de programas, se é que não mesmo qualquer programa. O que poderia parecer um milagre de flexibilidade de fato advém da constituição de um padrão estrutural que gera espaços, segundo intervalos escolhidos em função das possibilidades do material, do programa, do terreno e outros condicionantes, e que mantêm esse padrão independente dos espaços e partições utilitárias. Assim, escolas, clubes, laboratórios, estações de transportes ou colônias de férias de sindicatos cabem, por assim dizer, no mesmo partido.

O “partido de projeto” típico das obras da maturidade de Artigas apresenta um certo número de características recorrentes, tal como, por exemplo, se vê nas pinturas de Mondrian ou nas de Morandi. À primeira vista, isso afronta a noção do determinismo técnico-material de que uma obra de arquitetura responde ao programa de uso, às condições do sítio e às técnicas e materiais disponíveis. Mas, mesmo esses condicionantes, nos limites de uma situação geográfica, numa mesma sociedade e num nível tecnológico dado, são passíveis de tipificação de soluções. Na medida da ambição e do talento do arquiteto, a reunião de elementos técnicos recorrentes pode fundir-se com imagens artísticas num todo de sentido que podemos chamar de estilo ou poética\* (vide nota fim de capítulo). Os estilos históricos do passado, como o românico ou o gótico, por exemplo, apresentavam essa fusão de camadas diferenciadas. A diferença é que aqui se trata da poética individual de um arquiteto, em vez de um estilo que se legitima como de uma época ou de um povo. A asserção de um estilo individual vai contra a preferência, manifestada nos discursos do movimento moderno, pelas artes aplicadas em vez das artes intelectuais, ou de arte social ou coletiva contra a individualidade. (cf. MORRIS, 1985a, 1968b) Mas a questão não se resolve por princípio mas, sim, pelo exame do objeto mesmo.

Se é verdade que Artigas estabilizou um sistema de elementos técnicos e de imagens, é porque nele resolveu, ou pretendeu ter resolvido, as questões às quais era sensível. A “poética” nos dá, então, uma chave para ler todo o seu percurso, no que teve e no que não teve continuidade, nas lacunas e nas incongruências que

deixou. De fato, a poética cujo sentido apresentamos por último neste trabalho, foi o ponto de partida que permitiu organizar todo o seu percurso. Obviamente esse procedimento se baseia na possibilidade de conhecer uma obra arquitetônica tomando-a como se dá a uma contemplação desinteressada, ao juízo estético; será mesmo que, para os objetos técnicos da arquitetura, a imagem sensível tem algum conteúdo de verdade? Algumas palavras de Artigas, desde que se ponha de lado a exigência de precisão terminológica, podem ser entendidas como em apoio dessa empresa: "Do sofrimento do nosso povo, posso dizer que participei profundamente. Alguém terá olhos para, um dia, ler nas formas que projetei, todo esse sofrimento. Se verá uma poética traduzida." (1997c, p.28)

#### 4.1.1. O grande vão e os sistemas trilíticos

Vimos que, no projeto do vale Anhangabaú<sup>1</sup>, Artigas, em busca de uma imagem regional e de uma versão paulista da aliança AMB-populismo, havia identificado no primeiro viaduto do Chá o ato inaugural, de entrada de São Paulo na modernidade, de ruptura com o padrão colonial do menor esforço e de acomodação completa aos acidentes do terreno. Vencer o vão do vale, ao mesmo tempo significava dar forma artística àquele espetáculo natural, estabelecer um modelo não predatório do relevo e da hidrografia, opôr-se ao que o menor esforço implicava. Tratava-se de projetar uma idéia de São Paulo, que fora peça por peça construída pela literatura, à qual Flávio Motta deu uma versão escrita acabada. (1960,p.61,67)

Essa humanidade brasileira paulista, na imaginação de Artigas, compunha, num registro oswaldiano, positivo e prospectivo, a figura de um "bárbaro tecnizado" (ANDRADE,1972a,p.23), mais intensamente condenado ao moderno

---

<sup>1</sup> Seção III, A Urbanística de Artigas Adquire uma Forma,

do que qualquer outra figura regional brasileira<sup>2</sup>. O viaduto, o vale e o grande vão eram símbolos da reversão de um curso, do mesmo modo que Brasília o fora nos escritos de Pedrosa. É claro que essa imaginação populista que radica nos fundamentos da AMB, era expressão do momento desenvolvimentista da segunda metade da década de 1950, das saídas ao impasse que Artigas e o PCB encontraram.

Num edifício como o da FAUUSP (fig.87), cujo projeto inicial é de 1961, que Artigas reconhecia como sua afirmação mais completa (1985,p.16), a estrutura não é mais apenas suporte de elementos definidores da volumetria; as empenas de concreto, fundem a função viga com a função parede, de modo que o aspecto externo da edificação é de uma grande viga e de seus apoios, as colunas periféricas. No ginásio de Itanhaém (fig.88), de 1959, as vigas da cobertura adquirem uma espessura volumétrica e, na articulação com os pilares ou lâminas portantes nas extremidades, formam um padrão de pórtico que ao repetir-se modela uma massa com volumetria própria, que projeta uma zona de sombra sobre si na qual as partições utilitárias não interferem na definição e na apreensão da estrutura. Repare-se que a omissão de um pilar mediano nos pórticos extremos da série perfaz a imagem de um grande vão. A garagem de barcos do Santa Paula late Clube (fig.89), de 1961, é apenas uma cobertura, sob a qual os volumes utilitários estão como que escavados no térreo, cuja superfície se prolonga por rampa ao piso do pavilhão coberto, que é assim todo aberto sob aquela pesada cobertura. Uma obra com esse tipo de exigências funcionais poderia ter tido a cobertura resolvida, com evidente economia, com cascas de concreto ou de alvenaria armada, como aquelas construídas pelo engenheiro-arquiteto uruguaio Eládio Dieste. Em vez disso, Artigas optou por um veemente e massivo manifesto trilítico. Com efeito, não mais empregou cascas ou arcos após as obras e projetos do período até 1953, como na rodoviária de Londrina (fig.53), no Esporte Clube Pinheiros (fig.49) ou no conjunto poliesportivo do Estádio Municipal de Londrina

---

<sup>2</sup> Veja-se a idéia de povo brasileiro construída por Pedrosa em conformidade com o "bárbaro tecnizado" de Oswald e sua determinabilidade regional, Cap.III, "O Restabelecimento do Compromisso Populista", p. , deste trabalho.

(fig.51). Não há qualquer determinante funcional ou construtivo, muito pelo contrário, que ditasse tal opção. Trata-se de uma escolha artística de repertório, pelo sentido das estruturas.

Esta escolha por razões expressivas pode esclarecer-se pela leitura de algumas das notas inéditas de Artigas que reproduzimos no Anexo I deste trabalho, em particular as que agrupamos sob o título "Arquitetura e Ciências das Estruturas". As indagações críticas de Artigas sobre o cálculo estrutural se dão na linha de questionar a exatidão, a pretensão de autoridade e o conceito de verdade científica. O exame do cálculo, desde Galileu e Hooke, que deram forma à teoria da ruptura, passando por Navier e a teoria da elasticidade, que definia um módulo de elasticidade dos materiais, questiona a idéia de exatidão diante dos limites da formalização matemática e dos métodos de ensaio dos materiais. As formalizações de ambas as teorias recaem em equações e sistemas de equações diferenciais com indeterminações inevitáveis, o que motivou o desenvolvimento de uma teoria simplificada das estruturas, uma teoria técnica que é o que se usa na prática (cf.1960/75c,p.1,3) . Além disso essas formalizações baseiam-se em hipóteses cujo alcance é também limitado, por exemplo, que os materiais sejam isotrópicos e que haja controle de qualidade sobre eles, o que conduziu à utilização de métodos estatísticos. No caso do concreto armado, a hipótese de um módulo de elasticidade comum ao concreto e ao aço é ainda mais frágil e limitada. O concreto protendido surgiu como estratégia de explorar o comportamento discordante dos dois materiais e "corrigindo" o patamar de escoamento do aço (cf.1960/75d,p.10,14). A discussão com Nervi<sup>3</sup> e Candela<sup>4</sup> acrescenta ainda os efeitos dos fenômenos de plasticidade e viscosidade para os quais só no séc. XX foi desenvolvida uma teoria.

A relação entre verdade, as hipóteses que a ciência adota (ruptura, elasticidade, plasticidade, viscosidade) e com elas constrói formalizações matemáticas e a evolução dos métodos de ensaio, controle de qualidade e as

---

<sup>3</sup> Conferências de Pier Luigi Nervi de 1950, reunidas e publicadas em "el language arquitetônico", Universidade de Buenos Aires.

<sup>4</sup> Felix Candela "Hacia una nueva filosofia de las estructuras", Editorial Paidós, Buenos Aires, 1951

associações e manipulações de materiais que a tecnologia desenvolve ao longo do tempo, como o próprio concreto armado, levava Artigas a evocar o conceito, cuja origem atribuía à reflexão de Gaston Bachelard, sobre "erro retificado" (idem,p.16). Artigas trazia o "erro ratificado" para o lado do que chamava de "dialética experimental"(idem), ou seja, um aspecto do movimento histórico da relação homem-natureza, como dominação, como luta contra a alteridade da natureza que impõe sobre ela uma ordem, constrói uma harmonia humanizando a natureza. Nesse sentido, a técnica seria apropriação, e o saber seria sempre provisório, construção e substituição de formalizações científicas pelo "feed-back" entre tecnologia, projeto e construção. O horizonte a que mirava Artigas era o esquematismo da "dialética da auto-consciência" de Hegel, como sói a um bom marxista (idem, p.9).

Ao discutir com Nervi e os engenheiros saintsimonianos, Artigas criticava a assumpção de uma "harmonia universal", suporte ideológico da reivindicação de autoridade pela física, pela concepção da natureza como verdade científica dada e imóvel. Ele destacava uma passagem de Nervi :

Criar uma estrutura significa compor forças e resistências, e é evidente a impossibilidade de dominar entidades físicas sem ferir suas leis imutáveis. É certamente uma operação sempre difícil, mas que se torna impossível quando não se tem um completo conhecimento das leis. (apud ARTIGAS, 1960/75d, p.3)

Artigas contrapunha:

[...]estas leis são hipóteses do comportamento dos materiais. Estão longe de serem leis imutáveis enquanto só se referem ao comportamento dos materiais. Muito ao contrário, neste caso, são muito precárias, não são leis. [...]leis imutáveis [...] são símbolos de harmonia e não do comportamento da natureza.(idem p.3)

A mesma aversão à "harmonia universal", à natureza como imutável, certamente o punha em oposição à estética de Le Corbusier para quem a estrutura matemática a priori do espaço e do tempo era símbolo ou a visibilidade possível da idéia. Essa versão, marcada pelo neoplatonismo da vanguarda do Purismo (cf. FRAMPTON,2000,p.182), da estrutura dada e definitiva do espaço e do tempo

---

deveria cair sob a mesma rubrica da "harmonia universal". Lembremos como Max Bill no programa de sua pós-arte flertava com um certo platonismo, na medida que punha à arte a tarefa de dar alguma visibilidade possível às geometrias não euclidianas, que transcendem as formas a priori da sensibilidade, aparentemente atadas à geometria de Euclides (BILL, 1977b, p.53). As geometrias não euclidianas refutariam o espaço de Galileu, aquele conforme aos axiomas de Euclides, e que Kant, na "estética transcendental" (KANT, 1994) apresentou como forma de toda intuição possível do espaço e do tempo<sup>5</sup>, conformidade, talvez, com algum plano divino.

A idéia de "harmonia universal" é atacada como expressão do interesse burguês em perpetuar sua dominação, contrariamente ao caráter histórico e passageiro da organização técnica correspondente à ciência matemática da natureza:

Há que pensar uma 'harmonia universal', não a que tem como centro a natureza, que esta harmonia é símbolo. Ela é símbolo da classe dominante. É para ser dominada. Pensar no sentido 'predatório' do humano. Não inverter para o homem uma harmonia natural que o oprime, quando ele é que deveria oprimí-la", enquanto ela é coisa, ou melhor, amoldá-la, humanizá-la. O aproveitamento pela classe dominante da "harmonia" é um símbolo da harmonia que ela pretende, como classe dominante, organizar, impor. Ainda que as intenções sejam as melhores possíveis, ainda que a história deva justificá-la como etapa necessária, ela (a "harmonia") só pode ser simbólica etc.... Daí decorrem as posições das ciências da natureza, falsas em muitos aspectos, partindo de uma harmonia que é aceita "a priori", como se aceita o domínio de classe e toda uma série de mitos, ela ( a ciência) aborda a interpretação do comportamento da natureza, procurando sujeitá-lo às suas "conclusões lógicas" tiradas do princípio "a priori". (dem,p1,2).

Esse tipo de argumento contra a imutabilidade da natureza ou contra uma "harmonia universal" foi manifestado também, ainda que de modo certamente mais elegante, por Mário Pedrosa, ao rebater críticas de estrangeiros à construção de Brasília de uma vez, já completa sobre o cenário natural:

---

<sup>5</sup> Husserl empreende uma investigação de como Galileo teria criado a idéia moderna de espaço, conforme à geometria de Euclides, através de uma matematização universal da natureza, sem a qual não haveria a física, e o percurso subsequente pelo qual esse espaço veio a ser forma a priori da sensibilidade em Kant. (Husserl,1970,p.21,67)



A mais profunda objeção que se faz à idéia mesma da criação de uma cidade, como Brasília, é que o seu desenvolvimento não poderá jamais ser "natural". É uma objeção muito séria, pois provém de uma concepção de vida fundamental: a de que a atividade social e cultural não pode ser uma construção por estar indissolúvelmente presa ao biológico, ao orgânico, à natureza, em suma. Este é um dos traços mais típicos da mentalidade conservadora, no que tem de melhor e mais profundo.

Para ela a cidade não é coisa que se construa: cidade nasce, como um organismo vivo. Não se interfere tampouco com a sociedade, cujo crescimento e desenvolvimento tem algo de inextricavelmente biológico ou orgânico.

A vida social se faz espontaneamente, em função de uma tradição que ninguém fabricou, pois vem do fundo das idades. Brasília é uma fabricação artificial, carecendo do que é específico de toda obra viva – a possibilidade de um desenvolvimento natural.

Esquecem, porém, que o Brasil, como praticamente toda a América, é criação do homem ocidental. O Brasil nasceu em dia certo, e teve sua certidão de nascimento, como uma criança nas nossas sociedades civilizadas. O território sobre que se ergueu o nosso País era virgem, praticamente despovoado. (PEDROSA, 1981e, p.317,318)

Eis aí a inversão de atraso em vantagem, ao gosto antropofágico, pois nós brasileiros não conheceríamos a inibição conservadora da idéia de natureza imutável. Seríamos condenados ao moderno porque para nós a natureza sempre foi para ser dominada, tal o "sentido predatório do humano"<sup>6</sup>.

Consequentemente Artigas rejeitava, como princípio de sua poética, toda imitação da natureza:

Nervi, mostra-se entusiasta dos sistemas resistentes pela forma, (grifo dele), "sendo melhores entre os vários possíveis aqueles que mais se assemelham às estruturas naturais: cálices de flores, espigas de grãos, envolturas de insetos". [...] referindo-se a algumas estruturas que realizou dentro do espírito acima, diz que as fez dentro de ... considerações exclusivamente econômicas e técnicas [...] e só depois de tê-las realizado notei as possibilidades formais e arquitetônicas que suscitam." [...] "são observações importantes para a definição das relações entre técnica e arquitetura, e põe em relêvo suas íntimas vinculações através de

---

<sup>6</sup> Veja-se a idéia de vontade de poder construída por Oswald de Andrade como o instinto mais fundamental à adaptação bio-psíquica do homem à natureza., ou seja, às coordenadas espaciais da região.(cf.Nunes,1772,p.xxxiv) Este tema já foi abordado neste trabalho em Cap.III, "O Restabelecimento do Compromisso Populista", p..

profundas e ocultas correspondências". É a mística da harmonia. (1960/75d, p.9, grifo nosso)

À parte certas experiências do período formativo com cascas, ou seja, um tipo de estrutura resistente pela forma, a obra madura empregou e desenvolveu exclusivamente o sistema trilitico, antinaturalista, apontando para a imanência do trabalho em vez da transcendência da "harmonia universal". Essa escolha de um sistema construtivo por deliberação de uma necessidade ou posição expressiva confronta o funcionalismo. Artigas endossava a crítica de Candela ao funcionalismo, segundo o qual havia um certo anacronismo na arquitetura moderna, pois um unívoco funcionalismo, perfeitamente lógico e impessoal a partir de premissas iniciais, corresponderia a uma crença na "infallibilidade e exatidão do raciocínio científico", já filosoficamente ultrapassada na época do surgimento da arquitetura moderna :

Sirva esta digressão para que se vá pensando em outra justificativa para a arquitetura atual, já que parece necessário justificá-la e explicá-la, e para que os estudantes deixem de perguntar indefectivelmente se uma certa forma está justificada pela função. Algo deve andar mal nas artes plásticas quando é preciso arranjar para elas justificações literárias e racionalistas.(idem,p15).

Para Artigas, à arquitetura estariam colocadas as seguintes alternativas: de um lado o homem e seus projetos, que querem uma ilimitação e o belo, de outro, os condicionantes, as considerações sociais e a autoridade da ciência, que pronunciam um "não pode". "O arquiteto e a arte, propõem, para poder ser, etc...O "não pode" da técnica é um sucedâneo da voz da classe. Há também em tudo uma prudência, etc.". "Mas este "não pode" se desmoraliza porque precisamente para a ciência e a técnica modernas, cada vez o "não pode" é mais falso, etc."(1960/75a,p1)

A moralidade dos projetos sociais e da ciência estrutural apresentam-se, agora, como imorais porque a "eficiência" é o que manifesta os interesses da burguesia. Aqui aparece de modo flagrante a confusão de Artigas entre a negatividade da crítica e as representações conspiratórias da luta de classes. Mas, feita essa ressalva, com boa vontade entende-se que Artigas pretendia uma sincronia entre o desejo ou vontade de arte e a dominação técnica da natureza. A

liberdade do arquiteto artista seria garantida pelo poder sobre a natureza, mas não se confunde com as operações desse poder que age através do "não pode", da imposição de condicionantes. A probidade técnica do concretismo, que prometia uma ação ilimitada sobre as coisas desde que se abrisse mão de toda ganga narrativa no ato de formalizar, isto é, identificando o ato de formalizar com as operações técnicas, é aqui rechaçada. Artigas quer uma não identidade, uma negatividade da arte, ainda que se expressasse de modo confuso. É assim que denuncia a culpa que pesa sobre o belo, a proibição de imagens. Inventa uma "moral da culpa", moral da eficiência medida de modo imediatista e tacanho:

[...]a consideração do preço, custo, economia, "fator" econômico, etc... com a qual se critica sempre a proposta artística da arquitetura, ao mesmo tempo que a sua adaptação à realidade física (trinca, chuva, etc) [...] há uma tentativa de culpar o projeto, culpar a proposta. O abandono da relação acerto/ erro através do projeto. Há para eles [a *burguesia*?] uma moral que o projeto não cumprem, a do mais barato etc. (para essa moral o belo é imoral) ... Eles são os donos da moral do menor preço. Não admitem valor moral que não o barato. "O belo é necessariamente caro" (eles dizem). Há como que uma atitude assumida da imoralidade do belo, noção de sua inutilidade, o belo é supérfluo. Há uma negação de sua universalidade. (1960/75d,p16,17)

Mas essa negatividade anárquica, essa não identidade, não está em flagrante contradição com sua austera pedagogia da "moral construtiva"?

Nos projetos da maturidade de Artigas, a estrutura não é mais apenas suporte dos elementos construtivos, nem se podem diferenciar os elementos estruturais da definição volumétrica do edifício. A preferência absoluta por sistemas de vigas e colunas, sistemas trilíticos, resulta da determinação de excluir estruturas que imitassem as estruturas da natureza. O conceito estrutural, de engenharia, é claramente mostrado e se torna um princípio figurativo; inverte frontalmente a acomodação ao sentido da gravidade, à inércia do material, e a evidenciação da continuidade vertical dos apoios tão típico dos sistemas de alvenaria, de que o classicismo soube tirar partido expressivo. A extensão horizontal entre os pontos de apoio evidencia, no concreto armado, o aço trabalhando a tração. Mais que isso, expressa o conflito entre o peso e a resistência conduzindo as cargas à terra pelo caminho mais longo na horizontal, ou

seja, dado pela distância mais longa que a tecnologia permite entre os pontos de apoio. A fusão das vigas com a definição volumétrica do edifício, como nas empenas de concreto do prédio da FAUUSP, ou então quando as próprias vigas da cobertura adquirem proporções de volume, como no Ginásio de Itanhaém ou no Santa Paula, acentua proporções no sentido de massa e peso e, assim, dramatiza a realização técnica de vencer o vão; a distância horizontal é o modo mais difícil e dramático, mais claramente obra do artifício, de dar expressão ao conflito entre peso e resistência. Sobre a realização do artifício assim se expressava Artigas: "Não tenho nada a ver com a força da gravidade, é um obstáculo absurdo, que a idéia, o pensamento e a sensibilidade podem negar dialeticamente. E negam-no cantando" (1989, p.72)

A referência literária, ou teórica, conforme se queira, às notas de Schopenhauer sobre a estética arquitetônica é evidente (1969, vol.I, par.43). O filósofo do pessimismo, em seu sistema das artes, assinalava à arquitetura uma posição hierárquica inferior, cuja missão artística seria dar objetivação estética aos fenômenos inferiores da "vontade", aqueles da natureza inanimada, evidenciando o conflito entre as forças básicas do peso e da resistência, por meio da condução das cargas à terra pelo caminho mais longo possível, pela satisfação do pulso gravitacional por caminhos indiretos e circundantes. Consoante, o peso que a massa do entablamento exerce, deveria ser conduzido por vigas até as colunas e por meio delas, somente, chegar à terra. O conflito assim prolongado daria visibilidade aos esforços incansáveis das forças, cuja completa satisfação, ou resultado definitivo, seria um monte de pedras ou de entulhos sobre o solo. Schopenhauer tinha em mente a arquitetura do templo grego em que via a expressão mais clara e distinta do conflito gravidade/rigidez, e assim condenava, do ponto de vista exclusivo da arquitetura como arte, os sistemas de arcos e abóbodas porque tendiam a fundir em contínuos indistintos a massa suportada e os elementos de suporte. As estruturas de madeira, um material que a ciência das estruturas diz ter eficiência estrutural elevada, dariam, pela sua leveza, uma expressão débil ao conflito peso/resistência.

