

# USF

Campus de São Carlos

**Vilanova Artigas : Uma Poética**

**Traduzida**

**Vol. II**

**Marcos Faccioli Gabriel**

**Orientadora : Profa. Dra. Cibele Saliba Rizek**

**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.: *Luiz Roberto Corradi*

**VILANOVA ARTIGAS: UMA POÉTICA TRADUZIDA**

DEDALUS - Acervo - EESC



31100044248

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 II

São Carlos  
2003

Class.	TESE - EESC
Cutt.	2.372 v 2
Tombo	T029/04
Sysno	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)


Aprovado

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

Aprovado

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

Aprovado

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

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

## Volume II

<b>ANEXO A: FIGURAS</b> .....	<b>325</b>
<b>ANEXO B: CADERNO DE ANOTAÇÕES DE ARTIGAS</b> .....	<b>413</b>
<b>ANEXO C: CRONOLOGIA</b>	
<b>ANEXO D: BIBLIOGRAFIA COMENTADA</b>	

### LISTA DE FIGURAS

<b>Fig.01:</b> .....	<b>326</b>
Desenhos de Artigas	
<b>Fig.02:</b> .....	<b>327</b>
Desenhos de De Fiori.	
<b>Fig.03:</b> .....	<b>327</b>
Pintura de Volpi.	
<b>Fig.05:</b> .....	<b>328</b>
Casa da Fachada, Artigas, 1939.	
<b>Fig.06:</b> .....	<b>328</b>
Casa Henrique Arouche de Toledo, Artigas, 1938	
<b>Fig.07:</b> .....	<b>329</b>
Casa José Morganti, Artigas, 1938.	
<b>Fig.09:</b> .....	<b>330</b>
Casa Ottoni Arruda Castanho, Artigas, 1939.	
<b>Fig.10:</b> .....	<b>328</b>
Casa Giulio Pasquale, Artigas, 1939	
<b>Fig.12:</b> .....	<b>337</b>
Casa Pedro Roberto Lacaze, Artigas, 1941.	
<b>Fig.13:</b> .....	<b>331</b>
Edifício Márcio Bueno, Artigas, 1941.	
<b>Fig.14:</b> .....	<b>330</b>
Paço Municipal de Tupã, Artigas, 1941	
<b>Fig.15</b> .....	<b>333</b>
Casa John Graz, Artigas, 1940.	
<b>Fig.16:</b> .....	<b>332</b>
Casa Rio Branco Paranhos, Artigas, 1943.	
<b>Fig.17:</b> .....	<b>332</b>
Casa Raul Puccinelli, Artigas, 1941.	
<b>Fig.18:</b> .....	<b>333</b>
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
Casa Max Dreifuss, Artigas, 1940.	
<b>Fig. 23:</b> .....	338
"casinha", primeira cada do próprio Artigas, Artigas, 1942.	
<b>Fig.24:</b> .....	337
Casa Roberto Heyn, Artigas, 1940.	
<b>Fig.25:</b> .....	337
Casa Alcides de Lara Campos, Artigas, 1940.	
<b>Fig.26:</b> .....	339
Casa L.C. Uchoa Junqueira, Artigas, 1944.	
<b>Fig. 27:</b> .....	339
Conjunto de 4 casas para Jaime P.Q. Mattoso, Artigas, 1944.	
<b>Fig. 29:</b> .....	339
Casa Alfredo Machado Marques, Artigas, 1944.	
<b>Fig. 28:</b> .....	340
Casa Rivadávia Mendonça, Artigas, 1944.	
<b>Fig.30:</b> .....	341
Estudo para Congregação de Santa Cruz no Jaguaré, Artigas, 1944.	
<b>Fig. 31:</b> .....	342
Casa Benedito Levi, Artigas, 1944.	
<b>Fig. 32:</b> .....	343
MAM Rio, Affonso Reidy, 1954.	
<b>Fig. 33:</b> .....	344,345
Casa Antonio L.T. Barros, Artigas, 1946.	
<b>Fig. 34:</b> .....	343
Hospital São Lucas, Artigas, 1945.	
<b>Fig.35:</b> .....	346
Edifício Louveira, Artigas, 1946.	
<b>Fig. 36:</b> .....	347
Parque Guinle de Lúcio Costa, 1948	
<b>Fig. 37:</b> .....	348
Edifício residencial de Botafogo - Irmãos Roberto, 1947	

<b>Fig. 38:</b> .....	348
Hospital Municipal de Londrina, Artigas, 1948.	
<b>Fig. 39:</b> .....	349
Casa Julian Czapsky e Alice Brill, Artigas, 1949.	
<b>Fig. 40:</b> .....	350
2ª. Casa do próprio Artigas, Artigas, 1949.	
<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> .....	<b>366</b>
Croquis, vista geral de Pampulha, Oscar Niemeyer, 1940.	
<b>Fig. 62:</b> .....	<b>367</b>
Sala de baile de Pampulha, Oscar Niemeyer	
<b>Fig. 63:</b> .....	<b>368</b>
Cassino de Pampulha, Oscar Niemeyer, 1940.	
<b>Fig. 65:</b> .....	<b>367</b>
Clube Libanes de Belo Horizonte, Oscar Niemeyer, 1950. Col. Forças Vivas, p.93.	
<b>Fig. 68:</b> .....	<b>369</b>
Conjunto Juscelino Kubitschek, Oscar Niemeyer, 1951.	
<b>Fig.69:</b> .....	<b>369,370</b>
Conjunto Copan, 1950	
<b>Fig. 70:</b> .....	<b>371</b>
Casa de Oscar em Canoas, Oscar Niemeyer, 1955.	
<b>Fig. 71:</b> .....	<b>372</b>
Museu de Arte Moderna de Caracas, Oscar Niemeyer,1954.	
<b>Fig. 72:</b> .....	<b>373</b>
Chegada à Praça dos Três Poderes, Oscar Niemeyer, 1958.	
<b>Fig. 73:</b> .....	<b>374</b>
Vista do Congresso, Oscar Niemeyer, 1958. Templo de Hatshepsut	
<b>Fig.74a</b> .....	<b>375</b>
Palácio do Planalto, Oscar Niemeyer, 1958.	
<b>Fig.74b:</b> .....	<b>375</b>
Croqui de Oscar, Palácio do Planalto e Praça dos Três Poderes.	
<b>Fig.74c:</b> .....	<b>376</b>
Estudos visuais do Palácio do Planalto, Oscar Niemeyer.	
<b>Fig. 75</b> .....	<b>377</b>
Supremo Tribunal, Oscar Niemeyer, 1958.	
<b>Fig. 75a:</b> .....	<b>378</b>
Estudos das visuais do Supremo Tribunal, Oscar Niemeyer.	
<b>Fig. 75b:</b> .....	<b>379</b>
Estudos das visuais do Supremo Tribunal, Oscar Niemeyer.	
<b>Fig.75c</b> .....	<b>380</b>
Croquis dos Palácios de Brasília, Oscar Niemeyer.	
<b>Fig. 76:</b> .....	<b>381</b>
Palácio da Alvorada, Oscar Niemeyer, 1957.	
<b>Fig. 77:</b> .....	<b>382</b>
Casa Baeta, Artigas, 1956.	
<b>Fig. 78:</b> .....	<b>382,382</b>



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
Anhembi 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

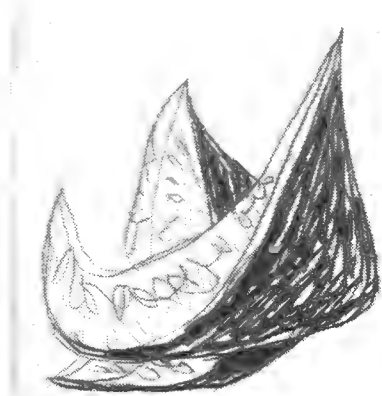
Residência Mendes André, Artigas, 1966.	
<b>Fig.96:</b> .....	<b>406,407</b>
Vestiários do São Paulo Futebol Clube, Artigas, 1961.	
<b>Fig.97:</b> .....	<b>408</b>
Centro Educacional de Jaú, Artigas, 1968.	
<b>Fig.98:</b> .....	<b>409</b>
J.Beuyts, "O fim do século XX", 1983.	
<b>Fig.99:</b> .....	<b>410</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.	

**ANEXO B: CADERNO DE ANOTAÇÕES DE ARTIGAS ..... 413**

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.....	420
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

**ANEXO C: CRONOLOGIA****ANEXO D: BIBLIOGRAFIA COMENTADA**

## ANEXO A: FIGURAS



**Fig.01: Desenhos de Artigas**

Fonte: Catálogo de exposição  
Vilanova Artigas - desenho, nov./  
mar. 2001,  
Casa da Cerca - Centro de arte  
contemporânea, Câmara municipal  
de Almada/  
Fundação Vilanova Artigas.



**Fig.02: Desenhos de De Fiori.**

Fonte: Ernesto de Fiori: uma retrospectiva,  
Catálogo de exposição: Pinacoteca do  
Estado de São Paulo/ dez.1997.



**Fig.03: Pintura de Volpi.**

Fonte: Volpi 90 anos,  
Catálogo de exposição: MAM-Museu  
de Arte Moderna de São Paulo,1986.



Fig.05: Casa da Fachada, Artigas, 1939.

Fonte: Dalva E. Thomaz, *Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira*, dissertação de mestrado, FAUUSP, São Paulo, 1997, p.89,90.

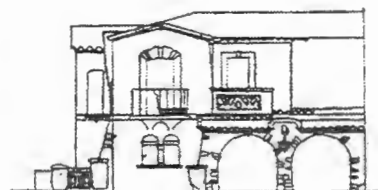
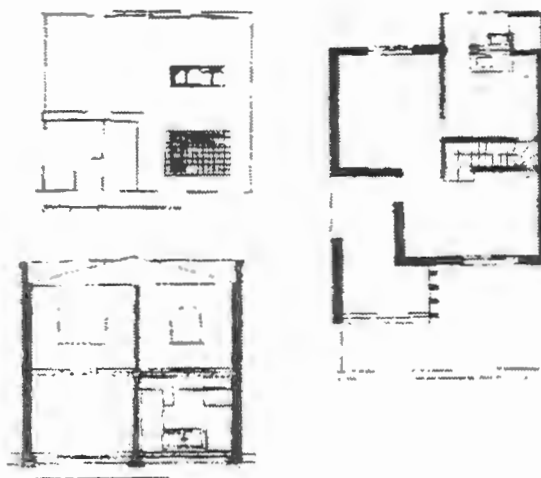


Fig.06: Casa Henrique Arouche de Toledo, Artigas, 1938

Fonte: Adriana M.I. de Touceda, *Frank Lloyd Wright e o Brasil*, dissertação de mestrado, EESC/USP, São Carlos, 2000, p.102.

Fig.10: Casa Giulio Pasquale, Artigas, 1939

Fonte: Adriana M.I. de Touceda, *Frank Lloyd Wright e o Brasil*, dissertação de mestrado, EESC/USP, São Carlos, 2000, p.102.



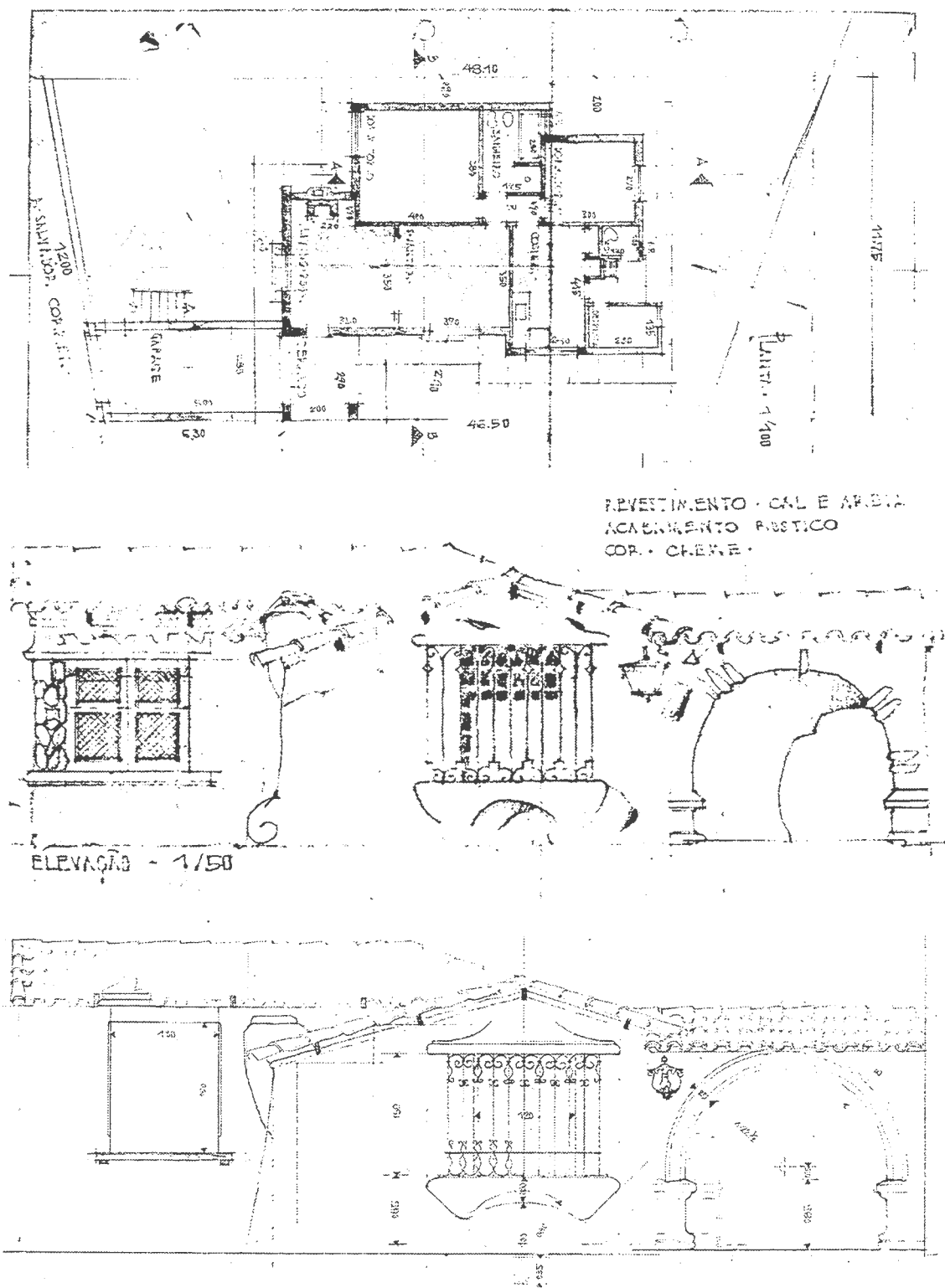


Fig.07: Casa José Morganti,  
 Artigas, 1938.  
 Fonte: Acervo Fundação Vilanova  
 Artigas, serviço de biblioteca da  
 FAUUSP, 2003

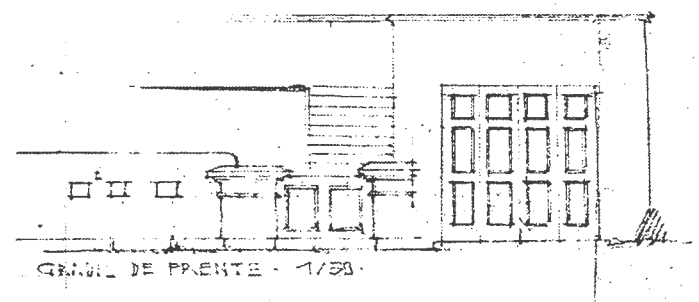




Fig.09: Casa Ottoni  
Arruda Castanho,  
Artigas, 1939.

Fonte: João Masao  
Kamita: Vilanova Artigas,  
São Paulo, Cosac &  
Naify, 2000, p.10.



Fonte: Dalva E. Thomaz, Um  
olhar sobre Vilanova Artigas e  
sua contribuição à arquitetura  
brasileira, dissertação de  
mestrado, FAUUSP, São Paulo,  
1997, p.87.

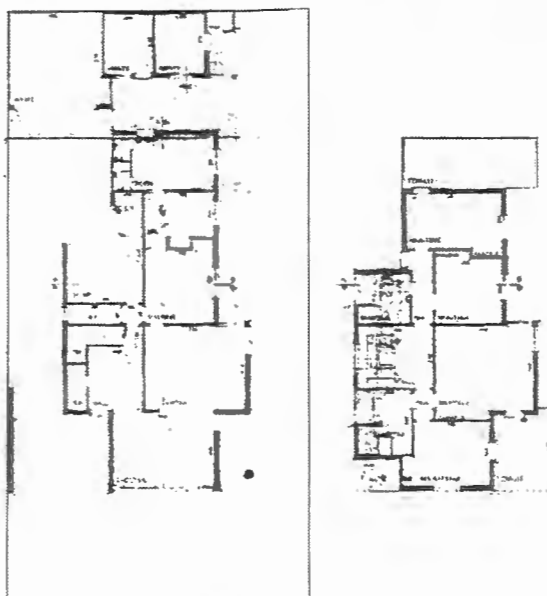
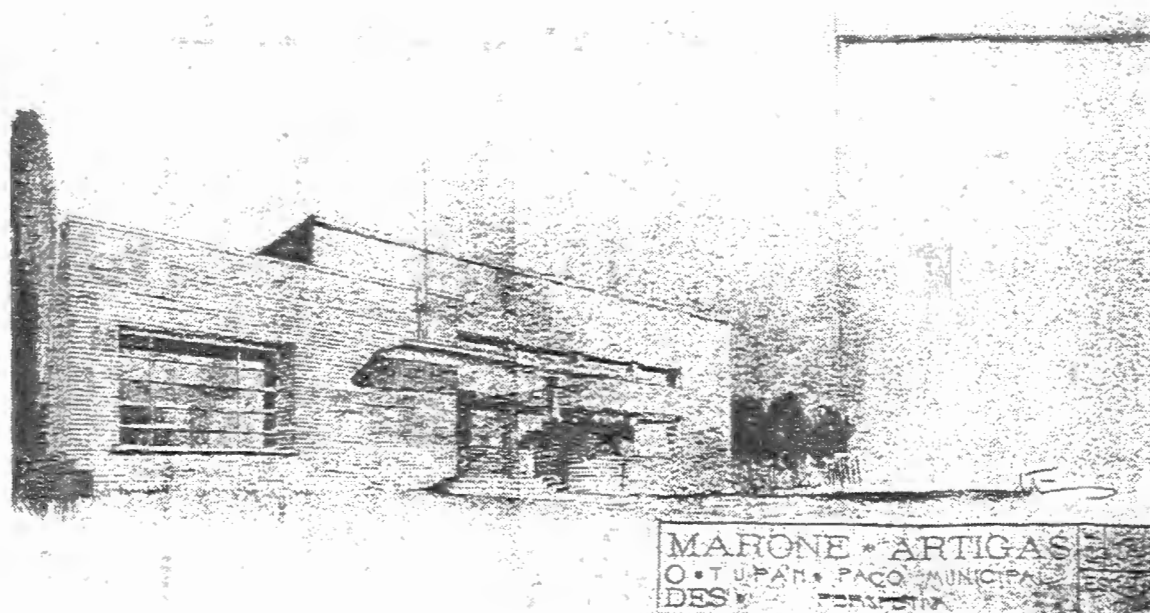


Fig.14: Paço Municipal de Tupã,  
Artigas, 1941

Fonte: Dalva E. Thomaz, Um olhar  
sobre Vilanova Artigas e sua  
contribuição à arquitetura brasileira,  
dissertação de mestrado, FAUUSP,  
São Paulo, 1997, p.117.



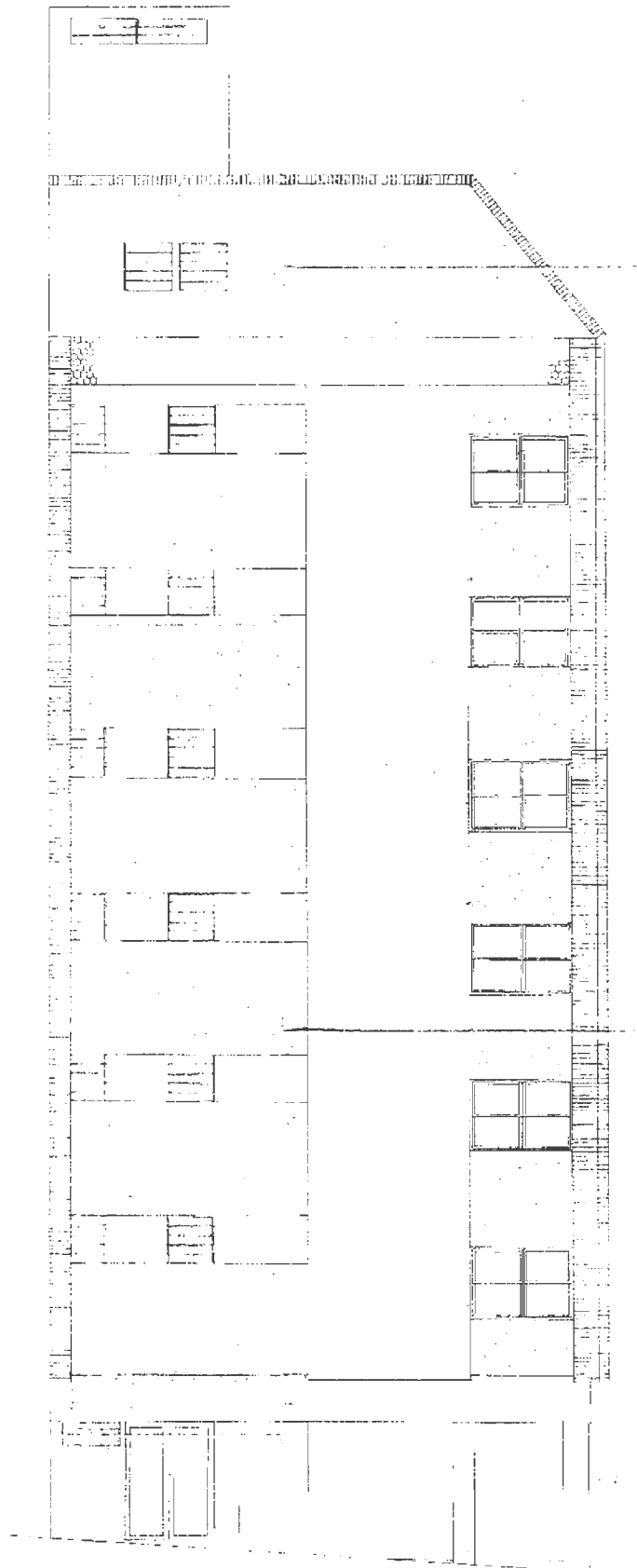
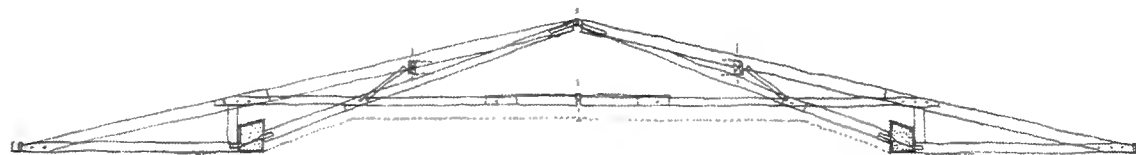


Fig.13:Edifício Márcio Bueno,  
Artigas, 1941.  
Fonte:Acervo Fundação Vilanova  
Artigas, serviço de biblioteca da  
FAUUSP, 2003

FACHADA R. CONSELHEIRO BRÔTEIRO



ESTRUTURA DE MADEIRA DE COBERTURA  
COVERING WOOD STRUCTURE

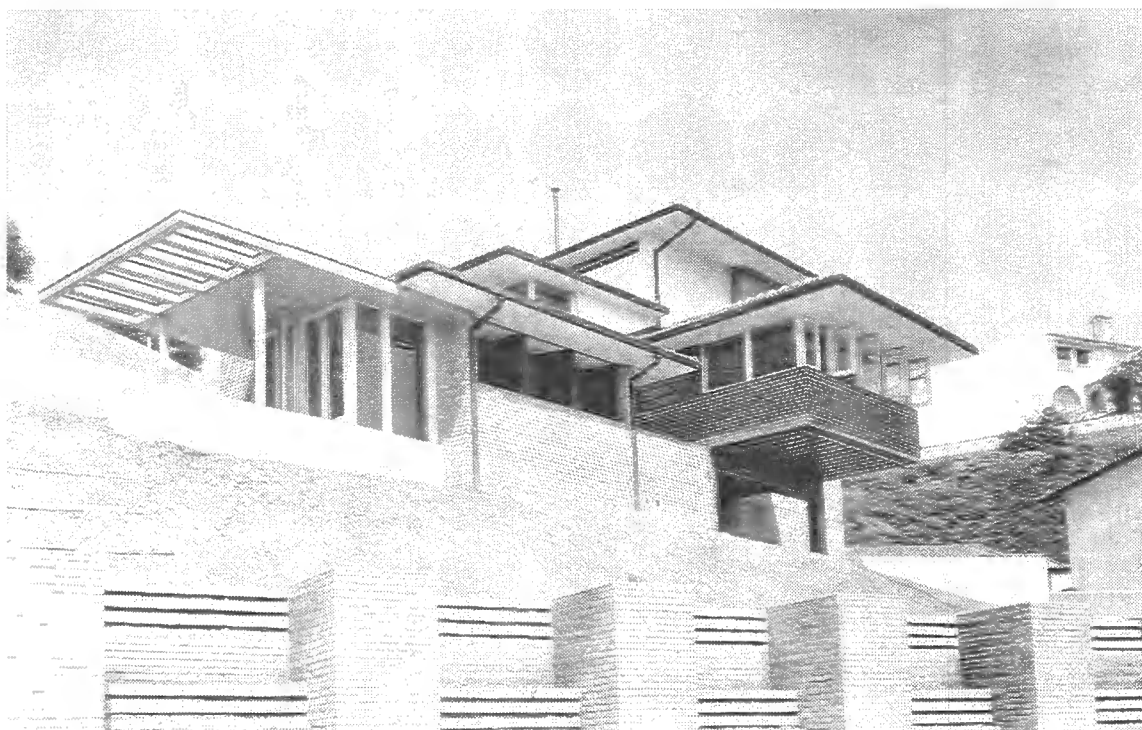


Fig.16: Casa Rio Branco Paranhos, Artigas, 1943.

Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.40.

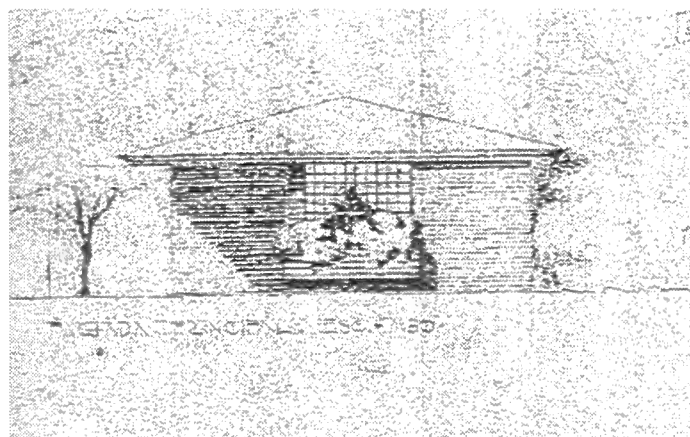


Fig.17: Casa Raul Puccinelli,  
Artigas, 1941.

Fonte: Dalva E. Thomaz, Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira, dissertação de mestrado, FAUUSP, São Paulo, 1997, p.105.

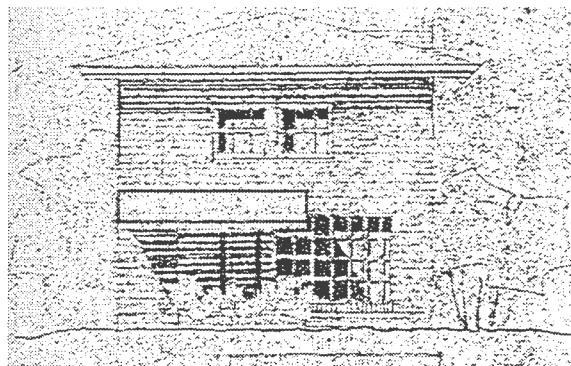
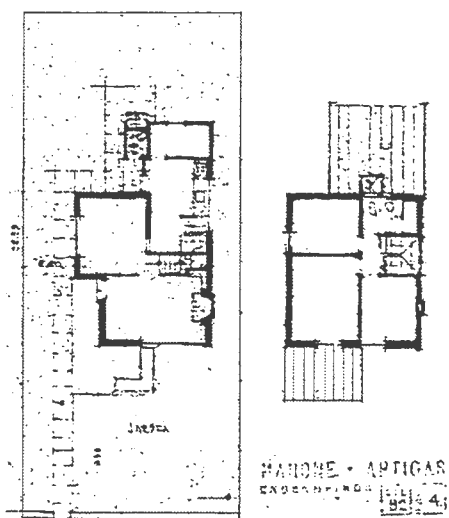


Fig.18: Casa Armando Simões Jr., Artigas, 1941.

Fonte: Dalva E. Thomaz, Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira, dissertação de mestrado, FAUUSP, São Paulo, 1997, p.107.

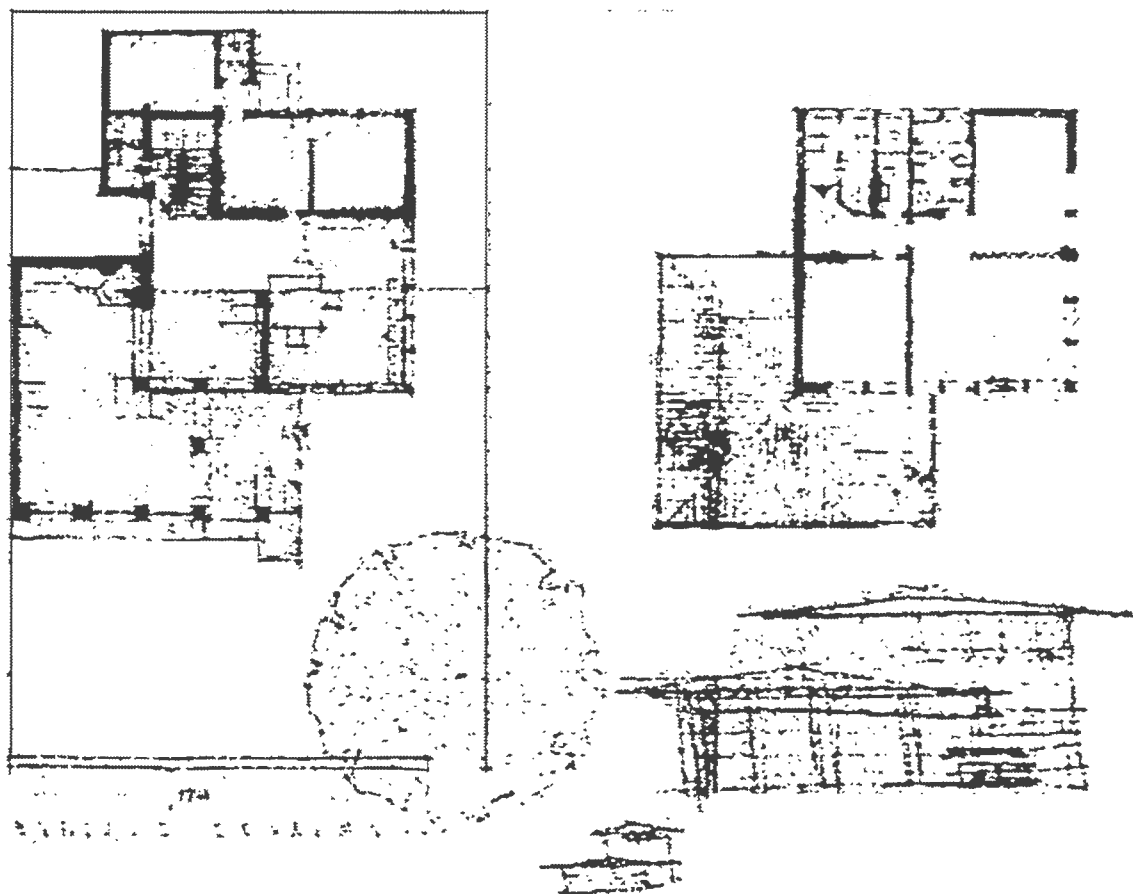


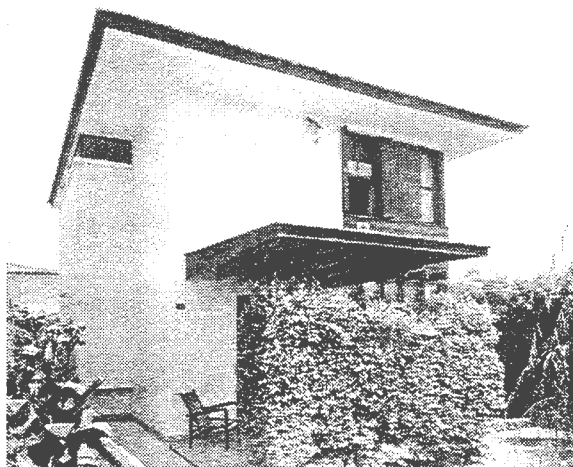
Fig.15: Casa John Graz, Artigas, 1940.

Fonte: Dalva E. Thomaz, Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira, dissertação de mestrado, FAUUSP, São Paulo, 1997, p.97.

Fig.19: Três casas à rua das Magnólias, Artigas, 1941:

- casa Luiz Gonzaga Leme Monteiro;
- casa José Carlos Amaral de Oliveira;
- casa Nelson Tabajara de Oliveira.

Fonte: Adriana M.I. de Touceda, Frank Lloyd Wright e o Brasil, dissertação de mestrado, EESC/USP, São Carlos, 2000, p.104.



Fonte: Acrópole, 184, jan.1954.

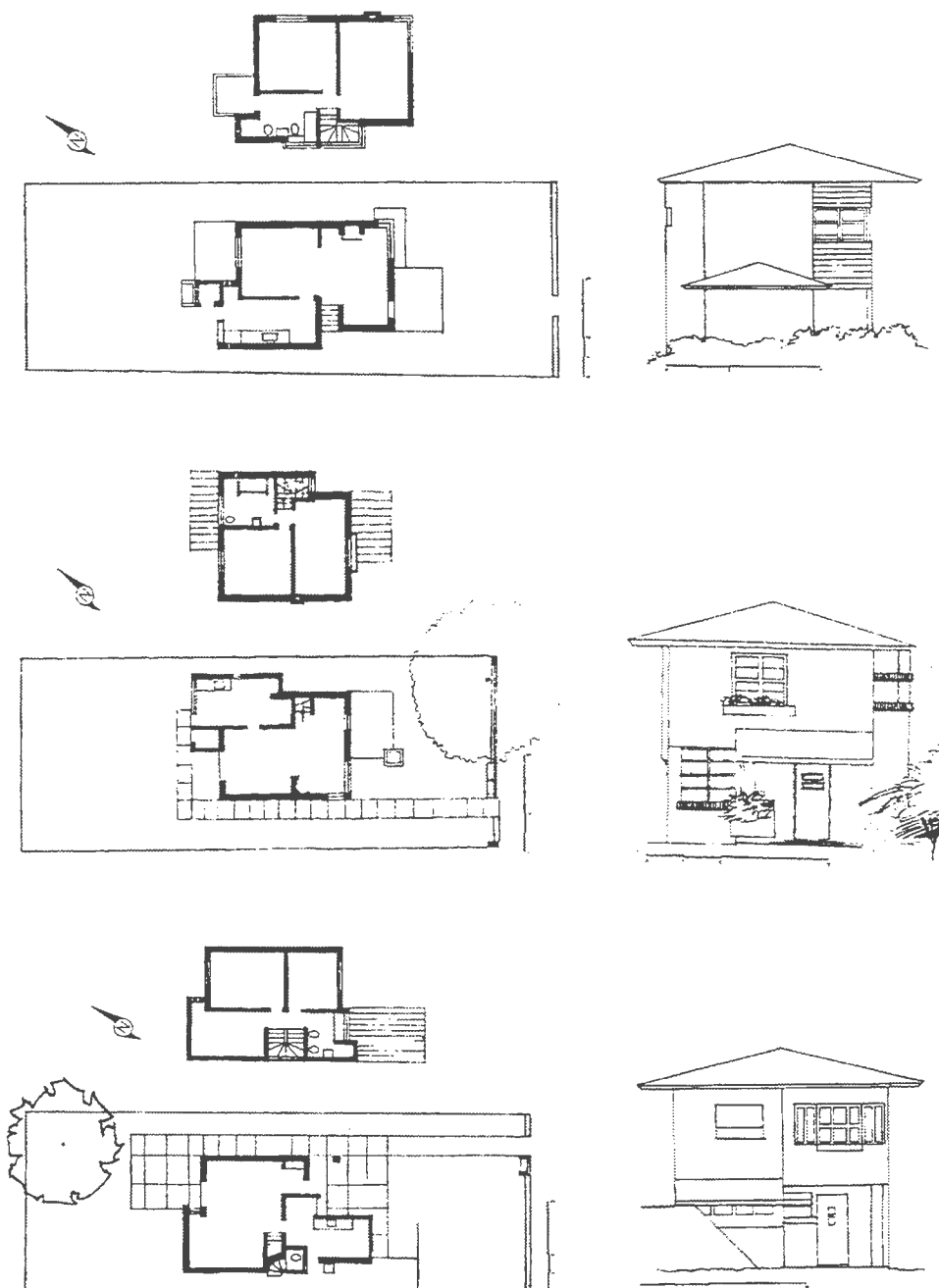
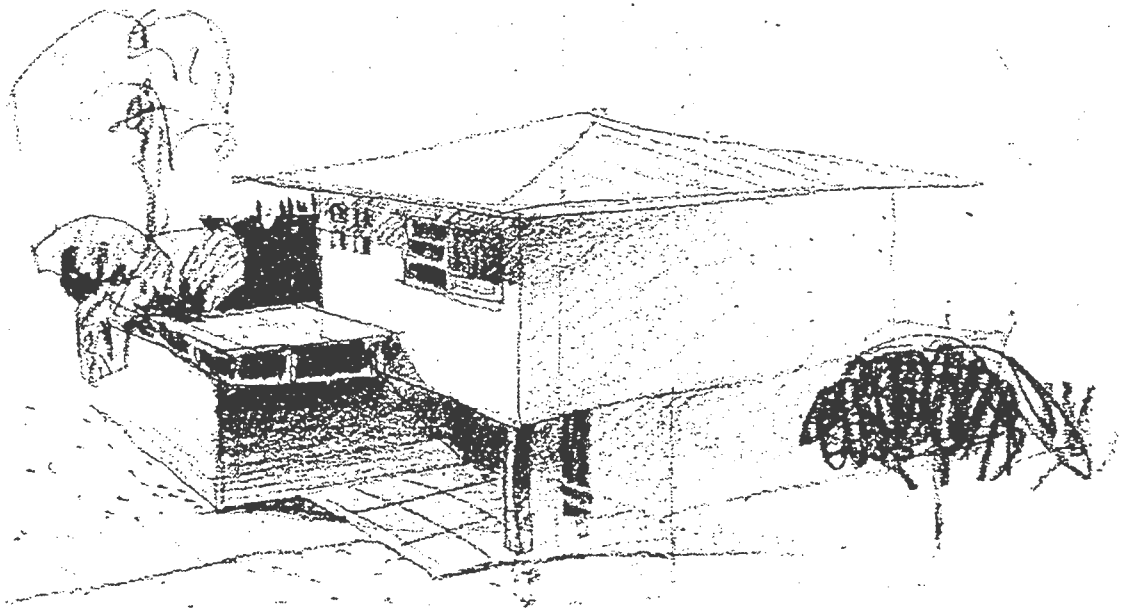
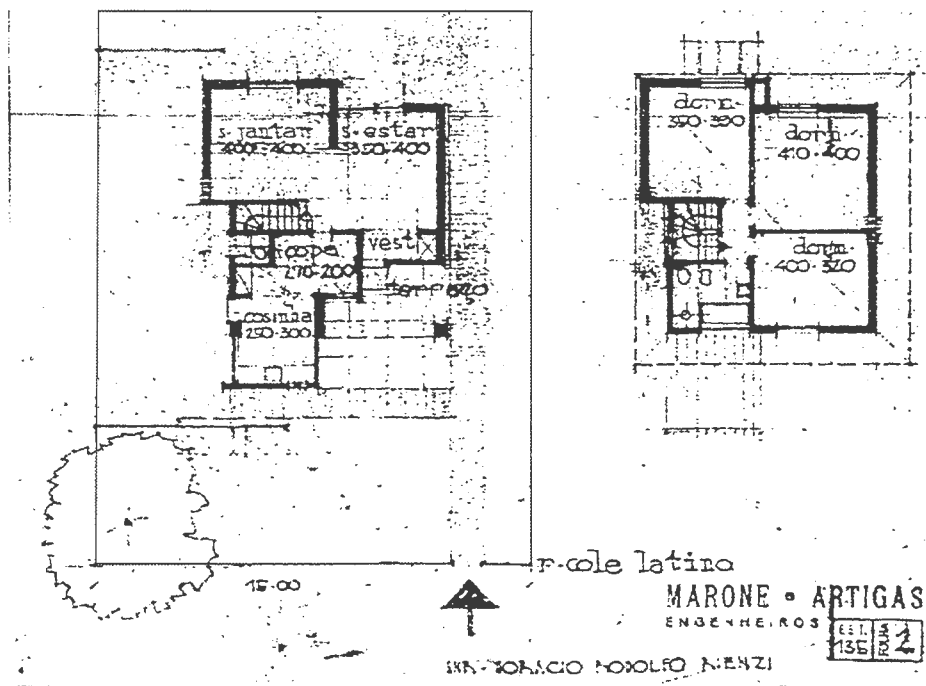


Fig.20: Casa Horácio Rodolfo Rienzi, Artigas, 1942.

Fonte: Dalva E. Thomaz, Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira, dissertação de mestrado, FAUUSP, São Paulo, 1997, p.78, 79.



MARONE • ARTIGAS  
ENGENHEIROS



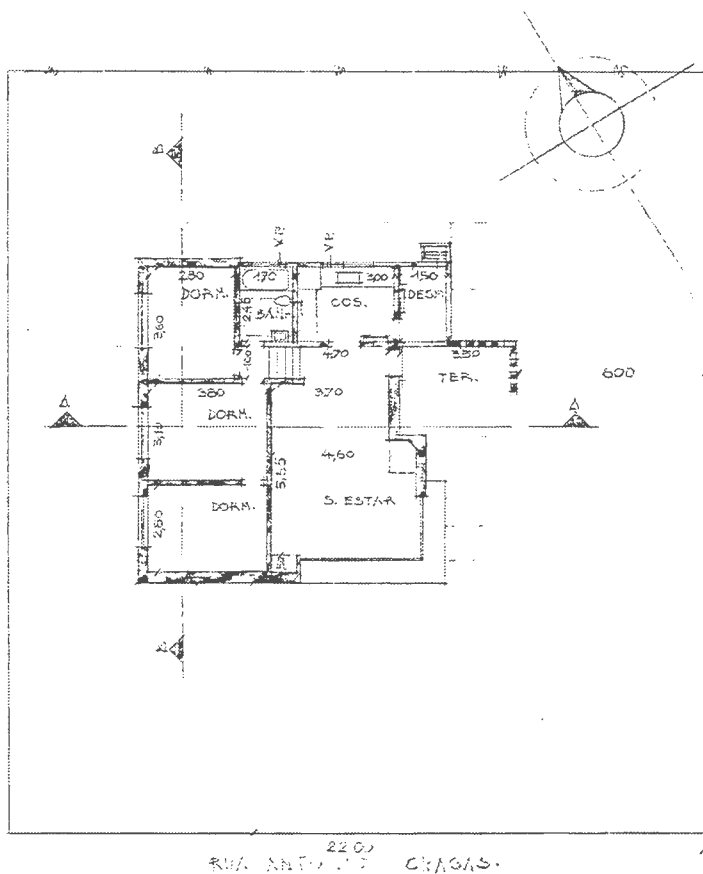
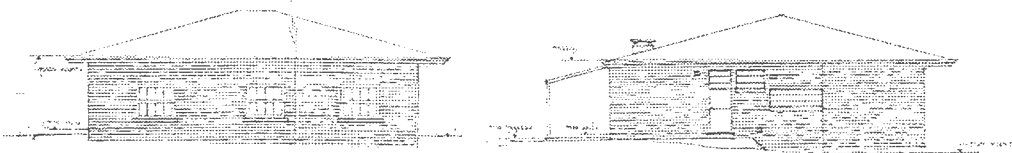
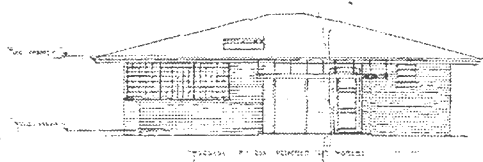
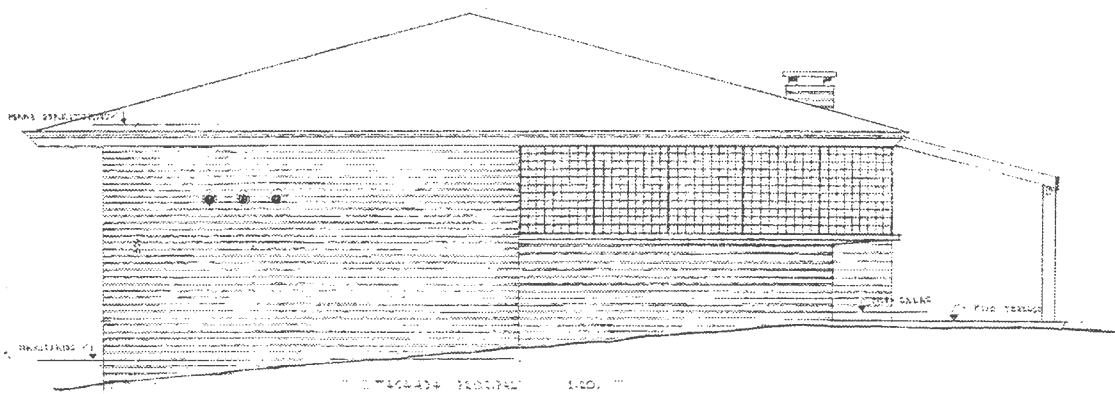


Fig.21: Casa Berta Gift Stirner, Artigas, 1940.

Fonte:Acervo Fundação Vilanova Artigas, serviço de biblioteca da FAUUSP, 2003

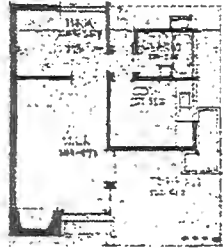
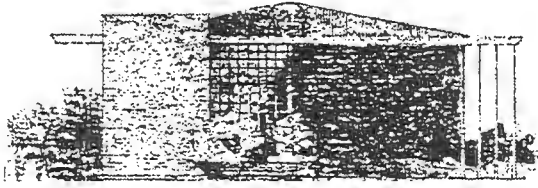


Fig.22: Casa Max Dreifuss, Artigas, 1940.

Fonte: Dalva E. Thomaz, Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira, dissertação de mestrado, FAUUSP, São Paulo, 1997, p.111.



Fig.12: Casa Pedro Roberto Lacaze, Artigas, 1941.

Fonte: Habitat, 1, p.3

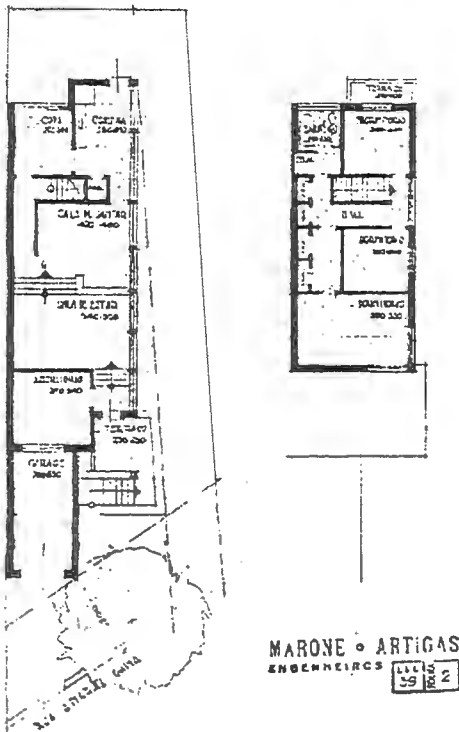


Fig.24: Casa Roberto Heyn, Artigas, 1940.

Fonte: Dalva E. Thomaz, Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira, dissertação de mestrado, FAUUSP, São Paulo, 1997, p.103,104.

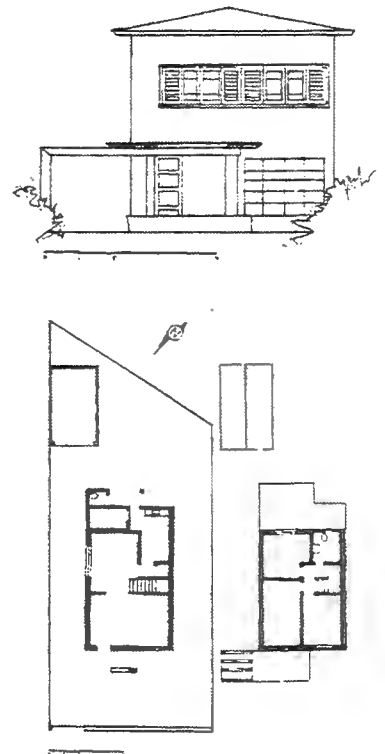


Fig.25: Casa Alcides de Lara Campos, Artigas, 1940.

Fonte: Adriana M.I. de Touceda, Frank Lloyd Wright e o Brasil, dissertação de mestrado, EESC/USP, São Carlos, 2000, p.105.



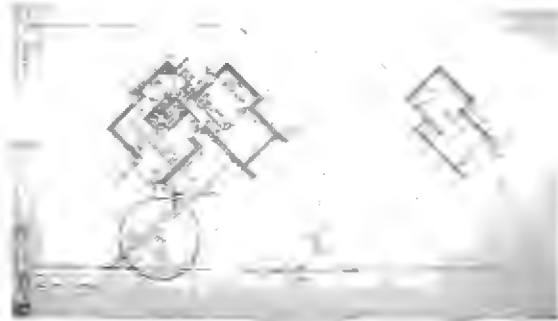
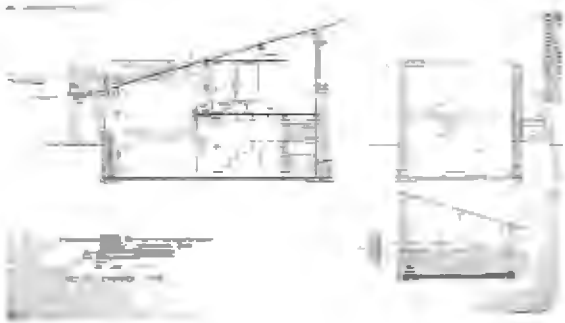
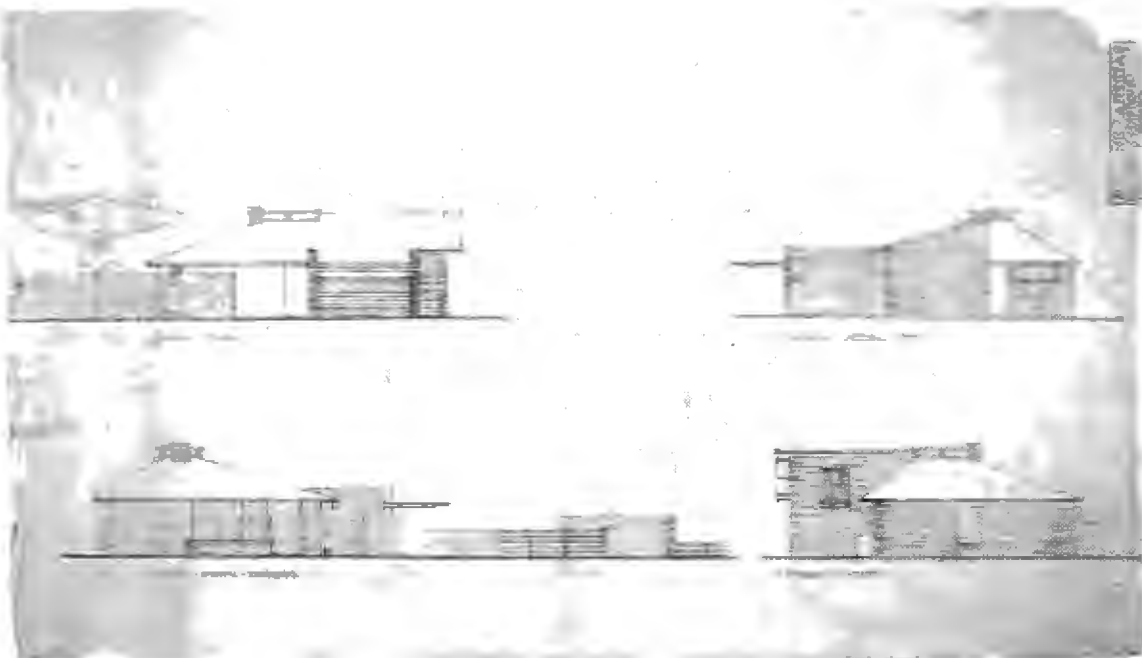


Fig. 23: "casinha", primeira cada do próprio Artigas, Artigas, 1942.  
 Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.36-39.



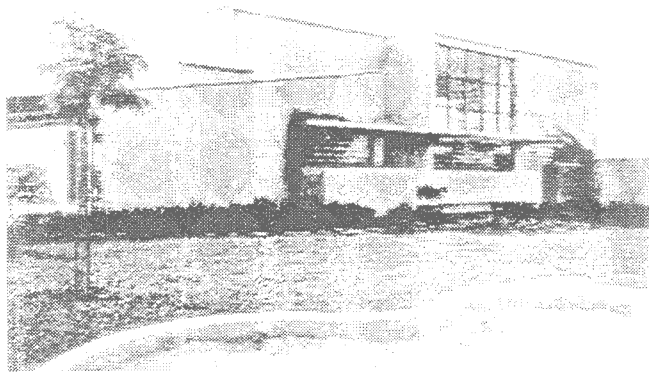


Fig.26: Casa L.C. Uchoa Junqueira, Artigas, 1944.

Fonte: Acrópole, 184, jan.1957.

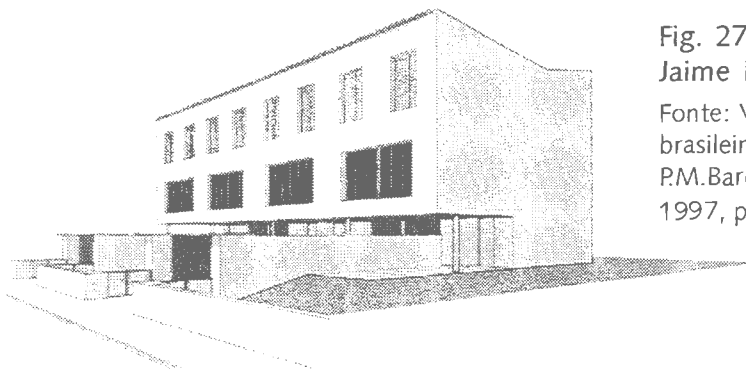


Fig. 27: Conjunto de 4 casas para Jaime P.Q. Mattoso, Artigas, 1944.

Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.43.

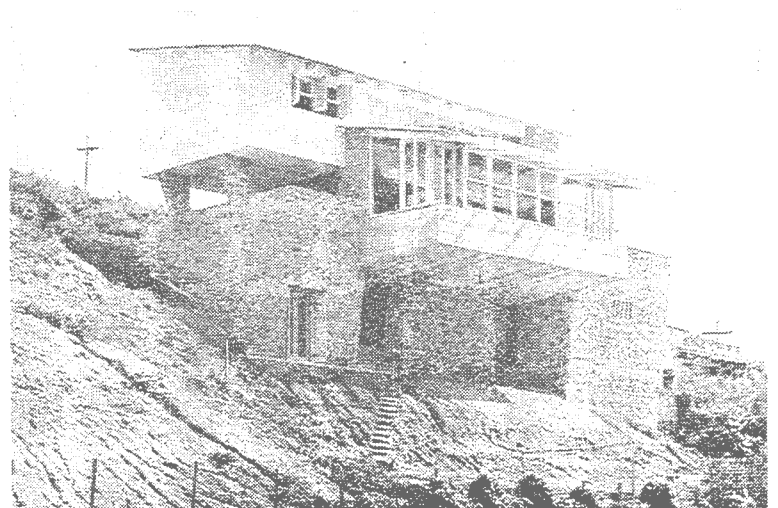


Fig. 29: Casa Alfredo Machado Marques, Artigas, 1944.

Fonte: Architectural Forum, New York, n.º. 5, vol. 87, nov. 1947.

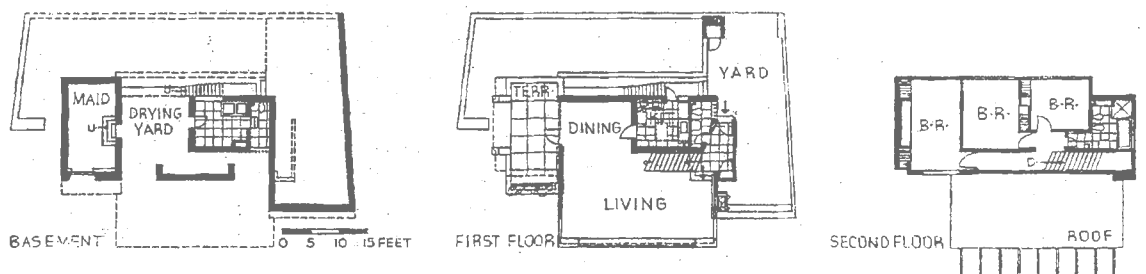




Fig. 28: Casa Rivadávia Mendonça, Artigas, 1944.

Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/  
Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.45.

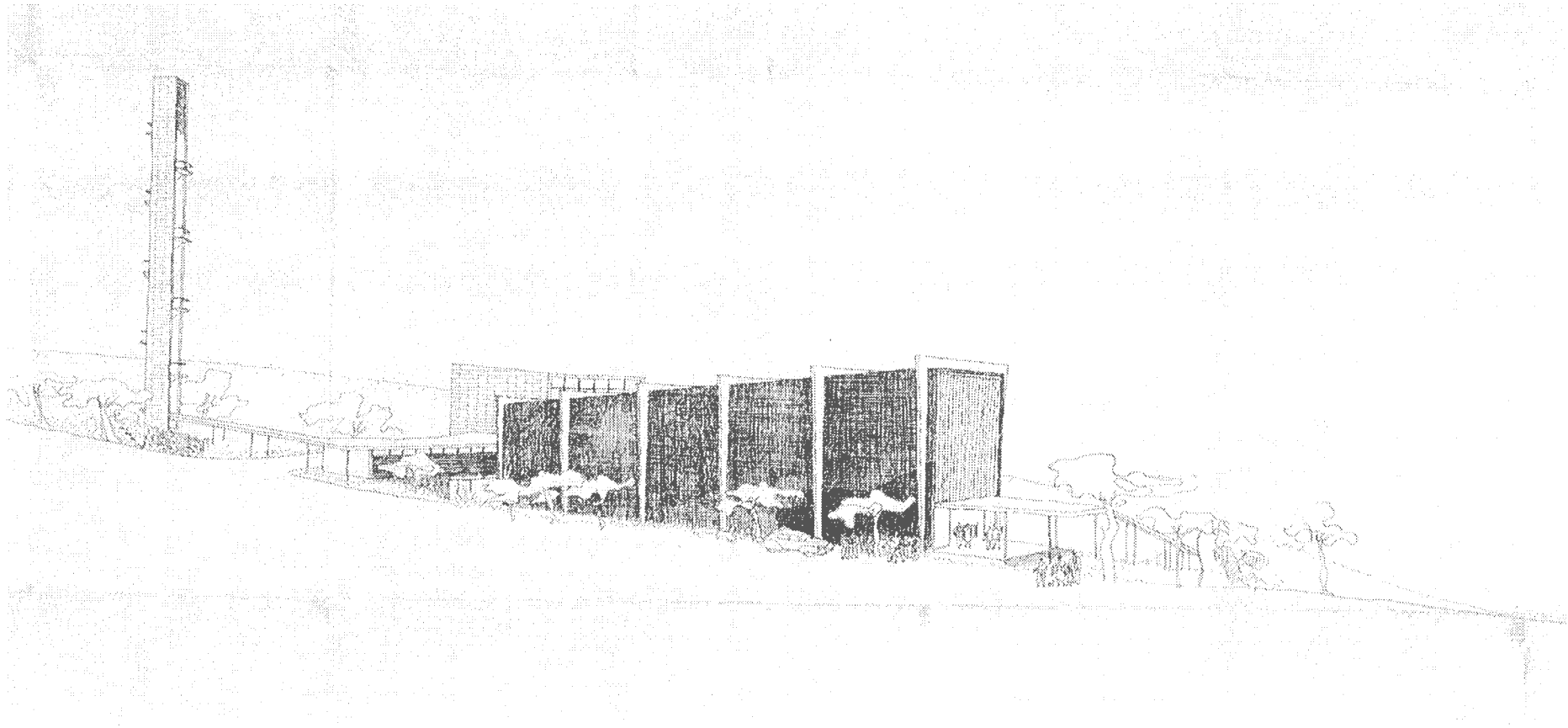


Fig.30: Estudo para Congregação de Santa Cruz no Jaguaré, Artigas, 1944.  
Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/  
Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.44.

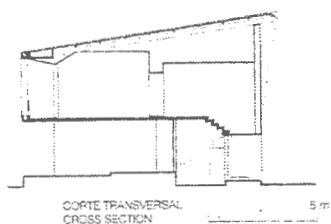
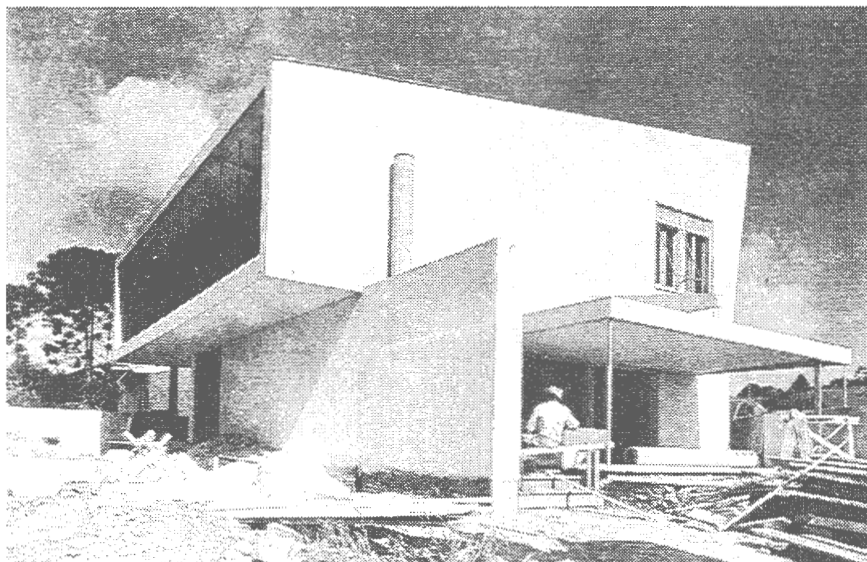
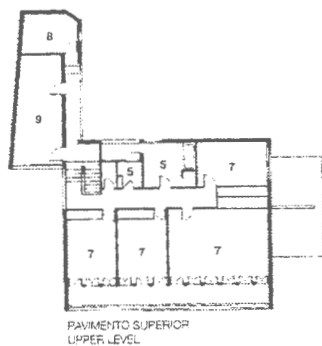
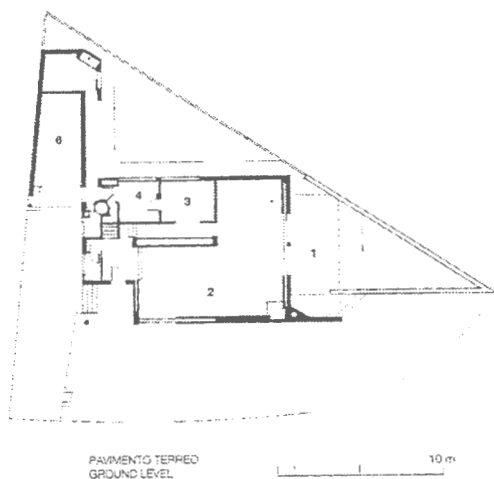


Fig. 31: Casa Benedito Levi, Artigas, 1944.

Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.46.



- |             |            |
|-------------|------------|
| 1. Terraco  | 1 Terrace  |
| 2. Sala     | 2 Living   |
| 3. Copa     | 3 Partry   |
| 4. Cozinha  | 4 Kitchen  |
| 5. Banheiro | 5 Bathroom |
| 6. Abngo    | 6 Garage   |
| 7. Quarto   | 7 Bedroom  |
| 8. Roupana  | 8 Linen    |
| 9. Estúdio  | 9 Studio   |

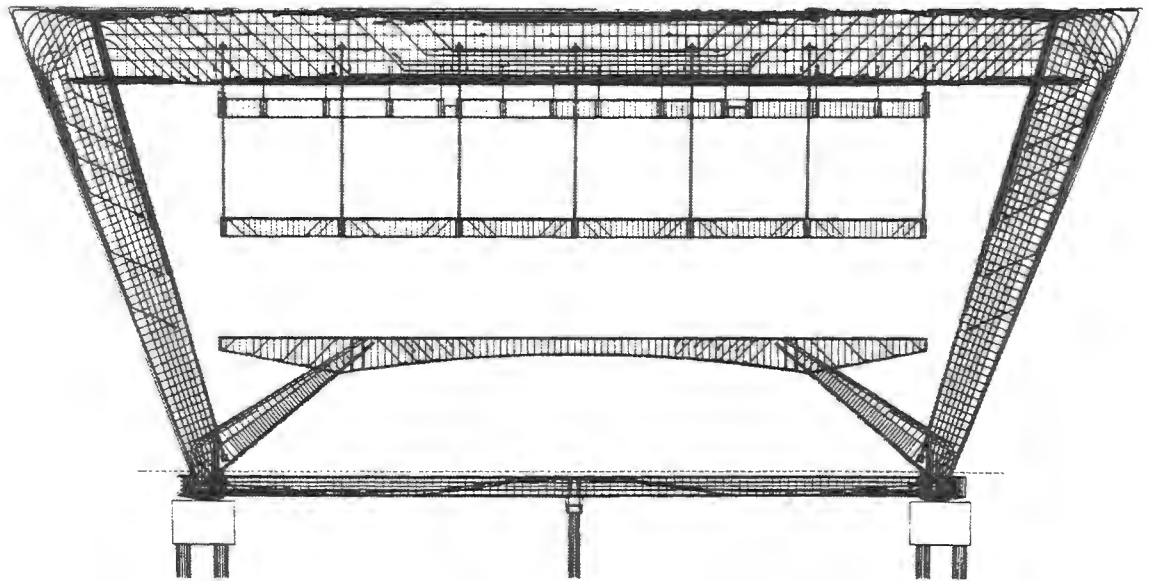
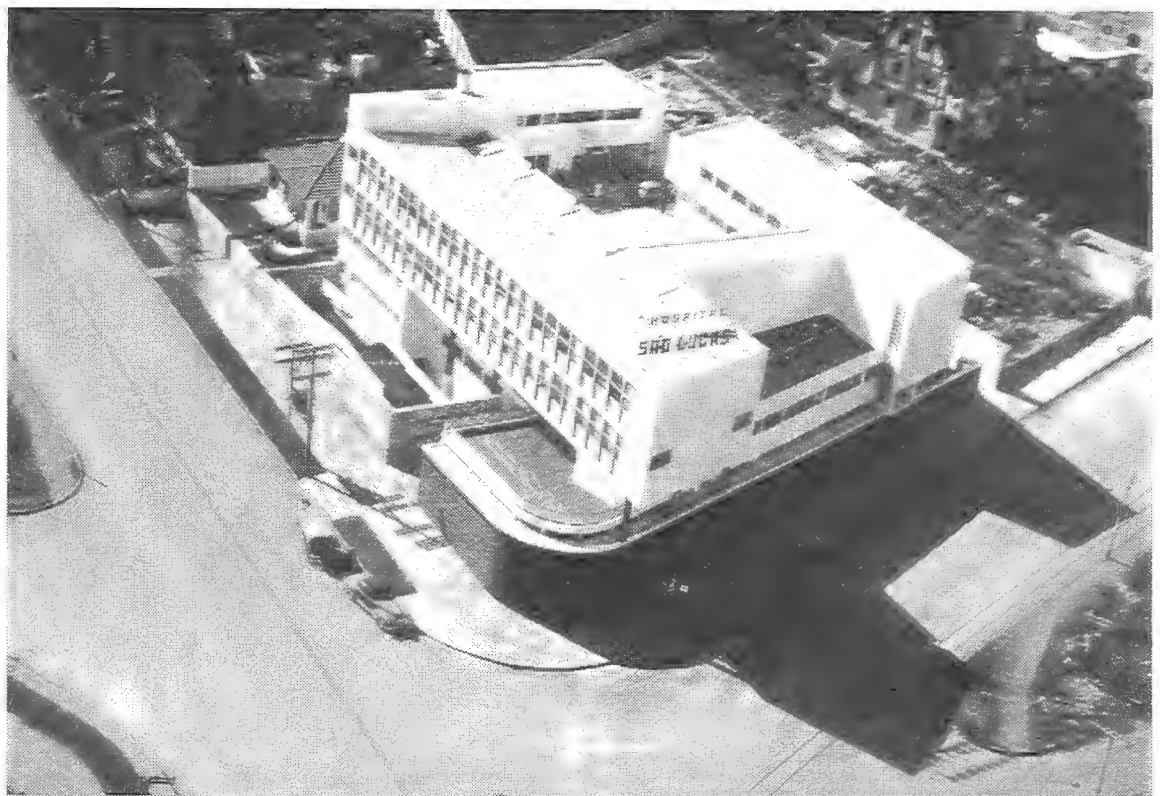
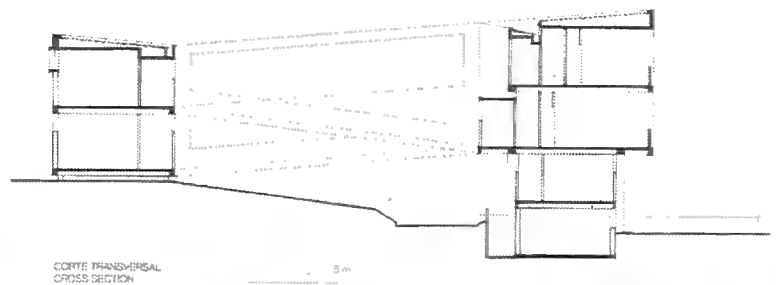


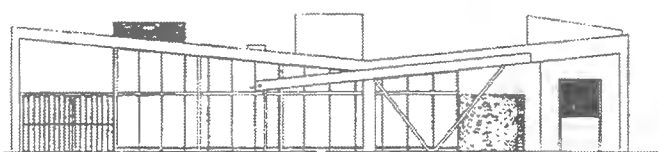
Fig. 32: MAM Rio, Affonso Reidy, 1954.

Fonte: Yves Bruand, *Arquitetura Contemporânea no Brasil, Perspectiva*. São Paulo, 1991, p.238 .

Fig. 34: Hospital São Lucas, Artigas, 1945.

Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.50-51.





*Lado N. E.*

*Outro detalhe da laje do ferro com calha de iluminação já prevista na própria laje.*

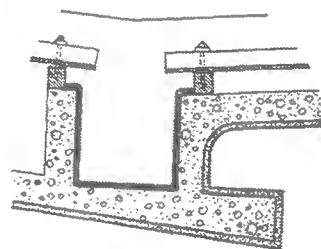
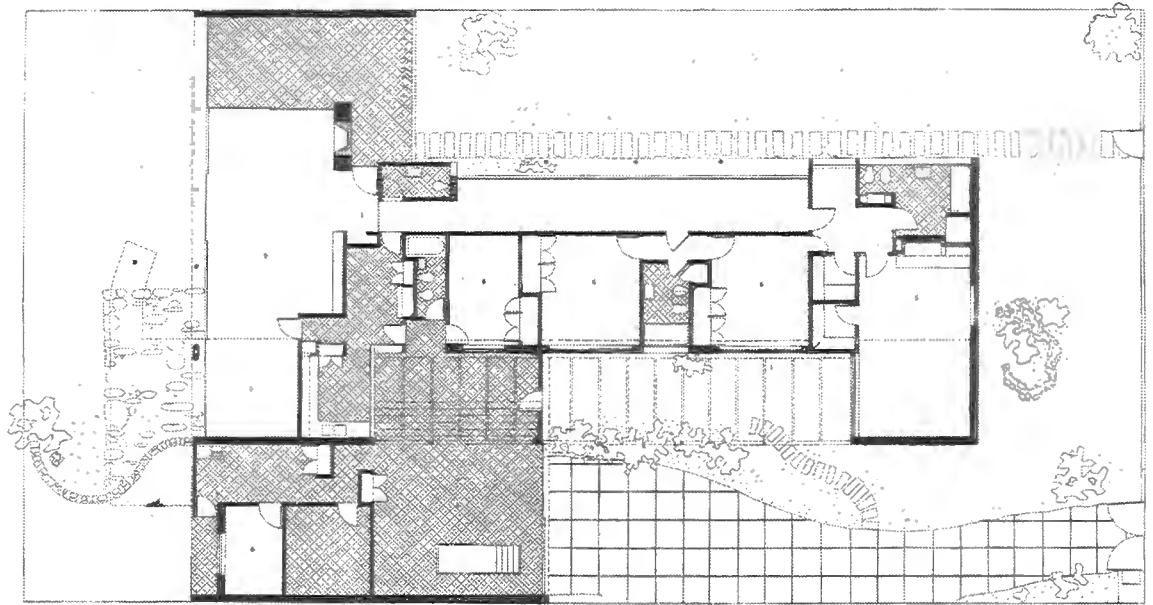


Fig. 33: Casa Antonio L.T. Barros, Artigas, 1946.

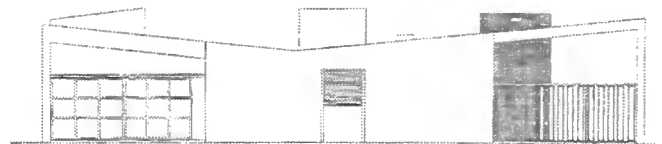
Fonte: Habitat 1, p.05.



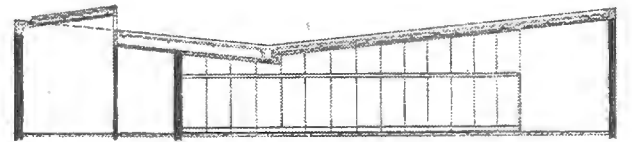
Planta.

Escala 1:200.

- 1 Ingresso.
- 2 Sala de estar.
- 3 Sala de jantar.
- 4 Copa.
- 5 Cozinha.
- 6 Dormitórios.
- 7 Hobby.
- 8 Lavanderia.
- 9 Garagem.
- 10 Terraço.

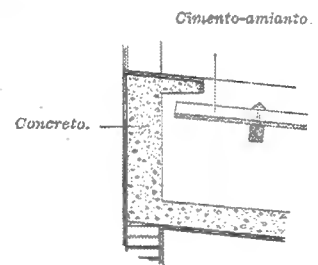
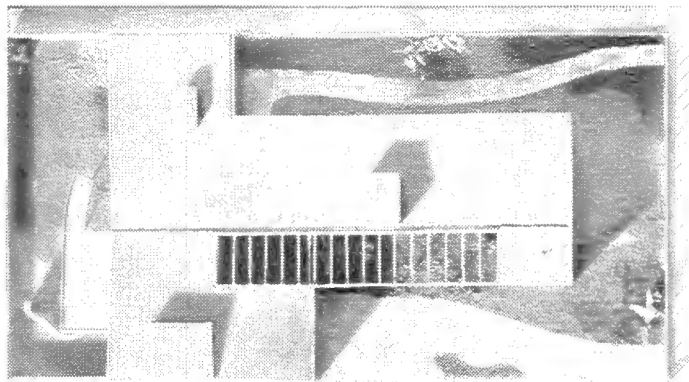


Lado S. O.



Corte transversal.

Vista da cobertura; as águas do telhado são inclinadas em "impluvium" no sentido longitudinal.



Escala 1:80.

Detalhes da laje de concreto ocultando o teto em cimento-amianto.

Fonte: Habitat 1, p.



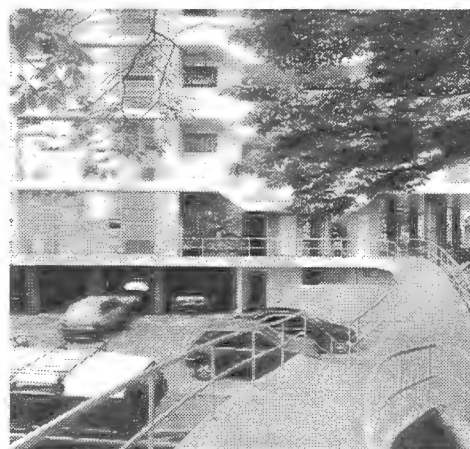


Fig.35: Edifício Louveira,  
Artigas, 1946.

Fonte: Vilanova Artigas:  
arquitetos brasileiros, São Paulo,  
Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/  
Fundação Vilanova Artigas, 1997,  
p.56.



Fonte: João Masao Kamita: Vilanova Artigas, São Paulo,  
Cosac & Naify, 2000, p.52,55 .



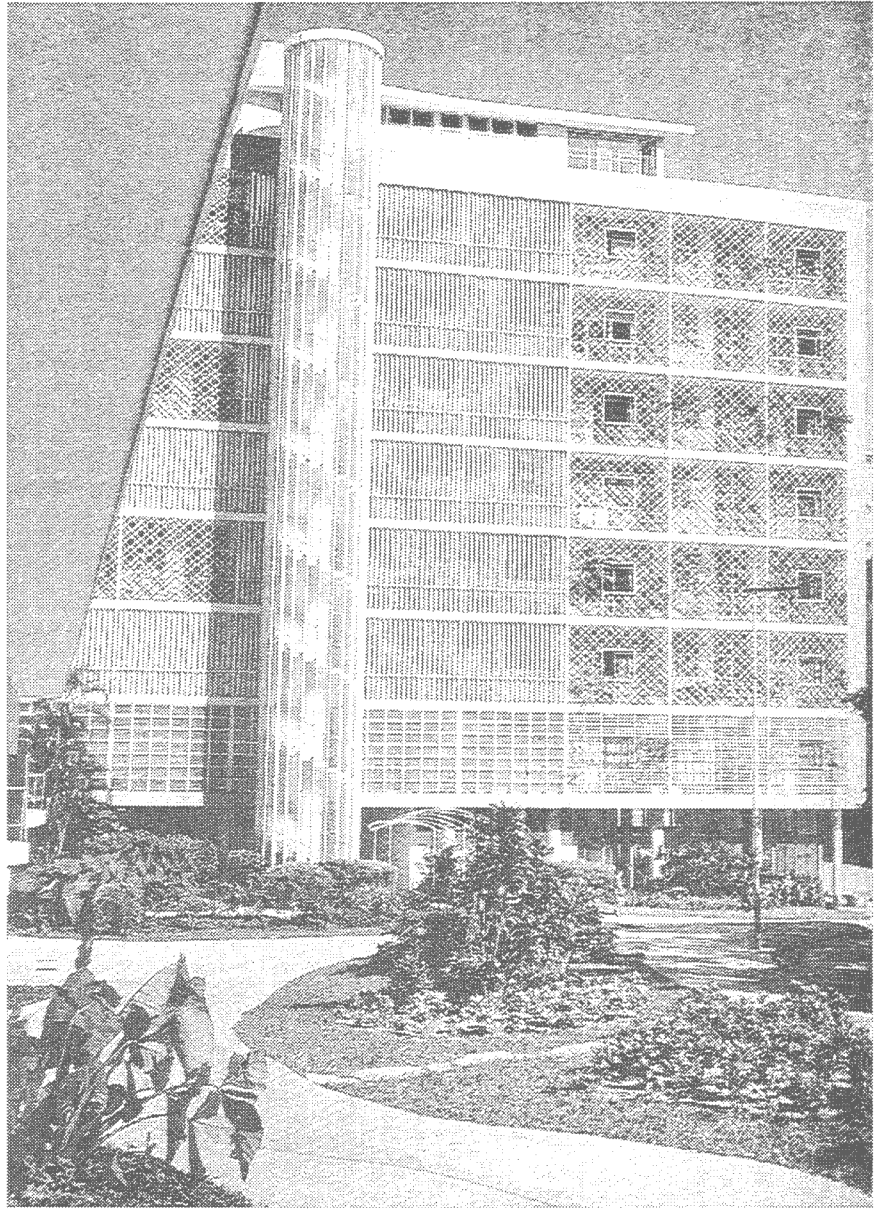
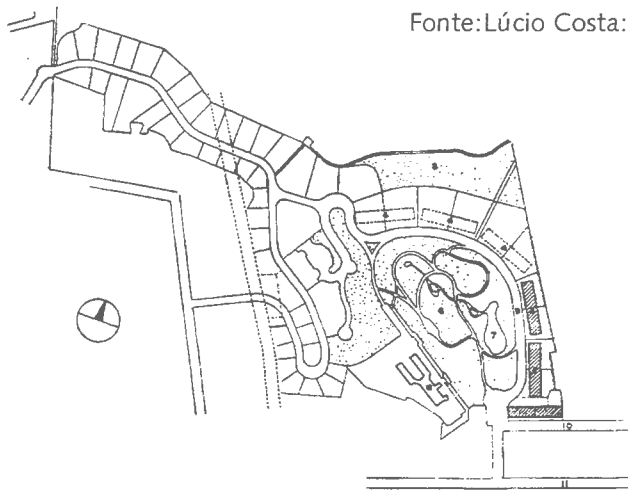


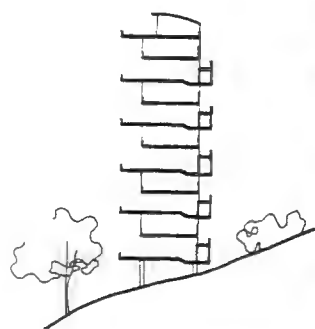
Fig. 36: Parque Guinle de Lúcio Costa, 1948

Fonte: Lúcio Costa: registro de uma vivência, Empresa das Artes.  
São Paulo, 1997, p.208.



Fonte: Henrique E. Mindlin, Arquitetura Moderna no Brasil, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.112.

*planta geral*



**Fig. 37: Edifício residencial de Botafogo - Irmãos Roberto, 1947**  
Fonte: Henrique E. Mindlin, *Arquitetura Moderna no Brasil*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

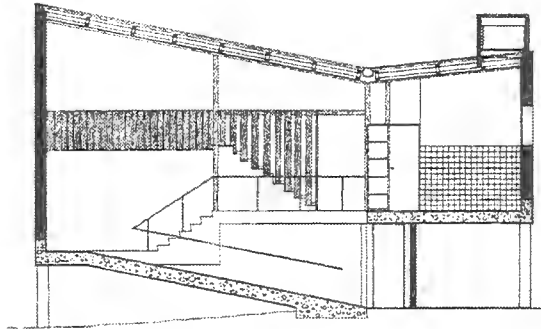


**Fig. 38: Hospital Municipal de Londrina, Artigas, 1948.**  
Fonte: *Ospedale per una media comunitá*, *Comunitá*, Milano, n.1, p.44, jan./fev.1949.