Duas inversões se patenteiam: de um lado a fusão da estrutura com a geração de espaço interior da edificação inverte o preceito de Schopenhauer de separar claramente o suporte do que é suportado, o que Artigas fazia em benefício expressivo da aparência de peso; de outro, a evidenciação do artifício estrutural aponta para a arquitetura como a apresentação estética do drama humano, objetivação estética de uma idéia de grau superior que Schopenhauer assinalava, seguindo Aristóteles (1995, II,p.35), às formas de representação do caráter e das ações humanas. Pois o quê, senão o trabalho humano, arranca do solo pedras e com elas ergue estruturas? Schopenhauer concebia o mundo humano como uma continuação intensificada, até mesmo na capacidade de sentir dor, da natureza, ou seja, o grau superior de objetivação da vontade a repousar, como o topo de uma pirâmide, sobre a base de todos os graus inferiores, da natureza animal, vegetal e mineral. Decorre daí que sua concepção do belo artístico era uma intensificação do belo natural ou a apreensão intensificada das idéias platônicas, ou os graus determinados de objetivação da vontade, pelos olhos do gênio artístico, que este como que emprestava aos outros homens. Daí que, não sem muitas contradições, confundia o tema ou os meios com o sentido.

#### **4.1.2. Expressão clara das proporções**

Desenvolvendo uma posição já afirmada por Burke (1993, p.109,110), Schopenhauer delimita o valor estético da proporção e da regularidade geométrica apenas como formalizações claras do conflito peso/ resistência. Proporção e regularidade geométrica não teriam valor como apresentação da pura forma, da forma descarnada por assim dizer; regularidade e proporção só teriam valor na medida da impregnação com a matéria. Em outras palavras, a proporção e a regularidade seriam meios da apresentação imediata à visão da razão entre a carga e o suporte construídos de um material determinado, com propriedades determinadas. Por isso uma estrutura construída de um material inferior, pedra pome por exemplo, nos parece uma fraude.

É curioso notar o modo pelo qual Schopenhauer inverte a ordem de valores de Platão, que, no Filebo (1952, par.52, p.631), conferia à arte de construir uma posição elevada entre as artes produtivas, não apenas por não produzir meras cópias das aparências naturais, mas por dar forma aos objetos segundo medidas precisas, devido ao uso de réguas, prumos e compassos. A música, por exemplo, faria uso da mera conjectura na determinação do tom, que permaneceria impreciso e variável, carente que era essa arte de instrumentos de medida. A apresentação exata das figuras geométricas e do número era, contudo, um critério não produtivo, mas pedagógico, pois a contemplação do número e da pura forma matemática era como que em grau preparatório à contemplação da pura idéia.

Para Schopenhauer, a geometria, ciência a priori do espaço, "contribuía para com a beleza por revelar a conformidade à lei do espaço enquanto tal" (1969, vol.I, par.43,p.216), mas de um valor estético meramente subordinado aos dois polos estéticos dessa arte, o segundo dos quais era o da relação entre os objetos arquitetônicos e a luz. Seria constitutivo do objeto arquitetônico, como objeto artístico puramente, a condição de iluminação e a atmosfera que variam conforme os climas, "a razão disso é principalmente o fato de que somente uma luz intensa torna visível todas as partes e a relação entre elas".(idem,p.216) Mas não só por isso, pois dizia ser da "opinião de que a arquitetura se destina a revelar não somente peso e resistência, mas ao mesmo tempo a natureza da luz que é o oposto mesmo deles. (...) pois a luz é a mais agradável das coisas enquanto a condição e o correlativo objetivo do mais perfeito modo de conhecimento pela percepção."<sup>7</sup>(idem,p.216)

Notáramos ao examinar o Edifício Louveira (fig.35) por comparação ao blocos do Parque Guinle (fig.36) de Lúcio Costa e ao Edifício Residencial de Botafogo (fig.37) dos irmãos Roberto, como Artigas sacrificava encantos de ocorrências acidentais e esfumaturas que amortecessem a apreensão das proporções dos volumes construídos e do espaço no interstício entre eles, espaço

que prolonga a Praça Vilaboin em frente. É nas empenas cegas de concreto aparente executado em formas de tábuas, que a "impregnação mútua entre proporção e material atinge plena visibilidade, tanto mais quanto a condição diferenciada de iluminação entre as faces articula as proporções entre si. As próprias marcas das formas de tábuas não aparelhadas adquirem sob a luz intensa uma condição entre o baixo relevo escultórico e o empasto pictórico. Agregue-se a isso a sombra profunda no pilotis sob a massa prismática de concreto e teremos uma interação entre os dois modos de expressão arquitetônica destacados por Schopenhauer.

Há todo um jogo de inversões de valores, de natureza a artifício, da transcendência da idéia à imanência do trabalho, da arquitetura no grau hierárquico mais baixo até ser uma forma artística elevada, capaz de expressão dramática e de um tom grave. Todo esse jogo se dá num plano de realização artística autônoma, em oposição à arquitetura como servidora da necessidade, como era para Mário de Andrade, ou dentro dos limites que o populismo da AMB prescrevia, como subordinada a um projeto social e político. Por que esse conflito jamais veio a público? Contentemo-nos por ora com uma hipótese, a de que esse conflito tenha sido escamoteado por Artigas, que justificava suas imagens como expressivas da regionalização paulista da aliança AMB-populismo. Essa ocultação manteve-se porque a aliança AMB-populismo interditava o juízo estético. No vácuo assim criado entre a elaboração artística oculta e a recepção condicionada pelo bem supremo do populismo, tudo poderia acontecer sem ter qualquer consequência, a não ser as que não advertia; não apareceria à esfera pública da qual o saber desinteressado fora excluído, figurando apenas a "moral construtiva", o bem construir como o ensinamento de Artigas.

---

<sup>7</sup> Quem parecer ter desenvolvido uma poética arquitetônica sob inspiração dessas palavras foi Le Corbusier, pelo menos a fase purista, com a máxima de que "arquitetura é o jogo sábio e magnífico dos volumes sob a luz". Além disso, a estrutura geométrica a priori do espaço era para ele sim de valor estético, enquanto visibilidade da própria razão.

### 4.1.3. Métodos de Composição Arquitetônica

O grande vão, a realização de engenharia, articula-se com outros dois aspectos da pesquisa que Artigas desenvolvera no período até 1953. Trata-se da geração de espaços pela extrusão de uma seção transversal ao longo de um eixo, em cujas extremidades o corte torna-se a fachada, deixando ver o partido do projeto no aspecto de organização. Assim era na rodoviária de Londrian (fig.53), na casa de Artigas (fig.40) e na casa Julian Czapsky (fig.39) . O outro aspecto, que é derivado, é a geração de espaços pela repetição de um padrão estrutural a intervalos regulares, que, desde o estádio do Morumbi (fig.50), adquiriu o caráter de elaborado conceito de engenharia, bem como o intervalo entre suas ocorrências tornou-se um grande vão. Assim procedendo, o espaço arquitetônico deixa de ter qualquer atributo a priori e não responde a qualquer princípio interior que constituísse a estrutura ou a mútua determinação entre espaço e suporte ou invólucro material. O padrão mostra didaticamente a elaboração da estrutura, sem qualquer mistério, como uma ação humana sobre as coisas, e é por isso que esse padrão, nas extremidades da série, torna-se a fachada. É o que se vê em obras como o Ginásio de Itanhaém (1959) (fig.88), o Ginásio de Guarulhos (1960)(fig.90), o Anhembi Tênis Clube (1961) (fig.91), a Garagem de Barcos do Santa Paula late Clube (1961) (fig.), o estádio da Portuguesa de Desportos (1962) (fig.92), a Rodoviária de Jaú (1973) (fig.94) e o Laboratório Nacional de Referência Animal (1975) (fig.93). Já o intervalo de ocorrência não é menos determinado por decisões bem visíveis, como a dimensão de salas de aula nos ginásios de Itanhaém e Guarulhos, ou então por uma razão estrutural ótima entre os vãos nos dois planos como na colônia de férias dos trabalhadores têxteis (1969) (fig.99).

Mas qual o sentido desse didatismo? As decisões bem visíveis que informam a ação sobre as coisas afirma a imanência do sentido. Mas isso significa a identidade entre as operações da consciência na arte, na técnica e no fazer



ordinário da vida cotidiana, como queria o concretismo? Há uma passagem, um fragmento de uma frase de Brecht que Artigas destacava (1960/75d, p.4) " [...] não mostrem muito, mas mostrem alguma coisa. E deixai que observem. Não se trata de mágica mas de trabalho, meus amigos". Se estamos de acordo sobre o que Artigas mostrou, o que exatamente ele não mostrou? As decisões bem à mostra são aquelas da moral construtiva, do correto e do sábio uso dos materiais e da técnica. Mas há um excesso. Na garagem de barcos há um excesso enorme, excesso material, excesso tecnológico, excesso de contrastes de luz e sombra, excesso tátil de uma massa de concreto bruta tão evidenciada diante de um programa tão singelo.

O que está claro e inequívoco é o bem construir, aquele nivelamento técnico alto que permite que o cidadão individual assuma um papel na sociedade, na cadeia produtiva, tão mais pujante quanto mais alto aquele nivelamento. Mas e o excesso, o vão excessivamente grande, o grande vão em sua dimensão simbólica? Por que tão virtuosístico estreitamento da área de apoio a seções quase pontuais? Que tipo de recepção esse excesso solicita? A que camada da vida social se destina? Não certamente à integração social pelo trabalho, que é o objetivo mais básico da educação pública.

O princípio de repetição do padrão é o das estruturas da engenharia, sem terminação diferenciada, ao contrário, por exemplo, do que ocorria na catedral gótica. Este é um princípio de ação exterior sobre as coisas de acordo com conveniências bem determinadas, é o princípio da linha de montagem. Mas constituirão esses agenciamentos num elogio da técnica simplesmente? Se assim fosse porque o excesso simbólico? Uma resposta possível é admitir o excesso como o fizera Pedrosa diante da autocrítica de Oscar, isto é, em vista de um supremo bem, a construção da "utopia Brasília", um ato de virada, de reversão do atraso brasileiro. O aspecto simbólico era admitido no quadro populista de apresentação por imagens ao povo das tarefas e anseios da revolução brasileira, aliás não violenta.

A urbanística de Artigas permitiu-nos investigar os termos paulistas do ato de reversão do curso da história. Cabe agora indagar se o excesso, aquilo que não

é didaticamente mostrado, se restringe ao recado do seu populismo, com elogios à técnica e ao desenvolvimento, ou se, pelo juízo estético, é disponibilizável para outros sentidos, algo que esclareça também as obscuras operações da versão paulista da aliança AMB-populismo. Talvez a relação entre o mostrado e o ocultado revele-se muito mais problemática do que supunha Artigas.

#### 4.2. A dimensão simbólica e hermética na arquitetura.

Nos parágrafos finais de "O Desenho" lemos :

A arte não é um símbolo, como supõem os filósofos da frustração. Os símbolos são frases, ou se quiserem, são versos que compõem o poema.

Para os arquitetos da atualidade, é importante que se expressem com símbolos novos.

Os novos símbolos são irmãos das novas técnicas e filhos dos velhos símbolos.(ARTIGAS, 1986a,p.52)

Como tanta coisa que Artigas escreveu, esta passagem enigmática tanto pode ser mera frase de efeito quanto uma pista, só a ulterior investigação pode esclarecer. Em todo o caso, ele jamais foi explícito sobre o que entendia por símbolo, ou por arquitetura simbólica, ou por símbolos arquitetônicos simplesmente. Quem seriam, afinal, os filósofos da frustração? Teria sido Hegel um deles, ao sentenciar a arte à morte e a afirmar a inviabilidade, ou irrelevância, no mundo moderno das dimensões artística e simbólica?(1996,p.25) Afinal, não vimos acima Artigas como que reivindicar a promoção da arquitetura a grande arte, à representação trágica e sublime? Quem seriam os outros? Será que essa grande arte cabe nos limites prescritos pela aliança AMB-populismo?

Da austera volumetria das suas obras, destacam-se os pontos de apoio como um momento, por vezes, até mesmo super elaborado, onde Artigas como que faz comentários de arremate, emite declarações sobre a obra e a poética. Vale a pena, portanto, investigar esses pontos de apoio como símbolos arquitetônicos, algo de que Artigas estava perfeitamente ciente, como o demonstra seu comentário sobre as colunas do Palácio da Alvorada :

O alpendrado tem, no Palácio da Alvorada, os seus pilares, as suas colunas, os seus poiões, transformados em verdadeiras "cariátides". [...] Um hino ao gosto das formas coloniais, barrocas. O seu jeito agachado, branco, macio, mas elegante, de ser. Não são formas de castelo, ou fortaleza européia. "Estão" na paisagem, nem dormentes, nem muito dinâmicas e agitadas como o barroco europeu é. Plácidas e certas de si - muito certas de si. [...] Por outro lado estas cariátides me lembram uma boneca carajá. E elas soam cariátides. Seu papel na estrutura, seu papel de apoiar, suportar, é quase nenhum, comparando com o seu desempenho plástico, definidor da forma do edifício. [...] (ARTIGAS, 1960/75m, p.4)

Nas obras de Artigas, os pontos de apoio recorrentemente assumem configurações assemelhadas a pirâmides ou à representação de pirâmides em baixo relevo, evidentes em obras como o Anhenbi Tênis Clube (fig. 91), Santa Paula late Clube (fig.89), L.A.N.A.R.A. (fig.93), residência Mendes André (fig.95), vestiários do São Paulo Futebol Clube (fig.96), etc. No prédio da FAU (fig.87) são piramidais mesmo, algo já observado por Flávio Motta (ARTIGAS,1989,p.71). Trata-se de compor formas triangulares em dois planos do espaço, de modo a, pelo efeito de pórtico, absorver os momentos na própria estrutura, e, assim, conduzir as cargas a uma área de apoio mínima sobre as fundações, um ponto, o vértice da pirâmide, que resiste por ser solicitado somente a compressão (momento nulo) e pelo uso de armadura transversal que aumenta a resistência das peças a esforços axiais de compressão, graças ao estado duplo de tensões. A transmissão às fundações se faz às vezes por rótulas, uma inovação tecnológica<sup>8</sup> surgida na construção de pontes, e que Artigas usava evidenciando tanto o artifício quanto a virtualidade do ponto de apoio.

Corre de par com essa elaboração estrutural dos pontos de apoio a sua elaboração plástica, quer como representação da pirâmide em baixo relevo, como

---

<sup>8</sup> Em outubro de 84 o Juri Internacional da UIA (Paris) fêz a premiação trienal, concedendo a Artigas o prêmio August Perret para Tecnologia Aplicada à Arquitetura, por ser considerado pioneiro na América Latina na tecnologia dos pontos de apoio, uma tecnologia originada da alta engenharia civil. Veja-se Prêmios UIA 1984 para Lúcio Costa e Vilanova Artigas. Projeto, nº. 70, p.51, dez. 1984, São Paulo : Editora Projeto.

no Santa Paula late Clube (fig.89) ou nos vestiários do S.P.F.C. (fig.96), quer quando ele adquire uma maior consistência volumétrica, inclusive com vazios escavados nele, como no Anhembi Tênis Clube (fig.91) ou no Centro Educacional de Jaú (fig.97). Essa elaboração é tipicamente escultórica, como confirmam as referências de Artigas às cariátides e às bonecas carajá, sem conflito com a função estrutural nem com mera superposição a esta. Esse momento escultórico não é meramente postigo à parte propriamente arquitetônica, ao contrário do que pensava Schopenhauer, para quem a escultura arquitetônica se fazia em detrimento à apresentação clara e distinta do conflito estrutural (1969, vol.II, p.412). Pode-se mesmo observar como em alguns casos, como no prédio da FAUUSP (fig.87), Artigas aproveita a sugestão de Schopenhauer de colunas em tronco cônico (idem), com a seção reduzida sob o capitel, como mais expressivas da ação resistente, trazendo essa virtude expressiva para o apoio piramidal; nas colunas periféricas desse prédio os blocos de fundação, que distribuem as cargas sobre estacas, projetam-se para cima da terra, ganham expressão arquitetônica, formando a pirâmide até a seção mínima de apoio na interseção com o prolongamento triangular da empena superior, acima da qual permanece e atinge o vértice apenas como relevo. Essa seção reduzida é o ponto de momento zero da coluna. No prédio do L.A.N.A.R.A. (fig.93) os blocos de fundação se projetam como pedestais paralelepípedicos sobre os quais repousam as colunas em tronco de pirâmide, de fato duas pirâmides opostas pela base, sendo a seção de contato a de área resistente mínima possível. Seriam elaborações de forma e estrutura desse tipo o que levava Artigas a falar, de modo ambicioso, de um "conflito entre a arte e a técnica [...] um conflito que não separa mas une" (1986a, p.43), uma unidade que ele julgava ter obtido? Essas expressões, e também aquela de uma "ética construtiva", tornaram-se célebres sem que se saiba bem qual fosse o seu significado ou a que construção de conceitos corresponderiam. Mas é bom tê-las à mão como pistas.

Essa escultura integrada torna inteligível a surpreendente franqueza com que Artigas admitia sua disposição à pesquisa artística, algo pouco freqüente entre arquitetos modernos, e o reconhecimento do prejuízo que viera junto com a obsolescência do ornamento :

Claro que não pretendo reintegrar qualquer cariátide nas formas modernas. Elas que fiquem onde estão, símbolos de um humanismo admirável. Levanto com este dizer, a crítica ao lado ilegítimo desta origem da arquitetura moderna, quando se entregou a um utilitarismo imobilista. Em termos de cultura, nega o cultural inevitavelmente. [...] A criação de uma simbologia radicada profundamente na história do saber humano já começou a dar os primeiros frutos. Não quero exemplificar. Mas que percebam-no os olhos mais sagazes. [...] Há um campo de pesquisa artística para a arquitetura, a meu ver inesgotável.(ARTIGAS, 1967, p.43)

Mas qual o sentido dessas representações escultóricas de pirâmides? Podemos investigar algumas ordens de significados. Do ponto de vista da história da técnica construtiva, recaímos nos egípcios, os mais notáveis construtores de pirâmides, que uniam a forma mais estável, a pirâmide, à alvenaria, que resistindo somente à compressão, conferia à estrutura tanto mais estabilidade quanto mais se lhe acumulava a massa. Auguste Choisy (1974) mostra esquemas construtivos das pirâmides por camadas a partir de um núcleo, que tirava partido simultaneamente da forma e da orientação dos planos do aparelho para um máximo de estabilidade, bem como a combinação eventual de adobe nas camadas mais internas e pedras nas mais externas, jogando a favor da durabilidade. Os pilares-pirâmide de Artigas invertem as propriedades estruturais dessa forma, comutando a simples compressão pela performance versátil do concreto armado.