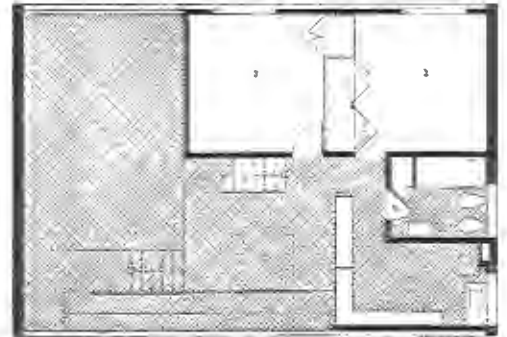
Fig. 39: Casa Julian Czapsky e Alice Brill, Artigas, 1949.

Corte longitudinal.



- 1 Sala de jantar.
- 2 Sala de estar.
- 3 Dormitório.
- 4 Banheiro.
- 5 Cozinha.

Fonte: Habita 1,  
p.11,12,13,



Fotos da casa  
Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.60,61.

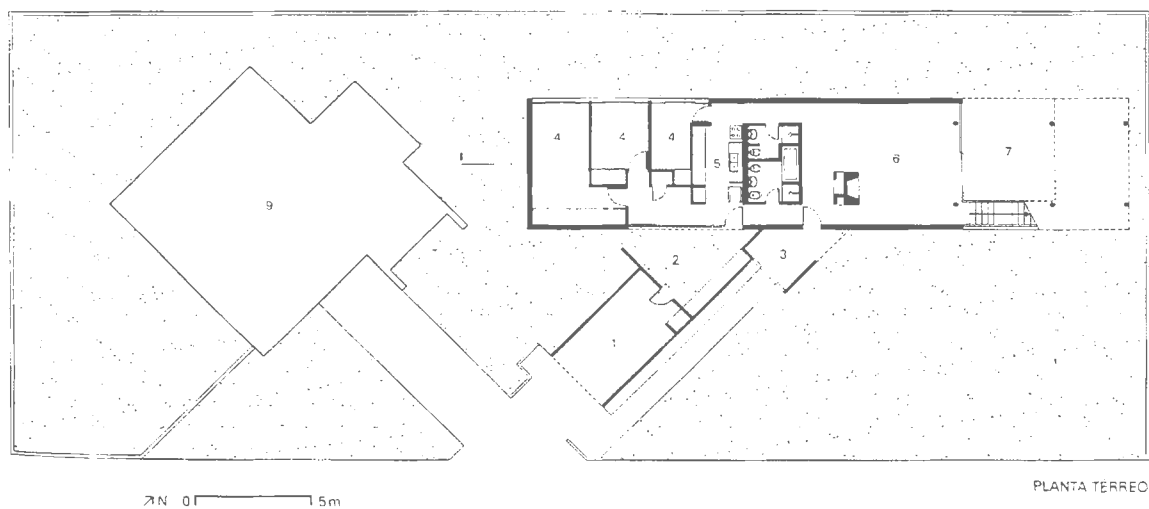
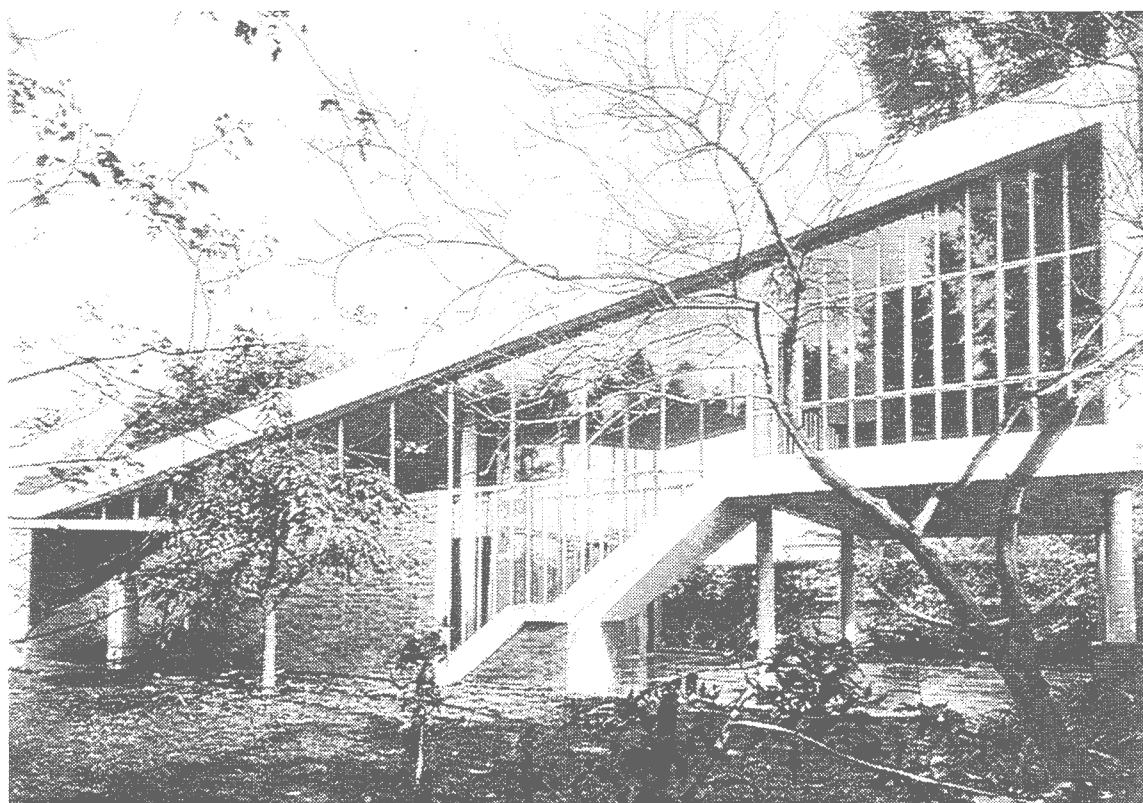
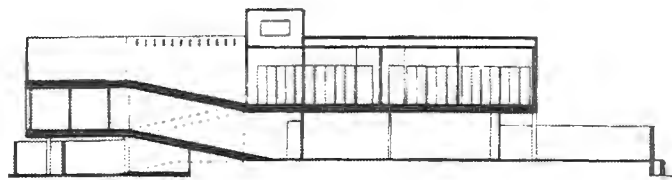


Fig.40: 2ª. Casa do próprio Artigas, Artigas, 1949.

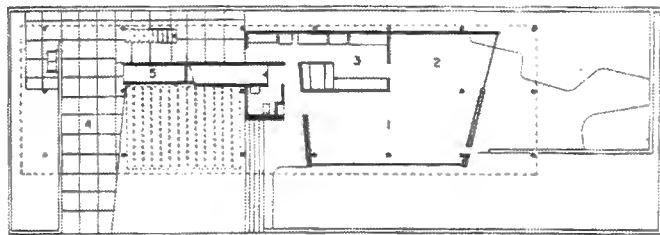
Fonte: João Masao Kamita: Vilanova Artigas, São Paulo, Cosac & Naify, 2000, p.61.



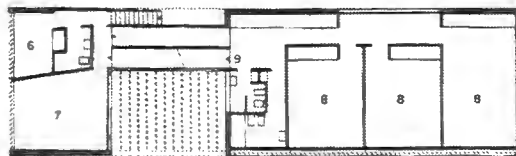
Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.62.



*corte*



*térreo*



*andar superior*

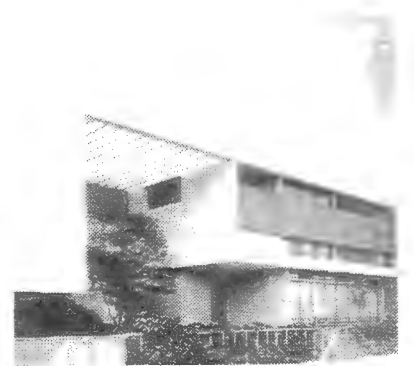


Fig. 41: Casa Heitor de Almeida, Artigas, 1949.

Fonte: Henrique E. Mindlin, *Arquitetura Moderna no Brasil*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.57.



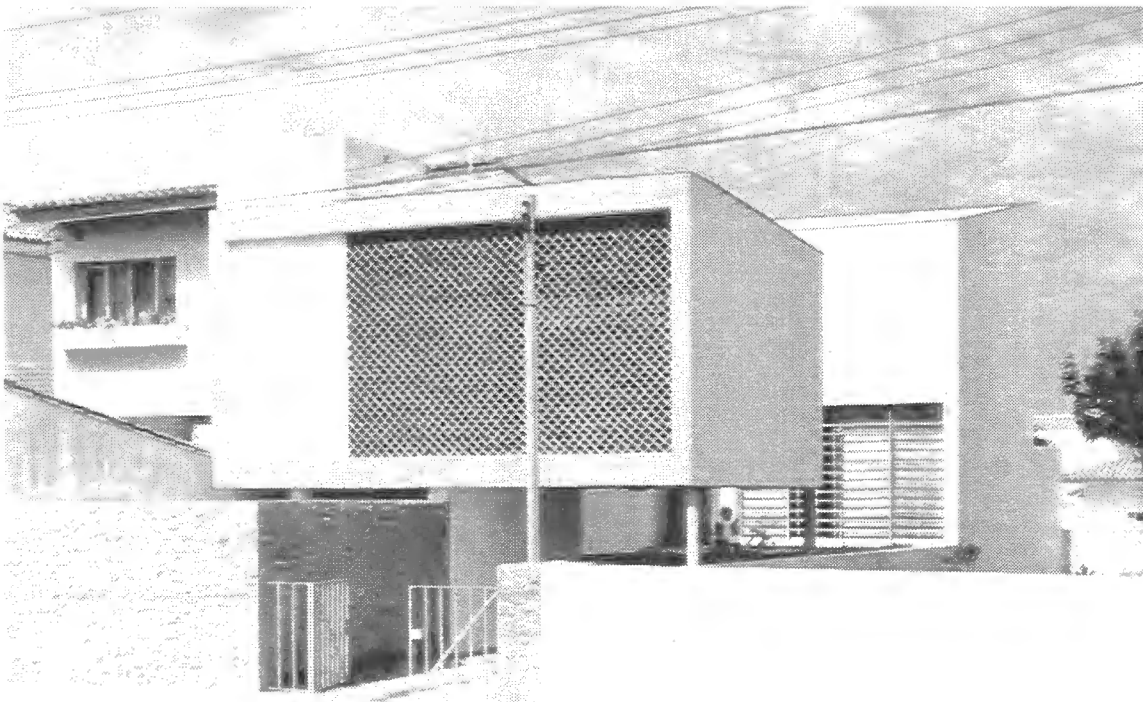
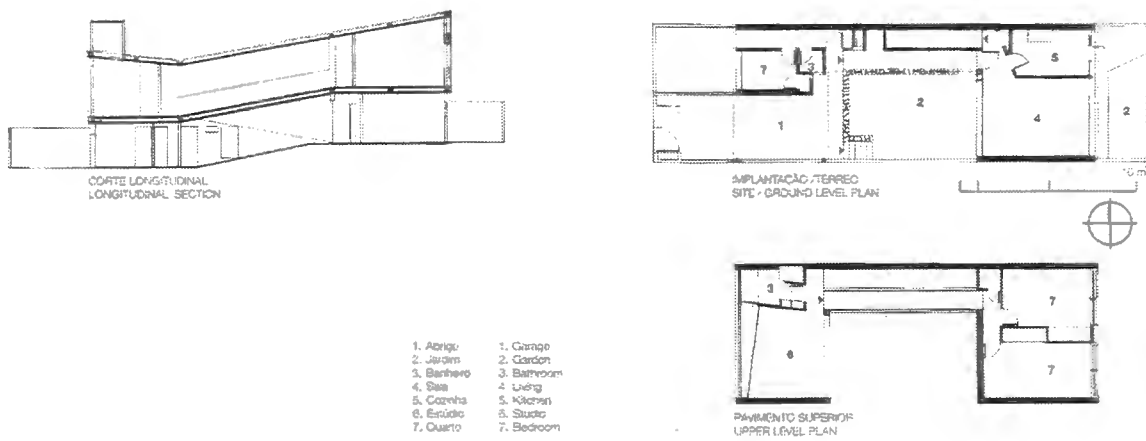
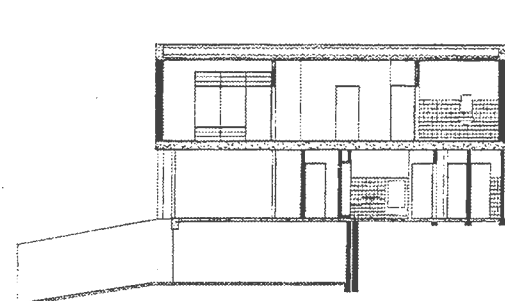
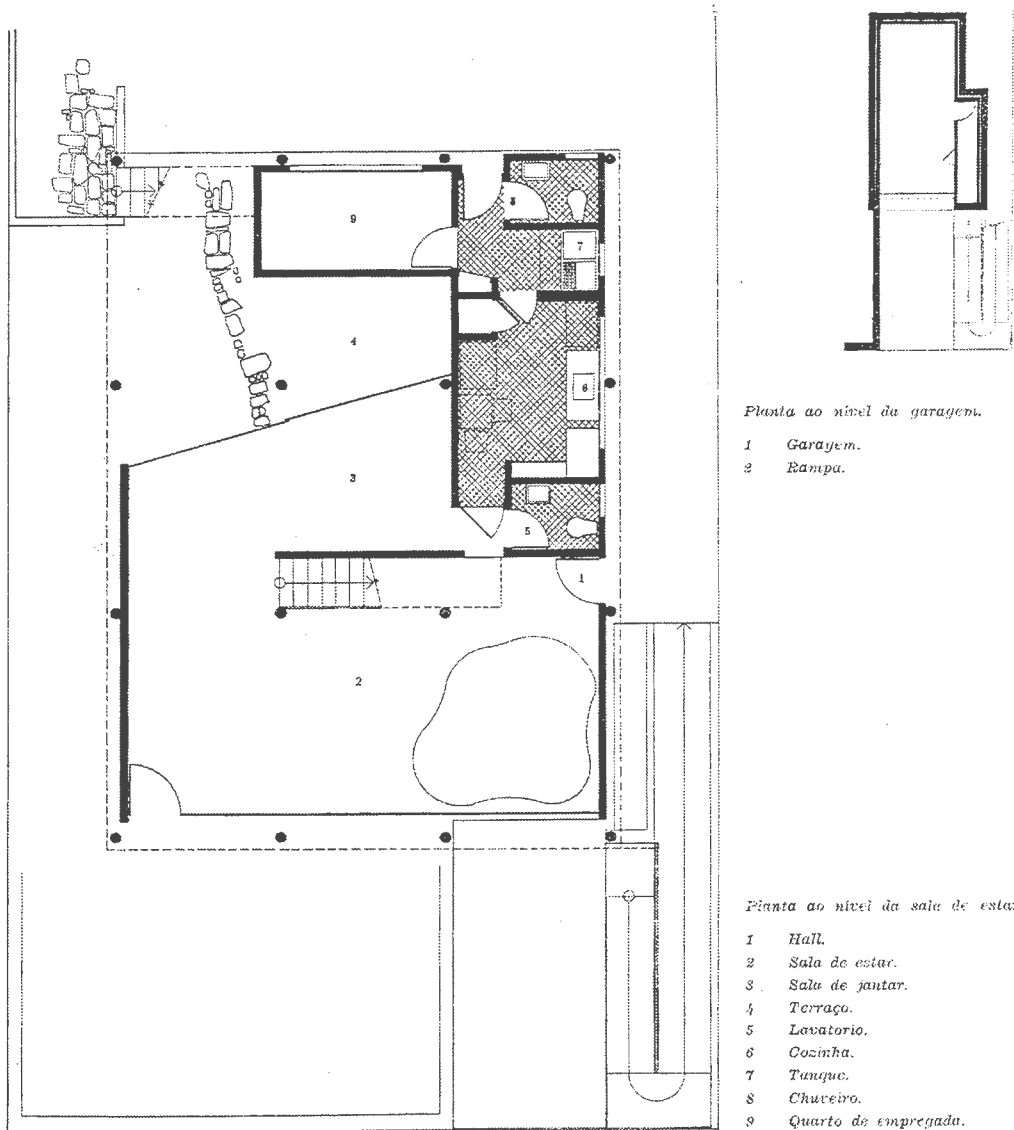
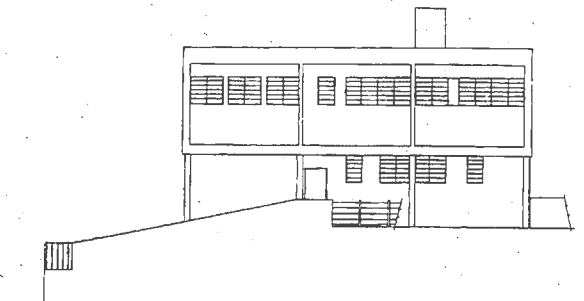


Fig. 42: Casa Geraldo d'Estefani, Artigas, 1950.

Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.65.



*Corte longitudinal.*

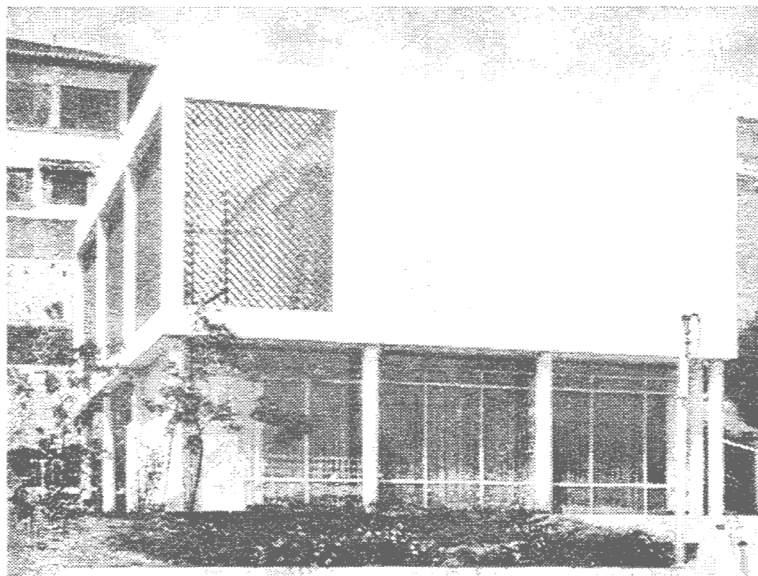


*Fachada lateral direita.*

Fig. 43: Casa Hans Trosli, Artigas, 1948.

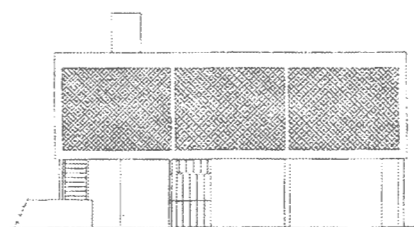
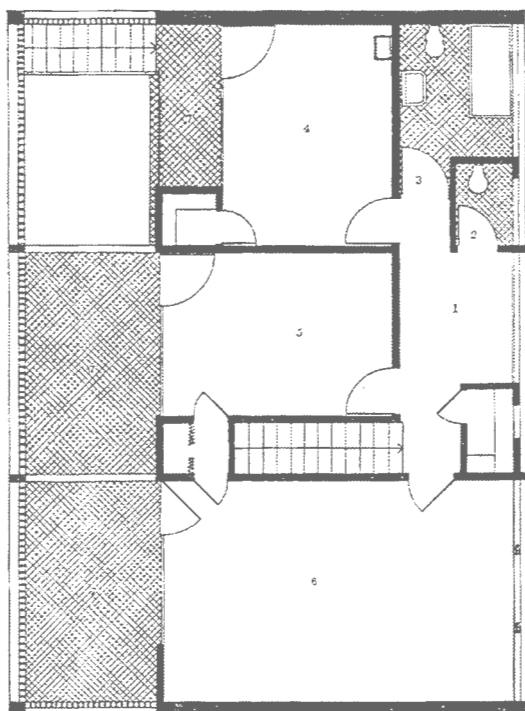
Fonte: Habitat 1, p.15, 16.



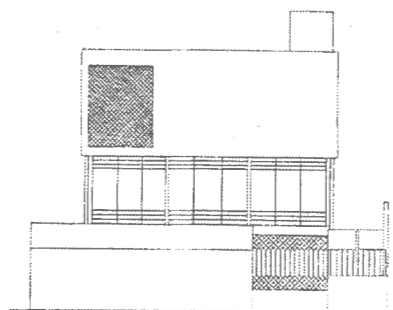


*Planta a nível dos dormitórios.*

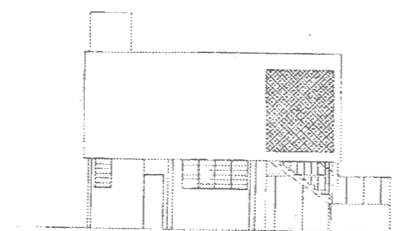
- 1 Hall.
- 2 W. C.
- 3 Banheiro.
- 4, 5, 6 Dormitórios.
- 7 Terraços.



*Fachada lateral esquerda.*

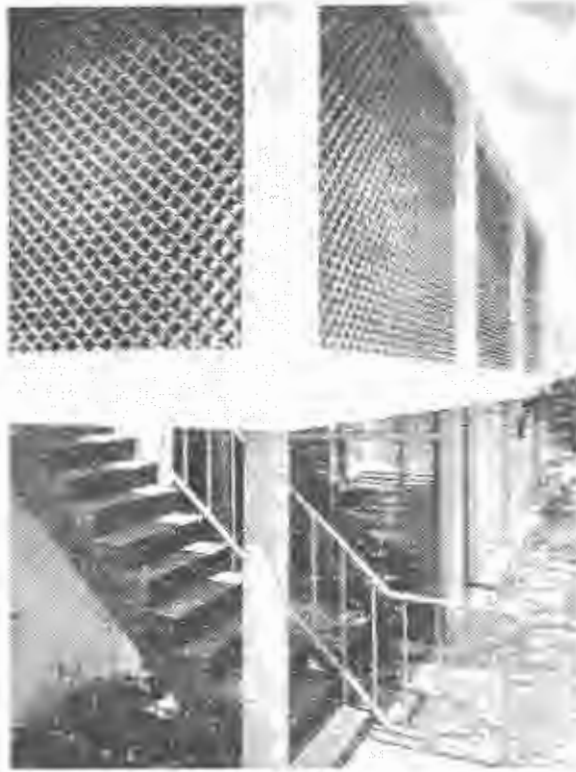


*Fachada principal.*

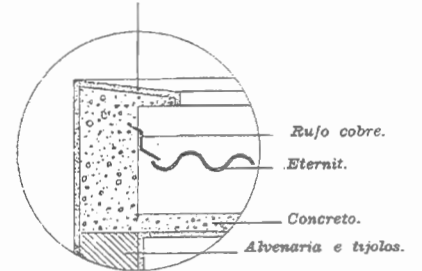


*Fachada posterior.*

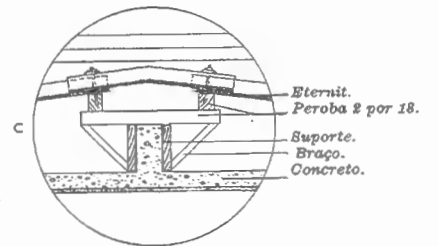
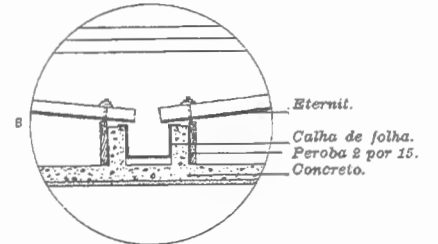
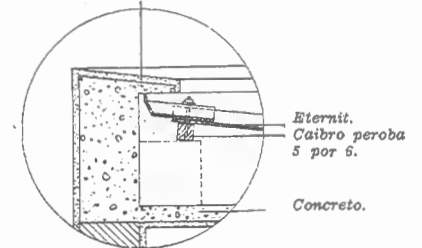
Fig. 43: Casa Hans Trosli, Artigas, 1948.  
Fonte: Habitat 1, p.15, 16.



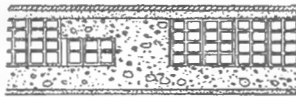
Revestimento cal areia.



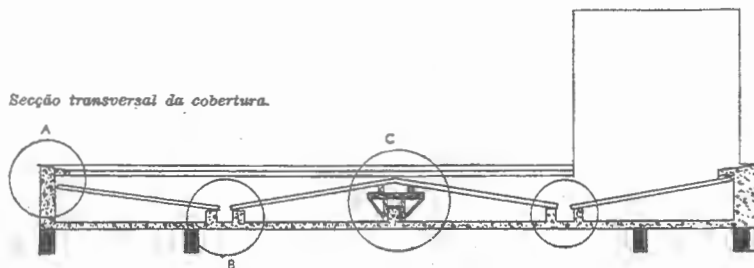
Revestimento cal areia.



Detalhes da cobertura.



Detalhe dos pisos superiores em concreto e tijolos furados.



Secção transversal da cobertura.

Fig. 43: Casa Hans Trosli, Artigas, 1948.

Fonte: Habitat 1, p.15, 16.

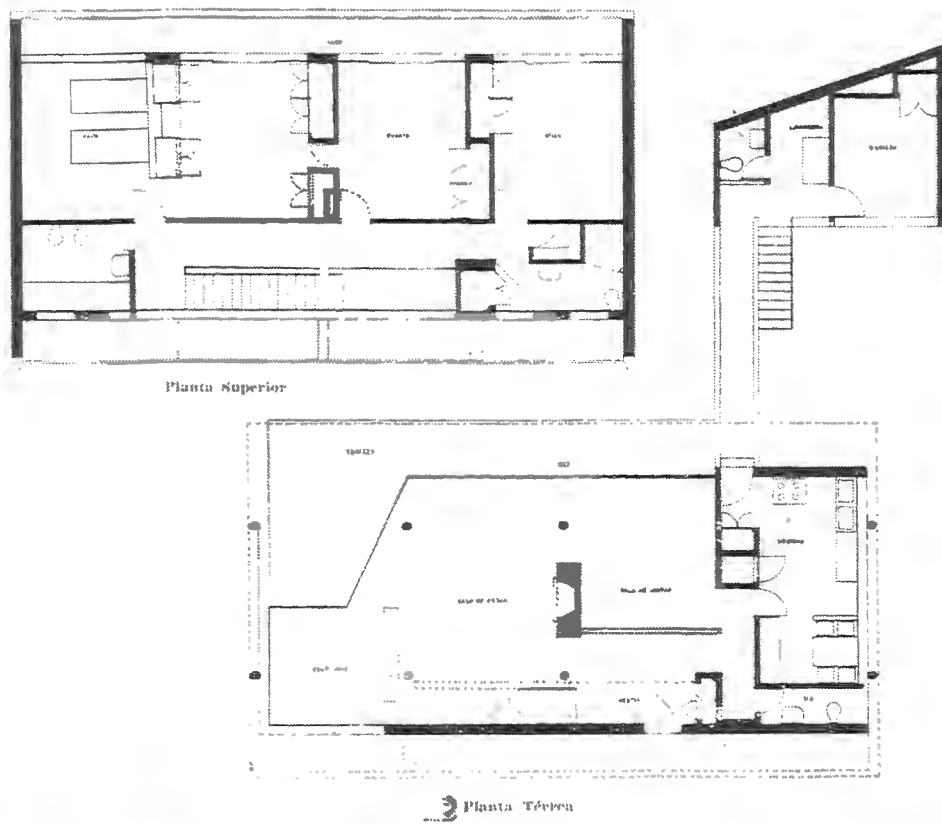


Fig.44: Casa Paulo E.Gomes, Artigas, 1951.

Fonte: Acrópole, no.190, jul, 1954, p.446-449.

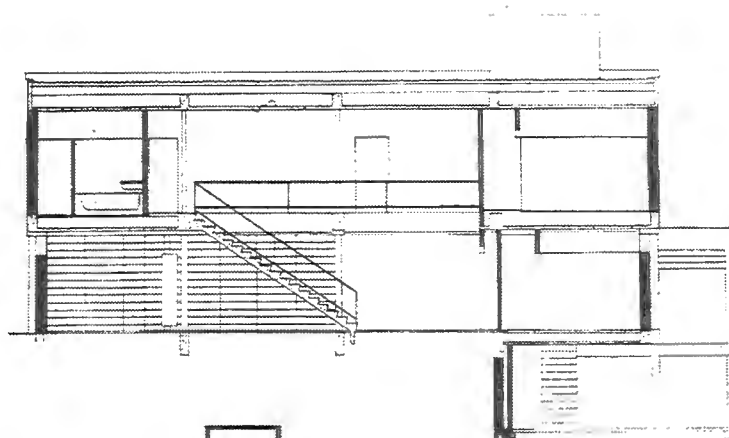


Fig.44: Casa Paulo  
E.Gomes, Artigas, 1951.

Fonte:Acrópole, no.190, jul,  
1954, p.446-449.

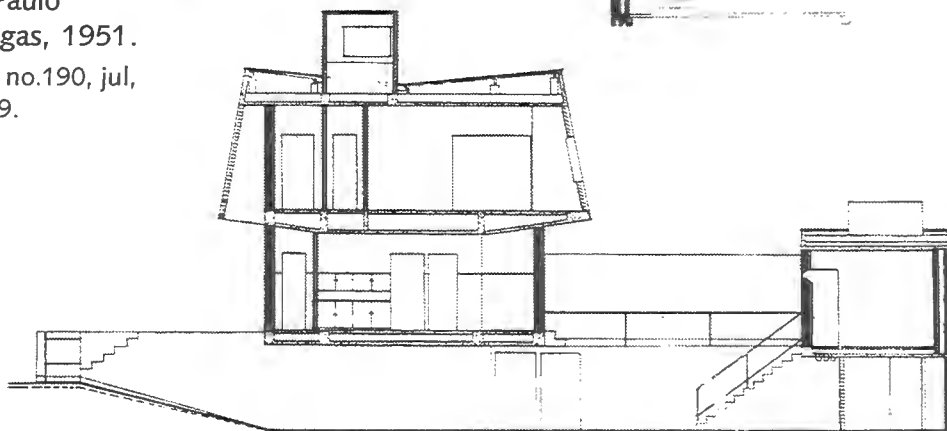
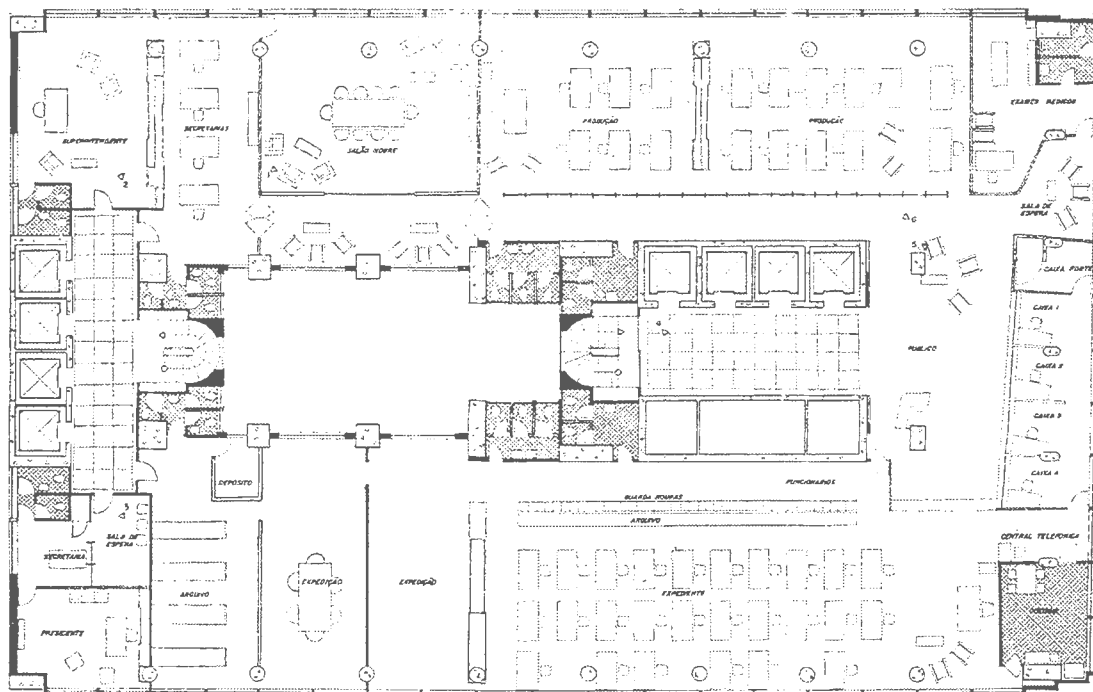


Fig. 47: Escritórios de A  
Equitativa, Artigas, 1945.

Fonte:A.D. Arquitetura e Decoração,  
n.1, ano1, ago/set. 1953, s/p.



INSTALAÇÕES DA A EQUITATIVA DOS EE. UU. DO BRASIL - SÃO PAULO  
Arquiteto J. Villanova Artigas

Fig.47: Escritórios de A Equitativa, Artigas, 1945.

Fonte:A.D. Arquitetura e Decoração, n.1, ano1, ago/set. 1953, s/p.

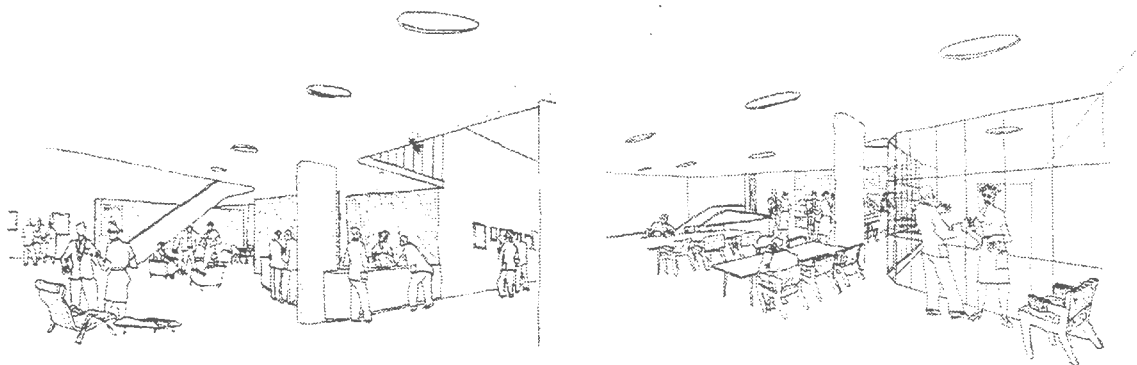
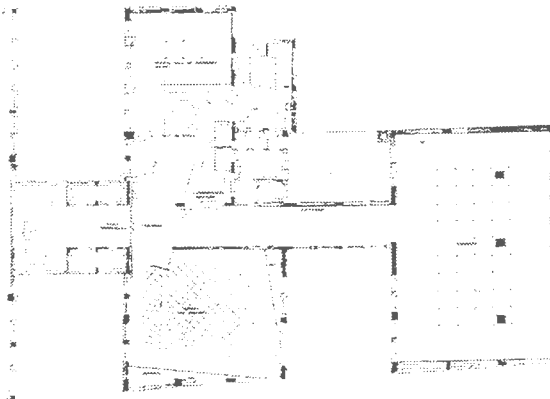
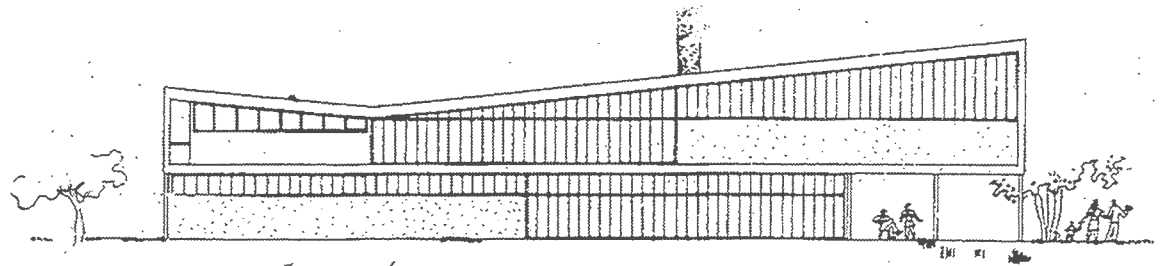
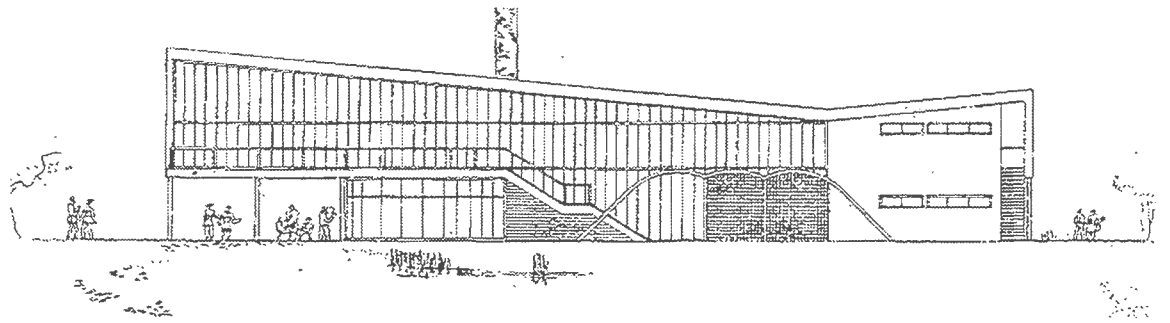


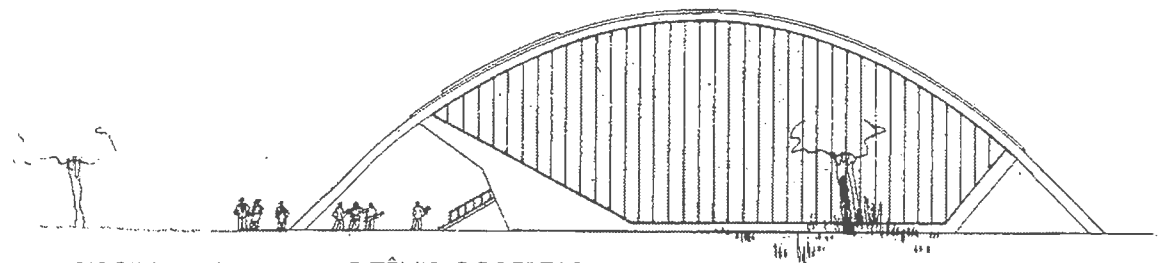
Fig.48: Planta e perspectivas do  
Museu de Arte Moderna de São  
Paulo quando situado na rua 7 de  
Abril (1948).

Fonte: Rejane Cintrão, Ana Paula  
Nascimento, Grupo Ruptura. Cosac &  
Naify/ Centro Universitário Maria Antônia  
da USP, 2002, São Paulo, p.9,18.





ELEVAÇÕES PRÉDIO RESTAURANTE BOLICHE



PISCINA E QUADRA DE TÊNIS COBERTAS

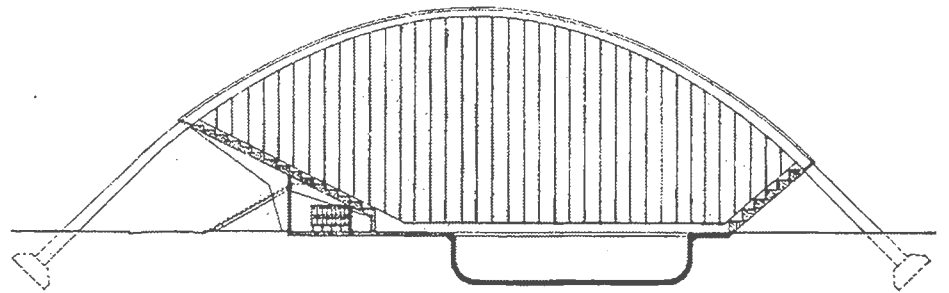
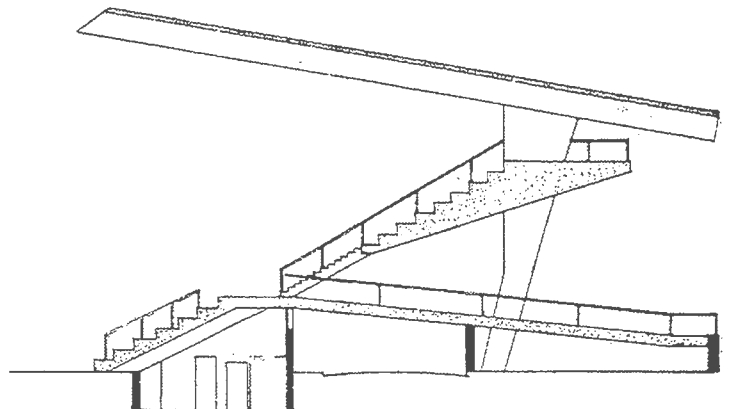


Fig.49: Anteprojeto do Esporte Clube Pinheiros, Artigas, 1948.

Fonte: Revista Politécnica, nº. 162, p.49,56, jul/ago.,1951.



CORTE TRANSVERSAL - ARQUIBANCADAS COBERTAS

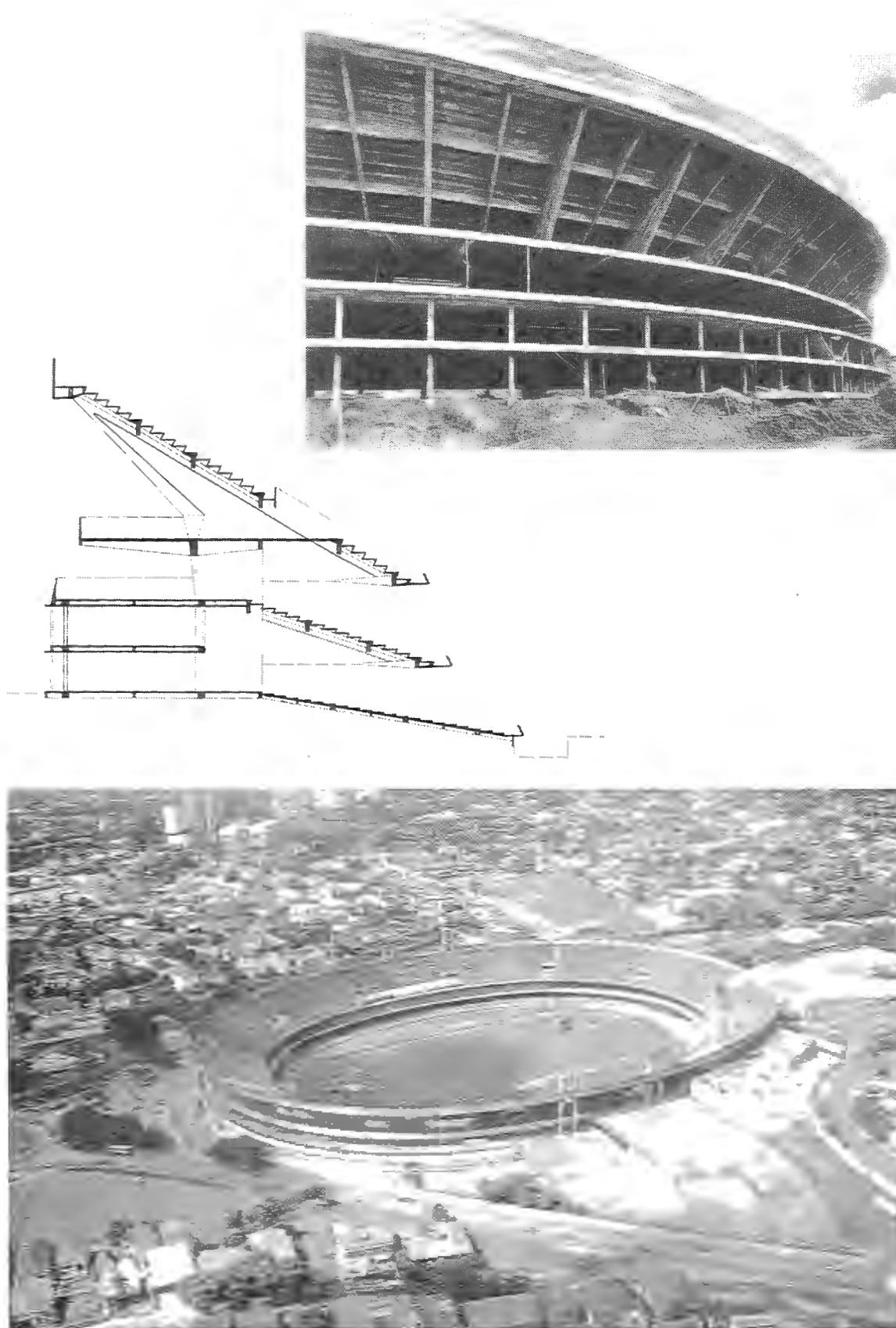
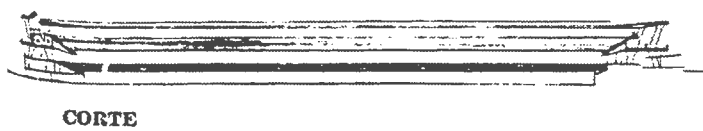
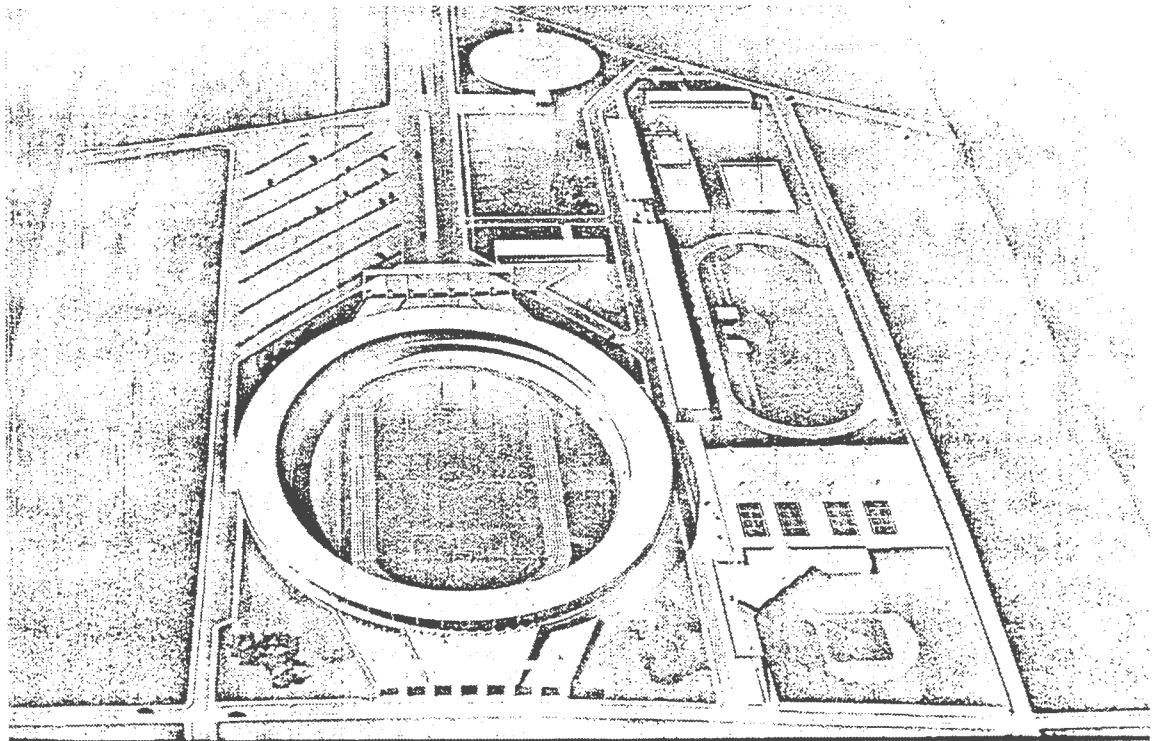


Fig. 50: Estádio do São Paulo Futebol Clube do Morumbi, Artigas, 1952.

Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.70, 71.



CORTE

- 1 — TRIBUNA
- 2 — VESTIÁRIOS
- 3 — SANITÁRIOS
- 4 — ARQUIBANCADA TERREJA
- 5 — ARQUIBANCADA ELEVADA
- 6 — PISO INTERMEDIÁRIO



Fig. 51: Projeto do Estádio Municipal de Londrina, Artigas, 1953.  
 Fonte: Arquitetura e Engenharia, no.25, mar/abr. 1953, Belo Horizonte, p.26-35, I.I.10



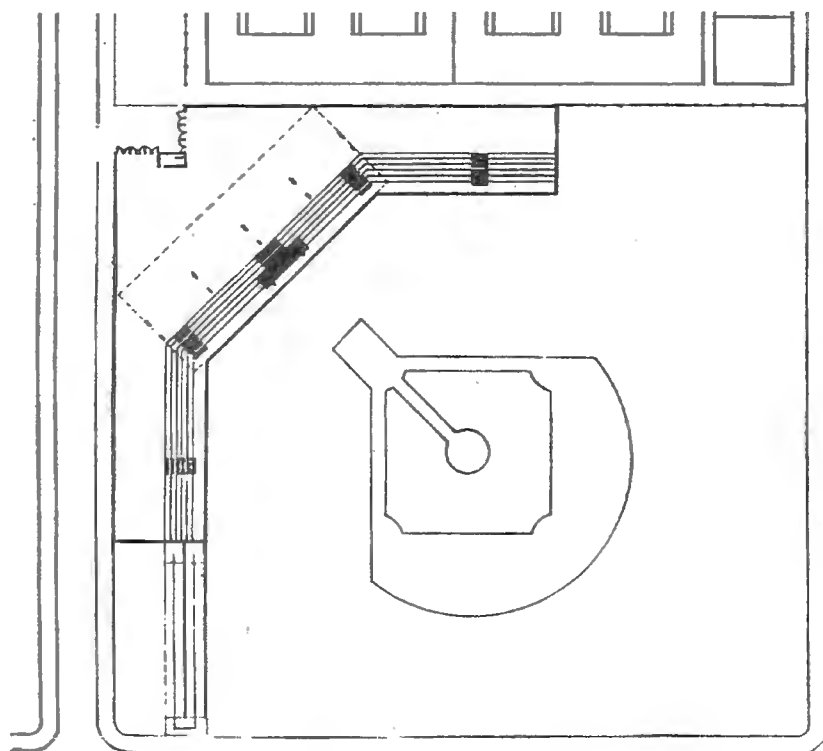
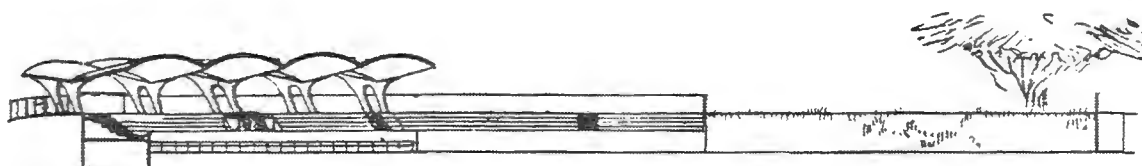


Fig. 51: Projeto do Estádio Municipal de Londrina, Artigas, 1953.

Fonte:Arquitetura e Engenharia, nº.25, mar/abr. 1953, Belo Horizonte, p.26-35.

BASE - BALL — ARQUIBANCADA



BASE - BALL — ELEVACÃO



Fig. 52: Galerie des Machines da Exposição Universal de Paris, 1889

Fonte:Giulio Carlos Argan, Arte Moderna, Cia das Letra, São Paulo, 1992, p.87.

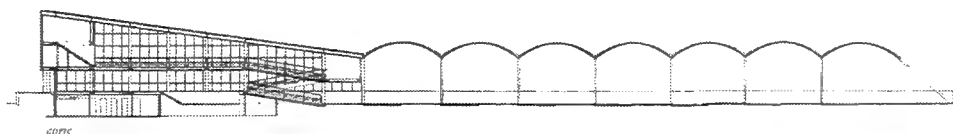


Fig.53: Estação Rodoviária de Londrina, Artigas, 1950.

Fonte: Henrique E. Mindlin, *Arquitetura Moderna no Brasil*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.250,251.



Fig. 55: Casa Jucelino Kubitschek em Pampulha, Oscar Niemeyer, 1944.

Fonte: Jean Petit, *Oscar Niemeyer: poeta da arquitetura*, Fidia Edizioni d'arte, Lugano, 1995. Coleção Forças Vivas, p.391.

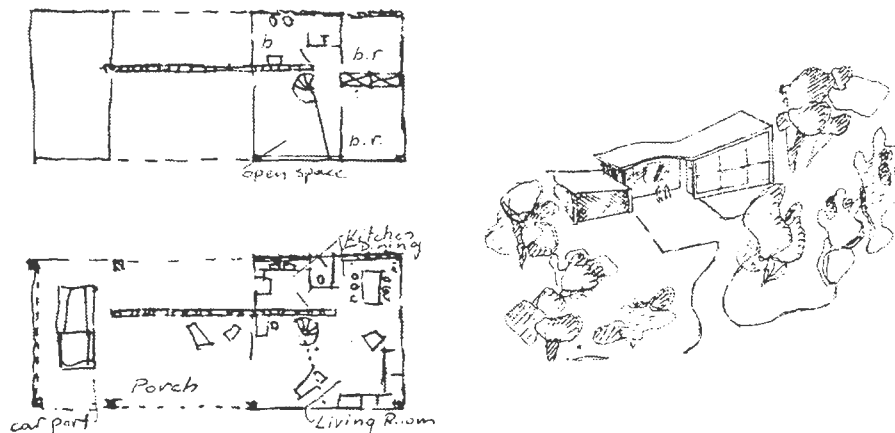
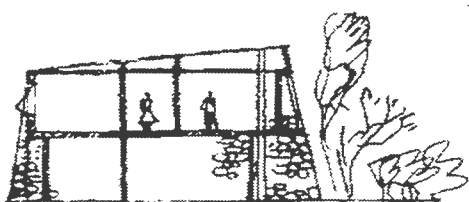
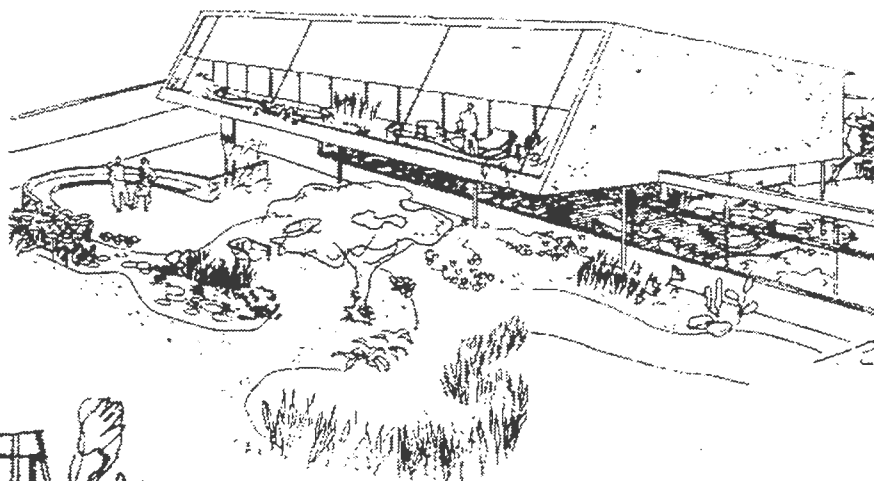
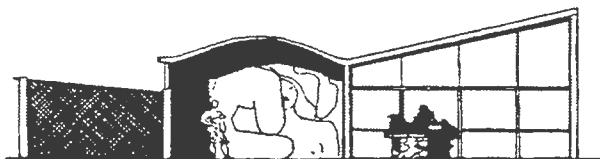


Fig. 56: Estudo para casa Oswald de Andrade, Oscar Niemeyer. 1939.

Fonte: Josep Ma. Botey, Oscar Niemeyer: coleção Obras y Proyectos, Gustavo Gili, Barcelona, 1996, p.24



- PLANTA SUPERIOR
- 1/8 Vestidor
  - 2 Armario
  - 3 Estudio
  - 4 Doble altura estar
  - 5/6 Dormitorios
  - 7 Dormitorio principal

- PLANTA BAJA
- 1 Cocina
  - 2 Bar
  - 3 Comedor
  - 4 Estar
  - 5 Estudio

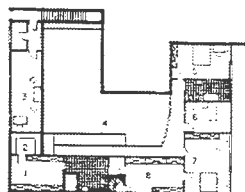


Fig. 57: Projeto da casa Prudente de Moraes Neto, Oscar Niemeyer, 1944.

Fonte: Josep Ma. Botey, Oscar Niemeyer: obras y proyectos, Gustavo Gili, Barcelona, 1996, p.25

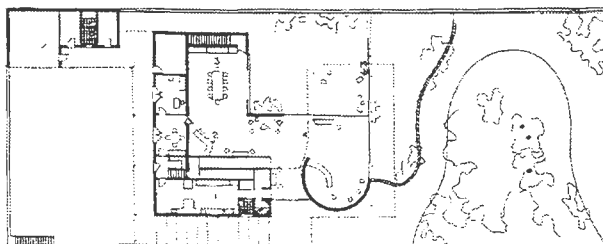




Fig. 58: Hotel Tijuco em Diamantina, Oscar Niemeyer, 1951.

Fonte: Jean Petit, Oscar Niemeyer: poeta da arquitetura, Fidia Edizioni d'arte, Lugano, 1995. Coleção Forças Vivas, p. 94 e 392.

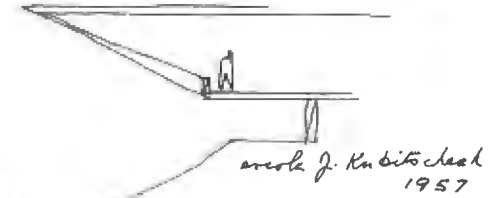
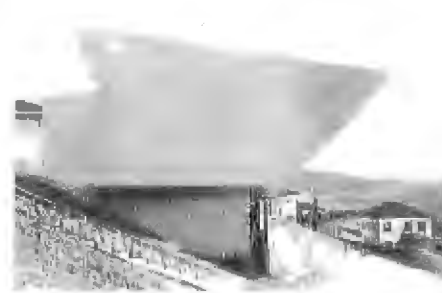
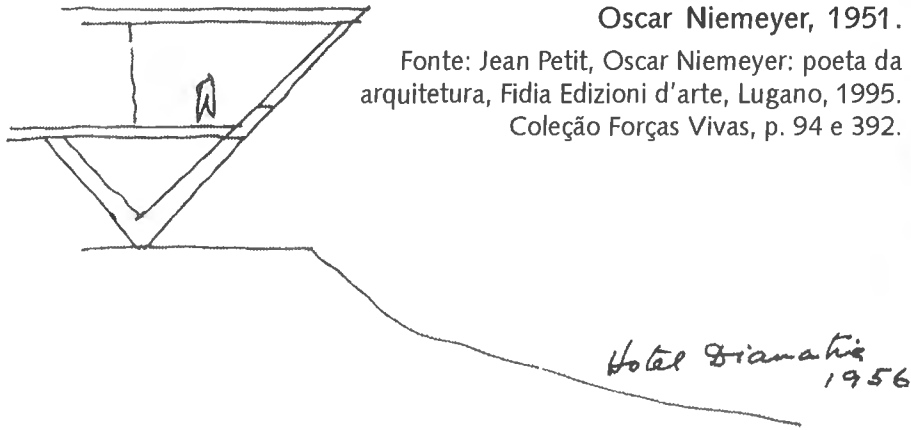


Fig. 59: Escola Julia Kubitschek em Belo Horizonte, O. Niemeyer, 1951.

Fonte: Josep Ma. Botey, Oscar Niemeyer: colección Obras y Proyectos, Gustavo Gili, Barcelona, 1996, p.172,173.

Fonte: Jean Petit, Oscar Niemeyer: poeta da arquitetura, Fidia Edizioni d'arte, Lugano, 1995. Coleção Forças Vivas, p. 94.

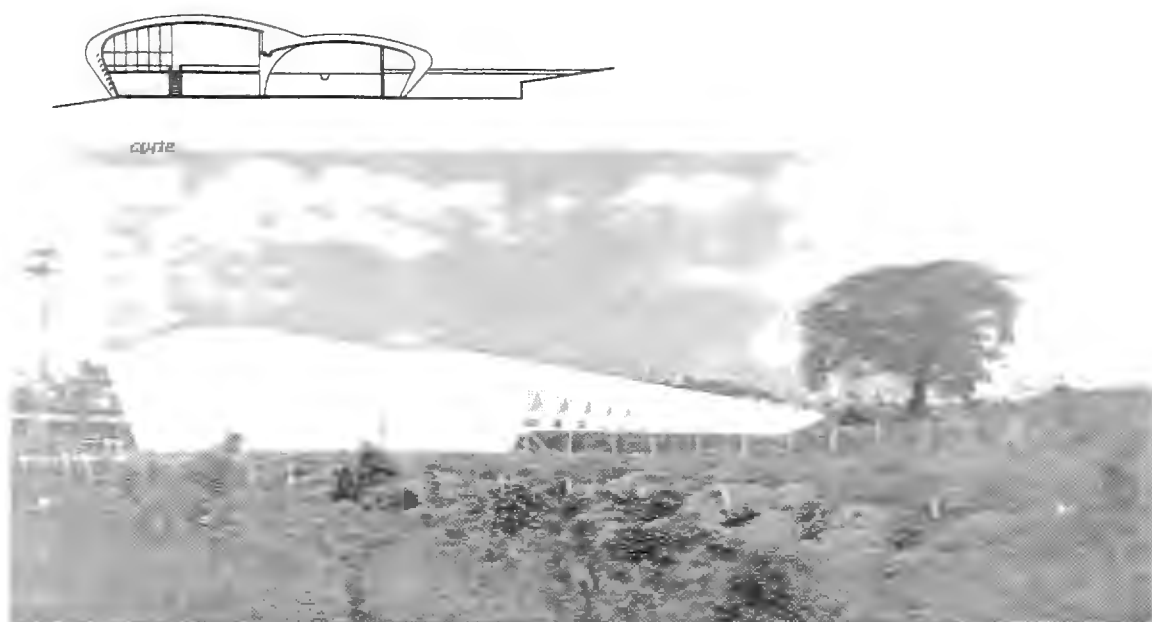


Fig.60: Fábrica Duchen, Oscar Niemeyer, 1950.

Fonte: Henrique E. Mindlin, *Arquitetura Moderna no Brasil*, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.240,241.

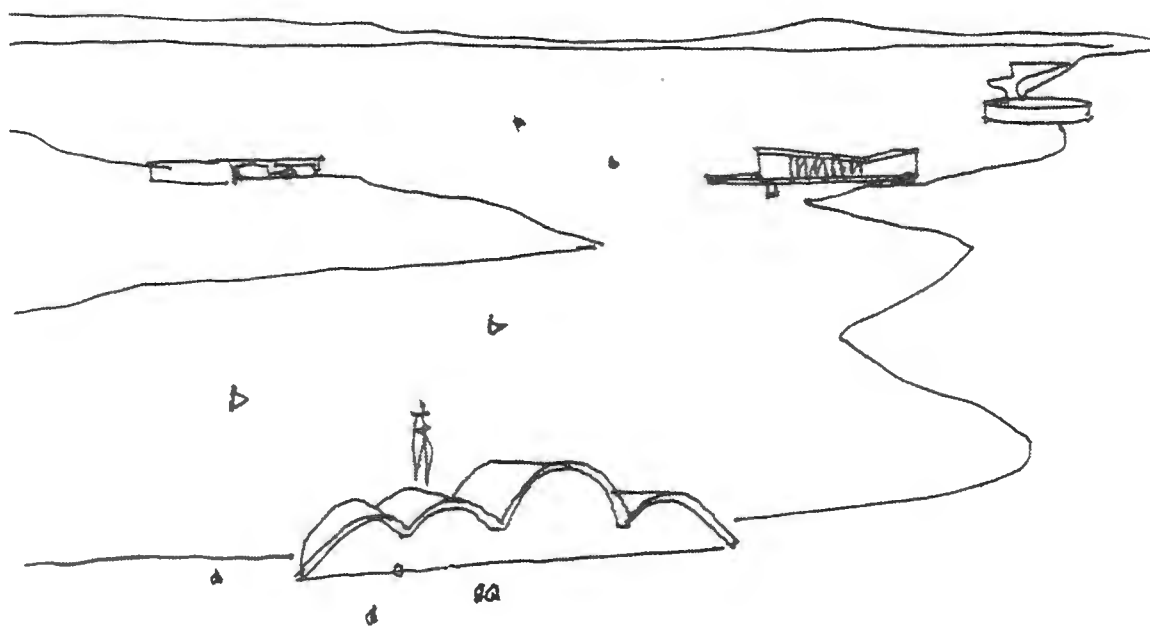


Fig.61: Croquis, vista geral de Pampulha, Oscar Niemeyer, 1940.

Fonte: Jean Petit, *Oscar Niemeyer: poeta da arquitetura*, Fidia Edizioni d'arte, Lugano, 1995. Coleção Forças Vivas, p.136.



Fig. 62: Sala de baile de Pampulha, Oscar Niemeyer

Fonte: Jean Petit, Oscar Niemeyer: poeta da arquitetura, Fidia Edizioni d'arte, Lugano, 1995. Coleção Forças Vivas, p.156.

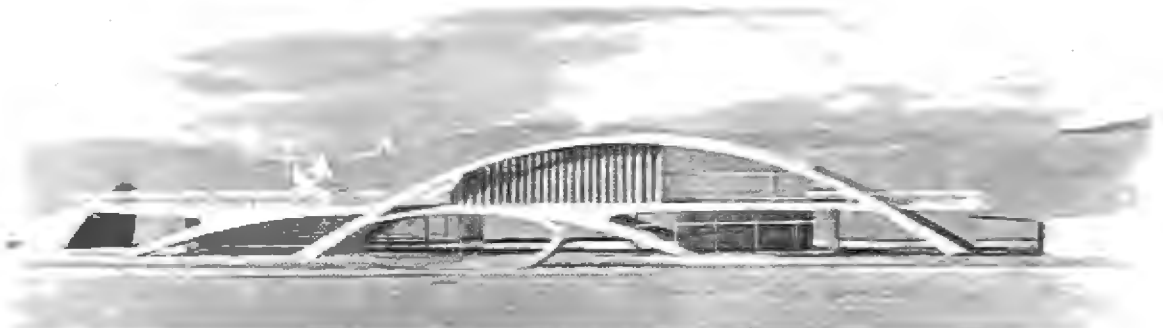
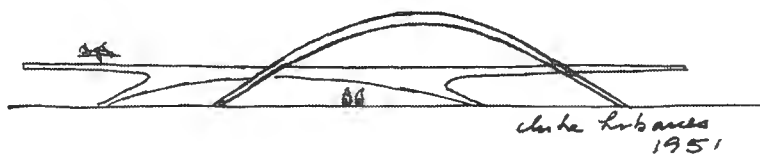


Fig. 65: Clube Libanes de Belo Horizonte, Oscar Niemeyer, 1950.

Fonte: Josep Ma. Botey, Oscar Niemeyer: colección Obras y Proyectos, Gustavo Gili, Barcelona, 1996, p.60.



Fonte: Jean Petit, Oscar Niemeyer: poeta da arquitetura, Fidia Edizioni d'arte, Lugano, 1995. Coleção Forças Vivas, p.93.



Reconstituição do esquema da ponte de Robert Maillart a partir do croqui de Oscar Niemeyer acima

- |                 |                      |
|-----------------|----------------------|
| 1 Vestíbulo     | 10 Patio de servicio |
| 2 Recepción     | 11 Servicios         |
| 3 Rampas        | 12 Oficina           |
| 4 Tocado        | 13 Restaurante       |
| 5 Terraza       | 14 Escenario         |
| 6 Bar           | 15 Rampas            |
| 7 Sala de baile | 16 Cocina            |
| 8 Orquesta      | 17 Sala juego        |
| 9 Vestuarios    |                      |

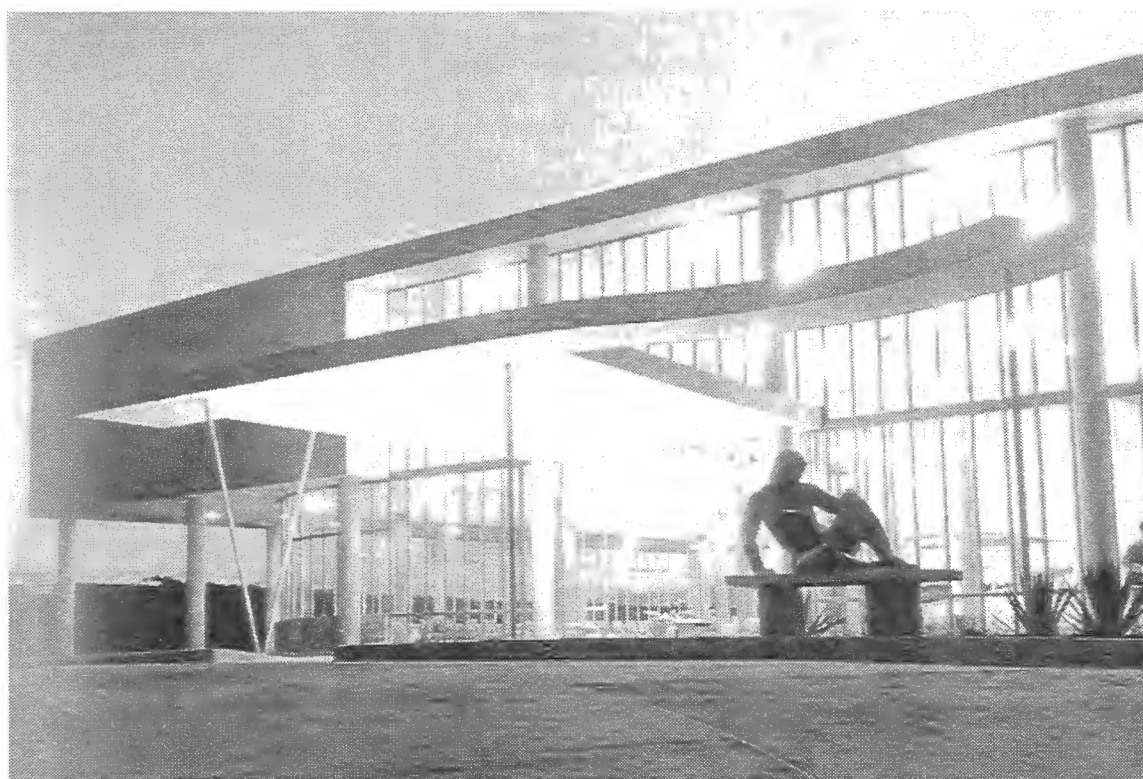
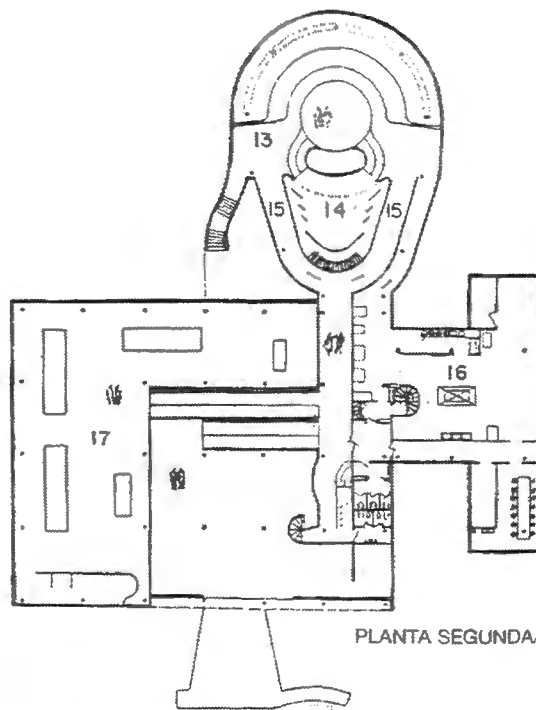
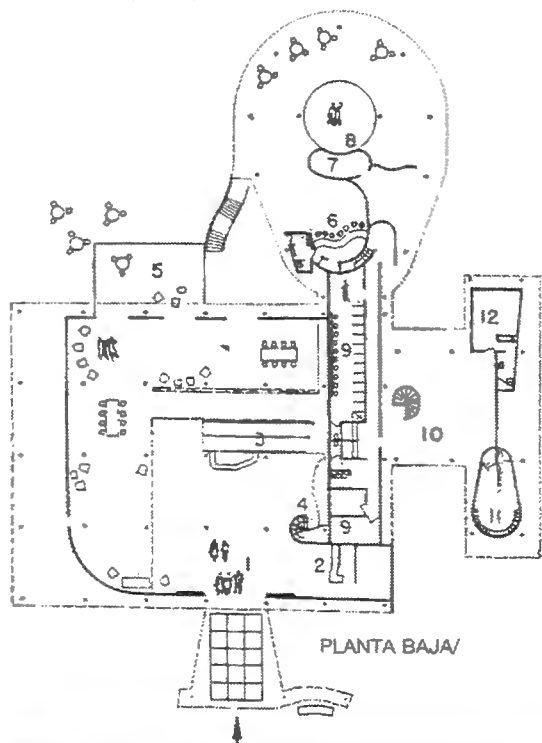


Fig. 63: Casino de Pampulha, Oscar Niemeyer, 1940.

Fonte: Josep Ma. Botey, Oscar Niemeyer: colección Obras y Proyectos, Gustavo Gili, Barcelona, 1996, p.38,39.

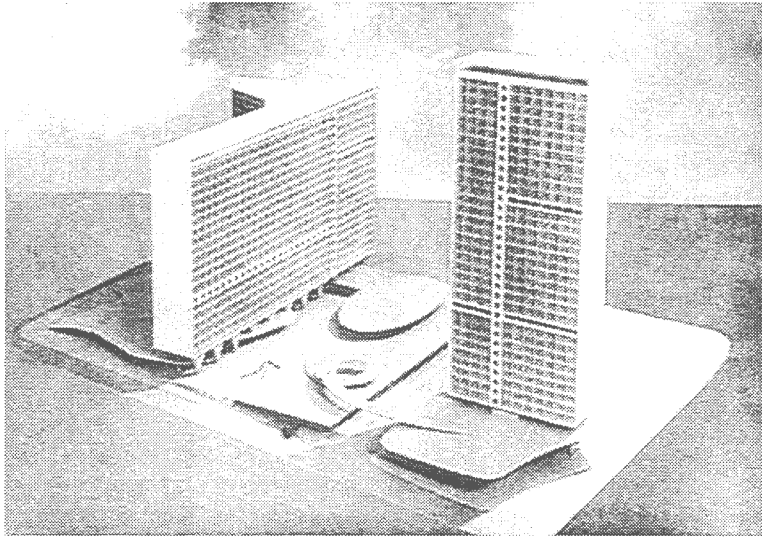


Fig. 68: Conjunto Juscelino Kubitschek,  
Oscar Niemeyer, 1951.

Fonte: Josep Ma. Botey, Oscar Niemeyer:  
colección Obras y Proyectos, Gustavo Gili,  
Barcelona, 1996, p.84 e 85.

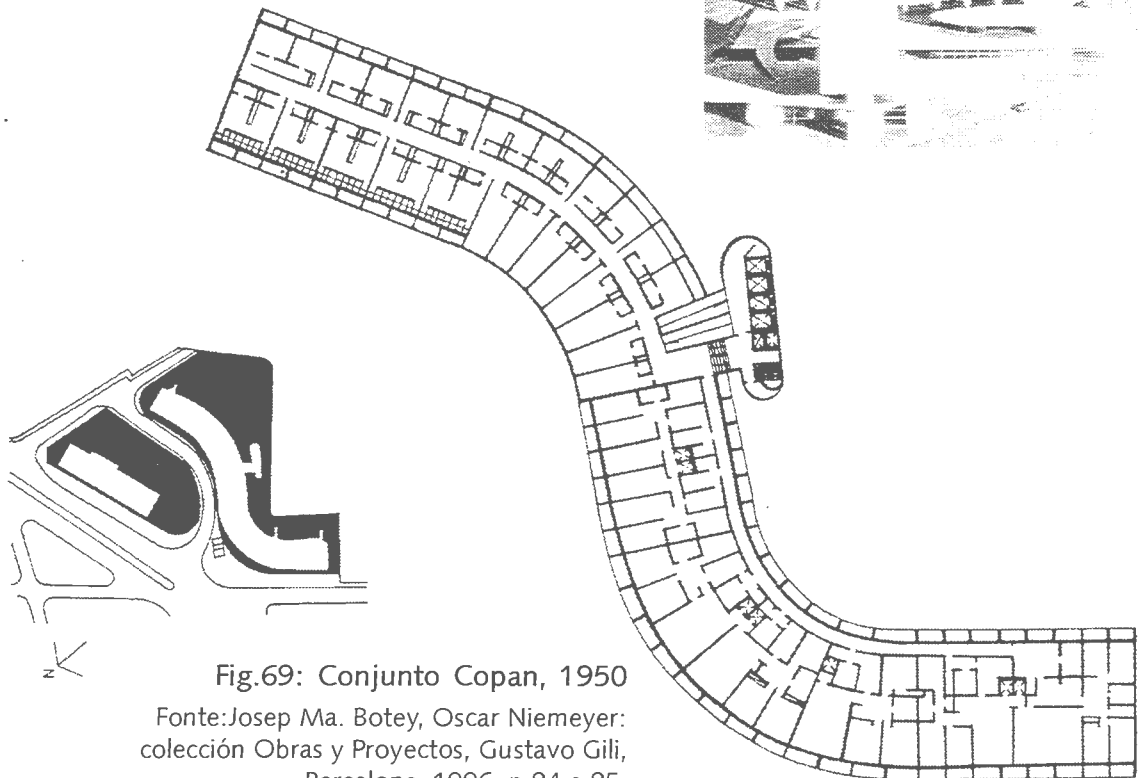
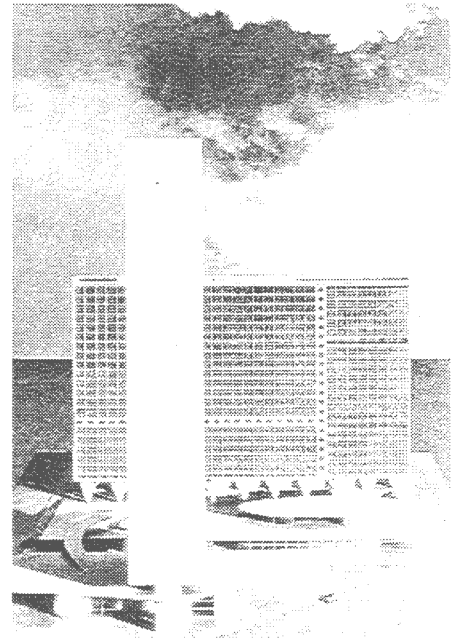


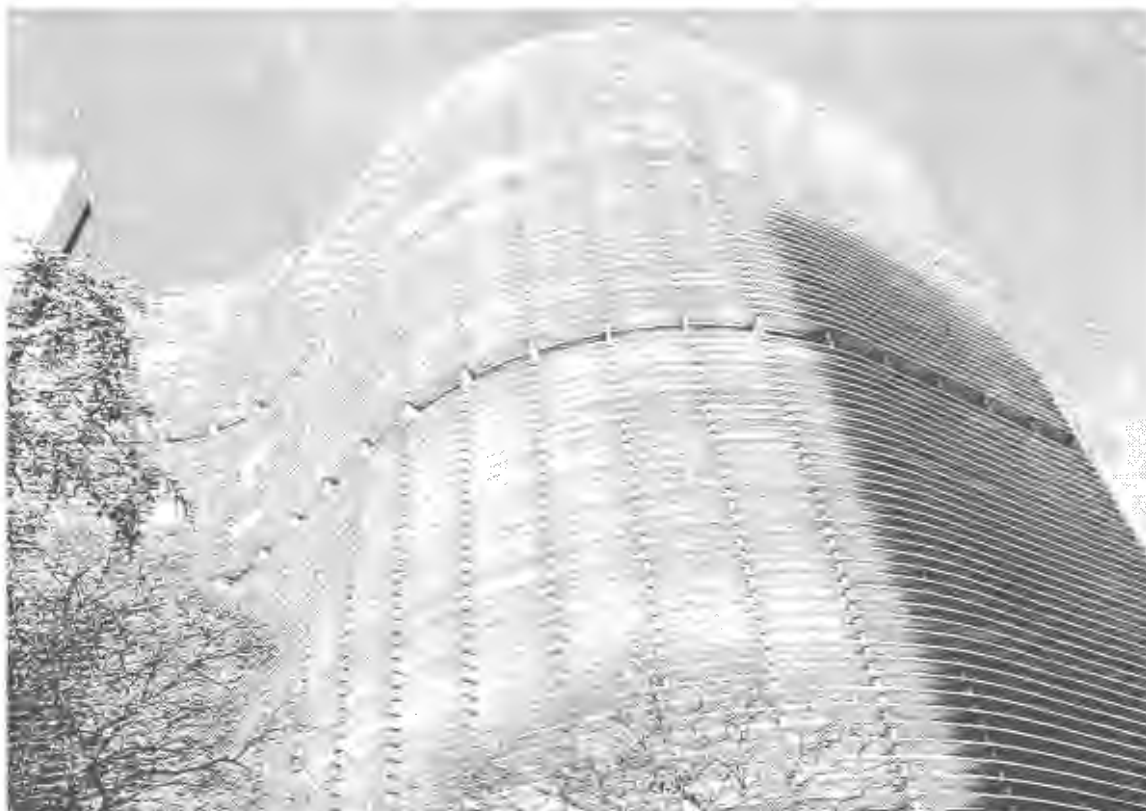
Fig.69: Conjunto Copan, 1950

Fonte: Josep Ma. Botey, Oscar Niemeyer:  
colección Obras y Proyectos, Gustavo Gili,  
Barcelona, 1996, p.84 e 85.



Fig.69: Conjunto Copan, 1950.

Fonte: Fotos Marcos.F. Gabriel.



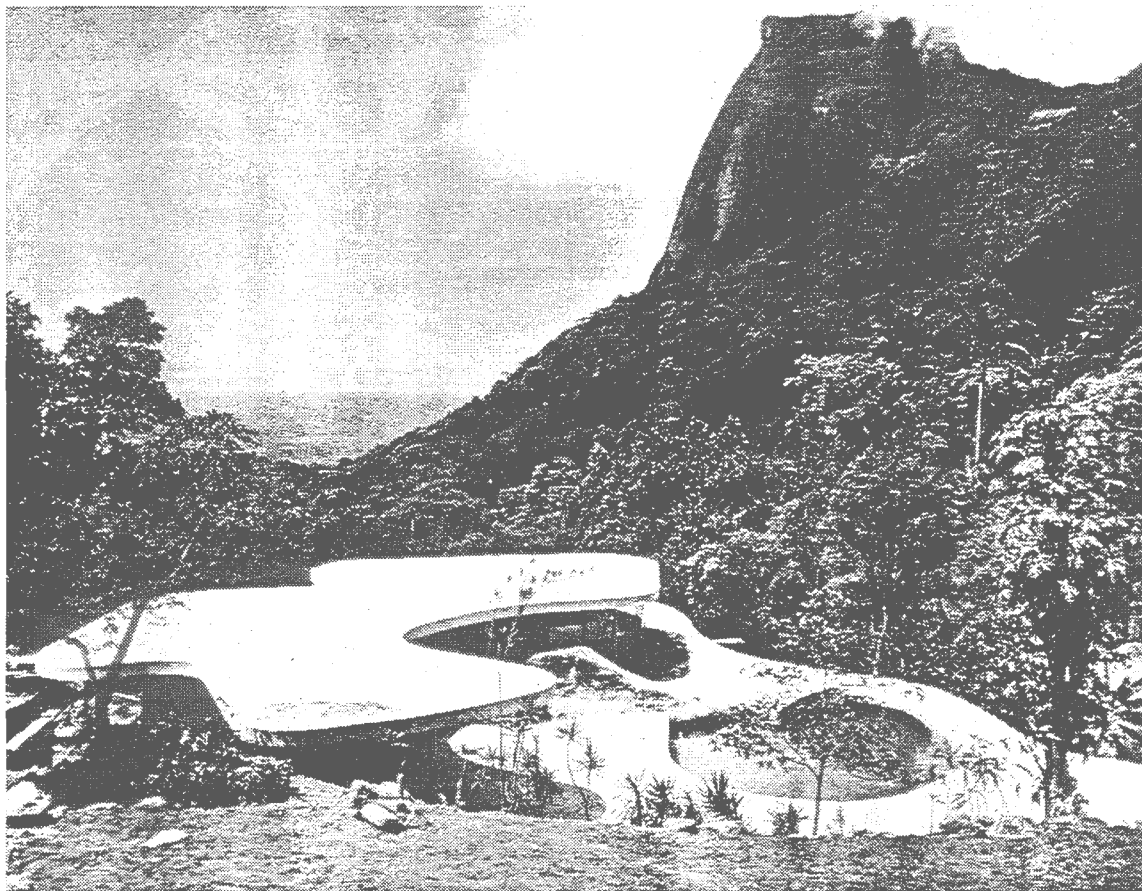
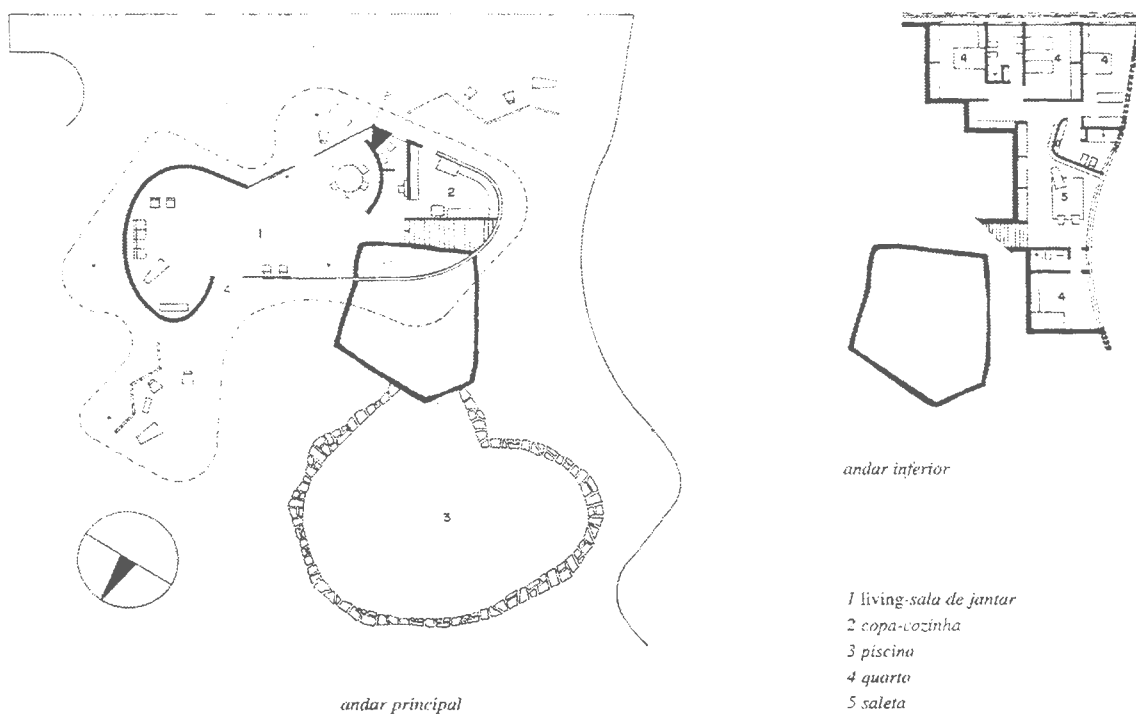


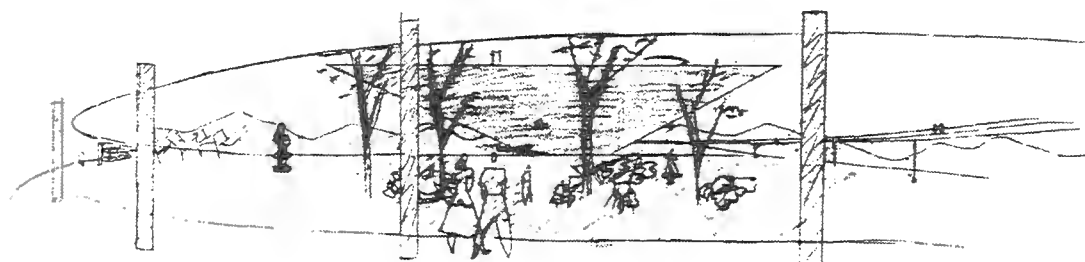
Fig. 70: Casa de Oscar em Canoas, Oscar Niemeyer, 1955.

Fonte: The architectural review, vol. 116, nov/oct., 1954, p. 249.



Fonte: Henrique E. Mindlin, Arquitetura Moderna no Brasil, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999, p.88.

48



Fonte: Módulo, nº.4, mar/1956, p.44.

*nota de nivel para  
a primeira do Museum*

Fig. 71: Museu de Arte Moderna de Caracas, Oscar Niemeyer, 1954.

Fonte: Josep Ma. Botey, Oscar Niemeyer: colección Obras y Proyectos, Gustavo Gili, Barcelona, 1996, p.174, 175.

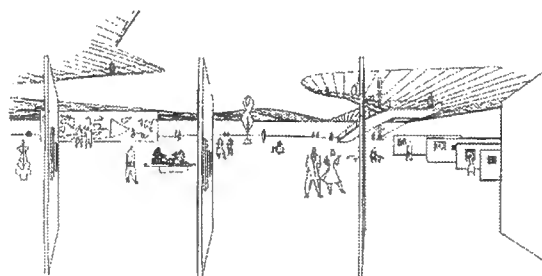
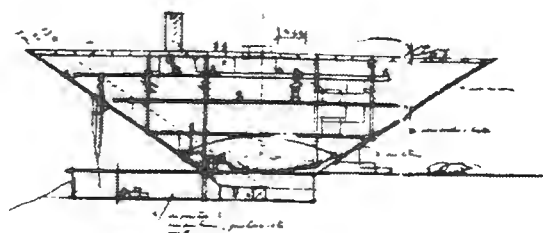
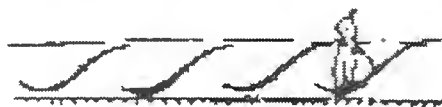
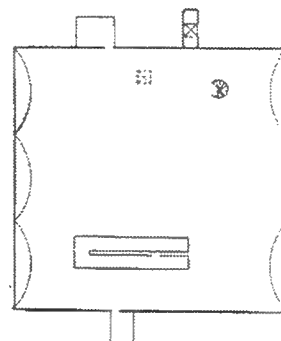
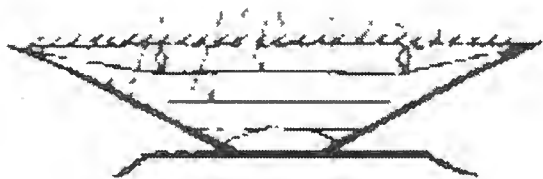
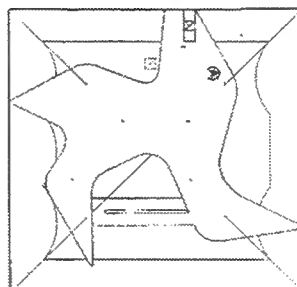
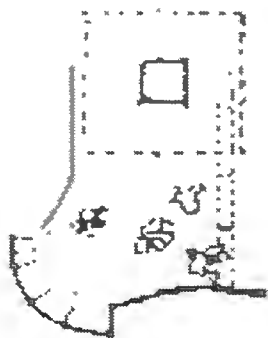
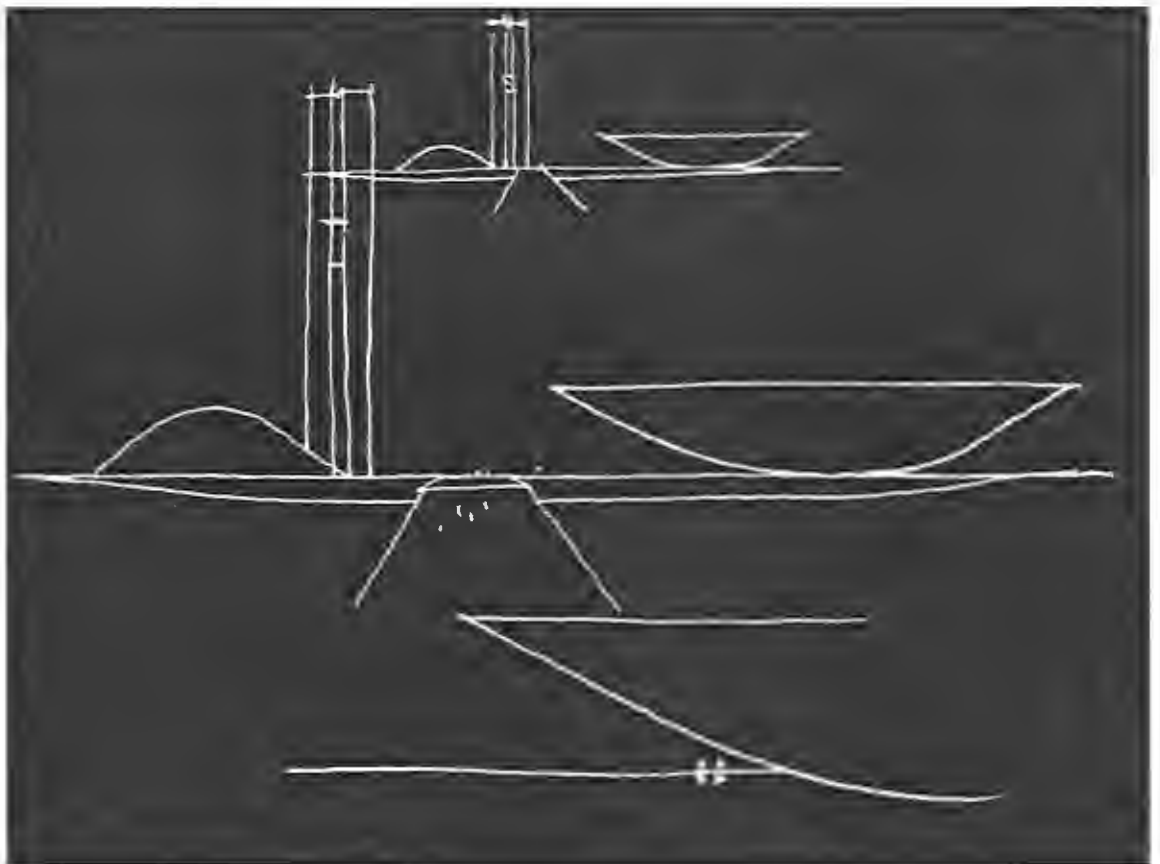




Fig. 72: Chegada à Praça dos Três Poderes, Oscar Niemeyer, 1958.  
Fonte: Josep Ma. Botey, Oscar Niemeyer: colección Obras y Proyectos, Gustavo Gili, Barcelona, 1996, p.138.



Fonte: Módulo, nº.15, out/1959, p.12.



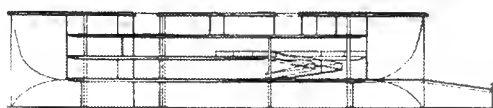
Fig. 73: Vista do Congresso, Oscar Niemeyer, 1958.

Fonte: Josep Ma. Botey, Oscar Niemeyer: colección Obras y Proyectos, Gustavo Gili, Barcelona, 1996, p.133



Fig. 73: Templo de Hatshepsut

Fonte: Siegfried Giedion, El Presente eterno, Los comientos de la arquitectura, Alianza, Madrid, 1981.



SECCIÓN/SECTION

Fig.74a: Palácio do Planalto, Oscar Niemeyer, 1958.

Fonte: Josep Ma. Botey, Oscar Niemeyer: colección Obras y Proyectos, Gustavo Gili, Barcelona, 1996, p.128,129.

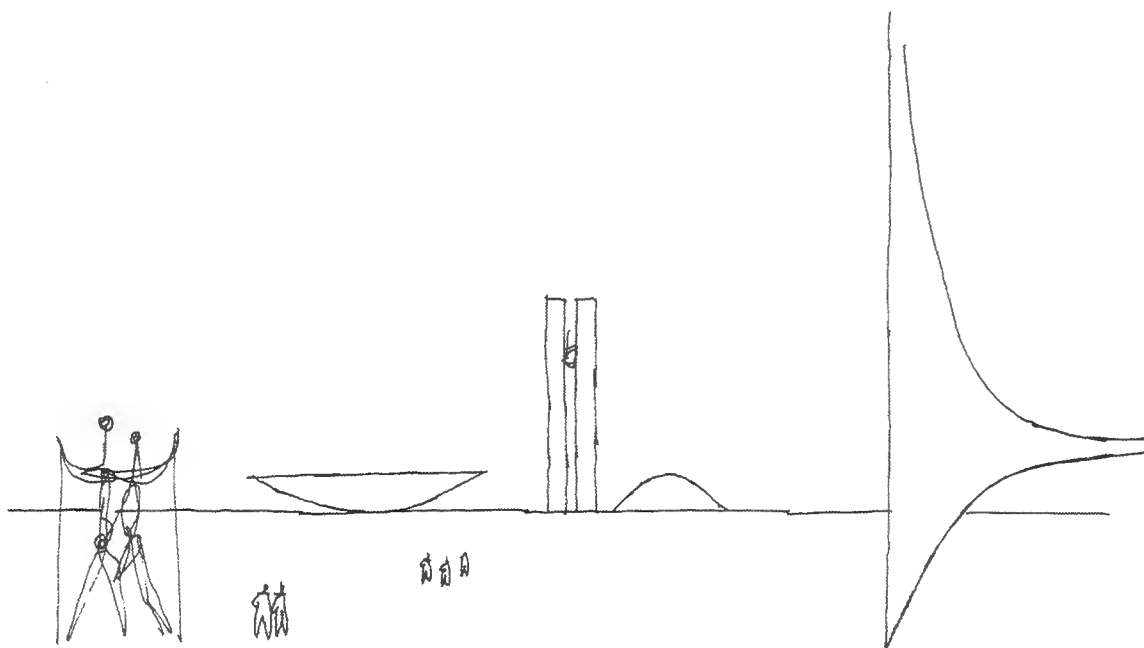


Fig.74b: Croqui de Oscar, Palácio do Planalto e Praça dos Três Poderes.

Fonte: Jean Petit, Oscar Niemeyer: poeta da arquitetura, Fidia Edizioni d'arte, Lugano, 1995. Coleção Forças Vivas, p.101.

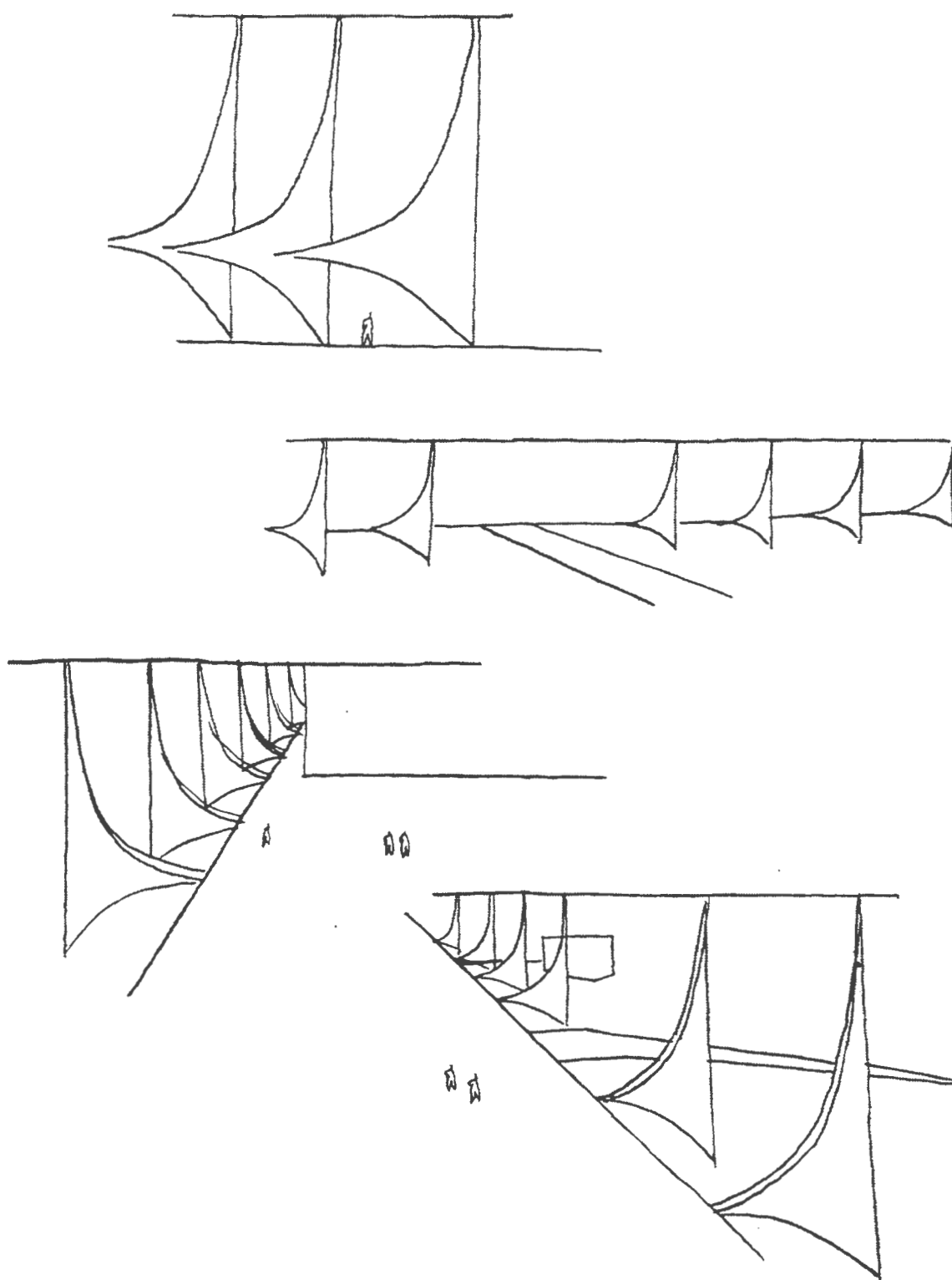


Fig.74c: Estudos visuais do Palácio do Planalto, Oscar Niemeyer.  
Fonte: Módulo, nº.15, out/1959, p.9.

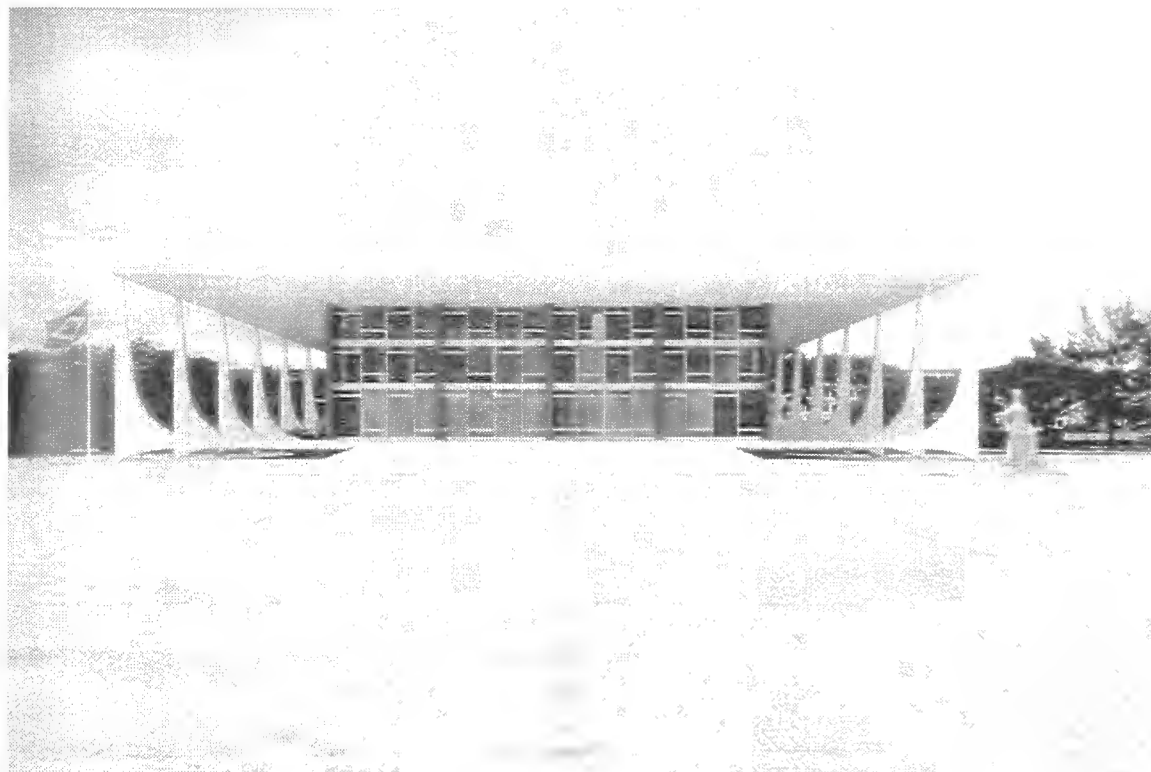
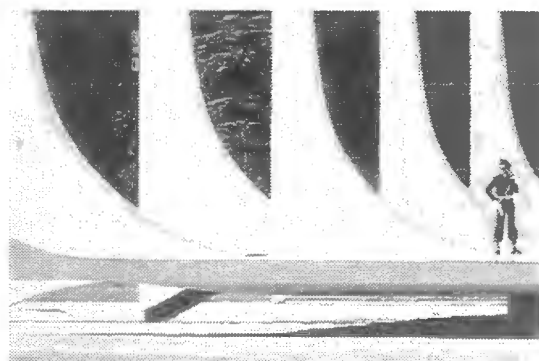


Fig. 75: Supremo Tribunal, Oscar Niemeyer, 1958.  
Fonte: Josep Ma. Botey, Oscar Niemeyer: colección Obras y Proyectos,  
Gustavo Gili, Barcelona, 1996, p.131.



TRIBUNAL SUPREMO FEDERAL



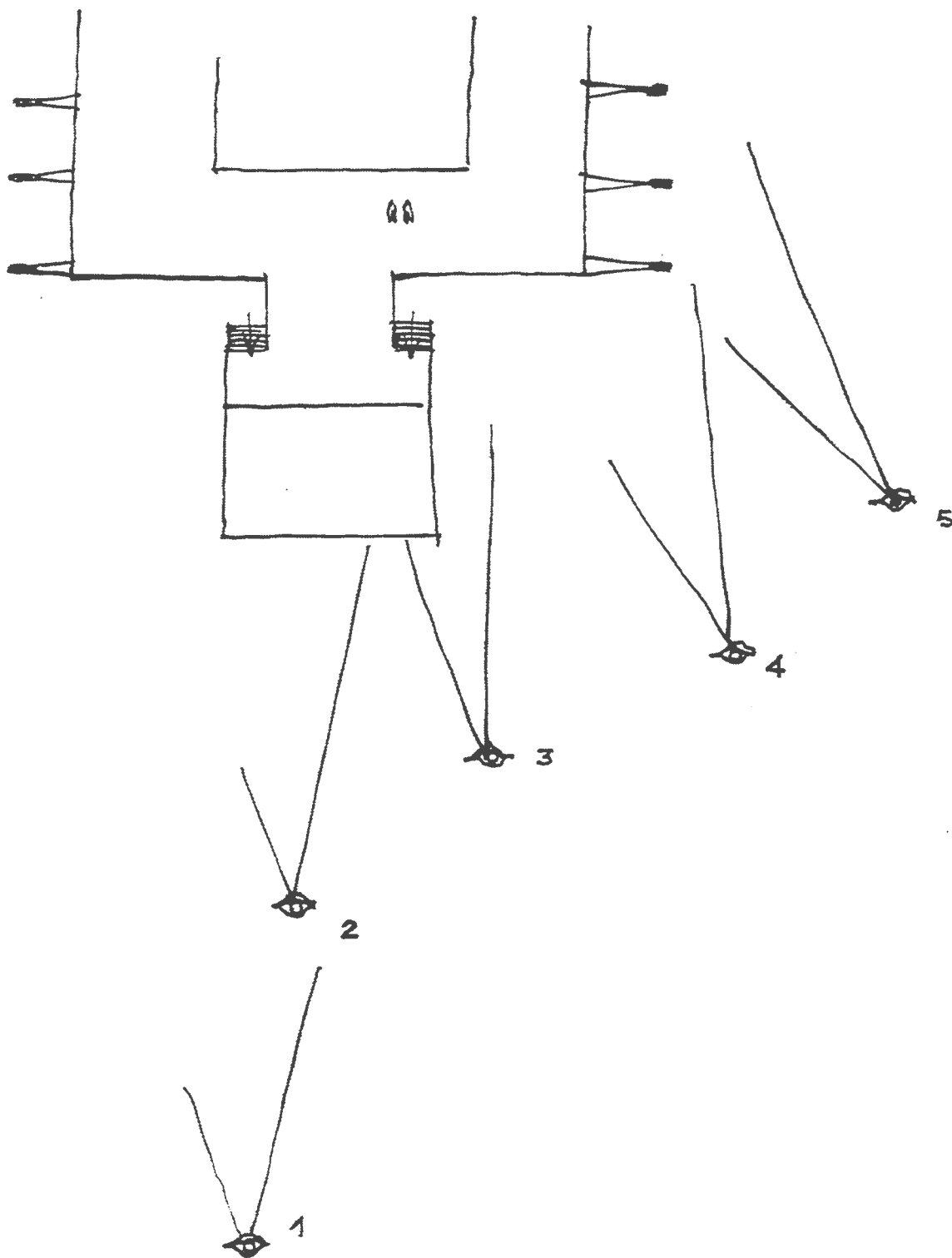


Fig. 75a: Estudos das visuais do Supremo Tribunal, Oscar Niemeyer.  
Fonte: Módulo, n°.15, out/1959, p.10

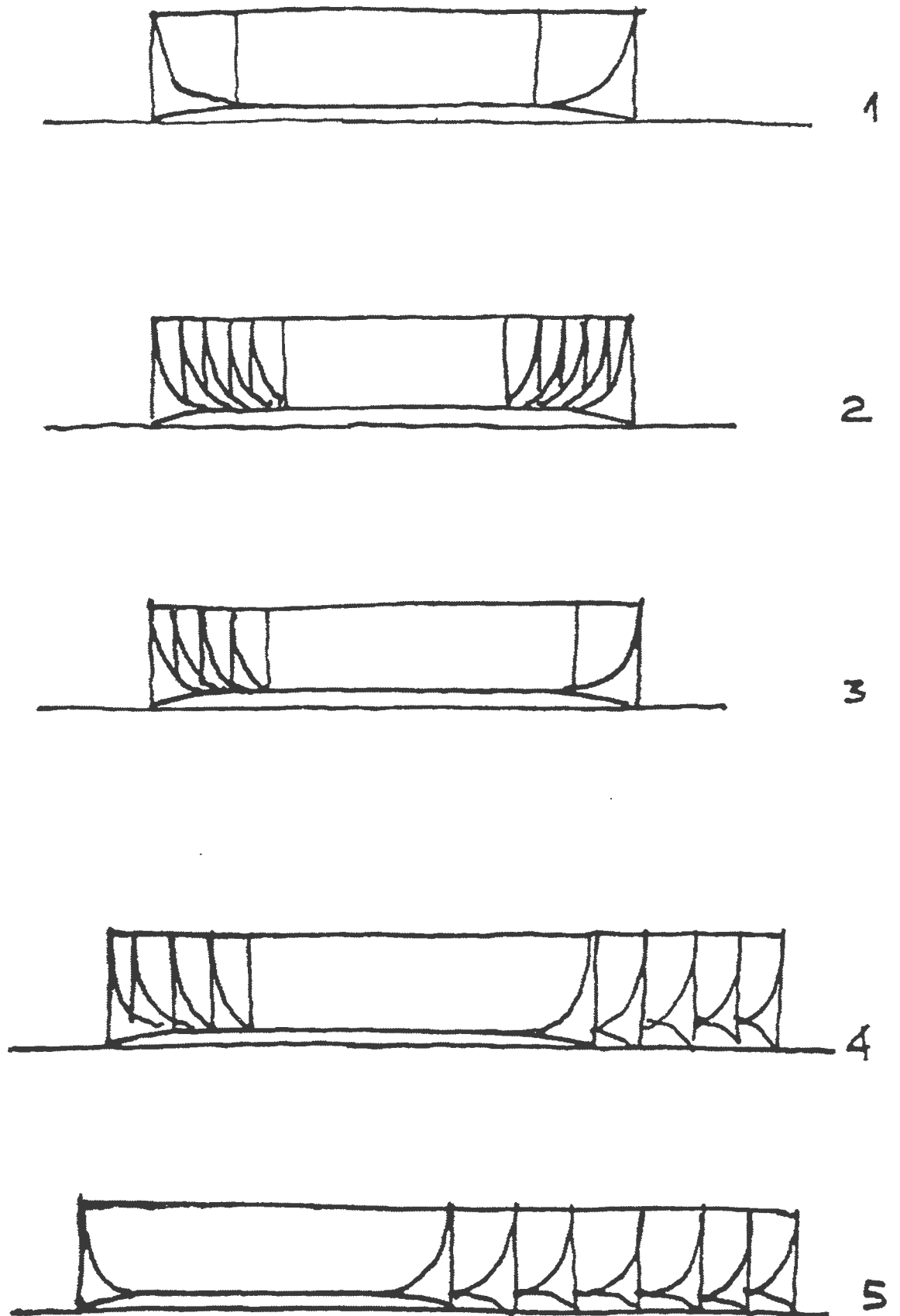
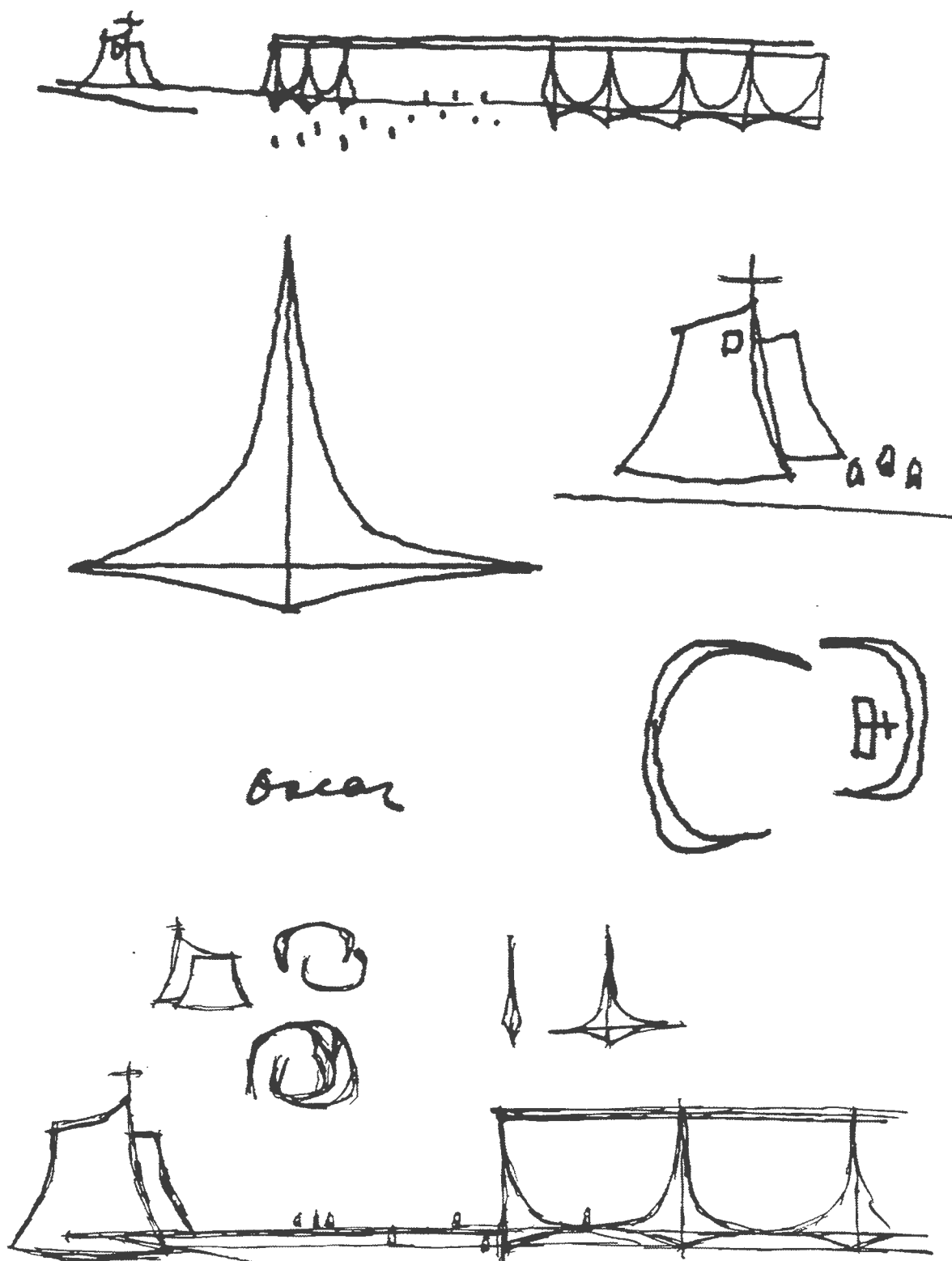


Fig. 75b: Estudos das visuais do Supremo Tribunal, Oscar Niemeyer.  
Fonte: Módulo, nº.15, out/1959, p.11.



Capela do Alvorada, Brasília, 1958

Fig.75c: Croquis dos Palácios de Brasília, Oscar Niemeyer.

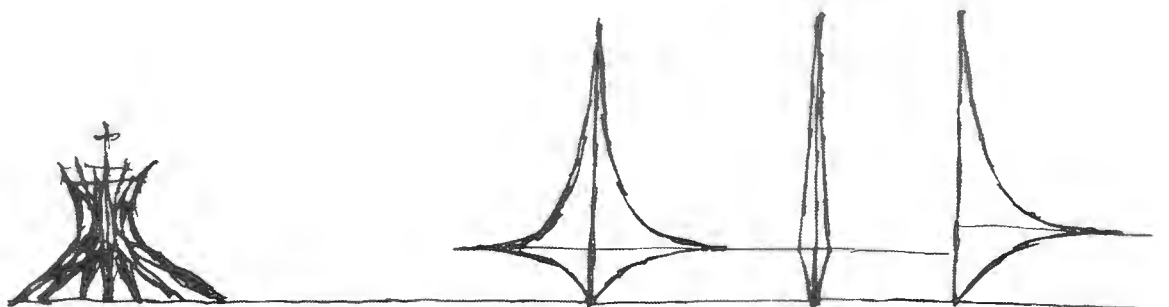
Fonte: Jean Petit, Oscar Niemeyer: poeta da arquitetura, Fidia Edizioni d'arte, Lugano, 1995. Coleção Forças Vivas, p.37 e 111.



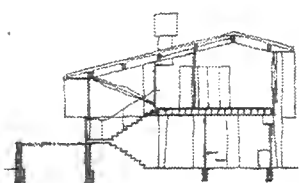
Fig. 76: Palácio da Alvorada, Oscar Niemeyer, 1957.

Fonte: Jean Petit, Oscar Niemeyer: poeta da arquitetura, Fidia Edizioni d'arte, Lugano, 1995. Coleção Forças Vivas, p.205.

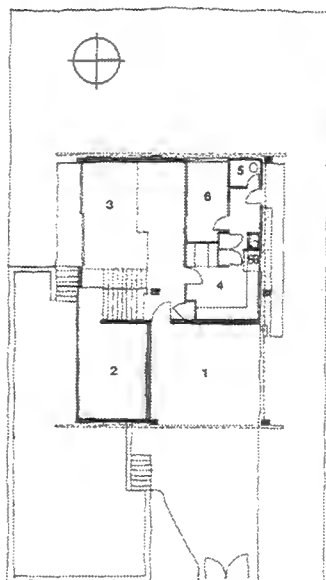
Capela do Alvorada, Brasília, 1958



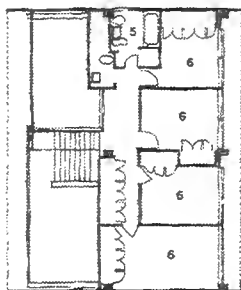
As colunas do Alvorada, Brasília, 1958



CORTE TRANSVERSAL



IMPLANTAÇÃO /TERREO



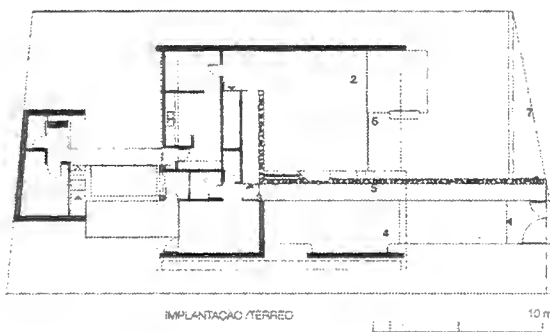
PAVIMENTO SUPERIOR

- 1. Abriço
- 2. Estúdio
- 3. Sala
- 4. Cozinha
- 5. Banheiro
- 6. Quarto

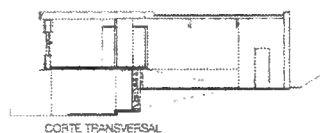


Fig. 77: Casa Baeta, Artigas, 1956.

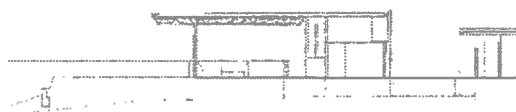
Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.73.



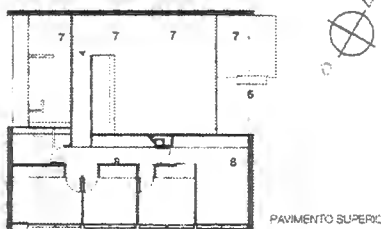
IMPLANTAÇÃO /TERREO



CORTE TRANSVERSAL



CORTE LONGITUDINAL



PAVIMENTO SUPERIOR

- 1. Abriço
- 2. Estúdio
- 3. Sala
- 4. Cozinha
- 5. Banheiro
- 7. Quarto
- 8. Vazio

Fig. 78: Casa José Ferreira Fernandes, Artigas, 1957.

Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.77.

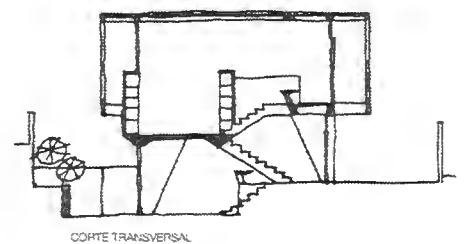
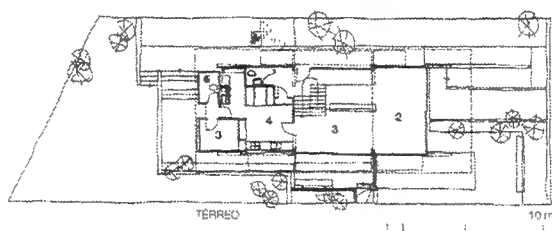
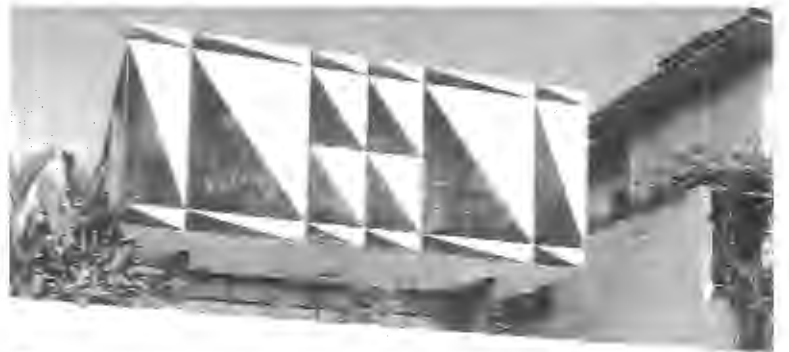


Fig. 78: Casa José Ferreira Fernandes, Artigas, 1957.

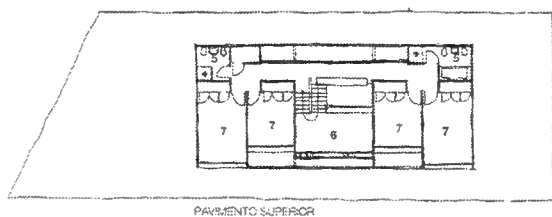
Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.76.

Fig. 79: Casa Rubem de Mendonça (triângulos), Artigas, 1958.

Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.79, 80.



- 1. Abrigo
- 2. Sala
- 3. Jantar
- 4. Cozinha
- 5. Banheiro
- 6. Estúdio
- 7. Quarto



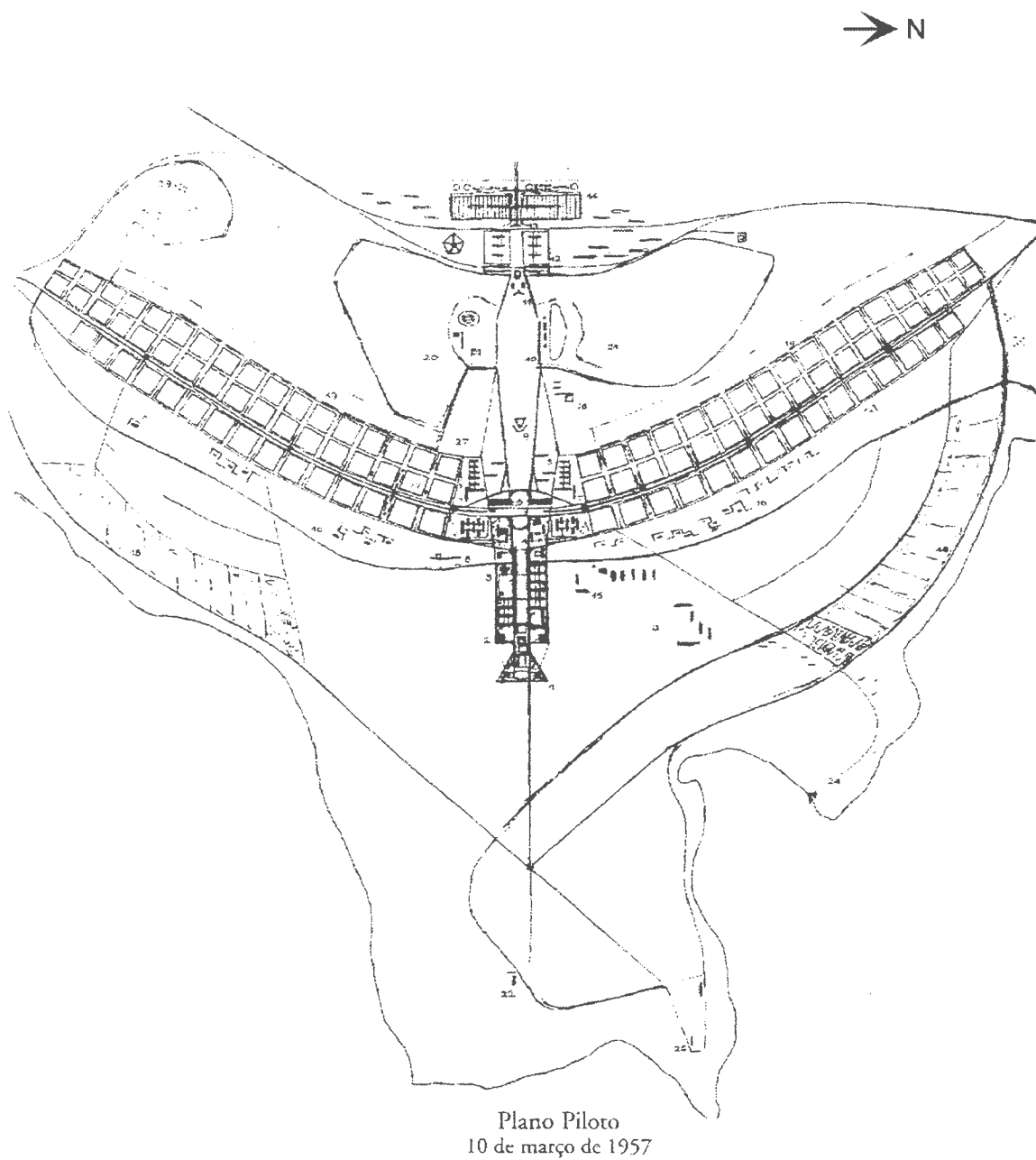
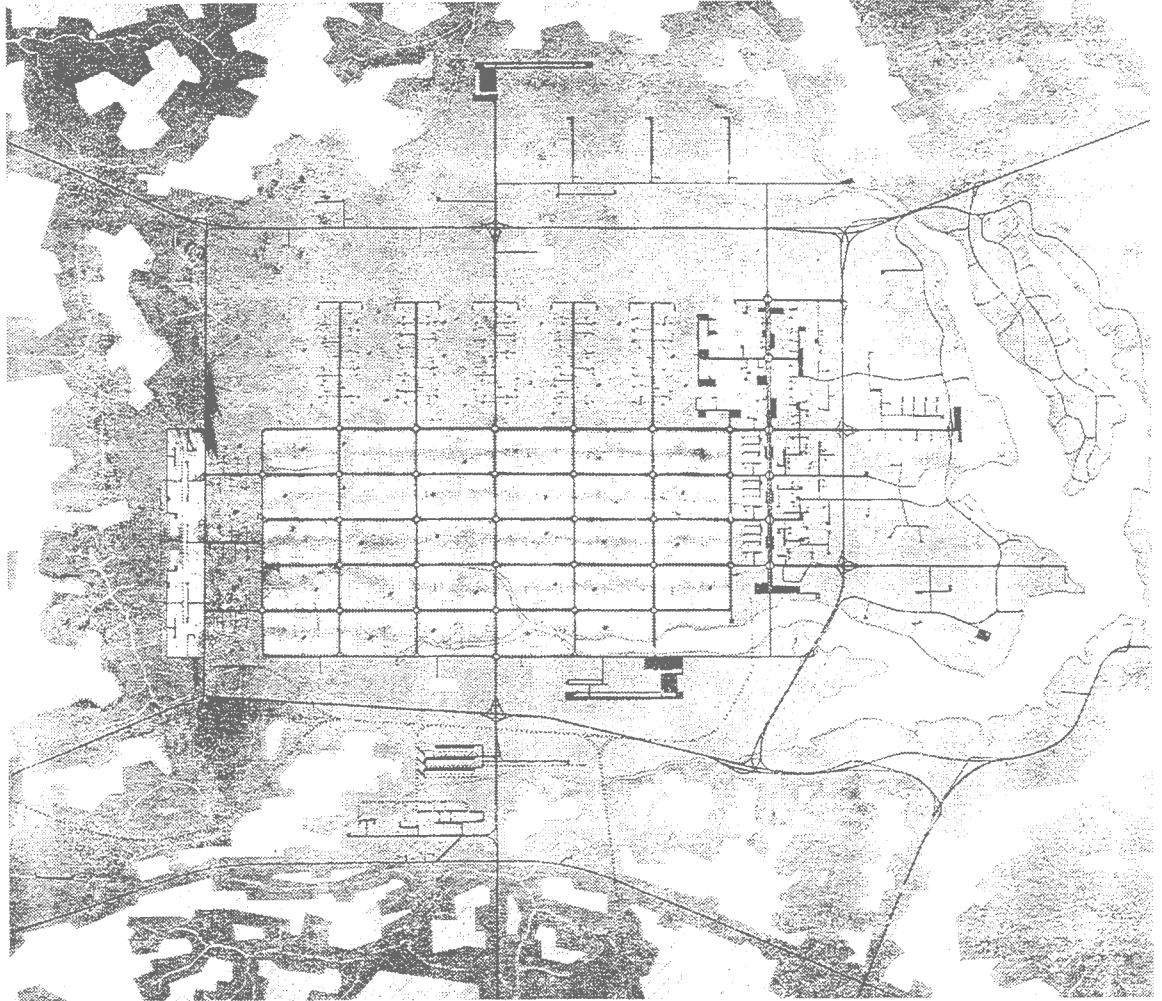


Fig.80: Plano Piloto de Lúcio Costa, 1956/57.

Fonte: Lúcio Costa: registro de uma vivência, Empresa das Artes.  
São Paulo, 1997, p.278.



Plano Piloto n.º 1    Autores: Carlos Cascaaldi  
 João Villanova Artigas  
 Mário Wagner Vieira  
 Paulo Camargo e Almeida

Suposições:

Plano de desenvolvimento para 20 anos: população de 550.000 pessoas, das quais 130.000 funcionários públicos, 348.000 em casas.

145.000 em apartamentos.

42.000 em casas arrendadas.

Propriedade governamental e arrendamento da terra.

Criticas:

1. Zonas residenciais demasiado uniformes.
2. Má circulação das residências para a sede do governo e o centro cívico.
3. Boa solução para as centrais ferroviária e aeroviária, mas duvidosa quanto à redevia, sendo necessárias três pontes.
4. O centro governamental não faz uso do lago.
5. Oportunidades topográficas perdidas: casas na parte mais elevada, sem relação com o local.
6. Onde estão as embaixadas e consulados? Os centros de rádio e TV?
7. Densidade muito baixa, área construída enorme: 50 pessoas por hectare.

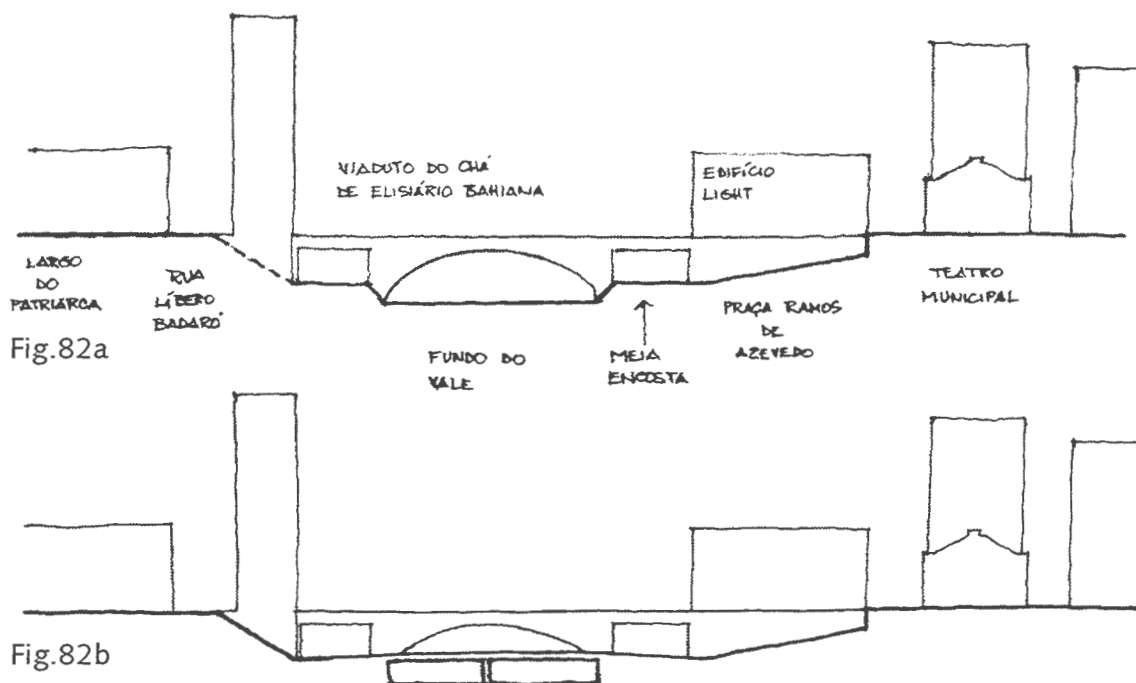
Vantagens:

1. Boa apresentação: claro, decisivo.
2. Boa solução da economia rural.
3. Destaque ao sistema arrendatário.

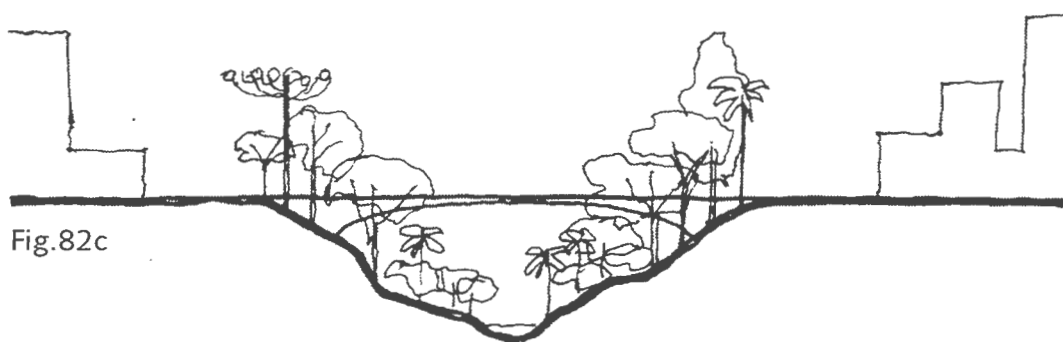
Fig. 81: Proposta de Artigas e equipe ao concurso do Plano piloto de Brasília, 1956/57.

Fonte: Módulo, n.º.8, jul/1957, p.4 e 16, l.l.24.





A obra do Anhangabaú tal como construída pela EMURB (fig.82b), em inícios dos anos 90, criou um piso único ao nível das vias laterais, à meia encosta, sacrificando a monumentalidade do relevo em favor de segregar o tráfego numa via subterrânea. É duvidoso que a proposta de Artigas (fig.82a), que mantinha o relevo natural, desse conta de funções tão incompatíveis quanto uma via expressa e um parque público.



A fig.82c mostra esquematicamente o padrão da cidade recomposta que se depreende do parque das encostas proposto por Artigas para a avenida Nove de Julho.

Trata-se de implantar parques nos ravinamentos e vales tão característicos da geomorfologia paulistana, ladeados por vias de tráfego e com a continuidade viária garantida por viadutos que vençam os vãos dos vales. Tratava-se estrategicamente de prover a cidade da amenidade de parques, regular o regime hídrico de modo a evitar enchentes e a dar visibilidade ao relevo e a um padrão civilizado de ocupação do território.

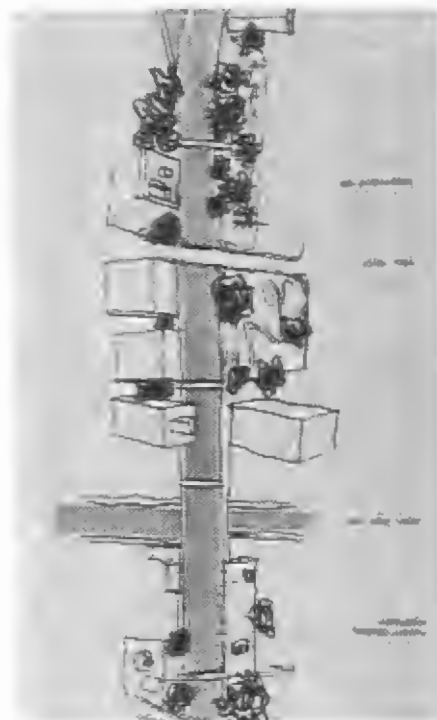
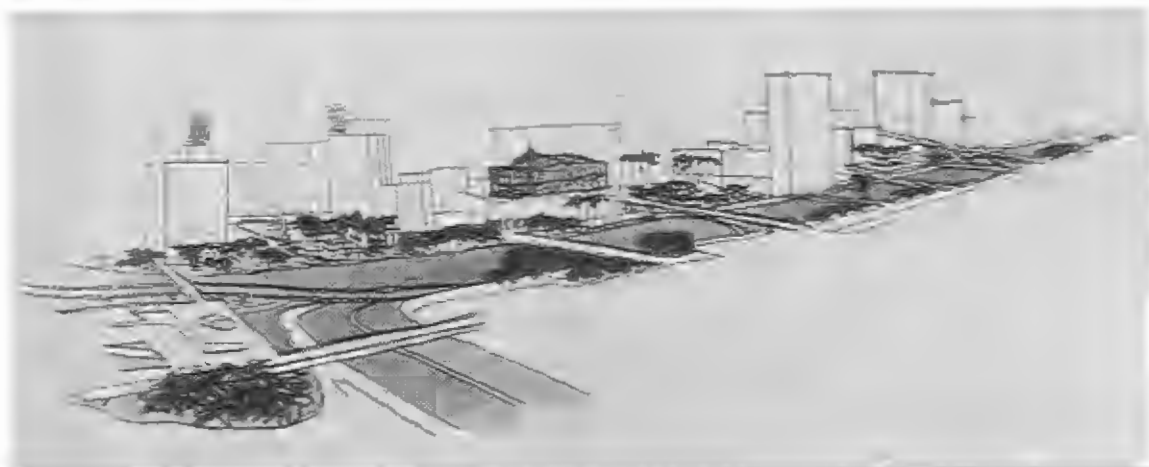
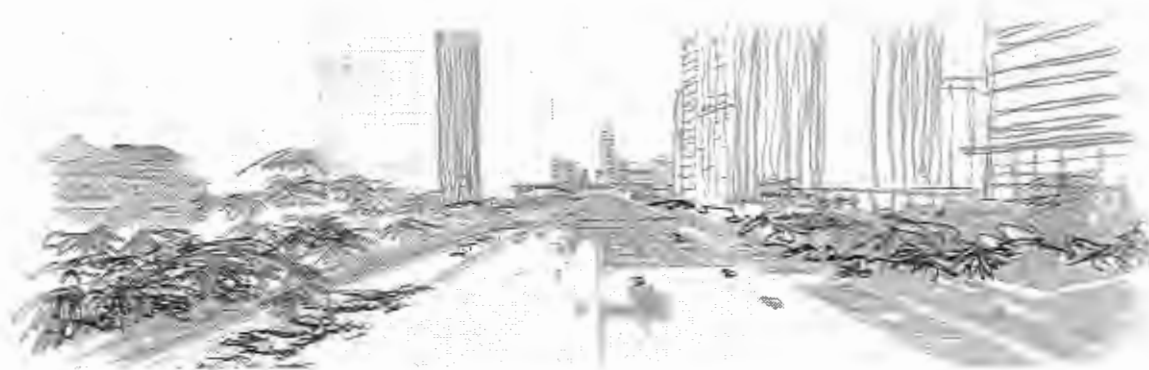
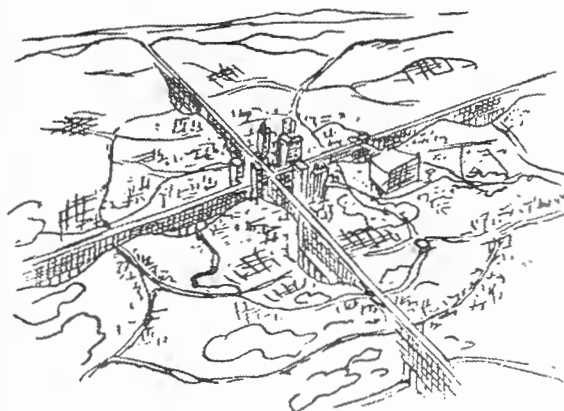


Fig.82d: Anhangabaú, Artigas, 1973/74.

Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.186,187.



Le Corbusier: *Estudo para o plano urbanista de São Paulo* (Brasil) (1929).

Fig.82e: Plano de Le Corbusier para São Paulo, 1929

Giulio Carlos Argan, *Arte Moderna*, Cia das Letra, São Paulo, 1992, p.266.

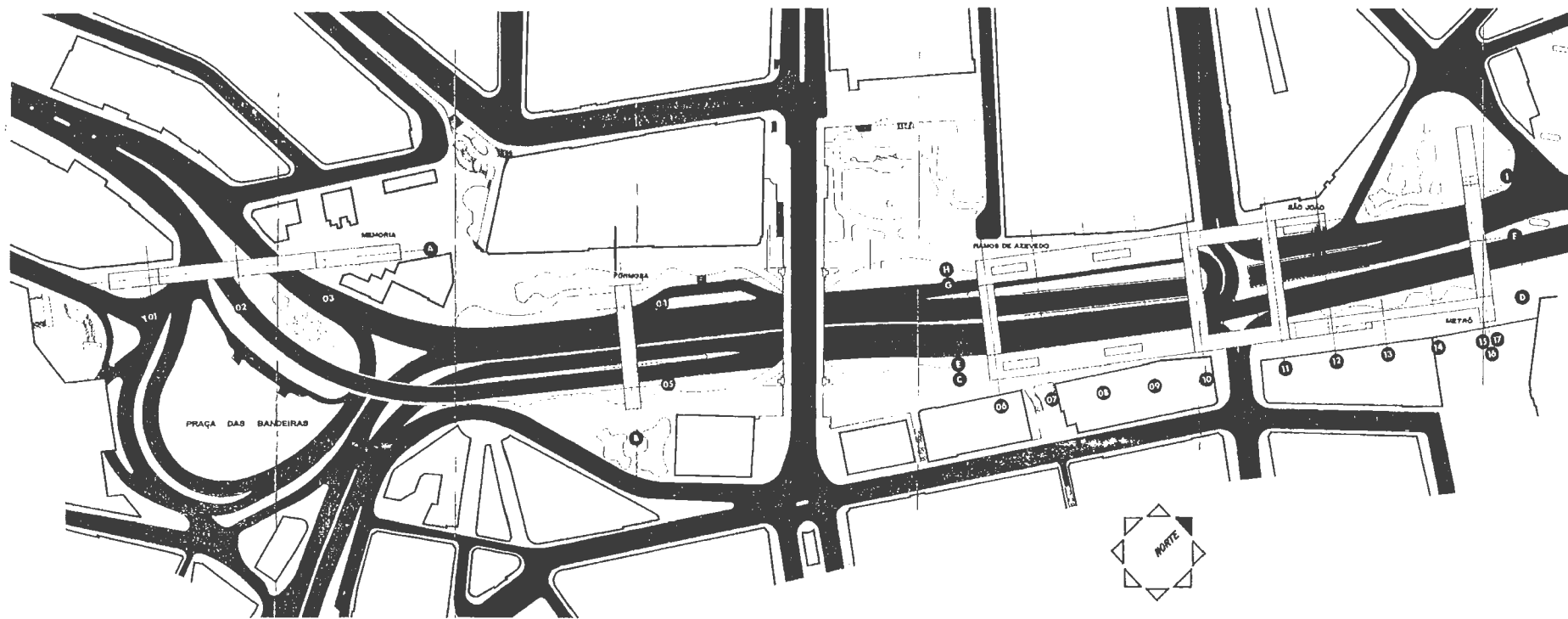


Fig.82f: Anhangabaú, Artigas, 1973/74.

Fonte: Acervo Fundação Vilanova Artigas, serviço de biblioteca da FAUUSP, 2003

Organização de sistema viário, calçadas e passarelas de transposição na proposta original de Artigas para o Anhangabaú.



**Fig.82g:**

Este é um projeto conjectural elaborado por membros da equipe de arquitetos do departamento de edificações da prefeitura municipal de São Paulo- EDIF, de que tivemos o privilégio de fazer parte. Numa gleba de periferia que coincide com um ravinamento profundo e já dispendo de uma escola e quadras implantadas na encosta superior, fora-nos solicitado implantar mais uma escola. A solução adotada era um estrutura que vencia todo o vão da ravina sem apoios intermediários e abrigava a nova escola, serviços à comunidade e provia uma passarela a interligar as ruas circundantes à ravina, que era assim preservada para a criação de um parque.

Fig.84: Casa Orlando Martinelli,  
Artigas, 1958.

Fonte:Acervo Fundação Vilanova  
Artigas, serviço de biblioteca da  
FAUUSP, 2003

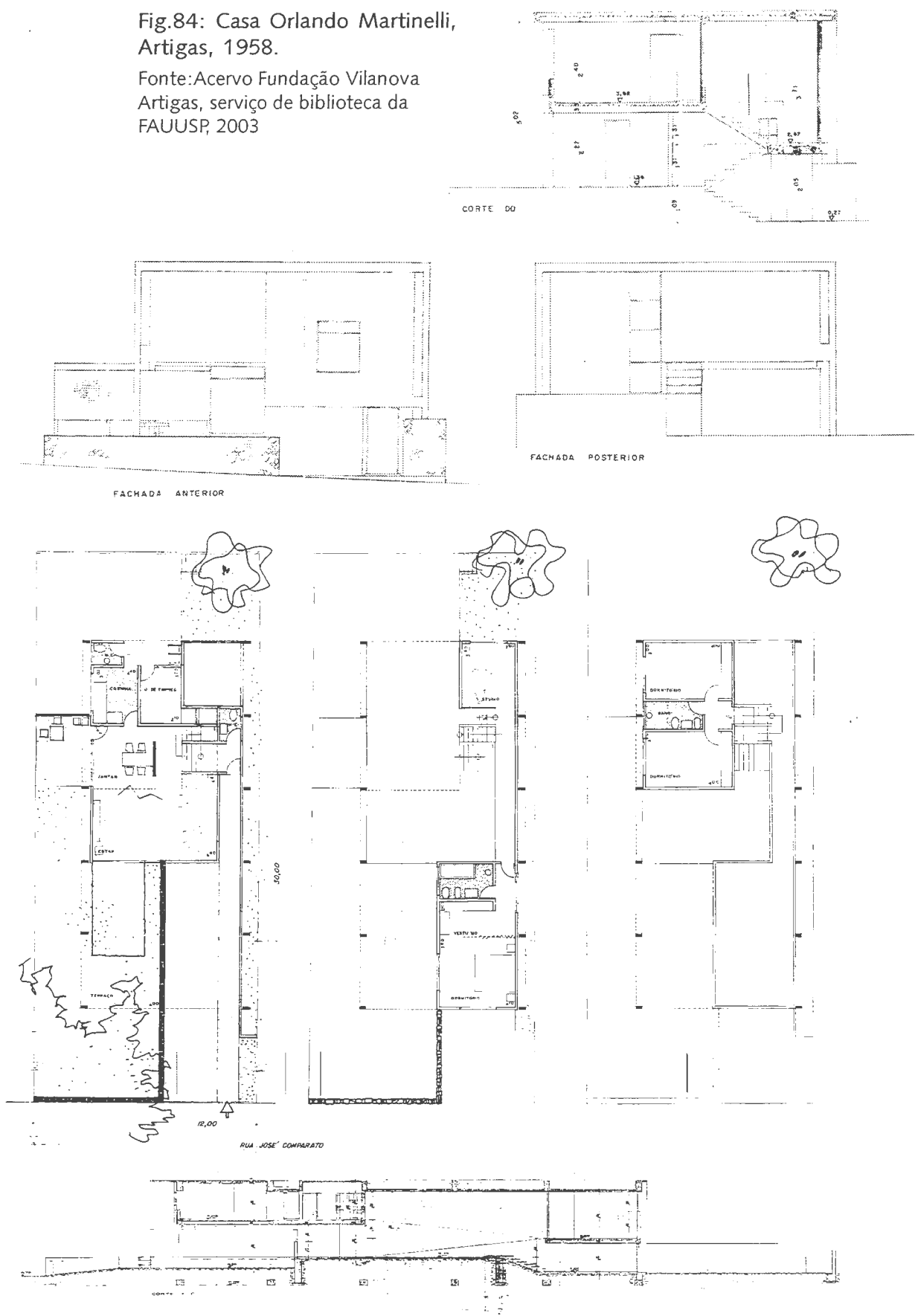
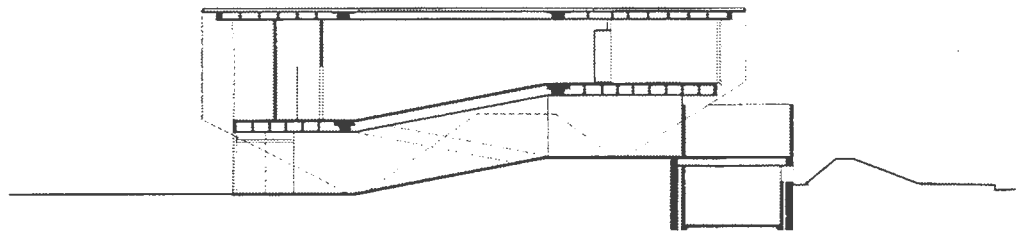


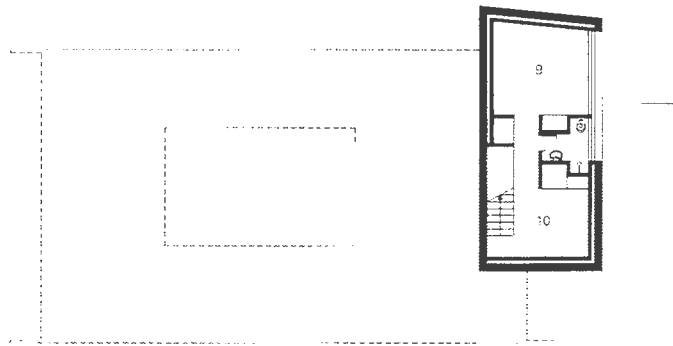
Fig.85: Casa Léo Pereira Lemos Nogueira, Artigas, 1959.

Fonte:Acervo Fundação Vilanova Artigas, serviço de biblioteca da  
FAUUSP, 2003

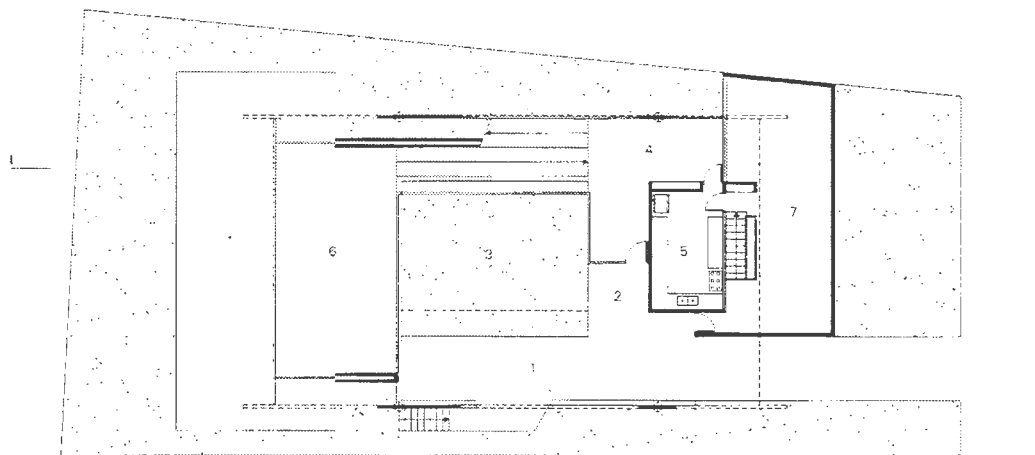


CORTE LONGITUDINAL

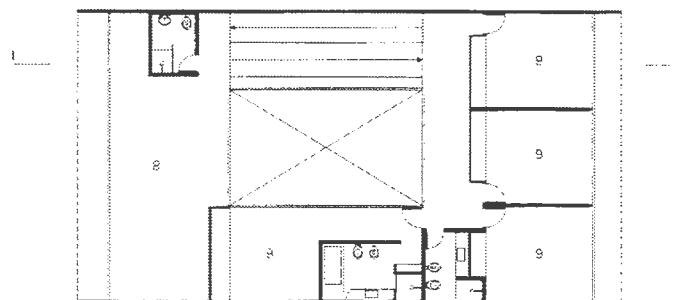
- 1 garagem
- 2 acesso
- 3 jardim interno
- 4 jantar
- 5 cozinha
- 6 estar
- 7 pátio
- 8 estúdio
- 9 dormitório
- 10 lavanderia



PLANTA SUBSOLO 0 5m



PLANTA TERREO



PLANTA PAVIMENTO SUPERIOR

Fig.86: Casa José Mário Taques Bittencourt, Artigas, 1959.

Fonte: João Masao Kamita: Vilanova Artigas, São Paulo, Cosac & Naify, 2000, p.73.

Fig.86: Casa José Mário Taques Bittencourt, Artigas, 1959.

Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.82,83.



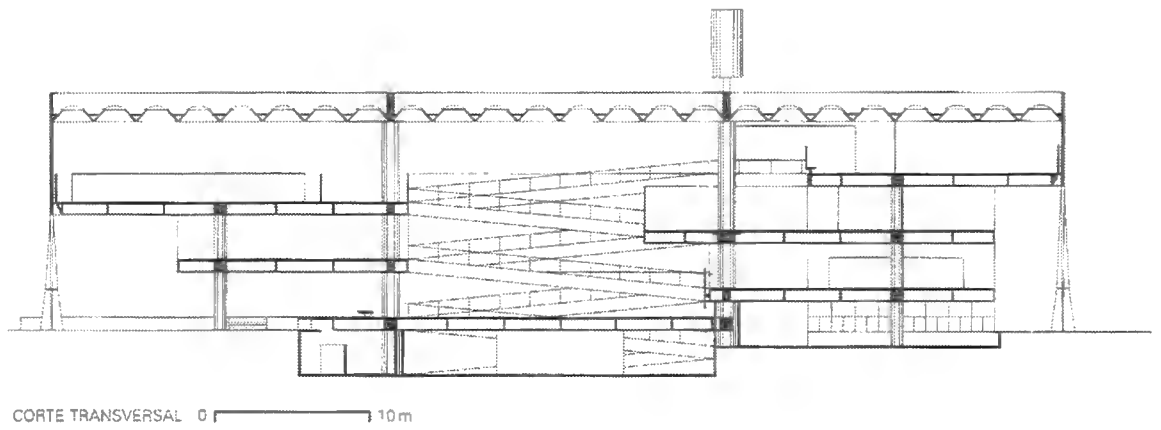
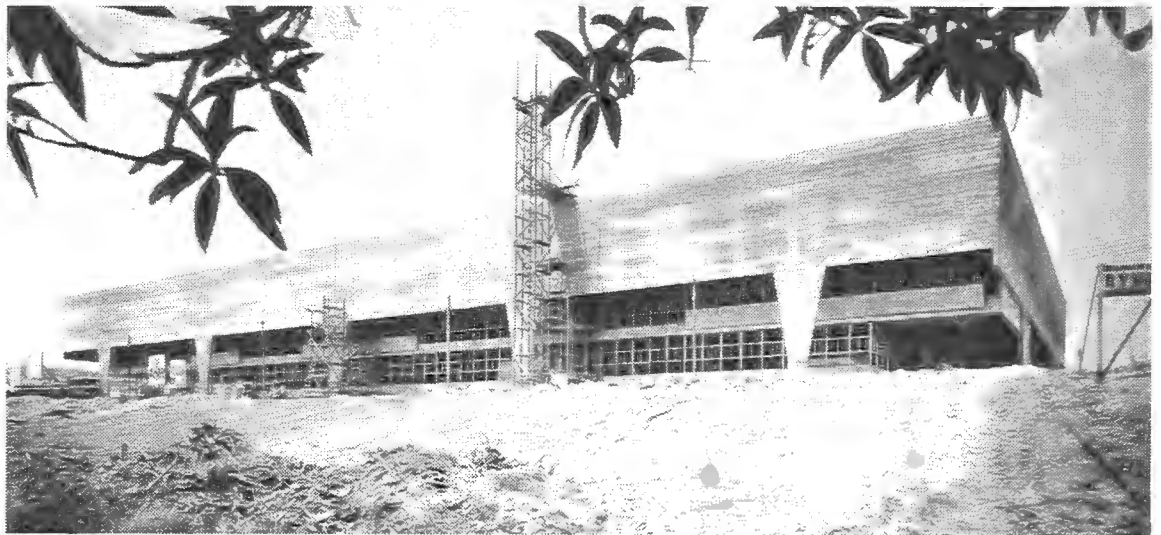


Fig.87: Prédio da FAUUSP, Artigas, 1961.

Fonte: João Masao Kamita: Vilanova Artigas, São Paulo, Cosac & Naify, 2000, p.97.





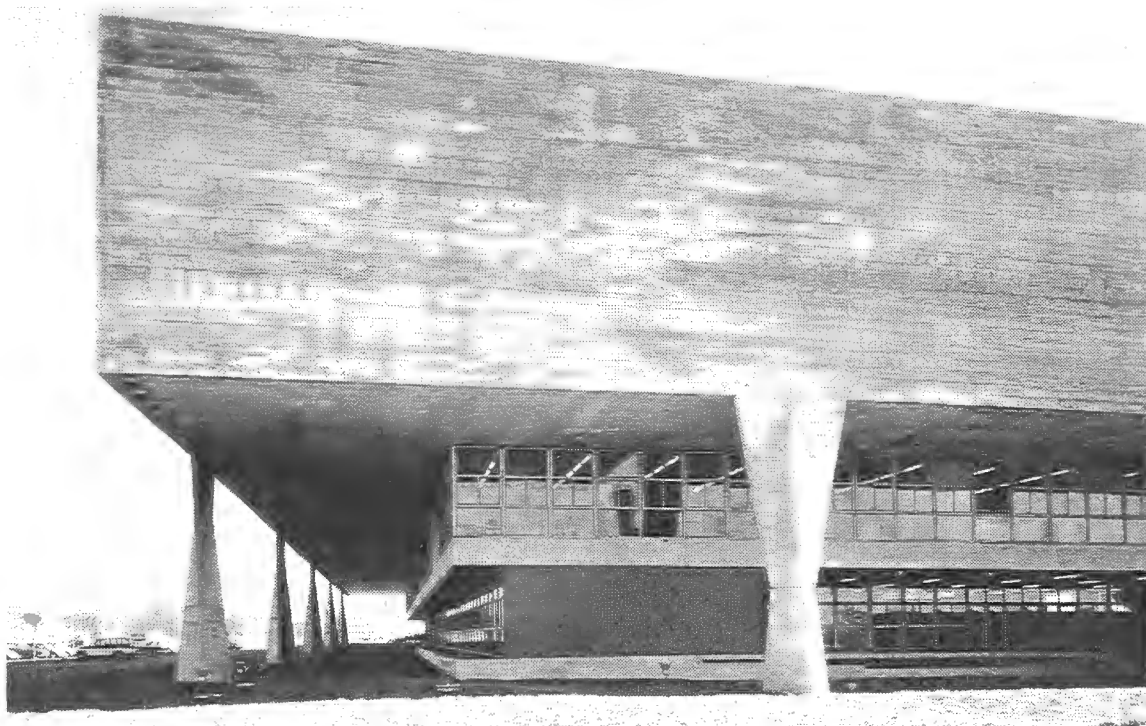
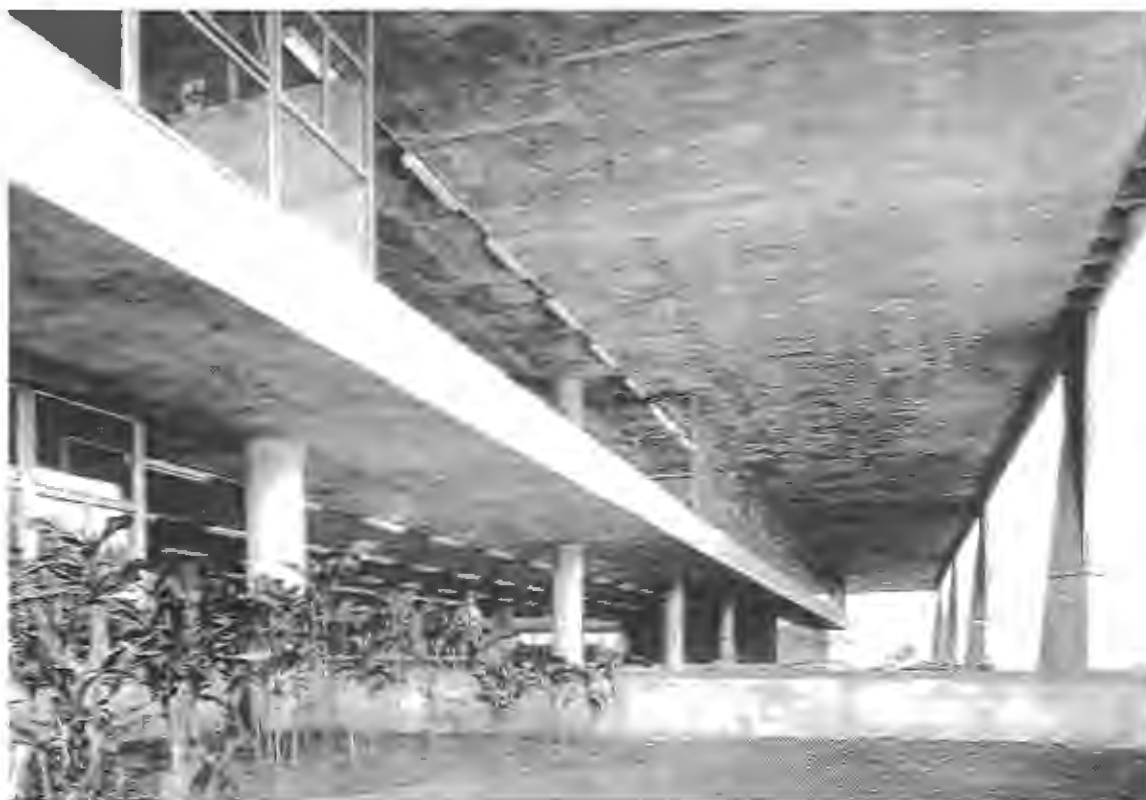


Fig.87: Prédio da FAUUSP, Artigas, 1961.

Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.101, 107,109.