Esse aspecto de estabilidade pelo acúmulo de massa, para Morris, tinha um sentido negativo. Em "Arquitetura Gótica", destacava o que julgava ser um ponto em comum a toda edificação antiga anterior aos romanos, fosse "clássica", fosse "bárbara". Apesar de diferenças marcantes no caráter da decoração escultórica entre egípcios e gregos, na "parte propriamente arquitetônica [...] o material era simplesmente acumulado e reunido, sem que se pudesse ver qualquer evidência de evolução ou qualquer sentimento que indicasse uma evolução possível." (MORRIS, 1985, p.150) Em outras palavras, Morris denunciava a ausência de "um princípio interior que conformasse a matéria de dentro para fora, e reagia indignado contra todo mecanismo tosco, a toda acumulação sem regra de matéria vinda de fora" (SCHELLING, 1980, p.6), um princípio interior a que se teria acesso pela "intuição intelectual". No mesmo ensaio, Morris saldava o advento da arquitetura

romana pelo uso regular e sistemático de arcos e abóbodas, visto que esse sistema construtivo já era conhecido até mesmo pelos egípcios a despeito da preferência por resistência pela massa : "A meu ver, a arquitetura orgânica, aquela que deve necessariamente evoluir, data do uso regular do arco, que deve ser considerado, em vista de sua utilidade conjugada à sua beleza, como a mais bela invenção da espécie humana". (MORRIS, 1985a, p.151)

O "princípio interior" que enforme a matéria desde dentro, um princípio de identidade entre forma e matéria, tem sentido diverso daquela relação entre proporção e material que tocamos acima. O princípio interior pede uma relação do tipo que há entre as partes e o todo de um organismo. Daí a arquitetura orgânica ou gótica de Morris, e também a de Wright para quem o mesmo princípio se dirigia à geração recíproca entre espaços e invólucro material. Artigas manifesta preferência pelas formas que evidenciem uma ação exterior, humana e imanente ao conflito homem/natureza. Trata-se aqui de outro aspecto da oposição manifestada contra a "harmonia universal": "Não gosto dessas coisas que chamam de harmonia universal, a beleza do universo: eu gosto de beleza quando ela já vem passada pelo crivo do nosso modo de ser e me esforço para incluir na minha obra esses aspectos.[...]" (ARTIGAS,1985, p.12,13)

Esta última passagem testemunha as operações tortuosas que o populismo impunha à formação de um repertório simbólico:

[...] esses aspectos. Confesso que isso não é muito fácil e tenho certeza de que tenho mais errado do que acertado; porque não é fácil. De uns tempos, há uns anos atrás já fiz casas do jeito das casas que eu gostava como menino no Paraná. Usei lambrequins de concreto, e beirais largos e iluminados, e me delicieei com as beleza dos telhados e acho que fizeram telhados embaixo [os puchadinhos], a gente pode ter a felicidade, e vivo lambendo essas nossas possibilidades que aí estão para serem usadas e desfrutadas. Se não faço mais, é porque não consigo me convencer da propriedade de minha hipótese. Mas eu acho é que nós não temos a liberdade necessária para poder conviver e trocarmos nossa experiências nesse nível.[...] (idem,p.13)

Já vimos como os lambrequins de tábuas do concreto aparente das empenas da casa Baeta mudam totalmente de sentido, dada a nova associação entre material, proporção e função estrutural, não deixando sequer rastro

evocativo ou mnemônico, pois que é acidental. Daí que o discurso nacional-popular das casas paranaenses soe tão arbitrário.

A formação de um repertório simbólico é feita de encontros acidentais, de pesquisa estética e de sugestões tomadas de empréstimo a outros arquitetos ou artistas. Mas ao formar-se uma poética, esses elementos constitutivos adquirem novo sentido. Pode-se identificar signos de Wright apropriados por Artigas, mas nem por isso é verdadeiro que a arquitetura ou o espaço de Artigas sejam wrightianos. O próprio Artigas gostava de enganar-se a esse respeito, e inventava tortuosas relações entre a cultura nacional e os símbolos da cultura humanística universal:

[...] Agora, o fato é que isso, essas posições que considero humanísticas em relação à nossa cultura, se ligam necessariamente, agora que eu parto do nacional para o universal, eu digo como, em pesquisando os repositórios da cultura brasileira universal do universo brasileiro, se contribui para o plano universal." (idemp.13)

Falando num congresso nacional de críticos de arte<sup>9</sup>, Artigas tomava a palavra logo após uma intervenção que chamava atenção para o crescente internacionalismo da arquitetura, técnico e estético:

Este é um ponto de vista com o qual concordo e vou então aqui acrescentar um ponto. Essas características internacionais, científicas, técnicas, dos princípios de Le Corbusier adquirem no local características regionais. Não digo nacionais, mas regionais, porque o nacional é só uma fonte política, isto é, nessas características regionais o que existe de nacional, o que existe de contribuição nossa aos princípios de Le Corbusier é a nossa tradição, a nossa vivência, é a nossa experiência. Quer dizer: as influências que nós recebemos mas que são nossas – a influência que recebemos dos portugueses, ou, melhor ainda, dos árabes através dos portugueses, e que hoje em dia é autenticamente nossa, como já vimos no azulejo e em diversos outros materiais que atualmente incorporamos ao nosso patrimônio e podemos chamar de brasileira. A estrutura lógica nós recebemos de Le Corbusier. Os detalhes, esses, são novos, é contribuição nossa a esses princípios. Agora, com relação à sua pergunta se a forma

---

<sup>9</sup> VI sessão plenária do II Congresso Nacional de Críticos de Arte (dezembro, 1961) dedicada ao tema "A arquitetura moderna no Brasil e seus traços autóctones"

pode ser considerada brasileira, direi sinteticamente: há formas que podem ser consideradas brasileiras. E eu perguntaria então se existe uma forma que possa ser considerada nacional. Se, por exemplo, as Pirâmides são uma forma egípcia. Penso que não pode existir forma nacional, porque as formas são de certo modo internacionais. Agora se se considerar que as Pirâmides, a forma piramidal, são uma contribuição formal egípcia, então eu diria que o Museu de Caracas é uma contribuição formal brasileira nesse sentido. (ARTIGAS, 1961,p.109)

Se o espaço lecorbusieriano e o pilotis, como mediação de distinção pacificada entre a natureza e a indústria humana, já haviam se tornado "brasileiros", ou melhor regionais e "paulistas" na obra do próprio Artigas, a pirâmide invertida também, e, acrescentemos, a cada aparição com um sentido diferente.

No plano historiográfico, a escola formalista, de que Giedion foi um representante tardio, conferia à arquitetura da antigüidade sentidos totalmente diversos, quer da crítica de Morris, quer da historiografia materialista de Choisy., A obra "Indústria Artística Tardo-Romana" (RIEGL, 1981) construiu um critério da história da arte ocidental como história da Kunstwollen, que se estende segundo um eixo entre os polos objetivo e subjetivo da volição estética (cf.PANOFSKY,1982). A arte e a arquitetura egípcias, e de quase toda a antigüidade ocidental, cronologicamente anteriores, expressariam o polo objetivo da Kunstwollen, uma crença ou necessidade de distinção cerrada da individualidade das coisas, talvez uma crença na realidade absoluta das coisas exteriores, não afetadas pelo espaço e por sua representação, independentes de nós portanto. É claro que esse critério é passível de interpretação segundo esquematismos da história da filosofia, aos quais Riegl não era nem um pouco indiferente. Daí, nas representações arquitetônicas egípcias, a frontalidade, a visão à distância, a ausência de aberturas que pudessem comprometer a solidez das coisas, e o horror ao espaço como horror ao vazio, ao nada, pelo que, a despeito de conhecerem e usarem de modo limitado a técnica de arcos e abóbadas de alvenaria, em vez de abrir o vão, preferiam usar o sistema trilítico em pedra e as conseqüentes florestas de colunas a lotar seus salões e palácios. As pirâmides eram mesmo coisas absolutas, massas imensas cujo espaço interno era restrito a algumas galerias e salas de dimensões modestas, comparativamente irrisórias. Riegl



concebia a obra artística de arquitetura como um modo de relacionar de modo significativo o espaço interno e a sua contraparte, a expressão das massas do edifício como objeto dado à inspeção externamente sob a luz. As situações de iluminação alteram-se dramaticamente da coisa ao espaço. Assim, a pirâmide é pura coisa evidenciada pela luz incidente, sendo que as diferenças de sombreamento entre as faces evidenciam espessura, solidez e o cerramento de superfícies sem quaisquer aberturas. No interior dos corredores e câmaras a luz jamais penetra, onde espaço jamais se constitui para a percepção. A pirâmide implantada no deserto, recorta-se contra o horizonte como o objeto perfeito para visão à distância, pois sua silhueta é sempre um triângulo, a menos que observada de uma grande altura ou de sobrevôo.

O simbolismo da pirâmide invertida já aparecia na arquitetura de Oscar Niemeyer, no Museu de Arte Contemporânea de Caracas projetado em 1954 e nunca construído (fig.71), com o partido de uma pirâmide invertida no alto de uma encosta a dominar a paisagem. No plano simbólico, a pirâmide é uma montanha artificial; a pedra só resiste à compressão, a tecnologia moderna do concreto armado e protendido resiste à flexão e torna possível a pirâmide invertida, nesse caso um símbolo do soerguer-se da obra humana para além da natureza. Esse projeto é tão comprometido com esse simbolismo que sacrifica as amplas visuais, franqueadas pela implantação numa encosta elevada que domina toda a cidade, em favor de um volume plástico cerrado, sem aberturas.

De um ponto de vista moderno, para o qual o espaço tem uma dimensão estética positiva, bem como um evidente interesse utilitário, as pirâmides envolvem uma imensa inversão de trabalho, servil, escravo ou livre que seja, para a criação de um nada de espaço. São construções feitas para perdurar, para além dos impérios e saqueadores do dia. Será que nós modernos poderíamos conceber tal duração? O que, afinal, dura em nossa época? A Pirâmide objetiva um máximo de trabalho dedicado à imortalidade da alma, com o vértice retirando-se do mundo positivo das coisas e apontando para o outro mundo. A escala gigantesca e a durabilidade fazem delas montanhas artificiais, ou melhor, símbolo de um tempo em que a distinção homem-natureza ainda não havia emergido. Em Gisé, o tempo

ao cobrir com areia todos os monumentos vizinhos às pirâmides, exceto a cabeça da esfinge, simplificou a cena, tornou-a mais afim à visão à distância e à inividualidade perfeitamente cerrada da coisa; a erosão do tempo acrescentou-lhes algo de enigmático, não se sabe se obra do homem ou da natureza. As escavações dos monumentos ao redor, comprometeram essas obras para a nossa volição artística moderna, em nome da reconstituição e rememoração de um passado bem determinado; as caravanas de turistas, em nome do consumo.

Algumas das representações invertidas de pirâmides em obras de Artigas aparecem, como no Anhembi Tênis Clube (fig.91) ou no centro Educacional de Jaú (fig.97) com um espaço escavado nelas, lembram as palavras de Flávio Motta : "o que esse arquiteto procura é a expressão da energia que penetra a matéria com vigor e a obstinação de quem não impõe limites ao espaço, mas escava um oco para o homem." (1960, p.67). Suas pirâmides, quando não tem um espaço escavado nelas ou o vértice para baixo, estão reduzidas à condição de apoios, realizações técnicas que proporcionam um máximo de espaço vital, o vão livre, com um mínimo de trabalho braçal e o concurso da ciência. Representam a inversão do sentido da transcendência para a imanência do trabalho. Mas isso se dá como expressão simbólica laudatória da utopia da técnica ou da organização moderna do trabalho? Ou há algo mais?

#### **4.3. Imagens do sublime arquitetônico**

Apesar dessas considerações, outros aspectos do partido típico de projeto ou método de composição arquitetônica de Artigas, apresentam imagens da ordem do sublime, esse modo de enervação estética de tom grave e moralmente elevado e mais intensamente contemplativo, diverso do belo e maximamente distante da alegria da diversão. Trata-se de um procedimento de composição, bastante conectado com conceder proporções volumétricas à estrutura ou a fundí-la com a definição volumétrica pelo uso das empenas. É a definição de volumes muito individualizados e cerrados, sem janelas ou quaisquer aberturas que lhes diminuisse o sentido de solidez e massa. Se no aspecto exterior se apresentam

como massas é porque a visão ou quaisquer sinais do espaço vazio que contém são evitados. Do interior toda visão do exterior, que situasse esse corpo da edificação, é negada, o que acentua o espaço interno por isolamento. De fato, esse mútuo isolamento interior-exterior, volume-espaço, se dá de modo sistemático e recorrente em resposta a uma necessidade expressiva, de contrastes que se invertem sucessivamente no percurso, de fora para dentro e ao longo do percurso no interior do edifício.

Essa alternância, no percurso fora-dentro, se dá entre o momento da coisa, o volume, e o momento do espaço; ou entre o momento objetivo (coisa) e o momento subjetivo do espaço, pois o espaço não é uma coisa mas uma forma da sensibilidade, uma forma fora da qual as coisas não são para um sujeito. Óbvio é, também, que esta alternância dando-se no percurso implica já o tempo, e a idéia de espaço que se dá à sensibilidade no interior é também uma idéia do tempo, o sentido interno do tempo. Essa alternância remete a tópicos da literatura estética, aos pólos objetivo e subjetivo da história da *kunstwollen*, da certeza das coisas exteriores à auto-consciência das representações do sujeito.

Não precisamos aqui adentrar a crítica aos esquematismos totalizantes da história da arte, às pretensas leis de desenvolvimento da história. Interessa aqui o comércio entre literatura ou teoria e a fatura das formas artísticas da arquitetura. Qual o sentido na obra de Artigas, da alternância massa-solidez-peso e espaço desembaraçado das coisas? Desembaraçado sim porque as divisões internas são acessório ao espaço que flui à medida que o standard estrutural se repete, volumes ou coisas nesse espaço, ou então as divisões são baixas, como biombos e não interceptam a superfície envolvente definidora do espaço, como nos ateliês e nos "chiqueirinhos" do prédio da FAUUSP.

A resposta a essa pergunta requer o exame de outros aspectos; há ainda outras alternâncias a observar. A fusão da estrutura aparente com a definição volumétrica de espaços interiores ou meramente o espessamento volumétrico da estrutura, como já vimos, apresenta de modo claro e distinto o conflito peso-resistência; sendo os apoios do tipo pilotis, estabelece-se o contraste entre volume-massa-material-luz-frontalidade e espaço fluindo por debaixo na

obscuridade ou nas meias luzes em profundidade. Esse contraste é constitutivo da apresentação clara, distinta e veemente das massas sobre reduzidos e largamente espaçados pontos de apoio. O material único, o concreto deixado aparente com as marcas das formas de madeira, opera a fusão das partes e significa peso, massa, gravidade.

As notas de Burke (1993,p.65,88) sobre o sublime nas obras arquitetônicas enumeram certas figuras aqui identificáveis : o sublime que resulta da repetição, sucessão e uniformidade a perder de vista, em profundas visuais; os ambientes escuros e sombrios e as luzes intensas que subjagam a visão, "uma transição brusca da luz para as trevas, ou destas para a luz, causa um efeito ainda maior. Mas as trevas são mais fecundas de idéias sublimes do que a luz". (idem,p.84)

Um passeio pelo prédio da FAUUSP pode mostrar como se dá a alternância entre os modos do espaço/treva/vão livre e do coisa/massa/luz/frontalidade. Ao aproximar do prédio pelo sul, as superfícies externas, ainda que com intensidade muito variável com a hora do dia e as estações do ano, são contrastadas com a obscuridade sob o pilotis. A massa, suspensa sobre as colunas/pirâmides periféricas, faz-se perceber com toda veemência quando já estamos sob ela; subimos alguns degraus e vamos para debaixo do volume da biblioteca para um pé direito reduzido bruscamente à metade e em maior obscuridade; nessa transição volumétrica brusca, a laje de concreto comprime para baixo o espaço em que caminhamos até nova e mais brusca transição, para o salão caramelo intensamente iluminado pela grelha de domus da cobertura, num pé direito agora cinco vezes maior que o precedente. Caminhando pelo salão caramelo, olhando para traz vemos o exterior e a vegetação intensamente iluminados em pleno sol e céu. Tudo o que está ou se move na obscuridade sob o volume da biblioteca fica reduzido a uma silhueta escura contra a luz intensa. Nos viramos e continuamos, olhando para cima, para a sucessão uniforme a perder-se de vista da grelha de domus da cobertura, formada volumetricamente por troncos de pirâmides vazados, sendo que o espaço entre as pirâmides é preenchido pelo concreto.

No salão caramelo destaca-se o volume, em balanço internamente, do "atelier multidisciplinar", volume alongado e totalmente cerrado, monolítico todo

de concreto sem juntas ou aberturas a denunciar o vazio. Se tomamos as rampas mergulhamos novamente na obscuridade mas descortinamos todo o espetáculo descrito no percurso anterior. A bateria de rampas faz as vezes de uma fachada interna que mostra a articulação dos níveis alternados com uma clareza diagramática.

O prédio da FAU é composto também por um padrão estrutural que se repete ao longo do eixo leste-oeste. As elevações às extremidades desse eixo não mostram o corte diagramaticamente; repetem as empenas e as colunas das faces norte e sul, que, pela alternância das linhas de pontos de apoio faz com que os cantos do edifício formem balanços muito salientes, pela extensão com que as arestas do prisma pendem longe dos pontos de apoio mais próximos. O balanço, sublime, do "ateliê multidisciplinar" é grandioso pela extensão dele e não pela distância aos pontos de apoio.

De todas essas operações resulta que o aspecto exterior do prédio é como que uma grande rocha, um dólmen talvez, desafiando a gravidade sobre uns poucos pontos de apoio. Se admitirmos o aspecto antropomórfico das colunas periféricas do prédio, que Artigas chamava de cariátides, o aspecto geral é de um cortejo fúnebre, de indivíduos que caminham carregando um corpo morto na horizontal por cima de seus ombros. Esse tipo de associação entre a pedra na horizontal e o corpo morto é explorado também na escultura, como na instalação "O fim do século XX" do alemão Joseph Beuys (fig.98).

A esse propósito mais uma figura do sublime, segundo Burke, pode ser evocada:

Uma outra fonte de gravidade é a dificuldade. Quando uma obra parece ter exigido uma força e um trabalho imensos para realizá-la, a idéia é magnífica. Stonehenge não é admirável pela disposição nem pelo ordenamento, mas aquela reunião de enormes pedras em estado bruto postas em pé e empilhadas suscita no espírito a idéia de uma força prodigiosa exigida para tal obra. Ademais sua rusticidade reforça essa causa de grandiosidade, assim como exclui a idéia de arte e invenção, pois a habilidade produz um outro tipo de efeito, bastante diverso deste. (idem,p.84)

Esta passagem de Burke a partir de um certo tipo de sublimidade, reúne idéias que terão um desenvolvimento distinto na estética e no pensamento em geral, as idéias de arte e de técnica, ou habilidade. Mas o sublime, para ele, era uma enervação pelas representações de dor e perigo, derivadas das paixões relativas à auto-preservação, mas como representações somente, sem que se esteja exposto à dor e ao perigo. Estar sob uma grande massa apoiada sobre afastados e minúsculos pontos de apoio suscita esse tipo de enervação estética, sem dúvida. O trabalho da construção, com máquinas e pesos enormes sendo elevados ou movidos, suscitam o assombro, admiração, reverência, respeito porque "nada do que é perigoso pode ser considerado insignificante ou desprezível". A mera visão de trabalhadores em meio às máquinas, aos pesos e às pedras suscita o medo, o pressentimento da dor e da morte. Com efeito, a construção civil é ainda hoje um dos ramos industriais com maior ocorrência de acidentes de trabalho, atrás somente da mineração.

Podemos portanto distinguir já dois sentidos presentes, o medo, por remoto que seja, ou o pressentimento da dor e da morte, como fonte genuína do sublime. Outro sentido é o da admiração diante da habilidade, da capacidade de, sendo fraco, tirar partido de circunstâncias favoráveis para dobrar forças prodigiosas à sua vontade. Esse sentido é o da astúcia, e é dele que falava Vitruvius a respeito de guindastes: "Trator, por sua vez, é o gênero de máquinas no qual um peso é elevado por meio de guindastes a fim de que seja colocado nos locais mais elevados. As máquinas elevatórias devem ser admiradas não como obra de arte, mas de audácia" (1999, Livro X, p.220) Mesmo que se leve em conta que o sentido da arte ou obra de arte certamente difere em Vitruvius e Burke, a distinção da audácia, ou astúcia do fraco e pequeno conduzindo forças colossais segundo seus propósitos, como um sentido específico já estava configurado para o tratadista romano.

Em *Eupalinos* (VALÉRY, 1996) os fantasmas de Sócrates e Fedro indagavam se as paixões que impulsionam os homens a seus empreendimentos os pudessem levar a produzir ou aceder a qualquer coisa que escape à voragem natural:

FEDRO:— E, de onde então, Sócrates, pode vir esse gosto de eterno que, em certas circunstâncias, faz-se notar entre os

viventes? Tu perseguias o conhecimento. Os mais grosseiros tentam desesperadamente preservar até os cadáveres dos mortos. Outros constróem templos e tumbas, esforçando-se por torná-los indestrutíveis. Os homens mais sábios e mais inspirados buscam para seus pensamentos uma harmonia e uma cadência que os defendam, tanto das alterações quanto do esquecimento.

SÓCRATES:– Loucura! Ó Fedro, claramente o percebes, mas os dentinos decidiram que, entre as coisas indispensáveis à raça humana, figurassem alguns desejos insensatos. Não haveria homens sem o amor. Nem a ciência sem absurdas ambições. E de onde pensas que tenhamos extraído a primeira idéia e energia para os esforços imensos que erigiram numerosas cidades tão ilustres e tantos monumentos inúteis que, embora incapaz de os conceber, a razão admira?

FEDRO:– Mas a razão, de algum modo participou, sem ela, tudo estaria por terra.

SÓCRATES:– Tudo.

(idem,p.25,27)

Esta passagem marca um paradoxo, de que entre as coisas indispensáveis à raça humana haja desejos insensatos, irrazoáveis. Mas como seria um homem perfeitamente sensato e razoável, na hipótese de que ele existisse?

Essa criatura tem um corpo animal e ao mesmo tempo tem uma alma e uma razão. Como animal guia-se pelo instinto de prolongar sua vida individual o mais possível, fugir e evitar dores e perigos. E desfrutar de todas as delícias que seus sentidos possam encontrar, inclusive aqueles que acompanham a reprodução, pelos quais a espécie se perpetua. A razão, suponhamos, deve, como instrumento supremo, guiá-lo na consecução das finalidades impressas na sua natureza animal, nos seus instintos e paixões. Ela inventa meios, os melhores que puder, para servir essas finalidades, e mede os riscos inerentes a toda ação que busque satisfação, por exemplo, caçar um animal para dele alimentar-se traz sempre o risco de que o caçador se torne a caça.

Se cada desejo ou necessidade é saciável, o animal homem é insaciável, pois a cada desejo saciado segue-se um outro a exigir tão tiranicamente ser saciado, e assim até que a morte tudo pacifique, pelo menos para aquele indivíduo que morre, não para os que ficam e para os que ainda virão. Ao contrário do que é para o outros animais, os desejos humanos não são fixos, não são em número determinado, nem são os mesmos para todos os indivíduos. Além disso, a razão e

o espírito que parecem os maiores e melhores dentre todos os instrumentos, infinitamente superiores a dentes, garras, chifres e cascos, manifestam eles mesmos desejos de outra ordem, e dores e compulsões também. Aquela equação tão simples do animal dotado de razão e que com ela domestica, domina e submete a natureza às suas finalidades, torna-se um universo de paradoxos e contradições inextricável.

Agregue-se que esse animal não é solitário como um urso, por exemplo, que só procura um par do sexo oposto num período determinado do ano, com a finalidade precisa de executar um ato, após o qual voltam a separar-se. Este animal vive junto com os de sua espécie, cada um com forças e desejos diferentes, cuja vida e empreendimento em comum exige sacrifícios.

Que dizer de nosso dourado sonho moderno de dominação técnica irrestrita da natureza, que promete mais que a satisfação animal, promete a superação da condição animal num reino de liberdade e racionalidade, este sim humano? Dominar toda a natureza e domesticar todos os perigos é algo que se apresenta como perfeitamente racional, algo de um benefício irrestrito para todos. Quem ousaria duvidar da justeza desse desejo ou promessa de felicidade? Contudo, em nome dele, os homens se metem em todo tipo de excessos; o que parece perfeitamente racional e justo anima-se de desejos insanos e nutre-se de sangue, vontades espezinhadas e de ossos quebrados. Contudo, admiramos os seus produtos, diante deles dizemos : conquistas da civilização, monumentos de cultura. Mas se nos afastarmos um pouco dessa atitude reverente, somos confrontados com o tanto de barbárie de que são testemunhas e de que afinal são feitos.

Inútil nos perdermos em recriminações e mortificações. Como poderíamos separar a priori o bem do mal? Só podemos continuar tentando e construindo, e, quem sabe, com algum tipo de filtro para o que em nós mesmos se origina e para o que nos defrontamos. A arte de construir abrigos e proporcionar conforto e proteção encontra nas imagens do perigo e da morte, imagens de lápides e cortejos fúnebres, de escuridões e luzes ofuscantes, um testemunho autêntico de tudo que transcorre na construção, do destino que zomba de nossa crença



simplória na domesticação da natureza e da habilidade de que tanto nos gabamos. Essa arte, contudo, não é apenas um monte de entulho a zombar de nós, os prédios estão aí de pé e firmes, bem proporcionados, belos nos seus materiais, nos espetáculos que emolduram e nos levam a descortinar. Sob os balanços e vãos colossais, às luzes e sombras intensas, à sugestão de imagens aterradoras, conduzimos nossos afazeres cotidianos e fazemos festas, alheios a essas imagens, que estão, contudo, aí, sempre que estivermos disponíveis, em momentos contemplativos entre um interesse e outro.

O concreto aparente, sem revestimentos, tem uma história de ganhar dignidade como material a permanecer exposto ou de acabamento. Auguste Perret foi quem primeiro desenvolveu as qualidades do concreto, mas o fez dentro de um sistema que preservava a divisão entre as partes típico do classicismo. Os estudos da Cidade Industrial de Toni Garnier mostram um uso mais plástico, mais tendente a explorar a unificação de elementos através do material único. Foram os engenheiros ou arquitetos trabalhando em obras de engenharia intensiva, como barragens e hidroelétricas que desenvolveram o potencial do concreto, nem falamos estrutural, mas como expressão arquitetônica. Finalmente, foi o *béton Brut* de Le Corbusier que primeiro dissolveu a distinção entre as partes, paredes, ossatura e cobertura, numa unidade plástica que mais se aproximou da escultura. É o que se vê em obras como a Unité d'Habitation de Marselha, o mosteiro de La Tourette, as obras em Chandigarh ou ainda na capela de Ronchamp. Nessas obras a alternância entre o concreto aparente e alvenarias revestidas poucas vezes é respectiva do papel estrutural das partes, e responde a necessidades plásticas no agenciamento.

Na obra madura de Artigas, o concreto aparente unifica tão somente a estrutura/conceito e seu espessamento ou sua definição volumétrica. Meras divisórias são executadas em alvenaria e recebem cor. Volumes secundários sob o pilotis ou semi enterrados costumam ser designados por alvenarias rústicas de pedra. Mas o aspecto de material à mostra é importante, pois faz diferença se as fôrmas utilizadas são de tábuas ou de madeira compensada.

Ruskin (1985) distinguia o acabamento da obra não tanto por um material nobre de acabamento quanto pelo caráter da ornamentação e pelas virtudes morais que pudesse lhe atribuir. O projeto assumia ares de determinação de poder a ameaçar o artesão de privação de qualquer autonomia criativa que seu ofício retivesse. O elogio ao gótico se dava pela autonomia da ornamentação escultórica, na qual vivia o sentimento, relativamente a regulações e tipificações demasiado estritas, como julgava ter sido na antigüidade e no mundo moderno desde o renascimento. Morris (1985a) ia ainda mais longe, criou uma unidade "arquitetônica harmoniosa", que teria prevalecido no gótico, em que não teria havido uma distinção entre a parte construtiva, executada por trabalhadores destituídos de iniciativa própria sob o comando do projeto, e a parte artística adstrita à concepção global e à ornamentação escultórica ou pictórica. A arquitetura moderna desistiu do ornamento e quis trazer as virtudes morais e societárias do artesanato, cantadas por Ruskin e Morris, para a produção à máquina através do projeto moderno. E isso implicou um certo achatamento das virtudes societárias cantadas pelos pioneiros, como se deprende da defesa de Gropius (1954) do prosaico trabalho em equipe.

Na AMB, com projeto moderno e execução com mão de obra intensiva, outros aspectos ressaltam. Nossos métodos de execução também não tem artesanato, nosso trabalhador da construção civil é um homem despojado de qualidades, abstração pura da força de trabalho. Ele poderia construir e adornar muito bem uma casa de pau-a-pique no nordeste ou uma casa de madeira no sul do país. Mas na indústria da construção civil seu gosto e suas habilidades simplesmente não são aproveitáveis, motivo por quê são anulados. O projeto pode dar visibilidade estética a essa situação do trabalho, construindo, por exemplo, muros de tijolos bem assentados mas com as juntas "carecas", sem frizar, raspadas com a colher e deixando o tijolo sujo de argamassa, dando à parede um acento pictórico.

O concreto armado vertido em fôrmas de madeira é uma técnica muito propícia a agenciamentos de rusticidade, esse índice do trabalho alienado, sem perder a conformidade geométrica necessária. Os padrões de fôrmas de tábuas

não aparelhadas, com todos os acidentes de superfície que transfere para a pasta liqüefeita, e ainda as irregularidades próprias de um material composto de uma pasta e de pedrinhas de arestas vivas, e os escorrimentos da nata proporcionam todo tipo de irregularidades, contidas, contudo, num padrão e numa configuração bem definidos. A superfície aproxima-se do aspecto das pedras naturais, mas os padrões de nós da madeira e de marcas de serra denunciam o artifício, de uma pedra artificial modelada em estado pastoso como a argila. Esses agenciamentos têm como resultado que a força de trabalho apareça como natureza, algo canalizado e aproveitado como as águas dos rios. O arquiteto, através do projeto, atua como que canalizando um elemento natural, que é, ao mesmo tempo, trabalho humano. Daí que o uso expressivo do concreto aparente possa dar visibilidade estética ou rememoração a essa realidade nada indiferente ao fato de ser posta como estoque de reserva de energia, como tudo o mais.

A visão da tragédia do trabalho submetido como elemento natural, e a construção de rígida e indefectível coerência interna estrutural, operam uma intensificação mútua, tanto da audácia da técnica como da dor do trabalho, perversamente reconduzido à natureza no interior mesmo dos processos da técnica que prometem a humanidade absoluta por meio da dominação completa da natureza.

As pirâmides do Egito mostram, destruído pelo tempo o seu revestimento original com lajotas aparelhadas e polidas, o absurdo trabalho de um formigueiro humano em remover, cortar, transportar e empilhar pedras, tão mais absurdo quanto regular a geometria.

Banham, historiador e cronista da arquitetura européia no segundo pós-guerra, nos anos 50 e 60, atribui a cristalização da sensibilidade chamada "brutalista" ao impacto de uma obra de L.C. construída em 1956, duas casas num mesmo lote, as maisons Jaoul em Neuilly, um subúrbio de Paris:

A obra anterior de L.C. já continha a proposição arquitetônica básica na qual baseava-se Jaoul [...] cujo protótipo era uma casa construída num subúrbio ocidental de Paris, a Petite Maison de Weekend (assim chamada na Oeuvre Complète) em Boulogne-Sur-Seine em 1935. Nesta obra a mesma tendência arcaizante de Jaoul já é visível [...] ou seja, o uso de abóbodas de concreto

deixado aparente e muros portantes de alvenaria; o sentimentalismo dos “materiais amistosos ao homem”- tijolo aparente e o emprego de alvenarias irregulares e madeira rústica – e restrições orçamentárias o teriam conduzido a uma moral proto-brutalista, segundo a qual – “os elementos da construção [deveriam ser] os únicos meios arquitetônicos” (BANHAM,1966, p.85, trad. nossa).

A “tendência arcaizante” de que fala Banham se dá na técnica, num recurso a métodos ultrapassados de construção, pelo menos no contexto industrial europeu. Banham relata que “Stirling ficara perturbado ao encontrar as casas Jaoul a meia milha de Champs Elysées e sentira que valeria a pena mencionar num eventual artigo escrito que a mão de obra que a construía com cimbras de madeira, pregos e martelo era argelina” (idem,p.86). Banham narra que houve debate na imprensa profissional britânica sobre se o abandono da tecnologia moderna teria um caráter reacionário. O fato, contudo, é que essas casas implantam-se muito bem num lote, ao mesmo tempo que incorporam a facilidade moderna de garagem no subsolo, ou seja, une estrutura fundiária irracional, equipamento up-to-date e execução artesanal. É curioso que essas características coincidiam com as pesquisas que Artigas já vinha realizando, porém com conotações ideológicas totalmente diversas. Em Jaoul, o arcaísmo evoca aquelas qualidades que L.C. apreciava no casario mediterrâneo, uma mestria dos meios decantada e estabilizada pelo tempo, bem como um senso de justiça pelo qual se ajustava espontaneamente a uma média matemática, em que ninguém tentava fazer mais do que lhe coubesse (cf.LE CORBUSIER,1924,p.56). A independência programática de L.C. era de tal sorte que ele podia ir de um extremo a outro, do industrial ao arcaico. Sua coerência era de ordem diversa de juramentos de fidelidade à indústria capitalista.

Rudeza e arcaísmo nas casas Jaoul vão junto com um agenciamento plástico evidentemente moderno que o mesmo Stirling reconheceu como pictórico: “Elas apresentam elevações de dois ou três andares que se projetam onde as vistas de fora não encontram obstáculos (estão implantadas num lote apertado). Cada elevação apresenta uma composição estratificada de panos verticais de tijolo assentados com certa rudeza e juntas carecas, separados por janelas e por vigas e pilares aparentes de concreto vertido em formas de tábuas. As elevações no

sentido transversal mostram o perfil das abóbodas que delimitam composições em madeira e vidro. O mesmo repertório de materiais é exposto no interior, com a adição ocasional de algumas paredes revestidas e o revestimento em tijolo da face inferior das abóbodas de concreto maciças (impropriamente chamadas de abóbodas catalãs por L.C.). A face interna do preenchimento dos vãos das abóbodas revela uma composição de estantes e armários por entre envidraçamentos, como parte da estética de L.C. do "quarto muro" (?), e isso levou James Stirling a observar que esse procedimento era sintomático da recente atitude de L.C. para com a profundidade da superfície. As janelas não são mais para que se olhe através delas, mas para elas, detendo-se o olho interessado em cada porção do empasto da superfície." (apud BANHAM, 1966, p.85, trad. nossa)

O emprego do concreto aparente por Artigas é muito bem sucedido quando se utilizaram fôrmas de tábuas, mas perde um tanto com o uso de fôrmas de madeira compensada. A mesma diferença de resultados se dá nas obras, como os Vestiários do S.P.F.C. (fig.96) e o Centro Educacional de Jaú (fig.97), em que a cor foi aplicada diretamente sobre o concreto. Esse agenciamento desloca a expressão para o lado do empasto pictórico. Para que se convença de que isto seja consistente com uma volição estética de nossa época, basta um olhar a uma pintura de Robert Ryman ou de Frank Stella (fig.100).

O concreto aparente como nas empenas da FAUUSP (fig.87) ou da casa Ivo Viterito (1962) (fig.101) confere à obra aquele aspecto de "execução sublime", expressão do escultor neoclássico Antônio Canova evocada por Argan (1992, p49) ao comentar-lhe uma obra, que designa a execução a cargo de outros, os técnicos. A execução a cargo dos trabalhadores e técnicos da obra arquitetônica de Artigas faz pensar no arquiteto demiurgo, que apresentou em "O Desenho" (1986a, p43), como quem canaliza torrentes de energia humana para as finalidades supostamente progressistas do projeto, algo como ver lançarem-se os homens à escravidão em nome da conquista da liberdade. Mas, talvez, a sublimidade esteja simplesmente na contemplação da tragédia do trabalho.

Que a arquitetura de Artigas seja capaz de sugerir imagens terríveis, a expressão trágica ou sublime, denuncia dúvidas sobre uma convicção publicamente manifesta ou, pelo menos, uma opção difícil :

Nas circunstâncias históricas em que vivemos, os países subdesenvolvidos desejam a industrialização, quaisquer que sejam as suas decorrências, pois que, partindo das teses funcionalista, seria possível o seu controle, já agora para transformar o nosso mundo no qual o atraso do desenvolvimento capitalista, ou a sua convivência com o feudalismo, provoca espetáculos de miséria social muito piores. (ARTIGAS, 1986b,p.100)

Mas a dúvida se abate, de fato, por sobre algo constitutivo do movimento moderno, a herança do movimento arts & crafts, no sentido de uma extensão das formas modernas do trabalho como parte de uma reforma social capaz de reverter a própria maldição do trabalho. Para Morris, o sistema social que criara a revolução industrial e que dela recebera seu acabamento, como mal necessário que era, parecia em sua época já ter cumprido ou estar em vias de cumprir seu papel: "Aos nossos olhos, já que não podemos prever o futuro, a luta contra a natureza parece quase terminada, e a vitória da raça humana sobre ela quase completa." (MORRIS,1968b,p.123) Vitória sobre a natureza era, para ele, a condição de garantir para todos as satisfações esperadas do trabalho produtivo: repouso, bens e alegria. Contudo, a despeito de júbilo desmedido com o progresso da civilização e do suposto avanço da liberdade, promessas de felicidade vinham sendo cruelmente traídas : "mas, para todos nós, para a imensa maioria de nós, a civilização criou desejos cuja satisfação ela nos proíbe, e não é somente avara, é mesmo cruel torturadora." (idem,p.123)

Em vista desse diagnóstico, Morris apresentava um programa de reformas sociais e do sistema do trabalho, um ideal considerado possível e digno de ser sonhado inclusive pelos membros mais avançados da classe burguesa da era vitoriana, mas que seria mais que "um paliativo para gerir as taras de nossa civilização." A reforma consistiria na extensão do trabalho útil a toda a sociedade com a eliminação das aristocracias parasitárias (nobrezas remanescentes, rentistas) e na reforma das restantes duas classes produtivas, trabalhadores e dirigentes em todos os ramos da atividade.

Em *On the Nature of Gothic*, Ruskin (1985, p.xix) já fazia o elogio da ornamentação como o prazer do trabalho do artesão. Morris falava das artes decorativas como “dar às pessoas alegria nas coisa que usam e fazem premidas pela necessidade”.(MORRIS,1968a,p.86) Com ele, a crítica de Ruskin tornou-se um programa de extensão da forma moderna do trabalho a todos os confins da sociedade, a extensão da ética do trabalho, com a contrapartida de medidas restauradoras das virtudes do artesanato, por meio de uma reforma das artes decorativas, uma causa para a qual convocava os bens dotados e laboriosos, mas não o gênio artístico. “Se permitíssemos que as artes decorativas embelezassem nosso trabalho (...) ninguém mais teria pretexto para falar da maldição do trabalho, nem qualquer desculpa para evadir-se da benção que é o trabalho.” (idem, p.86) Junto com o gênio, ficava excluído das artes decorativas, é de se supor, o modo elevado do sublime, o modo estético simbólico de um tom moral grave.

A reforma das classes sociais defendida por Morris conduziria os artistas intelectuais à classe superior. Mas não era deles que Arts & Crafts se ocupava. O elogio da arte como realização da felicidade social assentava principalmente no papel das artes decorativas, e a correspondente noção do belo como uma naturalização dos artefatos. O ornamento era louvado como :

formas e padrões intrincados que não necessariamente imitam a natureza, mas nas quais a mão do artesão é guiada a operar do mesmo modo que ela, até que a renda, a xícara ou a faca pareçam tão naturais e vivazes como a relva verde, a margem do rio ou a escarpa da montanha.(idem,1968a,p.85)

O belo artístico não compareceria nas artes menores senão como a repetição da natureza, entendida como a vida de um organismo unitário, no plano dos artefatos, a civilização. Quebrar-se-ia, então, a cadeia mecânica de causa e efeito, das finalidades exteriores, como a realização do lucro, e estabelecer-se-ia a finalidade interior da felicidade. O *art-nouveau*, ou *liberty*, desenvolveu essa premissa no design e na arquitetura.

#### 4.4. Os aspectos dependente e independente na arquitetura de Artigas.

Diante da forte carga simbólica que vimos enumerando, símbolos herméticos e eruditos lado a lado com as operações técnicas da construção, estas bem visíveis e claras para qualquer aficionado, devemos fazer algumas considerações sobre a arquitetura simbólica, e a relação entre os aspectos dependentes e independentes da arquitetura.

Na Estética de Hegel, uma arquitetura simbólica era aquela que tivesse alguma dimensão independente da função estrita. Comprometida pela morte da arte no mundo moderno (cf. HEGEL, 1997, p25), ela ocorria nos extremos do devir das artes, na arte simbólica e na arte romântica ou gótica.

Na arquitetura simbólica, peculiar à antigüidade oriental, a representação sensível guardava certo grau de inadequação relativamente ao caráter abstrato e pouco diferenciado do espírito, uma certa inadequação para com a intuição do absoluto, do que derivava uma sublimidade do símbolo diante de seu suporte material.

Na arquitetura gótica o absoluto se determinara como espírito cristão, enquanto comunhão da interioridade do indivíduo e da comunidade com deus. O interior das catedrais exercia intenso apelo sensível, arrebatamento, presença sensível que excede em muito a determinação prática de um local de reunião. A comunhão com deus no interior de sua casa não tinha necessidade de transições entre interior e exterior, como os peristilos da arquitetura clássica, pelo que, o aspecto exterior se tornara independente da função. Os arcobotantes, torreões e altas espiras adquiriram aquela sublimidade do símbolo, um tanto vago e impreciso em relação ao espírito concreto na prática dos homens em comum do serviço religioso cristão. A catedral gótica parecia mais e queria ser muito mais do que de fato era, um local de reunião.

A arquitetura propriamente clássica era a do templo grego, era a arquitetura conforme seu conceito, a construção de um invólucro material para a representação do espírito recolhida ao interior e representada na forma mais adequada da escultura. Era uma arquitetura sem excesso, racionalidade construtiva



mêsimo, mas não a racionalidade moderna do cálculo estrutural, e sim uma racionalidade da ordem da distinção entre as partes e uma proporcionalidade que pacificasse o senso visual da estabilidade. O mesmo templo grego comportava interpretações distintas, como aquela de Schopenhauer, para quem a racionalidade seria algo secundário relativamente à apreensão do conflito entre peso e resistência ou a objetivação da vontade nos seus graus inferiores, da natureza inanimada.

Diante de sentenças de morte da arte, de impossibilidade ou inconveniência da arquitetura simbólica, ou de inferioridade intrínseca da arquitetura como forma artística, Artigas se rebeleva, desafiava todos os interditos, encarava a morte de frente. O rol dos "filósofos da frustração" já inclui Schopenhauer e Hegel, quantos outros ainda encontraremos? Mostramos o quanto de excesso artístico há nas suas construções, quanto de pretensão realizada e também de obras não tem bem logradas. Devemos, contudo, dar um pouco mais de precisão à relação entre a racionalidade construtiva à mostra e os símbolos herméticos, monádicos.