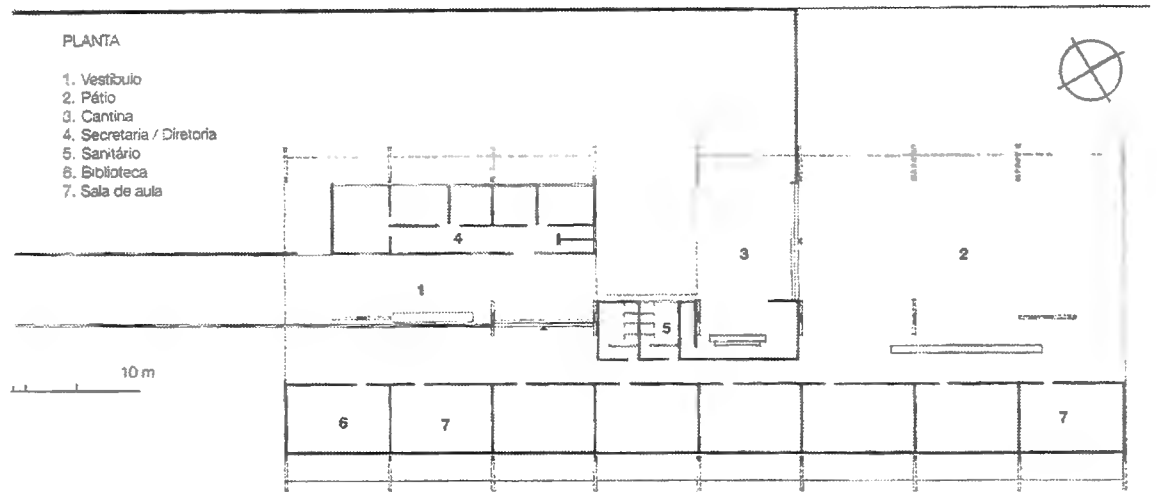
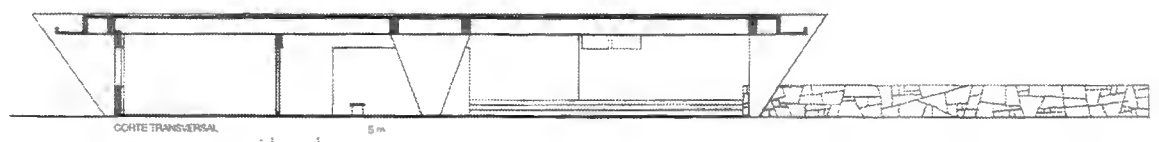
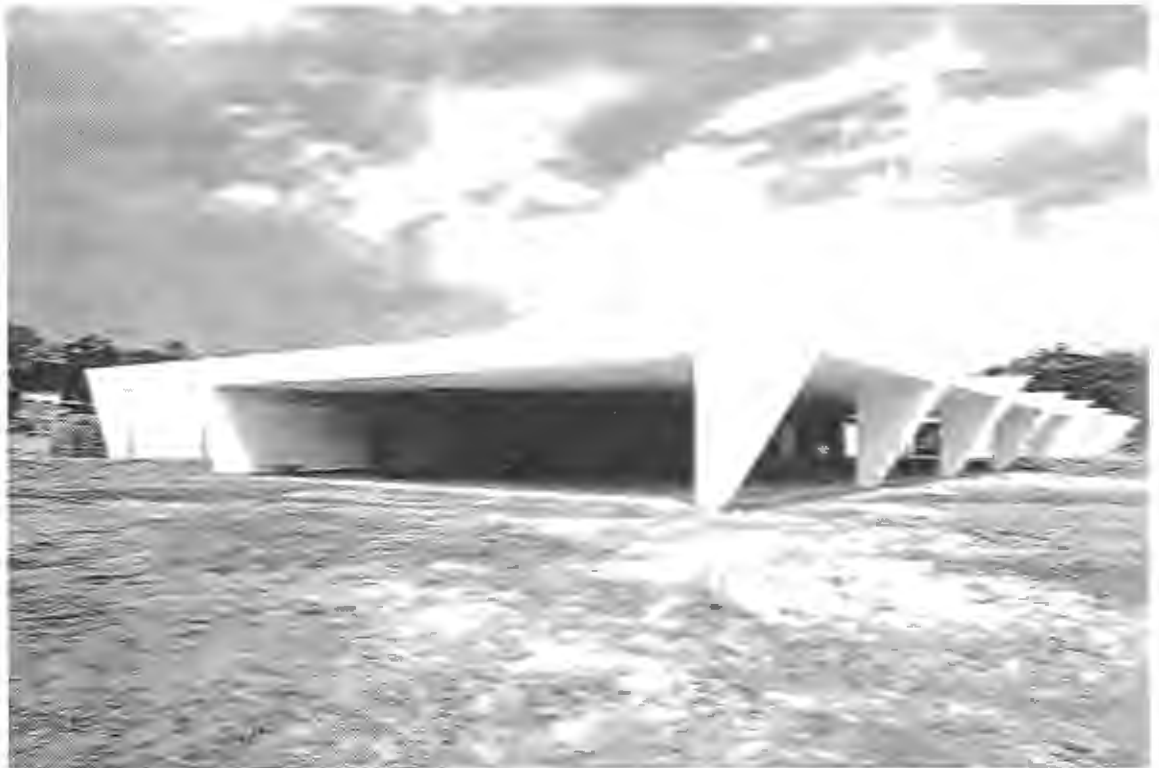
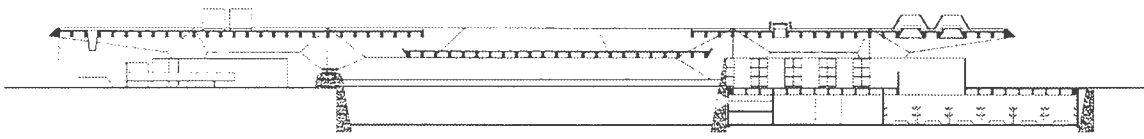


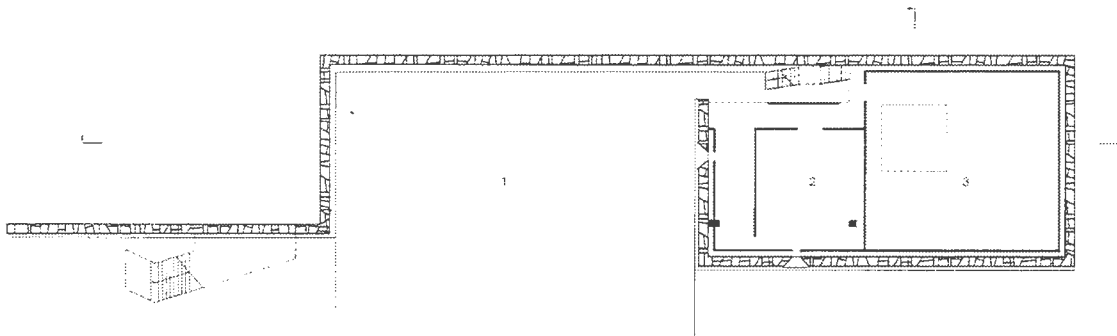
Fig.88: Ginásio de Itanhaém, Artigas, 1959

Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/  
Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.86.

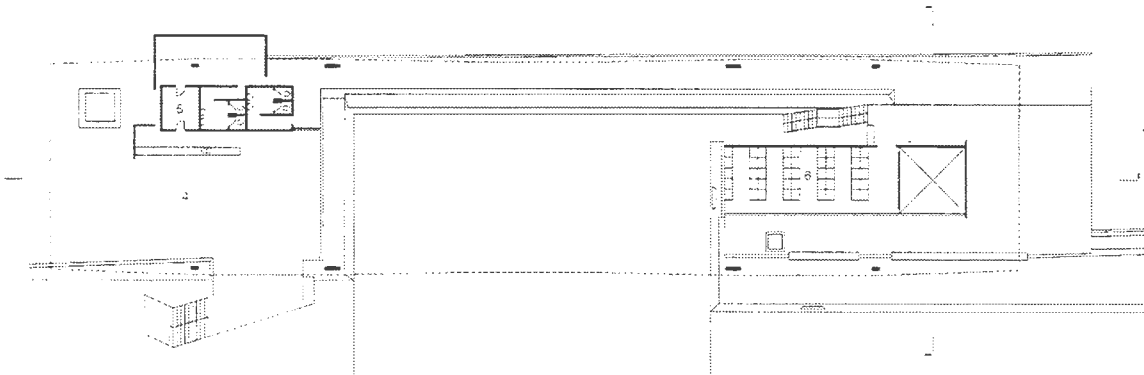




CORTE LONGITUDINAL

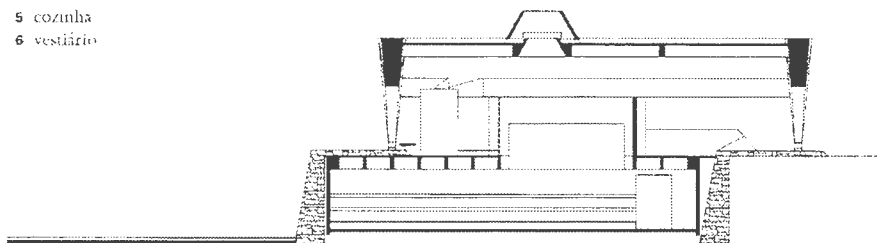


PLANTA PAVIMENTO INFERIOR (nível da água) 0 10m



PLANTA PAVIMENTO SUPERIOR (nível da rua)

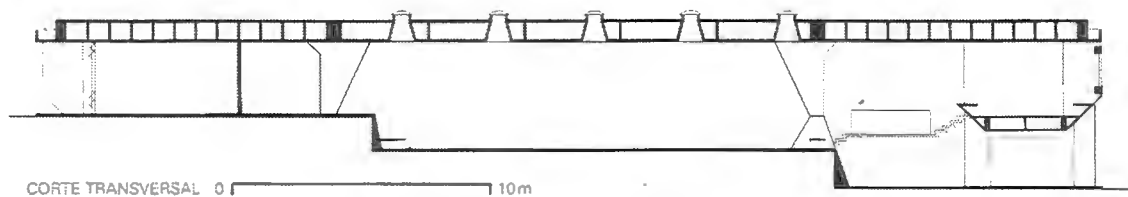
- 1 garagem
- 2 depósito
- 3 oficina
- 4 bar
- 5 cozinha
- 6 vestiário



CORTE TRANSVERSAL 0 5m

Fig.89: Garagem de Barcos do Santa Paula late Clube, Artigas, 1961.  
Fonte: João Masao Kamita: Vilanova Artigas, São Paulo, Cosac & Naify, 2000, p.87,88,89.



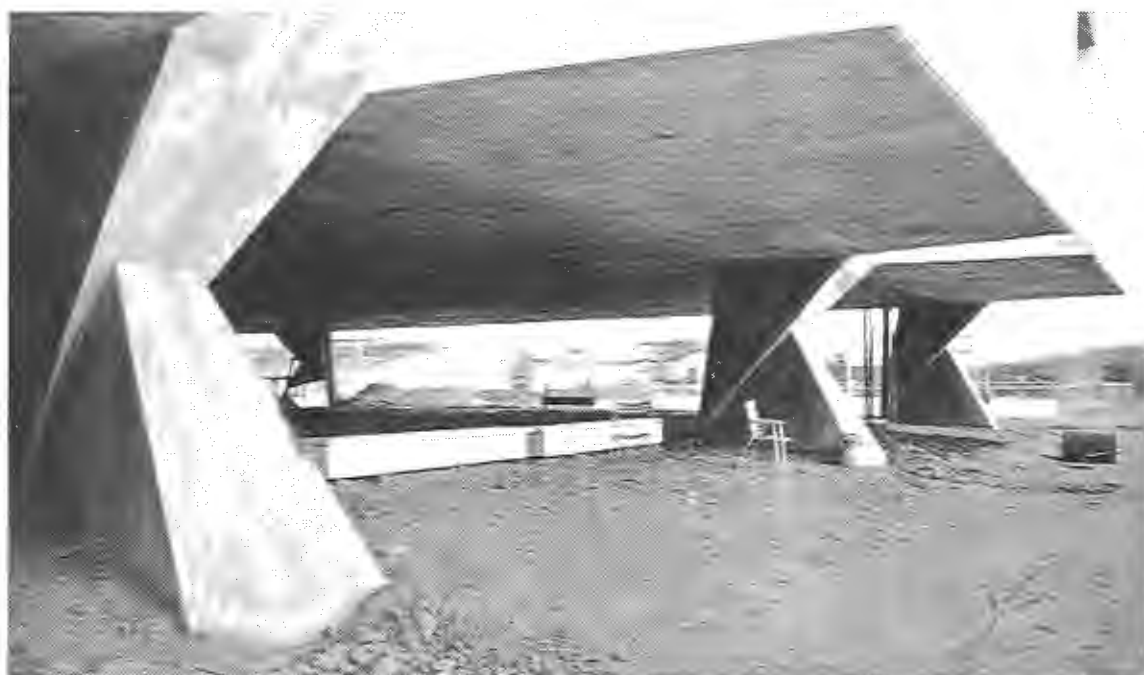


CORTE TRANSVERSAL 0 10m

**Fig.90: Ginásio de Guarulhos, Artigas, 1960.**

Fonte: João Masao Kamita: Vilanova Artigas, São Paulo, Cosac & Naify, 2000, p.75,76,79.





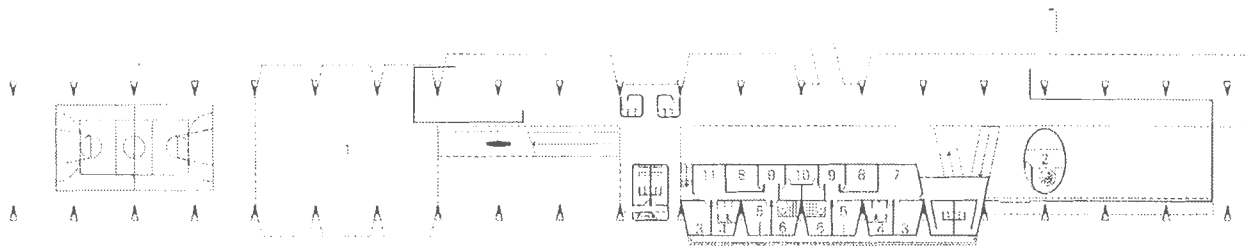
**Fig.91: Anhembi Tênis Clube,  
Artigas, 1961**

Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.96.

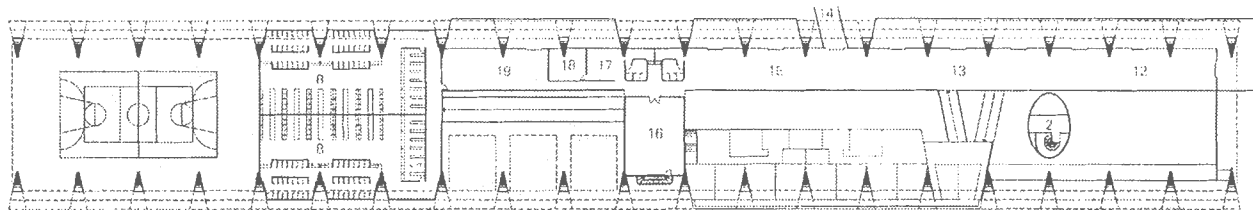


Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.97.

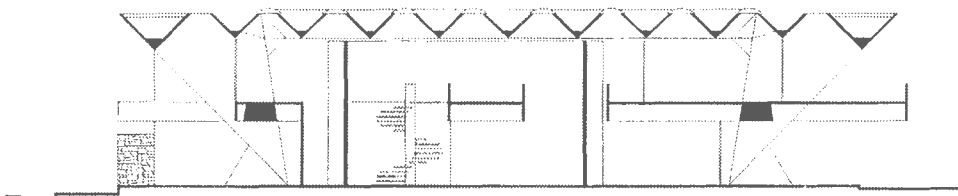




PLANTA TÉRREO 0 20m



PLANTA PAVIMENTO SUPERIOR



CORTE TRANSVERSAL 0 10m

- |                   |                         |
|-------------------|-------------------------|
| 1 salão de festas | 11 barbeiro             |
| 2 secretaria      | 12 diretoria            |
| 3 massagem        | 13 jogos                |
| 4 banho turco     | 14 acesso às piscinas   |
| 5 dacha escocesa  | 15 restaurante          |
| 6 sauna           | 16 cozinha              |
| 7 cabelereiro     | 17 restaurante infantil |
| 8 vestiário       | 18 berçário             |
| 9 espera          | 19 jogos infantis       |
| 10 médico         |                         |



Fig.91 : Anhembi Tênis Clube,  
Artigas, 1961  
Fonte: João Masao Kamita: Vilanova  
Artigas, São Paulo, Cosac & Naify, 2000,  
p.84.

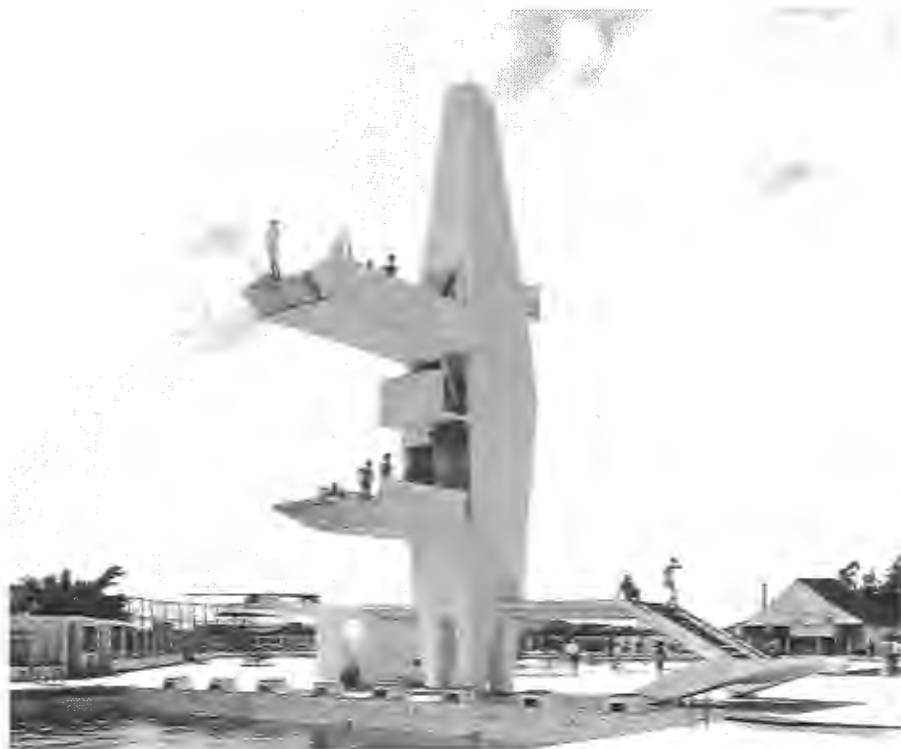
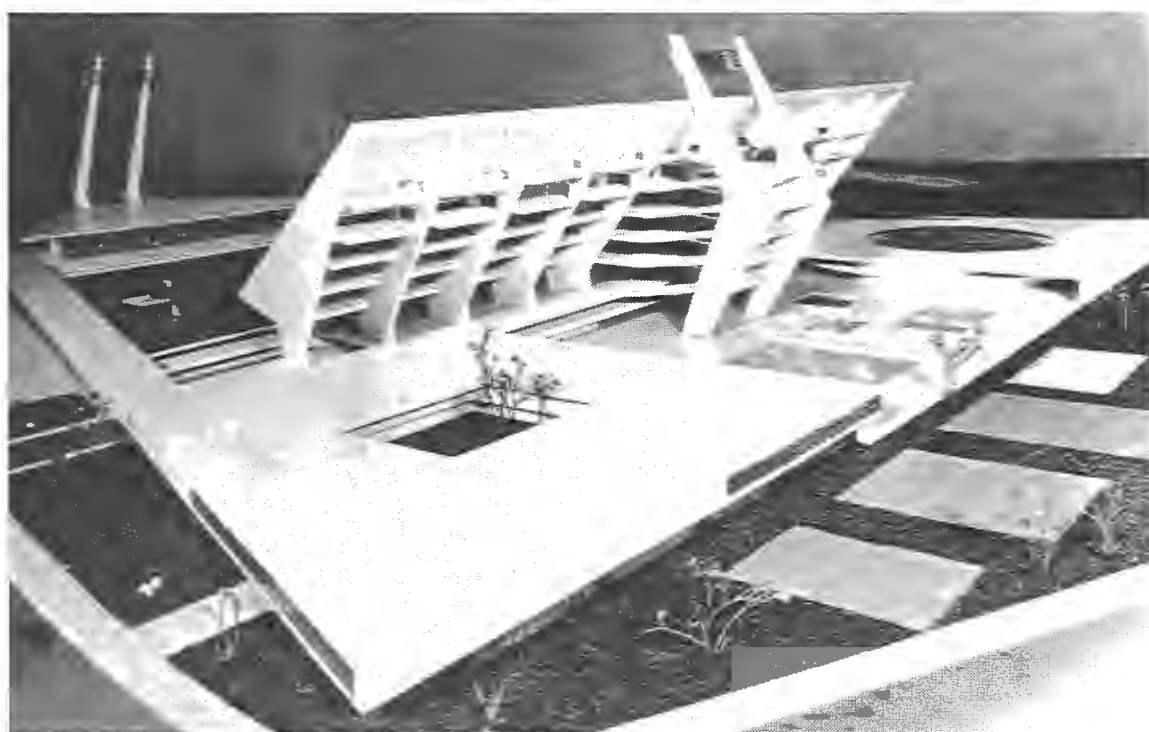


Fig.92: Estádio da Portuguesa de Desportos, Artigas, 1962.

Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.92.

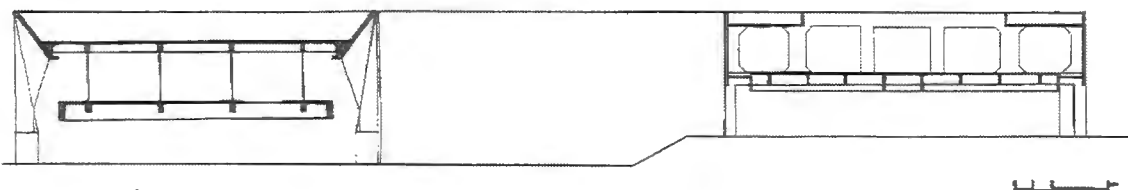




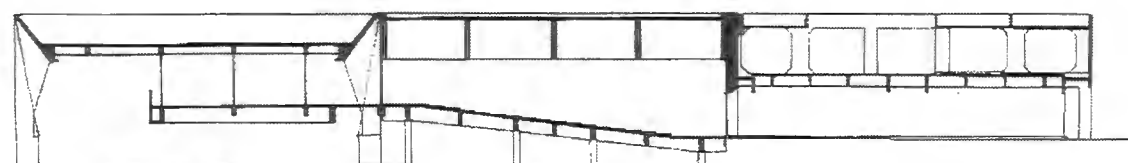


**Fig.93: Laboratório Nacional de Referência Animal - LANARA, Artigas, 1975.**

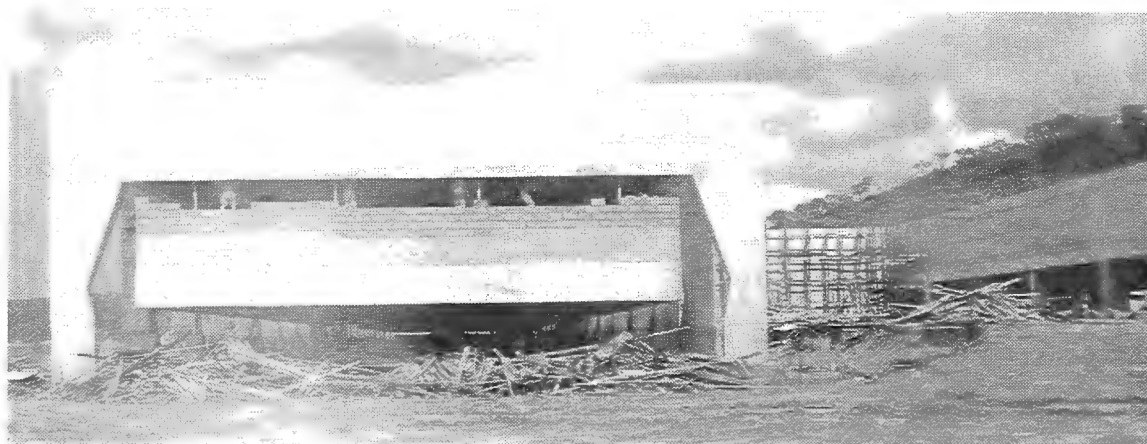
Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.196,197.



CORTE GENÉRICO



CORTE ENTRADA / AUDITÓRIO



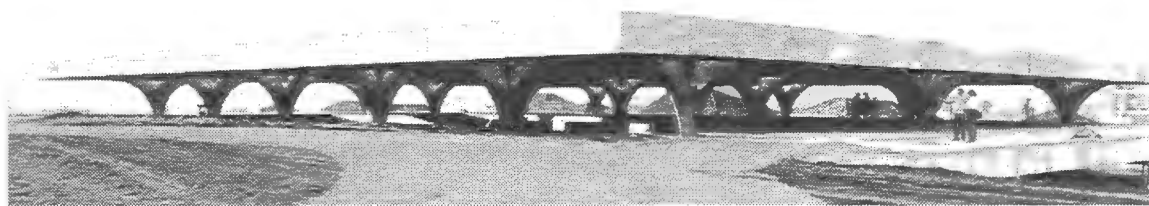
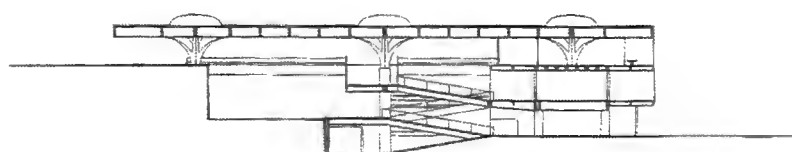
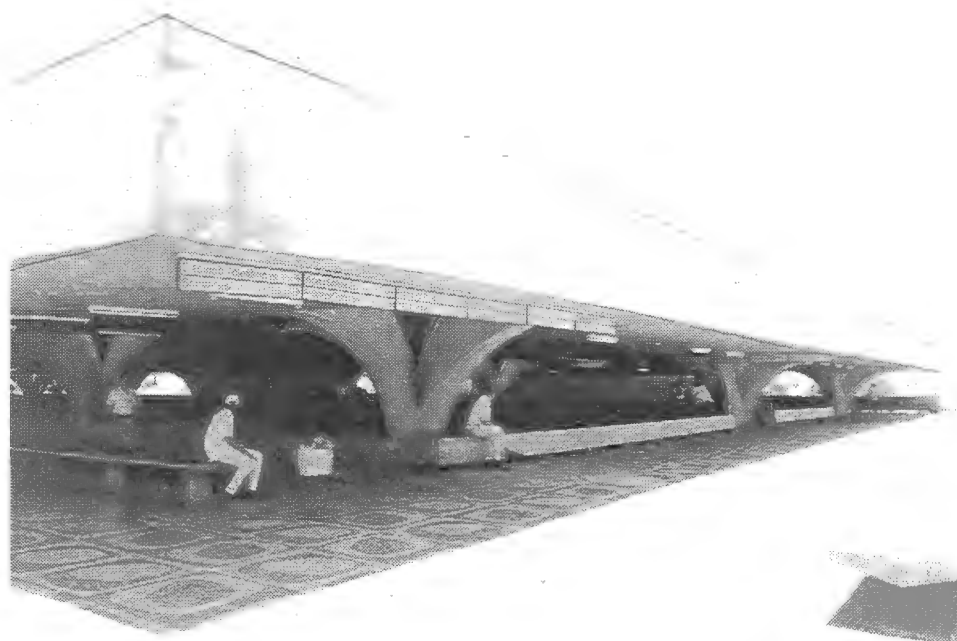


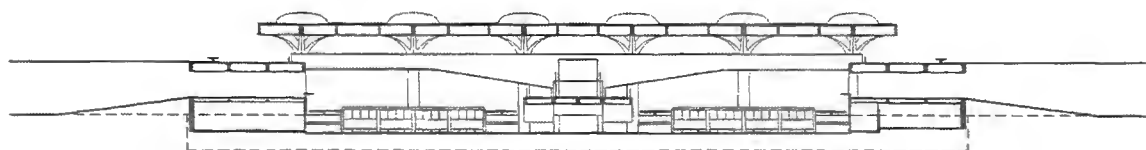
Fig.94: Estação Rodoviária de Jaú, Artigas, 1973.

Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.178.

Fotos: Marcos Faccioli Gabriel



CORTE TRANSVERSAL



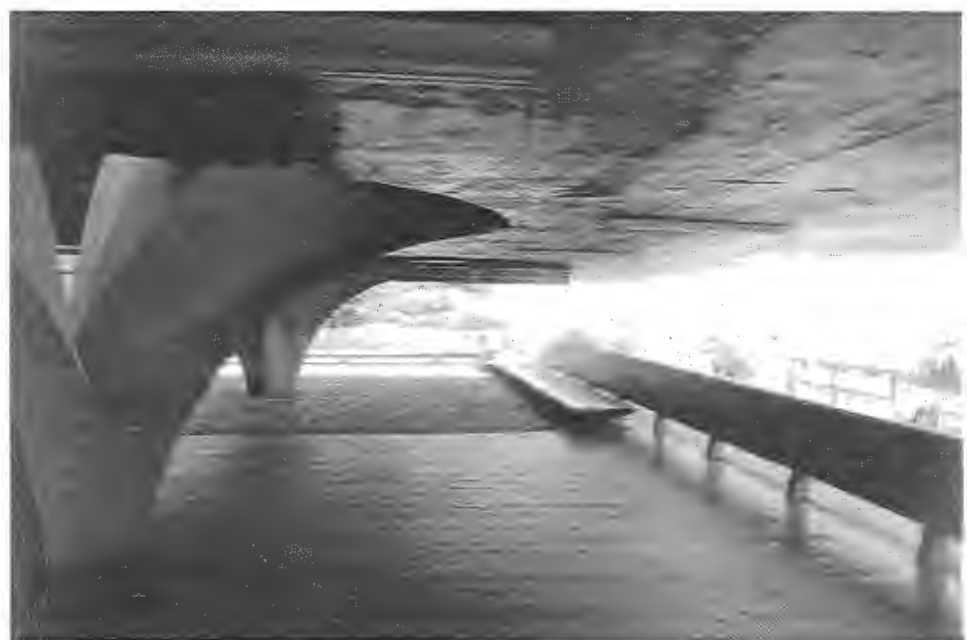
CORTE LONGITUDINAL

Fonte: João Masao Kamita: Vilanova Artigas, São Paulo, Cosac & Naify, 2000, p.94.

Fotos: Marcos Faccioli Gabriel



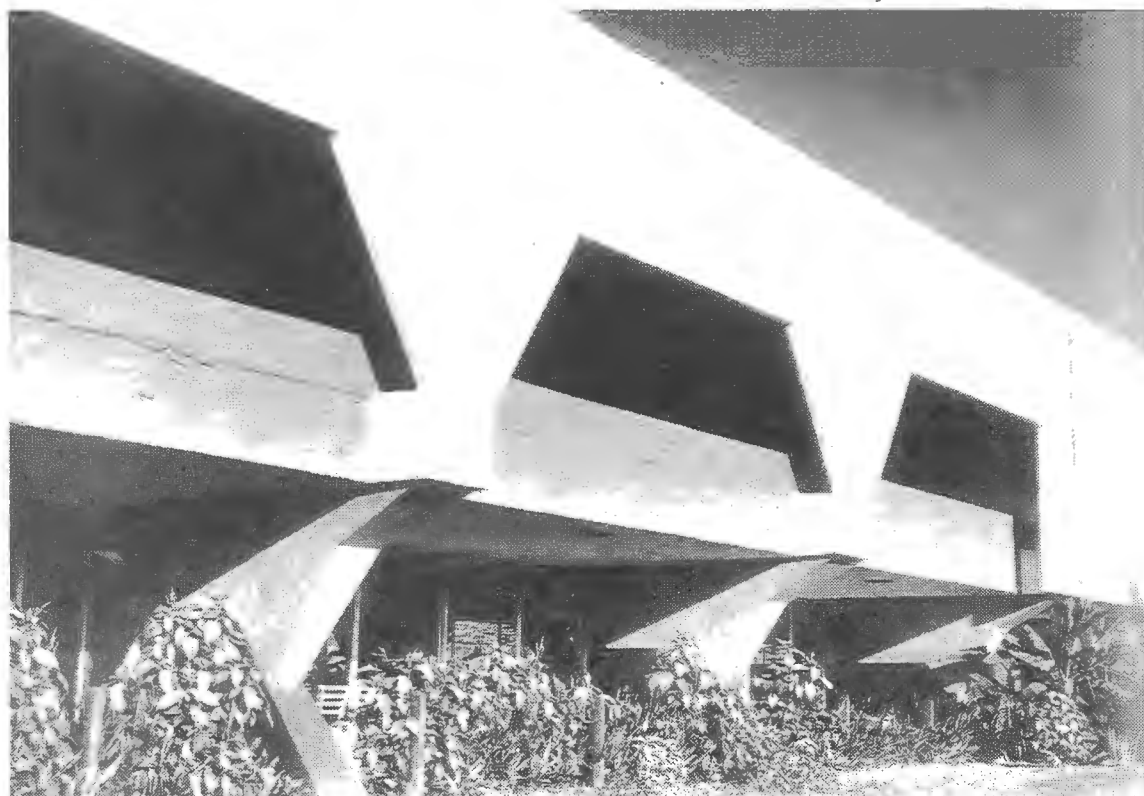
Fotos: Marcos Faccioli Gabriel





**Fig.95: Residência Mendes André, Artigas, 1966.**

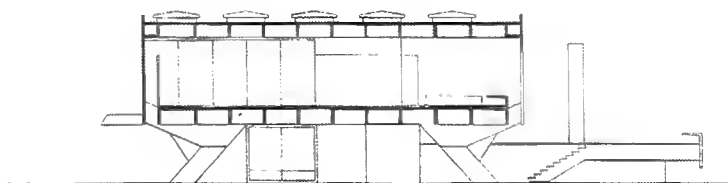
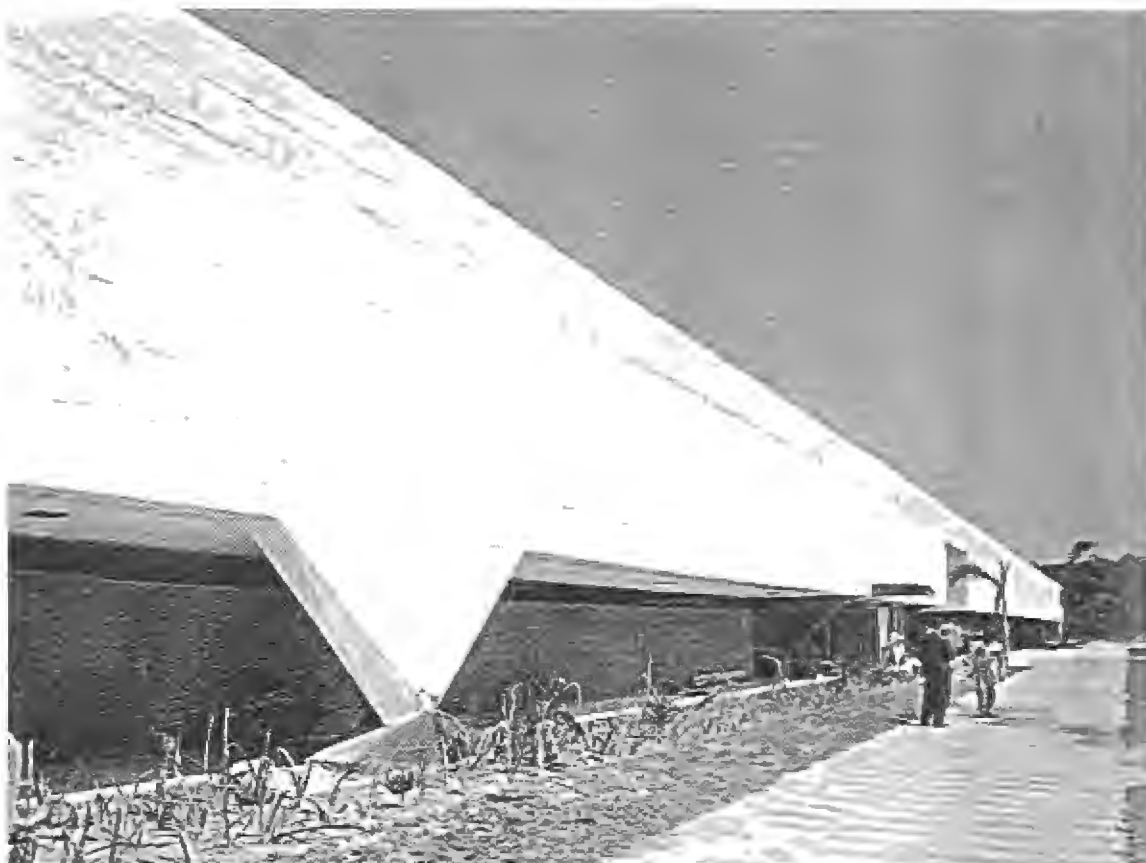
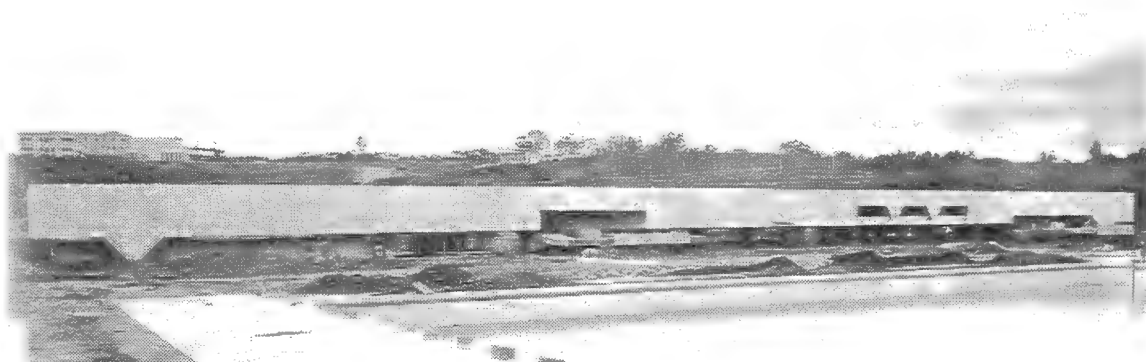
Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/  
Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.126.



**Fig.96: Vestiários do São Paulo Futebol Clube, Artigas, 1961.**

Fonte: João Masao Kamita: Vilanova Artigas, São Paulo, Cosac & Naify, 2000, p.80 a 83.

Fig.96: Vestiários do São Paulo Futebol Clube, Artigas, 1961.  
Fonte: João Masao Kamita: Vilanova Artigas, São Paulo, Cosac & Naify, 2000, p.80 a 83.



CORTE TRANSVERSAL 01 15m

**Fig.97: Centro Educacional de  
Jaú, Artigas, 1968.**

Fotos de Marcos F. Gabriel

Fonte do desenho: Acervo Fundação  
Vilanova Artigas, serviço de biblioteca  
da FAUUSP, 2003

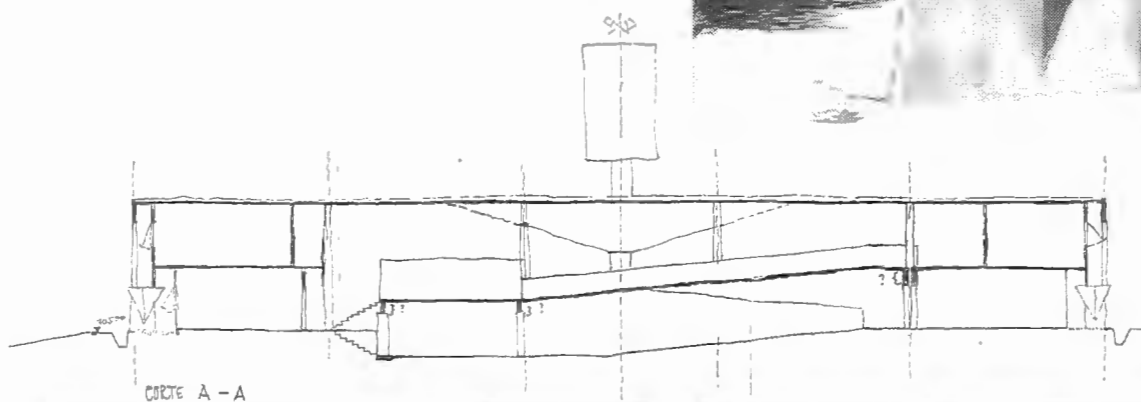




Fig.98: J.Beuy's, "O fim do século XX", 1983.

Fonte: Klaus Honnef, Contemporary Art, Taschen, 1988, p.48.

Fig.100: Astoria, Frank Stella, 1958,

(esmalte sobre tela, 245x245cm).

Fonte: William S. Rubin, Frank Stella, Moma, N.Y., 1985.

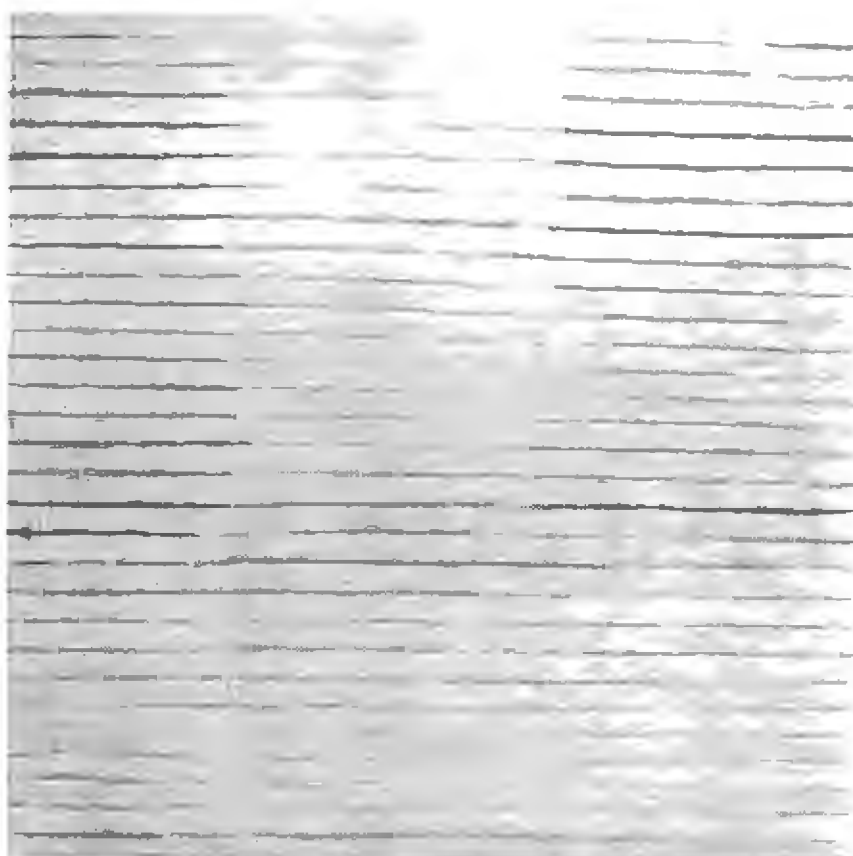






Fig.99: Colônia de Férias dos Trabalhadores Têxteis, Praia Grande, Artigas, 1969.

Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, São Paulo, Instituto Lina Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova Artigas, 1997, p.161 a 163.

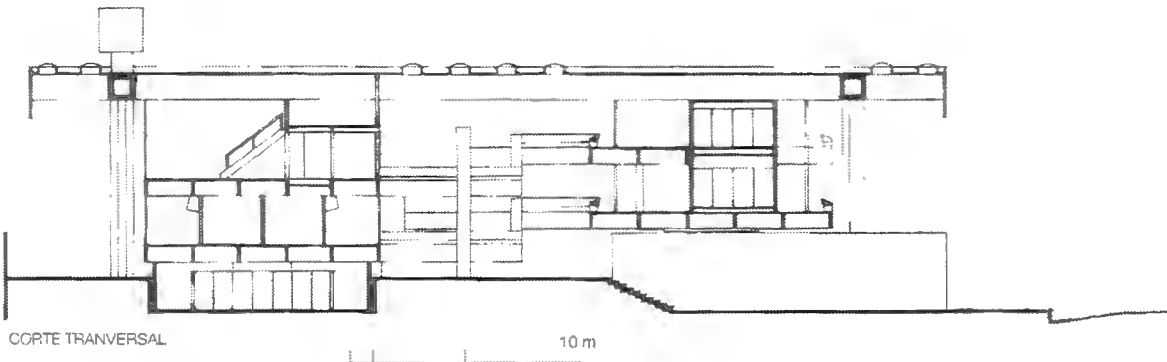
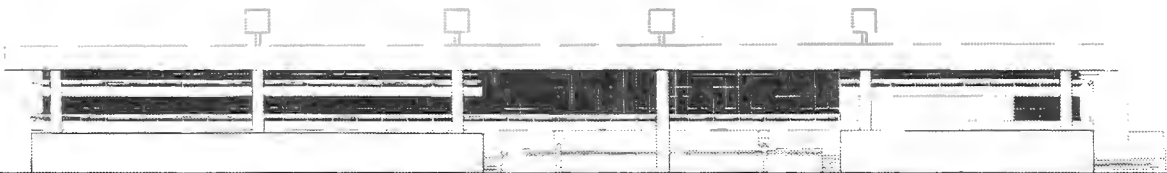
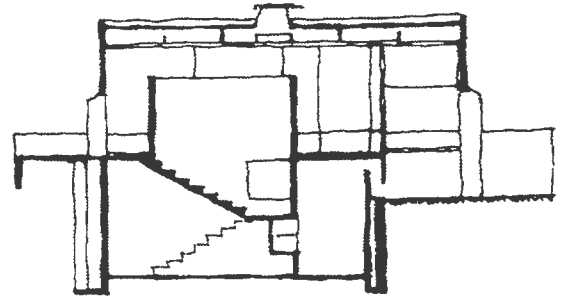
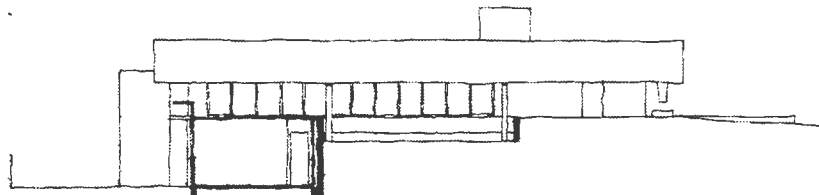


Fig.101: Casa Ivo Viterito,  
Artigas, 1962.

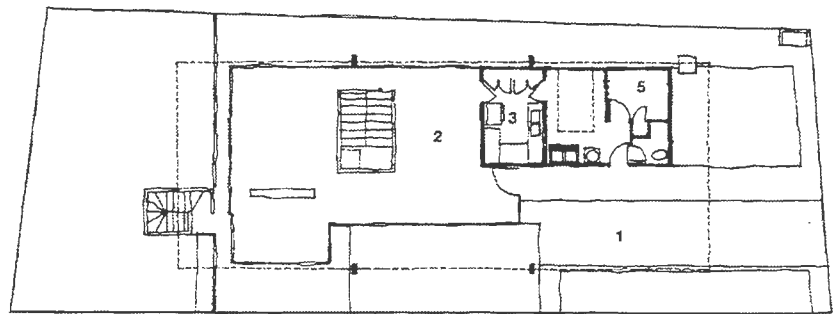
Fonte: Vilanova Artigas: arquitetos  
brasileiros, São Paulo, Instituto Lina  
Bo e P.M.Bardi/ Fundação Vilanova  
Artigas, 1997, p.123.



CORTE TRANSVERSALL  
CROSS SECTION



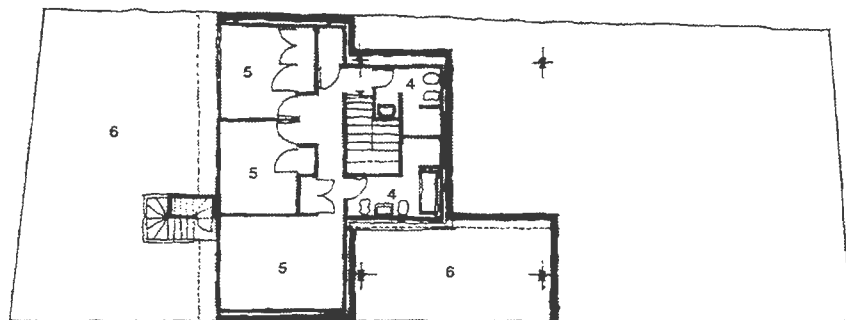
CORTE LONGITUDINAL  
LONGITUDINAL SECTION



TERREO  
GROUND LEVEL PLAN

10 m

- 1. Abrigo
- 2. Sala
- 3. Cozinha
- 4. Banheiro
- 5. Quarto
- 6. Jardim



PAVIMENTO INFERIOR  
LOW LEVEL PLAN

Fig.101: Casa Ivo  
Viterito, Artigas, 1962.

Fonte: Vilanova Artigas:  
arquitetos brasileiros, São  
Paulo, Instituto Lina Bo e  
P.M.Bardi/ Fundação Vilanova  
Artigas, 1997, p.123,124.



ARGAN E NERVI – 2p.

224.981  
AN 780  
N. 8a

A crítica de arquitetura, da estética da arquitetura, tem um critério diferente para julgar a obra dos engenheiros. É de louvar, e como que justificá-los de não serem "artistas". Não empregam para eles os mesmos critérios críticos. É uma atitude generica. Giedion diz que o arquiteto do século XIX foi o engenheiro. Maillart é louvado por Max Bill dentro de critérios generosos, etc. O mesmo faz Argan em relação a Nervi. É uma tendencia geral. Porque (?). Há nisso uma política de trazer a técnica para a compreensão dos temas estéticos? Ou ao contrário. Há a tendência geral de valorizar a técnica sobre a arte, ou como o faz Corbusier , equiparava engenharia e arquitetura ?

Os métodos de verificação e cientismo se impõem como misterê,<sup>ic</sup> sabedoria etc, sobre o homem e seus projetos. Seria como a autoridade de pronunciar um "não pode" às suas intenções, mas agora , não a partir de considerações <sup>socialis</sup> inviáveis etc, (as utopias etc) mas a partir de um "conhecimento científico".

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.

Já é preciso usá-lo em termos de riqueza, economia, etc.

A generosidade de critérios usados para os engenheiros, reflete uma posição do lado da técnica. Uma posição tomada ao lado da prudencia burguesa . De eficiência etc.

DEDALUS - Acervo - FAU

É um abandono da estética etc.



20200000464

Os pioneiros do desenho moderno. Nikolaus Pevsner. Pelicano.

N.º 95 9909 87

Depois do "aparecimento" das estruturas de aço e concreto nos edifícios, o conceito de estrutura na arquitetura, mudou.

O contraste entre parede portante e parede divisória do espaço. Antes houve uma limitação da apropriação espacial, imposta pela estrutura de paredes portantes.

Mas, na realidade, elas eram estrutura junto com o germe da estrutura moderna, que era a coluna.

Há muita confusão em torno do conceito de estrutura.

Frank Lloyd Wright tinha uma noção de estrutura que ultrapassava sua definição como "elemento portante" - esqueleto. Transferia seu conceito para a estrutura arquitetônica. Essa noção de estrutura, como que a definia como linhas mestras, arcabouço complexo que incluía desde o social até o físico. A sua estrutura era orgânica, enquanto sustentava, mantinha, a relativa amargura decorrente da multiplicidade de fatores a considerar. Uma estrutura "racional", isto é, didática, homogênea, sujeita a uma simetria, seria para ele, a uniformização da vida eterna. Wright manifesta através disso uma defesa de um "individualismo a outrance" etc. É contra a ordem, incapaz ele de pensar em termos de uma dialética entre o particular e o geral, entre o individual e o social.

Na verdade

TÉCNICA (NO BRASIL) – 3p

## Técnica (no Brasil)

"Il me semble qu'ils confondent *but* et moyen, ceux qui s'effraient pas trop de nos progrès techniques." Saint Exupéry (Terre des Hommes).

É uma queixa da área das metrópoles culturais. Alguma coisa poderia ser dita a respeito da cultura de massa, enquanto técnica para um consumo forçado etc. Gilson (Etiènne) afirma que o ecumenismo e a "polârização" da igreja católica nada mais é que um subproduto da cultura de massa. Nesta queixa, uma parte é nostalgia de um período no qual a problemática não solicitava tanto etc... Outra contém a crítica justa contra a coisificação ao nível da vida dentro da estrutura da metrópole.

Porém, para o mundo subdesenvolvido, muda o panorama. Nele, o atraso técnico é que se revela mais profundo. A preponderância, prevalência de estruturas de tipo colonial, latifundiário, de exploração de recursos naturais, sem indústria etc, levam ao atraso técnico. Tanto mais importante observar que nos países subdesenvolvidos este atraso se agrava cada vez mais, no tempo. O ritmo de avanço industrial e tecnológico, a partir do começo do século XIX foi para os países colonialistas muito rápido e continua sendo rápido. Os países subdesenvolvidos, claro que não conseguiram acompanhá-los. Tiveram, no ponto de partida, algumas condições que se poderia considerar semelhantes às das metrópoles. O Brasil, por exemplo, foi dos primeiros países a dispor de estradas de ferro e parece que teve uma marinha importante etc. A estrada de ferro Curitiba-Paranaguá, é uma proeza técnica. Saturnino de Brito seria incompreensível a não ser partindo deste raciocínio. Uma certa equivalência de processos. Quando Vauthier esteve no Recife, *pode* aplicar a técnica francesa mais atual para a solução de problemas do cotidiano da cidade, do porto etc. Não há em suas memórias referências que revelam alguma observação sua maior sobre a diferença dos meios no que *(trava)* à aplicação da técnica da época. Também Mauá ou Rui Barbosa puderam opinar ~~mais~~ ou menos partindo deste princípio, de uma defasagem menor entre o avanço técnico dos dois mundos.

Mas hoje, o atraso técnico é relativamente muito maior. Ele por outro lado, é mais difícil de ser enfrentado, porque, também, o poder



de decisão é menor. São mais aguçadas as contradições na estrutura metrópole - colônia.

Daí decorre um fato importante. Nós precisamos ter, em relação à máquina, à técnica, à indústria, uma atitude bem diferente. Deveremos impulsionar este avanço por caminhos corretos.

Acontece que a técnica oficial é constituída por uma engenharia comprometida ideologicamente com a estrutura. Uma engenharia que se contenta com as abstrações da pesquisa de gabinete, do conhecimento teórico, do qual faz uma erudição - como que a serviço da metrópole. Mas é tímida quando se trata da prática. Aqui ela é uma engenharia de meio quilo, prudente, economica, hiper raciocinante - incapaz de partir da prática para a teoria - de pesquisar na prática, na ação. Estamos "relativamente" cada vez mais longe dos Teixeira Soares. Basta um exemplo. Saturnino de Brito ou a hidráulica colonial, criaram a caixa d'água doméstica. Nós até hoje polemizamos em torno dela sem nos decidirmos portanto, a reconhecer que o fornecimento da água deve ser constante independentemente de cada consumidor precisar se "conformar" com a eventual falta d'água por incapacidade do sistema etc. Com isso, o que foi muito saneamento, na época de muito mosquito e muita febre amarela, hoje é um saneamento paupérrimo etc... Esta técnica foi e é representada ao nível do governo. Na verdade, é a técnica dos governos. Suplicy de Lacerda o confirmou em palavras claras etc...

Ele se intimida com a teoria científica que acompanha o desenvolvimento da industria nas metrópoles; se envergonha da nossa prática etc... Assim a axiologia do avanço técnico que nos outros países está na mão da industria, aqui como que está nas mãos vacilantes da burguesia e na decisão do grupo latifundio - metrópole.

Interessante ver o papel que as artes estão desempenhando, ou começando a desempenhar. A arquitetura por exemplo, toma a frente e começa a propor questões para essa técnica etc, o que gera conflitos que tangem à ~~esmiada~~ o cômico. São os engenheiros os porta-vozes de uma prudencia argumentada com raciocínio quase sempre ridículo, que antes reflete a prudência do latifundiário que a audácia do industrial etc.

Passa-se o mesmo no ensino, na saúde, no tratamento dos problemas da juventude etc.

O estudo da superestrutura cultural no Brasil, a história das idéias, deveria, parece-me, levar em consideração as escalas de passagem do domínio colonial - de Portugal para a Inglaterra (Methuen) e para os EE UU.

O papel representado pela França é desligado do domínio econômico direto (?). Como as idéias de 1789 são um ponto de vista peculiar a camadas da burguesia interessadas na independência econômica, etc...

A técnica das estradas de ferro, dos ingleses no Brasil, por exemplo, foi sempre acompanhada da exploração econômica direta. A técnica francesa - nem tanto. Aqui devem estar situadas as razões para a aceitação ampla dos movimentos artísticos etc de origem francesa. Costuma-se atribuir tudo isso à proximidade de origem das línguas português - francês. Não é verdade, parece. Hoje a juventude lê e fala o inglês com relativa facilidade. E encontra dificuldade no manejo da língua francesa. Como que a recusa etc... É comum, nos títulos e nomes de empresas etc, mesmo as modestas, o uso do inglês John's bar e não sei quantos outros empregos. Certas palavras, ainda que vernáculos, foram desenterradas pela tradição do inglês americano → inusitada (unused), promoção (promotion), privacidade (privacy), aproximação de uma questão (approach), isto tudo sem contar os americanismos mais imediatos que nem traduzem as expressões.

Mas, em conclusão: as quatro influências culturais mais diretas devem ser consideradas especificamente → e ligadas às suas raízes econômicas - históricas.

Parece que este encaminhamento da problemática responde à uma circunstância tipicamente brasileira. Conquanto possa haver alguma semelhança com a história cultural dos países hispano-americanos, parece-me que as diferenças podem ser profundas.

Completar com informações de G. Freyre - "Os ingleses no Brasil".

K. W. JOHANSEN – LINHAS DE ROTURA – 3p.

K. W. Johansen. Linhas de Rutura.

Traduzido e adaptado do dinamarquês por Jayme Mason. Rio de Janeiro 1965. Ao livro Técnico.

### Introdução

Estática das Construções e Teoria da Elasticidade. Têm tratado da questão.

Tratamento unilateral, esta reserva contra os métodos de cálculo que não se baseiem nas propriedades elásticas do material, ainda que, na maioria dos casos, as condições próximas da rutura muito se afastem da lei de Hooke.

As primeiras tentativas de ataque científico do problema de dimensionar as construções foram baseadas na hipótese da rutura.

Galileo (resistencia à rutura das vigas sujeitas a flexão) (Discorsi e Dimostrazioni Matematiche, 1638).

Ele tentou calcular a resistência à rutura de vigas de seção retangular e circular de várias dimensões. Ao estabelecer as suas fórmulas admitiu a mesma tração em todas as vigas fibras da viga tomando momentos em relação à fibra externa, o que não é correto. Porém, em presença do conceito moderno de momento resistente chegou êle a um  $w$  proporcional a  $bh^2$  e  $dz$ . Errou porque observou a rutura de peças de pedra e madeira. Onde a rutura é característica. Se estivesse em frente <sup>de uma</sup> maquina moderna de ensaio, não se teria enganado.

Galileo não percebeu o eixo neutro.

Há uma teoria de rutura entretanto. Em 1680, Mariotte observou que também existiam fissuras comprimidas e admitiu que o eixo neutro passasse pelo centro.

Após a publicação da lei de Hooke (1678) a qual tinha sido encontrada independentemente por Mariotte, o interesse dos pesquisadores começou a girar em torno da determinação da linha elástica (Bernouilli 1705) e das vibrações das vigas e colunas (Daniel Bernouilli e Euler 1705). A viga era considerada como uma linha com rigidez à flexão,

formada pela reta que unia os c. gs (centros geométricos) das várias seções.

Do problema de Galileu, ocupou-se Coulomb em 1776, mas somente em 1820 Navier obteve a solução que hoje conhecemos.

Tomou corpo em seguida a Teoria Matemática da Elasticidade, sendo as teorias ligadas à rutura relegadas a 2º plano até que Saint Venant e Boumiesq deram notáveis impulsos à Teoria da Plasticidade, com base na construção da plasticidade de Tresca ( TRESCA ), também chamada de Guest, mas estabelecida primeiramente por Coulomb.

Em um domínio foi sempre aplicada a teoria da rutura - no cálculo de empuxo de terras.

Presentemente, contribuições à Teoria dos ~~plásticos~~ sólidos plásticos - Mises (1913), Prandtl (1920), Henky (1928), Nadai (1923) (1934)

R. Hill - The mathematical theory of plasticity.

A. Nadai - Theory of Flow and Fracture of solids.

W. Prager e P. G. Hodge - Theory of Perfectly Plastic Solids.

V. V. Sokolovsky - Theorie der Plastizität (tradução do Russo)

Em qualquer teoria de rutura devemos partir de uma condição de rutura a qual, aliada a certas hipoteses geométricas adicionais, conduzem à determinação do estado de tensão. Mesmo as condições de rutura mais simples (a de Guest) conduzem a equações diferenciais complicadas. Como não mais é válido o princípio da superposição dos efeitos, as equações diferenciais são, por vezes, não lineares e solúveis em somente em alguns poucos casos.

A teoria matemática das linhas de rutura é tão complicada como a teoria matemática da elasticidade. Tornou-se clara a necessidade de estabelecer uma teoria técnica das linhas de rutura que desempenhasse papel semelhante à Resistência dos Materiais elementar, ao desenvolver-se paralelamente à Teoria Matemática da Elasticidade.

O caso é semelhante também, com a Teoria do Empuxo da Terra, onde a teoria técnica tomou desenvolvimento independente da teoria matemática.

TEORIA DA ELASTICIDADE – 18p.

## Teoria da elasticidade

Cientismo entusiasta.

Todos os enigmas do universo são decifrados ou estão no ponto de sê-lo.

(Saint-Simon). 235. Caráter utópico da teoria. Ela não é somente uma teoria matemática do comportamento de materiais. Está ligada a uma idéia geral de harmonia universal. Tem compromissos com todas as estruturas que definem o mecanismo (burgues) do mundo moderno. Com a economia e a sociologia etc.

A economia "a toujours souhaité devenir une mathématique des besoins".

A sociologia "cherche à être - une physique sociale". 235 ver mais.

Os politécnicos (franceses) Saint Simonianos . 242 (Servier) - Abertura do canal de Suez e do Panamá, propostos e estudados por Saint Simonianos. Ver detalhes à pagina citada. "Les grands travaux réalisés par les saint-simoniens ne s'inscrivent pas dans une perspective purement technique". Minas e porto d'Alger etc. Veja → Um engenheiro francês no Brasil. Gilberto Freyre. - Creio que saintsimoniano. Tradição que a engenharia tem etc. pelo menos na França .

Há que pensar numa "harmonia universal" → não a que tem como centro a natureza → que esta harmonia é simbolo. Ela é simbolo da classe dominante. Uma harmonia tendo como centro o homem como ser social. A natureza 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~~ o simbolo 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 só pode ser simbólica etc... Daí decorrem as posições das ciências da natureza, falsas em muitos de seus 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 prin



cípio "a priori". Esta lógica é que "me gêne". etc... Certamente há alguns contatos com o real - o real, como projeto, como devir, enquanto é a justificação parcial do domínio de classe etc... aproxima-se do conhecimento de fenômenos da natureza. Na-técnica À técnica de domínio do homem corresponde uma técnica de domínio da natureza etc... suas falhas vão se tornando aos poucos abismais etc... Há também o que poderíamos chamar "as miragens da ciência".

Leitura de Nervi (Pier Luigi). El lenguaje arquitectónico. Conferências 1950 - Universidade Buenos Aires.

"Na arquitetura atual predomina o problema da correspondência perfeita entre as exigências estático-constructivas e as aspirações estético-formais". (17) O Gótico foi o exemplo -> "máxima expressão do refinamento estético e constructivo de todos os tempos ao qual vão se aproximando os modernos problemas constructivos e o esquematismo das estruturas em cimento armado e aço".

Comparando dois exemplos de arco botante gótico com : uma ponte pênsil - um detalhe da estrutura da ponte, duas pontes em concreto de Maillart e uma rabeira de avião diz: "Considero que a característica predominante comum a todas estas obras consistiria em uma absoluta verdade e sinceridade constructiva e técnica, circunstância que vem a expressar-se em uma inconsciente sensibilidade estética".

É uma frase reveladora - a experiência gótica, toda a experiência pelo trabalho, pela prática, passa a ser "inconsciente sensibilidade de estética". Verdade e sinceridade constructiva e técnica -> o produto da adaptação da experiência à "harmonia universal" -> descobrirta através do conhecimento científico.

Assim ficam de início separadas: -> de um lado - eficiência técnica e constructiva" -> de outro "aspirações estéticas". Para daí afirmar, já em nome da harmonia, agora de novo tipo : "parece-me que é possível afirmar com segurança completa que nunca pode nascer uma verdadeira dissidência entre técnica e estética". Daí conclue que é certo haver duas tendências na Arquitetura: o que pende para a técnica despreza os valores estéticos e a tendência formalista, que

despreza os valores técnicos. É a constatação de que a "harmonia" não é harmonia. "... o indissolúvel vínculo que, por via misteriosa, une técnica e arquitetura". (21)

"Criar uma estrutura significa compor forças e resistências, e é evidente a impossibilidade de dominar entidades físicas (por sua natureza imodificável), a não ser guiando-as para nossos fins sem ferir suas leis imutáveis. É certamente, uma operação sempre difícil, ~~perem~~ mas que se torna impossível quando não se tem um completo conhecimento das mesmas leis". (21)

Leis imutáveis → é símbolo de harmonia e não do comportamento da natureza. Estas leis são hipóteses de 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.

Conclui o capítulo: como ensinar arquitetos para dar-lhe intuição dos fenômenos estáticos etc. Como dar-lhe conhecimento das possibilidades e dos limites da complexa orquestra técnica - analogia com o maestro e a orquestra.

Que o arquiteto deve ter este conhecimento não tem dúvida ele. Porém pergunte → quais as formas mais eficientes para informá-lo. (Métodos). Acha que com os métodos experimentais - fotoelétricos e com extensímetros → métodos de laboratório mais ~~facilmen~~ facilmente se obtém o resultado que somente com os métodos matemáticos. Procurar uma base para a invenção estrutural. Mas não se refere ao ensino para o engenheiro. ~~Quer-submeter~~ Termina dizendo: "O desenvolvimento social suscita temas extraordinários". (23) que desenvolvimento social(?). A técnica oferece meios de possibilidade quase ilimitada.

"Os jovens arquitetos se acham diante do apaixonante convite de realizar a obra que pede a sociedade de nossos dias e a cuja execução pode a técnica conduzir". (23).

Seria de perguntar: porque a criação artística é um mistério e as leis estáticas, imutáveis? Não há mistério no comportamento da matéria? Tudo é conhecido e funciona como um relógio etc ?. Esta

linguagem de Nervi é simbólica. Parece-me que no fundo "a obra que pede a sociedade de nossos dias" → é que está sujeita às "possibilidades técnicas de realizá-la". Outra vez a correspondência com a harmonia (leis imutáveis). Esforço de transformar a sociedade em o comportamento da sociedade em fenômeno físico. Pensamento, na essência imobilista. Princípio de "prudência". Tentativa de generalizá-lo para o universo etc...

(pag 33) referência a fenômenos de adaptação plástica e viscosa das estruturas - Previsão ou cálculo impossível. "Para evitar erros e graves deficiências construtivas os construtores e projetistas não investigarão nunca suficientemente neste complexo mundo de forças, de deformações e adaptações. Neste mundo penetra de maneira mais rápida e operante a compreensão intuitiva antes que o formalismo matemático que é por sua natureza incapaz de apreender elementos que não são traduzíveis em definidas ações de grandeza e direção". (ver compreensão intuitiva?)

Em Brecht: algumas causas sobre o teatro que revelam seu protesto contra aspectos de realismo, ou melhor do empirismo, ou intuitivismo, invenção, idéia abstrata, ou como Nervi diz → "inconsciente sensibilidade estética".

"... não mostrem muito. Mas mostrem alguma coisa. E deixai que observem. Não se trata de magia mas de trabalho, meus amigos".

Em John Willet (Brecht).

Sobre o cenário etc.

Depois, no mesmo livro - Willet diz: "da América à Rússia o teatro tem certos intuitos em relação às emoções do espectador que tendem a impedi-lo de usar a própria cabeça". Um dirigismo característico! A arte não é uma magia, ou o produto de um raciocínio irresponsável. Mesmo quando foi magia, teve intuito concreto definido etc...

Continua Nervi: (37) "O ato criador que conduz à realização do projeto de uma estrutura, ou a qualquer outra obra de construção, tem evidentemente, uma importância fundamental e insubstituível. Os su

cessivos cálculos estáticos ou as eventuais indagações experimentais só poderão representar uma um refino ou aperfeiçoamento dos detalhes do organismo criado, na mesma medida em que a medicação (ou remédios) físicos ou morais podem melhorar (!), porém não modificar radicalmente a qualidade ou deficiência que caracterizam um indivíduo desde à concepção". Veja a criação "ex nihilo". Neste caso. Sempre o mistério. Não há leis que governem esse processo etc... Aspecto divinatório e incontrolável. Parece-me que o que falta de desmistificar.

A posição de Nervi entretanto é mais ou menos generosa e compreensiva. Mas continua errando:

Diz: "Creio eu porém que existem certas premissas de caráter geral ~~genéricas-e-gerais~~ e conseqüentemente válidas para todos os casos, inclusive fora do campo estrutural ou da construção:..."

Diz "...determinação clara do resultado que se deseja alcançar e dos meios que para este fim se dispõe."

~~O-exame-da~~. Uma observação trivial, diz Nervi, mas, o exame de um grande número de obras permite observar a cada passo a "distribuição planimétrica inadequada à função a que a obra se destina: estações ferroviárias deficientes ~~em-quanto~~ no que toca a serviços de bilheteria, ou falta de separação correta entre os serviços de passageiros e ~~equipagens~~ bagagens; disposições urbanísticas que não consultam as necessidades do tráfego, estruturas resistentes inadequadas a já como consequência da escolha dos materiais, já dos esquemas estáticos em sua relação com o papel específico que a tais estruturas se confia. Considero que grande parte destes erros crassos dependem da pouca objetividade e da deficiente profundidade do exame preliminar do problema". (grifado no original) Continua: "De meu ponto de vista o projetista deve aproximar-se do problema que lhe foi proposto com a mente livre (grifo meu) de qualquer presuposta solução, e concentrar sua capacidade de indagação e de julgamento em um trabalho esclarecedor da finalidade, da separação entre os elementos principais e secundários, de valorização da circunstância específica de ambiente, de materiais, de esquemas estáticos, funcionais e sistemas construtivos". 37. ← "O valor do resultado final que se obtenha está diretamente relacionado com a e-

6  
ficiência deste trabalho prévio". 38. Trata-se do mesmo imediatismo que circunscreve a problemática criativa a uma técnica que existe em abstrato e os erros são decorrentes da sua não assimilação. A técnica é correta - os materiais são errados em relação a ela etc... ~~Mas-interessante~~ A objetividade e profundidade com seu grifo rastacuera, nada significam. Mas o que é um abuso brutal de linguagem é o emprego da palavra livre logo em seguida. Que liberdade é esta. Em primeiro lugar → estes cavalheiros reduzem a zero a liberdade no que ela tem de universal, de geral. Depois, no particular, na parte, exigem que o criador seja livre. É fácil compreender o processo usando o método "estrutural". No total do sistema, nega-se a liberdade. Na parte se oferece ou se exige ela. Corresponde a dizer → só és livre até estes limites. Mas na realidade não se trata de conceder uma liberdade, nem mesmo ao nível da parte, mas sim constranger o homem à funcionalidade da parte dentro do sistema. O que impera é o sistema → o homem opera nos limites da parte e assim se integra no sistema etc... Como o sistema é de opressão, assim a parte etc... Sobre o abuso da noção de livre há mais o que dizer. Por exemplo: Se o resultado é mau, existindo a técnica e os materiais e além deles, liberdade para o desempenho → o mau resultado transforma-se em culpa de quem não usou a liberdade concedida → culpa por falta de objetividade (que no caso encaminharia ao sonho, a sair fora da parte e por a solução em conflito com o sistema) ou falta de profundidade (que no caso define profundidade fora de --- ela ser agressão ao sistema, isto é ~~profundidade~~ falta de profundidade = superficialidade → irresponsabilidade → ignorância → incapacidade). São ameaças ao indivíduo, pela noção de culpa → que no caso se liga a pecado original que é a base do sistema, da "estrutural".

O sistema não tem "culpa". A culpa é do homem. Daí poderia decorrer (e decorre sempre) a culpa no povo → ignorante, camponês, atrasado → que não sabe usar. Culpa no bárbaro → subdesenvolvido - irresponsável, imprudente etc. (Caso de Brasília). Chamam técnico estrangeiro. "Know-how" etc. ~~Nunca-a-culpa-é-de-dinheiro,-de-economia.~~  
Toda a noção de culpa é errada!

Mas Nervi continua: (38): "Aparece assim com toda evidência, deste ponto de vista, o perigo e o dano que traz consigo uma preparação escolástica, que tende de preferência para o culturalismo (grifado

no original - rastacuera) - entendido como estudo ~~dos métodos con-~~  
~~temporâneos~~ e conhecimento (grifo meu) dos métodos contemporâneos  
e do passado - em lugar de tender para a compreensão da qualidade,  
característica e expressividade fundamentais daqueles instrumentos  
(materiais, equilíbrios estáticos, relações volumétricas, funciona  
lidade planimétrica) com os quais se compõe, ~~em~~ na realidade, a  
sinfonia arquitetônica". Fica claro. Chega a ter jeito de má fé.  
Veja o emprego da linguagem. "Sinfonia arquitetônica". Resultado  
oferecido para quem quiser abandonar o "conhecimento dos métodos  
contemporâneos e do passado" ~~através de um~~ feito por um culturalis  
mo nojento e depreciador, em proveito da apreensão da expressivida  
de fundamental dos equilíbrios estáticos etc... A meu ver, deve-se  
entender por culturalismo aqui, o esforço que o homem vem fazendo  
para escapar, ou substituir os mitos ligados à noção de criatividade  
de → que se pretende transferir do homem para a harmonia universal  
ou para um sobrenatural qualquer. (Isto pode ser desenvolvido).

Nervi continua elaborando estas teses:

"Estudar obras passadas ou contemporâneas que sejam perfeitas, mais  
em sua forma aparente que em sua oculta substância (grifo meu), po  
de dispor a mente do projetista para certas soluções ou suscitar  
tendências mais perigosas que úteis". (38)

Inverte-se a coisa. O mistério que, com o qual se define a criação  
→ a sua "oculta substância" está agora na "objetividade e profun  
didade", na escolha dos materiais, na estática etc... O resto é  
forma aparente. As palavras empregadas para negar a liberdade, para  
negar impedir a agressão ao sistema são reveladoras: "perigo e da  
no", "mais perigosas que úteis". O útil é substância oculta. Adão  
puro ingênuo → Eva perigosa maliciosa. Veículo → maçã → escolha má,  
colheita falsa, árvore proibida etc → forma aparente → tela mas  
carregada de sugestões de culpa, probabilidade de ceder a Eva etc...  
É uma bola senhores!

Nervi tem trechos comoventes (permita-se → de burrice ):

na mesma pag 38.

É excepcional "que entre obras análogas, construídas em tempos e l

lugares diversos, possam verificar-se idênticas circunstâncias acessórias que confirmam igual eficiência a soluções formais ou construtivamente similares. (~~continua~~) Direi que isto não pode suceder em caso algum, se se considera a impossibilidade de alcançar uma autêntica perfeição, pois a ~~própria~~ repetição de uma obra ótima, no mesmo lugar e no mesmo tempo, permitirá sempre notáveis e radicais aperfeiçoamentos", e além: "Em minha extensa carreira de projetista e construtor nunca me encontrei com a possibilidade ou conveniência de utilizar por segunda vez um projeto que tenha sido já realizado ou ~~estudado~~ somente estudado". → O imobilismo do sistema é defendido em relação ao ideário que o estrutura mas não com relação à sua pragmática → é claro! "A única ocasião em que isto teria sido possível (repetição ~~de~~ de um hangar em outro aeroporto nas mesmas condições) "as variações no custo da madeira para formas e a necessidade de reduzir o tempo de execução - por se ter iniciado já a 2ª Guerra Mundial", constituíram "uma circunstância nova. Esta circunstância me conduziu a uma solução claramente inversa". Veja a importância das palavras. Elas exprimem a coisa, o objeto, mas são igualmente símbolo do sistema (da estrutura). 2ª Guerra Mundial é → "circunstância" → não altera o sistema → funciona no âmbito da parte etc... No caso é circunstância criadora de nova forma etc...

(44) → "Pessoalmente considero que um ensino que faça cair o acento sobre o intuitivo e o conceitual, apoiado em indagações experimentais de caráter didático, poderia chegar a resultados muito positivos, adaptando-se devidamente à mentalidade eminentemente artística - isto é, não matemática - que distingue o néo-arquiteto".(?)

→ (47) - "T

→ Pierre Naville - (Le nouveau leviathan) (IV) - (prefácio): (importante): "Toda a sociologia da associação, por exemplo, deriva da atração newtoniana, modelo de perfeição, da qual Saint-Simon e Fourier foram os fanáticos sociais".

Há uma referência sobre esta questão em Servier, já anotada antes. A técnica guarda consigo um lado utópico. Ela tem um projeto. Creio que está certo o que imaginei; não se deve estabelecer uma contradição entre técnica e arte. O conflito é produto de projetos

diferentes, ou do conteúdo utópico na técnica. É possível harmonizar isto. Ou dos conteúdos utópicos nas duas categorias. Morris é importante aqui.

"... irreparável discordância entre a teoria da atual ciência das construções sobre base elástica, e a realidade mais ou menos anelástica dos materiais de construção". Este fato... "não tem sensíveis inconvenientes no que diz respeito à estabilidade das obras ... uma vez que as adaptações plásticas e viscosas têm sempre efeito favorável em consequência da resistência conjunta das estruturas, especialmente se são hiperestáticas". (53)

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". (59) Modelos buscados na natureza. Desenvolver isto.

Referindo-se a algumas estruturas que realizou dentro do espírito acima, diz que as fez ~~considerando~~ dentro de ... "considerações exclusivamente econômicas e técnicas"... "e só depois de tê-las realizado anotei as possibilidades formais e arquitetônicas que suscitam" (60). Vê-se que a técnica é meio de apropriação, produto da experiência. Mas atua como "feed-back". É justa a maneira de Nervi colocar. Mas são necessárias outras considerações. (ver Corbeau). Nervi Continua: "são observações importantes para a definição das relações entre técnica e arquitetura, e põe em relevo suas íntimas vinculações através de profundas e ocultas correspondências (grifo meu). É a mística de harmonia. (60)

(60): sobre o concreto armado: "o mistério que envolve o seu comportamento estático".

(61): "rebelião da estrutura contra nossa ambiciosa esquematização".

(63): O adaptar-se das estruturas de concreto armado "a condições não previstas, na capacidade para superar momentos críticos. me encheram sempre de atônita admiração".

(63): seu comportamento estático "mais acessível pela intuição que que pelo frio jogo das fórmulas". (Refere-se a tudo isto como grande admiração pelo material e suas inesgotáveis possibilidades etc.



10

(63) não pretende subestimar: "o valor e a importância da ciência teórica", acha necessário favorecer "o desenvolvimento desta intuição construtiva" "sem o que "será inconcebível um verdadeiro progresso da construção".

É crítico em relação à teoria:

(64) "é chegado o momento de uma revisão geral das bases e modos de nossas atuais verificações das seções submetidas a flexão ou da resistência ao esforço cortante. É inverossímil que o absurdo físico da hipótese de cálculo comumente usada, segundo a qual uma viga de concreto armado se reduz à impossível colaboração entre o concreto colocado sobre o eixo neutro e uma isolada armadura de ferro, possa dar resultados numéricos suficientemente aproximados à realidade dos acontecimentos. Se esta hipótese era aceitável, como limite máximo, nos primeiros tempos do cimento armado, já não é hoje; seria muito mais desejável que as várias investigações e estudos que se têm feito e que se fazem a respeito, fossem recolhidas e sintetizadas em novos e mais realistas métodos de cálculo. A experiência mostra, com a discordância entre as flechas teóricas e reais, com inexplicáveis lesões ou com altas resistências (revelados por acidentes ou erros), a presença de um claro afastamento entre a realidade estática e a esquematização do cálculo."

Sobre normas de concreto: "Pessoalmente reduziria ~~todas~~ estas tais normas a uma só, encaminhada a estabelecer a obrigatoriedade, com relação a todas as construções de concreto armado, de que as projete e dirija os trabalhos um engenheiro ou arquiteto diplomado, e a limitação da faculdade de construir, a empresas especializadas devidamente inscritas no correspondente registro. Porém, ~~se todas se~~ se considerar ~~útil-manter~~ mais útil manter uma ~~mesma~~ verdadeira regulamentação, bom seria reduzi-la a poucas disposições de caráter essencial, eliminando todas aquelas normas secundárias ou que já constituem uma usual prática construtiva. Assim se evitará sobretudo o perigo de que uma longa sucessão de disposições possa dar a impressão, aos menos competentes, de que tais normas representem o quanto é necessário conhecer para construir corretamente em concreto armado, oferecendo em consequência uma espécie de apriorísti

ca solução ou remédio à eventual ignorância técnica e científica."

Nervi faz referência ao que às estruturas resistentes pela forma. É correto. A observação é da natureza. O jogo, a distribuição de forças em folhas, vegetais etc. - mas Nervi mistura bastante o "modelo natural". Refere-se igualmente aos léques, às asas de aviões etc... aspectos diferentes do "modelo" da natureza. sequên -  
cias que sugerem outra exemplificação. Seria É que Nervi é em parte o engenheiro newtoniano e um tanto utópico que caracteriza a engenharia, do fim do século XIX e começo do XX. A volta à procura das formas significa um concreto armado além das possibilidades marcadas pelo cálculo, pelos recursos atuais de verificação etc... A fôrma de madeira e a prémoldagem - uma limitativa, a outra não. A verdadeira importância da premoldagem está, pode-se ver, na possibilidade de ela poder cumprir projetos diferentes - diria novos. O encaminhamento de sua pesquisa na direção do mais barato é falso. Há uma economia em jogo, porém de outro tipo etc. Mas há, acima de tudo, um "projeto" novo a cumprir.

→ Leitura de Candela (Felix). "Hacia una nueva filosofia de las estructuras". (Arquiteto Candela) Editorial "Paidós". Buenos Aires. (escrito em 1951).

"O século XIX representa o triunfo da ciência pura, e sobretudo, sua aplicação prática ou tecnológica". Correto. Mas conviria incluir a técnica tendo sua origem no renascimento o que Candela faz em seguida: "É a culminação de um período de lucidez unilateral da humanidade, que se inicia no Renascimento, e em escassos 500 anos consegue realizar uma série de maravilhosas descobertas que não poderiam ter sido sequer vislumbradas nos milênios anteriores". Mas diz também que desses 500 anos tudo o que chamamos ciência, e seus "resultados palpáveis" são fruto de menos de um século e meio. Há quem reduza mais isto. Daí diz Candela → a "injustificada soberbia que caracteriza o homem atual" → (já anotei antes - Saint Simon - Fourier). Diz Candela → "y le parece (ao homem soberbo) tener dominada la naturaleza, olvidando que antes necesita dominar-se a si mismo; que sin un desarrollo parejo de las otras ciencias - las morales, políticas y sociales - el germen de destrucción que lleva dentro de si mismo amenaza claramente dar al traste con toda la civilización actual. La desequilibrada hipertrofia técnica sólo ser-

Virá, en definitiva, para dar-se más poderosas armas con las que pueda comodamente completar su propia destrucción". Consideração que Corbusier deve ter feito no título do 1º após guerra: "Des canons, des munitions, non des logis". E Lucio Costa escorrega no : técnica "potencialmente pode" resolver etc...

"O excessivo apreço às matemáticas". Neste momento as matemáticas "completam sua evolução e se consolida plenamente o cálculo diferencial e integral". É compreensível que isto ocorra. Poderia ter sido de outra maneira com o emprego de outros métodos. A verdade é que não o foi. Assim, desde o século XIX "a ciência toda se reduz a sistemática aplicação do raciocínio matemático (pretende-se assim concluir superficialmente) e por tão simples processo, poder-se-ia chegar, se já se não chegou, a descobrir a verdade absoluta, isto é, a conhecer integralmente a realidade". E continua muito bem: "Nisto consiste fundamentalmente a posição do homem ante o mundo no século passado; na crença na infalibilidade da ciência, ou melhor dito, do raciocínio lógico ou matemático e daqui as teorias racionalistas em todas as ordens de pensamento..."