A fórmula que apresentou ao fim de "O Desenho", dos novos símbolos como filhos dos velhos símbolos e irmãos das novas técnicas (1986a,p.52) é sugestiva do modo como conceitos rigorosos de engenharia moderna fundiram-se com representações simbólicas num sistema construtivo predileto de Artigas, algo intimamente relacionado, se é que distinto, do partido típico de projeto. O sistema que descrevemos, abaixo, respondia a outros aspectos da agenda de Artigas, o de aliar conceito avançado a métodos construtivos que empregassem de mão de obra intensiva, superar os hábitos de colonizado da engenharia brasileira que aliava erudição científica em diapasão com as metrópoles à inépcia prática.(cf.ARTIGAS,1960/75b)

#### 4.4.1. O sistema construtivo predileto de Artigas

- A) Fundação preferencialmente por tubulões, sistema que alia avanços na mecânica dos solos com execução por escavação manual, dispensando, assim, os dispendiosos equipamentos de cravação ou escavação mecânica, evitando também as incômodas vibrações das estacas cravadas. A grande capacidade de carga por unidade favorece a concentração da estrutura em um menor número de pontos de apoio e mais espaçados entre si.
- B) Sistemas estruturais de concreto armado ou protendido, em que a técnica moderna alia a capacidade de vencer vãos e diminuir o número de pontos de apoio, com a possibilidade de execução em canteiro com mão de obra intensiva. A tecnologia do concreto, por prescindir de uma siderurgia avançada e apoiar-se na indústria do cimento portland com relativamente pequeno aporte de capital, era considerada como capaz de impulsionar a construção moderna em países subdesenvolvidos. Assim nossos arquitetos puderam executar até mesmo o invólucro externo e as partições internas das construções em concreto deixado aparente, pelo menos até a elevação dos custos de energia nos anos 70.

O conceito estrutural que vimos descrevendo é muito independente da função que abriga. Os diferentes programas eram atendidos com um mesmo partido plástico e variantes do sistema estrutural, bastando que se incorporasse os equipamentos peculiares a cada função. Por outro lado, o virtuosismo acintoso de engenharia fazia com que tudo parecesse transcorrer nos limites da "ética construtiva". Por tudo que já descrevemos sobre os aspectos simbólicos desse sistema, cabe indagar sobre o modo de interpenetração entre arquitetura independente e dependente. Algumas frases de Artigas ao final de "O Desenho", levam a pensar numa analogia com a relação que Valéry (1957b,p.1412,1515) concebia entre a língua, em seu uso cotidiano, utilitário e interessado, e a poesia que retira a linguagem desse nível e a projeta na arte. As estruturas de Artigas teriam o registro técnico e utilitário mas seriam projetadas igualmente nesse nível distinto que é o símbolo, sem, contudo, deixar de serem compreensíveis como

estruturas, do mesmo modo que versos ainda são sentenças referidas à sintaxe regular da língua.

Este paralelismo entre a construção e a linguagem parece indicar mais um triunfo de Artigas contra os interditos de Hegel, sobre a hierarquia dos meios de expressão, em cujo topo estaria a palavra, o meio mais digno de representar o espírito, e, em cuja base estariam os meios da construção, as matérias brutas da pedra e da madeira, supostas inadequadas à expressão do drama, da ação humana e dos conflitos :

O Drama, que tanto pelo conteúdo quanto pela forma, constitui a totalidade mais completa, deve ser considerado como a fase mais elevada da poesia e da arte. Com efeito, se em contraste com os outros materiais sensíveis – madeira, pedra, tinta e som – só a linguagem, a palavra e o discurso constituem o elemento digno de servir à expressão do espírito, também a poesia dramática, por sua vez, que reúne a objetividade lírica, é um gênero superior [...] (HEGEL, 1997,p.555)

Resta saber como Artigas concebia a passagem entre a linguagem cotidiana, toda à mostra, e a linguagem simbólica da arte, monádica. Se como passagem gradual ou como uma ruptura. Questão idêntica se dava, como vimos, entre o belo artístico e o belo natural, como diferença de grau ou um salto qualitativo, uma descontinuidade.

#### 4.5. Os Privilégios do Subdesenvolvido

Neste ponto convém examinar as declarações de posição de Artigas em meados dos anos 60. Em "Uma falsa crise" (1986b) Artigas buscava situar-se diante das polêmicas dos anos 50. O seu ponto de partida era a idéia difundida à época de uma falência do "movimento funcionalista", entendendo essa expressão como o aspecto mais visível do movimento moderno. A arquitetura moderna teria falido ou entrado em crise a partir do momento e que se destacara uma corrente formalista, dotada de uma concepção de arte pela arte, e que abdicava das tarefas de organizar a cidade e promover a produção em massa, cuidando de assegurar-lhe a qualidade. Le Corbusier, da fase "brutalista", que fizera Ronchamp, e Oscar Niemeyer seriam expoentes dessa tendência. Pode-se entrever aí uma divisão

interna dos CIAM, entre a ala funcionalista de Gropius e Bill, e Giedion e LC, do lado da "síntese das artes", aquele movimento que Pedrosa caracterizara como o fim da "dieta funcionalista", e que viera supostamente restituir os direitos da arquitetura como obra de arte. Note-se que o fórum dos CIAM havia se dissolvido em 1956 no Congresso de Dubrovnik, por uma situação provocada pelos "novos brutalistas", que desde então imprimira ao debate europeu outra direção, da qual não há sinais no texto de Artigas.

Artigas era positivo, a crise não era dos métodos e conquistas do funcionalismo, mas das utopias conservadoras e ingênuas que o acompanhavam, o que anunciava o fim de um ciclo e a emergência de novas dimensões de sentido. Artigas invocava o programa funcionalista da Bauhaus:

A Bauhaus tinha "o objetivo específico de realizar uma arte arquitetônica moderna, que, tal como a natureza humana, pudesse envolver tudo em sua finalidade". Ele devia concentrar-se .... Em primeiro lugar no que veio a transformar-se num trabalho de imperativa urgência - impedir a escravidão da humanidade pela máquina, salvando a produção em massa e a casa da anarquia mecânica [...] o que significa criar produtos e edifícios especificamente desenhados para a produção industrial. (idem, p.99)

Nesta passagem reconhecemos, no diagnóstico e na terapia prescrita, a consciência predominante na arquitetura moderna, desde os pioneiros doutrinários Ruskin & Morris, a crítica respaldada numa leitura fora do registro da história da filosofia do pensamento de Schelling e de suas noções de mecanismo e organismo. Do mesmo modo, o caos urbano e industrial que o séc.XIX viera a conhecer era descrito como anarquia mecânica, ou seja, como o reino absoluto de relações de causa e efeito, da ausência de finalidade. Qualquer situação de caos pode ser descrita como um estado de não orientação, em que as partes colidem umas com as outras a esmo, um circuito de causa e efeitos sem finalidade que oriente as partes e faça do todo um organismo, o qual tem em si a finalidade. A escravização à máquina, serem todos, como partículas individuais sem qualquer coesão, arrastados pelo caos mecânico era uma boa representação da vida desgastante das grandes cidades, algo que nós, brasileiros de hoje, conhecemos muito bem. Já vimos como o trabalho em equipe era um pobre sucedâneo prescrito por Gropius

(1954) para restaurar a cooperação, que teria sido a espinha dorsal da comunidade orgânica do trabalho nas épocas em que predominara o artesanato.

Artigas caracterizava essa crítica como falsa consciência, a que contrapunha a supostamente verdadeira :

A técnica não se deixou dominar totalmente para cumprir o "projeto" construtivo em regime capitalista. Nem poderia fazê-lo sem mudar o seu próprio conteúdo, o seu próprio sentido de forma de dominação da natureza, que realmente é, porém a serviço de uma superestrutura social definida. Para a humanidade poder dominar a natureza e a técnica ao mesmo tempo, terá necessariamente que mudar a superestrutura. (1986b, p.100,101)

Em outras palavras, mudar as relações de produção de capitalistas a socialistas, com a abolição da propriedade privada. Nesse registro, a "anarquia mecânica" era apresentada como a anarquia reinante na produção social capitalista ou a contradição entre a produção social e a apropriação privada:

Assim, a anarquia da produção industrial, a sua capacidade de corromper a paisagem urbana desumanizando-a, a falta de controle sobre as formas, o aproveitamento e a disposição dos edifícios entre si, a pobreza formal dos produtos industriais do cotidiano, etc., não estavam e não estão no controle dos artistas a não ser numa escala reduzida que corresponde à perda que as verdadeiras causas da anarquia vem sofrendo dentro do processo histórico que vimos vivendo. (idem, p.101)

A crítica que o Artigas maduro, nos anos 60, fazia a Le Corbusier se diferenciava dos textos dos anos 50. Nele, como no funcionalismo de Gropius, Artigas denunciava as origens no "movimento romântico", em Schelling, na concepção da história humana espelhada na história natural, nos ciclos do todo orgânico. De fato, a rigor, o movimento romântico na filosofia não se restringia de modo algum a este autor, por mais central que tenha sido para o movimento, o qual tampouco é objeto de consenso absoluto entre os historiadores. O que Artigas podia identificar como inimigo era todo tipo de conceito de natureza, natureza humana imutável, harmonia universal imutável, todas formas da falsa consciência, de "redução à natureza", pela qual as relações sociais entre as classes seriam representadas como eternas e imutáveis. Em suas notas de leitura da obra de Le Corbusier "Manière de penser l'urbanisme", (1960/75k) destacava uma

passagem em que este recomendava o que ter em mente para enfrentar o caos urbano moderno:

Mas qual ambiente e qual homem estão em questão? Um homem modificado profundamente pelo artifício de séculos de civilização, e agora particularmente de um homem terrivelmente angustiado por cem anos de maquinismo? Um ambiente trepidante, de tumulto mecânico, espetáculo alucinante? Nem um nem outro. [...] Nesta hora difícil deve-se retornar aos princípios mesmos que constituem o homem e o seu ambiente. O homem considerado como organismo biológico e sua correspondente psiquê; o ambiente investigado de novo em sua essência permanente : a natureza [...] recuperar a lei natural. E considerar o homem e seu ambiente, o fundamental do humano e a profunda natureza. (apud Artigas 1960/75k, p.11,12. trad. nossa)

Identificada a origem dos percalços do funcionalismo, de sua "falsa crise", Artigas enaltecia as conquistas desse movimento a serem preservadas:

[...] concorreu [o funcionalismo] para o melhor conhecimento, por parte dos arquitetos, da natureza dos obstáculos a vencer. Os arquitetos livraram-se das tradições aristocráticas de que eram herdeiros na medida em que a arquitetura, assim como a arte em geral, perdeu a "aura" que ostentava antes da revolução industrial. Segundo Benjamim, citado por Ferreira Gullar (*Cultura posta em questão*), o caráter cultural da arte, com a experiência destes anos, tende a ser substituído pelo caráter político, o que por certo acrescenta-lhe como forma de crítica da realidade em todos os seus aspectos. Tendo tomado para si o encargo de modificar o espaço interno das casas para poder construí-las econômicas e em série, como queriam, os arquitetos do construtivismo entraram em contacto com o trabalho servil nas famílias, com a escravidão da mulher ao ambiente doméstico; a racionalização das cozinhas "em nome da democracia" segundo Giedeon, a importância do desenvolvimento da indústria da alimentação para estes mesmos fins, etc.. O urbanismo de Camillo Sitte e Haussmann evoluiu até a criação de uma nova disciplina de planejamento urbano que, forçado a se beneficiar do avanço das ciências econômicas e sociais, contribuiu para livrar o arquiteto e a arquitetura do isolamento em que ainda se encontra a pintura, por exemplo. (1986b, p.98,100)

Naquilo que Artigas caracterizava como a superação de uma fase, que aparecia como crise do funcionalismo, teria havido um "salto qualitativo dado na compreensão da arquitetura como arte, em decorrência da assimilação crítica dos resultados dessa experiência" (idem. p.99) Que nova compreensão da arquitetura como arte era essa? O que é que podemos extrair dos escritos de Artigas que se acrescenta ao que vimos discernindo na obra?

Antes de mais nada, vejamos o que o suposto privilégio dos atrasados, de fato algo que Pedrosa vinha construindo, pode acrescentar a essa pergunta:

É fácil compreender porque o Brasil, assim, como os outros países "em vias de desenvolvimento", segundo a definição da UIA, podem se apresentar no mundo da cultura com uma arte arquitetônica nova e criadora. As teses do funcionalismo, ainda que entre nós aplicadas a princípio em termos de modernização da cultura, foram aos poucos se encontrando e confundindo com a temática do desenvolvimento em geral, da descolonização. Mesmo considerando o atraso no desenvolvimento industrial de países como o nosso, a arquitetura, como arte, partia, em termos de funcionalismo, da possibilidade de desenvolver formas modernas a partir de qualquer nível de técnica construtiva. É preciso não confundir, em qualquer análise do movimento, a técnica da construção, cujo domínio pela arquitetura é potencialmente possível, com a técnica em geral, cuja necessidade de comando na linguagem dos pioneiros, não nos comovia com os mesmos *overtones*. Até um tanto ao contrário. Nas circunstâncias históricas em que vivemos, os países subdesenvolvidos desejam a industrialização, quaisquer que sejam as suas decorrências, pois que, partindo das teses funcionalistas, seria possível o seu controle, já agora para transformar o nosso mundo no qual o atraso do desenvolvimento capitalista, ou a sua convivência com o feudalismo, provoca espetáculos de miséria social muito piores. (idem p.100)

A necessidade de exercer controle sobre a "anarquia mecânica" não nos comovia simplesmente porque não a perceberíamos, imersos nos males maiores da miséria em massa. Os custos humanos e ambientais da industrialização não nos comoviam e por isso seríamos crentes de que quaisquer percursos do desenvolvimento seriam superados ou sanados pelo próprio desenvolvimento. Tal era, nas palavras de Pedrosa, nossa "fé nas virtualidades democráticas da produção em massa" (PEDROSA, 1981a, p.256).

A esse propósito, convém examinar um diálogo escrito por Oswald de Andrade, "Destino da técnica" (1972a,p.21,24) entre 1943 ou 44. Diálogo entre o autor e um interlocutor não identificado, mas suposto membro dos mesmos círculos literários que Oswald.

O interlocutor o questionava sobre seu opúsculo "O intelectual e a técnica", sobre o caráter episódico e *en passant* com que tratava um tema que havia adquirido tão grande relevância no "Apogeu da era da máquina". A forma do diálogo pode proporcionar a um autor apoiar-se na recepção de seu discurso,

enriquecê-lo e testá-lo diante da alteridade e, quem sabe, dar uma forma perene aos argumentos de seus adversários, ouvindo atentamente às nuances de sentido e às distintas dimensões que contém. Não é o caso com o interlocutor Oswald que atua como um mágico que com a agilidade das mãos, o magnetismo do olhar e alguns truques na manga vai saltitando sobre a superfície emersa, nas mesas de elegantes cafés, dos discursos supostamente adversários, para ao fim do espetáculo afirmar o ponto de vista que já trazia pronto consigo desde o início.

Seu argumento, de vastíssimo alcance, é que o capitalismo de seu tempo, meados do séc. XX, durante a segunda guerra mundial entre o bloco dos aliados contra o nazi-facismo, havia, por artes de seu próprio desenvolvimento autônomo, abandonado seu aspecto grosseiro, do despotismo da caça ao lucro, e aos poucos entregava o comando à "técnica e portanto ao intelectual de nossos dias. [...] É a ciência que acaba derrubando a aventura." Esse era o ponto de vista que extraíra de "A revolução dos managers" de James Burnham.

O interlocutor indagava se esta obra não seria apenas "uma dessas construções fantasistas, ou se você quiser, dessas digressões originais e audaciosas pelo campo da erudição e da cultura, de que Sorokin parece ser o representante máximo nos Estados Unidos. Uma espécie de Wells [H.G. Wells] mais sério e mais ao par [...]". Em outras palavras, uma obra menor e datada. Mas o campo das indagações e da dúvida, as substâncias mesmas do diálogo, é que estava a ser substituído por um outro tom de discurso:

Talvez. Traz [aquela obra], em todo caso, a marca da literatura de uma era ciclópica, onde tudo se anuncia em grandes linhas. A sociologia que hoje interessa é justamente essa, uma espécie de sociologia de estádio, para ser vista na tela mais do que examinada no recolhimento de um gabinete de estudo. (idem, p.22)

Marx, Herbert Spencer, Oswald Spengler, Edmundo Wilson e outros autores e fenômenos de menor estatura, como o trotskismo, caíam na rubrica das "construções um pouco proféticas e muito saudosistas [que] cantam o seu canto de cisne diante da vitória política da máquina". O visionário do estádio mandava às favas o diálogo e tirava do bolso do colete seu último truque, e nem se importava que o interlocutor protestasse ser ele demasiado surrado: a dialética. O truque



reabilita o progresso contínuo do positivista Augusto Comte apenas despidido do aspecto linear, ou seja, talvez um positivismo aos trancos e barrancos:

– Escute, a era da máquina traz no seu bojo mais que as quatro liberdades de Churchill e, as sete de Wallace, traz em si a única liberdade a que o homem seriamente aspira, a de se libertar da natureza pela técnica, a de se tornar o senhor e não o escravo da máquina. No entanto, que fizeram os pastores cegos do individualismo? Utilizaram a ciência e a técnica para blindar suas legiões antropofágicas [...] para espezinhar o vizinho e o antípoda em nome de princípios nascidos em outras condições econômicas e sociais.

– E hoje superados .

– Para desmentir portanto toda a finalidade da ciência e da técnica, que é a paz e a igualdade entre os homens. (idem,p.24)

Eis diante dos nosso olhos a "sociologia do estádio" e o potencial da técnica para a conquista de toda a liberdade, através do senhorio absoluto sobre a natureza e sobre a máquina. O obstáculo não estaria na técnica, mas nas relações sociais ou nos hábitos e costumes, a serem modificados fosse por revoluções violentas, fosse pacificamente pelo governo dos técnicos e cientistas, os "intelectuais de nossos dias".

Já vimos como Pedrosa, em "Cidade Nova" (1959) construía a idéia de Brasília como obra de arte coletiva, obra de arte pela artificialidade e finitude, como figura que se destaca do fundo natural e que permanece. Brasília é plano, ciência e técnica para ocupar a terra, recuperá-la e criar a "região", é obra de arte no sentido em que as obras de engenharia são obras de arte, a contruibuir em grandeza e energia à obra maior, como redenção da crise das artes individuais, carentes de bases sociais e filosóficas ("perdidas no subjetivismo"). O plano, a intenção, ao suprimir o *laissez-faire*, *laissez-passer*, suprimiria também o subjetivismo anárquico da arte individual, suprimiria o trágico e o sublime.

Da utopia Brasília ressaltava a natureza do privilégio do atrasado. Em nossa história tudo o que se fizera ou se fazia era ação direta sobre a natureza bravia. Por isso para nós jamais se constituía uma idéia de natureza imutável. Por outro lado, agir diretamente sobre a natureza empírica não confrontava a história, que por isso mesmo, ao fazer-se, já se distinguia da natureza. A ação direta sobre a natureza instituía um mundo sobre a terra, não havendo um mundo anterior que

se lhe opusesse. Por isso essa ação instituía um mundo como seu desígnio, como projeto de mundo. Portanto a modificação da natureza criava uma forma, recortava já uma figura sobre o fundo natural indiferenciado. Por outro lado, se a história que se está fazendo não se confunde com a natureza, ela não adquire o atributo do imutável, da lei natural, portanto tudo que é história, os símbolos herméticos e as formas, estaria igualmente disponível para a ação, tanto quanto a natureza.

Artigas, já vimos, chamava atenção para o fato de que havia para Le Corbusier uma natureza e uma natureza humana imutáveis. A natureza fenomênica poderia ser mutável, mas não a lei natural, que devia-se restaurar. Para LC a forma cíclica do tempo desenhava-se com aqueles fundamentos imutáveis. Os bens culturais, os símbolos e as formas históricas, eram julgados por Le Corbusier do ponto de vista do eterno espírito humano, o conteúdo metafísico da cultura, e da oportuna inserção no movimento cíclico da civilização e suas técnicas. A civilização maquinista não toleraria elementos e símbolos históricos:

Que são, para o domínio construído que aqui nos interessa, esses axiomas transmitidos através dos séculos e hoje mortos de asfixia: as quatro ordens da arquitetura, os estilos, vignola? São restos de civilizações passadas, mantidos numa existência totalmente irrazoável, nada além de falsos testemunhos. Para julgar das respostas a dar às questões formidáveis de nossa época, e concernentes ao equipamento, uma só medida é admissível, capaz de referir todas as questões à mesma base: o humano. Este ser humano, estes seres, esta sociedade hodierna e seu ambiente próprio. Toda evasão é quimérica e será punida prontamente. O equilíbrio será então buscado no contato entre o homem e seu ambiente: (apud ARTIGAS, 1960/75k, p.10, trad. nossa)

Assim Artigas, que construiu sua obra madura com o hermetismo de símbolos da história artística da arquitetura, podia jactar-se e denunciar a inibição de Le Corbusier:

Os que conhecem sua obra não negam o amor que dedicou aos símbolos humanistas usados pela arquitetura em sua longa e nobre história. Mas também não desconhecem o pudor com que os avaliava, o medo de manejá-los, como se se arriscasse a concessões comprometedoras. No dizer de Pierre Francastel, seu compatriota, Le Corbusier "no fundo, só aceita o passado sob uma campânula de vidro com uma etiqueta apropriada". (1986a, p.51)

Tendo em vista como Pedrosa construiu a utopia Brasília, e a conseqüente exegese do plano, da intensão como utopia dotada de técnicas, de meios de realização, como intensão de dar forma à sociedade o que, sobre um fundo natural bravio, significava dar forma ao espaço urbano e arquitetônico, forma técnica e plástica num ato único, é que podemos tentar montar o quebra cabeças que é o discurso que acompanhou a obra madura de Artigas.