"Chegou assim a deformar-se de tal modo o intelecto humano, que as explicações mais óbvias e comprovadas de qualquer fenómeno físico são abandonadas hoje como pouco científicas se não forem acompanhadas de um importante cortejo de fórmulas matemáticas". (8).

Confusão do meio com o fim.

"a técnica só pode avançar como consequência de preocupações científicas. Sem elas pode tornar-se um receituário inamovível. Candelária também diviniza a ciência. Há que ver até onde a hipótese científica é da ciência ou da sociedade. Sendo da sociedade, aí está a razão para o abandono de uma técnica e a procura de outra em função de um fim a atingir. O apelo à ciência é que vem em seguida.

A análise estrutural pode ser considerada uma ciência ainda que tosca e grosseira. (12).

→ Quais são as solicitações usuais sobre uma estrutura? Difícil de terminá-las previamente. Peso próprio da estrutura pode-se conhecer, mas é mais difícil saber como se distribue enquanto solicita-

ção. Efeitos secundários → solicitações mais difíceis de avaliar → temperatura, contração do concreto, assentamentos (recalques?) diferenciais do terreno etc. Reconhecendo estas dificuldades, as normas fixam coeficientes de segurança, mas se nos ativermos só às normas à letra das normas parecerá que estes coeficientes de trabalho têm a finalidade de ~~prever~~ prever possíveis falhas de materiais devidas à processos de fabrico etc. dando por ~~esta~~ boa a precisão obtível com relação às demais variáveis.

Torroja a respeito apud Candela: (1950) "La conception et le calcul du coefficient de securité dans les constructions en beton armé". "Se se conhecessem exatamente as cargas às quais estará sujeita a construção, assim como a qualidade dos materiais, se a execução fosse perfeita, se as hipóteses e os métodos de cálculo empregados correspondessem à realidade e se finalmente não houvesse possibilidade alguma de erro nos referidos cálculos, o coeficiente de segurança poderia ser pouco superior às unidades (uns décimos). Não é o caso. Não podemos ter confiança em nenhum dos pontos mencionados etc... (em Candela 13)

Daí termos que à estatística e ao cálculo de probabilidades, tantas são as variáveis e incognitas que intervem em qualquer cálculo. A Resistência de Materiais segue um processo já aceito pelas ciências físicas → importância da noção de probabilidade.

Caso concreto armado → não podemos dividir por um certo coeficiente os esforços de ruptura do concreto e do ferro para obter os coeficientes de trabalho. Tal coeficiente deve aplicar-se ao total da estrutura que analisarmos. Não basta nem (examinar) considerar a ruptura de cada ação ou de cada peça da estrutura. "É precisamente onde falham os métodos de cálculo usuais". (14).

A teoria da elasticidade → única admitida na maior parte dos regulamentos (das normas) é incapaz de dar-nos uma imagem nem mesmo aproximada de tal fenomeno → o conjunto do processo habitual de cálculo → "carece totalmente de sentido".

Para obter a resistência limite temos que extrapolar as hipóteses fundamentais da Teoria, a mais importante das quais → é a teoria de Hooke (proporcionalidade entre esforços e deformações). Tal ex-

trapolação só seria justificada se os materiais seguissem se comportando elásticamente de acordo com ela, até à ruptura. Isto não ocorre nem nos que, como o aço doce, tem uma zona de proporcionalidade (uma zona elástica) pura. Com as cargas que precedem a ruptura, as grandes cargas, desaparece a proporcionalidade, os materiais cedem e as deformações aumentam enormemente para incrementos pequeníssimos de carga.

Para mim: Há, parece-me claro, pelo menos duas hipóteses superpostas na teoria da elasticidade, no cálculo de estruturas. Uma, decorrente de um raciocínio, digamos, geométrico - oriundo da mecânica teórica e da abstração matemática. Outra hipótese - de caráter físico - do comportamento dos materiais. Uma seria a meu ver, importante fazer a crítica separando os dois aspectos - para as correções serem consequentes. (Desenvolver).

Candela (16): sua afirmação fundamental: "a insuficiência e falta de lógica dos métodos de cálculo em uso, baseados na Teoria da Elasticidade". Esta "falta de lógica" é que "me gêne". Cheira a positivismo. Continua: "Poder-se-ia arguir contra tal afirmação que a experiência tem demonstrado que a maior parte das estruturas que se levantam apoiando-se nestes procedimentos se mantêm em pé... a principal causa de que as construções se mantenham é precisamente mesmo que pareça paradójico, que os materiais não se ajustam às hipóteses de cálculo. Se, ao contrário fossem perfeitamente elásticos, seria inevitável o colapso das estruturas integradas por eles, ao variarem as condições supostas no cálculo e alcançarem as deformações os valores correspondentes aos materiais usuais por outros que não tivessem tão funesta propriedade. (está mal redigido - compreenda bem). Felizmente, as estruturas, mais prudentes que os homens, empenham-se em não cair, o que nos permite continuar enganando-nos com nosso jogo inocente".

Veja se esta admiração pela estrutura enquanto coisa - não é perigosa !

A teoria matemática da Elasticidade foi esboçada por Galileu e Hooke (século XVIII).

Foram se concretizando com Euler, Coulomb e os irmãos Bernoulli (outros também). Seus trabalhos são a aplicação, e sua organização definitiva só foi possível quando plenamente desenvolvido seu principal instrumento - o cálculo diferencial e integral. No começo do século (1821 precisamente) Navier e Cauchy obtêm as equações diferenciais básicas da elasticidade; a partir desse momento, a evolução da teoria é rapidíssima.

"Um autêntico produto do século XIX a sua mania de aprisionar a realidade dentro de um quadro matemático. Mania fecundíssima posto que sem ela não se teria conseguido provavelmente as assombrosas descobertas que hoje vemos e desfrutamos em todos os terrenos da técnica, porém que, sem embargo, representa um ponto de vista totalmente ultrapassado". Candela diz em nota ao pé da página. (16) "ou quiçá se teria chegado a eles por outro caminho. Seria muito interessante analisar esta possibilidade com certo detalhe". (Começo a discordar - eu).

Continua: --- sobre as teorias racionalistas em todos os aspectos da vida. Na arquitetura se deu ainda que com certo atraso. As teorias funcionalistas, levadas ao extremo, supunham uma solução única e inequívoca para cada problema arquitetônico, uma vez fixadas as premissas iniciais - localização e programa. E esta solução seria independente do sujeito ou agente produtor. (Daí uma máquina de projetar). Diz ainda Candela -> Se a arquitetura moderna fosse efetivamente racionalista - ...nasceu ultrapassada. Na época de seu nascimento seria injustificada a crença na infalibilidade e exatidão do pensamento (razonamiento) científico". E depois, que o que considero muito bom;

"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 indefecavelmente 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". (!)

A teoria da elasticidade se refere a um material ideal, homogêneo e isotrópico, que além disso responde à lei de Hooke. Os materiais usuais estão longe desta hipótese. O concreto armado (com

toda sua importância) é alótropo e ~~não responde~~ pois tem ferro em algumas zonas e direções e não responde em absoluto à lei de Hooke (19). O diagrama de deformações do concreto não tem nenhum trecho em reta. A deformação de uma seção composta depende da disposição do ferro e sua quantidade.

"dar à técnica um papel independente que a história não justifica".

#### ~~A subestimação da teoria~~

As generalizações que condenam a técnica. (Munford como exemplo) Bergsonismo (saudoso). Homo faber. etc... A subestimação positivista da teoria. O sábio que se encerra na prudência dos métodos científicos, pensando que esta prudência determina por si só uma filosofia.

A verdade é um erro retificado, o progresso do conhecimento passa por contradições que se superou; a relação do sujeito ao objeto se funda sobre o projeto. Aqui Bachelard. A dialética experimental.

A consideração do preço, custo, economia, "fator" econômico etc... com a qual se critica sempre a proposta artística (?) de arquitetura ao mesmo tempo que a sua adaptação à realidade física (trinca, chuva, etc) Enio Silveira. - Benjamin de Carvalho. Há uma tentativa de culpar o projeto → culpar a proposta. Abandono da relação acerto erro através do projeto. Há para eles uma moral que o projeto não assume cumpre. A do mais barato etc... A moral da responsabilidade está implícita no "projeto".

"O caráter social da ciência ~~é um~~ é o caráter fundamental da ciência contemporânea". Bachelard.

É preciso ter em conta, claramente que o projeto encontra, ou tem sua origem na realidade material. Só assim o projeto é o real dinâmico. (desenvolver). O projeto não é produto tão somente do espírito, mas uma projeção nele de sua possível realização. Uma dialética consciência, objeto, realizada (mediada) pelo projeto.

Há que caracterizar um aspecto da técnica. Menor custo. Economia de mercado. O mais barato. Porque se nega ao arquiteto a moral da responsabilidade? A técnica como feed-back - informa o projeto. Co

mo dado da prática no sentido de uma nova técnica.

Para os do menor preço a posição do arquiteto é sempre imoral. Eles são os donos da moral do menor preço. Não admitem valor moral que no barato. "O belo é necessariamente caro". Há como que a atitude assumida da imoralidade do belo. Noção de sua inutilidade. O belo é superfluo. Negação de sua universalidade. O Belo não é o luxo. Poderá ser uma ordem, um plano, uma organização, linguagem, símbolo. Porque a confusão entre belo e luxuoso? Há uma posição imoral na negação do avanço técnico. A procura de uma economia de caráter geral-social.

Sobre uma economia social - à qual se liga a responsabilidade (a moral) da arte. É uma economia de mercado - imobilista. A proposta contra a economia de mercado - por uma economia universal contém a dialética entre consciência e objeto ultrapassada pelo "plano" (projeto).

Há um aspecto importante a considerar na relação arte-técnica. A divisão do trabalho - projeto- execução. Esta divisão foi se aprofundando cada vez mais na história. De Platão em diante. De tal forma que, nos "saudosistas" tipo Mumford etc, tudo o que digo não mudo, mas nesse saudosismo há que considerar uma mágua pelo aprofundamento cada vez maior da separação entre o trabalho manual e o intelectual. Ver por exemplo em Candela 37: "A construção de uma catedral gótica, não obstante verificar-se sem auxílio do cálculo diferencial, supõe um refinamento esquisito no emprego de um material, de tão evidentes limitações como a pedra, enquanto a técnica moderna - oprimida (vexada) sem dúvida, pelo peso enorme da ciência matemática - só em contadas oportunidades conseguiu aproximar-se de tais sutilezas construtivas, apesar de contar com um material mais perfeito, como é o concreto armado. "Ligar isso às críticas que a falsa técnica faz às humildes propostas da arquitetura - e em nome de uma "economia" etc...



Willet (John) - O teatro de Brecht.

(267).

"E a terra gira alegremente em torno do Sol, e as peixeiras, os mer  
cadores, os principes e cardeais giram com ela, e até o papa".

O trecho é de Brecht.

\ Sobre um ceticismo científico.

"...e acenava para a terra e de novo para as contas e para o colar do Capitão, como dizendo que dariam ouro por aquilo. Isto tomávamos nós assim por assim o desejarmos. Mas se êle queria dizer que levaria as contas e mais o colar, isto não o queríamos nós entender, porque não lho havíamos de dar."

Carta de Pero Vaz de Caminha

TEORIA DA ELASTICIDADE – BIOGRAFIAS – 3p.

## Teoria da Elasticidade

(Biografias)

(Tagliacozzo). 3

Robert Hooke: (Ilha de Wright) 1635 (Londres) 1703. Catedrático de Geometria no "Gresham College", membro da "Royal Society", aperfeçoou e ideou numerosíssimos dispositivos mecânicos (êle se atribuía mais de 100 invenções). Frequentemente, os estudos de problemas mecânicos experimentais levou-se (sic) a ~~inteneções~~ intuições geniais e, justamente no estudo das molas espirais dos relógios foi conduzido a formular a célebre lei "ut tensio sic viz", conhecida sob seu nome.

Bernouilli (Jacob) (Basel) 1654 - 1705. Grande físico matemático, ocupou-se de muitos problemas de Mecânica e de Elasticidade, e escreveu o primeiro ~~trabalho~~ tratado importante de Cálculo das Probabilidades (Ars Conjectandi), que contém, entre os outros, o seu célebre teorema. Mencionou a solução, por meio do Cálculo Diferencial Infinitesimal, do problema da peça de igual resistência, e estudou a lei segundo a qual deve variar a espessura de um cabo suspenso para que a curva seja exatamente uma parábola. A Jacob Bernoulli, a seu sobrinho Daniel (filho de seu irmão Johann - Basel, 1667 - 1748 - que foi também um grande matemático e teve Euler como discípulo na Universidade de Basel) e a Euler atribue-se a equação da linha elástica (a relação que liga o momento fletor à curvatura do eixo da viga, e que constitui a primeira base teórica da resistência dos materiais.)

Bernouilli (Daniel) - (Groning, 1700 - Basel 1782) foi amigo e colega de Euler em Petrogrado, depois ensinou em Basel, Medicina, Metafísica e Filosofia Natural. Deixou contribuições muito notáveis à Resistência dos Materiais (da qual é considerado um dos fundadores), uma obra sobre a Hidrodinâmica (que contém entre outras a sua célebre fórmula), pesquisas sobre as cordas vibrantes, e uma tentativa científica da Teoria Cinética dos Gases.

(Louis-Marie-Henri) Navier: (Dijon, 1785 - Paris 1836) - Catedrático na "École des Ponts et Chaussées" de Paris e membro da "Académie des Sciences", reuniu todas as pesquisas precedentes, proporcionando unidade à Resistência dos Materiais e à Estabilidade das Construções. Iniciou a teoria das vigas contínuas e deixou entre outros, tres trabalhos - "Sur la flexion des verges elastiques courbes (1819), Sur les lois d'équilibre et du ~~moment~~ mouvement des corps solides elastiques (1821), Sur les ponts suspendus (1825)", que se consideram básicos para o primeiro desenvolvimento da Ciência das Construções.

Saint-Venant (Adhemar - Jean Claude Barré de ) - (Filliers-en-Brie) 1797. (Saint-Ouen) 1886. Catedrático no Instituto Agronomico de Versailles, membro da "Académie des Sciences", deixou contribuições notáveis à Hidráulica e à Teoria da Elasticidade. Saint Venant colocou e resolveu o problema do equilíbrio elástico de um sólido cilíndrico, isótropo, de comprimento bastante grande em relação às suas dimensões transversais, com forças aplicadas somente nas seções terminais, para alguns casos oportunamente escolhidos, de forma que deles se possa deduzir as soluções, pelo menos aproximadas, de todos os outros casos, mesmo os mais complicados. A solução do problema de Saint Venant constitue a passagem da Teoria da Elasticidade para a Resistência dos Materiais. Indica-se sobre o nome de Princípio de Saint-Venant (ou princípio da equivalência elástica de sistemas de cargas estáticamente equivalentes), o princípio segundo o qual a substituição de um dado sistema de forças aplicadas a uma das bases do cilindro, por outro sistema estáticamente equivalente, é sem influência sobre os pontos do cilindro suficientemente distantes da própria base.

São conhecidas sob o nome de Saint-Venant as condições diferenciais necessárias (demonstradas também suficientes por Eugênio Beltrami) que devem ser satisfeitas pelas componentes de uma deformação elástica.

Young (Thomas). (Milveston) 1773 - (Londres) 1829 - médico, físico e egiptólogo, é considerado o criador da ótica fisiológica. Desenvolveu todos os casos de solicitação simples, e introduziu, (foi o primeiro) o coeficiente ou módulo de elasticidade, conhecido sob seu nome

Simeon-Denis Poisson. (Pithiviers) 1781 - (Paris) 1842 - Catedrático de Mecânica Rac. na Sorbonne. Eminente matemático. Dos fundadores da teoria da elasticidade. Seu nome como os de Navier, Pressiel, Cauchy, Green Lamé → fica ligado à questão do número dos coeficientes elásticos e do valor do coeficiente  $\mu$ . → relação entre elasticidade longitudinal e transversal - ver melhor.

Estrutura:

Nervi -

Fery Euges ← Ass. Ce Portland.

Mürsch \*

Belluzi - Odoni ←

Santarella

Candella

A. Guerrin (4º volume)

Clarence Dunham. Foundations of structures

Argan - Bauhaus - "despojado" novo

revolução fria. técnica despojada etc.

Fernando de Azevedo. A cultura Brasileira.

As re. ras do método sociológico. Durkheim.

## Teoria da Elasticidade

Galileo, fundador da Resistência dos Materiais

Fernando Luis Lobo B. Carneiro.

(Revista da Real Academia de Ciências Exatas Físicas e Naturais de Madrid. Tomo LIX. Cuaderno 4º).

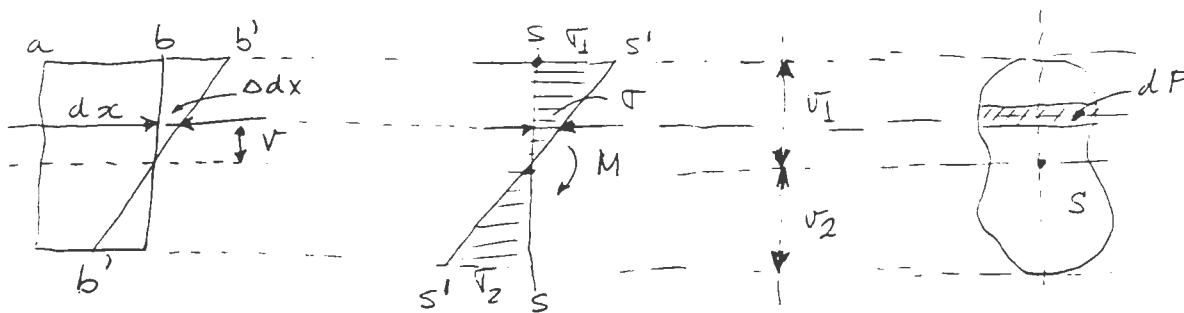
"As primeiras tentativas para determinar por meio do cálculo as dimensões seguras dos elementos de estruturas foram feitas no século XVII. O famoso livro de Galileu, Dois ciências novas, mostra os esforços do autor para situar em uma sucessão lógica os métodos aplicáveis à análise de esforços resistentes. Este livro representa o começo da ciência da Resistência dos Materiais e a partir desse momento começa a história da mecânica dos corpos elásticos (Timoshenko).

Timoshenko (Histoire de la résistance des matériaux). Examina algumas contribuições dadas (anteriormente) por Leonardo da Vinci.

Galileu → contribuição - quando em Veneza - 1593. 1610. Só conheci das mais tarde quando publicou o livro "Discorsi e Dimostrazioni Matematiche intorno a Due Nuove Scienze", escrito entre 1633 e 1637 → fase final de sua vida. Escrito sob a forma de diálogo aqui também.

TEORIA DA ELASTICIDADE – DEMONSTRAÇÃO – 4p.

# HIPÓTESE DE NAVIER



$$\left. \begin{array}{l} 1) \sum N = 0 \\ 2) \sum M = 0 \end{array} \right\} \text{a)} \quad \text{b)}$$

$$b) \int dF \sigma = 0 \rightarrow \frac{\sigma}{\sigma_1} = \frac{v}{v_1} \therefore \sigma = \frac{\sigma_1}{v_1} \cdot v$$

$\frac{\sigma_1}{v_1} \int dF v = 0$  }  $\int dF v =$  momento estático em relação à linha neutra  
 Como é igual a zero a linha Neutra passa pelo centro de gravidade da seção.

Força de tração ativa em  $dF$  e':  $dN = dF \sigma = dF \frac{\sigma_1}{v_1} v$

O momento  $-dN v = -dF \frac{\sigma_1}{v_1} v^2$

$$\sum M = M - \int dF \frac{\sigma_1}{v_1} v^2 = 0 \therefore M = \frac{\sigma_1}{v_1} \int dF v^2$$

Porém:  $\int dF v^2 = I$  (momento de inércia em relação à linha Neutra)

Como:  $\frac{\sigma_1}{v_1} = \frac{\sigma_2}{v_2} \rightarrow M = \frac{\sigma_2}{v_2} I = \frac{\sigma_2}{v_2} I$  e as cargas nos

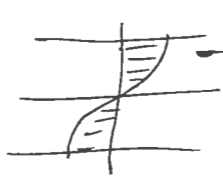
bordos:  $\sigma_1 = \frac{M v_1}{I} \quad \sigma_2 = \frac{M v_2}{I}$

(usei Saliger)

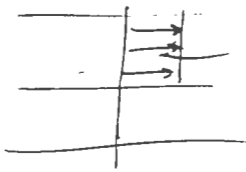


## HIPÓTESES :

- 1) A seção  $b$  antes da flexão é plana
- 2) é plana também depois da flexão. (Bernoulli)
- 3)  $\Delta dx$  deformação de  $dx$  proporcional a sua distância à Linha Neutra, (v.)  $\rightarrow$  (Navier)
- 4) Os corpos unitários ( $\tau$ ) são igualmente proporcionais a  $v$  (dentro da lei de Hooke).  
"ut tensio sic vis".



$\pm$  parábola } onde a hipótese de Navier  
não reta } sai do real.



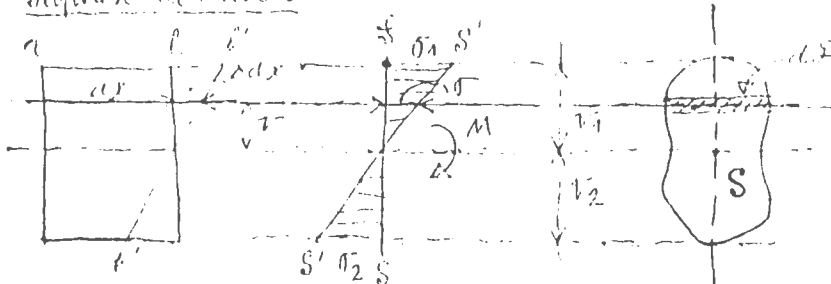
$$\sigma_b = 0,85 \sigma_{b, \text{ruptura}} \quad (\text{Hook})$$

(empirismo das normas abandonad  
os últimos resquícios da teoria da  
elasticidade (Navier)).

Síntese  $\pm$  de F. Candela  $\rightarrow$

Só resta o emprego da teoria para a análise de  
de estruturas hiperestáticas.

Hipótese de Navier



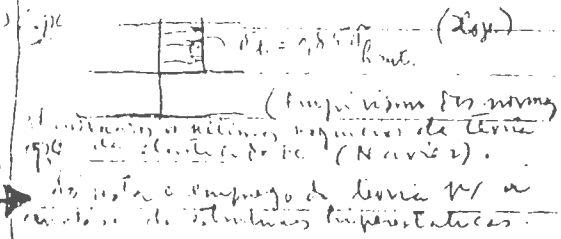
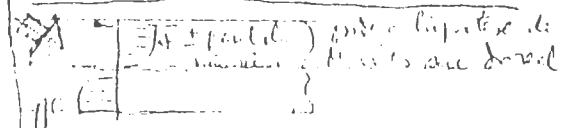
1)  $\sum N = 0$   
 2)  $\sum M = 0$

1)  $\int d\sigma \cdot y = 0 \rightarrow \frac{d\sigma}{dy} = \frac{\sigma}{y} \Rightarrow \sigma = \frac{\sigma_1}{y_1} y$   
 $\frac{E}{2} \int d\sigma \cdot y^2 = 0$  (momento estático em relação à linha neutra)  
 Como  $\sigma$  varia a favor de  $\rho$  e  $\rho$  varia a favor de  $y$  de acordo com a hipótese de Navier.

2)  $\int \sigma \cdot y \cdot dA = M$  (momento de inércia em relação à L.N.)  
 $\int \sigma \cdot y \cdot dA = \int \frac{\sigma_1}{y_1} y^2 \cdot dA = \frac{\sigma_1}{y_1} \int y^2 \cdot dA = \frac{\sigma_1}{y_1} I$   
 $M = \frac{\sigma_1}{y_1} I \Rightarrow \sigma_1 = \frac{M \cdot y_1}{I}$   
 $\sigma_2 = -\frac{M \cdot y_2}{I}$

(mei Schijver p. 8)

- Hipóteses -  
 1) A seção é antiplana flexão e plana  
 2) O plano também é plano de flexão (Bernoulli).  
 3) O de deformação de dx proporcional a sua distância a L. neutra,  $(\epsilon) \propto (A \cdot y)$ .  
 4) As cargas em uma dx são iguais e proporcionais a y (de acordo com a Lei de Hooke).  
 "At. linear de Navier"



Antes de  $\pm$   
 F. variável

III) (Emprego de Navier)  
 A hipótese de Navier requer a hipótese de Hooke (Navier).  
 A hipótese de Navier requer a hipótese de Hooke (Navier).  
 A hipótese de Navier requer a hipótese de Hooke (Navier).

"HISTOIRE DES DOCTRINES SOCIALES  
DANS L'EUROPE CONTEMPORAINE" – 2p.

"Histoire des doctrines sociales dans l'Europe contemporaine".  
I - jusqu'en 1914. Georges Lefranc. (Editions Montaigne) 1966.  
Nouvelle édition ...

Ver entre os pensadores brasileiros, autores diversos, as variedades de socialismo a que aderiram ou mesmo formularam e outros.

A definição de socialismo é difícil. Há variantes muito distintas entre si etc... "...deux versants dans la pensée socialiste: l'un qui aboutit à l'étatisme, l'autre qui glisse vers l'anarchie; l'un qui met l'accent sur les valeurs d' , l'autre qui ne croit qu'en la liberté. Entre les deux, la conciliation est difficile, et on devra se poser la question: le conflit initial entre partisans et adversaires de la liberté économique ne s'est-il pas maintenant transporté à l'intérieur même du socialisme ? (11).

#### Saint Simon (1760-1825)

Transformar a sociedade adaptando o Estado às necessidades da indústria. Antes do "Catéchisme des industriels". Conheceu todas as peripécias da revolução francesa e o que se seguiu. Viu a França munir-se da indústria moderna.

Claude-Henry de Rouvray, Conde de Saint Simon (nobre) (Aluno do matemático d'Alembert). Tomou parte em 1799 (16 anos - tenente) como capitão, na revolução americana. Já os problemas econômicos chamam sua atenção: sugere ao vice-rei do México a abertura de um canal entre o Atlântico e o Pacífico. (19)

~~Greie-que-iste~~ É o que diz G. Lefranc. Vejo uma ligação com o emprego da ciência etc. Voltando à França a vida da caserna (era militar) nega. Renuncia. Vai aos países baixos. Depois à Espanha. Sonha abrir um canal que, por Sevilha e o Guadalquivir uniria o Atlântico ao Mediterrâneo. Este interesse pelas vias de comunicação será um dos traços permanentes do saintsimonismo. → Revolução Francesa - adere fácil.

Nomeado presidente da assembleia eleitoral de sua comuna. Renuncia

Aspecto a ver sobre a metrópole. Sua variação geográfica para a nos  
sa área para o Brasil. Argentina - Uruguai. Portugal - tratado de  
Metween → Inglaterra - Estados Unidos - Isto economicamente. Confu-  
sões para o povo etc. O papel de França e Alemanha.

A utopia; o socialismo utópico fazendo sua crítica ao socialismo  
científico. Este é um aspecto de Le Corbusier. É a negação de sua  
posição racional. Faz a proposta da CONSCIÊNCIA fourierista por -  
que crê nela. ~~A-partir-de~~

Crê na harmonia etc. Faz disso uma religião. Quando Argan o critica  
em relação a Ronchamp erra por isso. Corbusier crê numa possibilida  
de. Faz-se procurador dela. Se diviniza para consegui-la. Interpre-  
ta a realidade social como se ela fora o fim do tempo (e o começo  
~~ee-meame~~ também ?) É imobilista com todo o utopista etc.

Lembrar a circunstância brasileira

Lembrar que o título de arquiteto no Brasil - pelo decreto 23.565  
dado a título precário. Na ordem → construtor licenciado  
→ arquiteto → engenheiro arquiteto etc.

SIBYL MOHOLY-NAGY: "ARQUITETURA ESQUECIDA" -2p

Sibyl Moholy-Nagy. (Pratt Institute).

"Arquitetura esquecida" - "Cuadernos de Arquitectura"

Catalunha. Espanha.

Produção de Arquitetura.

Rio - IAB - nº 60

"Constrangido pelo alegre coro de renegados arquitetônicos que encontraram refúgio para a sua impotência no... "Engineer's Corps" desfez-se de todos os padrões com os quais poderia valorizar suas realizações. Como um órfão que busca seu pai, procura estes padrões em tubos de ensaio, tabelas, questionários e equações matemáticas." ... "...Esta atitude é parte da desesperada busca de uma aceitação científica. Quando Gropius ~~dele~~ proclamava : "A arquitetura moderna não é um ramo de uma velha árvore, mas um novo broto que nasce diretamente das raízes", tentava sair do curso da continuidade histórica."

Típica posição de Gropius -

"A tecnologia ao alcançar sua plena realização transcende a arquitetura." Mies van der Rohe (citado no mesmo artigo donde tirei tudo em vermelho). Tese hegeliana.

Sibyl continua: "Esta afirmação (de Mies) pairou como bênção eterna sobre sucessivas doutrinas: Nova Bauhaus, CIAM, neobrutalismo, padronização, montagem, modulação, desenho (creio que design) obtido mediante computadores e sinérgica proclamada pelo profeta Buckminster Fuller. Graças à chantagem, Cassandra soube somar o temor à conveniência; as recompensas de uma "época pós-arquitetônica" afastariam da profissão aquele que "se nega a rechaçar toda sua bagagem cultural, incluindo os elementos profissionais pelos quais se reconhece como arquiteto... uma nova época decidiu continuar sem êle." (Reyner Banham) creio que se deve interpretar como protesto de Banham.

"Mies van der Rohe, responsável pelo "Lintopfergericht" Prefeito (deve ser perfeito), na arquitetura reconhecia a diferença entre um edifício público, uma residência privada e um projeto industrial, antes de ficar embevecido pela "embalagem universal". ... "A elimina-

ção "científica" da diversificação nos tipos de prédios levará à eliminação do arquiteto."

... "O arquiteto, egocêntrico e prima dona, egocêntrico que impõe sua fantasia pessoal a um cliente intimidado criando monumentos solitários, de significação individual" (Walter Gropius). Sibyl responde bem: "O nível conceitual que une estes "monumentos solitários", independente da diferença de seus desenhos, (designs decerto) é sua verdade inconsciente, a inocência da absoluta segurança com que se escolheu a única solução adequada entre uma centena de possibilidades convenientes. Este processo de cristalização atua com a lógica inexplicável do autoconhecimento total, um sentido indiscutível se arquitetonicamente certo ou errado que é inato ao gênio e que os talentos adquirem através da contemplação e seleção. A educação arquitetônica é o início de um diálogo para toda a vida entre alguns conceitos permanentes e a imagem linguística ou verbal da época." No fundo, bom. Gênio, talento, conceitos permanentes, é preciso rever. Interpretar no sentido do humano, da sociedade em termos de amor etc...

#### Sobre a técnica:

"O construtor nem inventa totalmente nem aceita totalmente. Transforma". O sentido de feed-back da técnica.

"Os polpudos benefícios obtidos pelas equipes fazedoras de embalgens aumentam a tentação de abandonar a luta e o sacrifício e "seguir o caminho dos fazedores de chuvas, prestidigitadores e pseudo-técnicos que se mantêm pela inércia cultural, apesar da falta de evidência de suas realizações" (Reyner Banham).

... má arquitetura é melhor que nenhuma arquitetura".

#### Le Corbusier - Manière de penser l'urbanisme:

Os dois grupos de pretendentes à realização do que êle chama - "domaine bâti: ... ceux qui s'appellent architectes et ceux que l'on nomme ingenieurs, l'art de construire n'apparaît a l'opinion et aux chefs que comme une question embrouillée, un nid de vipères, un noeud gordien. Le noeud gordien sera tiranché ... par les batisseurs" ... ver no texto → As eternas soluções mecanicistas de Corbu.



"RESIDENTIAL AND NON-RESIDENTIAL ARCHITECTURE" -3p.

## "Residential e non-residential architecture"

Os americanos dividem assim a arquitetura. Nada explicam. Entretanto é uma divisão constatável. Na história mesmo. A residência tem origem diversa do edifício para outros fins, de trabalho ou de caráter representativo. A diversificação da tipologia dos edifícios corresponde à divisão do trabalho, cada vez maior. A residência tem uma história um tanto quanto paralela, porém mantém um desenvolvimento tipológico diverso. Ela deixou-se, ou teve que ser influenciada pelo "avanço" técnico, pela técnica surgida no renascimento. Muitos aspectos poderiam ser abordados. A mulher na cozinha, no período de "racionalização" da casa. A cozinha foi penetrada de idéias de organização do trabalho: Taylor e outros. A dona de casa acabou transformando sua ação em profissão - prendas domésticas - brutal eufemismo. Mas a família - tão discutida hoje - aspecto do conservadurismo, da primeira grande divisão do trabalho homem-mulher, marca a residência com características tipológicas específicas. Os arquitetos do "racionalismo" procuraram uma fórmula de destruição desta tipologia pela criação de um padrão. Com o grande edifício de moradias pode-se dizer que se criou mesmo uma "máquina de habitar". O apartamento difere da casa na simbologia usada para exprimi-la exteriormente. Pode-se dizer que também forçou várias mudanças na estrutura espacial interna. Mas o fundamental permanece, a definição de base, a primeira grande divisão do trabalho. Eis o que derrota a arquitetura dos "racionalistas". A que adere este racionalismo? Como se sabe ele presta-se às mais variadas definições através das fórmulas do funcionalismo! Racionalismo construtivo; solução para a economia social etc etc. Há que conduzir a questão pelo ângulo correto do significado sociológico que carrega consigo a família, seu papel atual, etc, em particular com relação à causa da mulher. Amante, mãe, escrava! há uma estética, uma "estrutura" estética com o seu erotismo próprio, ligada a esta tríplice condição. É inegável isto. Apesar de ser mau gosto navegar em suas águas, a verdade é que é ela que impera e decide das formas. Isto posto há a considerar algumas tendências da arquitetura contemporânea. Como se vê, a americana é positivista-pragmática. Trata cada um dos dois casos com o "realismo" imediatista com que os problemas se apresentam. A segunda tendência, a dos "racionalistas", tenta como que abolir a "casa" em proveito de um "apartamento" → máquina - desconsidera a questão - sua história, suas raízes. Reduz a um problema técnico. Funcionalis

mo do homem em relação à coisa como bem diz Merleau Pontí. Se há uma técnica originada no renascimento, há um cientismo típico do século XIX. Tudo recai na estrutura de pensamento positivista, como no caso americano. Agora um positivismo (não pragmático) mas "cientista". Há uma harmonia natural e universal que a ciência descobriu e maneja "em proveito do homem" (?). Trata-se de criar e aplicar as técnicas decorrentes deste conhecimento. O imobilismo deste sistema repousa no argumento. "A ciência conhece ou conhecerá em breve o âmago das questões". O retardamento das soluções decorre do "descobrimto" da técnica capaz de aplicar este "conhecimento". Aqui se vê que a arquitetura se transforma em técnica. E quando uma questão não encontra solução, a resposta está na incapacidade técnica dos arquitetos (ou da arquitetura) para resolvê-la. A "beleza" nas suas várias definições passa a constituir um obstáculo para as soluções. Obstáculo de toda a sorte, técnico construtivo, econômico, etc... A sociedade, a burguesia, não quer assumir a responsabilidade sobre o universo que projetou. Distribue a sua responsabilidade para as partes que imagina existirem. Exime-se do seu erro e transforma os seus "trabalhadores" em culpados. Ela é o acerto (Deus) e os executores - o trabalho - incapaz, culpado. Novamente, e pela base, o trabalho como pecado, ou como consequência do pecado universal e portanto, como expiação sempre reflexo de uma culpa inamovível. Sendo expiação que não remove a culpa, porque a reproduz etc...

Mas voltemos ao tema inicial. Para exprimir cada um dos aspectos tipológicos, da residência ou da não residência, a arte, o espírito humano, subjugado, sem liberdade, sem liberdade por submissão aos princípios, sem liberdade por outras e inúmeras razões, cria, afinal e inevitavelmente a expressão artística correspondente. Uma arte - legítima - que exprime o universo tal como é, que o interpreta através de símbolos de toda a ordem. A porta ou a janela, como o cabo de uma ferramenta ou a forma de um utensílio, na sua própria origem mesmo passam à categoria de símbolos. Há uma porta para Luiz XIV, assim como uma janela para um equilíbrio de "fachada" etc.

Conclue-se pois: A simbologia usada na residência difere da simbologia dos outros edifícios "non residencial". O racionalismo quis limpar o mundo de todos os símbolos, liquidar a arte, transformá-la em técnica. Os "humanistas" pequeno-burgueses agarram-se na família e fazem tudo (ou pretendem fazer) com "cara" de residência. Os pragm

tas americanos consevavam as coisas divididas por razões racionais e entender.

O palácio da Alvorada, enquanto à nossa tese confirma-a. Niemeyer foi buscar a simbologia, quasi toda, na casa grande. Parece-me justo. Por outro lado, trata-se mesmo, de uma residência. Seria interessante compará-lo com outras residências para o mesmo tipo de "família". A família do chefe, a família do dono etc. Claro que a monarquia hereditária e formas correlatas de poder, dirigiram de dentro da estrutura da família → rica questão esta das residências dos chefes. O racionalismo burgues quis liquidar a residência do poder. Trata-lo em abstrato, como máquina etc. Negar a história etc. Conforme vimos. Teses da revolução francesa, da república. Do "isolamento" entre o particular e o geral, entre o indivíduo e a sociedade. "Os homens são iguais perante a lei". O voto. O homem é um enquanto ser social. É o reino da quantidade enquanto aplicado ao homem. Também corresponde, em termos espaciais, a um conceito euclidiano. Aqui não há a residência do chefe, em termos comuns. Ele pode "residir" no palácio, mas o palácio é símbolo do poder e não de residência do homem que exerce o poder etc. O presidente é um "voto" etc... Nesta conjuntura, a arquitetura abandona (de certa forma, no geral) a residência como tema. Reduz ela a uma coisa onde vivem votos. Toda a simbologia se vira para exprimir a sociedade, a harmonia do poder etc... A redução dessa simbologia não é feita da mesma maneira por todas as "escolas" ligadas ao racionalismo. Uma das abordagens mais interessantes é a de Mies van der Rohe com a sua "embalagem universal" como diz S. Moholy Nagy. Mies não interpreta o humano ou pretende não interpretá-lo. Arquitetura é forma de beleza. A beleza tem suas próprias leis, etc... Se nas piores contingências de estrutura social, ou talvez, em vez de piores se deva dizer nas mais variadas, sempre houve um sublime artístico, estes valores são iminentes à descoberta da forma. O templo grego, ainda que ruína é beleza ! Há uma beleza na ruína etc. Mies necessariamente se dirige para uma forma que exprima a beleza e que contenha tudo o que for jeito humano. É um racionalismo pela forma, pela procura do eterno, do imutável. Mies constrói ruínas etc... O homem é exterior à beleza. Ele como que a corrompe na convivência. Suas palavras (de Mies) sempre confirmam isso. Trata-se de descobrir a forma do Parthenon do século XX. Porém "que já venha queimado", que já contenha o abstrato da ruína etc...

(o desenvolvimento)

URBANISMO – TRAÇADO DE CIDADES – 5p.

## Urbanismo

### Traçado de cidades:

Há a possibilidade; talvez a necessidade, de caracterizar duas grandes linhas históricas que determinam, definem, a forma das cidades com bastante clareza. Uma, a cidade enquanto ocupação de espaço "natural" enquanto se aproxima de "paisagem". Cidade digamos - da natureza, naturalista etc, sem que aos termos se dê a conotação comum. Outra, a cidade construída - cidade da natureza violentada - cidade de plano imposto em termos de reforma, agressão à natureza. Uma, a cidade do homem que pouco controla a paisagem. Outra a cidade que o homem em seu "projeto" precisa ou decide violentá-la. Nos dois tipos de cidade, como que se reflete a condição humana como tal: de apropriação da natureza e de organização da vida social. A síntese seria → a criação de uma natureza propriamente humana. A cidade decorrente deste conceito seria a cidade do futuro - a cidade, "ideal". A proposta pode ser amplamente exemplificada na história e mesmo no presente, com protótipos.

A cidade murada, para a defesa - de qualquer tipo corresponde a um espaço → "construído" → daí uma cidade construída. Nesta cidade o homem como que mostra o grau de domínio que tem sobre as relações sociais.

### Considerações básicas:

O animal utiliza a natureza. O homem transforma-a e a domina pelo trabalho. Este domínio pelo trabalho exige um longo aprendizado através da história. A princípio o aspecto da natureza é só levemente mudado com a presença do homem. Forças produtivas rudimentares. O homem permanece por longo período em concorrência com o mundo animal de onde saiu. Mas aprende lentamente à adaptar o mundo vegetal às suas necessidades primárias. Aprende a dominar o mundo de tal forma que → a caça torna-se um ... jogo e a colheita ... uma festa.

Há a considerar a hostilidade da natureza. As catástrofes pelas quais ela se afirma tantas vezes. (Daí surge a idéia de endeusá-las etc. São Francisco de Assis ainda invoca o sol e a lua. O cordeiro de Deus etc... Entre os camponeses e marinheiros o terror da

natureza é típico etc).

Agora aparece o outro lado da questão, ou melhor a consequência deste lento domínio. A fraqueza humana só se desloca. Permanece em relação a outro aspecto de ser humano. O que o homem conseguiu em relação à natureza, perdeu em relação a si mesmo. Domina o ~~mondo~~ meio físico mas é dominado pela instrumentação social que lhe permitiu este domínio. "L'impuissance historique est le prix de sa puissance sur le monde". (O homem não é dono de suas relações sociais etc...).(Aqui os deuses aparecem outra vez → encontram novo emprego). Os dois aspectos acima estão desligados em duas fases, como se a segunda sucedesse à primeira. Não é verdade. É assim posto só para o esquema compreensivo. Engels diz melhor no "Anti" "ao lado dos poderes naturais entram em ação também os poderes sociais, poderes que aparecem frente aos homens,

Por um futuro "mais que perfeito".

A proposta de Corbusier sobre o espaço interno e externo → cidade radiosa - é a psicologia do "regard". Desfruta com o olhar (?) Ponto de encontro e área verde - lazer etc...

igualmente estranhos (desconhecidos, hostis) e finalmente, igualmente inexplicáveis e que os domina com a mesma aparência de necessidade natural que as forças da natureza ela mesma. As personagens fantásticas, que nada mais são que o reflexo das forças misteriosas da natureza, recebem agora atributos sociais, tornam-se representantes de poderes históricos".

O politeísmo grego e o monoteísmo cristão são ligados a estas circunstâncias. ~~Θ-Deus~~ Particularmente através da figura de Cristo - desenvolver isto. Melhor - não circunstâncias mas dois aspectos - Parece-me que se podia dizer que o politeísmo caracteriza ou reflete uma ~~relação~~ condição em que predominam as forças da natureza.

Não bem predominam. Mas uma condição em que os deuses (do politeísmo) exprimem a luta travada pelo homem no domínio da natureza. Bem certo que as relações sociais neles também se refletem. Mas a sua origem é mais remota. Cristo é um Deus (um mito) de tipo novo. Cor

responde a um conflito, por assim dizer, mais moderno. Ele exprime a prioridade em importância, das relações sociais. É bem verdade que posteriormente, como já anotado, mesmo São Francisco de Assis se vê obrigado a apelar para símbolos pagãos. Esta volta à natureza que aparece em São Francisco é uma volta algumas vezes ocorrente na história. Ou melhor, sempre prevalecem os dois aspectos, até hoje → natureza e sociedade, ora pendendo os apelos angustiosos para um ou para outro lado, sem que uma síntese, um salto, ainda se tenha dado (salvo exceções a ver).

No urbanismo atual esta tese pode ser exemplificada. Quando a sociologia se transforma numa física e a economia numa "matemática", este esforço de quantificar, de reduzir a quantidade tudo, representa, a meu ver, uma volta à natureza; um abandono do homem como ser social - sua consideração como ser biológico, como unidade (e como quantidade). Disto decorre uma série grande de redefinições novas definições de aspectos do espaço urbano - no esforço de quantificá-lo. Praça, parque, etc... passam a ser "áreas verdes". Praça → ponto de encontro. A metrópole é medida em circunstâncias que dela se faz decorrência de crescimento demográfico. O social em vertiginoso desenvolvimento, é-apresentada apresenta-se para as classes em decadência como se fora uma catástrofe natural da qual ela não tem culpa uma vez que não pode e não quer reconhecer e corrigir os erros em que incide ao conduzir os processos sociais. Con vencida de seu acerto etc. apela para uma "natureza" humana - incontrolável ou dificilmente controlável. Daí suas propostas - genocídio etc... pílulas, conservação de áreas habitadas, em regime de subconsumo e subprodução. Terror da automação. Enfim temor da avalanche que constitui o progresso inevitável das relações de produção novas em processo de desenlace, de aparecimento inevitável etc e das novas forças produtivas. Este caos que é sintoma da decadência de uma estrutura - de esgotamento dela como malha organizadora. Mas ele ao mesmo tempo contém vivas e em forma de organização - em processo até rápido de organização as forças e as formas das novas estruturas. Elas têm como conteúdo a síntese numa num conteúdo novo, dos dois aspectos - o do domínio da natureza e do domínio de suas relações sociais → pelo homem. Esta síntese leva à criação de uma natureza propriamente humana.

As duas formas de cidade a que me referí, trazem através da histó-



ria uma série de exemplos sobre a preponderância de um ou de outro ~~aspecto~~ lado dos dois aspectos. As utopias são sempre uma proposta de harmonia de relações sociais? Se se diz que a caça tornou-se um jogo e a colheita uma festa - donde decorreram as idéias sobre a prodigalidade da natureza etc etc... é porque certamente a humanidade embora não tivesse esgotado a natureza "inesgotável" - reconhece-a dominada, húmida e rica. A redução dos fenomenos sociais ao nível dos naturais é uma abordagem ideológica de inúmeras facetas práticas. Quando a técnica se propõe a resolver os problemas sociais, isto nada mais é que reduzir o social ao natural. Quando o próprio socialismo se aplica na vitória pela maior produção quantitativa (como Kruchiov) há uma redução à natureza. Kruchiov comprou um retrato que um artista fizera, a uma garatuja feita pelo rabo de um burro. É a sua própria visão do mundo. Pintura, rabo e burro são imagens ultra primárias que refletem o campones quantificador, vítima do intervalo verão-inverno etc. e desinteressado em outra coisa que na pausa do homem, como tantas vezes Kruchiov o demonstrou com gestos larvares. Certo os adjetivos mais contundentes não é ele que os merece. Mas é outra coisa. Também daqui não se deve concluir nada que leve ao desprezo da quantidade - ao contrário. Mas sentir que ela cresce de significado com a dialética correta. Há exemplos dignos.

A burguesia brasileira insiste nos aspectos quantitativos com absoluta cegueira. Mas é bom diferenciar a visão dela da do latifúndio dos mais atrasados representantes das classes dominantes. Suplicy de Lacerda defende o ponto de vista segundo o qual tecnicamente o nosso país não necessita nada além do mínimo da técnica universal → um engenheiro de três anos etc. Quando precisarmos resolver coisas mais importantes → mandaremos buscar fora. (Compraremos com café). A quantidade somos nós - a colônia, o terceiro mundo etc. A metrópole exprime qualidade. A relação se faz, não dentro da nossa estrutura, mas na de admissão da dependência colônia metrópole. Assim também pensam e agem pessoas que se dizem progressistas. D.F. (Décio Pignatari ?) por exemplo: "O desenho brasileiro → deve ser quantidade → qualidade é o que faz Ulm, ou os "pensadores" europeus, os artistas da metrópole para os quais os tipos estão dispostos a se agachar sempre.

Interessante é anotar que na luta contra esta canalha não há mudan

ças, ou vitórias, ou triunfos no plano em que a questão está colocada. O que se passa é que a estrutura, forçando os planos quantitativos, leva a nova estrutura, a estrutura nascente, que como uma teia, desenvolve-se dentro de suas velhas malhas, a gerar as formas novas. Ocorre-me como imagem o Vietcong. Certamente ele é obrigado a aceitar a escatologia da volta à natureza nos seus aspectos mais primários. Mas é daí que parte para novas formas, para lados e expressões qualitativas notáveis. Há muito o que constatar a respeito (gravuras). Assim, em relação às cidades, como eu quis provar anteriormente, é preciso constatar com vivacidade e conhecimento da história em cada condição - o que é a "volta à natureza" - ela não tem sempre o mesmo significado - no plano das idéias é claro. Disto se tira que o apêlo à técnica ~~tem~~ pode ter (e tem) uma possibilidade de significado positivo. Assim foi na história do modernismo para a arquitetura brasileira. A partir de 22 até 30 - como que houve duas tendências: uma dos Warchavchic e dos latifundiários "liberais" - orientada para o cosmopolitismo, para a metrópole - qualidade. Outra a do setor mais atrasado → o regionalismo de Gilberto Freyre etc. O saudosismo da Casa Grande. Certamente, nós não aceitamos nenhuma delas isoladamente. Preferimos enfrentar a questão do ponto de vista do avanço técnico necessário → do avanço técnico do "projeto" → ou melhor da condição de fazermos nós o nosso projeto - partindo de formas um tanto velhas - mesmo conservando parte delas, mas organizando métodos de produção que as tornassem mais eficientes etc... Não vestindo as velhas plantas, as velhas estruturas técnicas de formas "semelhantes" às empregadas nas metrópoles, mas começando por modificar as plantas e estruturas e encontrando nelas → o "funcionalismo" mínimo para as formas velhas que aos poucos se foram modificando. Mas uma mudança profunda. Não a partir do escândalo polêmico - modernístico. A arquitetura moderna dos cariocas conseguiu isto nos dois níveis. Da nova técnica e de uma reapropriação das formas barrocas ou coloniais ou do nosso passado histórico. Já ~~em~~ Azulejo e estrutura tecnicamente avançada. O que isto significa ou significou (?) Há o que dizer a respeito. Até Brasília. Parece que desembocou tudo no acordo desenvolvimentista que afinal em 64 o imperialismo demonstrou não aceitar etc... Mas é preciso não esquematizar muito.

"MANIÈRE DE PENSER L'URBANISME", LE CORBUSIER – 9p.

pag. 44 → "Une part de ces idées", (de Ruskin, Sitte, Gaudi, Wagner, Berlage, até Sullivan e Wright) "bien que des horizons les plus éloignés, retrouve aujourd'hui certaines des propositions prophétiques de Fourier, formulées vers 1830 à la naissance même du machinisme".

A carta de Atenas e os CIAM ligaram-se a Saint Simon e Fourier.

A expressão → Cidade Industrial → deve-se a Tony Garnier (1900) → ver êle.

(45) → "Fruits du calcul (qui est universel) et d'une nouvelle conscience née au cours du premier cycle de l'ère machiniste, cette architecture, cet urbanisme répandus dans le monde entier ont des traits communs". Citação que reflete a meu ver, o cientismo do século XIX, ligado à "nouvelle conscience" que é a de Fourier. Le Corbusier completa o período assim: "Il suffira de quelques années d'épanouissement pour que les caractères locaux apparaissant tout naturellement en ses choses, imposés par le climat comme par les coutumes". Caractères locais e "tout naturellement" - clima e usos (costumes) marcam bem o sentido euclideano de sua concepção de espaço → e também Fourier → e o socialismo utópico.

Em nota nesta mesma página, diz Corbu: "La preuve éblouissante en est fournie par les ouvrages publiés à New York, à Rio de Janeiro et a Londres et qui ne sont arrivées à Paris qu'en 1945. Ils annoncent que le Brésil, par ses constructions gouvernementales, s'est placé a la tête de l'architecture moderne, ayant résolu définitivement et pour la première fois, le problème du soleil en accord avec les exigences de la vie moderne aux tropiques. Or les données de cette renaissance venaient de Paris".

É um período compreensível em Corbusier, cioso de sua contribuição etc (\*ver ficha 5. O que me impressiona é → o problema do sol, resolvido → "de acordo com as exigências da vida moderna nos trópicos". Lembra inclusive Buckle → que negou a civilização nos trópicos, mas ao mesmo tempo, os engenheiros fourieristas e Saint simonianos que planejaram Suez → e levaram a-civilização ou se propunham le -

var → a civilização para os trópicos.

→ A pag 42: Comentando o novo item de um programa que representa uma esferça-para procura a: definir racionalidade para a arquitetura, procura bem davinciana, de técnica renascentista, faz referência aos materiais tradicionais da construção - da arquitetura.

9º) "Des lors, une distribution nouvelle des matériaux de la tradition peut intervenir.

...la pierre de taille ne partira pas a la conquête difficile et, ici, sans but, de la hauteur; elle restera, amie éternelle de l'homme (grifado no texto), à son contact réel, à proximité de son toucher, dans un inouï outillage bâti que la réorganisation des villes et par conséquent l'urbanisme sont introduire. Le bois... lambrisera les murs de construction faite en série, y apportant un confort autrefois réservé aux seigneurs. (grifo meu)

...Telle est cette architecture révolutionnée mise aujourd'hui aux service de l'urbanisme. "Confort autrefois" etc... lembra Aristóteles julgando a máquina e o avanço técnico, já no mundo grego. Os termos são todos de socialismo utópico. Use-se a última frase - "Telle est cette architecture"... mostra a revolução técnica feita (ou imaginada) na arquitetura, no edifício, oferecida para o urbanismo, isto é para a sociedade. É uma associação de termos que exprime o ideal utópico - uma técnica (maquinismo etc) que modifica o social (etc). A procura de racionalidade é um programa para a técnica → convem ver o texto.

Na tese geral minha (com m pequeno): A posição de Corbusier como a de Fourier etc. corresponde a uma redução à natureza. Predomina nela o reconhecimento, a convicção de que o homem não pode resolver o seu problema social, não é dono de sua história. A sociedade torna-se uma "personalidade fantástica", incontrolável etc... Daí uma característica do seu urbanismo → uma redução à natureza etc...

pag 49: capítulo V. → "Les règles: Humain et Nature" (grifo meu).

"Cette mutation possédera des règles. Une part de celles-ci sont le bouquet d'idées et d'inventions constituant des faits constructifs appartenant à ce premier cycle centenaire de l'ère machiniste;

d'outres sont issues de l'induction et du raisonnement, suite de cette démarche de l'esprit par laquelle le chaos actuel est reconnu et dénoncé et des propositions formulées, celles-ci exprimant successivement des certitudes aguises et des aspirations unanimes".  
→ reafirma o que anotei antes.

Mas parece-me que o que em geral se chama revolução industrial, é antes uma revolução social. A técnica a qual Corbusier faz seus apelos, é a da renascença - é a de Da Vinci - tem mais idade. "Cet-te demarche de l'esprit par laquelle le chaos est reconnu" → etc → conduzem às propostas utópicas e à redução à natureza etc... Este aspecto de "redução" como creio já ter anotado, leva a toda uma redefinição dos fatos (sociais) que definiram a paisagem → a praça vira área verde etc... aparece a noção de "planajamento físico" etc que seria o urbanismo. (Tese que permite amplo desenvolvimento através da coleta das novas expressões que hoje são usadas nas definições "técnicas" dos fenômenos urbanos etc.)

(-) ver ficha 4

"Cioso de sua contribuição" etc.

Estas atitudes de Le Corbusier foram sempre interpretadas em termos de vaidade, temperamento intratável etc. Com Antonin Raymond - americano que trabalhou no Japão suas teses, Le Corbusier foi particularmente cruel. Na ONU → suas atitudes são mais ou menos conhecidas em relação ao projeto apurado - que é uma proposta de Niemeyer - claro que vazado totalmente no ideário corbusiano. Esta interpretação é falsa. Depreciativa em relação ao homem. Ela mesma tem um conteúdo ruim → negador e reacionário. Creio que seria justo julgá-lo, ou melhor compreendê-lo em relação ao seu próprio ideário. A necessidade de manter sempre sua "autoridade" → de príncipe filósofo → na condição de responsável pela utopia - pela hipótese utópica. Daí suas concessões aqui e acolá em relação aos seus próprios princípios. Argan faz uma crítica mecânica a Ronchamp → Corbusier o racionalista apela para o sobrenatural etc... É ~~altura~~ errada. Posição errada de Argan → que até hoje não segundo parece, não compreendeu a essência desse "racionalismo". Há muito o que dizer a respeito. Os arquitetos europeus não entenderam a mensagem corbusiana. Interpretaram-na em termos de "novo" e de racionalismo construtivo. Fugiram às suas formas necessariamente. Os críticos, pior ainda se conduziram. O novo da técnica, o maquinismo corbusiano

no, só se compreende se ligado à consciência utópica tradicional, ao romantismo do século XIX. As posições generosas da pequena burguesia etc etc... aos compromissos históricos do pensamento "técnico" com as utopias. À transformação (tentativa de) dos industriais "savants" em "princes philosophes". (veremos isto mais além).

Le Corbusier- Manière de Penser l'Urbanisme →

invenções → exaltação da participação individual da consciência. contra a história... diz: "Les apporteurs des d'une règle doivent être inventeurs ~~non~~ et non deduteurs → imobilismo social.

Corbusier continua. o capítulo que é rico de sugestões:

"Pour élaborer ces règles, des "lecteurs de situation" (grifado no texto) sont nécessaires, explorateurs du proche demain. Et ne sont lecteurs admissibles ici, que des gens capables d'apporter le produit de remplacement là où leur critique démolit. Ce ne sont pas des abstracteurs de quintessence mais des batisseurs. Ils ne se sont pas évadés dans l'abstrait; ils n'ont point adopté des vagues contours, faute d'être entrés dans l'intérieur de la lice de toutes les difficultés; les généralisations ne sont point leur objectif.

Les généralisations servent à confirmer le droit à la vie des notions nouvelles. Les généralisations ne conduiront pas un jour à l'invention ou à la découverte de notions nouvelles. Le processus est à l'inverse; la vie est faite des inventions spontanées; celles que sont confirmables ou confirmées par la généralisation portent en elles et apportent vie et harmonie. Les autres - échec et hiatus.

Les apporteurs d'une règle doivent être inventeurs, et non pas deduteurs".

A sua autobiografia se esclarece: "lecteurs de situation" → exploradores do "proche demain". Nada de projetos que modifiquem a "estrutura" → só o "proche demain", só nos "pontos" onde a sua crítica demole. isto-é. Na ferida e não no corpo. No efeito e não na causa. Os que pretendem atingir as causas na estrutura - são chamados "abstracteurs de quintessence". E estes que demolem - são os "batisseurs". É o objetivismo burguês. É o positivismo. Continua examinando → "la vie est faite des inventions spontanées". Reino

do acaso. O irracionalismo da própria natureza. Interessante esta arquitetura ser chamada de racionalista. Entretanto há uma procura de racionalismo.

Le Corbusier, como notou Francastel, quer a-história-~~uma~~ monumentos históricos numa campanula. Mas é porque nega a história:

"Que sont, pour le domaine bâti qui nous intéresse ici, ces axiomes colportés par les siècles et aujourd'hui morts d'asphyxie: "Les trois ordres de l'architecture", les styles, le vignole? Ce sont des restes de civilisations passées; maintenus dans nos existences contre toute raison, ils ne sont plus que faux témoins. Pour juger des réponses à donner aux formidables questions posées par l'époque et concernant son équipement, une seule mesure est admissible qui ramènera tout question aux bases mêmes: l'humain. Cet être humain, ces êtres, cette société d'aujourd'hui baignent dans un milieu. L'évasion serait chimère et bien vite punie. L'équilibre sera donc recherché entre l'homme et son milieu".

Ora, este livro é da coleção "Ascóral" → o 1º volume "Idées générales" foi escrito durante a ocupação alemã de Paris - da França. Longe da época em que o ataque aos estilos, do 1º pós guerra, ou antes disso, poderiam ser "compreendidos".

A esta altura as "3 ordens da arquitetura" em si nada poderiam representar. Corbusier chama-os de "falsos testemunhas". Porque não pode e não quer apelar para a história na procura de soluções para a problemática do caos que registra. O homem não tem história - a vida é uma sucessão de invenções, etc. Cada dia → um plano para a salvação da estrutura. Um remendo lá onde o caos exige demolição e construção (reconstrução etc). "Uma só medida é admissível". A medida do homem. "L'humain". Este estalão, padrão, é o homem quantificado → figura geométrica, ser biológico, que acompanha toda a obra corbusiana → é a figura do homem de Da Vinci → mas com outro significado. "Cet être humain, ces êtres - (este plural é revelador). Cette société d'aujourd'hui (plural de être humain → soma, quantificação) se baignent dans un milieu". Relação homem + meio portanto homem biológico. Não se vive em sociedade, mas no meio físico - na natureza. O caos, a incerteza, a angústia, são produtos da hostilidade da natureza, de seus imprevisíveis. A melhora



dessas condições, a luta contra o caos, dela, depende de inventar em cada caso. Depende da destresa, do agudo da arma ante a "novida de" do animal a caçar etc...

"L'evasion serait chimère..." as leis da natureza são inexoráveis (no caso é a opressão social que êle toma por inevitável etc)... "et bien vite punie". Punida como se pune um culpado. Uma evasão não seria erro, porém culpa a ser punida etc... Sem dúvida é a idéia de pecado original como observa Francastel, mas não só isto, Corbusier não é um vê a possibilidade socialista. Assusta-se ante as forças do nazismo, que viu, sua violência. Responde com uma proposta de submissão. Mas também, é um burguês. Os socialistas, êle os chama de "abstracteurs de quintessence" etc.

Considere a euforia dos seus volumes anteriores.

Estes compromissos ideológicos foram sempre os de Corbusier - sempre.

Esta idéias estão contidas na definição de "revolução industrial". A técnica é efeito, não causa. Certamente ela atua, mas como feedback no processo cibernético de realização, ou informação para o "projeto".

Continuando na mesma exposição → Corbusier esclarece m/crítica: (49)

"Mais de quel milieu et de quel homme peut-il être question? D'un homme modifié profondément par l'artifice des siècles de civilisation, plus particulièrement ici, d'un homme énérvé effroyablement par cent années de machinisme? D'un milieu trepidant du tumulte des mécaniques, spectacle et ambiance parfois hallucinants?" E êle mesmo responde: "Ni de l'un ni de l'autre". Nem é o homem se modificou com "artifícios" de séculos de civilização, ou mais precisamente "ici" → o homem não se angustiou "terrivelmente" com cem anos de maquinismo. (Isto é, → séculos de civilização não modificaram a sociedade e também, não há erro social algum nos cem anos de maquinismo aos quais se possa atribuir a infelicidade humana. Nem o meio - a natureza se tornou alucinante com a presença da máquina - de produção capitalista - das fábricas berrantes e envenenadoras dos milhares de empregos desumanos da técnica a serviço do lucro.

"Ni de l'un ni de l'autre. En cette heure de trouble, on remonte aux principes mêmes qui constituent l'humain et son milieu. L'homme considéré comme une biologie - valeur psycho - physiologique; le milieu exploré à nouveau dans son essence permanente: et ce sera la nature... Retrouver la loi de nature. Et considérer l'homme e son milieu, - l'homme fondamental et la nature profonde". Etc. Convem reler esta página 50. Para terminar: "Que le mot d'outil ap porte toute sa signification à l'effort d'efficiencie attendu des organes nouvellement constitutifs de notre société". A sociedade toma um caráter como que biológico → (antropométrico) Mumford chama biotecnía.

O famoso esquema de Corbu põe as técnicas - que êle como que confunde com a técnica construtiva (é uma confusão a discutir) no mesmo nível da arte que no caso não é a arte eem mas o "projeto" - no mesmo nível. Confirma as observações que venho fazendo. A técnica é "feed-back" - meio e não fim, efeito e não causa, etc.

pag. 66. Título característico: "Creation d'un outillage d'urbanisme à l'usage de la société machiniste".

Lenine: Garandy - Le Problème Chinois. (145).

"Tous les rapports sociaux se transforment au cours d'une lutte intérieure continuelle. La société ne fait que changer sans cesse de peau... Les explosions de la guerre civile et des guerres extérieures alternent avec les périodes de reformes soi-disant "pacifiques". Les bouleversements dans l'economie, dans la technique, dans la science, dans les mœurs et les coutumes forment, en s'accomplissant, des combinaisons et des rapports reciproques tellement complexes que la société ne peut pas arriver à un état d'équilibre. En cela se révèle le caractère permanent de la revolution socialiste elle-même."

"Le bas niveau des forces productives, le retard technique induisent les esprits à ne considérer l'évolution historique que sous l'angle moral". RG - op cit (153).

ADP/COV 1913

Em Adam Scharf há uma passagem a anotar que se aplica à crítica de Le Corbusier. Pode-se propor a questão: É que a arquitetura e o urbanismo de Corbu propõe em termos de formas e técnicas urbanísticas é desprezível ou errado em porque ligados ao ideário criticado? Não. Sharf chama a atenção para o fato de o pensamento filosófico ocupar-se, investigar, procurar o conhecimento, no total da vida, no universo humano. Os aspectos que da investigação filosófica forem passando para o conhecimento científico e puderem exprimir-se dentro de leis científicas deixam de ser motivo para a filosofia. Assim muitos temas do método filosófico de investigar, vão passando para as ciências, tanto da natureza como das humanas, e passam a ter um desenvolvimento próprio neste nível. Criam também as suas técnicas etc. Assim vários aspectos que interessam o indivíduo são descobertos. Desligam-se do "social" ou mantêm com êle uma relação que passa a ser conhecida - determinável por lei científica etc. Alguns exemplos poderiam ser apresentados. Galileu disputou com a inquisição a validade do sistema heliocêntrico. O pensamento dominante em sua época não o aceitou. Mas aos poucos foi saindo das divagações filosóficas para ser lei científica etc... Com relação ao indivíduo, ao homem isolado, muita pesquisa filosófica acabou separando aspectos que se podem "medir" dentro do indivíduo mesmo, enquanto ser biológico etc... Certamente em Corbusier - o que o lado mecanicista de sua investigação relaciona com o homem físico está quase sempre certo. O que não se pode é inverter o processo e usar essas "descobertas" como liquidadoras do social ou formuladoras do social, com o mesmo mecanicismo etc. Newton - para voltar à idéia do Cosmo de Galileu - divinizado pelos filósofos e pensadores franceses do século XVII (Engels) serviu (sua hipótese de gravitação universal) de prova para a proposta de uma nova sociedade (1789) → donde os Saint-simonianos foram buscar a hipótese de uma harmonia universal existente no Cosmos, no universo, e que necessariamente poderia e deveria ser a lei do homem enquanto ser social etc. (raciocínio por associação). Daí uma técnica capaz de dar solução a este projeto, a este ponto de partida. Na verdade, Corbusier está ligado a esta corrente de idéias. O idealismo básico no projeto não impediu a descoberta de uma série grande de fatos científicos que constituem exigências da vida humana, ~~que-constituem-leis-eien~~ etc. Estas são as "descobertas", as "invenções" a que Corbu se refere. São limitadas, são parciais e não o autorizam a imobilizar a

sociedade ou proibir a pesquisa dos que êle chama de "abstracteurs de quintessence". O encaminhamento das questões do urbanismo moderno, permitiram uma técnica adequada para a solução de alguns problemas físicos ou biológicos → os de saneamento, os de transporte etc, que têm afinal sua motivação essencial na estrutura capitalista → alguns aspectos bem ligados ao homem em sociedade etc. Mas isto não autoriza a transformar o urbanismo numa física. Nem rebair a estrutura de um edifício à simples verificação de sua estabilidade e disso emparelhar no mesmo nível a arquitetura como arte e a técnica de construção, ou a algebra quantificadora do processo etc... Bramante ao propor São Pedro de Roma dizia querer fazer a igreja com quatro colunas (os quatro apóstolos) suportando uma cúpula (o céu). Esse sentido simbólico define a estrutura como proposta arquitetônica. O resto é construção. É o que falta a Lucio Costa, em suas investigações se não me engano. No exemplo que citei na aula inaugural → Geoffrey Scott → "A arquitetura quando se diferencia da mera construção é a decoração da construção" - Vê-se o erro básico. O decoro substituindo a proposta estrutural. Mas é preciso aqui, dar à palavra estrutura um significado mais amplo. Não ver estrutura enquanto esqueleto portante etc, sob pena de cairmos no mesmo erro. Estrutura - quer dizer visão de conjunto - projeto reflexo de visão do mundo - projeto - espelho do universo que se abrange etc. Esta noção - abrange o decoro. Claro que o decoro precisa ser caracterizado. Mas é outra coisa.

BRASÍLIA – 9p.

## Brasília.

Praça dos três poderes: Sua natureza simbólica. Caráter republicano. Juscelino - "desenvolvimentismo". A inauguração de Brasília. O povo "viu". A procura de apóio no exterior - as delegações de arquitetos que aqui vieram. Os motivos para Brasília. Críticas à falta de motivação econômica, principalmente, feita pelos estrangeiros. Exame e levantamento da região feita por firma americana. Os aspectos de cidade monumental. Oscar mostrou compreender muito bem as condições. O plano de Lucio Costa revela uma disposição muito firme, sobre-a uma confiança muito grande nos aspectos simbólicos a usar. Confiança na definição político-social da cidade. Nas bases. O liberalismo "carioca" - deixa disso. O liberalismo é a fórmula que o latifúndio lança mão para lutar contra a burguesia industrial - (Levi Strauss). O

O uso das formas que lembram a arquitetura do colonial brasileiro é liberal. "Volta às origens". Posição filial em relação à metrópole portuguesa. Talvez neste liberalismo haja um conteúdo justo → como que a pedir respeito às raízes brasileiras do processo. Contra as tendências cosmopolitas da burguesia. Aspectos do tradicionalismo que afinal se traduz no regionalismo. Comparar a este respeito o movimento regionalista de Gilberto Freyre, Lins do Rego etc... em oposição ao movimento de arte moderna em São Paulo 22. Ambos à sombra do latifúndio - porém diferenciados nas posições ideológicas. O sentido de modernização em São Paulo de 1922 - seu significado. Paulo Prado - ~~a-Ilusão-Americana~~. o Retrato do Brasil. Paulo Mendes de Almeida "De Anita a o Museu". Lourival etc.

"Batir" "Amenager Paris n'est pas batir une Brasilia dans un plan desestigue". No plano Gaulista de Paris. E outras referências no gênero. Refletem a posição colonialista do ponto de vista cultural da intelectualidade das da Metrópole. A metrópole cultural é universal. Ela não é situada geograficamente. Carreia consigo a noção, idéla ela geral histórica da civilização ocidental - do "bárbaro". Desprezo pelo indígena. Estranho. O-indígena. Com a etnografia moderna, um tanto quanto desmoralizados. A história da arquitetura prova o contrário. O efeito caotificante da conquista imperialista. O ecletismo arquitetônico em oposição ao romantismo (?) de

volta à idade média, às origens. O salto dialético deste processo teve que ser a arquitetura moderna ! Pelo lado da tecnologia.

O palácio da Alvorada é uma casa grande. Com sua igreja ao lado. Casa de fazenda. Solução pré-urbana. Falta a senzala no fundo. A senzala não é necessária, não contribuiu com forma própria. Contribuiu com o trabalho de edificação. A senzala olhava a casa grande. Hoje o povo ainda "olha" o palácio, cuja forma lembra - o trabalho da senzala. A senzala entrou na casa grande. Pela cozinha (?) Esta negra Fulô. até a cama do senhor. Tingiu as faces brasileiras. Deu nos uma tez brasileira, que-jé. Já havia contribuição indígena no processo. As Iracemas eem-es de cabelos negros e olhos verdes (o - lhos Gonçalves) como a côr do mar do Ceará. Índio não; Índia. E rede. Índio não casou; ou melhor, não teve filhos. Moacir é filho de índia. Filho da minha dor, da nossa dor! A palmeira para Iracema, serviu de parteira. Para o herói do Guarani - de jangada. Nem Alencar, depois de pintar no herói qualidades e virtudes que não podiam ser simbolizadas pelo urucum, teve coragem de presenciar o coito com a portuguesa, exaltar-lhe as formas, mostrá-la nua e valiosa em corpo e coxas. A portuguesa é fria como um nada. Não é um casamento sem amor. Mesmo hoje o senhor Cony vê no assalto do "criollo" à virgem - um estupro, uma violência; cobra-lhe a "ousadia" com a morte. O branco não a violentara porque era aleijado etc... A branca é que evoluiu - "Nesta hora qualquer homem serve. É aproveitar". Ou melhor - agora a branca é mais coisa ainda, claro! A branca ficou Iracema e Negra fulô. Escrava também.

Continuando. O que cresceu, tomou proporções enormes, foi a senzala. A senzala se transformou em cidade - em cidade industrial. Para ela não há um símbolo, pelo menos para Lucio Costa. (um símbolo arquitetônico). Lúcio fala em arquitetura despojada. Despojada do quê? Despojada do ajaezado da casa grande. O código de Brasília - de obras - chegou a proibir a repetição na cidade dos motivos (para mim - dos símbolos) arquitetônicos usados nos palácios. Não se trata de valorizar este despojamento. Mas de compreender o seu porquê. O despojamento é característica da técnica moderna. Da técnica burguesa. Da técnica arquitetônica na cidade industrial.

É uma cidade utilitária. (a cidade em geral). Sempre uma senzala

grande - gigantesca e agora universal. Todas as senzalas. "Oh! raízes brasileiras do universo..." já contribuimos com a palavra "favela". A senzala ganhou coordenadas novas. Um plano. Organizaram-na os da casa grande, com os seus "técnicos" seus feitores. O chicote tornou-se lápis, régua, computador. "L'acharnement de tout pe ser et tout savoir" (Verhaeren). E a experiência ~~temperamente~~ dêle, virou sociologia, economia, virou "savoir". Quanto ao temperamento - virou polícia etc... (ver ficha 3).

Todas as senzalas = todas as cidades ~~industri~~ da era industrial. A senzala é utilitária ao extremo. O "savoir" corbusiano define suas funções: "circuler", habiter, travailler. Nada mais para os habitantes da senzala - tão claro. Muito mais poderia decorrer disso para definir a senzala - não para qualificá-la, mas para quantificar. A técnica da quantidade. A visão euclideana de um espaço sem qualidade, ~~Não-reflete~~ um espaço utilíssimo - espartanamente útil. Erotismo que leva ao homossexualismo - mas do senhor para o escravo, paralelo ao outro → do senhor para a escrava. Estranho como isso completa, ou melhor é o rito, a técnica ou a prática do mito do pe cado original → o trabalho e a maçã. Um paraíso negado ao escravo e à escrava, por duas portas. E a sua admissão a êle pelas mesmas portas depois de terem coabitado com o senhor no leito de Procusto do trabalho e no leito doloroso do parto da humanidade. Aí sim, poderão reentrar, claro que agora estéreis, desfeitos, puros e humildes, curvados e mudos, no paraíso onde o senhor teoricamente habita, onde o senhor deus habita. Paraíso é cemitério para o escravo e a escrava. Para o senhor... → O senhor tem cuidado de ser hipótese no paraíso! ser Deus - ser mito etc... O senhor concreto habita a terra!

Brasília - é a cidade do trânsito rápido. Do moderno erótico. Do funcional etc. Da organização do caos geral - latifúndio + burguesia + imperialismo. Do plano harmonizador. Mas há em Lucio um erro de base. Um plano fechado. Imobilista. De uma cidade e acrescentamento ~~pelas-qualidades~~ com a repetição do caos que se procurou banir, de início. Um plano aberto, permitiria um constante replanejamento, claro que não defendo isso. Somente pretendo exprimir a outra ~~ação~~ contida na contradição. A dos que tem na consciência, a noção de efêmero das soluções; a noção de planejar face a cada



nova harmonização necessária ou possível para o caos etc...

Brasília é a cidade "democrática". Para a definição dos "feitores". Para que mais? "Aqui o chauffeur desce com o ministro no mesmo elevador". Ele "olha" o ministro, como o povo "olha" os palácios.

Porque os arquitetos de Brasília podem inspirar-se no passado barroco e criar símbolos para os palácios, enquanto a cidade (a senzala) deve ser "despojada" (?)

O palácio da Alvorada, já disse, é uma casa grande com o seu alpendre - agora na frente - e no fundo. Mas elevada à condição de monumento - de símbolo. A casa grande - a fazenda é a origem da cidade? Não! Ao contrário. Competiu com ela, impediu-a de desenvolver-se. Dominou-a enquanto humilde entreposto para o comércio com a Metrópole etc. A cidade surgiu mais tarde. Ganhou foro. Nasceu destacada da fazenda e cresceu assim. A ligação entre casa grande (fazenda) e cidade, só se faz pela senzala - trabalho (certo ?) Desenvolver isto. (Campo x cidade).

O alpendrado tem, no palácio da Alvorada, os seus pilares, es-seus as suas colunas, os seus poções, transformados em verdadeiras "cariátides". A forma plástica é um hino "economicamente" ~~isto-é,-~~ feito realizado, enquanto não "abarroçado", 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 europeia. "Estão" na paisagem, nem dormentes, nem muito dinâmicas e agitadas como o barroco europeu é. Plácidas e certas de si - muito certas de si.

O barroco europeu, é forma arquitetônica do capitalismo. Aqui, é forma do latifúndio.

Por outro lado estas cariátides me lembram uma boneca carajá. E elas são cariátides. Seu papel na estrutura, seu papel de apoiar, suportar, é quase nenhum, comparando com o seu desempenho plástico, definir da forma do edifício. É só olhar a planta do palácio e compará-las com as colunas que dentro dele desempenham o papel modesto de apoio, de m<sup>úsculo</sup> osso da estrutura. São peças de alpen -

drado, para deixar ver e serem vistas. As colunas dentro são rena-  
scentes das velhas paredes, agora tecnicamente inúteis enquanto  
apoio etc... A igreja ao lado é um reboliço de mulata. Jeitosa, de  
cruz no pescoço, cruz de enfeite lá em cima; e ouro por dentro. A  
lata é jeito por fora, tudo de ouro por dentro.

No jeito de boneca carajá, há um achado extraordinário. Não creio  
que seja assim accidental. A sensibilidade tem suas leis próprias.

- os ricos se resignam a não entrar no céu para gozar os bens da  
terra !

- "Cette quête de l'immeuble fait de l'utopie une île"... 324 (Ler-  
vier). "Elle est quelque fois situé dans une colline"...

Vê-la do ponto de vista do "mito da cidade ideal".

"La cité doit faire participer les hommes à l'harmonie cosmique". 33

Hippodamo não pode se contentar de ser um urbanista (como nós con-  
cebemos). Pela lei das correspondências, construindo muros, ele  
cria estruturas sociais e funda uma constituição - leis.

A polis, a cidade dos homens (em oposição à cidade de Deus) é um  
todo, cujo corpo de pedra é a alma racional nascida de leis justas.  
participam igualmente da harmonia cósmica, como podia concebê-lo um  
Meteorólogo. (Sentido desta palavra - especialista de fenômenos  
celestes) traçar o plano da nossa vida em harmonia com o esquema  
do mundo tal como se o concebia então - ver modelo x - etc.

O ritmo do Cosmos é o tempo inserido na polis - V. Atenas.

O "Contrato social" - Rousseau.

Mito de fundação: - da cidade ideal (33) e anteriores. importante!  
O mito da fundação para Moisés. Atravessar o mar vermelho → terra  
prometida - observação de uma lei para isso. Reorganização de con-  
ceitos → liberdade etc...

SEMBLE ADMETTRE QUE LES NOTIONS DE JUSTICE ET

d'harmonie ne peuvent suffire aux citoyens; il leur faudra, comme a leurs ancêtres, le sentiment de participer tout au long de leur vie à l'actualisation d'un mythe donnant un sens aux structures sociales". Acrescentar aqui: como em Newton a harmonia do universo precisa encontrar-se com o mito do pecado original - através da lenda da maçã etc. Como a harmonia universal em Newton serve para justificar a estrutura burguesa de aproveitamento do tempo (trabalho) como mercadoria. "Time is money". O apelo inglês ao horário preciso etc. Toda uma linguagem simbólica - um rigor matemático que não passa de linguagem simbólica etc... O subdesenvolvido não conhece este rigor. Não tem burguesia para isso. Seu tempo é outro. Não tem história capitalista etc... Seu tempo é o do campo, da natureza, regulado pelas estações.

Desenvolvimento para ficha 2: Para Platão (República) em sua cidade ideal (38) três princípios regulam a alma humana: razão, cólera e concupiscência. Há portanto três classes no Estado: os dirigentes, os guardiões e o povo. A justiça na alma humana é um equilíbrio entre os três princípios: A razão dirigindo os dois outros e a cólera dominando a concupiscência. Há injustiça ~~quando~~ ou desequilíbrio quando os princípios da alma não são mais subordinados à razão. Igualmente, há justiça num Estado quando o governo é assegurado pelos dirigentes, a cidade protegida pelos guardiões e os trabalhadores e artesãos servem e obedecem. Comparar isto com a hipótese feita do papel da intelectualidade etc... em ficha 2. (ver melhor o papel da cólera → = em Lervier).

Hippodamus reconstruiu sua cidade Mileto depois de arrasá-la. Ao reconstruí-la procurou integrá-la na harmonia do Cosmos.

O que não se passa nem no espaço, nem no tempo → é do terreno da consciência - do projeto (!) Sim (?)

O que não se situa nem no espaço, nem no tempo →

Ver Lervier, pag 337: Brasília no hinterland - O mar é o comércio (como a Atenas de Platão). Procura de pureza. (homem de fronteira). Comércio é imagem de comércio carnal etc... Quando êle aparece em sua a (Atlantida ao contrário de Atenas - tira a sua riqueza de

cobertos de terra etc → eles são a imagem de sujeira do homem.

A base "utópica" de Brasília enquanto símbolo de um "desejo", uma "esperança" (como diria J.K.) pode ser medida pela ausência de qualquer sentido "utilitário" imediato de cidade. Ou melhor: motivação concreta. Cidade capital, mas também cidade para ocupação de território. Interiorização - da direção (?) da economia (?) etc. Para Lervier há uma interpretação psicanalítica da cidade (ideal) no interior → enquanto longe da costa. O mar é símbolo da morte. O interior etc é símbolo de mãe, nascimento etc... As palavras, a vorada, etc confirmam de certa maneira → ligam-se à idéia de começar de novo e também à de esperança. Começar de novo é o sentido do pecado original (!) Este começar de novo no planalto corresponde à "arrazar" o rio de Janeiro, a velha cidade, assim como Hippocrate arrazou Mileto. Corresponde, no quadro brasileiro, a uma proposta de novas bases de conciliação entre passado e presente.

Por outro lado, corresponde a uma solução de ordem técnica para a problemática nacional → "desenvolvimento" → idéia de "progresso".

Há um não conformismo dos que observam o mundo civilizado caminhar a largos passos na aplicação das conquistas da ciência e a nossa convivência com aspectos de atraso contra os quais todos os esforços têm sido baldados. A confiança na técnica, na ciência, nos "príncipes filósofos" é uma característica atual das utopias novas.

Brasília propõe ao Brasil velho, colonial, remanescente, uma mão estendida, um pacto de compreensão, de amizade; uma estrada para o franqueio em comum etc... J.K. mediu isto na Pampulha → a Igreja de Oscar Niemeyer sem consagração por algum tempo, mostrou o símbolo necessário.

Como em Platão - a proposta que Brasília é, representa um apelo à Razão, dirigido ao latifúndio ou às forças mais conservadoras. Apelo à razão que J.K. sentiu necessário à partir da igreja de Pampulha. O papel do São Francisco de Portinari foi idêntico etc... Mas o apelo não foi dirigido ao povo - no fundamental - etc...

responde a uma garantia de que nada seria mudado etc...