Resumidamente, os argumentos apresentados em "Uma Falsa Crise" (1986b) são que a arquitetura e o urbanismo modernos incorporaram ciência, tecnologia, economia e sociologia e se puseram na posição de intervir sobre os hábitos e costumes, desde o âmbito doméstico até o plano regional. Os arquitetos assim superaram a "aura" que acompanhava as artes antes da revolução industrial, as tradições aristocráticas que supostamente pesariam ainda sobre outras formas artísticas como a pintura. A nova concepção de arte multiplicou suas funções, como modo de conhecimento, modo de difusão do conhecimento, modo de universalidade de experiência estética, modo de contato e de atualidade da história e "arma" de dominação da natureza, distinta daquelas da ciência e da técnica. Não haveria neste novo conceito de arte contradição entre a potência quantitativa dos meios mecânicos de produção e reprodução e a qualidade artística dos objetos. A arquitetura, presume-se, seria a forma privilegiada desse novo conceito de arte, privilegiada por ter função, função na vida prática e cotidiana e não meramente contemplativa.

Surpreende que lado a lado com afirmação de fusão da arte com a utilidade, ele se contrapusesse à dissolução da arte: "[...] com o desdobramento de suas funções e o aprofundamento de sua influência, a arte não tende a se deixar absorver pela vida ou a "perder a sua essência em proveito da técnica": tende a assegurar cada vez mais a sua sobrevivência." (idem, p.102) Surpreende mais ainda, a afirmação de autonomia da arte: "A arquitetura reivindica para si uma liberdade sem limites no que tange ao uso formal. Ou melhor, uma liberdade que só respeite a sua lógica interna enquanto arte." (idem, p.101) Bem entendido isto significa liberdade para empregar os símbolos históricos e a constituição hermética, monádica da obra, a sua "lógica interna como arte".

O que a utopia Brasília e o suposto privilégio dos povos atrasados promovia era uma ilusão de poder fundir, ou fazer conviver em perfeita unidade, idéias dificilmente compatíveis, e a eliminação de qualquer distinção entre o saber interessado e o saber desinteressado; uma antropofagia mesmo, e não apenas num plano sugestivo, em que se pode mirá-la com complacência. E tudo isso sob o manto protetor da utopia da técnica, no fundo a utopia do trabalho moderno, a atualização e extensão universais da ética do trabalho, dissociada de sua origem religiosa protestante.

Os termos arte, meio técnicos de produção e reprodução, e "aura" é que podem ter aqui algo de palpável a esclarecer. São uma referência explícita ao ensaio de Walter Benjamin "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução" (1980,p.3,28) escrito em 1935. No início deste ensaio, o autor fez reproduzir em epígrafe um trecho de "conquête de l'ubiquité" (1934) de Paul Valéry, algumas frases apenas que põem o problema, para o qual os dois autores darão soluções diversas, opostas sob certos aspectos, e ambas de interesse. Resumidamente Valéry observava que as formas, tipos e práticas das belas artes haviam se fixado em épocas diferentes da modernidade, em que o poder de ação sobre as coisas era ínfimo. As forças produtivas da indústria não poderiam deixar indelévels as práticas da indústria do belo, nem os materiais, nem o espaço e o tempo podiam mais ser o que haviam sido. As novas técnicas absorvidas pelas artes tiveram um impacto tal sobre a invenção, sobre a criação, que carecia que se elaborasse um novo conceito de arte, totalmente modificado.

Benjamin partia da reprodutibilidade técnica que eliminava a aparição única da obra tradicional. A "aura" era justamente o *hic et nunc*, a aparição única e a autenticidade do original. A ubiqüidade que esses meios conferiam à aparição das obras, em todo lugar e a qualquer momento, proporcionava-lhes uma "atualidade permanente", algo cujas implicações ele não parecia mensurar então. Mas, a perda da aura tinha um outro aspecto que apelava mais a Benjamin, a reprodutibilidade técnica tinha o aspecto, lado a lado com a "atualidade permanente", de eliminar qualquer "vestígio de sua função ritualística". Em outras pàlavras, o valor de unicidade, típico da obra de arte autêntica, funda-se sobre esse ritual que, de

início, foi o único suporte do seu velho valor utilitário". (1980,p.10) Vimos como no pensamento de Mário de Andrade a perda do valor utilitário (mágico, religioso, monárquico, etc) terminara por dar lugar ao ideal de beleza e por fim à proeminência da personalidade do artista e ao experimentalismo estético. Benjamin punha a questão em termos semelhantes: "Qualquer que seja o número de intermediários, essa ligação fundamental é ainda reconhecível - tal como um ritual secularizado - através do culto dedicado à beleza, mesmo sob as formas mais profanas". (idem, p10)

Benjamin via-se na posição de rejeitar em bloco as formas de recepção da obra de arte tradicional e aventurar-se para além de seus limites. Jamais teria havido uma intelectualização nas obras que não fosse a presentificação de algum universal concreto: "A qualidade principal de uma imagem que serve ao culto é de ser inatingível [...] longínqua por mais próxima que esteja" (idem,p.9), pode-se aproximar de sua realidade material mas não do longínquo que ela presentifica. Benjamin punha a relação com a obra tradicional sob a determinação única do culto aos monumentos, algo de fato bem moderno:

As técnicas de reprodução aplicadas à obra de arte modificam a atitude da massa com relação à arte. Muito retrógrada face a um Picasso, essa massa torna-se bastante progressiva diante de um Chaplin, por exemplo." (idem,p.21)

Diante do Picasso as massas prestam culto aos monumentos, fingem aquilo que já não existe como realidade, fingem o ritual diante da autoridade do irrepetível. Por aí bloqueia-se o juízo estético, o livre jogo das faculdades na contemplação desinteressada do objeto, pelo qual se realiza individualmente um movimento de validade universal, da ordem da verdade, verdade da experiência humana, portanto produção do valor artístico.

O viés valorativo ideológico era evidente neste ensaio. As técnicas de reprodução eram apresentadas como tendo emancipado a arte da "existência parasitária que lhe era imposta pelo seu papel ritualístico [...] em lugar de se basear sobre o ritual, ela se funda, doravante, sobre uma outra forma de práxis: a política" (idem,p.11) Em vez de encarar a secularização de frente, ironicamente, Benjamin investia no sucedâneo de uma religião secularizada, de uma divindade e

de uma salvação seculares, a revolução proletária, a liberdade contida em germe na dominação da natureza a ser atualizada pela revolução política. Mas é bom que não se esqueça que os movimentos de massas que tinham vindo a lume no mundo moderno, em 1935, no momento em que escrevia, viam-se diante de dois destinos: ou a politização da arte ou a estetização da política; ou a revolução socialista ou a reação fascista, ou o supremo bem ou o mais virulento dos males. A salvação e a perdição haviam-se secularizado. O movimento individual de auto-formação, universal na medida em que é auto-formação, não oferecia qualquer garantia de salvação. Empalidecia, tímido, inoperante, e por que não "reacionário", colaborador inadvertido da reação, à medida que não concentrava energia nos movimentos de massa, o novo salvador.

A prática artística que encarnava o novo conceito de arte por excelência era, então, o cinema:

No cinema, o público não separa a crítica da fruição. O elemento decisivo aqui é que as reações individuais, cujo conjunto constitui a reação maciça do público, ficam determinadas desde o começo pela virtualidade imediata de seu caráter coletivo. Ao mesmo tempo que se manifestam, essas reações se controlam mutuamente. Aqui o contraste com a pintura é bem significativo [...] quadros mostrados em público não comandam tal recepção [...] A recepção coletiva é contrária à essência da pintura [...] As massas nunca puderam controlar e organizar sua acolhida [...] (idem, p.21)

A atitude das massas diante da tela cinematográfica era a diversão, determinada como oposta à concentração exigida pela fruição das obras tradicionais. Duas práticas sociais diversas eram, assim, postas em oposição e uma delas, a diversão, era ungida como modo revolucionário de formação da consciência, ou de hábitos, uma nova qualidade advinda da difusão quantitativa no comportamento das massas urbanas. A diversão de massas aparecia como promotora da transformação de hábitos e comportamentos à medida dos novos meios tecnológicos. A aposta era de que se a nova percepção da realidade, que se amolda aos novos e sempre mutáveis hábitos, viesse a atingir a autoridade, o sistema vigente entre as classes, então a consciência tornar-se-ia progressista ou revolucionária:

Mas o homem que se diverte pode também assimilar hábitos; diga-se mais: é claro que ele não pode efetuar determinadas atribuições, num estado de distração, a não ser que elas se lhe tenham tornado habituais. Por essa espécie de divertimento, pelo qual ela tem o objetivo de nos instigar, a arte nos confirma tacitamente que o nosso modo de percepção está hoje apto a responder a novas tarefas. E como, não obstante, o indivíduo alimenta a tentação de recusar essas tarefas, a arte se entrega àquelas que são mais difíceis e importantes, desde que possa mobilizar as massas. É o que ela faz agora, graças ao cinema. Essa forma de acolhida pela seara da diversão, cada vez mais sensível nos dias de hoje, em todos os campos da arte, e que é também sintoma de modificações importantes quanto à maneira de percepção, encontrou, no cinema, o seu melhor terreno de experiência. Através do seu efeito de choque, o filme corresponde a essa forma de acolhia. Se ele deixa em segundo plano o valor de culto da arte, não é apenas porque transforma cada espectador em aficionado, mas porque a atitude desse aficionado não é produto de nenhum esforço de atenção. O público das salas obscuras é bem um examinador, porém um examinador que se distrai. (idem, p.28,27)

A relação intelectual com a obra, que vimos chamando de juízo estético, modo solicitado pela "artes intelectuais" por oposição às "artes menores ou aplicadas", nas palavras de William Morris, ou simplesmente a contemplação, era caracterizada como "o lazer da concentração para fazer um julgamento" que "para uma burguesia degenerada tornou-se uma escola de comportamento associal[...]"(idem,p.24) Essa linha de argumentação tornava um tanto incerto o estatuto da arte autônoma : "despregada de suas bases ritualísticas pelas técnicas de reprodução, a arte, em decorrência, não mais podia manter seus aspectos de independência" (idem, p.13)

A relação quantidade-qualidade, avaliada pela potência da técnica, assumia um aspecto instrumentalizável do ponto de vista populista, que fatalmente ignoraria as nuances e dificuldades do percurso de Benjamin, em particular um texto como "Teses Sobre Filosofia da História" de 1940 (1991,p.153,164), que dizia coisas muito diversas de "A Obra de Arte ....":

A massa é a matriz de que emana, no mundo atual, todo um conjunto de atitudes novas com relação à arte. A quantidade tornou-se qualidade. O crescimento maciço do número de participantes transformou o seu modo de participação. O observador não deve se iludir com o fato de tal participação surgir, a princípio, sob forma depreciada.[...]" (BENJAMIN,1980,p.25)

A ressalva da "forma depreciada" atual versus a forma potencial magnífica é bem uma confissão de inconsistência e ato militante, de força e choque, característica das vanguardas que ele próprio enalteceu. E esse ato insidia sobre a autoria de modo iconoclasta, dissolvendo a autoria após tê-la posto sob a determinação unívoca da autoridade, da tradição aristocrática e seu parasitismo no mundo moderno, a aura.

No polo oposto, Benjamin enaltecia a figura do amador, do aficionado, manifesto nos espetáculos esportivos de massa [a "sociologia do estádio" de Oswald?], em que todos os espectadores são semi-especialistas e praticantes de fim de semana, ou nas colunas de leitores dos jornais, onde cada um pode publicar. No cinema soviético da época inúmeros intérpretes já não eram atores e sim pessoas que desempenhavam o seu próprio papel, mormente em sua atividade profissional. Com a crescente especialização no mundo do trabalho, cada indivíduo ia se tornando um perito em sua matéria, qualquer que ela fosse, e isso lhe conferia uma certa autoridade. "A competência literária não mais se baseia sobre formação especializada, mas sobre uma multiplicidade de técnicas e, assim, ela se transforma num bem comum"(idem.p.18) . Entre autor e público a distinção, supostamente, passava a ser apenas funcional e circunstancial, definitivamente não fundamental. A autoridade da autoria se esvaía na democratização da autoridade, ou assim parecia.

Suprimir a autoridade da autoria e fazer da técnica quantitativa a qualidade distinta, aos olhos de Artigas pareceria, talvez, a fórmula mais precisa de "unidade entre a técnica e arte". Duvidamos, contudo, que esse passo dado por Benjamin tivesse algum sentido além do que não advertia. Por outro lado, como é que a obra tão intensamente autoral de Artigas, como vimos mostrando, podia conviver com discurso assumido explicitamente de morte da aura e da autoridade da autoria?

A despeito da reputação controvertida da arquitetura como arte na literatura da estética, e dos esforços autorais de Artigas para fazer de sua obra arquitetônica uma arte intelectual, elevada, capaz de expressão trágica ou sublime, ele afirmava publicamente o contrário: "Entre as artes, a arquitetura teve quase



sempre um lugar privilegiado na história que a salvou algumas vezes de ser considerada atividade inútil" (ARTIGAS, 1986a, p.41)

Como é possível que a obra e a pedagogia de uma homem emitam mensagens tão díspares? Em todo caso, Benjamin também elogiava a arquitetura por ter em todos os tempos apresentado modelos de obras de arte que só eram acolhidas pela diversão coletiva. O lugar do templo grego para Hegel ou da catedral gótica para Ruskin e Morris era agora ocupado pelo coliseu romano, o que era consistente com a religião secularizada das massas, ou da plebe, como diria um romano. Oswald de Andrade e sua "sociologia do estádio" certamente passaram por aqui. A arquitetura seria, então, a mais antiga e perene das práticas artísticas, tão antiga e eterna como a necessidade de abrigo. Haveria, para Benjamin, dois modos de acolhida de uma obra arquitetônica, a acolhida tátil e a visual, consoante às quais poder-se-ia usá-la ou contemplá-la. Fitar de um modo desinteressado, independente da necessidade de abrigo era igualado tão somente à atitude de turistas diante de um monumento, a acolhida desinteressada era nivelada ao culto aos monumentos, ao visitar e fotografar sem, contudo, estabelecer uma inteligência, uma vez que o valor do monumento já está dado, a sua autoridade, e não está disponível para ser produzido por aquele que o contempla.

No âmbito tátil não haveria contemplação, pois ele é menos da ordem da concentração que do hábito. Na arquitetura, ao contrário, o hábito é que determinaria a acolhida visual, que se restringiria a uma tomada de consciência acessória :

Porém, em certas circunstâncias, essa espécie de acolhida [visual] ganhou força de norma. As tarefas que, com efeito, se impõem aos órgãos receptivos do homem, na ocasião das grandes conjunturas da história, não se consomem de modo algum na esteira visual, em suma, pelo modo de contemplação. A fim de se chegar a termo, pouco a pouco, é preciso recorrer à acolhida tátil, ao hábito. (BENJAMIN, 1980,p.26)

Pensaria Artigas, consoante a essas linhas, que o aspecto visual de suas obras teria valor apenas à medida das tarefas históricas, para ele, o desenvolvimento a qualquer custo? Seria esse valor visual instrumental à formação dos hábitos e comportamentos adequados à industrialização do Brasil? Que

ocorreria, então, com a obra se o desenvolvimento perdesse o seu elan? Se instrumental, como fica a sua afirmação do direito da arquitetura a pesquisa estética e à autonomia como forma artística: "A arquitetura reivindica para si uma liberdade sem limites, no que tange ao uso formal. Ou melhor, uma liberdade que só respeite a sua lógica interna enquanto arte." (1986b,p.101)

O que vimos no exame da obra madura de Artigas, difere da recepção tátil de Benjamin, difere da multiplicidade de funções que supunha o fim da autoridade da autoria, difere da formação de hábitos supostos revolucionários, difere da absorção da técnica para a formação desses hábitos supostos revolucionários, não implica qualquer privilégio para a arquitetura, nem qualquer inferioridade intrínseca como forma artística. Com é então essa recepção?

Pode-se simplesmente usar os edifícios, fruir da suas facilidades de organização funcional, fazer pausas na atividade do trabalho e fruir de vistas exteriores belas e alegres, como que transposta a uma composição plana pelo design da caixilharia de seus amplos panos de vidro, como no salão do GFAU e da lanchonete da FAUUSP. A tecnologia incorporada à construção, o uso alternado de concreto armado e protendido, proporciona aquela flexibilidade de planta livre e de grandes e desembaraçados vãos que permitem que toda nova tecnologia e todas as novas funções sejam agregadas à carcaça estrutural bastando que alguns cuidados sejam tomadas. No exercício das tarefas cotidianas pode-se usar das pausas para, como um aficionado, admirar a habilidade e o arrojo no uso das estruturas de concreto, como as rampas e o piso do salão caramelo que eliminam pontos de apoio intermediários pelo uso da protensão, ou os balanços audaciosos, ou ainda as enormes vigas da cobertura que ninguém vê, pois são invertidas para cima do plano da grelha dos domus de iluminação zenital, que foi assim mantido contínuo e íntegro sem quaisquer interrupções, dando a ilusão, inclusive, de vencer um vão maior do que de fato vence. Pode-se reclamar, como muitos o fazem, do pobre desempenho do edifício em termos de conforto térmico, ou das luzes muito intensas, cegantes, ou das escuridões que exigem luz elétrica o tempo todo; tudo em nome de excessos virtuosísticos ou formalistas, de caráter anti-social.

Pode-se também, conduzir todas essas atividades, e fruir de todas as facilidades e sofrer um pouco com as inadequações do edifício, tudo que poderia, quem sabe, caber sob a denominação de acolhida tátil, ou simplesmente o uso cotidiano, no qual nos adaptamos às inovações da técnica sem que as relações entre os homens apresente qualquer sinal de salto de qualidade, a não ser a lenta melhoria, coisas como redução do analfabetismo, aumento da esperança de vida, crescimento da rede de saneamento básico, ampliação da eletrificação e das telecomunicações, incremento nas exportações, etc., etc., no quadro de uma economia dependente, com estoques imensos de miséria e exclusão social. Pode-se tudo isso e, nas pausas, se tivermos o olho formado para a arte arquitetônica, contemplá-la como obra artística tal como fizemos aqui nestas páginas. Acontece que os aspectos utilitário, técnico-científico e o aspecto artístico das obras arquitetônicas respondem a diferentes esferas de valor e de pensamento, o aspecto interessado e o desinteressado, cuja distinção tem sido atacada, negada ou declarada morta por todos os programas das vanguardas históricas e dos pioneiros da arquitetura moderna, desde pelo menos o movimento Arts & Crafts. A arquitetura moderna brasileira não tem sido exceção, como o demonstra o exame da aliança dela com o populismo e, posteriormente, com o nacional-desenvolvimentismo.

Contudo, vimos que esta atitude, a contemplação desinteressada e ativa, o juízo estético, oposto à paralisia do culto aos monumentos, é justamente o que os compromissos do populismo e do nacional-desenvolvimentismo não toleram, pois disponibiliza as formas para outros sentidos e outras dimensões do imaginário. Em nome desses compromissos, a dimensão dos símbolos herméticos foi deliberadamente suprimida da pedagogia de Artigas. Veja-se que os motivos simbólicos do uso exclusivo dos sistemas trilíticos, bem como referências à montagem da utopia Brasília por Pedrosa só aparecem em notas nunca publicadas, respectivamente em "Teoria da Elasticidade" (1960/75d) e "Brasília" (1960/75L). Até mesmo a opinião crítica sobre a "escola carioca" de Costa e Niemeyer, sobre a qual paira até hoje um mistério, está expressa de modo claro e inequívoco no inédito "Brasília" (1960/75L). A unidade em torno do prestígio da arquitetura brasileira jamais permitiu que viesse a público. As abordagens de questões de estética nos textos e discursos publicados, "O Desenho" (1986a), "Uma Falsa

Crise" (1986b), o depoimento "Arquitetura e Realidade Brasileira" (1968) e a prova no concurso a professor titular "A Função Social do Arquiteto" (1989), são apressadas, enigmáticas e amadorísticas, resultando no descrédito da questão, tanto para os aficionados de quem foi subtraída a formação em estética, quanto para os interlocutores capazes e em posição de alteridade. As duas únicas exceções foram Flávio Motta e Mário Pedrosa, a ambos, contudo, faltava justamente esta posição de alteridade.

Outra voz crítica que poderia ter feito o juízo estético foi Ferreira Gullar, cujas incursões na crítica de arquitetura (GULLAR, 1961, p.122) estancaram diante da dificuldade de mover-se nas questões funcionais, sociais e tecnológicas e de poder distinguí-las da dimensão desinteressada. Dificuldade que Pedrosa elevou a interdito moral: seria reacionário ou conservador no Brasil, diante do atraso econômico, miséria e exclusão em massa, fazer a distinção do aspecto desinteressado da arquitetura. Era como se toda a plataforma aprovada no I Congresso Nacional de Arquitetos em 1945, ou seja, aplicação de técnicas de planejamento, casa popular, urbanização, coordenação e planejamento industriais, tivesse que ter sido executada para que se pudesse fazer o juízo estético, suposto reduto de comportamento aristocrático, parasitário e associal, como queria o Benjamin de "A obra de arte na época de suas técnicas de reprodução".

À distância no tempo que nos separa dos fatos que vimos descrevendo, a promessa de felicidade jurada pelo populismo e pelo nacional-desenvolvimentismo, o desenvolvimento nacional, a integração à sociedade das massas excluídas, no âmbito psicológico ou simbólico em Niemeyer, e à ética do trabalho e às correspondentes formas urbanas e impessoais das relações sociais em Artigas, não correspondeu a qualquer salto de qualidade para o desenvolvimento, no máximo, permitiu ao país acompanhar à distância o desenvolvimento mundial. Há vinte anos nossa economia não cresce, muito pouco do sacrifício exigido pelo desenvolvimentismo ou pela modernização sob comando militar, foi retribuído às amplas massas. Chegamos a ser a 7ª economia do mundo durante o "milagre", hoje somos a 11ª ou a 12ª. As velhas promessas, reeditadas por um Collor de Mello redundaram em escárnio e bofetada na face da nação. Com Fernando

Henrique Cardoso e Luis Inácio Lula da Silva assumimos, finalmente, os limites do desenvolvimento. Hoje estamos relativamente mais atrasados, e um pouco mais ignorantes, pelo menos a julgar pelo preço cobrado pelas ilusões do populismo.

O populismo radicou profundamente na constelação de obstáculos à constituição de uma esfera pública do saber desinteressado, como vimos com o Mário de Andrade de "A Elegia de Abril" (1972b). O peso disso para a arquitetura foi imenso. Por um lado criou a oportunidade para que aparecessem obras com algum nível de independência a condicionantes os mais mesquinhos e limitados da sociedade. Por outro, proibiu que o processo de criação do valor fosse disponibilizado para o público. O populismo criou seus monumentos e precisava que eles tivessem valor estético, mas se esse valor não podia ser produzido pelo público, se as ações, percepções e decisões que o artista arquiteto faz não estavam disponíveis para que cada espectador as refizesse por si mesmo, então recaímos no culto aos monumentos. O corolário disso é que um público esclarecido em estética arquitetônica vem se constituindo somente a duras penas.

Dada a natureza da arquitetura, que envolve conhecimentos muito diversificados, sociais, éticos e técnicos, e das pressões de interesses que sobre ela incidem, cada um que domine uma parte desses conhecimentos e seja profissional em um ou outro aspecto, ou até mesmo em vários, permanece, para o juízo estético, um aficionado. O culto aos monumentos, que prossegue após o populismo ter se tornado coisa do passado, e que está profundamente enraizado em interesses corporativos, age mantendo uma estranha dificuldade de acesso. Os profissionais da arquitetura ou reverenciam Oscar e Artigas ou investem contra eles, contra o seu feito e aspectos negativos de seu legado; o setor crítico que as universidades vem formando, freqüentemente com formação complementar em filosofia, com freqüência parece se deter diante da desproporção entre o "prestígio da AMB, o culto aos monumentos, e as precariedade das formulações sobre as quais se apoiava, de sorte que dificilmente ultrapassam um certo pudor ou interdição; outros não o fazem por carecer da familiaridade necessária com a técnica.

O Benjamin de 1935, então um intelectual ligado aos PCs, propunha a dissolução da qualidade artística, de sua diferenciação, daquele mais que a acompanha. Pedrosa só a admitia nos limites do populismo e sua moral. Veja-se que estivemos navegando entre formulações datadas, no diapasão do momento político em que se deram. Em comum elas tem a dissolução da esfera pública do saber desinteressado, a sua desdiferenciação. Esses homens formulavam a dissolução do mundo em que haviam se formado, algo de uma dimensão perversa inegável, pois dirigiam-se a formar tipos sociais cujos meios de criticar essas precárias e datadas formulações se lhes eram subtraídos.

A rebeldia, a dimensão anárquica de Artigas, a despeito das dificuldades do período 53-57 e da fragilidade que seus escritos testemunham, consistiu, precisamente, em não deixar subtrair-se de sua ambição artística, em ter posto uma volição estética de seu tempo em imagens da arte e da literatura de outras épocas. Soube tirar partido expressivo do populismo que sua pedagogia e política profissionais erigiram em tabú, pelo qual retornou a catequese cívica de seus velhos mestres.

\*Nota:

O termo poética nós o empregamos na acepção dada por Valéry que na sua "Primeira Lição o Curso de Poética" (Valéry, 1957a), alertava que o próprio termo "poética" necessitava de uma redefinição de sentido, uma vez que *a era da autoridade terminara para a arte*, não tendo mais sanção os preceitos e convenções de ordem empírica para a composição em verso, que é o que se tornara o sentido corrente de "poética". Valéry adotava um resguardo etimológico à *poiein* grega, que originalmente significava todo tipo de fazer ou produzir. A seguir, na pista de "poética", Valéry restringia o campo semântico do termo ao fazer das *obras do espírito*, ou seja, *aqueles que o espírito delibera produzir para seu próprio uso, empregando para esse fim quaisquer meios físicos que lhe convenham*. O que estava em causa aqui era a identidade entre o fazer das obras do espírito e o fazer de utensílios ordinários, ao nível dos modos de operar do espírito. Até mesmo nas obras do espírito, nas obras de arte, que são o objeto de investigação e reflexão da estética, até mesmo na altura sublime do gênio, ele reconhecia as proporções humanas e a unidade de fundo das operações do espírito: *O domínio que tentei percorrer é ilimitado, mas tudo nele se reduz a proporções humanas, principalmente para quem trata de cingir-se a sua própria experiência, à observação de si mesmo, aos meios que já experimentou. Esforço-me por nunca olvidar que cada um é a medida das coisas*. (Valéry, 1957a:1358)

A definição de "poética" nos tempos modernos corresponderia a uma redefinição do belo e da arte que, já não podiam contar com a autoridade da antigüidade, de Deus ou do rei. Artigas era sensível à questão da autoridade, dos preceitos da forma e da correspondência aos costumes, tanto que afirmava que *A noção de decoro começava a receber os primeiros golpes da crítica estética*. (Artigas, 1986a:42) Artigas estudou (Artigas, 1960/75a,b) a etimologia dos termos antigos *decor*, *decorum*, *decus*, e a superposição semântica, para os antigos muito viva, entre as determinações da forma e as da moral ou dos costumes, ambas as ordens mediadas pela noção de proporção, de medida e de justeza. No Depoimento ao Pesquisador Eduardo de Jesus Rodrigues, junho de 1978, Artigas falava da luta travada contra o conservadorismo dos costumes da clientela, defasados das condições da vida urbana, já nos primeiros anos de sua carreira.

## 5. CONSIDERAÇÕES FINAIS

O projeto de pesquisa que deu origem a este trabalho encontrou uma recepção cética, para dizer o mínimo, não apenas pela desproporção hierárquica entre a reputação de seu autor e o vulto da tarefa que se propunha realizar. Essa dificuldade de recepção tem também seu lado metodológico, pois nos propuséramos a fazer o juízo estético de uma obra moderna de arquitetura, a produzir o seu valor estético do lado da recepção, e isto não é atitude corrente em qualquer instância acadêmica ou profissional da arquitetura. Duvida-se da dimensão da arquitetura como imagem artística, de que essa imagem tenha algo a esclarecer. Na ausência de um solo metodológico estabelecido em que pudéssemos caminhar, foi-nos necessário empreender uma árdua reconstituição historiográfica que transpusesse o hiato entre nosso projeto e os juízos correntes. Daí nasceu a descoberta de interessantes movimentos articulados em torno da construção de Brasília, dentre cujas projeções aparece a arquitetura paulista de Artigas.

Consoante a análise empreendida por Geoffrey Scott (1970), a despeito de tudo aquilo que seja datado em sua obra, os objetos da arquitetura nos solicitam de acordo com três esferas distintas do saber e do juízo: a verdade da ciência das construções, a moralidade dos programas e soluções, do ponto de vista tanto da sociedade quanto do indivíduo, e, por fim, o ajuizamento contemplativo e desinteressado da obra como imagem. As enormes dificuldades da crítica de arquitetura devem-se a que cada uma dessas esferas rege saberes especializados e



interesses públicos e privados conflitantes, os quais não dialogam bem entre si. As esferas da ciência e da moralidade são, de um modo ou de outro, interessadas, enquanto que a da estética ocupa-se do saber desinteressado, por mais que esta formulação seja meramente ideal e oculte comércios e transposições que ocorram num nível mais profundo. A construção de uma esfera pública cultural e do saber desinteressado é muito precária, é a prioridade última a que a moral dê alguma chancela, a mesma moral invocada por aqueles que perpretam atentados devastadores à coisa pública, desde que bem cobertos por interesses coniventes..

Este problema da crítica toca numa dimensão do movimento moderno em arquitetura cuja compreensão tem ocupado vários pesquisadores, a dimensão de utopia estética, pela qual constituíram-se modelos determinados para a sociabilidade, como o foi o plano, modelos que implicavam uma unidade e uma ordem de prioridade entre as três esferas de valor, estabelecida a priori. Tal foi o sentido da exegese de Brasília por Mário Pedrosa. Sob o impacto do pragmatismo univesal e da profissia da morte da arte, a dimensão estética foi expulsa da cidade e readmitida em seguida numa posição de meio para fins. Assim foi com o que chamamos de compromisso populista da AMB, que promoveu algumas carreiras artísticas na arquitetura, em vista da profissão como fator de modernização estrutural do país e de projetos políticos que precisavam engajar o imaginário. Servir a tais objetivos com obras artísticas cobrou o tributo de que se renunciasse à produção de seu valor estético do lado da recepção, o que designamos como culto aos monumentos, de acordo com a tese de Riegl (1989).

O setor universitário brasileiro da arquitetura ressent-se ainda hoje de ter sido montado em vista de interesses da profissão, investida que foi de caráter prospectivo no contexto de projetos de modernização do país. Assim foi na ocasião da reforma da ENBA por Lúcio Costa, cujo conteúdo tivemos oportunidade de estudar através de seus escritos, e, novamente, a partir das metas estabelecidas no I Congresso Brasileiro de Arquitetos de 1945, que regeram a fundação de faculdades de arquitetura independentes da engenharia a partir de 47/48. Desse modo, o interesse pela prática predominou, até mesmo na constituição da disciplina da história da arquitetura no Brasil a partir das diretrizes de Lúcio Costa

(cf.1997b). Setores independentes de pesquisa vem se constituindo, conformados às três esferas e a toda a diversidade de interesses e de pressões, de sorte que, às dificuldades intrínsecas à construção do setor da reflexão estética, agrega-se uma enorme dispersão disciplinar.

O setor de estética que vem se construindo nas últimas décadas, pelo trabalho de pessoas freqüentemente com formação complementar em filosofia, ou mesmo filósofos que tomaram interesse pela arquitetura, encontra dificuldade em restabelecer a continuidade com o que se produziu na surdina durante o auge do compromisso populista entre Le Corbusier, Costa, Niemeyer, Joaquim Cardoso, Pedrosa, Flávio Motta e Artigas. Há muita dificuldade imposta pela exigência de transitar por um amplo leque de conhecimentos especializados, e de penetrar no mundo da arquitetura que está corporativamente estruturado e que tem interesses ligados ao compromisso populista, ao prestígio que a AMB teve um dia, ao culto aos monumentos, enfim.

Gostemos ou não, o compromisso populista, com cujas conseqüências negativas temos que lidar hoje, foi o que tornou possível obras de valor estético autônomo. Mas se quisermos ter acesso a esses valores estéticos em toda a abertura necessária, devemos tomar distância crítica do populismo, o qual é, para nós, coisa do passado. A preservação dessas obras depende não mais do culto aos monumentos mas de uma esfera pública esclarecida em estética da arquitetura que possa firmar compromissos práticos nessa direção, integrando-as a novos usos e a novas tecnologias.

Por mais que se viva no Brasil a catástrofe do fim do desenvolvimento, justamente a promessa de felicidade que uniu o populismo e o nacional-desenvolvimentismo, e que isto se abata como uma praga sobre nossas grandes cidades, não devemos descurar do valor estético dos espaços já construídos e dos que estão em construção. E, para isso, só podemos contar com um público esclarecido, ou seja, que a arquitetura assuma seu quinhão na esfera pública do saber desinteressado, sem abrir mão de realizar acordos públicos com os interesses materiais da revitalização urbana, tanto os sociais como os privados.

Parece-nos forçoso reconhecer que já não dispomos de quaisquer modelos sociais em vista dos quais se pudesse determinar a priori o acordo e a predominância entre as três esferas de valor. Cada projeto e cada obra realiza um acordo entre elas que lhe é específico e que se sustenta à medida que a esfera pública esclarecida produza, do lado da recepção, a compreensão do acordo proposto e decida dar-lhe sustentação. Nem a casa popular, nem a modernização da infraestrutura, nem mesmo as promessas de inclusão social das massas miseráveis podem mais serem fiadoras de valores a priori que se imponham sobre outros.

No desenvolvimento deste trabalho as expressões populismo e idéia de povo ocupam uma posição no centro conceitual. Devemos, nestas considerações finais, prestar alguns esclarecimentos sobre o seu uso. Populismo, nos limites deste trabalho, não tem o sentido de uma tese sociológica específica a que se refira, mas tão somente a designação descritiva de um fenômeno, o de que as elites culturais construam um idéia de povo e passem a tomar decisões em nome dessa idéia como se ela designasse alguma realidade empírica, que legitimasse aquelas decisões para além do arbítrio dessas elites para com os riscos que possam determinar para a população. Nesse registro, o povo é representado como substrato cultural e psicológico da nação, dotado de um caráter definido e, prospectivamente, de um destino na modernidade e no mundo. Trata-se, o povo, de um certo campo no qual confluem e se repelem imagens da arte, pesquisas etnográficas, historiográficas e sociológicas, bem como representações necessárias à ação política.

Que se construa uma idéia de povo é uma prática que já tem uma história considerável. É o que nos mostra Marilena Chauí (1984) ao rastrear os sentidos do nacional popular desde o século XVIII, com a revolução francesa, o fim das monarquias absolutas, o movimento romântico na arte e na filosofia, as revoluções burguesas e a constituição dos estados nacionais. Não é novidade alguma que o Brasil, desde muito antes do modernismo de 22, tenha se colocado como uma constelação de problemas, pois que partiu de uma unidade política e lingüística legada pela colonização, mas cujo binômio povo/nação continua em aberto dada a

persistente divisão da sociedade entre uma pequena elite e grandes massas excluídas, um quadro que a urbanização e o avanço na constituição de classes intermediárias, desde a instalação da República, não redimiu. Essa incompletude talvez explique a necessidade das elites culturais e políticas em construir a idéia de povo tanto como substrato quanto prospectivamente. Essas representações não são postas num altar qualquer, mas objeto de todo tipo de manipulação, uma vez que o ente que querem designar não pode manifestar-se com voz própria, pois não existe, enfim, como realidade empírica.

Sem o "bárbaro tecnizado" de Oswald de Andrade, o "portuga" de Lúcio Costa, o "bom selvagem" que Le Corbusier pensava ter encontrado nas favelas do Rio de Janeiro (1960,p.11), o "sósia" de Niemeyer (1992,p.11), ou qualquer outra figura de povo, como substrato de espontaneidade ou qualquer outra virtude, a AMB não teria se constituído nem sobrevivido à crise que sobre ela se abateu na primeira metade dos anos 50. E isso é o mais longe que podemos ir no limite deste trabalho, ou seja, meramente detectar um problema aberto à cooperação com outras áreas de pesquisa.

Resta ainda esclarecer o que entendemos por arquitetura moderna brasileira. Não designa, certamente, a soma das produções arquitetônicas no Brasil sob a influência de alguma vertente doutrinária ou outra do movimento moderno ou dos CIAM. Nem se trata de formular um critério exclusivista do que seja a autêntica arquitetura brasileira, o que recai imediatamente na idéia de povo, antes o contrário, trata-se de mostrar o tanto de imaginação populista e apontar aspectos das obras em articulação com esse campo. Isso não significa de modo algum que não tenha havido ou que não haja comunidades de pesquisa arquitetônica no Brasil. Os processos de formalização nas obras individuais e as trocas entre elas nessas comunidades mais ou menos difusas e abertas, contudo, é de uma ordem bem diversa do que supõem as narrativas que as subordinam todas a um sentido comum, seja o da nacionalidade, seja o da região, seja, enfim, o dos condicionantes técnicos e materiais que acabam recaindo em constantes regionais, nacionais e de época.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACAYABA, M. M. (1985a). Brutalismo caboclo e as residências paulistas, In: *Projeto*, São Paulo, nº 73, p.46-48, mar.
- \_\_\_\_\_. (1985b). Vilanova Artigas – amado mestre, In: *Projeto*, São Paulo, nº 76, p.50-54, jun.
- ALFIERI, B. (1960) João Vilanova Artigas: ricerca brutalista, In: *Zodiac*, Itália, nº.6, p.97-107.
- ANDRADE, M. (1971a) Esta paulista família, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 10, São Paulo.
- \_\_\_\_\_. (1971b). Ensaio Sobre Clóvis Graciano (1944), In: \_\_\_\_\_, nº 10, p.156-175. São Paulo.
- \_\_\_\_\_. (1972a). A Elegia de Abril (1941), In: *Mário de Andrade – Aspectos da Literatura Brasileira*, São Paulo: Martins Fontes – Instituto Nacional do Livro.
- \_\_\_\_\_. (1972b). O movimento modernista, In: *Mário de Andrade – \_\_\_\_\_*.
- \_\_\_\_\_. (1963). O Artista e o Artesão, In: *O Baile das Quatro Artes*, São Paulo: Livr. Martins.
- \_\_\_\_\_. (1980). Brazil Builds. *Arte em Revista*, n.4, São Paulo, ed. Kairós. p. 25,28.
- ANDRADE, O. (1970a). Manifesto da Poesia Pau Brasil. *Oswald de Andrade Obras completas-6: Do Pau Brasil à Antropofagia às Utopias*, p5,10. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_. (1970b). Manifesto Antropófago. \_\_\_\_\_, p13,10. \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1970c). Meu Testamento. \_\_\_\_\_, p23,29. \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1970d). A Crise da Filosofia Messiânica. \_\_\_\_\_, p77,138. \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1970e). Um Aspecto Antropofágico da Cultura Brasileira: o Homem Cordial. \_\_\_\_\_, p141,144. \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1972a). Destino da Técnica. *Oswald de Andrade Obras completas-5: Ponta de Lança*, p21,24. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.
- \_\_\_\_\_. (1972b). O Caminho Percorrido. \_\_\_\_\_, p.93,102. \_\_\_\_\_.
- ARGAN, G. C. (1992). Antonio Canova – Monumento de Maria Cristina da Áustria. *Arte Moderna*, p47,50. São Paulo: Companhia das Letras.
- \_\_\_\_\_. (1992). Jackson Pollock- trilhas onduladas, in: *Arte Moderna*, p. 622, 623. São Paulo: Companhia das Letras.
- ARISTÓTELES, (1995) *Poetics*. Loeb Classical Library. Cambridge: Harvard University Press.
- ARTIGAS, J.B.V. (1951b). A Bienal é Contra os Artistas Brasileiros, In: *Fundamentos*, São Paulo, nº23, ano 4, p.10-12, dez.
- \_\_\_\_\_. (1953a). O século de Stalin, o grande construtor dos povos, In: \_\_\_\_\_. São Paulo, nº33, p.10, set.1953.
- \_\_\_\_\_. (1953b). Brazilian Experience, In: *Arkitekten, Arkitektens Forlag*, Kopenhagen, nº20, ano 4, p.150, mai.

- \_\_\_\_\_. (1954). Considerações sobre Arquitetura Brasileira, In: *AD Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº7, ano 2, p.26, set./out.
- \_\_\_\_\_. (1960/75a) Argan e Nervi. Caderno de notas inédito. Acervo F.V.A.
- \_\_\_\_\_. (1960/75b) Técnica (no Brasil). \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1960/75c) K. W. Johansen – Linhas de Rotura. \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1960/75d) Teoria da Elasticidade \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1960/75e) Teoria da Elasticidade. \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1960/75f) Teoria da Elasticidade – demonstração. \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1960/75g) "Histoire des Doctrines Sociales dans L'Europe Contemporaine". \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1960/75h) Sibyl Moholy-Nagy : "Arquitetura Esquecida". \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1960/75i) "Residential and Non-Residential Architecture". \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1960/75j) "Urbanismo – Traçado de Cidades". \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1960/75k) "Manière de Penser L'Urbanisme", Le Corbusier. \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1960/75l) "Brasília". \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1960/75m) Enciclopedia Dell'Arte Antica. \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1960/75n) Decoração – Decor – Decoro. \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1960/75o) Pecado Original. \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1960/75p) Teontologia. \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1961) Intervenção Oral na na 6a Seção Plenária (A Arquitetura Moderna no Brasil e seus Traços Autoctones) do II Congresso Nacional de Críticos de Arte, São Paulo, 12 a 15 de dez. 1961, realizado pela Seção Nacional da AICA. Anais, p.109.
- \_\_\_\_\_. (1962) Depoimentos biográficos em outubro e dezembro de 1962 a Rodrigo B. Lefevre.
- \_\_\_\_\_. (1967a). Arquitetura - Depoimento - O Homem e a Arquitetura, In: *Casa e Jardim*, Editora Monumento, São Paulo, nº160, ano 13, p. 42 a 48, abr.
- \_\_\_\_\_. (1967b). Liberdade para Odiléa, In: *Acrópole*, Editora Guenwald, São Paulo, nº338, ano 28, p. 43, abr.
- \_\_\_\_\_. (1968) Arquitetura e Realidade Brasileira. *Depoimento a um auditório da FAUUSP*, 11/10/68. Transcrição datilografada
- \_\_\_\_\_. (1976) Estações Terminais. *Depoimento a um professor da FAUUSP* (não identificado) e a alguns de seus alunos, gravado no escritório de Artigas em fevereiro de 1976
- \_\_\_\_\_. (1978a) *Depoimento ao Pesquisador Eduardo de Jesus Rodrigues* em 17 de junho de 1978.
- \_\_\_\_\_. (1978b) Entrevista Biográfica, *Depoimento de que Participaram José Luiz Telles dos Santos, Fernando Cabral, entre outros*. Escritório do arquiteto, São Paulo, em novembro de 1978.
- \_\_\_\_\_. (1981a). *Depoimento a José Luiz Telles dos Santos*. São Paulo, 16 de Julho de 1981.