A arquitetura moderna, assim como a arte moderna em 22, representavam as idéias de "progresso". Traziam posições aceitas pela aristocracia rural - que conhecia a Europa - e mundo dito civilizado. Suas origens podem ser mais ou menos encontradas nas fazendas paulistas do Vale do Paraíba - segundo Zaluar. Nelas havia uma "ilustração" do proprietário rural ilhada na casa de fazenda etc... Quando São Paulo - cidade industrial - se impôs, a tradição latifundiária pretendia civilizá-la, arranjá-la conforme antes, acrescentou a civilização à fazenda do vale etc... Mas nesse propósito, encontrou também o interesse da burguesia, ainda que em outros termos → em termos bem mais primários. Os intelectuais da época (1922) atuaram do lado do proprietário da casa grande. São Paulo, como que é vista à semelhança de uma grande casa grande etc.

Interessante comparar o movimento de 22 com o movimento tradicionalista de 26 - Recife - com Gilberto Freyre, Lins do Rego, e outros. O ~~interêsse~~ O ideário era de aproveitamento da simbologia do período feudal, renová-lo etc... Daí o choque. Movimento de volta às origens (maternal). Saudosista etc. Em "Anita e o Museu" (Paulo Mendes de Almeida) aparece uma outra tendência, de caráter popular, representada por uma intelectualidade recrutada nas camadas populares → Família paulista por exemplo, mas também as divergências surgidas entre o grupo SPAM e o outro. Até um certo anti-semitismo apareceu no meio do grupo mais popular (curioso). Entre o grupo "progressista" de 22 e o saudosista (regionalista) do Recife, as contradições são específicas.

A revolução de 30, representou a vitória do grupo (nacional ?) progressista. Mas trazia em si já a conciliação latifúndio - industrial. O nordeste lutou contra a revolução de 30 violentamente. Armou camagaceiros etc. → o nordeste feudal. Getúlio, para levar adiante as teses "progressistas" teve que forçar a mão. 1932 já representa o liberalismo do latifundiário educado na Europa, em desacordo com a partilha → café subvencionando indústria etc...

Neste quadro → (o serviço do Patrimônio) a arquitetura brasileira tomou um rumo novo. As teses cosmopolitas de Warchavchic não pude-

procurou retomá-las a partir de Le Corbusier - (no caso → França → cultura mãe etc) pouco se falou de Gropius ou outros (ver isto).  
As normas são de concepção (9) - em art. 19 representando o ponto de tudo e resumo das ideias de 30 - a parte inicial. Com isso com o apêndice suas forças foi procurar nas classes populares - na agricultura. Mas não nos seus trabalhadores rurais → sentido urbano - cidade industrial → ao puro aproveitamento "técnicos" → não se mane em geral etc.

A economia de custo provém da comercialização de suas instalações de produção, a sua indústria; uma rede de cidades de produção para o campo e o campo para a rede de distribuição de manutenção. A criação de áreas industriais etc. não indispensável à sua estrutura agrária se deslocou. A rede de envoltórias urbanas por trás de rede de distribuição. 15% da população em 0.001% do território - em o campo (conferir, ?).

Naville (Pierre). Prefácio: "Dopoix en utopia, la société se construit dans des formes que'elle se prescrit, ce qu'on appelle des plans."

Ⓟ

ENCICLOPEDIA DELL'ARTE ANTICA – 2p.

Decor: in greco prèpon, kosmos, eurnèplia, kallos: sinonimos latinos: decentia, dignitas, decorum, aptum et congruens.

Si ha il decor, prèpon in una composizione letteraria se "la forma (lèxis) è conforme (anàlogos) ai fatti narrati". (Arist., Phet, III, 7); se l'espressione coincide coi caratteri e colle cose.

Il termine è adoperato abbastanza comunemente nel lessico degli architetti antichi, ma come traduzione latina del termine eurythmia = Cet, Fav., p. 287: (Graeci) venustatem et decorem eurythmian appella verunt. Vitruvio (1, 2, Iss.) separa invece il decorum dalla eurythmia, definendolo emendatus operis aspectus e questo bell'aspetto dell'opera - qualità puramente ottica e suggestiva - si consegue quando le parti dell'edificio siano "ben calcolate e commisurate con gusto e sapienza; si ottiene colla scelta della statio, o thematismòs, col rispetto alla consuetude o anche semplicemente per natura". I Vitruvio prosegne: "per la statio il decorum sarà conseguito, se, erigendosi templi ipetrali a Giove Folgore, al Cielo, al Sole, alla Luna..., a Minerva, Marte, Escole si faranno tempi dorici...; a Venere, Flora, Proserpina, Fons, Ninfe sembreranno più adatti i templi corinzi..., per Giunone, Diana, ecc... si terrà il giusto computo della via di mezzo se si costruiranno templi ionici. Dal punto de vista della consuetudo e della tradizione si ottiene il decor quando a edifici internamente sontuosi si costruiranno vestiboli parimenti ricchi ed eleganti.

Giacché se l'interno avra un aspetto elegante e gli accessi saranno umili e indecorosi, non avremo decor (non erunt cum decore). Del pari, se nella cornice dorica si scolpiranno dei dentelli, o se sulle colonne a voluta l'epistilo ionico porterà i triglifi, per questo trasferimento dalle proprietà d'un ordine a un altro, la vista ne soffrirà, abituata già prima alle leggi consuetudinarie di ogni ordine. Infine il decoro naturale (nat<sup>urae</sup> decor) si avrà se si sceglieranno regione saluberrime e fonti d'acqua idonee in quei lunghi ore il tempio si costruirà, ecc..."

Altrove Vitruvio (VII, 5, 6) parla degli abitanti della città di Alabanda che erano ritenuti sciocchi propter vitium indcentiae, in quanto avevano posto nel ginnasio statue di giuristi e avvocati, nel Foro statue d'atleri. Solo in questo caso Vitruvio e la sua fonte dimostrano di comprendere nella decentia e nella indecentia



una sfumatura di funzionalità e di antifunzionalità ha quale è invece sempre presente nel prèpon e nel congruens di retori.

S. Ferri

Veja o sentido especial de indecoroso:

Decor, decoris s. m. Decoro, decência, elegância, beleza, graça.  
Cfr. decére.

Decere (v. unipessoal) Ser conveniente, convir a, ser preciso. A raiz está no grego dekew (pareço).

Decus, decoris s. m. Enfeite, ornamento, honra, glória. Cfr. decere

DECORAÇÃO – DECOR – DECORO – 3p.

Decoração - Decor - Decoro

Edgard de Bruyre. Estudios de Estética Medieval, de Boecio a Juan Escoto Erigena, Madrid, Editorial Gredos, 1958.

Isidoro de Sevilha - (sec. VII) muito influiu em toda estética medieval, cujas idéias não são originais nem sistematizadas. Citou muito, interessado pelo valor simbólico e o método etimológico. Entretanto, adota critérios não muito científicos. Considera a existência de nomes impostos pela natureza e nomes propostos por convenção - "secundum naturae et secundum placitum" - porém êstes derivam daquele. As idéias de Isidoro parecem gravitar em tórno de tres temas principais: o primeiro é agostiniano e ciceroniano "a beleza é a manifestação do que convém a um ser"; a segunda, "a beleza é o adorno"; terceira, "a beleza é luz, brilho, côr".

p. 90 - "Pode se distinguir na teoria de Isidoro uma parte metafísica e outra positiva. A primeira se baseia na etimologia de "decens", "decus", "decor"; a outra, na etimologia de "pulcher".

O "decorum", segundo Isidoro, é o perfeito, quer dizer aquilo que convem a um ser: a beleza é, pois, a manifestação de uma perfeição, uma qualidade que é tal qual julgamos deve ser. O símbolo pitagórico perfeito é o "dez": é pois justo que se faça derivar "decorus" de "decem" - (Numa nota de pé de página, observamos: Etym., c. 467 "Decorus" (perfectus) e "decem" - Decens (compositus) o número decem dictus; hinc et decorus.)

A mão é una das partes mais belas do corpo por causa de seus dedos que expressam o número perfeito e se sucedem na mais decorosa ordem: "Habent in se numerum perfectum et ordinem decentissimus".

Nas "Diferencias" aparecem as distinções de grande interesse. Qual a diferença entre "decus" e "decor". O primeiro expressa a beleza espiritual; o segundo, a beleza do corpo. "Decus ad animum refertur, decor ad corporis speciem" (Dif. 163). Temos que distinguir "decens", "formosus" e "speciosus". "Formosus" significa beleza da natureza. Devemos ainda distinguir "forma" de "figura". A "forma" designa a estrutura física de um ser; a "figura" está reservada à produção artística. "Figura est artis, forma naturae" (Dif. 239).

O "decor" considerado em si mesmo expressa o bem; o "decor", enquanto relacionado à percepção expressa a beleza.

Na ordem do bem existe o bem em si e o bem que se refere a outra coisa. Assim, o homem, em si mesmo e para si, está constituído da harmonia corpo e alma. O bem útil se refere a outra coisa. Exemplo: o vestuário não existe para si mesmo; não tem sentido senão em função do homem. Há duas sortes de beleza: a do bem e a do útil, que quer dizer "beleza livre" e "beleza funcional".

"Pulcher" já está ligado ao sangue, à fisiologia.

p. 94 Isidoro, por exemplo, considera a tez da pele, o aspecto superficial como elemento principal da beleza: todos os outros caracteres derivam daí: "Pulcher a specie cutis dictus, quod est pellis. Postea transiit hoc nomen in genus". Também a linha e as figuras são elementos importantes da beleza. Isidoro transcreve a propósito das proporções um texto notável de Euquerio, compilador de Santo Agostinho. Se trata da Arca de Noé que os padres explicam alegoricamente pela Santa Igreja. A Arca estava feita de madeiras cúbicas, "lignis quadratis", para simbolizar a perfeição dos santos que se compõe a Igreja: o homem quadrado, "homo quadratus", é em verdade o símbolo da virtude perfeita. "quocunque erim verteris, quadratum firmiter stat".

#### Observações:

1. Segundo Edgar de Bruyne, a noção de "decor" foi introduzida pelos Estóicos e Cícero.
2. "Não devemos esquecer que desde a época carolíngia as crônicas ensinam que o túmulo de São Bonifácio foi edificado segundo regras da arte e do simbolismo". Edgar de Bruyne.
3. Lionello Venturi. Storia della Critica d'Arte, Milano, Edizioni 4, 1945, p. 101, diz que Isidoro de Sevilha (VII século) trata da arte figurativa nos seus "Libri Etymologiarum" que constituiu uma enciclopédia repetida constantemente até o século XIII. O Livro XIX de Isidoro trata dos navios, dos edifícios, e do vestuário. A parte dos edifícios são três: a "dispositio", isto é a planta, a "construc

tio", isto é a elevação das paredes, e a "venustas". É sobre o nome de "venustas" que êle considera o aspecto artístico da arquitetura: "venustas é qualquer coisa que se acrescenta ao edifício por ornamento ou por riqueza, como ocorre nos tetos dourados, nas preciosas incrustações marmóreas, nas pinturas coloridas".

4. Giulio Carlo Argan. Concepto del espacio arquitectónico. Buenos Aires, Ed. Nueva Vision, 1966, p. 26: para Domenico Fontana, o "bello" tem valor na ordem da vida natural, enquanto que "decoro" é valor na ordem social.

PECADO ORIGINAL – 8p.

## Pecado original :

"Os antigos tiveram clara consciência da fecunda indeterminação de seu ideal cultural : ninguém o definiu melhor do que Juliano, o Apóstata. Com efeito, uma passagem lírica, em que opõe o "Helenismo" ~~cultural~~ tradicional àquilo que considera a barbárie dos cristãos, diz-nos que o homem bem dotado, o que recebeu a educação clássica, é capaz de exercer atividades de qualquer espécie; é igualmente capaz de fazer progredir a ciência, de tornar-se um líder político, um guerreiro, um explorador, um herói: êle é como uma dádiva dos deuses entre os homens." (Marron 348).

"O pensamento antigo desdenha (trata-se de uma recusa, mais que de ignorância ) a orientação técnica. (op. cit. 347). (ver melhor estas páginas de Marron).

O pecado original. Suponho que na origem ~~inicial~~ , pecado, culpa, peso, paga, risco, preço, etc... eram as consequências de amar; do valor do amar, do amor. Uma maneira dialética de valorizá-lo ao extremo. Tão grande dádiva, que os riscos são tremendos. Só se atinge como pecado, como abrir mão de todos os valores e venturas para gozá-lo em absoluto etc. "Tão grande valor não cabe em verso". O sublime dêle etc... Ainda em Camões os aspectos clássicos, conceitos clássicos: "amor é fogo que arde sem se ver", "amor, o mal que mata e não se vê"... "Busque amor novas artes, novo engenho, para matar-me"... "Um não sei quê que nasce não sei onde, vem não sei como e dói não sei porque"...

A barbárie cristã de Juliano, o Apóstata, introduz, ou melhor subverte este conceito de pecado x amor. Transforma, como o fez com quase tudo, a partir do seu vêr o mundo de uma "responsabilidade própria humana". Do sentido voluntarista cristão etc, em pecado = erro, erro humano. Pelo qual há um preço a pagar, dentro da técnica que lhes é característica. O sofrimento humano é produto de um erro humano. O Deus é dos escravos. O escravo sofre pelo trabalho. A perfeição é de definição estoica. O tirano é uma praga dos céus, assim como o senhor. O tirano é arma de Deus para castigo dos povos. Deus ciumento e vingador (judeu). Etc...

Parece que houve uma adaptação da lenda do pecado original para ser vir à técnica da "barbárie cristã". O grego visava o homem integral, total etc... "o dar-se" em oposição ao ter - em proveito do ser to tal.

Outro lado interessante. Em Marron, sôbre a cultura grega clássica e não científica, alguns fatos: "O Verbo é o instrumento ímpar de toda a cultura, de toda civilização, por ser o mais seguro meio de contacto e intercâmbio entre os homens." ("veja que este homens ex clue os escravos - já coisas - adiante veremos"). "Ele (o Verbo) rompe o círculo encantado da solidão em que, por sua competência, o especialista tende, inevitavelmente, a encerrar-se" (348). Adian te: "Quando se trata de formar não mais uma restrita equipe de di rигentes, mas toda a elite de uma sociedade ("veja homens na frase anterior") é mais conveniente <sup>formar</sup> situar esta formação no nível mais modesto da palavra, no domínio mais concreto das letras, nesta zo na intermediária das idéias gerais, dos grandes sentimentos genero sos encarecidos pela tradição clássica, e que, para ela, constitue o terreno ideal de uma cultura comum à totalidade dos bons espíri tos". A elite depois dos cristãos tem que tomar outro caráter. Des ta elite de "bons espíritos" como se passa às outras? À da idade média e do renascimento? Há como que um aproveitamento "técnico" da noção amorosa do pecado original agora transformado em "mito" (tênicamente) para a justificação de uma relação senhor-escravo. Ver Hegel à respeito.

Marron 350: "Na intimidade de uma cultura clássica, todos os homens têm em comum um mesmo tesouro de objetos de admiração, de modelos, de normas, e, sobretudo, de exemplos, de metáforas, de imagens, de palavras: uma linguagem comum. Quem poderia, entre os modernos, e vocar tal clima sem sentir nostalgia?" O caos moderno. Nostalgia em Marron. Os mitos montados para organização do caos. Desmistifi cação - ver Barrows. A estrutura de domínio das forças sociais de progresso é uma técnica - um rito correspondente ao mito do pecado original. Conhecer como este mito ainda conduz a cultura é desmis tificá-la etc... Ver como a técnica nascida no renascimento tem compromissos com o mito. Rever Santo Agostinho.

"Império cristão a serviço de Deus". op. cit. 353. - A evolução do humanismo grego serviu também etc.



Marron (365). "... do mérito da velhice, de sua experiência e de sua sabedoria: menos ainda que a Grécia, Roma não teria admitido certa maneira moderna (alguns dirão "fascista") de exaltar as virtudes da juventude e de menosprezar a gerontocracia".

Ver as consequências disto para a economia de mercado e a cultura de massa. O mercado é na sua maioria numérica, de jovens. Valorização dos que aceitam os apelos para o consumo. Jovem = moderno = novo etc. "keep your figure" etc... Fulano de tal, de 65 anos "works twelve hours a day"... ou "his day begins at 6,30 a.m. with a walk one mile walk" etc...

Sobre maçã. Newton - lei de "harmonia" universal - "time is money" etc... a maçã desempenha um papel análogo. Até onde ela é aproveitamento do mito? ver ficha 3 (Brasília)

"Mais cívica, mais familiar, a educação romana é também, talvez, mais profundamente religiosa que a grega". "O sentimento religioso tem, entre os latinos, algo de mais ingênuo, talvez de mais profundo" (368) ← civilização de camponeses. Permanência da natureza (seus deuses) etc. daí sentimento religioso.

Em Roma: sentimento religioso em oposição ao humanismo grego: "Ser atento à vontade dos deuses é observar com escrupulosa minúcia todos os sinais, desde o vôo dos pássaros e as entranhas das aves vítimas até a exudação do bronze, através dos quais os deuses manifestam sua boa vontade ou sua misteriosa irritação. A "piedade" consiste essencialmente em observar com igual escrupulo todos os ritos tradicionais: a noção romana não é desprovida de algum cálculo sórdido, estreitamente interessado: elas por elas". Marron 369. Caráter camponês, despretencioso, prático. Amor ao trabalho árduo, frugalidade, austeridade. Neste clima é que foi inserido o mito. Clima favorável aos deuses etc...

→ mulheres → saber → separação - divisão do trabalho - reflexo no trabalho intelectual. Ver no mundo grego.

No mundo dos romanos, "Na elite, pelo menos, rapazes e moças continuam a estudar lado a lado, porque, desde as grandes damas da re

pública até as do Baixo Império, a sociedade romana conheceu sempre, pelo menos na aristocracia um bom número de mulheres superiormente cultas, e até sábias, sobre as quais os satíricos (Juvenal - Sátiras) lançam o ridículo; não se pode afirmar, entretanto, que esta seja a regra geral. Marcial, nos seus devaneios burgueses, deseja uma mulher que não seja "demasiado sábia" e Santo Agostinho imagina a noiva ideal como uma "letrada" - ou, ao menos, tal que possa ser facilmente instruída por seu esposo. (Marron 423)

Anotar: Parece que a tendência moderna é de reduzir o esposo à condição de ignorante, pelo menos como visão aristocrática → Gunther Sacks e Brigitte Bardot ← (rebaixar o homem a coisa. No nível em que a mulher foi posta.)

Na Grécia (espartana) a ~~relação~~ presença da mulher é diferente. Ver isto.

A interpretação do símbolo erótico contido na lenda do pecado original, seu uso prático para instituir a divisão do trabalho entre as categorias homem e mulher levou a extremos que é importante notar. alguns fatos:

A virgindade na sacerdotiza romana → O contato com o Deus só é possível pela virgem (?) Esta circunstância é anterior ao aproveitamento da lenda com a forma cristã. Em Marron, como exemplo de retórica (ensino-educação):

"Supor-se-á uma lei estabelecendo que uma sacerdotiza deve ser casta e pura, filha de pais castos e puros". → veja → Supor-se-á uma lei depois - pais castos e puros. O exemplo prossegue supondo que a sacerdotiza é raptada por piratas e vendida a um empreiteiro que a oferece à prostituição; ela entretanto consegue dos clientes que a paguem porém conservem-na virgem. Um soldado não atende e ela o mata. Acusada, é absolvida. Pode agora, livre, entregar-se ao sacerdócio? (440). Além: uma mulher é seduzida e deve escolher entre a morte do sedutor ou casar-se com ele. Notar a natureza da punição, parece que a instituir → morte ao que viola, ao homem, por desrespeito à norma de submeter a mulher ao homem. Ela se coisifica ← a violação é punida como o roubo ← propriedade da mulher pelo homem etc...

Anotar também → pais puros e castos. O símbolo é erótico em no caso todo etc... Ou melhor, a submissão da mulher ao homem é exigida ~~ele, apelando para as~~ como prática. O símbolo desta submissão é a castidade → a virgindade - as quais se relacionam de maneira específica (pureza?).

Entra aqui o direito romano - que institue este processo. "... ele representa a aparição de uma nova forma de cultura, de um tipo de espírito que o mundo grego não havia de modo algum pressentido". (443).

### Alemanha ocidental

#### - Mitologia - Sociólogos especializados -

O batismo. O cristianismo depende essencialmente da tradição judia. Papel da família para os romanos, como que serve de base para o mesmo papel atribuído pelas tradições judaicas. "A educação religiosa cristã no sentido sagrado e transcendente da palavra, não podia, como a educação profana, ser ministrada na escola, mas na e pela Igreja e, por outro lado, no seio da família". (479) É uma religião douta - não poderia existir num contexto de barbárie. Como dizem os muçulmanos - é uma religião do livro. Anota-se em uma Revelação escrita: os livros santos da religião de Israel, que ela recolhe e reivindica como seus e aos quais se anexam os do Novo Testamento, à medida que são escritos e que lhes é reconhecido o valor canônico.

A vida religiosa de Israel encarna-se na prática e supõe o conhecimento da exato da Lei revelada, da Torah. Estudo dos textos. E antes de tudo, no da língua sagrada - o hebreu. Escolas estabelecidas por toda a parte (alma da comunidade judaica). "Por tanto tempo quanto a voz de Jacó soar nas sinagogas e nas escolas, as mãos de Esaú (do império romano perseguidor) não serão vitoriosas". (Note → voz de Jacó - mãos de Esaú).

Mas é preciso anotar: Nascido na Palestina helenística, o cristianismo desenvolveu-se, tomou sua forma no seio da civilização greco romana e recebeu dela uma indelével marca. O Evangelho não pode esquecer-se que foi em primeiro lugar redigido em grego. (Como o Alcorão em árabe). Assim as culturas cristãs surgidas nos países bar

baros foram uma adaptação lingüística da cultura dos cristãos gregos já completamente impregnada de elementos clássicos.

"L'homme des civilisations traditionnelles, quelle que soit la civilisation à laquelle il appartient, croit, comme le dit Saint Paul, que le mal a été introduit dans la création par le péché" (Romains, VIII, 20-22). (Lervier).

"L'homme a été affranchi du péché originel par le sang du Christ, il doit être libéré des lois injustes qui l'empoisonnent dans l'ignorance et les faux désirs". "J. Lervier - Les Utopies". 148.

"Alors l'homme pourra bâtir la Cité de Dieu sur terre grâce aux lois justes, grâce à la connaissance et à l'emploi des techniques". (eeme ver mais além).

Vícios inerentes à natureza humana.

"Ce que nous entendons par civilisation n'existe que dans la mesure où les hommes veulent à la fois satisfaire leurs vices où les réprimer". (Lervier 184) sôbre Swift e sua visão de péché originel.

"La pureté est le caractère dominant des moeurs utopiciens: a mesma pureza ignorante, pueril, que os navegadores partiram para achar, procurar no paraíso terrestre, nos confins do espaço e do tempo. Esta busca das terras virgens, asilo suposto de uma humanidade preservada do pecado original, confundiu-se com um desejo secreto de ir buscar as origens do curso do tempo, até o ponto zero dessas origens afim a fim de renascer para uma vida nova. (veja carta de Pedro Vaz de Caminha como define a pureza do indígena etc. principalmente na parte em que, referindo-se ao ouro que os indígenas acenavam existir na terra nova, fazia a magnífica referência sobre isto ser o que êle queria e não o que os indígenas diziam etc... Há uma decepção posterior: "L'utopie a traduit cette recherche inquiète de la pureté originelle et les cités radieuses se sont peuplées d'habitants plus dociles aux rêves de l'occident que les "sauvages", qui décidément, ne voulaient pas être de "bons sauvages". 330 (Lervier).

A utopia marca o aparecimento da ~~mãe-ideal~~ mulher idealizada, ao mesmo tempo virgem e mãe, livre das preocupações da casa ~~per~~ através das instalações comunitárias, liberta da tutela do homem, do pai, através do amor livre. Se ela não participa do governo nem da elaboração das leis, a mulher é igual em direitos, ao homem.

"O trabalho, que evoca geralmente o ato sexual e o parto, é reduzido ao mínimo (nas utopias). Quase todas elas transformam-se num jogo (divertimento) o que é uma maneira de reencontrar as atividades da criança. As células protetoras da cidade - fábricas, usinas etc - são situadas no exterior da cidade, longe do centro → como que para não conspurcarem a pureza da cidade Mãe. 334

A utopia foge da carne para escapar da morte. negar(ecarter).

7. ("tal como) "a necessidade grega e o pecado original cristão". de -  
cretam o destino antes da ação começar.

Corpo → "o passado é irredimível". O erro contém parte da verdade.

hamastia → erro trágico. Relação com a culpa cristã. Ver isto.

O erro trágico põe em movimento forças inexoráveis, mecanismos de  
destruição que a vontade humana não pode controlar !

A burguesia opõe a este pensamento a noção de "livre arbítrio". É o  
outro extremo; recorre a dialética, liberdade, necessidade, etc.

O livre arbítrio é a liberdade do poderoso.

10 Anotar: necessidade grega e pecado original cristão:

Sófocles atribue a destruição de seus heróis à vontade dos deuses.  
Ibsen por exemplo → atribui-a à estupidez e deshumanidade de suces  
sivas gerações de homens. Sempre → a aceitação fatalista do destino  
humano.

07.

"For he can do no more than Caesar's arm when Caesar's head is off."

Shakespeare

Julio Caesar

Act II scene I.

arte e projeto

arquitetura e encomenda

arte, arquitetura e projeto - encomenda x comercialização x objeto

compra o que vê. Caráter artesanal da arquitetura. O custo está no projeto ? A realização não tem outras leis ? Ou leis previsíveis ? Nas várias artes ? Na pintura. A noção de irresponsabilidade da arte etc.

Acima :

A atual situação de (comercialização) produção para o consumo, estabelece uma relação de comprador para o objeto, imediata. O homem compra e leva - o que vê e apalpa. Compra o conhecido. Na arquitetura há um "tempo" entre o projeto e a coisa. Tem caráter artesanal, de encomenda.

Mas principalmente disto decorre que o estalão, o padrão para a realização não é o "projeto" (o destino) mas o preço, o custo. Na realidade este custo é idealizado - inflação → vício da estrutura → e lucros incontroláveis etc.

TEONTOLOGIA – 1p.



## Teontologia

Bina - "Cadeira que ensina como tratar com o cliente". Faculdade do Rio. Nota na revista do Gagliardi. ...

Aspecto decadente do processo. Sucesso pessoal etc.

v. Henri - Irénée Marson - pag 302/3. Sobre medicina hipocratica.

Linguagem simbólica: quironomia - a das mãos na retórica grega. (História da Comunicação - Marson - 314). (codificada etc ao extremo)

rev. Estrutura.

Telemaco - Concreto.

Candela -

Exemplos - Tortuga, Portuguesa, São Paulo, Anhembi.

## Romantismo

Historiadores modernos... Herdeiros do romantismo para o qual o supremo e, num sentido, único valor é a originalidade, a criação absoluta.

Veja o que, no esforço de criação absoluta da arquitetura moderna, há de ideal romantico.

## **ANEXO C: CRONOLOGIA**

**ARTIGAS – CRONOLOGIA****1874**

Fundação da Escola Politécnica do Rio de Janeiro.

**1876**

Criação da Escola de Minas de Ouro Preto.

**1892**

É Inaugurado o primeiro Viaduto do Chá. Antonio Prado é prefeito de São Paulo.

**1894**

Fundação da Escola Politécnica de São Paulo.

**1896**

Fundação do Mackenzie College em São Paulo.

Aarão Reis, formado pela Politécnica do Rio, elabora plano de Belo Horizonte.

**1904**

A prefeitura do Rio de Janeiro sob Pereira Passos inicia reforma urbana conhecida como haussmanização do Rio.

**1912**

Criação da companhia The City of São Paulo Improvements and Freehold Company em Londres, para a qual R. Unwin e Barry Parker projetam alguns bairros em São Paulo.

**1915**

23/06 nasce Artigas em Curitiba

**1918**

Primeiras greves operárias em São Paulo.

**1920**

Morre o pai de Artigas, então menino de 5 anos. Mãe Alda Vilanova é viúva com três filhos.

**1922**

- Semana de Arte Moderna
- Revolta Tenentista “O Dezoito do Forte de Copacabana”.

**1924**

- Insurreição em São Paulo.
- Marcha da “Coluna Prestes”.
- Publicação de “Agrarismo e Industrialismo” de Otávio Brandão, dirigente do PCB.
- Mário de Andrade publica Macunaíma.
- Oswald de Andrade publica Manifesto da Poesia Pau-Brasil.

## 1925

- Publicação de “Carta”, Rino Levi, O Estado de São Paulo 15 de outubro.
- Warchavchik publica manifesto “Acerca da Arquitetura Moderna” Correio Paulistano 1 de novembro.

## 1926

- Warchavchik tem uma entrevista publicada, “Arquitetura Brasileira”, revista Terra Roxa e Outras Terras, 17 de setembro.

## 1927

- Bloco Operário e Camponês na China entre PC e partido nacionalista Kuomintang; modelo da I.C. para o Brasil e América Latina.

## 1928

- Rino Levi publica manifesto.
- Mário de Andrade publica o ensaio Arquitetura Colonial.
- Oswald de Andrade publica Manifesto Antropófago.
- Lúcio Costa publica O Aleijadinho e a Cultura Nacional.

## 1929

- Le Corbusier excursiona pela América do Sul e visita São Paulo e Rio, para as quais elabora esboços de planos.
- Lúcio Costa inicia a reforma da ENBA, nomeado por Rodrigo M. Franco de Andrade.

## 1930

- Revolução de Trinta. Revolucionários Gaúchos depõem Washington Luis e Getúlio Vargas assume a presidência.
- Prestes Maia elabora seu Plano de Avenidas.

## 1931

- Em setembro Lúcio Costa demite-se da direção da ENBA e tem fim a reforma.

## 1932

- Revolução Constitucionalista em que São Paulo é derrotada pelo governo federal.

## 1933

- Gilberto Freyre publica “Casa Grande & Senzala”.
- Decreto 23.569 de 11 de dezembro de 1933 – “regula o exercício das profissões de engenheiro, de arquiteto e de agrimensor” – cria o CONFEA e os CREAs.

## 1934

- Lúcio Costa escreve Razões da Nova Arquitetura.
- I Salão da Paulista de Belas Artes (Salão Paulista) no qual participam lado a lado acadêmicos e modernos. É nos salões que vão formar-se agrupamentos como o dos

“santelenistas” e do “Seibi-Kai”. Mário de Andrade publica Salão Paulista I e II (Diário de São Paulo fev./34), em que teria demonstrado tendência à arte social e atacado a 1ª geração modernista.

- Artigas transfere-se da Escola de Engenharia do Paraná para a Escola Politécnica de São Paulo, matriculado no curso de Engenharia Civil e frequenta como ouvinte o curso de Engenheiro Arquiteto.

## 1935

- Levantes promovidos pelos comunistas em algumas capitais do país, a chamada Intentona Comunista – PCB reprimido e posto na ilegalidade.

- Exposição do “Grupo Almeida Júnior” congregando membros do “Santa Helena” e do “Seibi-Kai”.

- No fim do ano, Artigas começa estágio em “Bratke & Botti”, atividade que vai prolongar-se por todo o ano seguinte.

## 1936

- É concluído o novo viaduto do chá projetado por Elisário da Cunha Baiana. Le Corbusier, de passagem por São Paulo, esboça uma idéia para a transposição do Vale do Anhangabaú.

- Sérgio Buarque de Holanda publica “Raízes do Brasil”.

- Artigas desiste de graduar-se engenheiro civil e decide ficar mais um ano na politécnica para graduar-se engenheiro arquiteto e obter mais experiência nos estágios. É próximo aos professores Prestes Maia, Anhaia Mello e Alexandre de Albuquerque.

- Artigas passa a frequentar o curso de desenho livre da Escola de Belas Artes de São Paulo, talvez por recomendação de Alexandre de Albuquerque. Esta atividade durou três anos. Nas seções com modelo vivo trava contato com os artistas da “Família Artística Paulista” e torna-se frequentador do “Palacete Sta. Helena”.

- Montagem da sociedade com Duílio Marone, Rua São Bento nº 484.

## 1937

- 10/novembro instala-se o “Estado Novo”.

- Primeira exposição coletiva dos “santelenistas”

- Sociedade com Marone já executa pelo menos duas reformas em propriedades da família de Marone e ainda outras (Escola Normal Santa Ifigênia). Até a dissolução em 1944 esta firma contará com cerca de 200 projetos e 100 obras.

- Graduação como Engenheiro Arquiteto.

## 1938

- Prestes Maia torna-se prefeito de São Paulo.

- Já no começo do ano a sociedade se estabelece oficialmente como “Marone & Artigas Engenheiros”. Até o fim do ano o currículo da firma contará com 14 projetos e sete obras, caracterizados por um ecletismo provinciano.

- Concomitantemente, já no início do ano ingressa, com contrato de um ano, na Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado de São Paulo, onde permanece por apenas sete meses. Neste emprego Artigas provavelmente travou contato com Warchavchik.

## 1939

- Arcuitectural Forum publica fascículo especial sobre F.L. Wright por ocasião da conclusão da Casa Kaufmann em Old Bear Run.
- Em abril participa com Warchavchik no concurso de projetos para o Paço Municipal de São Paulo, promovido pelo Prefeito Prestes Maia, e obtém a segunda colocação. Estabelece-se uma sociedade provisória com Warchavchik que não chega a efetivar-se. Ainda com Warchavchik, participará de concurso de projeto para Remodelação da Praça da República, no qual são desclassificados, e ainda, por pedido direto de Prestes Maia, um projeto de parque na região do Brás, onde mais tarde veio a instalar-se o Instituto Modelo de Menores. Há dúvidas sobre se Artigas teria colaborado ainda em projetos de escritório de Warchavchik como desenhista.
- A sociedade “Marone & Artigas Engenheiros” está em atividade e o perfil dos projetos muda para um experimentalismo num repertório ampliado mas ainda sem uma direção clara que predominasse, e mostram uma evolução mais consistente na organização em planta. Reforma da perfumaria “Casa da Fachada” na Pça. do Patriarca, empresa da família de Marone. É um interessante projeto “art-déco” de Artigas. Projeto e obra da residência Ottoni de Arruda Castanho, a primeira casa despojada e que lembra a casa Klabin de Warchavchik. A residência Giulio Pasquale também tem telhados ocultos por platibandas, e a casa Nelson Pereira da Costa ainda é eclética.
- Artigas participa com alguns desenhos de segunda exposição coletiva dos “santelenistas”, realizada no Automóvel Club à Rua Líbero Badaró, que foi comentada por Mário de Andrade em “Esta Artística Família” (OESP, 2/07/39). Participa, também, Ernesto de Fiori.

## 1940

- A convite de Anhaia Mello, já no início do ano, Artigas é integrado como professor assistente à cadeira de “Composição Geral e Estética” na Escola Politécnica.
- Exposição coletiva dos “santelenistas” no Rio de Janeiro sem participação de Artigas. A exposição intitulava-se “Exposição de Pintura Paulista”.

## 1941

- A atividade da sociedade “Marone & Artigas Engenheiros” é intensa, sendo que Artigas abandona definitivamente o ecletismo provinciano, e a experimentação técnica e a formação de repertório é mais consistente, com ênfase para a feição “wrightiana”:
- Artigas é conselheiro no CREA representante da congregação da Escola Politécnica.
- Decreto 3.995 de 31 de dezembro – estabelece a cobrança de anuidades para financiamento do sistema CONFEA/CREAs, entre outras providências.
- Mário de Andrade publica uma mensagem à jovem inteligência brasileira, “A Elegia de Abril” (1941)

## 1942

- É construída a primeira casa do arquiteto, a “Casinha”
- Mário de Andrade publica um balanço dos desenvolvimentos a partir da “Semana de 1922” intitulado “O Movimento Modernista”.
- Artigas é conselheiro no CREA representante da congregação da Escola Politécnica.
- Caio Prado Júnior publica “Formação do Brasil Contemporâneo”.

## 1943

- Artigas projeta a res. Rio Branco Paranhos.
- Publicação de “Brazil Builds, Architecture New and Old, 1652-1942” de Philip Goodwin e exposição itinerante promovida pelo MOMA de New York com o mesmo título.
- Oswald de Andrade publica o “Destino da Técnica”.
- Início da colaboração com Eduardo Kneese de Mello com vistas à constituição do IAB. Em 26 de novembro a entidade obtém registro e passa a ocupar um porão de edifício Ester. Os Almoços semanais tornam-se o primeiro fórum de discussão da arquitetura moderna em São Paulo.
- Casa-se com Virgínia Camargo, artista que conheceu no círculo da “Família Artística”. Virgínia, antes de Artigas já tinha contato com o PCB.

## 1944

- Brasil entra na II Guerra Mundial ao lado dos aliados, e manda força expedicionária combater na Itália.
- Construção do Conjunto da Pampulha de Oscar Niemeyer em Belo Horizonte.
- Brazil Builds em São Paulo, com apresentação jornalística por Mário de Andrade.
- Mário de Andrade publica Ensaio sobre Clovis Graciano.

Em meados do ano, após res. Rio Branco Paranhos, rompe com a linguagem wrightiana e passa a assimilar, não de modo passivo, a linguagem que vinha sendo desenvolvida pelos arquitetos cariocas sob influência direta ou indireta de Le Corbusier. Rompe a sociedade Marone & Artigas, e monta escritório próprio na Rua Don José de Barros nº 337, com o objetivo expresso de funcionar como escritório de projetos arquitetônicos e não mais uma construtora. Incorpora como assistentes o ex-aluno Carlos Cascaldi e o eng. Otacílio Pousa Sene.

- Oswald de Andrade publica “Meu Testamento”
- Em 3 de outubro é publicado o regulamento oficial do I Congresso Nacional de Arquitetos, cuja preparação foi liderada pelo IAB-SP, Artigas à frente. Tema: função social do arquiteto- Interesses Imediatos da profissão – fundar escolas de arquitetura separadas da engenharia.

## 1945

- I Congresso Brasileiro de Arquitetos – São Paulo – de 26 a 30 de Janeiro.
- I Congresso Brasileiro de Escritores – São Paulo – concomitante ao congresso dos arquitetos. Evento significativo para a derrocada de Getúlio Vargas.
- Redemocratização com anistia, legalidade do PCB, eleições presidenciais e para a Assembléia Nacional Constituinte. General Eurico G. Dutra eleito presidente; PCB obtém 10% do colégio eleitoral nacional, é pela primeira vez um partido de massas.
- Oswald de Andrade, militante do PCB desde os primeiros anos da década de 1930, rompe com esse partido e passa a descrever da missão da URSS.
- Determinação de Artigas em fazer apenas projeto causa diminuição de volume de trabalho. Expansão de atividades ao Estado do Paraná. Projeto do Hospital São Lucas em Londrina, no qual os pilotis são associados ao meio nível e à implantação direta numa das cotas do terreno. Em São Paulo clientela começa a especializar-se em intelectuais do PCB.

## 1946

- Assembléia Nacional Constituinte publica Constituição.
- Decreto 9.533 de 31 de julho – confere ao sistema CONFEA/CREAs a incumbência de complementar a legislação pertinente por meio de resoluções.
- Determinação de fazer apenas projeto causa diminuição de volume de trabalho.
- Em setembro licencia-se da Politécnica e viaja aos EUA como bolsista da John Simon Guggenheim Memorial Foundation, para pesquisar arquitetura moderna nos EUA e incumbido por Anhaia Mello de pesquisar as escolas de arquitetura daquele país. Atividades ligadas ao MIT.

## 1947

- Brasil rompe relações diplomáticas com a URSS. Em maio a Justiça Eleitoral cassa registro do PCB apoiada na nova constituição.
- Discurso de Churchill em Fulton EUA dá início à Guerra Fria.
- Artigas é bolsista da Fundação Guggenheim, frequenta o M.I.T. e excursiona pelos EUA. Retorna ao Brasil em fins do ano.
- Fundação da Faculdade de Arquitetura Mackenzie em São Paulo.
- Fundação do Museu de Arte Moderna de São Paulo, MAM. Artigas é fundador e membro da diretoria representante do IAB.

## 1948

- Deputados e vereadores do PCB são cassados em janeiro. PCB criticava a política econômica ultra-liberal de Dutra e o alinhamento na Guerra Fria. Linha política de chamado à luta armada para instaurar um regime “democrático popular”, com destaque programático para a reforma agrária e anti-imperialismo.
- Tem início o célebre “Convênio Escolar”.
- Em junho é fundada a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, que se instala na “Vila Penteado” à rua Maranhão em Higienópolis. Artigas continuará professor da politécnica também até 1956.
- Retornando da bolsa-viagem aos Estados Unidos, Artigas reativa o escritório de projetos e Cascaldi é reincorporado.
- É aprovado o projeto do Louveira que é, então, construído.
- Clientela de intelectuais do PCB permite projetos de elaboração mais interessante.
- Sede do MAM na rua 7 de Abril.
- Artigas é membro da Comissão Estadual Organizadora do Congresso Nacional Pró-Paz, e signatário do “Manifesto dos Intelectuais de São Paulo, ao lado de Sérgio B. de Hollanda, entre outros. Ver Fundamentos 7/8, dez. 48/jan. 49.
- Tem início a publicação de Fundamentos sob direção de Monteiro Lobato, que falece em agosto, o que causa a interrupção da publicação.

## 1949

- Artigas passa a integrar o conselho de redação da revista Fundamentos, ao lado de Sérgio B. de Hollanda e Caio Prado Jr. entre outros. Com o falecimento de Monteiro Lobato, o fundador da revista, há um hiato de publicação após o qual as atividades são retomadas em março no 9/10 com o novo conselho, com predomínio crescente do PCB.
- Primeira edição (1949) de “The Freedom of Necessity” do autor comunista inglês J. D. Bernal (Routledge & Kegan Ltd., London). Esse mesmo autor escreveu outro livro com o sugestivo título “The Social Function of Science”. Houve amizade pessoal entre este autor e Artigas; trocaram correspondência e tiveram alguns encontros em viagens.



## 1950

- Tem início a Guerra da Coréia, e a guerra fria ameaçava esquentar. PCB impulsiona no Brasil a Campanha pela Paz que dirige petição às Nações Unidas.
- PCB publica o “Manifesto de Agosto”, às vésperas das eleições presidenciais em 3 de outubro. Reafirmação do sectarismo, caracterizando todos os candidatos e frações das classes dominantes como comprometidos com o imperialismo. Proposta de “Frente Democrática de Libertação Nacional”. (ver Fundamentos, no. 17, jan. 1951)
- Em 3 de outubro Getúlio Vargas é eleito presidente da república.
- Lina Bo Bardi publica “Casas de Vilanova Artigas” em Habitat, nº1, out./dez.1950.
- Oswald de Andrade apresenta à Faculdade de Filosofia da USP a tese A Crise da Filosofia Messiânica e é reprovado.

## 1951

- É formada a “Comissão Mista Brasil-Estados Unidos”, o primeiro organismo de planejamento visando a orientação da atividade governamental.
- Em janeiro Artigas passa a integrar a Comissão de Redação de Fundamentos.
- Artigas publica seus primeiros textos na revista Fundamentos : “Le Corbusier e o Imperialismo”, nº18, maio; “A Arte dos Loucos”, nº20, julho; “Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo”, nº20, julho; “A Bienal é Contra os Artistas Brasileiros, nº23, dez..
- Artigas lidera tentativa de contratar Oscar Niemeyer como professor da FAUUSP. Diretriz da guerra fria impede contratação de um comunista. Lucas Garcez é governador.
- Mário Pedrosa “Espaço e Arquitetura”(JB, 04/10/1952),
- Revista Horizonte no 5/maio, órgão do PCB em Porto Alegre, publica Sobre Arquitetura Brasileira de Nelson de Souza, primeira crítica ao suposto caráter progressista da AMB desde sua consagração em Brazil Builds. Retorno ao neo-colonial como realismo social.

## 1952

- Fundação da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul. Grupo de estudos de arquitetura liderado por Demétrio Ribeiro e Edgard Graeff.
- Em fevereiro Artigas deixa de integrar a Comissão de Redação de Fundamentos.
- Congresso Internacional de Artistas em Veneza promovido pela Unesco. Le Corbusier defende o trabalho conjunto de arquitetos, escultores e pintores pela “síntese das artes”. Lúcio Costa apresenta discurso “O Arquiteto e a Sociedade Contemporânea”.
- Artigas vence concurso de projetos do estádio do S.P.F.C.
- Artigas publica textos em Fundamentos : “Os Caminhos da Arquitetura Moderna”, nº24, jan.; “A Atualidade de Da Vinci”, nº26, mar.; “Açúcar, Alcool e Borracha Sintética”, nº28, jun.. Decepção com a negativa de Le Corbusier em participar do Congresso Pela Paz em Wraclaw.
- Artigas viaja à Polônia, numa Excursão Internacional de Arquitetos para o congresso de fundação da União Internacional dos Arquitetos ligada à Unesco.
- 8 projetos ou obras durante o ano.

## 1953

- Publicação de estudo que vinha sendo elaborado desde 1951 pela “Comissão Mista Brasil-Estados Unidos”, o primeiro trabalho de planejamento visando a orientação da atividade governamental.
- É formado o Grupo Misto BNDE-CEPAL de planejamento.
- Viagem de Artigas à URSS.
- Artigas publica “Brazilian Experience”, Arkitekten n°20, Kopenhagen, mai. 1953.
- Junho, conferências de Max Bill, no Brasil a convite do Ministério das Relações Exteriores. Entrevista publicada em Manchete n° 60/ jun..
- Lúcio Costa responde a Bill em Oportunidade Perdida, Manchete n° 63/ jul..
- Mário Pedrosa conferência de 1953 em Paris - História da A.M.B. “Arquitetura Moderna no Brasil” ( L’Architecture d’Aujourd’hui no. 50-51, dez. 1953),
- Morte de Stalin. Fundamentos no 33/setembro publica declaração de Artigas em que homenageia o “século de Stalin, o grande construtor dos povos”. Viaja à URSS em fins do ano numa delegação de intelectuais do PCB. Ao regressar de viagem Artigas tem seu contrato de trabalho com a FAU cancelado por ausência não justificada. É mantido o contrato com a Politécnica.
- Artigas entra na “imensa crise”.
- 6 projetos ou obras. Escritório entra numa fase de pouco trabalho que durará até 1957, durante a qual Cascaldi se afasta. Segundo depoimento de Julho Artigas, a vitória no concurso do estádio do SPFC rendeu um contrato de acompanhamento de obra, aliás bastante inovadora, que sustentou Artigas nesse período.

## 1954

- Com os ataques de Lacerda a Vargas e a crise institucional aberta com os atentados na Rua Toneleiros, o PCB passa a uma linha de “defesa crítica” do governo. Em agosto Getúlio Vargas comete suicídio e dá origem a manifestações populares contra o golpismo fomentado pela UDN, às quais os militantes do PCB se engajam individualmente. Começa nesse partido uma transição que viria a superar o sectarismo de 1950, que não permitia a compreensão de desenvolvimentos econômicos, sociais e políticos dos anos recentes.
- Assume a presidência o vice Café Filho, até a posse de Juscelino em 56.
- Congresso da União Geral do Arquitetos, onde Krushev critica o “realismo socialista”.
- IV Congresso Nacional de Arquitetos, janeiro, parte das comemorações do IV Centenário de São Paulo. Presentes Gropius e Aalto. Inauguração do Parque do Ibirapuera de Oscar Niemeyer. Congresso introduziu debate crítico da AMB e o lugar da cultura popular. Artigas toma a palavra várias vezes na 5ª Seção Plenária, discussão do tema “Arquitetura e Tradição”.
- 1 projeto ou obra durante este ano.
- Artigas publica “Considerações sobre Arquitetura Brasileira”, AD Arquitetura e Decoração, n°7, set./out.
- Eleições para governadores, Congresso Nacional e Assembleias Estaduais. Jânio Quadros é eleito Governador do Estado de São Paulo.

## 1955

- É concluído o trabalho do Grupo Misto BNDE-CEPAL em suporte da tese de substituição de importações.
- Discurso oficial na URSS, no período da desestalinização liderada por Krushev, empreende à arquitetura uma condenação do supérfluo e do ornamento e um giro radical à industrialização e ao funcionalismo.
- Eleições presidenciais em outubro, em que Jucelino concorre e vence por uma coligação PSD / PTB, tendo João Goulart como vice. O PCB, ainda na ilegalidade apoia a coligação vitoriosa. Ministro da Guerra Gal. Lott contém tendências golpistas
- Publicação do estudo de planejamento elaborado pelo “Grupo Misto BNDE-CEPAL”, visando a orientação da ação governamental. Os trabalhos iniciaram-se em 1953.
- 1 projeto ou obra durante este ano.

## 1956

- Jucelino Kubitchek toma posse em janeiro. Em outubro anuncia o “Plano Nacional de Desenvolvimento” e o slogan “cinquenta anos em cinco”.
- Edital do Concurso para o Plano Piloto de Brasília – D.O.U. 20/set. Artigas constitui equipe com Carlos Cascaldi, Paulo Camargo de Almeida e Mário Wagner Vieira da Cunha, e elabora uma proposta que vai obter o 5º lugar.
- Elaborado o Plano de Metas 56-61 do governo Kubitchek pelo Instituto Superior de Estudos Brasileiros.
- XX Congresso do PCURSS, em que Krushev revela crimes de Stalin e condena o “culto à personalidade”.
- Artigas é membro da comissão organizadora do IAB-SP pela reforma da regulamentação profissional, propondo separação entre arquitetura e engenharia, com a saída dos arquitetos do CREA e constituição de organismo regulador próprio. Questão em aberto até hoje.
- Tem início um processo de discussão para reforma do ensino na FAUUSP, que vai confluir no Fórum de 1962 e na reforma escrita por Artigas.
- Publicação de “Modern Architecture in Brazil” de Henrique Mindlin.
- Artigas publica “Aos Jovens Arquitetos”, discurso aos formandos da FAUUSP, AD Arquitetura e Decoração, nº17, maio/junho 1956. “Rumos para o Ensino de Arquitetura, Departamento de Ensino do GFAU, set. 1956.
- 4 projetos ou obras neste ano.

## 1957

- Juri anuncia o projeto vencedor do Concurso para o Plano Piloto de Brasília – 16/03.
- É concluída a “desestalinização” no PCB. Em meados do ano, após um processo traumático, toda a direção do partido é renovada, apenas Prestes permanece.
- Artigas publica “Centenário de Louis Sullivan”, Estudos, GFAU, São Paulo, nº1, mar. 1957
- Mário Pedrosa publica “Arquitetura Moderna Brasileira”(JB, 27/02/1957)
- 3 projetos ou obras neste ano.

## 1958

- No início deste ano o PCB vai formalizar o apoio ao governo Kubitschek, em que seus quadros intelectuais e técnicos já participavam. Completa-se a transição do sectarismo de 1950 para o “caminho pacífico da revolução brasileira”. A “declaração de março” é o documento partidário que consagra a nova política que visava a “revolução democrático-burguesa”. Plano de metas é interpretado como arma anti-imperialista e “burguesia nacional” como força revolucionária. .
- UNE passa a impulsionar os CPCs, centros de cultura popular.
- “ Revisão Crítica de Niemeyer”, Acrópole, Editora Gruenwald, São Paulo, nº237, p. 419,420, jul. 1958.
- Artigas participa do concurso de projetos para o ginásio esportivo e vestiários do Clube Atlético Paulistano, vencido por Paulo Mendes da Rocha.
- 7 projetos ou obras.

## 1959

- “Plano de Ação” do governo Carvalho Pinto, recém empossado.
  - Artigas é convidado a projetar duas escolas para plano de construções escolares, embrião do FECE. Convênio Escolar fora o pioneiro.
  - Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte – 17-25/setembro .
- Mário Pedrosa publica em preparação ao congresso “A obra de arte cidade”(JB, 01/07/1959), “Planejamento, Arte e Natureza” (JB, 15/08/59), “Brasília Cidade Nova”(JB, 19/09/59); faz a apresentação do tema do Congresso no discurso “A Cidade Nova, Síntese das Artes”, intervém na 1a. seção plenária do congresso da AICA (“A cidade nova”17/set/59, p.8 a10),
- “Arquitetura e Cultura Nacionais”, Aula inaugural de Artigas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS em 1959.
  - Mário Pedrosa “Introdução à Arquitetura Brasileira I”, (JB, 23 e 24/05/1959) e “Introdução à Arquitetura Brasileira II”, (JB, 30 e 31/05/1959);

## 1960

- Congresso do PCB ratifica linha política da “declaração de março” de 1958.
- Depoimentos, Centro de Estudos Brasileiros e GFAU, São Paulo, nº1, ano 1, p. 92 a 96, abr. 1960.
- A revista italiana Zodiac publica número especial sobre arquitetura brasileira (nº. 6) com um ensaio de Bruno Alfieri intitulado “João Vilanova Artigas: ricerca brutalista” (p.97-107) , e outro de Flávio Motta, “Introduzione al Brasile” (p.61-67).
- Artigas publica “ Frank Lloyd Wright (1869-1959)”, Catálogo da Exposição sobre F. L. Wright, MAM, Rio de Janeiro, 1960.

## 1961

- Publicação do estudo de planejamento elaborado pelo ISEB, “Instituto Superior de Estudos Brasileiros” com o título de “Plano de Metas”, visando a orientação da ação governamental. Os trabalhos haviam se iniciado em 1956. Apresentava metas regionais de alocação de recursos, localizando o gargalo no tripé energia/transporte/insumos básicos; propunha a combinação de ações governamentais diretas com incentivos à iniciativa privada. Obteve a adesão de intelectuais e economistas progressistas e de esquerda. Consagrou o instrumento “plano de desenvolvimento”.

- II Congresso Nacional de Críticos de Arte, São Paulo, 12 a 15 de dez. 1961, realizado sobre o tema geral “A Problemática Geral da Arte Contemporânea. Artigas toma a palavra e atua como co-relator na 6ª Seção Plenária que discutia o tema “A Arquitetura Moderna no Brasil e seus Traços Autoctones”.

## 1962

- Fórum curricular da FAUUSP discute e aprova reforma de ensino sustentada por Artigas, cujo núcleo é a criação do atelier de projeto, com as cadeiras de planejamento, projeto do edifício, desenho industrial e programação visual. Há redução das cadeiras originárias da politécnica.
- Reúne-se em Praga a comissão de formação profissional da UIA, na qual Artigas apresenta reforma da FAUUSP; que consta que tenha tido boa acolhida.

## 1963

- Sérgio Ferro e Rodrigo Lefevre publicam “Possibilidades de Atuação”.

## 1964

- Golpe militar de 31 de março.
- Em setembro Artigas é afastado da FAUUSP e responde a inquérito policial militar sob alegação de que seu nome constava das “cadernetas de Prestes”. É preso no comando do II Exército de São Paulo, em regime de incomunicabilidade. Quando é libertado vai para exílio voluntário no Uruguai, onde escreve discurso de paraninfo a ser lido na cerimônia de graduação em dezembro, “Aos Formandos da FAUUSP” (1964). Fecha escritório e afasta-se Carlos Cascaldi.

## 1965

- Em meados do ano julga seguro e volta a São Paulo. Continua afastado da FAUUSP e sem trabalho no escritório.
- VIII Bienal Internacional de São Paulo – Artigas expõe numa sala “Hours Concours”.
- “Uma Falsa Crise, Acrópole, Editora Guenwald, São Paulo, nº319, ano 27, p. 21 e 22, jul.
- “Em Preto e Branco”, texto de homenagem a Carlos Milan exposto na sala especial dedicada a esse arquiteto na VIII Bienal de São Paulo de 1965.

## 1966

- Sérgio Ferro escreve “Arquitetura Nova”.

## 1967

- Congresso do PCB ratifica linha política da “declaração de março” de 1958.
- Artigas é absolvido no processo das “cadernetas de Prestes”. Estudantes da FAUUSP recolhem 200 assinaturas em petição por sua reintegração à faculdade.
- Reintegrado, dá aula inaugural em 1º de março de 1967, depois publicada como “O Desenho”. É mantido sob vigilância dos “ratos”.
- Sua atuação na faculdade até a cassação em 69 será marcada pela disputa com as tendências políticas pró guerrilha urbana, difundidas entre estudantes e professores. Há no país radicalização de manifestações contra o regime militar, como a reivindicação

estudantil de comissões paritárias, às quais o regime vai responder com um endurecimento e o acordo MEC-USAID.

- Sérgio Ferro publica “Arquitetura Nova”.
- Faculdade de Filosofia Ciências e Letras é centro de resistência intelectual e estudantil na USP. Sérgio Ferro frequenta o II seminário de leitura de O Capital, e dirigiu com Roberto Schwartz e Francisco de Oliveira a revista “Teoria & Prática”
- Tem início a construção do prédio da FAUUSP na Cidade Universitária, e Artigas é convidado a projetar o conjunto habitacional de Guarulhos para a CECAP. Artigas aceita e divide a coordenação com Paulo Mendes da Rocha e Fábio Penteadó.
- Essas duas iniciativas que prestigiaram Artigas demonstravam uma combinação de políticas do regime militar, aliando repressão e distribuição das benesses do “milagre”, sem esquecer os planos desenvolvimentistas do regime. Por causa disso Artigas tornou-se suspeito aos olhos dos radicais.
- Artigas publica “Liberdade para Odiléa”, Acrópole, Editora Guenwald, São Paulo, nº338, ano 28, p. 43, abr. 1967. Depoimento - O Homem e a Arquitetura, Casa e Jardim, Editora Monumento, São Paulo, nº160, ano 13, p. 42 a 48, abr. 1967.
- Artigas expõe na IX Bienal de São - Seção de Arquitetura de 1967, tem seu texto “Arquitetura e Construção” publicado no catálogo.

## 1968

- O prédio da FAUUSP obtém para Artigas o Primeiro Prêmio na II Bienal de Artes Plásticas da Bahia.
- Fórum da FAUUSP em que ocorre confronto entre o grupo de Sérgio Ferro e Artigas. O currículo é modificado, sendo introduzida a disciplina de estética do projeto.
- São Paulo finalmente tem um plano diretor, o PDDI, e são fundados organismos de planejamento e intervenção urbanística.
- AI-5 baixado em 13 de dezembro.

## 1969

- Artigas é aposentado compulsoriamente com base no AI-5 em 25 de abril, junto com Florestan Fernandes e Jaime Tiomno, mal começado o ano letivo. Dias depois Paulo M. da Rocha e Jon Maitrejean juntam-se a ele.
- O prédio da FAUUSP obtém para Artigas o “Grande Prêmio Internacional Presidente da República” na X Bienal Internacional de São Paulo.

## 1970

- Encontro organizado pela UNESCO e realizado em junho de 1970, do qual Artigas participou como professor da FAUUSP e membro do Conselho Superior do IAB-SP e como representante do Brasil.
- Publicações de Artigas : “Arquitetura e Comunicação”, escrito em 1970, in Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 117 a 124, 1986; “O Encontro de Especialistas sobre o Ensino de Arquitetura”, Palestra proferida no IAB-SP em agosto de 1970; “Sobre Escolas”, Acrópole, Editora Gruenwald, São Paulo, nº. 377, Ano 32, págs. 10 a 13, Setembro de 1970.

1971

1972

- Artigas é laureado com o “Prêmio Jean Tschumi” conferido pela UIA – União Internacional de Arquitetos. Prêmio Jean Tschumi, concessão a Artigas do prêmio trienal Jean Tschumi da UIA em 1972.
- Primeiras leis de Zoneamento entram em vigor em São Paulo.

1973

- XII Bienal Internacional de São Paulo
- I Bienal de Arquitetura de São Paulo – Sala Especial Vilanova Artigas.
- Depoimento “João Batista Vilanova Artigas”, Construção São Paulo, Editora Pini, São Paulo, n.º.1313, Ano 26, págs. 62 a 64, Abril de 1973.
- Membro indicado pela UIA do juri do concurso de projetos da biblioteca de Damasco.

1974

1975

1976

- “Projeto de Reorganização do Parque Anhangabaú”, Modulo, Editora Avenir, Rio de Janeiro, n.º. 42, Ano 11, págs.. 34 a 41, Março de 1976.

1977

- “ A Semana de 22 e a Arquitetura”, Módulo, Editora Avenir, Rio de Janeiro, n.º 45, Ano 12, págs.. 20 a 23, Março de 1977.
- "Arquiteto Miguel Juliano, pensamento e obra ", e "Sobre a formação do Arquiteto", Cadernos Brasileiros de Arquitetura, n.º.3, Setembro/ Outubro de 1977

1978

1979

- Artigas é anistiado e pode pisar na FAUUSP novamente, com Paulo M. da Rocha e Jon Maitrejean.
- “Arquitetura e Desenvolvimento Nacional”, Testemunho, maio de 1979. painel com a presença de vários arquitetos paulistas realizado pelo IAB-SP Os vários testemunhos foram reunidos num volume especial publicado no mesmo ano pelo IAB-SP e pela Editora Pini.

1980

- Em meados do ano Artigas é reintegrado à FAUUSP como “auxiliar de ensino”, alegando-se falta de títulos acadêmicos.

## 1981

- "Arquitetura para o Lazer" Construção São Paulo, nº. 1755, Setembro de 1981.
- "Artigas por Artigas", depoimento ao Museu da Imagem e do som de Fortaleza-CE (1981)

## 1982

- "As Cidades Tornaram-se Territórios Suspeitos", A Construção, suplemento do número 1809, out. 1982.

## 1983

## 1984

- Artigas é laureado com o "Prêmio Auguste Perret" para Tecnologia Aplicada à Arquitetura conferido pela UIA – União Internacional de Arquitetos - outubro. Lúcio Costa foi laureado com o "Prêmio UIA" para Urbanismo e Planejamento.
- "Artigas o Mestre", entrevista, A Construção, nº 1910, Ano 37, Set. 1984 .
- Vilanova Artigas Presta Concurso para Professor Titular na USP, junho de 1984.

## 1985

- Falece em 12 de janeiro.
- Exposição retrospectiva da Obra de Vilanova Artigas – Centro Cultural São Paulo – maio/junho.
- "Arquitetura, Política e Paixão", entrevista, Arquitetura e Urbanismo, nº1, págs.. 11 a 17, janeiro de 1985. Nova publicação de "Artigas o Mestre", entrevista, a A Construção ano anterior.
- "Carta ao Prefeito de Jaú", e "Ginásio de Esportes de Jaú", Módulo, nº 86, julho 1985.

## 1986

- Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 17 a 22, 1986.

## 1988

- "Fragmentos de um Discurso Complexo", depoimento, Projeto, nº. 109, Abril de 1988, "As posições dos anos 50", Entrevista a Aracy Amaral, Projeto, nº. 109, Abril de 1988.

## 1997

- Vilanova Artigas, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Fundação Vilanova Artigas, 216p, 28x28, São Paulo, 1997.

## 2000

- "Vilanova Artigas Arquiteto – A Cidade é uma Casa. A Casa é uma Cidade." Exposição nov.2000 a mar.2001. Almada, Portugal. Promovida por Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea de Almada e Fundação Vilanova Artigas.
- KAMITA, João Masao. Vilanova Artigas. São Paulo. Cosac & Naify Edições, São Paulo. 2000



**ANEXO D: BIBLIOGRAFIA COMENTADA**

TRABALHOS PROGRAMADOS I e II

COMPLEMENTO AOS TRABALHOS PROGRAMADOS I e II

## Trabalhos Programados I e II

Aluno Marcos Faccioli Gabriel nº USP 1481267  
Proposta apresentada em janeiro de 2002.

Orientadora: Profa. Dra. Cibele S. Rizek

Tema BIBLIOGRAFIA PASSIVA COMENTADA DE VILANOVA ARTIGAS

### INTRODUÇÃO

O arquiteto João Batista Vilanova Artigas exerceu profunda influência no campo profissional e no ensino da arquitetura no Brasil. Desde o seu falecimento em 1984, mas não exclusivamente, tem-se verificado um número expressivo de estudos sobre ele, desde edições especiais de revistas da área, exposições e, mais recentemente, trabalhos universitários, entre os quais inclui-se o meu próprio. À medida que vão serenando as paixões e a polêmica de que se cercava, Artigas mais e mais torna-se objeto da investigação historiográfica e um perfil mais equilibrado e percuciente vai emergindo. Desse perfil espera-se que esclareça pressupostos tão mais vigentes quanto mais estejam protegidos na obscuridade de falsos consensos e unanimidades.

O entendimento da obra e dos textos que Artigas deixou, pede uma leitura atenta e uma organização do que se escreveu e vem sendo escrito sobre ele, das oscilações de sua fortuna crítica e de uma massa de informações dispersas, como guia de referência básico para quem quiser empreender qualquer investigação sobre ele ou temas afins. Dessa reunião podem resultar, também, indicações sobre questões que não tenham tido o tratamento escrito adequado, de modo a tornar recuperáveis algumas respostas a questões em aberto. Os trabalhos universitários, ao conjunto dos quais me proponho a contribuir, apresentam já algumas reconstituições de cadeias de fatos e documentos encadeados segundo pressupostos determinados e, de cujas oposições e complementaridades, vai-se compondo um conhecimento renovado da “arquitetura moderna brasileira”, do que foi a chamada “arquitetura paulista”, se ela existiu, e do modo como se relacionou com o *main stream* de Lúcio Costa e Niemeyer.

### OBJETIVO

Facilitar o acesso do estudante e do pesquisador a uma documentação dispersa em várias publicações nacionais e internacionais, a documentos inéditos pertencentes ao acervo da Fundação Vilanova Artigas postos à disposição do público na biblioteca da FAUUSP, e em bibliotecas das instituições universitárias onde foram desenvolvidos trabalhos de pós-graduação sobre Artigas.

Prover o centro de documentação da faculdade de um roteiro bibliográfico passivo, em que cada item seja acompanhado de um breve comentário descritivo do conteúdo e com as informações necessárias à localização dos mesmos pelo estudante ou pesquisador interessado. Prover o centro de documentação da escola, também, de uma coleção de cópias dos documentos pesquisados, sempre que a cópia for possível e autorizada.

O conjunto do material a ser estudado e organizado compõe-se dos itens abaixo.

- I.) Bibliografia passiva, com aproximadamente 150 itens :
  - I.I) Projetos e obras em publicações nacionais e estrangeiras;
  - I.II) Reportagens de eventos e premiações;
  - I.III) Matérias jornalísticas fora da imprensa profissional;
  - I.IV) Ensaios e estudos sobre Artigas na imprensa profissional ou especializada;
  - I.V) Catálogos de Exposições;
  - I.VI) Monografias e trabalhos universitários;
  - I.VII) Documentos não publicados.

## PLANO DE TRABALHO

- 1) O volume de material que este trabalho visa abarcar é tal que justifica-se uma divisão em dois trabalhos programados, o primeiro organizando o item I.I) Projetos e obras em publicações nacionais e estrangeiras, e o segundo organizando os demais itens.
- 2) A partir do exame preliminar das fontes, que apresentamos acima, proceder à pesquisa através de informações compiladas em trabalhos já existentes, identificando textos, autores e data de publicação; identificadas as fontes de documentos, expandir o universo de pesquisa .
- 3) Produção de cópias dos textos, sempre que possível e autorizado, leitura dos mesmos com intenção de obter um mapeamento temático e atento a informações que possam expandir o acervo ou com observações úteis nos trabalhos de pesquisa.
- 4) Produção de relatórios contendo todas as informações obtidas.

## CRONOGRAMA DE ATIVIDADES

### Trabalho Programado I

Montagem de listagem preliminar.....	15 hs	.....1 <sup>2</sup> quinzena de abril
Pesquisa nos acervos – ampliação da listagem .....	15hs	.....2 <sup>2</sup> quinzena de abril
Leitura.....	32hs	.....2 <sup>2</sup> quinzena de abril
Redação / digitação.....	32hs	.....1 <sup>2</sup> quinzena de maio
total .....	94hs	

### Trabalho Programado II

Montagem de listagem preliminar.....	16 hs	.....1 <sup>2</sup> quinzena de maio
Pesquisa nos acervos – ampliação da listagem .....	16hs	.....i <sup>2</sup> quinzena de maio
Leitura.....	30hs	.....2 <sup>2</sup> quinzena de maio
Redação / digitação.....	30hs	.....2 <sup>2</sup> quinzena de maio
total .....	92hs	

## BIBLIOGRAFIA PASSIVA COMENTADA DE VILANOVA ARTIGAS

### TRABALHO PROGRAMADO I

#### I.I. PROJETOS E OBRAS EM PUBLICAÇÕES NACIONAIS E ESTRANGEIRAS

Esta seção objetiva constituir um guia para localizar projetos em publicações, a melhor fonte para quem tiver alguma dificuldade de consultar o acervo de projetos cedido pela Fundação Vilanova Artigas à biblioteca da FAUUSP na Cidade Universitária, que é o caso dos estudantes de São Carlos. Está organizada por projeto/obra por data de publicação, sendo que reproduzimos em cada item a data do projeto tal como consta na publicação “Vilanova Artigas” pelas Fundação Vilanova Artigas e pela Fundação Lina Bo e Pietro M. Bardi, que apresentamos logo abaixo, fora da ordem cronológica, e à qual se faz referência no texto por chamadas como esta : (FVA97-p.....).

I.I. 1. Vilanova Artigas, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Fundação Vilanova Artigas, 216p, 28x28, São Paulo, 1997.

Esta publicação, coordenada por Marcelo C. Ferraz é a mais abrangente reunião de projetos e obras de Artigas, e é o resultado do empenho das duas instituições no sentido de oferecer ao público em geral e aos especialistas uma introdução à obra de Artigas e um guia de referência. Abaixo reproduzi a lista de projetos apresentados pela publicação, cada um deles com desenhos mais ou menos completos, fotografias e comentários de Artigas, os quais poucas vezes tem procedência e data especificados, constituindo edições de textos dispersos.

Os editores prepararam também, à guisa de introdução, uma edição de vários depoimentos em datas e ocasiões diversos e não estão especificadas que partes pertencem a que depoimentos, sendo o resultado, contudo, bastante bom de se ler. Há também a reprodução de dois textos bem conhecidos e ainda outros nem tanto. O inventário dos textos de Artigas é algo que ainda está por ser feito. Em meu Trabalho Programado II faço um levantamento que é o mais abrangente de que tenho notícia, mas está longe de ser completo.

Nas páginas finais, a publicação traz ainda dois itens valiosos, uma lista cronológica de projetos e obras, supõe-se que completa, e uma lista bibliográfica ativa e passiva que utilizamos no desenvolvimento deste trabalho. Dalva Thomaz, uma das pessoas responsáveis por estas listagens, conta que o material pesquisado foi principalmente a documentação deixada por Artigas (ver II.VI.2) com vários fichários, e que após o fechamento delas novas obras de Artigas foram identificadas por ela, inclusive em trabalho de campo.

RELAÇÃO DOS PROJETOS APURADA PELA FUNDAÇÃO VILANOVA ARTIGAS.....	p.209
RELAÇÃO DE LIVROS E ENSAIOS EM SEPARATAS E PUBLICAÇÕES .....	p.211
PROJETOS E TEXTOS PUBLICADOS EM REVISTAS BRASILEIRAS E ESTRANGEIRAS .....	p.212

Projetos e Obras nesta publicação :

1ª CASA DO ARQUITETO ("CASINHA") – 1942.....	p.36
CASA RIO BRANCO PARANHOS - 1943 .....	p.40
CONJUNTO DE 4 CASAS PAPA JAIME PORCHAT QUEIROZ MATTOSO - 1944.....	p.42
CASA PAROQUIAL DO JAGUARÉ - 1944.....	p.44
CASA RIVADAVIA MENDONÇA - 1944.....	p.45
CASA BENEDITO LEVI - 1944.....	p.46
MOBILIÁRIO DE "A EQUITATIVA"- 1945 .....	p.48
HOSPITAL S ãO LUCAS - 1945 .....	p.49
CASA ANTÔNIO L. T. BARROS - 1946.....	p.53
EDIFÍCIO LOUVEIRA - 1946 .....	p.55
EDIFÍCIO SOCIEDADE AUTOLON E CINE OURO VERDE – 1948 .....	p.58
CASA TROSTLI - 1948 .....	p.59
CASA CZAPSKI - 1949 .....	p.60
2ª CASA DO ARQUITETO- 1949 .....	p.62
CASA HEITOR DE ALMEIDA - 1949.....	p.64
CASA D'ESTEFANI- 1950 .....	p.65
CASA DA CRIANÇA - 1950 .....	p.66
ESTAÇÃO RODOVIÁRIA DE LONDRINA - 1950.....	p.68
ESTÁDIO DO MORUMBI- 1952 .....	p.70
CASA BAETA - 1956.....	p.72
CONCURSO PARA O PLANO PILOTO DE BRASÍLIA - 1956.....	p.74
CASA JOSE FERREIRA FERNANDES - 1957 .....	p.76
CASA RUBEM DE MENDONÇA (CASA DOS TRIÂNGULOS) - 1958 .....	p.78
SEDE DO SIND. DOS TRABALHADORES NAS INDÚSTRIAS DE FIAÇÃO E TECELAGEM -1959 .....	p.81
CASA MÁRIO TAQUES BITENCOURT - 1959 .....	p.82
FÓRUM DE PROMISSÃO- 1959 .....	p.84
GINÁSIO DE ITANHAEM - 1959.....	p.85
GINÁSIO DE GUARULHOS - 1960 .....	p.88
VESTIÁRIOS DO SÃO PAULO FUTEBOL CLUBE - 1961.....	p.92
ANHEMBI TÊNIS CLUBE - 1961.....	p.95
GARAGEM DE BARCOS SANTA PAULA IATE CLUBE - 1961 .....	p.98
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO –FAU-USP - 1961	p.101
GINÁSIO DE UTINGA - 1962 .....	p.114
COLÉGIO 12 DE OUTUBRO - 1962 .....	p.118
ESTÁDIO DA PORTUGUESA DE DESPORTOS - 1962.....	p.120
CASA IVO VITERITO - 1962.....	p.122
CASA MENDES ANDRE - 1966.....	p.125
CASA ELZA BERQUÓ - 1967.....	p.138

CONJUNTO HABITACIONAL CECAP " ZEZINHO MAGALHÃES PRADO" - 1967 .....	p.142
CASA ÁLVARO DE FREITAS - 1968.....	p.152
ESCOLA TÉCNICA DO SENAI DE VILA ALPINA - 1968.....	p.154
ESCOLA TÉCNICA DE SANTOS - 1968 .....	p.156
CASA TELMO PORTO - 1968 .....	p.158
COLÔNIA DE FÉRIAS DOS TÊXTEIS - 1969 .....	p.160
CASA MARTIRANI - 1969.....	p.164
SILOS CEAGESP – CIA. ESTADUAL DE ARMAZÉNS GERAIS DO ESTADO DE SÃO PAULO - 1970...	p.168
ESCOLA PRÉ PRIMÁRIA DE VILA ALPINA - 1970 .....	p.170
QUARTEL DA GUARDA TERRITORIAL DO AMAPÁ - 1971.....	p.172
CONJUNTO HABITACIONAL CECAP AMERICANA - 1972 .....	p.174
PASSARELAS URBANAS- 1973 .....	p.177
ESTAÇÃO RODOVIÁRIA DE JAÚ - 1973 .....	p.178
COLÔNIA DE FÉRIAS DO SINDICATO DOS CONDUTORES DE VEÍCULOS - 1973.....	p.184
REURBANIZAÇÃO DO VALE DO ANHANGABAÚ - 1974.....	p.186
JARDIM CECAP JUNDIAÍ - 1973 .....	p.188
CASA DOMSCHKE - 1974.....	p.190
PASSARELA IMIGRANTES- 1974 .....	p.192
BALNEÁRIO DE JAÚ - 1975.....	p.194
LABORATÓRIO NACIONAL DE REFERÊNCIA ANIMAL – LANARA - 1975 .....	p.196
ESCOLA ESTADUAL DE PRIMEIRO GRAU CONCEIÇÃOZINHA - 1976 .....	p.200
CASA NIECLEWICZ - 1978 .....	p.202
CASA MÁRIO TAQUES BITENCOURT (3) - 1981.....	p.204
SEDE DA CIA SIDERÚRGICA NACIONAL - 1984 .....	p.205

### Textos

EDIÇÃO DE DEPOIMENTOS .....	p.15 A 33
CARTA AO CLIENTE – jul./ 1945.....	p. 49, 52
A PRAÇA, A ESCOLA – s/ data.....	p.114
O DESENHO - 1967.....	p.129, 146
CONJUNTO HABITACIONAL CECAP “ZEZINHO MAGALHÃES PRADO – s/ data.....	p.142, 150
ARQUITETURA E CONSTRUÇÃO - 1969.....	p.166,167
SILOS CEAGESP - 1970 .....	p.199

I.I. 2. Architectural Forum, New York, n<sup>o</sup>5, vol.87, p....., nov. 1947.

Esse número da revista traz uma reportagem grande sobre arquitetura moderna brasileira, na qual é apresentada com o subtítulo Three Story House, com uma foto, plantas e um breve comentário, a residência Rivadávia Mendonça de 1944 (FVA97 p.45).

Este número de Architectural Forum faz parte do conjunto das iniciativas no âmbito dos países aliados, de promover as artes e arquitetura brasileira durante o período da segunda guerra mundial, como a exposição “Brazil Builds” ou o número especial dedicado à arquitetura Brasileira de Architectural Forum de 1944. Houve, ainda um número especial de L’Architecture d’Aujourd’hui dedicado à arquitetura moderna brasileira de 1953, após o que a arquitetura brasileira teve uma presença menos freqüente nas publicações internacionais.

I.I. 3. Ospedale per una Media Comunità, Comunità, Milano, nº1, anoIII, p.44, jan.fev. 1949.

Esta matéria apresenta, com breve texto e duas fotos de uma maquete, o projeto de um hospital para a S.A. Londrina (a Santa Casa ), em Londrina, Paraná. A matéria não esclarece tratar-se de um hospital público ou privado, o qual é apresentado em uma publicação recente como um hospital municipal projetado em 1948 (FVA97). O texto, contudo, destaca critérios de bem estar social : a reunião de um número de unidades de diagnóstico e tratamento indispensáveis ao atendimento de uma *media comunità*, no sentido de oferecer um padrão mínimo de vida a todos os membros da sociedade. É um projeto representativo da sintonia de Artigas com a arquitetura carioca e a linguagem lecorbusieriana. Tal como no edificio Louveira, dessa mesma fase, a implantação é extremamente cuidadosa, e nesse caso privilegiada por ocupar toda uma quadra. Veja-se (I.I.63) que indica ser este projeto para a Sociedade da Santa Casa de Misericórdia de Londrina.

I.I. 4. Casas de Vilanova Artigas, Habitat, São Paulo, nº1, ano I, p. 2, 17, out./dez.1950.

Esta matéria marca o debut tanto dessa revista como da cobertura da atividade de Artigas pela imprensa profissional brasileira. Traz um texto de Lina Bardi e uma pequena apresentação do arquiteto não assinada que comentamos na seção (I.IV). Mostra uma série de projetos ou obras, alguns de modo sumário, como a Casa Roberto Lacasa (1939) , Casa Benedito Levi (1944) e a Casa Paroquial do Jaguaré (1946), e outros com várias fotos e desenhos preparados especialmente para publicação, e ainda detalhes construtivos, muito engenhosos diga-se de passagem : Casa Antonio L.T. Barros (1946), Casa Hans Trostli (1948), Casa Czapsky e a Casa Vilanova Artigas (1949). Esta última com fotos do design de interiores original mostrando móveis provavelmente projetados por Artigas. Sabemos que ele praticou essas especialidades em várias ocasiões, mas, até o momento, pouca coisa está à disposição do público, pelo que, estudos com essa orientação seriam certamente oportunos. Repare-se que mesmo uma obra de 1939 como a Casa Roberto Lacasa, quando Artigas era ainda recém formado, mostra, pela influência de Wright, uma atitude de pesquisa estética, de um profissional bem informado a par de um intenso laboratório construtivo que foi a firma construtora Marone & Artigas.

I.I. 5. Edificio Louveira, Arquitetura e Engenharia, IAB MG, Belo Horizonte, nº17, ano III, p. s/n, jun.1951.

Esta matéria é bastante sumária, traz apenas três fotos e uma planta do andar tipo sem escala. Não há texto.

I.I. 6. Ginásio de Londrina, Revista Politécnica, São Paulo, nº161, ano 47, p. 11, 18, mai./jun. 1951.

Matéria não examinada. Veja-se (I.I.63).

I.I. 7. Ante-projeto para a Construção do E.C. Pinheiros, Revista Politécnica, São Paulo, nº162, ano 47, p. 49, 56, jul./ago. 1951.

Este projeto foi elaborado em 1949 e, diz a matéria, desde então serviu como plano diretor e de construções do Clube. O projeto 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. Esse projeto, contudo, deu a Artigas a oportunidade de usar uma série de tipologias estruturais :

Nas arquibancadas cobertas da pista de atletismo ele usa cascas de concreto armado, cuja seção é em arco de circunferência, porém as vigas-calhas em que se apoiam 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 delas; dada a desigualdade dos balanços, as arquibancadas são chamadas a equilibrar, à compressão, a tendência a girar dos pilares, e tudo isso é visível no corte transversal que a matéria traz, que não apenas é o desenho principal para mostrar tanto a lógica estrutural quanto o sentido plástico da composição que perfaz a vista em cada extremidade da série de cascas que se repetem.

No conjunto de piscinas cobertas, 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 de corte transversal na revista 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 sempre de mostrar, ou seja, o desejo concomitante de mostrar o plástico, o funcional e o estrutural unidos.

A solução do ginásio esportivo acompanha a das piscinas com a diferença que o padrão estrutural repete-se por rotação, um princípio gerador que ele voltará a utilizar mais tarde no Estádio do Morumbí. Os demais edifícios, o restaurante-tenis, o restaurante-boliche e outros que as legendas não identificam seguem conceitos muito semelhantes aos usados por Niemeyer no Iate Clube e na residência de Jucelino na Pampulha, o de coberturas em grandes águas únicas ou duas águas com a calha na junção delas.

No conjunto, este projeto que não costuma ser lembrado nas várias publicações comemorativas de Artigas, mostra um arquiteto já muitíssimo seguro dos meios e ensaiando princípios e conceitos que mais tarde vieram a ser incorporados ao seu repertório de procedimentos prediletos.

I.I. 8. Deux Villas a São Paulo, L'Architecture D'Aujourd'Hui, França, Paris, nº 42/43, ano 23, p. 76, 77, ago. 1952.

Esta edição é especial sobre a arquitetura brasileira, com um texto introdutório de S. Giedion, "Le Bresil et L'Architecture Contemporaine", e um texto de Lúcio Costa, "Architecture, Art Plastique". Mostra muitos projetos da arquitetura moderna brasileira



no auge de seu prestígio internacional, agrupados segundo tipologias funcionais. Artigas comparece com três residências : uma foto da Casa Benedito Levi à p. 69, e as casas de Geraldo D'Estefani e a de Artigas de 1949, ambas à p. 76. Há também um erro pelo qual o Hotel Amazonas em Manaus, obra de Paulo Antunes Ribeiro, é atribuído a Artigas.

I.I. 9. Idea per la Casa del Dottor T. a San Paolo, Domus, Itália, Milano, n°283, ano 47, p. 8,9, jun. 1953.

A matéria apresenta uma casa projetada pelo arquiteto italiano Gio Ponti para um cliente em São Paulo, com lote à Rua França Pinto. O texto de Ponti comenta o tipo de lote que o desenvolvimento urbano de São Paulo criou e os problemas decorrentes. A guisa de exemplo comenta uma casa de Artigas sem, contudo, identificá-la.

I.I. 10. Estádio Municipal de Londrina - Paraná, Arquitetura e Engenharia, IAB MG, Belo Horizonte, n°25, p. 26, 35, mar./abr. 1953.

Apesar do título, a matéria mostra todo um conjunto 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. Veja-se (I.I.63).

I.I. 11. Estádio em São Paulo, Habitat, São Paulo, n°11, p. ...., jun. 1953.

Esta matéria tem as mesmas limitações que a comentada no item anterior. Mostra o plano do complexo esportivo e recreativo do São Paulo Futebol Clube, objeto de um concurso vencido pelo projeto de Artigas em 1952, algumas de cujas instalações vieram a ser construídas de acordo com projetos de Artigas, em especial o estádio e o conjunto de piscinas e vestiários. O quanto seguiu ou não os projetos de Artigas é dos muitos problemas que a catalogação do acervo deve resolver. O projeto do estádio, tal como a matéria mostra na foto da maquete é diferente do que veio de fato a ser construído e que está de acordo com o desenho de corte da matéria, o que indica ter havido mudanças no partido estrutural. Há também um problema de atribuição de créditos, pois esta matéria atribui autoria somente a Artigas enquanto que o catálogo recentemente publicado pela Fundação Vilanova Artigas atribui também ao então sócio Carlos Cascaldi.

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 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 (FVA97). 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 o Rio de Janeiro. Artigas teria, nessa atividade, feito inúmeras viagens nas quais possivelmente estreitou contatos com intelectuais e arquitetos dos importantes centros de Porto Alegre e do Rio. A verificar.

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 pelo ritmo da estrutura na sombra, o exato oposto do Coliseu cuja superfície iluminada é marcada pelo ritmo dos arcos. Aqui no estádio, esta característica definidora da arquitetura madura de Artigas aparece pela primeira vez, bem como proporcionou a oportunidade de experimentar com o concreto armado aparente e com um mínimo de elementos de alvenaria acrescentados, e mesmo estes nitidamente destacados das partes de concreto.

O estádio foi inaugurado parcialmente na década de 50, tendo permanecido incompleto por uma década aproximadamente. Foi também publicada *Zodiac* nº6, 1960, junto a dois célebres ensaios de Flávio Motta e Bruno Alfieri (I.IV.2 e I.IV.3).

I.I. 12. Instalações da A Equitativa dos EE. UU. do Brasil – São Paulo, A. D. Arquitetura e Decoração, São Paulo, nº1, ano I, p. ...., ago./set. 1953.

Trata-se do conjunto de escritórios de A Equitativa Sociedade Mútua de Seguros de Vida (fundada em 1896), que, 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 fica 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). A par de uma concepção de escritório “fordista” *up-to-date*, isto é, com os departamentos de trabalho como grandes salas ocupadas com filas de mesas, o projeto incorpora uma coleção de obras de pintura à decoração dos espaços; a matéria menciona Rebolo Gonzales e Portinari mas não quem fossem os outros. Assim como na residência do próprio arquiteto (1949), aqui o mobiliário, fabricado pela Indústria de Móveis Artísticos IMA, está à espera de um estudo específico.

I.I. 13. Residência à Rua Turquia, A. D. Arquitetura e Decoração, São Paulo, nº2, ano I, p. s/n, out./nov. 1953.

A matéria traz a Casa Antonio L.T. Barros, projeto de 1946, já publicada anteriormente em *Habitat* ( ver I.I.4). Traz boas fotos do interior da residência.

I.I. 14. J. Vilanova Artigas Arquiteto, Acrópole, São Paulo, nº184, p. 176, 179, janeiro 1954.

Esta matéria traz fotos legendadas de algumas obras bem conhecidas, como a Casa Benedito Levi, Casa Rio Branco Paranhos, Casa Julian Czapski, Casa Hans Trostli, a casa de Artigas de 1949, Casa Geraldo D’Estefani, Edifício Louveira, e ainda de outras pouco conhecidas como a Residência no Jardim Primavera (1940), a Casa L. C. Uchôa Junqueira (1945) e um posto de gasolina à Av. Brigadeiro Luis Antônio (1950), todas em São Paulo.

A página final traz fotos da maquete do complexo do São Paulo Futebol Clube e um texto descritivo do programa.

I.I. 15. Residência, Acrópole, São Paulo, nº190, p. 446,449, jul. 1954.

Trata-se da casa do Dr. Paulo E. Gomes dos Reis e nenhuma outra informação é dada pois não há texto, apenas desenhos e fotos, estes muito bons. O terreno apresenta declividade acentuada, tanto longitudinal como transversal, de que Artigas mais uma vez sabe tirar partido. Até onde eu saiba 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 uso de pastilhas, elementos vazados (cerâmica?, concreto?) e brise soleil no volume superior que abriga os dormitórios.

I.I. 16. Residência em Santos, Acrópole, São Paulo, nº199, p. 308, 310, maio 1955.

Trata-se da Casa Heitor de Almeida projetada em 1949 e construída na cidade de Santos. A matéria não traz qualquer texto explicativo, nem sequer legenda de plantas, mas os desenhos e as fotos são muito bons, inclusive com um detalhe construtivo de teto plano horizontal usando telhas de fibrocimento. A peculiaridade dessa obra é que a testada do lote é longitudinal, do que decorre que a edícula, que 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 da casa e da edícula, 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.

I.I. 17. Residência Heitor de Almeida, Santos, SP, Módulo, Rio de Janeiro, nº2, ano I, p. 46, 47, jul. 1955.

Esta casa já havia sido publicada em Acrópole nº199 de maio 1955 (I.I.16). A matéria traz boas fotos e bons desenhos.

I.I. 18. Residência no Jardim Europa, Acrópole, São Paulo, nº201, p. 406, 407, julho 1955.

Esta matéria traz a Residência Febus Gikovate, projeto de 1949 (FVA97). Não há memorial descritivo, apenas fotos e um desenho de planta, pois é uma construção térrea.

I.I. 19. A Casa do Arquiteto Artigas, Casa e Jardim, Editora Monumento, São Paulo, nº17, ano 2, p. 25 a 28, setembro 1955.

Trata-se aqui de uma reportagem para o grande público sobre a casa de Artigas de 1949. Há fotos dos interiores, alguns desenhos sumários e uma entrevista com Artigas.

I.I. 20. Residência no Sumaré, Acrópole, São Paulo, nº204, p. 540, 541, out. 1955.

Esta matéria traz a residência projetada em 1951 (FVA97) para Oduvaldo Viana Filho, famoso dramaturgo, um intelectual ligado ao mesmo PCB que Artigas. Mostra duas plantas, sendo que há ainda um terceiro nível, e fotografias, pelas quais se vê um painel mural de Clóvis Graciano.

I.I. 21. MINDLIN, Henrique E. Arquitetura moderna no Brasil, trad. Paulo Pedreira, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999. Publicado originalmente em 1956 como *Modern Architecture in Brazil*, New York, Reinhold Publishing Corporation.

Esta obra tem um percurso muito curioso, foi concebida com vistas à difusão internacional para ampliar e dar precisão ao célebre *Brazil Builds* de Phillip Goodwin de 1943, cuja publicação acompanhava a exposição de mesmo nome promovida pelo MOMA de New York naquele ano. A obra de Mindlin foi originalmente escrita em português e traduzida para o inglês para publicação; houve ainda traduções para o francês, o italiano e o alemão. Esta obra, contudo, permanece a melhor reunião e apresentação da arquitetura moderna brasileira entre 1937 e 1955, trazendo uma introdução por S. Giedion e um ensaio histórico pelo próprio Mindlin, motivo pelo qual foi mais que bem vinda a reedição de 1999, em tradução do inglês para o português, que traz ao final uma seção complementar sobre o período 1956-60 que, supõe-se, tenha sido preparada pelo autor. A numeração de páginas que acompanha as obras de Artigas refere-se a esta reedição :

Casa de Heitor de Almeida / 1949/ Santos, Rua Castro Alves 51, SP / p. 56,57.

Casa de Vilanova Artigas / 1949 / São Paulo, Rua Jaceguai 1163 / p. 58.

Edifício Residencial Louveira / 1949 / São Paulo, Praça Vilaboim / p. 116,117.

Terminal de Ônibus de Londrina / 1951 / Londrina, Paraná / p. 250,251.

Além das fotos e desenhos de excelente qualidade com que apresenta cada obra, os textos de Mindlin, ainda que breves, são muito superiores aos das revistas e sabem chamar atenção a pontos relevantes, como, por exemplo, ao comentar a residência de Heitor de Almeida destaca o duplo sistema de controle de luz e insolação nos dormitórios do pav. superior, com brise-soleil mais externo e venezianas em panos superiores e inferiores cujo manuseio é facilitado por um sistema de contrapesos, ou ainda apresenta comentários cultos sobre as mudanças de sentido por que a obra de Artigas já havia passado até então. O Edifício Louveira e o Terminal de Londrina tem aqui as primeiras aparições bem documentadas em uma publicação, pelo que as comentaremos a seguir.

Aos comentários de Mindlin sobre 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, só podemos acrescentar que nos dias de hoje, com a vegetação totalmente crescida, a unidade entre o pátio e a Praça Vilaboim em frente, ou seja, o sentido urbanístico das decisões tomadas dentro do lote, está plenamente realizado e visível.

A respeito do Terminal de Ônibus de Londrina chamemos atenção para a aparição de um dos procedimentos prediletos de Artigas de geração dos espaços pela “extrusão” a partir de um corte, do que resulta que a fachada torna-se o corte. Diga-se de passagem, esse foi um procedimento muito difundido na arquitetura brasileira nas décadas de 40 e 50, mas Artigas o explorou mais metodicamente, tanto para figurar a organização quanto para figurar a estrutura ou a ambos fatores simultaneamente, ao longo de toda sua carreira. Aqui são duas tipologias, a do grande telhado de uma água no agrupamento dos serviços do terminal, e a série de cascas com seção transversal em arco, sete no total, cobrindo as docas de embarque e desembarque. 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 (módulo nº3 dez. 1955, p. 39,43), por exemplo, provavelmente pela facilidade de execução em condições de tecnologia de produção atrasada e cálculo estrutural avançado. 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. Júlio Artigas, em entrevista a este pesquisador chamou atenção para outra obra de Artigas nas imediações do terminal, o conjunto Edifício Sociedade Autolon e Cine Ouro Verde (1948) cuja implantação mais a do terminal evidenciariam decisões urbanísticas tomadas dentro de lotes ou quadras delimitados.

I.I. 22. Residência no Pacaembú, Acrópole, São Paulo, nº212, p. 308, 311, jun. 1956.

Esta casa de propriedade de Alfredo Rosenthal, cujos créditos a revista atribui apenas a Artigas, 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 ao nível da rua e pousar sobre ela 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.

I.I. 23. Detalhes de Cobertura, Acrópole, São Paulo, nº222, ano19, p. 231, abr. 1957.

Esta pequena matéria mostra dois cortes de cobertura planas em que Artigas se utiliza de telhas onduladas de fibrocimento, um produto que vinha sendo fabricado no Brasil, salvo engano, desde a década de 40, e que permitiu contornar a dificuldade com as impermeabilizações.

I.I. 24. Plano Piloto nº1- 5º Prêmio, Módulo, Rio de Janeiro, nº8, p. 76, 81, jul. 1957.

Esta edição de Módulo é dedicada ao Concurso para o Plano Piloto de Brasília, e publica as Atas da Comissão Julgadora, as Declarações dos Membros do Juri e reproduz algumas das propostas condecoradas, entre elas a vencedora de Lúcio Costa, o 2º colocado, equipe de Boruch Milmann, João H. Rocha, Ney F. Gonçalves, os 3ºs colocados, equipes lideradas por Rino Levi e pelos Irmãos Roberto e os 5ºs colocados,

equipes lideradas por Artigas e Cascaldi e por Henrique Mindlin e Giancarlo Palanti e da Construtécnica S.A., respectivamente.

A matéria “Plano Piloto nº1- 5º Prêmio” traz a composição da equipe de Artigas além de reproduzir as 16 pranchas da proposta. As reproduções, em preto e branco, são de Boa qualidade ainda que muito reduzidas. Talvez possa-se ter uma leitura razoável da proposta com o auxílio de uma lupa, pelo menos é a única publicação desse material, sendo alternativa a consulta aos originais da Fundação Vilanova Artigas disponíveis atualmente na biblioteca da FAUUSP. Note-se que a elaboração desta proposta deu-se nos últimos meses de 56, pois o edital fora publicado no D.O.U. de 20-09-56 e o resultado foi anunciado pelo júri em 16-03-57, e foi um dos quatro projetos do escritório naquele ano.

Dentre os trabalhos universitários recentes o de Miguel A. Buzzar (I.VI.9) é o único a examinar a proposta de Artigas para Brasília e a tecer interessantes considerações nas páginas 264 a 268. Veja-se a respeito comentários sobre a proposta de Artigas em “Ocupação Espreada” (I.I.59).

I.I. 25. Ginásio Estadual de Guarulhos, Acrópole, São Paulo, nº259, ano 22, p. 171, 173, mai. 1960.

A matéria mostra o ginásio ainda em anteprojeto, com desenhos sumários e fotos de maquetes. No entanto, noticia uma marcante novidade, que o Instituto de Previdência do Estado de São Paulo IPESP, que administrava as pensões do funcionalismo estadual e investe na construção de obras públicas, passava a por de lado o “projeto padrão” e a contratar projetos com renomados arquitetos. O memorial aponta as dimensões do programa (2500 alunos em três períodos) e uma sintonia entre o conceito de agrupamento das funções sob uma única grande laje e a convivência no pátio interno, como se a escola fosse uma casa, e as diretrizes pedagógicas da Secretaria de Educação na administração de Carvalho Pinto. Isso leva a indagar que tipo de articulação política havia entre os arquitetos e os pedagogos da administração.

O Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto contratou ao todo três projetos escolares com Artigas, o Ginásio Estadual de Itanhaem (I.I.28) de 1959, e o Ginásio Estadual de Utinga de 1961 (I.I.48) além de Guarulhos. O de Utinga, município de Sto. André, foi concebido num sistema de pré-moldados e foi construído somente após uma revisão de projeto em 1968.

I.I. 26. Ginásio Estadual de Guarulhos, Acrópole, São Paulo, nº281, ano 24, p. 156,157, abr. 1962.

A matéria traz o ginásio, que já havia sido objeto de uma reportagem na fase de anteprojeto em Acrópole nº259, mai. 1960 (I.I.26), agora recém concluída a obra, relata ter havido pequenas alterações de obra relativamente ao projeto e a execução de um painel mural por Mário Gruber. Só há fotos e uma nota explicativa não assinada.

I.I. 27. Ginásio Estadual de Guarulhos, Módulo, Rio de Janeiro, nº28, ano 7, p. 1, 6, jun. 1962.

Esta matéria traz bons desenhos e fotos e nenhuma informação adicional às matérias anteriores sobre esta obra.

I.I. 28. Lar de um Casal Cientista, Casa e Jardim, Ed. Monumento, São Paulo, nº72, ano 9, p. 12,17, jan. 1961.

A matéria traz a casa de Olga Baeta, projeto de 1956 de Artigas e Cascaldi. A documentação gráfica dessa obra tão festejada é insatisfatória, só há duas plantas, sendo que o texto indica um trabalho dos arquitetos com a cor e os materiais, sem preciosidades contudo, nos espaços interiores. Esta Casa foi também publicada Zodiac nº6, 1960, junto a dois célebres ensaios de Flávio Motta e Bruno Alfieri (I.IV.2 e I.IV.3).

I.I. 29. Ginásio Estadual de Itanhaem, Acrópole, São Paulo, nº271, ano 23, p. 241,243 , jun. 1961.

O projeto é de 1959 (FVA97- p. 85), anterior ao Ginásio de Guarulhos, mas esta matéria mostra a obra já concluída. Trata-se, como o Ginásio Estadual de Guarulhos, de uma obra financiada pelo IPESP como parte de um Plano de Ação do Governo do Estado. O texto dessa matéria não é assinado, mas, curiosamente, está escrito na 1ª pessoa, e por isso talvez tenha sido escrita pelo próprio Artigas. Chama atenção para aspectos de tecnologia, como o uso de impermeabilizantes confiáveis que a indústria petroquímica oferecia já então e a decorrente viabilidade das coberturas planas, e para a economia obtida pelo uso intensivo do concreto armado ao dispensar a mão de obra cara dos trabalhadores especializados que as construções convencionais, com alvenarias e estruturas de madeira, requeriam. Nos anos 70, com a elevação dos custos de energia, esse quadro iria fatalmente mudar pois a produção do cimento portland consome energia intensivamente. Algumas construções escolares de Artigas nessa época, como a Escola Estadual de Primeiro Grau Conceiçãozinha no Guarujá (1976) vão explorar novamente os sistemas construtivos convencionais, consideração esta válida se não se esquece a interface da administração estadual.

As justificativas funcionais prosseguem para todo o partido do projeto : os três blocos funcionais , salas de aula, salas da administração e sanitários e cantina (concentrando a hidráulica), dispostos sob a grande laje definem os espaço de um “hall nobre, um corredor de serviços e o pátio para ginástica, teatro, festas e folguedos”, este último proporcionando atividades educativas para além das salas de aula e estendendo-se ao entorno, pois o pátio coberto não é enclausurado, não há portas nem barreiras. No todo, o que se define aqui , bem como no Ginásio de Guarulhos, projetado um ano depois, é o típico partido de Artigas para suas construções escolares de qualquer grau, inclusive universitário como se pode comprovar no exame do edifício da FAUUSP.

Além de um partido típico de construções escolares, está se definindo aqui um partido de projeto que ficaria bastante identificado com Artigas nas duas décadas seguintes, e que já aparece em residências do período entre 56 e 58 só mais tarde publicadas. Em linhas gerais as características seriam, em primeiro lugar, que a estrutura não apenas é independente como ganha autonomia e passa a gerar os espaços, que as partições nada mais farão que particularizar e acrescentar uma certa qualidade funcional. A estrutura autonomizada constitui padrões de clareza de funcionamento, de geração de espaços habitáveis e como princípio plástico-figurativo. Neste ginásio, por exemplo, o padrão é um duplo pórtico que vence toda a cobertura em dois vãos de 14m. Nos pórticos das



extremidades que perfazem as fachadas norte e sul, Artigas, por algum artifício estrutural, omite o ponto de apoio central, resultando a aparência de um único pórtico cujo vão é o dobro. O perfil triangular, com o vértice para baixo, nos pontos de apoio reproduzem o formato, numa correspondência entre forma e esforço solicitante, do diagrama dos momentos fletores do pórtico. Nos pontos de apoio sobre os blocos de fundação a seção é mínima, só havendo compressão, e por arte visual está reduzida quase a um ponto geométrico. A viga que vence o longo vão, do que decorre sua altura avantajada relativamente ao pé-direito sob ela, adquire não mais um aspecto gráfico-linear como, por exemplo, na casa que Artigas construíra para si mesmo em 1949, ou a casa Heitor de Almeida em Santos, ou ainda a Rodoviária de Londrina, mas decididamente volumétrico, que o concreto aparente massudo só faz evidenciar. A laje, que acompanha a espessura da viga é do tipo caixão perdido, cujo vazio entre as lâminas tem efeito de isolamento térmico.

O pórtico, que é o corte, repete-se longitudinalmente a cada 8m, que corresponde a uma dimensão das salas, e gera o espaço arquitetônico. O que já observamos acima sobre o método de composição arquitetônica por extrusão do corte, adquire agora um caráter estrutural e construtivo. À pergunta se a arquitetura é a arte de construir ou a arte plástica de criar espaços e sua correspondência volumétrica externa, Artigas parece responder pela unidade dos dois conceitos. Essa intenção plástica da estrutura levou Artigas a concentrar-se em sistemas pilar-viga- pórtico, ou sistema trilítico, e a não mais recorrer às delgadas abóbadas, a despeito de conveniências econômicas.

A matéria justifica também os pés-direitos usados em Itanhaem, de 3.5m, bem abaixo do que era usual nesse tipo de construção como uma domesticação da escala, uma escala não imponente, compensada pelas janelas horizontais contínuas nas salas e pela extensão horizontal e continuidade com o entorno no pátio coberto. Repare-se que Artigas vinha sistematicamente rebaixando os pés-direitos desde obras tão iniciais como a primeira casa que construiu para si em 1942 ou a casa Rio Branco Paranhos de 1943. Aqui, como já notamos, o pé-direito rebaixado acentua o porte volumétrico da viga acima, um recurso que vai perdurar, verificando-se, por exemplo, na Rodoviária de Jaú de 1973.

I.I. 30. Detalhes de Cobertura e Piso, Acrópole, São Paulo, nº271, ano 23, p. 269,270 , jun. 1961.

Matéria não examinada

I.I. 31. Residência no Sumaré, Acrópole, São Paulo, nº282, ano 24, p. 192, 194, maio 1962.

Esta reportagem apresenta a Casa Dr. Rubens de Mendonça, projeto de 1958. É a famosa “casa dos triângulos” devido aos painéis que Mário Gruber e Rebole Gonçalves desenvolveram para as paredes externas. A documentação gráfica é muito boa, sendo que os desenhos são bem satisfatórios ainda que não mostrem os painéis. Esta Casa foi também publicada Zodiac nº6, 1960, junto a dois célebres ensaios de Flávio Motta e Bruno Alfieri (I.IV.2 e I.IV.3).

I.I. 32. Uma Cidade Universitária no Brasil, Zodiac, Ed. Comunitá, Itália, Milano, nº11, p. 56, 57, .....1963.

Esta matéria não assinada publicada pela conceituada revista italiana divulga, num discurso de nítido tom oficial, os resultados de uma das frentes do Plano de Ação do Governo Carvalho Pinto, já no fim de seu mandato, que deu impulso definitivo à implantação da “Cidade Universitária Armando de Sales Oliveira” da USP. Fundada em 1934, a USP teve unidades funcionando em pontos dispersos pela cidade até meados da década de 60. Em 1941 o governo estadual destinou à USP a gleba onde a Cidade Universitária veio a ser implantada, de início sem um plano de conjunto e com a paulatina construção de instalações. Em 1956 a USP montou um escritório técnico dirigido pelo arqto. Hélio de Queiroz Duarte que produziu o documento “Constatação” que lançou as bases para um plano. Em 1959 com o “Plano de Ação”, que a matéria classifica de “a primeira tentativa de disciplinar os investimentos governamentais no País”, o governo criou o “Fundo para a Construção da Cidade Universitária” que acelerou as obras em andamento e encarregou o arqto. Paulo de Camargo e Almeida de coordenar uma comissão, da qual Artigas fez parte, para a elaboração de um plano da CUASO.

A elaboração do plano partiu de uma conceituação dos papéis que cabia à universidade desempenhar, consagrando a criação dos departamentos e buscando dar-lhes um correspondente físico a partir da discussão da estrutura didática, da qual derivariam a divisão em setores e as relações de proximidade e distância. Além dos setores de ensino e pesquisa, definiram-se também os equipamentos para abrigar a vida social e cultural da universidade : habitações coletivas, centro esportivo geral, centro geral de convivência, centros de convivência setoriais e um centro de cultura da universidade. A implantação, contudo, teve que incorporar os edifícios já existentes e conformar-se com o obstáculo constituído pelos agrupamentos pré-existentes como a Politécnica e a Faculdade de Filosofia Ciências e Letras, que se opuseram ao reagrupamento geral de acordo com as três grandes áreas de Ciências Humanas, Ciências Biológicas e Ciências Exatas. A Politécnica alegava uma especificidade tecnológica para manter-se numa gleba em separado, e a Faculdade de Filosofia continuou a agrupar a física, a geologia e a matemática; hoje a faculdade de filosofia chama-se Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas e tem uma melhor definição de perfil.

Os diferentes setores tiveram o projeto de seus edifícios confiados a arquitetos de renome, como Eduardo Kneese de Melo, Rino Levi, Oswaldo Bratke, Artigas e Ícaro de Castro Melo. A faculdade de arquitetura veio a ser localizada num setor de formato alongado que se estende ao longo de uma avenida e transversalmente entre a avenida, ainda na cota da várzea do Rio Pinheiros, e o pé da elevação na qual se situam o Conjunto das Químicas, o Setor da Biologia e a Física. A matéria é bastante genérica e não mostra como o setor da FAUUSP foi concebido pelos arquitetos encarregados, como o “salão caramelo” da FAU e o pátio interno do prédio História e Geografia, de Eduardo Corona, definiam uma esplanada, paralela à avenida de acesso, e que o projeto do prédio da Faculdade de Filosofia de Paulo Mendes da Rocha, jamais construído, incorporava.

Ao longo das décadas seguintes as construções na CUASO desviaram-se dos projetos originais, sendo adotadas soluções em sistemas muito rígidos de pré-moldados, num

pragmatismo de duvidoso, se algum houve, cunho pedagógico. Fica a questão de saber qual a articulação política com o governo Carvalho Pinto que criou tal possibilidade de planejamento. Lembremos que o PCB de Artigas e de muito da intelectualidade progressista brasileira de então, viveu no governo de Jucelino uma ilegalidade pró-forma, participando de fato daquele governo. Esta matéria foi publicada em 1963, às portas do golpe militar, e a história foi bem outra. Paulo Mendes da Rocha testemunha que Artigas foi a cabeça pensante do plano da CUASO, ainda que não desempenhasse formalmente uma coordenação (veja-se I.I.48).

I.I. 33. Sede de Associação Esportiva, Acrópole, Ed. Gruenvald, São Paulo, nº297, ano 25, p. 252,255, jul. 1963.

Trata-se do projeto de 1962 do escritório de Artigas e Cascaldi do estádio e das instalações da Associação Portuguesa de Desportos, para um terreno no Canindé junto à Marginal do Rio Tietê. O programa enumera, além do estádio para 70.000 espectadores, um ginásio para 7.000 espectadores, piscinas e quadras esportivas e a sede social do clube, totalizando 100.000 m<sup>2</sup> de área construída. A matéria traz desenhos e fotos da maquete, além de um memorial resumido; no todo é a melhor documentação desse projeto até hoje publicada. Infelizmente esse projeto nunca foi executado na totalidade, tendo o próprio Artigas projetado o conjunto de piscinas com arquibancadas, de acordo com o plano geral, que foi de fato construído (I.I.42). Dispor de informação sobre o que foi ou não construído em conformidade com os planos e projetos originais é um dos muitos problemas que a manutenção do acervo da Fundação Vilanova Artigas envolve.

I.I. 34. Residência no Sumaré, Acrópole, Ed. Gruenvald, São Paulo, nº299, ano 25, p. 328,331, set. 1963.

Trata-se da segunda casa que Artigas projetou, esta com Cascaldi, para José Mário Taques Bittencourt. A primeira é de 1949 e localizava-se também no bairro do Sumaré. Esta obra, à rua Votuporanga, foi projetada em 1959 e a matéria mostra fotos da casa concluída, além de desenhos e um breve texto descritivo, que perfazem uma documentação satisfatória. Mais uma vez Artigas tira proveito do desnível longitudinal do lote, que cai para os fundos, para obter uma organização em meio nível com pisos ligados por rampas. Trata-se de um típico corte de Artigas, muito semelhante ao da Casa de Oduvaldo Viana Filho de 1951 (I.I.20), inclusive com o jardim interno que perfura o volume e a predileção por rampas. A novidade está na redução dos apoios a apenas quatro e as empenas laterais que recolhem as cargas e a eles conduzem. As fundações são por tubulões, perfeitos pela economia e pela concentração de cargas.

As empenas fundem o caráter de delimitação volumétrica com o de vigas periféricas, um conceito afim, por exemplo, ao pórtico do Ginásio de Itanhaem e que viria a ser explorado mais tarde no Prédio da FAUUSP. Também não faltam os pontos de apoio puntiformes como vértice da transição da empena até o topo dos tubulões. É um projeto significativo da maturidade que a obra de Artigas vinha atingindo entre 1956 (Casa Baeta) e 1958.

I.I. 35. Vestiário do São Paulo Futebol Clube, Acrópole, Ed. Gruenvald, São Paulo, nº305, ano 26, p. 23,27, abr. 1964.

Trata-se de uma obra projetada em 1960 por Artigas e Cascaldi em prosseguimento ao plano do estádio e do complexo esportivo e recreativo do São Paulo Futebol Clube no bairro do Morumbi (I.I.11). Este edifício cuja planta tem proporções tão incomuns, 120x13m, foi entusiasticamente comentado por Yves Bruand (I.VI.2, p.302,304) como uma das melhores realizações de Artigas, destacando a concepção plástica que resulta da própria estrutura e o uso da cor sobre o concreto bruto, como saiu das formas de tábua.

Trata-se de um edifício muito alongado em planta, 120x13m, no qual o padrão estrutural com vãos de 10m e que constitui o corte transversal do prédio, repete-se doze vezes a intervalos de 6m, sendo que em ambas as extremidades da série a estrutura se inverte funcionando as empenas como vigas longitudinais de vão 18m mais um balanço de 6m. Em toda a extensão longitudinal as empenas trabalham simultaneamente como delimitação volumétrica e como vigas que conduzem as cargas da cobertura aos consoles dos pilares no mesmo ponto em que estes recolhem as vigas transversais da laje do piso superior. Os pontos de apoio são bastante elaborados, sendo que os centros dos consoles não coincidem com os centros dos blocos de fundação, do que resulta flexão nos curtos pilares inclinados. Artigas cria uma aparente dificuldade para dramatizar a solução do equilíbrio das forças. Os pontos de apoio isolados nos vãos longitudinais das extremidades não constituem pilares mas uma transição da forma laminar da empena ao contato puntiforme com o bloco de fundação. Nessas transições Artigas elabora o padrão da forma de tábuas de modo a criar como que a representação bidimensional de pirâmides invertidas.

A ambigüidade das empenas, entre delimitação e viga, para cujo vão a dimensão excede a solicitação estrutural, permitiu recortá-las e abrir onde fosse necessário e desse modo aliviar o pesadume do pavimento superior evitando a monotonia. O pavimento superior cerrado pelas empenas está em contraste acentuado com o térreo em pilotis e sombreado.

I.I. 36. Sede de Clube, Acrópole, Ed. Gruenvald, São Paulo, nº312, ano 26, p. 42,43, nov./dez. 1964.

Esta matéria traz o projeto de Artigas e Cascaldi das instalações do Anhembi Tennis Clube, Alto de Pinheiros, São Paulo. Esse projeto é de 1961 e presumivelmente as obras ainda estavam em andamento por ocasião desta publicação. Os desenhos e fotos de maquete são um tanto sumários, um breve texto explicita o programa e os critérios de agrupamento das funções no térreo e no superior, bem como a implantação das piscinas em meio nível para ligá-las por rampa ao superior. O recurso a publicações recentes FVA97 (I.I.1) e Vilanova Artigas de João M. Kamita (I.VI.21) é indispensável a uma leitura desse projeto, ainda que nenhuma delas mostre a implantação do conjunto.

Aqui Artigas aborda novamente o problema de uma planta muito longa, 225x30m, obtida pela repetição 20 vezes de um padrão estrutural de vão 22m, a intervalos de 11.25m, e que deve abrigar um complexo conjunto de funções em variações possíveis desse mesmo padrão. Essa unidade estrutural é um pórtico formado pelas vigas

transversais da cobertura e os elaborados pilares em forma de pirâmide com o vértice para baixo, o ponto de apoio sobre as fundações. Esses elementos estruturais, usualmente planares, adquirem volumetria em cujos vazios são captadas e conduzidas as águas pluviais. O piso do pav. superior é uma laje caixão perdido vinculada aos pilares numa altura em que o vazio interior destes é visível e se prolongam em balanços que conformam volumes cerrados, numa inversão das expectativas dos cheios e dos vazios.

I.I. 37. Residência na Aclimação, Acrópole, Ed. Gruenvald, São Paulo, n°322, ano 27, p. 32,35, out. 1965.

Esta casa foi projetada por Artigas e Cascaldi em 1961 para o médico Ivo Viterito, e a construção foi dirigida pelos próprios arquitetos. A reportagem traz desenhos muito bons e fotos da obra concluída. A excelente documentação completa-se com um texto escrito provavelmente pelo próprio Artigas, pois não se limita a descrever sumariamente mas enuncia critérios de uma pesquisa sobre como implantar casas em vizinhanças com lotes reduzidos e já densamente edificadas, evitando tanto uma certa claustrofobia quanto a falta de privacidade. A solução passa por conceber a casa como um apartamento e resolver cuidadosamente as aberturas e a orientação delas, no que Artigas não deixa de fazer uso gerador de espaço das vigas mestras da cobertura, sob dois apoios cada uma e da sábia implantação no terreno, que o corte longitudinal mostra muito bem. Essa implantação conquistou para os espaços fluídos do térreo amplas visuais para o parque da aclimação, para o qual o fundo do lote está voltado.

I.I. 38. Vilanova Artigas e a Garagem de Barcos de Interlagos, Arquitetura e Construção, Ed. Arquitetura e Construção, São Paulo, n°0, ano I, p. 38,43, jul. 1966

O projeto de Artigas e Cascaldi da Garagem de Barcos do Santa Paula Iate Clube é de 1961. A matéria traz fotos coloridas muito boas, inclusive a capa da edição, que mostram não apenas o volume construído como também a implantação no entorno e detalhes das articulações estruturais. Os desenhos e o texto de Sérgio Teperman completam uma excelente documentação. O texto, que ainda traz o tom doutrinário e apaixonado daqueles anos é um excelente cômputo dos procedimentos e critérios de projeto, desde o problema funcional, a implantação, o partido plástico da estrutura aliado à pesquisa de uma estrutura elástica sobre apoios articulados, até os reveses na execução como, por exemplo, a ausência de cor, tudo enfim que faz dessa obra um manifesto.

I.I. 39. Garagem de Barcos, Acrópole, Ed. Gruenvald, São Paulo, n°331, ano 28, p. 23,27, ago. 1966.

Esta reportagem traz boa documentação gráfica e uma breve nota sobre a dilatação da estrutura e a pesquisa dos arquitetos sobre as articulações estruturais. Nada acrescenta à reportagem de Arquitetura e Construção comentada acima.

I.I. 40. Sede para Sindicato, Acrópole, Ed. Gruenwald, São Paulo, nº341, ano 28, p. 15,17, JUL. 1967.

Este projeto de Artigas é de 1961, um dos muitos que fez para sindicatos, uma clientela provavelmente desenvolvida a partir da militância no PCB. Trata-se de uma pequena edificação térrea de que a matéria traz uma planta e várias fotografias, no todo uma documentação deficiente, inclusive por que o uso da cor sobre o concreto bruto perde-se por esses meios limitados. A breve nota explicativa ressalta o principal do problema, construir uma pequena edificação num lote no centro histórico da cidade de Itú, que Artigas parece ter resolvido muito bem sem recorrer à imitação do entorno edificado, muito pelo contrário, aproveitou a oportunidade para mostrar uma inflexão diferenciada de seu repertório predileto.

I.I. 41. Vilanova Artigas : dez anos separam duas obras atuais, Arquitetura e Construção, Ed. Arquitetura e Construção, São Paulo, nº5, ano I, p. 22 a 27, jul./set. 1967.

Esta reportagem mostra a residência Rubens de Mendonça, a “casa dos triângulos” e a Garagem de Barcos do Santa Paula Iate Clube. As obras, bem documentadas e com o elevado padrão gráfico que caracterizava esta publicação, com excelentes fotos coloridas, foram reunidas por Sérgio Teperman e “deram samba” nos bons comentários, nos quais relembra Alfieri e o suposto brutalismo de Artigas na mesma linha de argumentação usada por Flávio Motta.

I.I. 42. Torres de Salto, piscinas e arquibancadas, Acrópole, Editora Gruenwald, São Paulo, nº.348, Ano 29, p. 30 a 33, Março de 1968.

Em prosseguimento ao projeto de 1962 do escritório de Artigas e Cascaldi do estádio e das instalações da Associação Portuguesa de Desportos, para um terreno no Canindé junto à Marginal do Rio Tietê, visto a decisão do clube de implantá-lo paulatinamente, Artigas foi solicitado a projetar o conjunto balneário com piscinas, torre de saltos e arquibancadas. A matéria traz uma breve nota, boas fotografias e desenhos que mostram muito bem a torre e os cortes das arquibancadas, faltando apenas desenho de implantação e situação. A torre de saltos com os trampolins de concreto, em balanço, é elaborada em proporções mais escultóricas que arquitetônicas, algo muito alegre. As arquibancadas e a laje em balanço que as cobre compõem uma única estrutura, em que as primeiras equilibram o momento das últimas. (Veja-se I.I.33).

I.I. 43.a Arquitetura Exponencial no Edifício da FAUUSP, Dirigente Construtor, Editora Visão, São Paulo, nº.9, vol.5, págs. 12 a 20 e capa, , Julho de 1969.

No projeto do edifício da FAUUSP Artigas contou com a colaboração do Arqto. Luciano Bernini do Fundo para a Construção da Cidade Universitária, organismo coordenador da implantação do plano da CUASO desde o Governo estadual de Carvalho Pinto. Elaborado em 1961 o projeto passou por uma revisão em 1966 a partir do que deu-se a construção. Esta reportagem não assinada tem um nítido tom oficial da direção da USP, o que não surpreende considerando-se que já se estava em vigência do AI5. Surpreende sim que esse prédio, concebido antes de 1964 e de modo tão generoso, tenha sido construído em vista do pragmatismo que veio a marcar as obras posteriores na CUASO.

Feitas esta ressalva e a da pobre qualidade gráfica dos desenhos, o texto é um bom descritivo da obra, o único dentre todos os periódicos. Serve muito bem para um contato preliminar, principalmente nos aspectos gerais e quantitativos do programa, na descrição do projeto estrutural por Figueiredo Ferraz, que usou alternadamente concreto armado e protendido, o sistema que combinou tubulões e estacas pré-moldadas nas fundações, os materiais de acabamento, caixilharia, impermeabilização, consumo de concreto, prazo de execução, etc.

I.I. 43.b Artigas, João Batista Vilanova, Caderno dos Riscos Originais, FAUUSP, São Paulo, 1998.

Este Caderno contém uma reprodução em fac-simile do caderno dos esboços originais de Artigas para o projeto do prédio da FAUUSP, documentação do edifício com fotos e desenhos em escala, as pranchas que Artigas expôs no Fórum da FAU 1968, além de dois ensaios, “Olhar Arquitetura” de Júlio Katinsky e “Homenzinhos que se olham” de Maria Luíza Corrêa.

I.I. 44.a Duas Residências, Acrópole, Editora Gruenwald, São Paulo, nº.368, Ano 3 1, págs. 13 a 21, Dezembro de 1969.

A reportagem documenta as residências de Manoel Mendes André e de Elza Berquó e reproduz o texto “Arquitetura e Construção”, publicado originalmente no catálogo da IX Bienal de São Paulo de 1967. A casa Mendes André é de 1966, um dos dois únicos projetos daquele ano. A documentação é boa com plantas e um corte, fotos da obra concluída e uma nota explicativa escrita provavelmente pelo próprio Artigas. Desta vez a casa viga sobre quatro pilares desfez-se das empenas por uma treliça de concreto armado, a gravidade e o pesadume deram lugar a uma solução mais alegre.

A casa de Elza Berquó, de 1967, está igualmente bem documentada e com nota de próprio Artigas. Essa casa é muito festejada pelo pátio interno à casa onde a laje é suportada por troncos de árvores, e aparece em várias publicações. Em 1974 um lote contíguo foi incorporado no qual Artigas projetou uma ampliação com piscina e vestiários.

I.I. 44.b Uma residência de Vilanova Artigas, Projeto e Construção, São Paulo, nº. 31, Ano 3, pág. 45, Junho de 1973. ....Casa Elza Berquó.

I.I. 45. Conjunto Habitacional em Cumbica

I.I. 45.a Conjunto Habitacional em Cumbica, Acrópole, Editora Gruenwald, São Paulo, nº.372, ano 31, págs.. 32 a 37, Março de 1968.

O Conjunto Habitacional CECAP “Zezinho Magalhães Prado” é um projeto de 1967 contratado pela Caixa Estadual de Casas para o Povo CECAP durante o governo de Abreu Sodré, a ser implantado numa gleba de 180 ha no Município de Guarulhos, próximo à Base Aérea de Cumbica, a 20km do centro da capital paulista. A CECAP montou para esse arrojado projeto uma equipe multidisciplinar de planejamento

(sociólogos, economistas, pedagogos, engenheiros) e uma equipe de projeto coordenada por Artigas, Fábio Penteado e Paulo Mendes da Rocha.

A matéria de Acrópole dá uma boa descrição da metodologia adotada pelos arquitetos e, junto com os desenhos e fotos de maquetes proporciona uma introdução bastante satisfatória ao conjunto. O arrojo metodológico ao lado do porte da obra, 10.560 unidades habitacionais e uma população de 55.000 moradores, fazem desse conjunto um experimento social e de políticas de administração pública que tem motivado vários estudos por diferentes disciplinas.

A metodologia assenta-se sobre dois princípios, o da integração à cidade pelo acesso simultâneo à moradia e a equipamentos urbanos, inclusive áreas verdes, e levar a tecnologia existente ao limite para baratear a construção e incorporar a ela o maior número possível de equipamentos domésticos. A contrapartida espacial foi o projeto de uma única unidade padronizada com uma certa flexibilidade, o agrupamento padronizado em blocos todos eles com a mesma orientação, o agrupamento dos blocos em “freguesias” até o limite de distâncias a serem percorridas a pé, a dotação de cada freguesia com escola primária e comércio cotidiano, e os amplos espaços do núcleo agrupando os demais equipamentos comunitários e ordens diversas de comércio e serviços; planejar e dotar o núcleo com equipamentos que irradiem para a região entorno ao conjunto. A infra-estrutura é também inovadora, com o reservatório central de água e a eliminação das caixas d’água por bloco; todo o caminhamento das redes de esgoto pelas áreas verdes, sem interferência com a pavimentação, o lançamento de esgotos in natura no córrego Boquirivú, em caráter provisório (sic) até a construção de uma estação local de tratamento de esgoto.

O resultado é de uma standardização inédita, ou seja, 10.560 famílias morando em apartamentos iguais, em prédios iguais, em ruas iguais frequentando os mesmos equipamentos.

I.I. 45.b Arquitetura, depoimento - O homem e a arquitetura: Conjunto Habitacional de Cumbica, Casa e Jardim, Editora Monumento, São Paulo, nº.160, Ano 13, págs.. 42 a 48, Maio de 1968.

Essa matéria traz apenas fotos de maquete do conjunto de Cumbica, uma nota sobre o conjunto e a instituição CECAP, além de um texto depoimento de Artigas “O Homem e a Arquitetura”.

I.I. 45.c Um conjunto para 50 mil habitantes, Projeto e Construção, Projeto e Construção, São Paulo, nº. 25, Ano 2, págs.. 32 a 35, Dezembro de 1972.

I.I. 45.d Dotar os conjuntos de serviços é a boa experiência da CECAP, Construção São Paulo, Editora Pini, São Paulo, nº.1258, ano 25, págs.. 26 a 33, Março de 1972.

Esta matéria de cunho “oficioso” do Governo de Laudo Natel, apresenta a avaliação de que em conjuntos dotados de infra-estrutura e equipamentos comunitários desde a entrega das unidades, como em Cumbica, o índice de inadimplência e abandono é significativamente menor que nos outros. Levando também em conta o alcance social da habitação para assalariados de nível intermediário, os de baixa renda seriam atendidos



pelos COHABs, a CECAP anuncia estar se equipando tecnicamente para ampliar sua intervenção, fazendo de Cumbica um modelo tecnológico e de planejamento dos equipamentos das várias secretarias estaduais e linhas de cooperação com municípios.

I.I. 45.e Desenho, nº. 4, Maio de 1972, Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, "Cumbica", 35 págs.. Sem numeração e capa.

I.I. 45.f 0 que os compradores procuram nos Conjuntos Habitacionais, Construção São Paulo, Editora Pini, São Paulo, nº. 1315, Ano 26, págs.. 22 a 27 e capa, Abril de 1973.

Esta matéria traz estudos conduzidos por um sociólogo no CECAP Cumbica

I.I. 45.g CECAP: conjuntos habitacionais integrados, Projeto e Construção, São Paulo, nº. 34, Ano 3, págs.. 27 e 28, Setembro de 1973.

A matéria traz informações sobre metas e balanço de atividades da CECAP, o conjunto de Artigas em Cumbica é apenas mencionado.

I.I. 46. Sem título, Acrópole, Editora Gruenwald, São Paulo, nº.377, págs.. 25 a 33, Set. 1970.

I.I. 47. Colégio de Utinga, projeto abre espaços internos, Dirigente Construtor, Editora Visão, São Paulo, nº. 12, Ano 6, págs.. 22 a 32, Setembro de 1970.

Esta obra foi inicialmente concebida para o programa FECE/IPESP em 1962, durante o governo de Carvalho Pinto. O projeto foi revisto em 1968 e teve a estrutura, inicialmente concebida para pré-moldados, modificada para o sistema convencional. É um ginásio de porte, 9.100 m<sup>2</sup> de área construída e 31 salas de aula, inclusive oficinas e laboratórios. O partido de trazer o pátio para dentro da escola é estendido ao ginásio esportivo e a um pátio descoberto e ajardinado. Repare-se que os pilares periféricos são articulados próximo à laje do piso superior, artifício freqüente em obras de Artigas, o que reduz esforços devidos à flexão, sendo a parte inferior solidária ao bloco de fundações.

Em que pese a pobre documentação gráfica, a matéria de "O Dirigente Construtor" é um bom descritivo dos aspectos quantitativos do programa, dos custos e prazos de execução, do sistema estrutural e de fundações, dos cuidados construtivos como não encunhar as alvenarias, dos materiais de acabamento, além dos meandros administrativos pelos quais levou seis anos para ser executada finalmente no governo de Abreu Sodré.

I.I. 48. Vilanova Artigas, construtor de escolas, Acrópole, Editora Gruenwald, São Paulo, nº. 377, Ano 32, págs. 9 a 34, Setembro de 1970.

Esta matéria especial, com apresentação de Fábio Penteadó, publicou o texto "Sobre Escolas" de Artigas, por ocasião do "Ano Internacional da Educação" das Nações Unidas, além de trazer uma documentação de uma parte significativa das obras e projetos escolares até então.

"Sobre Escolas" é um cômputo dos lugares que a educação ocupou nas políticas de estado no Brasil desde D. João VI, com destaque para as iniciativas e as idéias do

período de instalação da república (1885/95) e à figura de Rui Barbosa, no sentido da intervenção direta do estado no setor. Artigas relembra o “Convênio Escolar” a partir de 1948, que logo foi dominado pela repetição dos projetos padrões, e, por fim a criação do FECE, Fundo Estadual de Construções Escolares, em 1960 no governo de Carvalho Pinto, para o qual Artigas contribuiu com três obras. Ele traça, também, um quadro da constituição simultânea, no Brasil, do pensamento pedagógico e da arquitetura das construções escolares, através do exame de dispositivos da legislação edificatória e de plantas das escolas da Primeira República.

A matéria apresenta, com boa documentação gráfica, uma parte dos projetos e obras escolares de Artigas até então : Ginásio Estadual de Itanhaem (1959), Ginásio Estadual de Guarulhos (1960), FAUUSP (1961), Ginásio Estadual de Utinga (1962), Colégio XII de Outubro (1962), Centro de Formação Profissional de Vila Alpina (1968), Centro Educacional de Jaú (1968) e Faculdade de Engenharia Industrial de Santos (1968). As notas explicativas que acompanham cada projeto, não assinadas, são provavelmente do próprio Artigas, pois enunciam com clareza os critérios de cada projeto e por isso vale a pena serem lidas. Por fim, uma página de comentários de Paulo Mendes da Rocha fecha a matéria lembrando a trajetória do grupo de arquitetos que trabalharam para o FECE em 1960, um dos quais ele também, as inovações tecnológicas e o conceito de trazer o pátio para dentro da escola e dar-lhe funções pedagógico-culturais, o plano piloto da CUASO que ele atribui a Artigas, Eduardo Kneese de Melo e a Ícaro de Castro Melo, até a retomada das construções escolares entre 1967 e 1968, no governo de Abreu Sodré, inclusive as escolas do CECAP Cumbica.

I.I. 49. Projeto e Construção, nº. 16, Ano 2, Março de 1972, Editora Projeto e Construção, São Paulo, "Chapéu de concreto para enfrentar o sol do Equador", pág. 39.

Trata-se do projeto do Quartel da Guarda Territorial do Amapá em Macapá, projetado em 1971, um dos cinco projetos contratados com Artigas pelo governo daquele território àquele ano, aos quais somam-se um projeto em 1970 e mais quatro no dois anos seguintes, dos quais o único a ser construído foi o do quartel. Gavetas cheias de projetos, lembrança da curta euforia do “milagre brasileiro”. A documentação desta matéria é muito pobre. Veja-se FVA97.

I.I. 50. Os novos rumos da arquitetura escolar, Dirigente Construtor, Editora Visão, São Paulo, nº 8, Ano 9, págs. 58 a 61, junho de 1973.

A matéria cobre o projeto do Centro Integrado Piloto de Vila Alpina, Sto. André, um jardim da infância, uma obra de caráter prospectivo, totalmente distinto dos projetos padrões. O problema que se colocava era o de implantar uma pequena instalação, 730 m<sup>2</sup> de área construída, num terreno de quase 8.000 m<sup>2</sup>, de modo a obter total integração da escolinha com essa praça, visando a conversão do equipamento para o uso da comunidade para além da função específica, em programas de outras secretarias inclusive. A faixa etária das crianças a atender comportava dois grupos com necessidade de equipamentos distintos, crianças de 4 a 7 anos e crianças de 8 a 12 anos.

O terreno acidentado impôs movimentos de terra para que se obtivesse as áreas aplainadas da quadra e do agrupamento de salas, ao que se acrescentou o nível da laje se traçado sinuoso que cobre as salas e é contínua por rampa ao nível da quadra. Todas as

salas de aula bem como as demais abrem diretamente para o espaço externo sob a laje, eliminando-se quaisquer corredores. O resultado recebe os termos “paisagístico” e “escultórico”, de fato, apesar do pesadume da laje, um aspecto mais despreocupado, menos tenso, um pouco entregue ao jogo e ao folguedo, como se vê também no balneário de Jaú ou na torre de salto da Sociedade Portuguesa de Desportos. Esses programas Artigas os tratou de modo muito contrastado com, por exemplo, as maciças repetições do CECAP Cumbica ou de prédios maiores e muito complexos resolvidos pela repetição de um padrão estrutural.

A matéria reproduz trechos de uma entrevista na qual Artigas, como já fizera em “Sobre Escolas”, evoca um compromisso de continuidade com a reflexão e a política educacional do Movimento Republicano, que criou no Brasil a escola pré-primária, e com Mário de Andrade que impulsionara a criação dos “jardins da infância”, com sentido de aliar ensino e desenvolvimento cultural, quando esteve à frente do Departamento de Cultura da PMSP.

I.I. 51.a Casa em 4 níveis, Projeto e Construção, São Paulo, nº.37, Ano 3, págs.. 24 e 25, Dezembro de 1973.

Trata-se da residência de Telmo F. A. Porto projetada em 1968. A matéria traz fotos e um bom conjunto de desenhos, infelizmente prejudicados pela má qualidade gráfica e pela redução excessiva. Essa casa tem apenas paredes cegas voltadas para fora; os muros de divisa erguem-se à altura da casa, e por meio de pergolados os recuos laterais são incorporados ao espaço interno da casa, um truque que veio a ser repetidamente usado por arquitetos paulistanos. É uma variante extremada desse problema querido de Artigas que era implantar casas em lotes de bairros paulistanos, a esse respeito veja-se a casa de Ivo Viterito. Aqui o concreto aparente foi vertido em formas de compensado e com isso algo da intenção plástica das casas anteriores se perde.

I.I. 51.b A estética das medidas, Casa e Jardim, Editora Efecê, Rio de Janeiro, nº. 235, págs.. 20 a 29, Agosto de 1974.

I.I. 52. Projeto de Reorganização do Parque Anhangabaú

I.I. 52.a O Anhangabaú e a cidade, conforme Artigas, Construção São Paulo, Editora Pini, São Paulo, nº.1376, Ano 27, págs. 22 a 28 e capa., Junho de 1974.

I.I. 52.b Projeto de Reorganização do Parque Anhangabaú, Modulo, Editora Avenir, Rio de Janeiro, nº. 42, Ano 11, págs.. 34 a 41, Março de 1976.

Estas matérias dão uma boa cobertura sobre um estudo urbanístico realizado por Artigas e uma equipe de Arquitetos Colaboradores, no momento em que estava em andamento, em meados de 1974. Trata-se de um estudo para reorganização do vale do Anhangabaú entre o Viaduto Santa Ifigênia e a Praça da Bandeira, confiado a Artigas por dois órgãos do, naquela época, recém criado sistema de planejamento da Prefeitura de São Paulo, a Coordenadoria Geral de Planejamento – COGEP e a Empresa Municipal de Urbanização – EMURB.

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:

- 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 Trianom, 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 Trianom, 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.

- Todo o plano de obras era 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.

- Artigas foi encarregado desse estudo em virtude de sua excelência profissional e pelo reconhecido significado de sua obra para a cidade. Note-se que a matéria revela 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 após o AI5, é certo que seu prestígio não foi abalado e suas oportunidades de trabalho cresceram 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, sem esquecer da 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 :

- 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 Tamandateí, 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, 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. Elisário 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.

I.I. 53. Projeto de Habitação Popular, Dirigente Construtor, Editora Visão, São Paulo nº. 1, Ano 11, p. 50 a 54, janeiro/fevereiro de 1975.

Esta reportagem apresenta o projeto do Conjunto Habitacional CECAP Jundiaí de 1973. O texto aponta um crescimento urbano de Jundiaí, nos anos 60 e 70, superior à maioria das cidades médias do Estado de São Paulo, devido ao dinamismo de seu distrito industrial, e o perfil de renda da população assalariada como os critérios que teriam levado os planejadores da CECAP a optar por aquela cidade para a provisão de moradia para 11500 habitantes. A localização da gleba adquirida com essa finalidade é junto à Via Anhangüera e a 1,5 km do distrito industrial, uma localização capaz de impulsionar a conurbação com o município vizinho de Sto. Antônio e o aproveitamento de seus recursos.

A gleba do projeto é de 560.000m<sup>2</sup>, sendo a ocupação de baixa densidade, 200 hab./hectare, com predomínio das áreas livres sobre as edificadas (63%) de modo a permitir ulterior adensamento. A solução repete as diretrizes básicas de Cumbica nos 73 blocos de três andares sobre pilotis com 2304 unidades, e na provisão de equipamentos urbanos, e conformaria uma vizinhança, apesar do formato da gleba dificultar uma clara estruturação. As unidades pouco diferem das de Cumbica e os blocos tem outras regras de agregação, em particular a defasagem de meio nível entre os dois lados do bloco, adequando-se à declividade do terreno, e à ligação entre eles por rampas em vez de escadas.. A documentação gráfica está longe de ser satisfatória, mas permite uma verificação preliminar comparativa com Cumbica.

Veja-se FVA97 p. 188,189 e, na mesma publicação, o estudo com Fábio Penteado para um CECAP em Americana, p.174 a 176.

I.I. 54. Estação Rodoviária de Jaú, Módulo, Editora Avenir, Rio de Janeiro, n.º. 42, Ano 11, págs. 42 a 47, Março de 1976.

Esta matéria mostra o projeto da estação que é de 1973; traz desenhos um tanto sumários e uma breve nota de Artigas.

I.I. 55. Vigas em balanço definem o projeto, Casa e Jardim, Editora Efecê, Rio de Janeiro, n.º.290, págs. 82 a 86, Março de 1979.

A matéria cobre a Casa Ariosto Martirani, projeto de 1969 construída no bairro de Alto de Pinheiros. A documentação gráfica é incompleta e não há texto explicativo. Veja-se FVA97 p. 164,165.

I.I. 56. Arquitetura para o Lazer, Construção São Paulo, Editora Pini, São Paulo, n.º. 1755, Ano 34, p. 4 a 11 e capa, setembro de 1981.

A matéria cobre as obras em andamento da Colônia de Férias dos Trabalhadores na Indústria de Fiação e Tecelagem de São Paulo, projetada por Artigas em 1969, cujas obras tiveram início em 1971, permanecendo em andamento, em meio a dificuldades financeiras, por pelo menos dez anos. Situa-se no município de Praia Grande à Avenida dos Sindicatos, gleba originariamente de propriedade do governo estadual que fez doações a sindicatos, entre eles o dos têxteis. As obras iniciaram-se com o desmatamento e aterro do mangue, e foi administrada num esquema “caseiro”, pelo empreiteiro Agustin Mallarte, colaborador habitual do escritório de Artigas.

Ao todo Artigas projetou 4 colônias de férias, a Colônia de férias do sindicato dos metalúrgicos 1963/64, a Colônia de férias do sindicato dos condutores de veículos, 1973/74, e a Colônia de férias da UNSP- União Nacional dos Servidores Públicos, sendo a dos têxteis a única a ser construída até a ocasião da entrevista. A colônia dos condutores de veículos foi construída pelo menos parcialmente (FVA97- p.184, 185). Todas elas concebidas para terrenos na Av. dos Sindicatos em Praia Grande. A matéria traz uma documentação gráfica de desenhos suficientes porém de difícil leitura pela excessiva redução. Os comentários descritivos, bastante bons, são entremeados por trechos de uma entrevista concedida por Artigas, provavelmente exclusivamente para a elaboração da matéria, e é sobre ela que tecerei comentários.

Da entrevista, pelo grau de elaboração de Artigas sobre o programa, percebe-se que ele tinha uma razoável influência sobre essa clientela, inclusive orientando o planejamento dos equipamentos, provavelmente por contatos via PCB. Nesta obra Artigas teve a oportunidade de desenvolver “uma concepção de lazer a um tempo minha e universal”, que não poderia ser a de mera reposição de energias para o retorno ao trabalho. As “horas de descanso” deveriam ter um papel formativo, pois “são as horas de liberdade para todo ser humano. É durante esse período que se tem oportunidade de recriar a própria consciência, de desenvolver a criatividade”. E a criatividade implicaria num duplo movimento, individualmente e em grupo : “a criatividade é qualquer coisa que cascadeia de cabeça em cabeça e faz a cultura de um povo. A cultura, por sua vez, não pode ser imposta : ela é o fruto da convivência entre as pessoas que criam individualmente e assimilam em grupo. E assim o homem vai progredindo socialmente, à sua maneira, com a sua liberdade e, só através dela, poderá exprimir o seu progresso.

A falta de lazer significa a morte da cultura e a morte da assimilação da criatividade do outro; significa o condicionamento.”

Esta concepção de lazer como formação traduzia-se no agrupamento de uma variedade de opções de atividades culturais e recreativas : “Proporcionar melhor nível cultural às pessoas de todas as classes é dever de quem projeta o espaço físico que deverão ocupar. Esse espaço físico e temporal é criado para que milhares de pessoas assistam conferências, convivam com os conferencistas, vejam filmes programados em vídeos, recebam pessoas novas, troquem idéias, reúnam-se em grupos para diferentes jogos”. Assim, das palavras de Artigas podemos extrair os termos de como formulava o problema : lazer/formação, jogo, criação individual e assimilação coletiva, contraposição ao condicionamento. Ora, esses são termos chave para toda uma tradição, iniciada por Schiller e suas “Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade”, de um papel social da arte como estrategicamente construtora das condições subjetivas da “liberdade política” (“e assim o homem vai progredindo socialmente, à sua maneira, com a sua liberdade e, só através dela, poderá exprimir o seu progresso). As relações do artista individual com o público, tomado como agrupamentos de toda espécie, seriam, então, táticas. Nessa tradição, o jogo tornou-se paradigma da atividade artística, explicitamente já na fórmula kantiana do juízo estético com o “livre jogo das faculdades da imaginação e do entendimento”. O jogo, como atividade livre de coerção, quer material, quer moralmente, seria o paradigma da harmonia entre o “impulso sensível” e o “impulso formal”, o desdobramento completo da dupla natureza humana. Somente o belo admitiria o comportamento de jogo, só com a beleza se deveria jogar, só a beleza admitiria o desinteressado e isento de toda coerção, aquilo que em nenhum outro campo da vida se admite.

O que a concepção de Artigas queria evitar era o condicionamento, a coerção : “É preciso acreditar na liberdade e, pacientemente, confiar que a natureza humana caminha para o progresso por caminhos que vão sendo traçados nos momentos de liberdade e não por caminhos impostos, que condicionam os seres humanos”. Nesta via em que as pessoas “criam individualmente e assimilam em grupo”, via de mão dupla, o arquiteto/artista é um dos polos da atividade, que Artigas descreve, contudo, em termos paradoxais : “A manipulação da figura humana é extremamente complexa e, por isso mesmo, pela variedade de pessoas e situações, extremamente atraente”, atraente como desafio ao projeto. Num comentário sobre o conjunto CECAP Guarulhos, Artigas falava, de modo não menos paradoxal, de uma “construção estética”. Co é que a atividade que abre um parênteses na vida, que suspende a coerção, pode receber qualificativos como “manipulação” e “coerção”?

Artigas, o “príncipe filósofo”, parecer crer em voltar as armas do inimigo contra o inimigo! Senão, como explicar que o antagonista do “racionalismo”, que queria transformar arte em técnica, seja lembrado tão pouco na defesa do papel da arte e tão inequivocamente no dever de construção de uma capacitação técnica dos arquitetos? Provisoriamente eu admitiria que a “manipulação” deva ser entendida como estabelecer as regras do jogo, conceber e realizar o empreendimento. E o que é que possibilita estabelecer tais regras diante de imposições tão apertadas como a área do terreno, a demanda de um número desproporcionalmente grande de usuários, a necessidade de usos múltiplos, as restrições orçamentárias, o tipo de solo para as fundações, etc? A técnica! Estabelecer as regras e mover o primeiro peão, construir com riqueza sensível, com grandeza plástica!



A matéria dá uma boa descrição do programa que fora montado, tendo em vista as necessidades das famílias em férias (15 dias em média) e das famílias em passeio de fim de semana. A solução proveu 42 apartamentos, dormitórios familiares com um sanitário e um mezanino para o casal. As dimensões em planta 8,00x2,00m são um mínimo possível porque todas as demais funções (alimentação, reunião recreação infantil, leitura) estão coletivizadas.

A solução da colônia de férias é uma variante do partido de projeto das escolas de Artigas. Num terreno de 106 x 42 m (4450m<sup>2</sup>) Artigas implantou uma imensa laje de 93x41 (3800m<sup>2</sup>) apoiada sobre vigas caixão com vão transversal de 33m mais dois balanços de 4m e vãos longitudinais de 17m, com balanços de 4m em cada extremidade, tudo apoiado sobre 12 pilares. A protensão e um concreto de elevada resistência viabilizam essa laje, com a carga permanente de uma lâmina d'água de 10cm, com vigas caixão e nervuras transversais de apenas 1,2m de altura. Essa laje define um pé direito de 9m em relação a plataforma térrea.

Todas as dependências ocupam dois volumes longitudinais de 87x10m em planta, separados por um vazio central, o pátio coberto e ligados por um sistema de rampas longitudinais. Esses dois volumes tem estrutura de concreto armado convencional e fundações distintas das da cobertura, cujo vão é metade do vão longitudinal da cobertura, ou seja 8,5m. As fundações são diretas, tendo havido substituição do solo de mangue por areia transportada desde a capital. As cotas das lajes dos dois volumes independentes, são defasadas de meio nível.

I.I. 57. Estação Rodoviária de Jaú, Módulo, Editora Avenir, Rio de Janeiro, n.º especial, p. 28 a 31, Março de 1981.

Esta matéria reporta a obra em andamento, com fotos de pouca qualidade gráfica além de desenhos sumários e uma breve nota de Artigas.

I.I. 58. Construção São Paulo, Série "Roteiro da Arquitetura contemporânea"

Da autoria de Alberto Xavier, Carlos Lemos e Eduardo Corona, em que os fascículos apresentam a ficha técnica da obra, desenhos e fotos bem escolhidos além de textos explicativos sucintos :

Estádio do São Paulo Futebol Clube, n.º. 1647, Ano 32, p. 17, Setembro de 1979.

Ginásio Estadual de Guarulhos, n.º. 1751, Ano34, p. 29, Agosto de 1981.

Ginásio Estadual de Utinga, n.º. 1751, Ano34, p. 30, Agosto de 1981.

Vestiários do SPFC, n.º. 1751, Ano34, p. 31, Agosto de 1981.

Garagem de Barcos, n.º. 1751, Ano34, p. 32, Agosto de 1981.

Residência Elza Berquó, n.º. 1771, Ano 34, p. 20, janeiro de 1982.

CECAP Guarulhos, n.º. 1775, Ano 35, p. 24 e 25, janeiro de 1982.

SENAI de Vila Alpina, n.º. 1781, Ano 35, p. 31, janeiro de 1982.

Residência Mendes André, n.º. 1789, Ano 35, p. 109, janeiro de 1982.

Residência Telmo Porto, n.º. 1789, Ano 35, p. 110, janeiro de 1982.

Centro de referência de Vila Alpina, n.º. 1811, Ano 35, p. 31, janeiro de 1982.

Residência juvenil juvêncio, n.º.1819, Ano 35, p. 19, Janeiro de 1982,

Passarela Av. 23 de Maio, n.º.1819, Ano 35, p. 20, Janeiro de 1982,

I.I. 59. Ocupação Espirada, Módulo, Arquitetura & Urbanismo, Pini, São Paulo, n° 5, p.34, 35, Abril 1985.

Esta matéria comenta várias propostas ao concurso do Plano Piloto de Brasília. Sobre a proposta da equipe de Artigas diz “uma cidade esprada, tranqüila e agradável de se viver”. Faz uma caracterização sumária das zonas do setor residencial e do sistema viário. Um dos pontos fortes dessa proposta era que se apoiava em estudos especializados de planejamento urbano-regional, propondo a estruturação de um cinturão verde e um sistema de agricultura para o abastecimento da cidade. Outro era o sistema de propriedade estatal da terra com arrendamento para a iniciativa privada, como instrumento de combate à especulação imobiliária.

I.I. 60. Ginásio de Esportes de Jaú, Módulo, Editora Avenir, Rio de Janeiro, n° 86, p.86, 87, julho 1985.

Esta matéria mostra duas fotos do projeto não construído do Ginásio de Esportes de Jaú e publica uma carta ao prefeito da cidade, escrita a propósito de uma proposta de serviços, honorários e firmas colaboradoras em projetos complementares para o desenvolvimento do projeto executivo do ginásio. A carta destaca a conformidade do ginásio às diretrizes do plano municipal, tanto na localização relativamente a outros equipamentos e ao sistema viário, como o seu papel no sistema de lazer “destinado como é tanto à cultura física como à espiritual”. A carta denota um alto grau de cooperação entre a administração municipal e o arquiteto.

I.I. 61. Acayaba, Marlene Milan, Residências em São Paulo 1947- 1975, Projeto, São Paulo, 1986.

Esta obra, que estuda a produção arquitetônica em São Paulo segundo o corte das residências através da seleção de um universo de obras significativas e do estudo e documentação de cada uma delas segundo uma ficha de dados (autoria, data, resp. execução, proprietários, canal de contato cliente/arquiteto, endereço, etc), um mapa de situação com o relevo, um texto com descrição e comentários, desenhos em escala e fotografias. O resultado é metodologicamente exemplar e um instrumento indispensável a quem se ocupe de arquitetura brasileira. Apresenta as seguintes residências projetadas por Artigas : as residências de Artigas de 1946 e 1949, a Casa Olga Baeta, a Casa José Bittencourt, a de Ivo Vitorito e a de Elza Berquó.

I.I. 62. Um amplo telhado , Projeto, Editora Projeto, São Paulo, n°. 125, p. 86 e 87, Setembro de 1989.

Esta matéria mostra, em croquis à mão do próprio Artigas, uma casa de praia em São Sebastião.

I.I. 63. Artigas e Cascaldi em Londrina , Projeto, Editora Projeto, São Paulo, n°. 135, p. 54 e 55, jul.de 1990.

Esta reportagem cobre o conjunto de projetos de Artigas e Cascaldi na cidade de Londrina em fins dos 40 e início dos 50, são eles : o Cine Ouroverde, Edifício para a Autolon agência de automóveis, a Estação Rodoviária Municipal, a Casa da Criança, a reforma da Santa Casa, o Aeroporto Municipal e o Estádio Municipal, os dois últimos não construídos. É significativo o padrão de construção de clientela que começa com uma empresa privada, passa a uma sociedade beneficente e chega na administração municipal, a primeira oportunidade que Artigas teve de trabalhar para o estado.

I.I. 64. Vilanova Artigas Arquiteto – A Cidade é uma Casa. A Casa é uma Cidade. Exposição nov.2000 a mar.2001. Almada, Portugal.

Esta publicação, junto com vários textos escritos especialmente traz uma apresentação mais sumária dos mesmos projetos e obras apresentados em FVA97 (I.1).

**BIBLIOGRAFIA PASSIVA COMENTADA DE VILANOVA ARTIGAS****TRABALHO PROGRAMADO II****I.II. REPORTAGENS DE EVENTOS E PREMIAÇÕES**

I.II.1. Arquitetura na 8º Bienal, Acrópole, Ed. Gruenwald, São Paulo, nº322, ano 27, p. 24,25, out. 1965.

Na seção de arquitetura da VIII Bienal de São Paulo, Artigas compareceu numa das Salas “Hours Concours”, ao lado Oswaldo Arthur Bratke e Carlos Barjas Millan em homenagem póstuma.

I.II.2. Grande prêmio Internacional, Acrópole, nº. 366 , Editora Gruenwald, São Paulo, Ano 31, págs. 16 a 21, Outubro de 1969.

Essa matéria sobre o prédio da FAUUSP é comemorativa do Grande Prêmio Internacional “Presidente da República” obtido por essa obra na X Bienal de São Paulo - Seção de Arquitetura de 1969. O mesmo prédio já havia obtido o Primeiro Prêmio da II Bienal de Artes Plásticas da Bahia em 1968. A documentação é razoável com plantas e apenas um corte, o que é insuficiente dada a complexidade do edifício. O texto do Arqto. Eduardo Corona chama atenção para a importância cultural dessa obra.

Duas outras publicações fizeram a cobertura da importância que a Seção de Arquitetura, presidida por Oswaldo Correa Gonçalves adquiriu nessa bienal :

I.II.3. X Bienal firma sua seção de Arquitetura, Construção em São Paulo , Editora Pini, São Paulo, nº 1132, Ano 22, págs.. 22 a 28, Outubro de 1969.

I.II.4. Escolas valorizam a arquitetura da Bienal, Dirigente Construtor, Editora Visão, São Paulo, nº. 1, Ano 6, págs. 12 a 30, Novembro de 1969.

I.II.5.a Prêmio Jean Tschumi, Arquiteto, Editora Schema, São Paulo, nº. 1, Ano I, págs.. 1 a 3, Julho de 1972.

Esta publicação era um tabloide mensal de arquitetos que dava expressão à vida cultural e acadêmica dos arquitetos, por fora das barreiras impostas pelas cassações a professores da FAUUSP. Esta matéria, assinada por Fábio Penteado, comenta a concessão a Artigas do prêmio trienal Jean Tschumi da UIA. Anuncia também a preparação de uma exposição de Artigas a ser montada no congresso da UIA em agosto de 1972 em Varna na Bulgária.

I.II.6. O construtor do mês: Vilanova Artigas, Construção São Paulo, Editora Pini, São Paulo, nº. 1273, Ano 25, págs. 8 e 9, julho de 1972.

Matéria comemorativa do Prêmio da UIA. Melhor descrição da UIA e o sentido da premiação. Pequeno ensaio não assinado.

I.II.7. Vilanova Artigas Recebe Prêmio Jean Tschumi, Dirigente Construtor, Editora Visão, São Paulo nº. 2, vol. 9, p. 60 a 65, Dez. 1972.

Matéria comemorativa da láurea da UIA a Artigas em 1972. Traz um ensaio não assinado que retoma Flávio Motta e Bruno Alfieri, com notas biográficas ao final.

I.II.8. Bienal : balanço da arquitetura mundial contemporânea, Construção São Paulo, Editora Pini, São Paulo, nº.132 1, Ano 26, págs. 22 a 36 e capa, junho de 1973.

Reportagem fraca sobre a I Bienal de Arquitetura de São Paulo em 1973, nada específico sobre Artigas.

I.II.9.a Nas salas especiais, muito mais que homenagens, Arquiteto, Editora Schema, São Paulo, nº8, edição especial sobre a I Bienal de Arquitetura de São Paulo, págs.. 16 a 18, jun./jul. 1973.

I.II.9.b Sala especial Vilanova Artigas, Bienal de Arquitetura, encarte em Arquiteto, Editora Schema, São Paulo, nº 8, edição especial sobre a I Bienal de Arquitetura de São Paulo, 5 páginas sem numeração, jun./jul. 1973.

As duas matérias de “Arquiteto” fazem uma cobertura muito panorâmica da Bienal, que dedicara uma sala especial a Artigas e apresentam uma breve nota biográfica sobre ele e mencionam-no aqui ou ali .

I.II.10. Sala especial Vilanova Artigas, CJ Arquitetura, Editora Efecê, São Paulo, nº.3, Ano 1, págs. 160 a 172, Novembro de 1973.

Esta matéria cobre a I Bienal de Arquitetura de São Paulo e a Sala Especial de Vilanova Artigas. Traz uma introdução que enumera aspectos bem conhecido da obra do arquiteto, publica o texto “Arquitetura e Construção” (já publicado antes no catálogo da IX Bienal de São Paulo e em Acrópole dez. 1969), bem como mostra uma série de projetos : FAUUSP, Casa Elza Berquó, CECAP Cumbica, casa Telmo Porto, casa Mendes André, duas passarelas para a EMURB, o quartel da Guarda Territorial e, ainda, duas obras não identificadas. A documentação é incompleta ou de leitura difícil dada a excessiva redução dos desenhos.

I.II.11. Patrimônio Paulista de 1500 a 1980, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº. 41, p. 16 a 23, Junho de 1982.

I.II.12. Vilanova Artigas Presta Concurso para Professor Titular na USP, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº. 65, p. 2, junho de 1984.

I.II.13. Prêmios UIA 1984 para Lúcio Costa e Vilanova Artigas, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, n.º 70, pág.51, dezembro de 1984.

Eleição realizada pelos departamentos do IAB indicou os nomes de Lúcio Costa e Artigas para a premiação da UIA. Em outubro de 84 o Juri Internacional da UIA (Paris) fez a premiação trienal, concedendo a Lúcio Costa o Prêmio UIA para Urbanismo e Planejamento e o prêmio August Perret para Tecnologia Aplicada à Arquitetura a Artigas, por ser considerado pioneiro na América Latina na tecnologia dos pontos de apoio e na adaptação de tecnologias aos meios disponíveis.

I.II.14. Vilanova Artigas, Módulo, Editora Avenir, Rio de Janeiro, n.º especial, junho de 1985.

Esta revista cobre a exposição “Vilanova Artigas” inaugurada em maio de 1985 no Centro Cultural São Paulo, organizada por Dalva Elias Thomaz Silva, Gloria Maria Bayeux e Rosa Camargo Artigas. Esta edição traz documentação sobre um número significativo de projetos e obras, sem contudo ser sistemática na documentação de nenhum deles. Traz também os textos em homenagem a Artigas escritos por Oscar Niemeyer, “Vilanova Artigas”, Milton Vargas, “Meu Amigo Artigas : Duas Recordações”, Mário Schenberg, “João Vilanova Artigas”, Eduardo Kneese de Mello, “Meu Amigo Artigas”, Paulo Mendes da Rocha, “A Presença de Artigas” e Flávio Motta, “João Vilanova Artigas e a Escola de São Paulo”.

I.II.15. Exposição Vilanova Artigas, Um Novo Marco na História das Mostras de Arquitetura, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, n.º 77, p. 2, jul. 1985.

Nota do editor Vicente Wissenbach saudando a exposição Vilanova Artigas no Centro Cultural São Paulo.

I.II.16. Segawa, Hugo, Exposição Vilanova Artigas : as experiências e lutas, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, n.º 78, ago. de 1985.

Segawa cobre a exposição Vilanova Artigas no Centro Cultural São Paulo do ponto de vista dos critérios museológicos adotados, a saber, em quatro segmentos “Referências”, “O Desenho”, “Ponto de Apoio” e “Arquitetura e Comunicação”.

I.II.17. Vida e obra do mestre em exposição, A Construção, Editora Pini, São Paulo, n.º.1949, Ano 38, p. 12 a 15, junho de 1985.

I.II.18.e Centro Cultural abre debates sobre Arquitetura, A Construção, Editora Pini, São Paulo, n.º.1949, Ano 38, p. 10, junho de 1985.

### I.III. OUTRAS MATÉRIAS JORNALÍSTICAS

Aqui apresentamos um levantamento sumário de matérias não localizadas ou publicadas na imprensa em geral, que por razões de brevidade não examinamos.

I.III.1. Observations in Fenestration in Brazil, South African Architectural Record, South Africa, Johannesburg, nº7, p. 150, 152, julho 1950.

I.III.2. Estação Rodoviária em Londrina, A. D. Arquitetura e Decoração, São Paulo, nº27, ano 6, 2 p. s/n, fev./mar. 1956.

I.III.3. Estação Rodoviária de Londrina, Brasil Oeste, nº10, ano II, p. 1 e capa, fev. 1957.

I.III.4. As Razões de uma Controvérsia, Visão, Ed. Visão, São Paulo, nº20, p. 29,33, maio 1959.

I.III.5. Concreto Aparente Impõe-se em Curto Prazo, Dirigente Construtor, Ed. Visão, São Paulo, nº 11, ano I, p. 41,60, set. 1965.

I.III.6. Arquitetura Actual de América, Editora Iberoamericana e Instituto de Cultura Hispanica, Espanha, Madrid, mar. 1966.

I.III.7. Veja, nº.24, Fevereiro de 1969, Editora Abril, São Paulo, "Aqui não há portas para fechar", págs.. 60 e 61.

I.III.8. Manchete, edição especial, 1969, Editora Bloch, Rio de Janeiro, "Arquitetura Brasileira, um salto no tempo. Págs. 162 e 163.

I.III.9. Realidade, nº. 56, Novembro de 1970, Editora Abril, São Paulo, "Vamos mudar de casa", págs.. 78 a 84.

I.III.10. Segundo Congresso Regional Latino-americano dos amigos da t)

I.III.11. Universidade Hebraica dejerusalém, Outubro de 1971, Editora Shalom, São Paulo, "Cinqüenta anos de Arquitetura ", pág. 45

I.III.12. Grandes Clubes Brasileiros, nº.2, Rio Gráfica editora, Rio de Janeiro, "Do zero ao infinito", págs.. 4 a 11 e "Morumbi, às suas ordens " págs.. 44 a 49.

I.III.13. Cruzeiro, nº.5, Ano 44, Fevereiro de 1971, Editora O Cruzeiro, Rio de Janeiro, "São Paulo Monumental ", págs.. 74 e 75.

I.III.14. Visão, nº. 13, Ano 41, Julho de 1972, Editora Visão, São Paulo, "Arquitetos, problemas de todos." Pág. 30

I.III.15. Banas, nº. 955, Ano 19, Agosto de 1972, Editora Banas, São Paulo, "O homem da semana", pág. 39

- I.III.16. Veja, nº. 244, Maio de 1973, Editora Abril, São Paulo, "Frutos recolhidos", págs.. 120 e 121.
- I.III.17. Veja, nº.250, Junho de 1973. Editora Abril, São Paulo, "O desafio ao arquiteto", págs.. 84 a 92.
- I.III.18. Manchete, nº.1130, Ano 21, Dezembro de 1973, Editora Bloch, Rio de Janeiro, "As novas formas da Arquitetura Brasileira, págs.. 74 a 83.
- I.III.19. Mais, nº. 5, Ano 1, Dezembro de 1973, Editora Três, São Paulo, "Vilanova Artigas, o Arquiteto". Págs.. 30 a 33.
- I.III.20. Dirigente Municipal, nº.3, Ano 5, Maio /junho de 1974, Editora Visão, São Paulo, "Uma estação rodoviária plantada num jardim." Págs.. 8 a 11
- I.III.21. Manchete, nº.1173, Ano 21, Outubro de 1974, Editora Bloch, "USP, a Maior universidade do Brasil " págs.. 88 e 89
- I.III.22. Visão, nº.7, Ano 47, Setembro de 1975, Editora Visão, São Paulo, "Arquitetura à procura de um bom projeto ", págs.. 56 a 70.
- I.III.23. Módulo, nº. 42, Ano 11, Março de 1976, Editora Avenir, Rio de Janeiro, "A Arquitetura Brasileira até hoje " págs.. 16 a 27.  
Texto de Ivo Campofiorito de caráter genérico que apenas menciona Artigas.
- I.III.24. América Latina (separata), 1977, Academia de Ciências da URSS, Moscou, URSS, "João Vilanova Artigas, professor e arquiteto. Págs.. 156 a 166.
- I.III.25. Veja, junho de 1977, Editora Abril, São Paulo, "Mais um prêmio
- I.III.26. Banas, nº.1157, Ano 24,julho/Agosto de 1977, Editora Banas, São Paulo "Onde estão as forças críticas da sociedade brasileira", págs.. 21 a 26.
- I.III.27. Revista Internacional de Luminotecnia, nº.4, ano 29, 1979, Editora Stichiting Prometheus, Amsterdam, Holanda, "Puentes", págs.. 118 e 119.
- I.III.28. Construção Minas, nº.17, Ano 2, Fevereiro de 1978, Editora Pini, São Paulo, "Os 36 pilares e a laje suspensa do prédio do INASK, págs.. 8 a 10.
- I.III.29. Construção São Paulo, nº. 1665, Ano 33, janeiro de 1980, Editora Pini, São Paulo, "Anistia na USP, pág. 5.
- I.IV. ENSAIOS E ESTUDOS SOBRE ARTIGAS NA IMPRENSA PROFISSIONAL

I.IV.1. Bardi, Lina Bo. Casas de Vilanova Artigas, Habitat, São Paulo, nº1, ano I, p. 2, 17, out./dez.1950.

Esta matéria marca o debut tanto desta revista como da cobertura da atividade de Artigas pela imprensa profissional brasileira. Mostra projetos, que comentamos em (I.I.1), e também, além do texto de Lina Bardi, uma pequena apresentação do arquiteto não assinada.



O belo texto de Lina apresenta um Artigas retraído, incansavelmente dedicado a desenvolver seus projetos até o mínimo detalhe, e avesso à divulgação do próprio trabalho. Esse retraimento, contudo, era mais retórico que real, Artigas já militava intensamente no IAB, já se revezava com outros na direção da revista Fundamentos, já havia representado o IAB na direção do recém fundado MAM. Se havia algum retraimento de fato, era o que ela destacava numa feição que os projetos de Artigas já exibiam, uma certa contenção nas formas exteriores que, ela argumentava, se esgotariam rapidamente sem aquela continuidade que realizava entre espaços interno e externo, uma continuidade obtida por não submeter-se “às leis ditadas pela vida de rotina do homem”, ao habitual e costumeiro e questionar a relação entre os espaços e a vida, do que resultava conformar os espaços de acordo com uma “severa lei moral”, um senso de dever ser em face das realidades sociais e das possibilidades da técnica, como tanto se falou depois : “tudo aberto (...) tetos baixos (...) tão pouca intimidade (...) cada casa de Artigas quebra todos os espelhos do salão burguês”. As casas de Artigas, Lina explicava, não eram fortalezas defensivas contra o próprio homem nem seguros depósitos de “móveis “chippendale” e “abat-jours” pintados à mão”, mas sim a “mensagem paciente e corajosa (...) de uma nova época : a época da solidariedade humana”.