- \_\_\_\_\_. (1982). *Depoimento a Sylvia Ficher*. São Paulo, 10 de agosto de 1982.
- \_\_\_\_\_. (1985). Artigas por Artigas, In: *Depoimento ao Museu da Imagem e do Som de Fortaleza-CE em 1981*. Fortaleza : IAB/CE
- \_\_\_\_\_. (1986a). O Desenho, In: *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo : Fundação Vilanova Artigas/Pini, , p. 41-52.
- \_\_\_\_\_. (1986b). Uma Falsa Crise, in: \_\_\_\_\_.p. 97 -102.
- \_\_\_\_\_. (1986c). Le Corbusier e o Imperialismo. In: *Fundamentos*, São Paulo, nº18, ano 3, p.8,9 e 27, mai.
- \_\_\_\_\_. (1986d). Os Caminhos da Arquitetura Moderna, In: \_\_\_\_\_. São Paulo, nº24, ano 4, p.10-12, jan.
- \_\_\_\_\_. (1986e). Arquitetura e Construção., in: \_\_\_\_\_.p. 103,105.
- \_\_\_\_\_. (1988). As posições dos anos 50, Entrevista a Aracy Amaral, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº. 109, págs.. 95 a 102, Abril de 1988.
- \_\_\_\_\_. (1989). *A Função Social do Arquiteto – Concurso do Prof. Arq. João B. Vilanova Artigas para Professor Titular da Disciplina de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo realizado em junho de 1984*. São Paulo : Nobel.
- \_\_\_\_\_. (1997a). Casa Baeta. Vilanova Artigas, p.72, São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi e Fundação Vilanova Artigas.
- \_\_\_\_\_. (1997b). Casa José Ferreira Fernandes. Vilanova Artigas, p.76, \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1997c). Edição de Depoimentos. Vilanova Artigas, p.15,33. \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1997d). Carta ao Cliente. Vilanova Artigas, p.49,52. \_\_\_\_\_.
- ARTIGAS E CASCALDI EM LONDRINA (1990) in: *Projeto*, São Paulo, n.135, jul.1990, p.54.55
- \_\_\_\_\_. (2000). Ed Plamo de Estudos Apresentado à Fundação Guggenheim. In TOUCEDA, A.M.I. (2000) *Frank Lloyd Wright e o Brasil*. Dissertação (mestrado), Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos-USP. São Carlos.
- ARTIGAS: *Exposição Vilanova Artigas Arquitecto- Desenhos*, sessenta e sete desenhos à margem da arquitetura/ desenhos e gravuras da coleção da Fundação Vilanova Artigas. (catálogo), Casa da Cerca e Centro de Arte Contemporânea de Almada, Portugal, 2001.
- BAKEMA, J.J. (1968). The Role of the Architect, In: *Team 10*. Primer, p.28.
- BANHAM, R. (1966) *Brutalism : Ethic or Aesthetic*. Londres : The Architectural Press.
- BENJAMIN, W. (1980) A Obra de Arte na Época de suas Técnicas de Reprodução. in: *Os Pensadores*, p.3,28. São Paulo : Abril Cultural.
- \_\_\_\_\_. (1991) Teses sobre Filosofia da História. *Walter Benjamin*, Coleção Grandes Cientistas Sociais, p.153,164. São Paulo : Editora Ática.
- BERNAL, J.D. (1949) *The Freedom of Necessity*, Londres: Routledge and Paul Keegan
- BILL, M. (1954) (1954) Report on Brazil. In: *The Architectural Review*, New York, vol. 116, p. 238,239, out./nov..
- BILL, M. (1977a) Arte Concreta. In: *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, supervisão, coordenação geral e pesquisa, Aracy A. Amaral, Rio de Janeiro : Museu de

Arte Moderna do Rio de Janeiro; São Paulo : Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado.

\_\_\_\_\_. (1977b) O Pensamento Matemático na Arte de Nosso Tempo. In: \_\_\_\_\_.

BORNHEIM, G. (1998). Uma temática hegeliana: a morte da arte. In: *Páginas de Filosofia da Arte*. Rio de Janeiro: Uapê

BRUAND, Y. (1991) *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva

BURKE, E. (1996). *Uma Investigação Filosófica sobre a Origem de Nossas Idéias do Sublime e do Belo*. Campinas : Papirus Editora.

BUZZAR, M. A. (1996). *João Batista Vilanova Artigas*. Elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira – 1938-1967. Dissertação (mestrado), Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo. 1996

CANDIDO, A. (2002) O significado de "Raízes do Brasil". In: *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia das Letras.

CARONE, E. (1982) *O PCB - 1943 a 1964*, vol.2, São Paulo, Difel

CHAUÍ, M. (1984) *Seminários - O nacional e o popular na cultura brasileira*, São Paulo, Brasiliense

CHILCOTE, R.H. (1982) *Partido comunista brasileiro - conflito e integração*, Rio de Janeiro, Graal.

CHOISY, A. (1974) *Historia de La Arquitectura*. Buenos Aires : Editorial Victor Leru.

CORDEIRO, W. (1957a) Para uma justa proporção entre volumes edificados e espaços livres. In: *Acrópole*, n. 223, p. 244, São Paulo, mai. 1957

\_\_\_\_\_. (1957b) A arte concreta e o mundo exterior. in: *AD- Arquitetura e Decoração*, n.23, mai/jun, 1957, p.20,21, São Paulo.

\_\_\_\_\_. (1958a) A arte industrial. in: \_\_\_\_\_, n.27, fev/mar, 1958, p.1, São Paulo.

CONSTRUIR COM SIMPLICIDADE (1952), In: *Habitat*, São Paulo, n.9. 1952, p.1

COSTA, L. (1962) O Aleijadinho e a Cultura Nacional. In Xavier, A. (1962) *Lúcio Costa : Sobre Arquitetura*. Porto Alegre : Centro de Estudantes Universitários de Arquitetura.

\_\_\_\_\_. (1997a) Razões da Nova Arquitetura. Lúcio Costa – Registro de uma Vivência. São Paulo : Empresa das Artes.

\_\_\_\_\_. (1997b) Documentação Necessária. \_\_\_\_\_.

\_\_\_\_\_. (1997c) Oscar Niemeyer. \_\_\_\_\_.

\_\_\_\_\_. (1997d) Depoimento. Lúcio Costa \_\_\_\_\_.

\_\_\_\_\_. (1997e) O Arquiteto e a Sociedade Contemporânea. Lúcio Costa – Registro de uma Vivência. São Paulo : Empresa das Artes.

\_\_\_\_\_. (1997f) Considerações sobre Arte Contemporânea. \_\_\_\_\_.

\_\_\_\_\_. (1957) Relatório do Plano Piloto de Brasília. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, nº 8, jun./jul., p.34

DOESBURG, T.(1977) Arte Concreta. In: *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, supervisão, coordenação geral e pesquisa, Aracy A. Amaral, Rio de Janeiro : Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; São Paulo : Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado.



- ENGELS, F. (1952) Engels e o Renascimento. In: *Dialética da Natureza*, São Paulo, n.27, p.7, jun.1952.
- FERRO, S. (1968). *Arquitetura nova*, , São Paulo: Grêmio da FAUUSP
- \_\_\_\_\_. (1986) Reflexões sobre o brutalismo caboclo, Entrevista de Sérgio Ferro à Marlene Milan Acayaba, In: *Projeto*, São Paulo, nº 86, p.68-70, abril 1986.
- FRAMPTON, K. (2000) *História crítica da arquitetura moderna..* São Paulo, Martins Fontes.
- FREYRE, G. (2001). *Casa Grande e Senzala*, Rio de Janeiro: Record.
- GIEDION, S. (1962) *The Eternal Present: The Beginnings of Art*. New York: Pantheon Books.
- \_\_\_\_\_. (1981) *El Presente Eterno: Los Comienzos de la Arquitectura*. Madrid, Alianza Editorial.
- GORENDER, J. (1990) Entrevista, In: *Teoria e Debates*, São Paulo, n.11, p.27, jul/ago/set.1950
- GRAEFF, E. (1951) *Sobre a arquitetura brasileira*. Porto Alegre, Horizonte, jun. 1951, n.6, p.170,171.
- \_\_\_\_\_. (1953) Sobre a questão da arquitetura moderna brasileira. In: *Círculos de Estudos de Arquitetura*, Porto Alegre, set. 1953
- GROPIUS e GROPIUS. (1954) Report on Brazil. In: *The Architectural Review*, New York, vol. 116, p. 236,237, out./nov..
- GROPIUS, W. (1954) O Arquiteto na Sociedade Industrial. *Comunicação ao IV Congresso Brasileiro de Arquitetos*. Anais, p.25,32.
- GULLAR, F.(1961) Intervenção Oral na 7a Seção Plenária do II Congresso Nacional de Críticos de Arte, São Paulo, 12 a 15 de dez. 1961, realizado pela Seção Nacional da AICA. Anais, p.122.
- \_\_\_\_\_. (1977) Concretos de São Paulo no MAM do Rio. In: *Projeto construtivo brasileiro na arte (1950-1962)*, supervisão, coordenação geral e pesquisa, Aracy A. Amaral, Rio de Janeiro : Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro; São Paulo : Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, Pinacoteca do Estado. p. 139,141.
- HABERMAS, J.(1984) *Mudança Estrutural da Esfera Pública*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro.
- HEGEL, G. W. F.(1996) *Curso de Estética - O Belo na Arte*. São Paulo : Martins Fontes.
- \_\_\_\_\_. (1997) *Curso de Estética - O Sistema das Artes*. São Paulo: Martins Fontes.
- HOLANDA, S.B. (2002) *Raízes do Brasil*. São Paulo, Companhia da Letras.
- HOLFORD, W. (1957) Declarações dos Membros do Juri. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, no 8, p.23,27, jun./jul. 1957.
- HUSSERL, E. (1970) *The crisis of european sciences and transcedental phenomenology*. Evanston: Norhtwerstern, University press.
- KANT, I. (1994). *Crítica da Razão Pura*. Lisboa : Fundação Calouste Gulbenkian.
- KATINSKY, J. (1960). Uma Perigosa Montagem Ideológica, In: *AU-Arquitetura e Urbanismo*,PINI,São Paulo,n17, p. 66-71, abr./mai.1988.
- KONDER, L. (1980) *A democracia e os comunistas no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal;

LE CORBUSIER. (1924) *Urbanisme*. Paris: Les Editions George Crès & Cie.

\_\_\_\_\_. (1960) *Précision sur un État présent de L'architecture et de l'urbanisme*. Édition Vicent Fréal & Cia.

LE MOS, C. A. C. (1979) *Arquitetura Brasileira*. São Paulo : Melhoramentos/Edusp.

MINDLIN, H. (1999) *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro : Aeroplano

MORAES, E. J. (1999). *Limites do Moderno – o pensamento estético de Mário de Andrade*. Rio de Janeiro: Relume Dumará.

MORAIS, L.R. (1945) Por uma vida melhor, In: *Acrópole*, mar. 1945, p.299,300

MORRIS, W. (1985a). L'Architecture Gothique, In: *Contre L'Art d'Elite*. Paris : Collection Savoir Hermann.

\_\_\_\_\_. (1985b), L'Art en Plutocratie, In: \_\_\_\_\_. Paris : Collection Savoir Hermann.

\_\_\_\_\_. (1968a). The Lesser Arts, In: *William Morris Selected Writings and Designs*. Londres : Penguin Books.

\_\_\_\_\_. (1968b). Useful Work Versus Useless Toil, In: \_\_\_\_\_.

MOTTA, F. (1960). Introduzione al Brasile, In: *Zodiac*, Itália, nº6, p.61-67.

NAVES, R. (1996) *A forma difícil - Ensaios sobre arte brasileira*. São Paulo, Companhia da Letras.

NIEMEYER, O. (1992) *Meu Sósia e Eu*. Rio de Janeiro: Editora Revan.

\_\_\_\_\_. (1955) Problemas Atuais da Arquitetura Brasileira. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 3, p.21, dez..

\_\_\_\_\_. (1956) Memória Descritiva – Museu de Arte Moderna de Caracas. In: \_\_\_\_\_, n. 4, p.37,45, mar..

\_\_\_\_\_. (1957) Considerações sobre arquitetura brasileira. In: \_\_\_\_\_, n. 7, p.5,10

\_\_\_\_\_. (1958) Depoimento. In: \_\_\_\_\_, n. 9, p.3,6.

\_\_\_\_\_. (1959) A Imaginação na Arquitetura. In: \_\_\_\_\_, n. 15, p.6,13.

\_\_\_\_\_. (1962a) O que falta à nossa arquitetura. In: *Leituras de Arquitetura Contemporânea no Brasil*, vol. I, FAUUSP, cadeira n.20: Arquitetura no Brasil, p.26,27.

\_\_\_\_\_. (1962b) Pampulha: a arquitetura. \_\_\_\_\_. p.28,29.

\_\_\_\_\_. (1990) *Meu sósia e eu*. Rio de Janeiro, Editora Revan.

NUNES, B. (1972). Antropofagia ao Alcance de Todos. *Oswald de Andrade Obras completas-6* : Do Pau Brasil à Antropofagia às Utopias. Rio de Janeiro : Civilização Brasileira.

OSPEDALE PER UNA MEDIA COMUNITÁ; In: *Comunitá*, Itália, n.1, jan.fev. 1949, p.44

PANOFSKY,E.(1982) Il Concetto del "Kunstwollen". La Prospettiva come "Forma Simbolica" e Altri Scritti. Milano:

PEDROSA, M. (1958) Cidade, Obra de Arte. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 22.05.58. *Obras completas de Mário Pedrosa em 14 vols.*, levantadas e organizadas pela Profa. Dr<sup>a</sup>. Otilia Beatriz Fiori Arantes – FFLCH USP. 12<sup>o</sup> volume : Arquitetura e Cidades Novas, 2<sup>a</sup> parte, p. 93,95.

\_\_\_\_\_. (1959a) A Obra de Arte Cidade. \_\_\_\_\_, 01.07.59. \_\_\_\_\_.

- \_\_\_\_\_. (1959b) Planejamento, Arte e Natureza. \_\_\_\_\_, 15.08.59. \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1959c) A Cidade Nova, Síntese das Artes. Intervenção na 1ª sessão, 17.09.59, e na 8ª sessão, 25.09.59 do Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte, AICA/Unesco, 1959, itinerante entre São Paulo, Brasília e Rio de Janeiro. Anais p. 8,10 e 165,167.
- \_\_\_\_\_. (1961) Intervenção oral na 6ª Seção Plenária, "A Arquitetura Moderna no Brasil e seus Traços Autoctones", do II Congresso Nacional de Críticos de Arte, São Paulo, 12 a 15 de dez. 1961. Anais ..., p. 106.
- \_\_\_\_\_. (1981a) A Arquitetura Moderna no Brasil. In: *Dos Murais de Portinari aos Espaços de Brasília*, p.255,264. São Paulo : Perspectiva.
- \_\_\_\_\_. (1981b) O Depoimento de Oscar Niemeyer - I. \_\_\_\_\_, p.289,291. \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1981c) O Depoimento de Oscar Niemeyer - II. \_\_\_\_\_, p.293,295. \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1981d) Niemeyer e a Crítica de Arte. \_\_\_\_\_, p.383,385. \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1981e) Utopia - Obra de Arte. \_\_\_\_\_, p.317,319. \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1981f) Brasília a Cidade Nova. \_\_\_\_\_, p.345,353. \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1981g) Arquitetura e Crítica de Arte - I, \_\_\_\_\_, p.269,271. \_\_\_\_\_.
- PENTEADO, H. et al. (1985) Oscar Niemeyer. São Paulo : Almed.
- PLATÃO (1952) Philebus. *The Dialogs of Plato*. Greater Books of the Western World. Chicago/London : The University of Chicago- Encyclopaedia Britannica.
- PRADO Jr., C. (1983a) O Fator Geográfico na Formação e no Desenvolvimento da Cidade de São Paulo. In: *A Cidade de São Paulo*, p. 7,37. São Paulo : Brasiliense.
- \_\_\_\_\_. (1983b) Contribuição para a Geografia Urbana da Cidade de São Paulo. \_\_\_\_\_, p. 38,93. \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1999) *A revolução brasileira*, São Paulo, Brasiliense.
- Prestes dirige-se ao povo (1851) In : *Fundamentos*, São Paulo, nº23, ano 4, p.4-8, jan.1951.
- RIBEIRO, D. (1951) *Sobre a arquitetura brasileira*. Porto Alegre, Horizonte, mai. 1951, no.5, p.145.
- RIBEIRO, D.; SOUZA N.; RIBEIRO, E.. (1987) Situação da arquitetura brasileira. in: *Arquitetura Moderna Brasileira - Depoimento de uma geração*. São Paulo, ARF/FVA/Pini.
- RIEGL, A. (1981) *Arte Tardoromana*. Torino : Einaudi.
- RIEGL, A. (1989) Monumentos: Valores Atribuídos e sua Evolução Histórica. 1o capítulo de O Culto Moderno aos Monumentos. In *Revista de Museologia*, no 1. 2o semestre de 1989, São Paulo.
- ROGERS, E.N. (1954) Report on Brazil. *The Architectural Review*, New York, vol. 116, p. 23,240, out./nov..
- RUSKIN, J. (1985). Extraits de La Nature du Gothique, In: *Contre L'Art d'Elite*. Paris: Collection Savoir Hermann.
- SCOTT, G. (1970) *La arquitectura del humanismo*, Barcelona, Barral editores.
- SCHELLING, F.W.I.(1980). Cartas Filosóficas sobre o Dogmatismo e o Criticismo. Schelling, p.5,37. *Os Pensadores- Schelling*. São Paulo : Abril Cultural.

- SCHOPENHAUER, A. (1969) *The World as Will and Representation*, vol. I,II. New York : Dover.
- SEGAWA, H.(1999) *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. São Paulo : Edusp.
- SIVE, A. (1957) Declarações dos Membros do Juri. In: *Módulo*, Rio de Janeiro, no 8, p.23, jun./jul. 1957.
- SMITHSON, PETER & ALISON. (1957a). Thoughts in Progress-The New Brutalism, In: \_\_\_\_\_ . nov.
- \_\_\_\_\_. (1957b). Cluster City, In: \_\_\_\_\_ . nov.
- SOUZA, N. (1951) *Sobre a arquitetura brasileira*. Porto Alegre, Horizonte, jul. 1951, no.7, p.207,208.
- SZILARD, A. (1945) A fixação do homem nos núcleos industriais, Tese apresentada e aprovada no 1o. Congresso Brasileiro de Arquitetos, In: *Acrópole*, jan/fev, 1945, p.272, 274
- TAFURI & DAL CO (1979). *Modern Architecture*, New York: Harry N. Abrams, Inc. Publishers.
- THOMAZ, D.E. (1997) *Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira*. Dissertação (mestrado), FAUUSP, São Paulo.
- TÖNNIES, F. (1955). *Community and Association*, Londres: Routledge and Paul Keegan.
- TOUCEDA, A.M.I. (2000) *Frank Lloyd Wright e o Brasil*. Dissertação (mestrado), Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos-USP. São Carlos.
- UNDERWOOD, D. (1994) *Oscar Niemeyer and the Architecture of Brazil*. New York : Rizzoli.
- VALÉRY, P. (1957a). Première Leçon du Cours de Poétique, In: *Variété, in Oeuvres*. Paris: Éditions Gallimard, p.1341-58.
- \_\_\_\_\_. (1957b). L'Invention Esthétique, Variété, In: *Oeuvres*. Paris : Éditions Gallimard, , p. 1412, 1415.
- \_\_\_\_\_. (1996) *Eupalinos ou o Arquiteto*. São Paulo : Editora 34.
- VITRÚVIO (1999). *Da Arquitetura*. São Paulo : HUCITEC – FUPAM.
- WRIGHT, F. L. (1957a). Algunos aspectos del pasado y presente de la arquitectura, In: *El Futuro de la Arquitectura*. Buenos Aires: Editorial Poseidon.
- \_\_\_\_\_. (1957b). La Ciudad, In: \_\_\_\_\_.
- \_\_\_\_\_. (1957c). La Tiranía del Rascacielos, In: \_\_\_\_\_.