Lina era abertamente solidária com Artigas em que o modernismo não poderia limitar-se ao aspecto externo, ao “estilismo”, ao decorativo. O destino desses termos mostra como a moral, que já fora definida como “metafísica dos costumes”, se quisesse continuar a ser moral teria que afastar-se dos costumes, do decoro e do decorativo, e acompanhar a vida mutável no tempo, tempo prenhe da “época da solidariedade humana”.

A apresentação de Artigas, não assinada, que segue na mesma publicação faz já um balanço do percurso de Artigas. Sobre o ainda principiante, sob a influência de Wright, nota que do mestre apreendera no uso dos materiais e na adaptação ao terreno, a apiração da arquitetura a confundir-se com a natureza. Não deixemos de notar como essa caracterização da poética wrightiana é sumária e imprecisa pois, por exemplo, intercambia “submissão à natureza” e “confundir-se com a paisagem ao redor”. A reorientação na obra de Artigas, no que se aproximou dos cariocas e de Le Corbusier, é apresentada como uma opção por formas distintas da natureza, “formas independentes da paisagem ao redor, formas humanas”, ou da indústria humana, como se queira.

I.IV.2. Alfieri, Bruno, João Vilanova Artigas: ricerca brutalista, Zodiac, Itália, nº. 6 , p.97-107, 1960.

Este texto curto, apresentado em um número da revista todo ele dedicado à arquitetura moderna brasileira, 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. Não se trata, contudo, de uma reportagem, mas de uma desinibida investida interpretativa. As circunstâncias da vinda de Alfieri ao Brasil, da visita às obras e da entrevista com Artigas nos são desconhecidas, mas é certo que conheceu a arquitetura deste 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, induz uma interpretação nos termos das polêmicas europeias de então acerca do “brutalismo” em arquitetura.

Alfieri nota a aparência insólita do percurso de Artigas, dos inícios wrightianos à maturidade “brutalista”, que denunciava uma personalidade complexa às voltas tanto com engajamento político quanto com experimentalismo formal, tanto com uma defesa da individualidade, do que decorria uma arquitetura de autor, 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.

Alfieri apresenta já um esquema de periodização da trajetória de Artigas que vale a pena lembrar apesar de algumas falhas evidentes, como sobre a dimensão real das atividades políticas de Artigas, o seu envolvimento com o ensino de arquitetura, bem como sobre as diferenças entre os contextos paulista e carioca à época : 1) fase de aproximação a Wright, em dissidência (sic) com a hegemonia de Le Corbusier no Brasil; 2) fase em que Alfieri, e só Alfieri, via uma combinação de experimentos com o “liberty coloniale” (em alusão à tese de Flávio Motta sobre o Art Nouveau e a industrialização em São Paulo) com a análise dos problemas sociais, que ele parecia ignorar que vinham perpassando todo o debate brasileiro desde o imediato pós-guerra, mas cujas preocupações remontavam ao neo-colonial de Lúcio Costa; 3) fase de crise pessoal, plena de “fermentos políticos, éticos e estéticos” cuja solução teria conduzido ao abandono do ornamento (é de se perguntar se Alfieri via ornamento na arquitetura de anterior de Artigas) e ao “brutalismo”.

Obras como as casas Baeta (1956) e Rubem de Mendonça (1958), para Alfieri, epitomam os conflitos internos à obra de Artigas, entre a monolítica volumetria das casas e a exiguidade dos lotes, o caráter 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”, dramatiza 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”.

O registro das tensões leva Alfieri a formular uma pergunta do maior interesse: seria essa tensão o choque ocasional do talento com oportunidades muito limitadas, que poderia resolver-se como “serviço à coletividade” em encargos de alcance social mais amplo? Ele quer ver no Ginásio de Itanhaém, uma obra que hoje podemos dizer tão típica de Artigas, uma resposta positiva. Em retrospecto, contudo, permitamo-nos suspeitar que não, pois obras como a do Estádio do Morumbi, que Alfieri conheceu em fase de construção, ou o prédio da FAUUSP, apresentam evidenciação da estrutura pela rudeza do material e aquela volumetria veementemente unificada.

Essa matéria jornalística teve, contudo, o resultado duradouro de introduzir a apreciação de Artigas nos termos do brutalismo dos Smithsons, algo que carece ainda de um exame mais cuidadoso. A Alfieri desconcertava uma geometria lecorbusieriana intensificada pela ênfase mas, ao mesmo tempo, entranhada de algo que é quase que o seu oposto, a insubordinação do material ao esquema; um experimentalismo formal que ele qualificou muito bem como “crueldade”. Desconcertava também, e daí a dúvida,

tanto empenho autoral ao lado de discurso social, a trair uma urgência nunca declarada de relações equilibradas entre ética e estética. Quem sabe Alfieri tenha percebido aspectos da formação de Artigas a que a crítica e historiografia da arquitetura brasileira tenha dado pouca importância : “Artigas busca hoje em espaços arquitetônicos em dinâmica sucessão uma ruptura no “tempo” que o distinga da arquitetura conformista e burguesa, e esta reação quer também ser uma resposta a todas as interrogações que estão no âmago mesmo da existência, e que apraz ver finalmente presente num arquiteto, posteriormente e apesar dos ilustres e proféticos predecessores racionalistas, mais proféticos, agora, por não parecerem tão estranhamente isentos daquelas perenes dúvidas humanas”.

I.IV.3. Motta, Flávio, *Introduzione al Brasile*, Zodiac, Itália, nº. 6 , p.61-67, 1960.

Mais que um texto de apresentação da História da Arquitetura Brasileira para o leitor estrangeiro, trata-se de uma exposição, a única que eu conheço, feita com toda clareza, de uma montagem histórica, a montagem paulista da história, paulista no sentido da colaboração com Artigas, pois aborda temas e idéias as mesmas que aparecem em textos do próprio arquiteto, e, sobretudo, no sentido que 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 interessante investigar. Parte de Euclides da Cunha, por exemplo, e a idéia de que no império a nação brasileira se constitui 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 considera o período colonial como definidor de fato, senão como projeto, da cultura brasileira e o determina 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 foi, 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. Repare-se que Ruy Barbosa é uma figura destacada em “O desenho” e em “Sobre escolas”, bem como no elogio de Artigas à concepção de educação pública do movimento republicano. Ruy aparece, aqui, sintonizado com o universo de seu tempo e que um instituto como propunha, 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 tinha um “rigor formal”(sic) 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 ao clima e peculiaridades locais. Essa visão dúplice, 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 se entrevê uma 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 será, então, 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. Esse aspecto contraditório parece-nos ditado pelo esquematismo de correspondências perfeitas entre o plano cultural e o político que Motta acalenta. 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 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”.

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”. É também época de furiosa especulação imobiliária a que o meio reage politizando a discussão em que aparecem “reivindicações de âmbito coletivo”. O processo de independência nacional conhece, 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” que Artigas apresentou em “O desenho”, é um pequeno passo.

Flávio Motta apresenta 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 industriais. Artigas, prossegue, vai atingir a maturidade em direção a um aparente “brutalismo”. E prossegue determinando criticamente o brutalismo em termos de estética e de modo tão genérico a ponto de abarcar desde do brutalismo arquitetônico do Team X e dos Smithsons até da “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”. Com efeito, para os Smithsons “brutalismo” foi antes de tudo um slogan negativo diante do urbanismo de Le Corbusier; a fase positiva de sua trajetória deu-se sob a máxima de “construir a estrutura da comunidade”. O conceito sociológico de “comunidade” articulado ao seu par oposto “sociedade”, sustentou para os Smithsons um populismo arquitetônico totalmente diverso daquele de Motta e Artigas expresso em termos como coletividade, integração social e cultura nacional, os quais remetem para “sociedade”. Que dizer então do elogio de Motta ao papel do estado e do “arquiteto como principal artífice da nação”?

Vemos, portanto, que na mesma ocasião e na mesma publicação Alfieri e Motta iniciam o debate do suposto brutalismo e da suposta influência doutrinária dos Smithsons sobre Artigas, e constatamos que esse debate pouco avançou desde então. Motta prossegue em que “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.” E arremata 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”. Essa polêmica foi prolongada ainda por Yves Bruand, cujos escritos sobre Artigas e a “escola paulista” (ver I.VI.2) são leitura obrigatória para bem situá-la.

I.IV.4. Especial Artigas, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº 66, " p. 71 a108, Agosto de 1984.

Este suplemento especial da revista traz, da pág. 71 à 78, em primeira publicação, as argüições por Milton Vargas, Eduardo Kneese de Mello, José Arthur Gianotti, e Flávio Motta na prova do concurso prestado por Artigas à Livre Docência por "notório saber". Em 81 Artigas é readmitido à FAUUSP na condição de auxiliar de ensino; a burocracia universitária valia-se do fato de que Artigas sequer tinha o grau de mestre para colocá-lo numa posição subalterna. O concurso à livre docência foi adiado até junho de 84 quando Artigas já tinha a saúde irremediavelmente comprometida, vindo a falecer sete meses mais tarde em 12 de janeiro de 1985. A manobra burocrática não passou sem protestos, como o demonstram os depoimentos em apoio a Artigas que esta mesma edição publicou, da pág. 92 a 94, assinados por Edgar Graeff, Lina Bo Bardi, Miguel Juliano, Abrahão Sanovicz, Sérgio Teperman, Siegbert Zanettini, José Alberto de Almeida, Rafael Perrone e Éolo Maia.

Esta mesma edição traz, da página 79 à 108, também, as matérias abaixo :

I.IV.4.a Zein, Ruth Verde, A obra do arquiteto, p.79-91.

I.IV.4.b Jucá, Cristina, Da atualização da questão contida em "Le Corbusier e o Imperialismo" p.96.

Este artigo faz comentários sobre as argüições do concurso prestado por Artigas em junho de 1984 à livre docência na FAUUSP, pouco antes de falecer em janeiro de 1985.

I.IV.4.c Vieira Filho, Carlos Alberto, Vilanova Artigas e a arquitetura paulista, p.97-101,

Os dois Artigos acima são como que esboços de um tratamento historiográfico da obra de Artigas, ambos buscam critérios para uma periodização dessa obra, no que divergem entre si. O Artigo de Vieira Filho traz também uma breve biografia, útil para situar alguns eventos dos mais marcantes. O de Ruth Verde Zein, junto com a periodização enumera projetos e obras e reproduz, sem a intenção de documentar tecnicamente, uma série dentre as obras mais conhecidas e algumas pouco conhecidas : A casa Juvenal Juvêncio (1972), o Centro Educacional de Paranavaí, Mauá, SP (1975) e EEPG Jardim Chapadão (1976), além de uma escola não identificada.

I.IV.5. Arquitetura Perde Grande Mestre Artigas, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº 71, pág. 2, janeiro de 1985.

Trata-se de uma nota pelo falecimento de Artigas no dia 12 daquele mês, que deu-se quando a edição já estava fechada.

I.IV.6. Projeto, Editora Projeto, São Paulo, n.º 72, Fevereiro de 1985.

I.IV.6.a Segawa, Hugo, Artigas, o Mestre desconhecido, p.42-43.

Este texto do arquiteto e periodista de arquitetura e mais tarde professor e historiador, que se formara nos anos 70 na FAUUSP, relata com uma memória muito viva as circunstâncias em que foi travando um contato a pouco e pouco com a obra e os escritos de Artigas. Aborda por esse viés pessoal a dificuldade em restabelecer contato com aquela obra uma década depois do afastamento forçado da FAUUSP e do declínio das publicações de arquitetura nos anos 70.

I.IV.6.b Santos, Maria Cecília dos, J. B. Vilanova Artigas: a cidade, a casa e a coisa, pág. 44

Este breve opúsculo resulta da constatação da deficiência da historiografia da arquitetura em tratar de modo apropriado a produção dos arquitetos na área do design de objetos que não sejam componentes da edificação, o mobiliário por exemplo. E Artigas foi um dos pioneiros do setor nos anos 30 e 40 ao lado de Bratke e Rino Levi. A autora menciona alguns móveis projetados por Artigas em fins dos anos 40, e o modo como ele concebia o uso das madeiras nativas aliadas a um design moderno.

I.IV.6.c Zein, Ruth Verde, Com respeito a Artigas, p. 44.

A periodista de arquitetura nota que os eventos e publicações desde 84, quando da exposição “Vilanova Artigas” no Centro Cultural São Paulo e do concurso à Livre Docência de Artigas, traía, no tom laudatório geral, uma insuficiente, senão total ausência, de abordagem crítica da obra.

I.IV.7. Acayaba, Marlene Milan, Brutalismo caboclo e as residências paulistas, Projeto n.º 73, p.46-48. São Paulo, março 1985.

I.IV.8. Vilanova Artigas – amado mestre, Projeto n.º 76, p.50-54. São Paulo, junho 1985.

Ambos os textos, bem como a entrevista com Sergio Ferro que comentamos abaixo, foram produzidos durante a preparação do livro “Residências em São Paulo – 1947-1975” com o qual a autora realizou uma documentação necessária e indispensável de um aspecto que permite ler a evolução da “arquitetura paulista”. A Artigas aplicava-se o que ele mesmo dissera sobre Wright : “Como sói acontecer às figuras humanas de tão contundente espírito polêmico, teve fiéis e apaixonados seguidores e encarniçados inimigos”. Os textos de Acayaba, publicados em datas muito próximas ao falecimento de Artigas em 84, e perguntando sobre o seu legado, registram já um serenar das polêmicas e a constituição de um olhar historiográfico sobre ele.

“Vilanova Artigas – amado mestre” vem a propósito de algumas casas do arquiteto estudadas para compor o livro da autora “Residências em São Paulo 1947- 1975”: as residências de Artigas, a Olga Baeta, a José Bittencourt, a de Ivo Viterito e a de Elza Berquó. Destaca que “em quase todas (as casas) Artigas realizou o “projeto completo”, desde o cálculo das fundações até a administração da obra, bom engenheiro arquiteto que era. Esse jeito de projetar é 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 com o princípio hierárquico baseado no

saber. 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 que influíram em várias frentes na formação do movimento moderno em arquitetura como pista de investigação.

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, e assim Acayaba identifica na casa José Bitencourt os traços definidores de muitos de seus edifícios públicos. A casa de Ivo Vitorito em que o volume único e destacado do solo reduz-se à cobertura foi como que um modelo de edifício genérico, fábrica, agência bancária ou outro abrigo qualquer. Ela relembra o depoimento de Artigas sobre a dificuldade de construir essa casa dentro do orçamento e do concurso do engenheiro Roberto Zuccolo que calculou a cobertura (um problema que excedia as capacidades do escritório) gratuitamente, ou seja, esforço na produção de um modelo : a definição plástica feita pela estrutura e a implantação no lote. “Este modelo atrairá muito seus discípulos”. Resta saber em que resultou a imitação de modelos em vez de uma simples disponibilidade de soluções desvestidas dos sentidos que “modelo” traz consigo. 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.

A análise desses projetos, bastante correta, não chega contudo a lançar uma ponte entre as formas e soluções e a massa de significados que se pode extrair de aparentes “lugares comuns”. O desconcerto de Alfieri e o mal-estar de Ferro indicam coisas não ditas, e na falta de acesso a elas retorna o lugar comum da possível influência de Wright: “Na arquitetura de residência de Vilanova Artigas é preciso considerar o arquiteto que o inspirou no primeiro momento e cujas idéias jamais descartou: o americano Frank Lloyd Wright”. Isso é algo que se admite mas não se demonstra; de concreto, mesmo, somente o que Artigas subscrevia da dívida de Wright para com Sullivan, sobre quem escreveu : “A suprema lição de Sullivan é a do lutador, do militante”(II.I.12) e ainda “Sullivan, o mestre, procurou uma linguagem arquitetônica que não se limitasse a ser expressão pessoal do artista, mas do povo americano. Uma linguagem que permitisse ao Arquiteto exprimir, não a sua cultura, mas a do seu concidadão. A missão do arquiteto seria, no essencial, fazer esta cultura, dar corpo ao pensar do povo”(II.I.16). O tributo de Artigas a Sullivan é pela moral, a razão prática, e a validade da expressão é condicionada a uma exigência mais elevada, a de que seja expressão de um povo. Os discípulos de Artigas nunca perguntaram se é possível alguma expressão ou expressão de algo a não ser pelo ato expressivo individual, ou ainda, que um valor elevado como “povo” não é uma coisa ou uma entidade inequívoca de tal modo que a expressão artística dele correspondente seja a invenção do mesmo “povo” pelo artista, daí por diante responsabilizável por ela. Não se examina a presunção de decadentismo da “cultura do artista”.

“Brutalismo caboclo e as residências paulistas” retoma o tema da entrevista com Sergio Ferro ao qual não seria necessário retornar senão por algumas definições problemáticas e imprecisas. “Novo Brutalismo” é definido como “uma nova concepção de arquitetura na qual a ética social é mais valorizada que a estética formal”. Acontece que esse



movimento empreendeu uma reforma do urbanismo moderno comprometido na matriz lecorbusieriana com o papel de um estado racional, o que no esquematismo conceitual dos Smithsons recaia na noção de “sociedade” à qual contrapunham a construção da “estrutura da comunidade”, uma ética da “comunidade” contra a “ética social”, do que decorria uma geometria quebradiça resultante de agregações das células individuais, contra a o urbanismo moderno e a geometria dos grandes volumes ortogonais contendo a dispersão das particularidades, notadamente com Le Corbusier. Basta ter em mente os volumes unificados das casas de Artigas para que se vislumbre quão remoto estava Artigas dos Smithsons. O que explica essa recorrência é terem os Smithsons evocado a velha prioridade da ética sobre a estética, tão velha como “A República” de Platão, tendo escrito uma obra intitulada “Sem Retórica”, na qual falam de uma “poesia sem retórica”. Em meio a tamanha embriagues de ética não surpreende que ninguém tenha se lembrado de perguntar pelo quanto de retórica há na moral.

I.IV.9. Reflexões sobre o brutalismo caboclo, Entrevista de Sérgio Ferro a Marlene Milan Acayaba, Projeto, São Paulo, nº 86, p.68-70, abril 1986.

A entrevista aborda aspectos da “arquitetura paulista” e da corrente de Sérgio Ferro que veio a divergir de Artigas. A expressão “brutalismo caboclo” com que Ferro rotulara, no texto “Arquitetura Nova” de 1968, o suposto consenso entre arquitetos paulistas em torno de Artigas, ele esclarece, tinha um sentido jocoso para com Artigas e a apropriação crítica do brutalismo europeu com as técnicas adequadas ao Brasil; jocoso mas não só, pois esclarece também que o brutalismo “para a arquitetura paulista foi essencial. Numa atitude cabocla, antropofágica, engolimos o brutalismo e o transformamos.”

Mas o que era esse brutalismo que atribui a Artigas? Algo distinto do brutalismo de Le Corbusier que não zelava pela “máxima clareza e honestidade” construtiva, pois até mesmo os exageros de Artigas serviam de ênfase à verdade estrutural. A prioridade da ética sobre a estética dos brutalistas ingleses, um modo de criticar o formalismo de Le Corbusier, teria tido importância enorme na escola paulista, mas o seu sentido era o da verdade estrutural, ou o do sentido político que Artigas introduzira, até mesmo no 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. Ferro afirma que o brutalismo em São Paulo “está relacionado com a briga de Artigas contra a via formalista de Niemeyer”

Se o próprio Sérgio Ferro esclarece o modo descomprometido com que usou o termo “brutalismo”, Acayaba, contudo, ainda traça um paralelo entre o populismo da arquitetura moderna brasileira e o populismo da arquitetura brutalista inglesa de, supostamente, recuperar as “raízes populares”. É de se perguntar se todo populismo provém da mesma matriz conceitual, se não, as diferenças entre Artigas e o brutalismo inglês podem ser enormes. Igualmente a submissão da arte à idéia do bem, remonta à República de Platão e tem longo curso na história, o que não define filiações doutrinárias de modo algum. Qual a máxima moral do Brutalismo inglês? Qual a máxima moral de Artigas?

I.IV.10. Silva, Dalva Elias Thomaz e Bayeux, Glória Maria e Artigas, Rosa Camargo, “que catedrais tendes no pensamento?“, AU - Arquitetura e Urbanismo, Editora Pini, São Paulo, nº. 5, p. 11 a 17, Abril de 1986.

As autoras, já em meados da década de 80, perguntam se ainda teria relevância o compromisso entre arquitetura e desenvolvimento e superação da pobreza, supostamente o conteúdo da atividade de Artigas, que pela sua dedicação ao ensino implicaria num compromisso entre universidade e sociedade, no privilégio do conhecimento posto à disposição da sociedade, da população trabalhadora e pobre.

Esse compromisso já estaria presente na tentativa de reforma da ENBA por Lúcio Costa em 1927 e teria sido endossado em 1945. O Artigas dos primeiros anos teria percebido que as correntes de Wright e Le Corbusier, supostas antagônicas entre si como o campo e a cidade, seriam ambas inadequadas ao Brasil. A busca de uma arquitetura nacional e popular, pelo desenvolvimento e pela cultura nacional teria impulsionado Artigas a uma “síntese”, e daí por diante “síntese” passa a ser uma palavra mágica. As autoras não se perguntam se o antagonismo, para tomarmos um exemplo, entre organicismo e racionalismo propagandeado por Bruno Zevi correspondia a coisas do mundo real ou era tão somente uma polêmica que falhava em manter a distância entre modos de pensar e o mundo real. Mantida aquela distância são impossíveis as palavras mágicas.

Síntese entre o arquiteto e o cidadão, síntese entre beleza, técnica e política, síntese entre arte e técnica, síntese entre o privilégio do saber e uma sociedade digna e justa, síntese entre o urbanismo culturalista e o urbanismo progressista, são apenas algumas “sínteses” que as autoras enumeram e com que nos deparamos em textos de Artigas. Do mesmo modo, o currículo da FAUUSP elaborado por Artigas em 1962 aparecia como a superação do conflito entre as disciplinas técnicas e as histórico-filosóficas, entre o tecnicismo do “projeto padrão” e a ociosidade da “composição arquitetônica”, substituídos pela noção de “projeto” e pela concentração da carga horária na prática de ateliê .... projeto que é síntese dos conhecimentos dispersos na produção artesanal ... .

O caráter “revolucionário” de 62 teria, segundo as autoras, sido habilmente mantido isento das violentas polarizações no regime de 64, mas terminou por ser a causa do afastamento de Artigas da FAU com o AI5. Se não se tomar alguma distância crítica em relação àquele discurso pode-se acreditar nessa relação de causa e efeito e descartar a possibilidade de que o afastamento tenha se dado por motivos mais prosaicos como rivalidade e inveja. As oportunidades de trabalho que Artigas teve após 1967 em contratos para órgãos públicos, o prestígio e influência sobre órgãos de planejamento, indicam que o desenvolvimentismo de Artigas não era tão antagônico assim com o “milagre brasileiro”, ou, por outra, já não nos habituamos a ouvir políticos de esquerda reconhecer que o regime de 64 foi o último a ter um projeto nacional?

I.IV.11. Projeto, nº. 105, Novembro de 1987, Editora Projeto, São Paulo, "Um paulista carioca", pág. 140.

Trata-se de um depoimento de Abelardo de Souza colhido por Lena Coelho Costa em 1979, em que o velho pioneiro relembra inclusive sua iniciação no ensino de arquitetura na Politécnica de São Paulo junto de Artigas.

I.IV.12. Silva, Dalva Elias Thomaz e Artigas, Rosa Camargo, Artigas: por caminhos opostos, AU - Arquitetura e Urbanismo, Editora Pini, São Paulo, n.º 14, págs. 42 a 44, out./ nov. de 1987.

As autoras, que em parceria vinham publicando ensaios críticos sobre Artigas, atendem a um convite da revista para fazer uma “releitura” de “Le Corbusier e o Imperialismo” de 1951. Destacam as condições críticas com que um modelo internacionalista e universalista como a doutrina de Le Corbusier, e era o doutrinário e não o arquiteto que Artigas teria visado com sua crítica, que este último manifestava para com a ambigüidade do modelo e a necessidade de opor uma resistência nacional para dar validade ao que havia de universal nele.

I.IV.13. Dossiê Escola Paulista, AU - Arquitetura e Urbanismo, Editora Pini, São Paulo, n.º17, p. 49 a 78, abr./mai. 1988. Vários depoimentos, textos e autores.

I.IV.13.a Uma Pedra no Caminho, introdução por José Wolf, p. 49,50.

Wolf interroga “imagens” da década de 80, da Rebordosa ao buraco negro, de Mike Tysson a Chernobyl e à aids, e pergunta se há sentido ainda para a “arquitetura paulista”.

I.IV.13.b Depoimentos de Oswaldo Bratke, Ruth Verde Zein, Abrahão Sanovicz, Ruy Ohtake, Aracy Amaral e Joaquim Guedes, p. 53 a 60.

Os depoentes tentam responder à questão sobre o que seria a “arquitetura paulista” ou “escola paulista” e se teria existido algum dia.

Bratke afirma que a arquitetura brasileira é uma só, interpretando ambientes e circunstâncias diversos : “O rio oferecia, através de sua natureza, um jardim aberto a todos, São Paulo, cidade industrial, construía o seu lazer fechado entre os muros das residências.” Ruth V. Zein, jornalista de arquitetura, diz que a arquitetura paulista depois de Artigas são os modelos criados por ele, e modelo implica uma utopia. Abrahão Sanovicz enfatiza continuidades e paralelismos com a “escola carioca”, por exemplo, Artigas teria sido um discípulo de Niemeyer tanto quanto Carvalho Pinto, com as escolas do FECE, a Cidade Universitária e o prédio da FAUUSP, teria imitado o ímpeto planificador de Juscelino. Ruy Ohtake afirma que a escola paulista traz a marca de Artigas e enumera características : unir o ateliê de discussão de projeto com o cuidado e o comprometimento até a obra pronta; projeto como síntese entre espaço e construção, entre técnica e intenção plástica e, por fim, a criação de modelos, sendo que um modelo carrega esperanças. Aracy Amaral, historiadora da arte, lembra o peso da modernização oficial no Rio e o vigor criativo da iniciativa privada em São Paulo, mas deplora o esteticismo de um prédio como o da FAUUSP e pede mais ética e casa popular... Guedes reafirma a preocupação em resolver problemas na sua concretude que pouco tem a ver com modelos, razão de sua “dissidência” respeitosa para com Artigas, e lembra seus alunos que teriam dito “o concreto já rachou”.

I.IV.13.c Artigas, Rosa Camargo e Silva, Dalva Thomaz, Sobre Brutalismo, Mitos e Bares, p. 61, 63.

As autoras, entre elas a filha de Artigas, retomam a velha discussão lançada por Bruno Alfieri e que conheceu uma pronta réplica de Flávio Motta, sobre uma suposta influência da doutrina do brutalismo europeu, do casal Smithson em particular, e que teria causado indignação a Artigas.

Não avançam em relação ao que já dissera Fávio Motta ou na compreensão do que tenha sido o brutalismo para decidir da questão. Preferem, em suposta solidariedade às posições de Artigas, afirmar um viés político colonialista na sistemática má compreensão da arquitetura moderna brasileira pela crítica europeia que dela se ocupou nos anos 50, em vários eventos e publicações. Má compreensão com vários aspectos : a crítica ao modernismo que se fazia então visava purgar o recente passado fascista nos elementos do modernismo que por aqueles governos haviam sido apropriados; o aspecto político independente da A M B, incômodo aos europeus, que absorvia , num gesto antropofágico diria Artigas, repensando a técnica moderna para aplicá-la às condições particulares do desenvolvimento brasileiro; e, por fim, que o modernismo que se mostrava em Brasília só era possível por um atraso teórico. A raiz disso seria a incompreensão da possibilidade de que no Brasil os valores nacionais-populares não entrassem em conflito com a experiência moderna. Niemeyer com a intenção plástica desenvolva, na “obra de exceção”, e Artigas que “na produção cotidiana” teria compreendido os problemas, do programa da casa brasileira e do lote nas nossas cidades, teriam, cada qual a seu modo, realizado aquela síntese. Como se explicaria esse milagre e esse privilégio brasileiros fica, contudo, sem resposta.

I.IV.13.d Souza, Ricardo Forjaz Christiano de, Ano Zero, p. 64, 65.

O autor situa a questão escola paulista a partir de um evento carregado de significados, o I Congresso Nacional de Arquitetos realizado em janeiro de 1945 em São Paulo. Diante da superioridade da delegação carioca, patente na exposição de arquitetura na Galeria Prestes Maia ocorrida paralelamente aos plenários do congresso, o próprio prefeito, Prestes Maia, manifestou não só reconhecimento isento como compreensão da causa do atraso paulista após 1935, malgrado o pioneirismo com Warchavchik, Júlio de Abreu, Flávo de Carvalho, Jaime da Silva teles e Rino Levi nos anos 20 : a ausência em São Paulo de uma escola de arquitetura. A partir de 1945 São Paulo conhecerá iniciativas sistemáticas de estruturação da prática e da cultura da arquitetura, com a definitiva implantação do IAB-SP e com a fundação de duas faculdades de arquitetura, o Mackenzie em 1947 e a FAUUSP em 48, em perfeita sintonia com o que ocorria em outras áreas, como a criação do MASP e do MAM.

Além e também em consequência da falta de uma escola de arquitetura, os profissionais paulistas antes de 45 teriam vivido uma dispersão étnico-cultural típica da cidade de imigrantes. Isoladamente importavam de países europeus modelos que tentavam adaptar, o que é muito verdadeiro para Artigas e sua fase wrightiana precedente a 45. Após aquele Congresso os arquitetos paulistas, seguindo o exemplo dos cariocas, puseram-se na busca de uma “arquitetura nacional” ou de um projeto de nacionalização arquitetônica, para metamorfosear a arquitetura vinda de fora às condições brasileiras. Malgrado ressentimentos bairristas que periodicamente se manifestaram, foi

reconhecendo a grandeza dos cariocas que se pode fazer uma crítica deles nos anos 50 e 60, a base da arquitetura paulista. Que crítica foi essa o autor não esclarece, contudo.

I.IV.13.e Katinsky, Julio, Uma Perigosa Montagem Ideológica, p. 66 a 71.

O professor Katinsky vai mais longe em traçar um perfil paulista, retorna à 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. A partir de 1870 o quadro se altera devido à cafeicultura e ao sistema ferroviário que a servia, beneficiando-se São Paulo da imigração de técnicos e de mão de obra, segundo os padrões da arquitetura como atividade “peregrina” e da sucessão de modas e insumos importados, sucessão em que cada nova onda apaga as anteriores. O resultado foi 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. Aos argumentos de Ricardo F. C. Souza acrescenta a atividade urbanística autóctone de Anhaia Melo e de Prestes Maia, e a do pesquisador funcionário do SPHAN e professor de arquitetura Luis Saia, discípulo de Mário de Andrade. Os ensinamentos de Saia, que teve um contato diferenciado com Lúcio Costa, estariam ainda por se encontrar com o esforço crítico da relação entre arquitetura e conflitos sociais de um Artigas.

Desse quadro plural o professor conclui que a única coisa comum é 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”, uma perigosa montagem ideológica.

I.IV.14. Apenas uma metáfora: O último Imperador , AU - Arquitetura e Urbanismo, Editora Pini, São Paulo, nº. 18, p. 72 a 81, Junho/julho de 1988.

I.IV.15. Artigas e Cascaldi em Londrina, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº.135, p.54, 55, junho de 1990.

Esta reportagem, que comentamos também em (I.I.63), cobre o conjunto de projetos de Artigas e Cascaldi na cidade de Londrina em fins dos 40 e início dos 50, são eles : o Cine Ouroverde, Edifício para a Autolon agência de automóveis, a Estação Rodoviária Municipal, a Casa da Criança, a reforma da Santa Casa, o Aeroporto Municipal e o Estádio Municipal, os dois últimos não construídos. O texto mostra o padrão de construção de clientela que começa com uma empresa privada, passa a uma sociedade beneficente e termina na administração municipal, a primeira vez que Artigas teve o estado como cliente. Outro aspecto é o quanto o crescimento da cidade implicou em mudanças no uso de equipamentos urbanos, em poucas décadas.

I.IV.16. 80 anos de Vilanova Artigas, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº. 186, p.14, junho de 1995.

## I.V. CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES

I.IV.1. Motta, Flávio, Sala Especial na VIII Bienal de São Paulo, julho 1965.

I.V.2. Exposição Vilanova Artigas - Prêmio Jean Tschumi da UIA 1972. Edição IAB 1972. FAUUSP F<720.74<Ar78u<e1-2

Este catálogo traz um texto de apresentação por Oscar Niemeyer, o curriculum vitae de Artigas até 1972 e documentação fotográfica do prédio da FAUUSP.

I.V.3. Vilanova Artigas Arquiteto – A Cidade é uma Casa. A Casa é uma Cidade. Exposição nov.2000 a mar.2001. Almada, Portugal. Promovida por Casa da Cerca, Centro de Arte Contemporânea de Almada e Fundação Vilanova Artigas. ....FAUUSP 724.981<Ar78ci

O catálogo que acompanhou essa exposição reproduz de modo mais abreviado os mesmos projetos e obras que “Vilanova Artigas”(Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Fundação Vilanova Artigas, São Paulo, 1997) mas traz textos escritos especialmente para esta publicação. Além disso traz nas seções finais dados biográficos, listagem de projetos e bibliografia ativa e passiva.

## I.VI. MONOGRAFIAS, TRABALHOS UNIVERSITÁRIOS E ENSAIOS SOBRE ARTIGAS

I.VI.1. FERRO, Sérgio, Arquitetura nova, Grêmio da FAUUSP, São Paulo,1968.

Este ensaio mais “O Canteiro e o Desenho” estão associados à atividade de Ferro e seu grupo, com Rodrigo Lefevre e Flávio Império, formados por Artigas na FAU e que adotaram uma posição crítica e divergente. Eles notaram a fragilidade teórica do curso da FAU e buscaram alternativas, além de perceberem e criticarem os limites institucionais em que Artigas concebia a atuação do arquiteto e o decorrente mal prospecto para as esperanças de desenvolvimento, em particular para a questão da habitação popular. Muito do que se fez depois em pesquisa, política e projeto de habitação popular é devedor dessa corrente.

I.VI.2. BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*, trad. Ana Maria Goldberger. São Paulo. Perspectiva. 1991

“Arquitetura contemporânea no Brasil” é uma obra monumental. Impossível, diante ela, não se perguntar como é que um estudioso francês, um estrangeiro no Brasil, pode fazer um estudo tão abrangente, tão atento a particularidades regionais e tão sem preconceitos de colonizador. Essa obra foi durante décadas única, e continua sendo indispensável. Contudo, ela tem seus pontos fracos, como ter assumido um ponto de vista exclusivista em favor do movimento moderno da equipe do projeto do M.E.S., e seus prolongamentos, influências e linhas paralelas como a de Recife. Hugo Segawa, em

“Arquiteturas no Brasil”, não somente atualiza a visada às décadas seguintes à conclusão da obra de Bruand (1969), como vai mostrar muita coisa que ficou fora do exclusivismo adotado por este autor.

Diante de uma obra dessas, o perigo é que se aceite alguns eventuais pontos fracos dela como “verdade”, sem exame crítico, por conta de seu merecido e inegável valor. As páginas que Bruand dedica à obra madura de Vilanova Artigas são cuidadosas na reconstituição de fatos e circunstâncias, bem como no olhar sensível e bem informado que dirige às obras. No entanto, o “escorregadio” Artigas o conduz a retomar e ampliar imprecisões de percepção e de conceito já presentes no ensaio de Alfieri. Para ligar Artigas a uma estética “brutalista”, Bruand se desvencilha da vulgarização desse termo restringindo o seu emprego a caracterizar o “brutalismo inglês” e o “brutalismo” de Le Corbusier em arquitetura.

O brutalismo de Le Corbusier estava ligado ao 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”. Perguntemos nós, alguma vez a estética do “purismo” teve algo a ver com “funcionalismo estrito”, seja lá o que for que isto seja? E mais, o que significa a expressão “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, um trabalho não muito fácil de controlar? 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, um hino de 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 supremo?

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, e sem 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 era de outro tipo, “que julga encontrar em cada ocasião a relação estrutural espacial necessária no caso”, a cada caso. Isso faz lembrar 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? Para caracterizar o brutalismo inglês, Bruand apresenta e reitera uma série de posições morais: austeridade absoluta, ou seja, absoluta rigidez de conduta atada a princípios de ação duros e ásperos aos sentidos, negando aos sentidos uma possibilidade de acesso à verdade, e a ação moral é verdadeira; “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. Perguntemos nós, o fato de que os órgãos do corpo estejam ocultos pela pele e cabelos constitui uma falsidade do corpo? Essa comparação extrema mostra o absurdo que há em se atribuir sentido moral exclusivo e direto ao deixar expostos ou ocultos os órgãos da construção sob materiais de acabamento. Mas também, talvez, aqui se divise

algo do núcleo consensual às vanguardas, a separação entre moralidade e costumes (mores), decoro e decoração. Num mundo incessantemente revolucionado pela técnica, costumes e decoro tornaram-se anacronismos.

Bruand tece comentários genéricos e de sobrevôo, que falham em perceber traços diferenciados dentro de uma série de experiências de projeto de um “ismo”, preliminares à descoberta da máxima moral que daria ao brutalismo sua feição definitiva: “construir a estrutura da comunidade”. Antes dessa descoberta já se apresentava polemizando com o *stablishment* dos CIAM e contribuindo para a sua dissolução em 1956. A unificar as experiências preliminares, apenas a pretensão a ser uma ética e não uma estética, do que decorria uma noção de forma anti-forma, talvez o signo de um *pathos* de rebeldia e violência (sentimentos na sua aparição bruta, original) que identificava forma a geometria, e geometria à razão burocrática que vinha presidindo o movimento moderno. À oscilação da geometria entre limpidez e banalidade, opunham ordenações topológicas, isto é, a continuidade das rotas de circulação a despeito de quaisquer forma e posições relativas a esquemas referenciais geométricos.

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”. E ambos teriam em comum com Artigas apenas “uma linguagem áspera, decidida”. Aqui a precisão perdeu-se completamente. Com efeito, a máxima de “construir a estrutura da comunidade” significa pretender restaurar as relações de proximidade e vizinhança nos termos do conceito de “comunidade” do sociólogo Ferdinand Tönnies (\*) como cimento até mesmo biológico da sociabilidade. 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 do progresso.

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). Pois bem, a máxima moral de Artigas nada tinha a ver com a de Le Corbusier. Mas que máxima era essa, a “moral construtiva”?

Em Artigas há sim um drama de luta pelo progresso, que ele conseqüentemente associava, em “O desenho”, com a implantação no Brasil da ética do trabalho e da



urbanização como passagem para a indústria e para a abstração das normas impessoais, em consonância com o projeto da “revolução brasileira” de Sérgio Buarque e Holanda (\*\*) e em sentido oposto ao que pretendia o brutalismo inglês. O socialismo ou o comunismo de Artigas tinha matrizes completamente diversas da sociologia de “Comunidade e Sociedade”.

(\*) “Gemenischaft und Gesellschaft”

(\*\*) “Raízes do Brasil”

I.VI.3. Fischer, Sylvia. Subsídios Para um Estudo do Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado, monografia, FAUUSP. FAUUSP 711.58<F444s

Esta monografia escrita por uma estudante e funcionária do Escritório Técnico da CECAP, traz uma introdução ao CECAP Cumbica, e às circunstâncias políticas e administrativas em que a obra foi empreendida. Apresenta cópias de pranchas de projeto, fichas técnicas de arquitetura, engenharia e estudos sócio-econômicos e memorial descritivo abreviado.

I.VI.4. Julio, Ricardo. Artigas – Biografia, monografia FAUUSP 1987. FAUUSP 927.2<Ar78j

Esta monografia traz notas biográficas, alguma análise de projeto, reproduções de fotos e desenhos, e de “A Função Social do Arquiteto”, e das arguições no concurso para professor titular.

I.VI.5. Mollan, Barbara Ann Moore. Conjunto Habitacional de Cumbica, dissertação de mestrado na FAUUSP. FAUUSP 711.59<M735c

O volume apresenta uma ficha técnica e uma abundante documentação fotográfica, sem data ou qualquer outra informação,

I.VI.6. Bayeux, Glória Maria. O Debate da Arquitetura Moderna Brasileira nos Anos 50. FAUUSP 724.981<B341d<e1

Escrito em meados dos anos 80, este trabalho se dispõe a reconstituir aquilo que de tão consensual se perdera, o sentido da arquitetura moderna brasileira. E o faz revendo detalhadamente a literatura e as polêmicas desde Pampulha e Brazil Builds até Brasília. Os procedimentos consistem de levantamento de um universo de textos significativos dispersos em várias publicações da imprensa profissional e da grande imprensa, além daquilo que já fora reunido em livros e coletâneas, e o agrupamento deles nos distintos capítulos. A autora escreve por recortes, seleciona trechos e confronta as posições dos diferentes autores; por um lado isso evidencia nossa dificuldade em constituir uma linguagem crítica, mas por outro de a virtude da reconstituição documental, um problema também não satisfatoriamente resolvido.

Artigas comparece no Cap.V “Arquitetura Moderna Brasileira – Um Debate Político”, com os Textos “Le Corbusier e o Imperialismo”( II.I.1), “Os Caminhos da Arquitetura

Moderna”( II.I.5), “Considerações sobre Arquitetura Brasileira”( II.I.9) e Aos Formandos da FAUUSP, Turma de 1955 (II.I.10). A autora focaliza na evolução de Artigas do sectarismo dos dois primeiros textos até o otimismo pela reconciliação entre arquitetura moderna brasileira e a cultura nacional e popular. Artigas está sintonizado não apenas nas mudanças da política do PCB, do sectarismo do Manifesto de Agosto (1950) às perspectivas abertas pela eleição e a posse de Jucelino em 55, mas também em correspondência com o debate entre os arquitetos comunistas gaúchos que, de Demétrio Ribeiro a Edgar Graeff apresentam uma evolução similar, com destaque para os escritos deste último.

I.VI.7. THOMAZ, Dalva Elias int. e Penteado, Fábio apres.. Casas de Artigas. Fundação Vilanova Artigas. FAUUSP F724.981<Ar78cs

I.VI.8. Júnior, Mário Nogueira de Carvalho. Prática de Arquitetura e Conhecimento Técnico. Doutorado FAUUSP 1994. FAUUSP 720.18<C253p

I.VI.9. BUZZAR, Miguel Antonio . João Batista Vilanova Artigas. Elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira – 1938-1967. São Paulo . FAUUSP . 1996 (dissertação de mestrado)

Trata-se de uma honesta e laboriosa construção de um repertório conceitual e historiográfico que possibilitasse a adequada colocação do problema Artigas, sendo uma tentativa de reconstituição do percurso intelectual, profissional e vivencial dele, de acordo com as seguintes seções :

- O estudo das relações entre as vanguardas arquitetônicas de entre guerras e o pensamento e os movimentos revolucionários de então; algo consoante ao entendimento do sentido da arquitetura moderna manifestado por Artigas em várias ocasiões.
- O estudo do modernismo cultural brasileiro que colocou o Brasil como problema a ser compreendido e inventado, as políticas culturais do estado e dos grupos de intelectuais e partidos, a influência da ideologia do nacional-popular sobre as produções artísticas e sobre Artigas e a arquitetura.
- Estudo da A.M.B. desde Lúcio Costa e Le Corbusier, passando pelos sucessivos deslocamentos de sentido das obras e de sua justificação doutrinária. Os vários momentos de consolidação da A.M.B., as ameaças de ruptura e, por fim, a continuidade com Artigas e a arquitetura paulista.
- O debate arquitetônico internacional e as possíveis influências na formação de Artigas, com destaque para Lurçat, um modernista francês de primeira hora, ativo colaborador na URSS e, por sua obra escrita, algo como um “tratadista moderno”; e por fim os brutalistas ingleses, seguindo o velho juízo de Alfieri.
- O percurso de Artigas até 1964, buscando relações entre o militante político, as conturbações político-sociais, o envolvimento do Brasil nos esquemas da guerra fria, e o desfecho no Golpe de 64, paralelamente à construção de uma obra cuja maturidade estaria sob o signo de representar a “nação subtraída”.

I.VI.10. MARQUES, Eliana de Azevedo e Keese, Jefferson Lafayete. João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) Bibliografia, São Paulo. SBI-FAU-USP, 1996. FAUUSP B016<Sa63<253<e1-2

I.VI.11. SANTOS, Lena Coelho. Arquitetura paulista em torno de 1930-1940. São Paulo . FAU-USP . 1997 (dissertação de mestrado) FAUUSP 043:72.03<s237a<e1-2

Trata-se de um texto irreverente que objetivava a elaboração de um roteiro cinematográfico sobre a arquitetura e o ensino de arquitetura em São Paulo no período que culmina na fundação da Faculdade de Arquitetura Mackenzie (1947) e da FAUUSP (1948). Para tanto a autora construiu laboriosamente um repertório do centro para a periferia : do movimento Arts and Crafts inglês ao nosso Liceu de Artes e Ofícios, da Bauhaus e da Vchutemas às nossas escolas, com abundante pesquisa documental.

I.VI.12. Castro, Maria Beatriz de. Vilanova Artigas : Modernité Éthique, Tradition Esthétique. Diplôme d'Etudes Approfondies "Le Projet Architectural et Urbain – Théories et Dispositifs". 1997. FAUUSP 724.981<Ar78v

Este trabalho foi escrito numa universidade francesa segundo uma metodologia singular, a construção de dois percursos históricos e conceituais e a análise do prédio da FAUUSP como confluência entre eles. O primeiro percurso é o da modernidade cultural, a partir de 22, prosseguindo com a consagração da A.M.B. em Pampulha e Brazil Builds, para então definir especificidades paulistas e lançar indagações sobre nosso modernismo arquitetônico.

O segundo percurso é o da legislação e do ensino profissionais, desde 1816, passando pelo império e a república até a criação do sistema CONFEA/ CREAs em 1933. A "Revolução de 30", que pôs fim ao domínio da aristocracia cafeeira, é parafraseada na tentativa de reforma da ENBA por Lúcio Costa e a criação da primeira escola exclusiva de arquitetura em Minas Gerais naquele ano. Passa-se por 1945, pela fundação das primeiras escolas paulistas exclusivas de arquitetura, o Mackenzie (1947) e a FAUUSP (1948) para chegar à reforma do ensino da FAU em 1962 liderada por Artigas.

O prédio da FAUUSP, referenciado no plano da Cidade Universitária, é estudado nas circunstâncias políticas e dos pontos de vista da relação com o modelo pedagógico e da estética arquitetônica.

I.VI.13. THOMAZ, Dalva Elias . Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira . São Paulo . FAU-USP . 1997 (dissertação de mestrado) FAUUSP 724.981<Ar78t

Esta obra de proporções monumentais, são mais de 400 páginas, consegue fundir num tecido único todas as facetas de Artigas, arquiteto, intelectual, político e professor, tendo como fio condutor é o exame detalhado de toda a obra documentada de Artigas, desde o recém formado frequentador da "Família Artística Paulista" até o paradoxo da consagração profissional e ostracismo político e didático. É uma obra obrigatória, a mais completa, para quem se lançar no estudo de Artigas, sob que aspecto for.

I.VI.14. Nascimento, Myrna de Arruda. A Tecitura da Rede : Arquitetura como Inter-Linguagens. 1997 FAUUSP 724.981<Ar78na<v1-3

I.VI.15. SEGAWA, Hugo . Arquiteturas no Brasil – 1900-1990. São Paulo . Edusp. 1998

Esta obra segundo nos conta o autor, visava montar um quadro de conjunto da produção arquitetônica moderna brasileira de um ponto de vista diverso tanto da série de reportagens de um Mindlin, como do ponto de vista historiográfico de um Yves Bruand, do movimento moderno em termos de uma “grande narrativa” a investir o movimento moderno de um sentido teleológico. Do mesmo modo evitou as montagens retrospectivas ao período colonial que costumavam fazer da construção anônima o modelo precursor da construção moderna bem como a plástica barroca como precursora da plástica de Niemeyer. Por isso, parte das circunstâncias da urbanização e da industrialização no Brasil como parâmetro do aparecimento do movimento moderno *main-stream* bem como de fenômenos estéticos distintos, mas também contribuintes da modernização técnica, com imaginários urbanos e arquitetônicos diferenciados.

Acontece que Artigas e a “Arquitetura Paulista” são um prolongamento problemático do *main-stream* que ainda não se sabe em que medida desenvolveu pressupostos “cariocas” ou rompeu com eles. Se Luiz Saia, que trabalhou com Mário de Andrade e Lúcio Costa no serviço de patrimônio, representa uma homogeneidade metodológica de São Paulo com o Rio, sem deixar de aplicar e desenvolver o método a uma esfera original de fenômenos bem paulistas, a situação na frente do projeto é mais complicada. Artigas, pela sua liderança profissional e acadêmica, associada às afirmações explícitas de que fazia “arquitetura brasileira” e os elogios de Niemeyer (a defesa dele diante de críticas capitaneadas pela revista *Habit* de Lina Bo Bardi) criaram um élan de continuidade. As críticas severas ao Art Déco e a Warchavchik acabaram por conformar, sem jamais terem sido escritas de modo sistemático, um critério exclusivista sobre o que era ou não arquitetura moderna e o que era ou não paulista.

Flavio Motta e Artigas construíram uma montagem retrospectiva da arquitetura moderna em São Paulo que trouxe para a historiografia fatos a que Lúcio Costa não prestava atenção. Foram os intelectuais e técnicos do período republicano, como Ruy Barbosa, foram as escolas politécnicas fundadas na última década do século XIX, inclusive em São Paulo, que impulsionaram a visão da industrialização, da educação e organização técnica para o trabalho, bem como a busca de uma renovação do gosto. Segawa certamente teve aí uma referência importante, mas o leque que abriu é muito mais pluralista e amplo, e não só retrospectivamente. Segawa mostra a importância para a cidade de Rino Levi, Warchavchik, dos muitos profissionais estrangeiros que vieram trabalhar em São Paulo no entre-guerras e ainda depois, e que continuaram a produzir a despeito de qualquer reivindicação de modernidade e paulistanidade exclusivamente legítimas pela escola de Artigas.

Quem teve a oportunidade de cursar as aulas de Segawa percebeu um outro aspecto crítico, ainda, de modo mais evidente que no livro. Trata-se dos efeitos da produção de projetos modelares por Artigas e da ação de seus alunos imitadores. E esses efeitos não foram todos exatamente bons. Essa crítica nos faz pensar se projetos modelares são

mesmo possíveis neste mundo moderno, que talvez peça, ao contrário, mais esclarecimento, um jogo mais aberto. O esforço de Segawa foi certamente no sentido de romper com o mutismo, o ceticismo e a covardia historiográfica a que a “Escola Paulista” talvez tenha inadvertidamente contribuído com seu exclusivismo e sua pretensão modelar.

I.VI.16. Correa, Maria Luiza. Artigas : Da Idéia ao Desenho. 1998 FAUUSP 724.981<Ar78co

I.VI.17. Bucci, Angelo. Anhangabaú, o Chá e a Metrópole, Dissertação de Mestrado apresentada à FAUUSP, 1998. FAUUSP 711.4<B851a

Este trabalho faz a história urbanística do Vale do Anhangabaú desde o primeiro Viaduto do Chá, passando pelos marcos dos projetos e obras urbanas do Vale, até o Plano elaborado por Artigas em 1974 e a obra finalmente executada com o projeto de Jorge Wilhelm.

I.VI.18. YURGEL, Marlene

*As Aventuras de um Arquiteto no Reino da Fantasia da Geometria*

Texto Sistematizado apresentado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para Concurso de Livre Docência junto ao Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto. São Paulo, Janeiro 1999.

Este trabalho não segue a disciplina habitual dos trabalhos universitários, é, como o define a autora, uma novela, ou seja, a narrativa romanceada de fatos reais. Esses fatos são a experiência pessoal da moça gaúcha que veio para São Paulo estudar na FAUUSP, e depois tornou-se professora de “Estética do Projeto” na mesma escola e colaboradora no escritório de Artigas por mais de uma década. Além do repertório pessoal ela recorre à memória para recuperar o clima intelectual na FAUUSP nas décadas de 50 e 60 e no escritório de Artigas, e assim dar forma ao que não ficou escrito ou registrado em qualquer outra forma. Para quem se dispuser a estudar Artigas e o prédio da FAU é a possibilidade de confrontar-se com um relato em primeira mão.

I.VI.19. FUÃO, Fernando Freitas

*Brutalismo, a última trincheira do movimento moderno*

Trabalho apresentado no 3º. Seminário DOCOMOMO Brasil, São Paulo, dezembro, 1999.

Este ensaio retoma a velha questão da possível influência do brutalismo inglês na formação das idéias e do repertório de formas de Artigas. O autor argumenta que a noção de identidade, ou a obcecação com ela, seria tanto o elo de ligação quanto o motivo da sistemática negação de qualquer comércio com os arquitetos ingleses, ao que ele acrescenta uma série de referências culturais comuns, ou supostamente comuns, a um e outros e também sistematicamente obscurecidas. Um dos problemas, contudo, é que a preocupação de identidade dos brutalistas do Team 10 é consoante à noção

sociológica de “comunidade” e a de Artigas é identidade nacional-popular, uma diferença que Fuão não contempla e que, suponho, abriria para muitas outras.

I.VI.20. Miguel, Jorge Marão Carnielo. Pensar e Fazer Arquitetura. Mestrado FAUUSP, 1999. FAUUSP 724.981<M588p<v1-2

I.VI.21. KAMITA, João Masao. Vilanova Artigas. São Paulo. Cosac & Naify Edições, São Paulo. 2000

É muito oportuna e bem vinda uma publicação como esta que alia uma monografia clara, sucinta e elegante a uma criteriosa seleção de obras apresentadas com uma documentação impecável. Esta publicação preenche a lacuna de um meio de acesso ao grande público, num formato e numa distribuição que alarga o circuito das publicações especializadas, evitando o tecnicismo e os rigores a que os estudos universitários estão submetidos.

I.VI.22. TOUCEDA, Adriana M. Irigoyen de. Frank Lloyd Wright e o Brasil. Mestrado EESC/USP. 2000

A autora realizou extensa e bem documentada pesquisa sobre a influência de Wright no Brasil, quer nas ocasiões em que aqui esteve, quer como traço duradouro na obra de vários arquitetos, entre os quais Artigas talvez seja o mais proeminente. O fato de ter viajado pelos EUA em 1947, pela bolsa Gugenheim, e de ter visitado Taliesin West muito reforçou a associação de Seu nome a Wright, que vinha de uma série de obras de sua juventude, de anos anteriores à viagem. Essas circunstâncias acabaram por condicionar a recepção da crítica, que a autora cuida de questionar por três vias : o exame de juízos críticos, a análise de procedimentos de concepção de projeto e o estudo, tendo viajado aos Estados Unidos, da documentação de registro de suas atividades na viagem. Uma quarta via de questionamento, de que me proponho a oferecer aqui um breve esboço, é a do sentido das obras de Wright e Artigas respectivamente, e do fluxo que pode ter havido entre elas nesse nível de consideração.

Muito admirada é a obra de Wright. De suas casas em Oak Park e da Fallingwater todos se enamoram. Ele goza mesmo, no panorama histórico e crítico da arquitetura moderna, de um status único, em que a admiração pela exuberância da forma costuma andar junto com desconhecimento de suas idéias e do sentido da obra. Pior que isso, a admiração que se tem por ele é reservada àquelas coisas que aconteceram em circunstâncias excepcionais e que não vale a pena questionar, pois nenhuma das decisões que couberam a ele tomar podem caber em nossas vidas profissionais infinitamente prosaicas. Ele é para ser admirado e não questionado. Por isso é tão conhecido e tão mal compreendido ao mesmo tempo.

Os comentários de Yves Bruand e Lina Bo Bardi, que também examino nas seções correspondentes deste trabalho, como aponta Adriana, não fogem a essa regra de superficialidade, circunstancialidade e imprecisão. Talvez por isso, Adriana, adote um procedimento oposto, a identificação de procedimentos de concepção e a extensão em que esses procedimentos foram incorporados por Artigas. Essa imitação de

procedimentos é uma legítima e indispensável atividade construtora de repertório. Mas a construção de repertório se dá tanto no estudo de obras quanto no do sentido e das idéias constituintes, de algum modo, daqueles trabalhos. Fazer a ponte entre esses dois níveis, ou reconhecê-lo como um problema, coloca de imediato a questão de saber qual o sentido da obra de Artigas, qual o sentido que os procedimentos que ele tomou de empréstimo a Wright assumiram em sua obra, e qual o sentido da obra de Wright. Sem examinar questões dessa ordem, Artigas passa por tendo sido influenciado por Wright, pelo brutalismo inglês, pela arquitetura carioca, etc, sem que se obtenha nenhuma precisão de sentido. Em vista disso, gostaria de discutir aspectos dos corpos das idéias dos dois arquitetos.

Como tudo na arte e na arquitetura modernas, na obra e no pensamento de Wright há uma destacada “consciência do tempo” pela qual, contudo, ele se singulariza. Ele concebe o tempo histórico como circular e a época moderna como um momento de fechamento e retorno a alguma condição originária e essencial há muito perdida. E que é que anuncia esse advento? A democracia norte-americana! E como é que Wright a compreendia? Paradoxalmente nem pela forma e pela vitalidade das instituições, nem pela generalização do capitalismo, das oportunidades e do acesso a bens e ao consumo. Wright, que se distinguiu do mero patriotismo, via somente duas virtudes premonitórias em seu país: a religiosidade interior protestante e a estrutura fundiária baseada na pequena propriedade a cobrir o imenso território.

Há, entre os escritos e conferências de Wright, um ensaio que vale por uma exposição sistemática de suas idéias e da articulação delas com as obras, que é “the future of architecture”. A leitura não é fácil mas, por oferecer sinteticamente o conjunto, permite compreendê-lo e daí situar Artigas e seus comentadores diante dele. Esse texto, muito bem escrito, permite, através da generalidade e da vagueza do “sistema” de Wright, distinguir suas raízes e seu conteúdo. Essas raízes estão no culto protestante unitarista (crítico da teologia da “santíssima trindade”), na filosofia platônica, na concepção da origem do poder político por Hobbes, na filosofia alemã e no movimento “arts and crafts”. Tudo isso usado ou interpretado livremente, de modo que o sentido do “sistema” mesmo seja singular, e que dele não se espere rigor profissional no trato com as idéias, pois sua maior virtude foi ter impulsionado a obra de Wright, rompendo com um panorama de baixa significação cultural da arquitetura. Nesse aspecto Wright não se diferencia muito das várias correntes da arquitetura moderna que surgiram na Europa após a I Guerra Mundial.

A religiosidade “interior” protestante e o Culto Unitarista casaram muito bem com a unidade espírito-matéria e a consoante valorização do protestantismo por Hegel. Dele Wright tomou a estrutura circular do tempo, o vislumbre da superação da divisão entre as esferas do saber, e a dialética, que concebe o movimento que parte da unidade, que se diferencia e se determina em momentos opostos e necessários, para por fim retornar a si mesma. As diferenças derivam de que não é a filosofia que, aspirando a ser a ciência de todas as ciências e ao mesmo tempo teologia racional, anuncia o fechamento do círculo no advento do “saber absoluto”, mas sim a arquitetura que anuncia e conduz ao advento do “organicismo”, em que as artes autônomas retornam ao seio da “mãe arquitetura”; em que os estabelecimentos humanos sobre a terra, chegados à máxima alienação da cidade moderna, retornam ao contato com a terra e os elementos no ideal expresso na Broadacre city; em que os “estilos” autonomizados pelo e para o circuito mercantil retornem a uma unidade entre o belo artístico e o belo natural (mais ao gosto

de Schopenhauer do que de Hegel); em que no contato com a terra o sentido do trabalho e da lida com os materiais, a dificuldade de realizar, supere a alienação da “lei do menor esforço” do capitalismo e da máquina. Nesse sistema a arquitetura não só ocupa idealmente o lugar de arte maior, mãe, origem e fim de todas as artes, como de máxima realização do espírito, pois que mantém unidos espírito e matéria, o cosmo e a cultura, uma unidade que era no início, que se diferenciou e que retorna no “organicismo”. Se tal destino estava reservado à arquitetura, o arquiteto assumia os atributos do “demiurgo” que Platão apresentara no *Timeu*.

A definição antropológica de Wright era do homem como ser que constrói, e que, por construir, é animal, é criatura surgida nos ciclos da natureza, e que, pelo fato de construir seu abrigo e nele, simultaneamente, a imagem de seu ideal, a divindade, é, pelo menos no começo e em essência, construtor no seio da unidade espírito-matéria, labuta material e formalização sensível do ideal, belo natural e belo artístico, arte e técnica. Novamente essas idéias ao mesmo tempo singularizam e situam Wright no modernismo. Le Corbusier, por exemplo, concebia o advento de um espírito novo, um espírito em construção, uma unidade das artes plásticas, na arquitetura, e uma antropologia filosófica do “homem natural” e do “homem moral”, entre os quais oscilaria de modo fatal o mundo moderno.

Mas, a proximidade de Wright com Ruskin assume também o sentido do desejo de unificação entre as distintas formas do saber, expresso, por exemplo, na “lâmpada do sacrifício” que nada proclamava senão uma tradução religiosa da atitude “desinteressada” do juízo estético que fora formulada pela estética filosófica autonomizada. Há muitos pontos de contato com as idéias de Ruskin, mas o significado delas não era o mesmo num e noutro autor, muito pelo contrário aliás. Por exemplo, a proximidade com a natureza, em Ruskin, adquiria a qualidade de infundir no homem virtudes morais, pelo quê julgava o rústico escocês um homem íntegro e o indiano, e suas artes abstratas e refinadas, um bárbaro vicioso e imoral. Em Ruskin, idéias como o “espírito” ou o “caráter de um povo” assumiam nítido caráter nacional, enquanto que para Wright a “organicidade” da “cabana primordial” e da aldeia com o sítio natural, era unidade com o espírito em todas as suas manifestações, inclusive com o “espírito do povo”, que o advento da cidade e do poder político, cuja origem era a violência, viera alienar na religiosidade exterior e na realeza das antigas civilizações. Ruskin condenava o renascimento e a ciência moderna pelo advento da exigência de habilidade e de estancamento do “sentimento” que era a virtude expressiva do artesanato. Wright condenava o renascimento por julgá-lo a face cultural do predomínio social conquistado pela classe mercantil, cujo resultado teria sido a destruição dos antigos estilos, inerentes no seio das sociedades humanas, e a disponibilidade deles, em separado, como aparências para a reprodutibilidade técnica no século XIX.

Mas do ponto de vista do confronto com Artigas, que é o que nos interessa aqui, eu destacaria ainda outros pontos doutrinários. A teoria do artesanato de Wright, na qual a produção expressa, ou torna visível e material, a verdade, o “espírito da arquitetura”, por meio da obediência à natureza do material e de acordo com processos orgânicos à vida do estabelecimento e à terra, tem seu centro na figura da “dificuldade de realizar”. Essa figura do pensamento é, obviamente, afim à ética protestante, e se apresenta como uma entre as várias “montagens” do artesanato que a estética do século XIX legou e que, em diversas correntes, influenciaram o surgimento da arquitetura moderna. Se a “dificuldade” mantinha o homem no caminho da verdade, a lei do “menor esforço” do



capitalismo é o caminho do falso e da separação entre trabalho e cultura, cuja contraparte, igualmente falsa, é a cultura literária do humanismo, a educação separada do trabalho (artesanal), e a difusão cultural pela imprensa e por qualquer outra forma de reprodutibilidade técnica.

Os procedimentos do projeto de Wright se davam, resumidamente, segundo algumas máximas bem conhecidas. A volumetria gerada como que de dentro para fora, reivindicava o que a escola formalista estabelecera sobre a modelagem de utensílios cerâmicos como paradigma da constituição do espaço arquitetônico. Por outro lado, esse preceito rompia com todas as regras da estereometria e de eixos hierárquicos da academia, e propiciava tirar partido dos acidentes do terreno e peculiaridades do programa para obter uma variada e dinâmica volumetria. Essa volumetria e as peculiaridades do ornamento e do uso dos materiais, como que interpretava e dialogava com as formas minerais e vegetais do sítio, um aspecto de sua poética que já foi associada por Argan à teoria da *Einfühlung*. A continuidade dos espaços interiores e exteriores estava em linha com essa empatia total das formas e com a continuidade, sem hiatos, entre o belo artístico e o belo natural. Para ele belo era a exteriorização sensível da verdade, do espírito, e nada de acessório ou posticho, por isso praticava o ornamento sem inibição, só exigindo que o ornamento fosse “orgânico” ou inerente.

No relato que Wright fez de sua experiência de projetar e construir o Hotel Imperial no Japão, elogiava o etos do artesanato que encontrou ainda vigente naquele país e o respeito que povo e governo prestavam a seu status de mestre construtor. Ele relata o tipo de empatia criativa entre o mestre e aqueles trabalhadores, supostos não corrompidos pela abstração da mercadoria e da lei do menor esforço; uma empatia que evoluiu para fé comum de que a estrutura elaborada pelo arquiteto resistiria aos freqüentes e devastadores sismos naquele país. E resistiu, “provando” o direito à criatividade e à invenção do arquiteto no terreno da tecnologia a despeito da reivindicação de monopólio pelo engenheiro. Esse princípio whightiano Artigas reteve e propagou, mas com sentido diferente.

Dentre os textos e declarações de Artigas, o depoimento a Rodrigo Lefevre de 1962, é o que melhor caracteriza o contato com Wright naquele início de carreira na firma “Marone & Artigas Engenheiros”, entre 1937 e 1944, no qual se encerra a fase wrightiana de Artigas, cujos projetos Adriana examina tão bem. Ele contava de “uma atração” pela obra de Wright, de uma ligação amorosa com a exuberância e desinibição formal, uma erótica da forma por assim dizer. Um amor facilitado por dois outros fatores : por satisfazer a busca de uma utopia estética na aura de independência política de Wright e pelo prestígio de seu país no período precedente e durante a II Guerra Mundial, e que fora alimentado por iniciativas de atração do Brasil para sua esfera de influência (como bem o testemunha “Brazil Builds”); e por oferecer uma estética realizável com os meios de que Artigas dispunha então em suas construções, ou seja, conformidade à “ética construtiva”. Mas esse amor terminou com um sentimento de logro à medida que Artigas perdia sua ingenuidade política já às vésperas de ingressar no PCB em 1945. Naquele mesmo ano ele diferenciava e expandia o leque de seus interesses e compromissos, também, participando do congresso de fundação do IAB-São Paulo, entidade no qual exercera militância até o fim da vida, e dando início a sua firma solo, já uma firma de projetos de arquitetura especificamente. Um novo perfil emergia, um perfil de unidade, que exigia coerência entre o técnico, o artista e o político que ele era, e que ganhava distância crítica em relação a Wright.

Essa prestação de contas que Artigas exigia de si mesmo, de paridade entre o bom, o belo e o justo, acabaria por tornar intolerável a “atração” pela obra de Wright, que se dava num plano mais estético e menos “unitário” : “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. Corresponhia mesmo, para mim, a uma necessidade de solução ou à procura de uma solução. Razão que 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.”

Leve-se em conta o que Artigas declarou na entrevista a Aracy Amaral (1980) sobre o esforço de construção de uma formação intelectual que empreendeu no início dos anos 40 junto aos intelectuais do modernismo, como Mário de Andrade, Luis Martins e Sérgio Milliet, que foram descobrir e polemizar sobre os artistas da “família paulista” ou “grupo santa helena”, de que Artigas fizera parte em fins dos anos 30 e aos quais permaneceu ligado por muito tempo. Leve-se em conta também a teoria estética de Mário de Andrade para a qual era central a idéia do artesanato, inclusive tendo ele conhecido o movimento “arts and crafts” e os escritos de Le Corbusier em “Le spirit nouveau”, ou as teorias sociais da arte introduzidas pelos outros dois autores, e pode-se muito bem admitir que Artigas já naquela ocasião poderia ter tido um contato em profundidade com a obra escrita de Wright. Senão, como compreender que já em 1950, articulista de “Fundamentos”, tivesse a segurança de publicar “Caminhos da arquitetura moderna”, em que ataca toda a arquitetura moderna de Wright a Le Corbusier ?

Sobre a evolução de suas posições nessa época e sobre o espírito com que se afastara de Wright, Artigas lembrava a célebre “autocrítica” de Mário de Andrade, o ensaio “O Movimento Modernista” (1942) : “Façam ou se recusem a fazer arte, ciência, ofícios. Mas não fiquem apenas nisto, espíões da vida, camuflados em técnicos da vida, espiando a multidão passar. Marchem com as multidões”. Retrospectivamente, no depoimento a Lefevre, lamentava que a esquerda se enganasse sobre Wright, que visse o “nariz de Marx e Engels” provavelmente nos acentos hegelianos e críticos de seu discurso. O tipo de crítica que iria consolidar-se em “Caminhos da arquitetura moderna”, consistia em atribuir a toda manifestação cultural o caráter de defesa de interesses de classe ou de blocos de países, o que não combinava com manter a devida distância entre as idéias que a razão humana constrói e a realidade empírica. E é por esse viés que associava a crítica ao “desurbanismo” de Wright, que merecia um nível distinto de considerações, aos debates paulistanos entre “São Paulo precisa parar” e “São Paulo não pode parar”. Por detrás dessa atitude agonística, Artigas tinha em vista o programa da “Revolução Brasileira” apresentado por Sérgio Buarque de Hollanda em “Raízes do Brasil”, que enaltecia o papel revolucionário da urbanização no Brasil. Mas era mesmo viável pensar o inchaço urbano de nossas metrópoles em termos de idéias gerais e princípios dessa natureza? Em retrospecto é fácil responder.

Raízes do Brasil punha também na agenda da “Revolução Brasileira” a introdução no Brasil da “Ética do Trabalho”, que na visão do sociólogo Max Weber fora construída pelo protestantismo, em vista de quê o lastro católico do Brasil exerceria forte resistência. Duvido que o comunista Artigas tivesse, como Wright, qualquer interesse na religiosidade protestante propriamente dita. De qualquer modo, entre a ética do trabalho,

ou “ética construtiva” como Artigas a traduzia para a arquitetura, e a “dificuldade de realizar” de Wright vai uma enorme distância que vale a pena examinar.

Para Artigas, a virtude da ética do trabalho não estava nela mesma, mas em ser meio para um fim, o fim de dominar a natureza. Se Wright concebia o advento do “organicismo” ou, tomando um pouco de liberdade, da “construção absoluta”, o marxista Artigas concebia o advento do comunismo como fechamento do ciclo da “pré-histórica” da humanidade, possibilitado pela dominação integral da natureza pelas forças produtivas, entre elas a forma do trabalho assalariado, desenvolvidas no seio da velha sociedade pelo capitalismo. Nesse quadro a “dificuldade de realizar” não teria qualquer virtude em si mesma, ela representaria o “calvário do negativo” e a utopia consistiria na supressão dela. Se Wright concebia o “organicismo” como realização plena da continuidade entre o belo natural e o belo artístico, Artigas na dominação da natureza concebia o advento de uma natureza humanizada integralmente.

A versão de Artigas do “arquiteto-demiurgo” se funda no projeto como detentor da técnica moderna, como ordenador do trabalho alienado em padrões modernos de disciplina, mas impulsionando a superação da trágica condição do trabalhador, ou seja, na versão marxista da “dialética do senhor e do escravo”. É demiurgo porque detém os meios para vencer as resistências à tecnificação e dar livre curso transformador à “potência quantitativa” da máquina. É demiurgo porque elabora os símbolos, presta uma homenagem artística à dor do negativo, à tragédia do trabalho. Técnica e símbolos formariam o modelo a ser difundido pelo trabalho do arquiteto na vida cotidiana da sociedade, contendo os preceitos técnicos a serem seguidos (a ética construtiva) e os símbolos artísticos a impulsionar uma atitude progressista nas subjetividades. O grande arquiteto, o demiurgo, o mestre, criaria o modelo.

Se de um lado Wright antagonizava o humanismo, a cultura literária e a difusão cultural em geral separada do trabalho artesanal, Artigas se dizia a favor do humanismo. Mas concebia o seu humanismo como a marcha rumo à superação da divisão social do trabalho, ou seja, mais como resultado de um processo do que como uma máxima prática. O seu humanismo, que concebia o modelo e a reprodução, o mestre e o escravo, guardou para si a jornada individual da formação e da busca da auto-expressão, e, para os outros, difundiu apenas a “ética construtiva”.

## I.VII. DOCUMENTOS INÉDITOS

I.VII.1. Entrevista com Duílio Marone, 23 de março de 1980. Pesquisador não identificado. Volume 4 de “Documentação Pertencente ao Professor Vilanova Artigas”, material organizado por Artigas e José Luis Telles de Souza, pertencente ao acervo da Fundação Vilanova Artigas e disponível na biblioteca da FAUUSP. Ver III.VI.2 do trabalho programado 2.

Trata-se de uma transcrição de entrevistas sobre o período em que durou a sociedade Marone & Artigas Engenheiros, até meados de 1944, sobre a prática profissional da época e informação sobre custos, execução e relação com a clientela no período.

**I - BIBLIOGRAFIA PASSIVA COMENTADA DE VILANOVA ARTIGAS**

Relação do Material Organizado :

- I.I ) Projetos e obras em publicações nacionais e estrangeiras;
- I.II ) Reportagens de eventos e premiações;
- I.III ) Matérias jornalísticas fora da imprensa profissional;
- I.IV ) Ensaios e estudos sobre Artigas na imprensa profissional ou especializada;
- I.V ) Catálogos de Exposições;
- I.VI ) Monografias e trabalhos universitários;
- I.VII ) Documentos não publicados.

**TRABALHO PROGRAMADO I****I.I. PROJETOS E OBRAS EM PUBLICAÇÕES NACIONAIS E ESTRANGEIRAS**

- I.I. 1. Vilanova Artigas, Instituto Lina Bo e P. M. Bardí, Fundação Vilanova Artigas, 216p, 28x28, São Paulo, 1997.
  - I.I. 2. Architectural Forum, New York, nº5, vol.87, p....., nov. 1947.
  - I.I. 3. Ospedale per una Media Comunità, Comunità, Milano, nº1, anoIII, p.44, jan.fev. 1949.
  - I.I. 4. Casas de Vilanova Artigas, Habitat, São Paulo, nº1, ano I, p. 2, 17, out./dez.1950.
  - I.I. 5. Edifício Louveira, Arquitetura e Engenharia, IAB MG, Belo Horizonte, nº17, ano III, p. s/n, jun.1951.
  - I.I. 6. Ginásio de Londrina, Revista Politécnica, São Paulo, nº161, ano 47, p. 11, 18, mai./jun. 1951.
  - I.I. 7. Ante-projeto para a Construção do E.C. Pinheiros, Revista Politécnica, São Paulo, nº162, ano 47, p. 49, 56, jul./ago. 1951.
  - I.I. 8. Deux Villas a São Paulo, L`Architecture D`Aujourd`Hui, França, Paris, nº 42/43, ano 23, p. 76, 77, ago. 1952.
  - I.I. 9. Idea per la Casa del Dottor T. a San Paolo, Domus, Itália, Milano, nº283, ano 47, p. 8,9, jun. 1953.
  - I.I. 10. Estádio Municipal de Londrina - Paraná, Arquitetura e Engenharia, IAB MG, Belo Horizonte, nº25, p. 26, 35, mar./abr. 1953.
  - I.I. 11. Estádio em São Paulo, Habitat, São Paulo, nº11, p. ...., jun. 1953.
  - I.I. 12. Instalações da A Equitativa dos EE. UU. do Brasil – São Paulo, A. D. Arquitetura e Decoração, São Paulo, nº1, ano I, p. ...., ago./set. 1953.
  - I.I. 13. Residência à Rua Turquia, A. D. Arquitetura e Decoração, São Paulo, nº2, ano I, p. s/n, out./nov. 1953.
  - I.I. 14. J. Vilanova Artigas Arquiteto, Acrópole. São Paulo, nº184, p. 176, 179, janeiro 1954.
  - I.I. 15. Residência, Acrópole, São Paulo, nº190, p. 446,449, jul. 1954.
  - I.I. 16. Residência em Santos, Acrópole, São Paulo, nº199, p. 308, 310, maio 1955.
  - I.I. 17. Residência Heitor de Almeida, Santos, SP, Módulo, Rio de Janeiro, nº2, ano I, p. 46, 47, jul. 1955.
  - I.I. 18. Residência no Jardim Europa, Acrópole, São Paulo, nº201, p. 406, 407, julho 1955.
  - I.I. 19. A Casa do Arquiteto Artigas, Casa e Jardim, Editora Monumento, São Paulo, nº17, ano 2, p. 25 a 28, setembro 1955.
  - I.I. 20. Residência no Sumaré, Acrópole, São Paulo, nº204, p. 540, 541, out. 1955.
  - I.I. 21. MINDLIN, Henrique E. Arquitetura moderna no Brasil, trad. Paulo Pedreira, Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999. Publicado originalmente em 1956 como Modern Architecture in Brazil, New York, Reinhold Publishing Corporation.
- Casa de Heitor de Almeida / 1949/ Santos, Rua Castro Alves 51, SP / p. 56,57.  
 Casa de Vilanova Artigas / 1949 / São Paulo, Rua Jaceguai 1163 / p. 58.  
 Edifício Residencial Louveira / 1949 / São Paulo, Praça Vilaboim / p. 116,117.  
 Terminal de Ônibus de Londrina / 1951 / Londrina, Paraná / p. 250,251.
- I.I. 22. Residência no Pacaembú, Acrópole, São Paulo, nº212, p. 308, 311, jun. 1956.
  - I.I. 23. Detalhes de Cobertura, Acrópole, São Paulo, nº222, ano19, p. 231, abr. 1957.
  - I.I. 24. Plano Piloto nº1- 5º Prêmio, Módulo, Rio de Janeiro, nº8, p. 76, 81, jul. 1957.
  - I.I. 25. Ginásio Estadual de Guarulhos, Acrópole, São Paulo, nº259, ano 22, p. 171, 173, mai. 1960.
  - I.I. 26. Ginásio Estadual de Guarulhos, Acrópole, São Paulo, nº281, ano 24, p. 156,157, abr. 1962.

- I.I. 27. Ginásio Estadual de Guarulhos, Módulo, Rio de Janeiro, nº28, ano 7, p. 1, 6, jun. 1962.
- I.I. 28. Lar de um Casal Cientista, Casa e Jardim, Ed. Monumento, São Paulo, nº72, ano 9, p. 12,17, jan. 1961.
- I.I. 29. Ginásio Estadual de Itanhaem, Acrópole, São Paulo, nº271, ano 23, p. 241,243, jun. 1961.
- I.I. 30. Detalhes de Cobertura e Piso, Acrópole, São Paulo, nº271, ano 23, p. 269,270, jun. 1961.
- I.I. 31. Residência no Sumaré, Acrópole, São Paulo, nº282, ano 24, p. 192, 194, maio 1962.
- I.I. 32. Uma Cidade Universitária no Brasil, Zodiac, Ed. Comunitá, Itália, Milano, nº11, p. 56, 57, .....1963.
- I.I. 33. Sede de Associação Esportiva, Acrópole, Ed. Gruenvald, São Paulo, nº297, ano 25, p. 252,255, jul. 1963.
- I.I. 34. Residência no Sumaré, Acrópole, Ed. Gruenvald, São Paulo, nº299, ano 25, p. 328,331, set. 1963.
- I.I. 35. Vestiário do São Paulo Futebol Clube, Acrópole, Ed. Gruenvald, São Paulo, nº305, ano 26, p. 23,27, abr. 1964.
- I.I. 36. Sede de Clube, Acrópole, Ed. Gruenvald, São Paulo, nº312, ano 26, p. 42,43, nov./dez. 1964.
- I.I. 37. Residência na Acimação, Acrópole, Ed. Gruenvald, São Paulo, nº322, ano 27, p. 32,35, out. 1965.
- I.I. 38. Vilanova Artigas e a Garagem de Barcos de Interlagos, Arquitetura e Construção, Ed. Arquitetura e Construção, São Paulo, nº0, ano I, p. 38,43, jul. 1966
- I.I. 39. Garagem de Barcos, Acrópole, Ed. Gruenvald, São Paulo, nº331, ano 28, p. 23,27, ago. 1966.
- I.I. 40. Sede para Sindicato, Acrópole, Ed. Gruenvald, São Paulo, nº341, ano 28, p. 15,17, JUL. 1967.
- I.I. 41. Vilanova Artigas : dez anos separam duas obras atuais. Arquitetura e Construção, Ed. Arquitetura e Construção, São Paulo, nº5, ano I, p. 22 a 27, jul./set. 1967.
- I.I. 42. Torres de Salto, piscinas e arquibancadas, Acrópole, Editora Gruenwald, São Paulo, nº.348, Ano 29, p. 30 a 33, Março de 1968.
- I.I. 43.a Arquitetura Exponencial no Edifício da FAUUSP, Dirigente Construtor, Editora Visão, São Paulo, nº.9, vol.5, págs. 12 a 20 e capa, , Julho de 1969.
- I.I. 43.b Artigas, João Batista Vilanova, Caderno dos Riscos Originais, FAUUSP, São Paulo, 1998.
- I.I. 44.a Duas Residências, Acrópole, Editora Gruenwald, São Paulo, nº.368, Ano 3 1, págs. 13 a 21, Dezembro de 1969.
- I.I. 44.b Uma residência de Vilanova Artigas, Projeto e Construção, São Paulo, nº. 31, Ano 3, pág. 45, Junho de 1973. ....Casa Elza Berquó.
- I.I. 45. Conjunto Habitacional em Cumbica
- I.I. 45.a Conjunto Habitacional em Cumbica . Acrópole, Editora Gruenwald, São Paulo, nº.372, ano 31, págs.. 32 a 37, Março de 1968.
- I.I. 45.b Arquitetura, depoimento - O homem e a arquitetura: Conjunto Habitacional de Cumbica, Casa e Jardim, Editora Monumento, São Paulo, nº.160, Ano 13, págs.. 42 a 48, Maio de 1968.
- I.I. 45.c Um conjunto para 50 mil habitantes, Projeto e Construção, Projeto e Construção, São Paulo, nº. 25, Ano 2, págs.. 32 a 35, Dezembro de 1972.
- I.I. 45.d Dotar os conjuntos de serviços é a boa experiência da CECAP, Construção São Paulo, Editora Pini, São Paulo, nº.1258, ano 25, págs.. 26 a 33, Março de 1972.
- I.I. 45.e Desenho, nº. 4, Maio de 1972, Grémio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, São Paulo, "Cumbica ", 35 págs.. Sem numeração e capa.
- I.I. 45.f O que os compradores procuram nos Conjuntos Habitacionais, Construção São Paulo, Editora Pini, São Paulo, nº. 1315, Ano 26, págs.. 22 a 27 e capa, Abril de 1973.
- I.I. 45.g CECAP: conjuntos habitacionais integrados, Projeto e Construção, São Paulo, nº. 34, Ano 3, págs.. 27 e 28, Setembro de 1973.
- I.I. 46. Sem título, Acrópole, Editora Gruenwald, São Paulo, nº.377, págs.. 25 a 33, Set. 1970.
- I.I. 47. Colégio de Utinga, projeto abre espaços internos Dirigente Construtor, Editora Visão, São Paulo, nº. 12, Ano 6, págs.. 22 a 32, Setembro de 1970.
- I.I. 48. Vilanova Artigas. construtor de escolas, Acrópole, Editora Gruenwald, São Paulo, nº. 377, Ano 32, págs. 9 a 34, Setembro de 1970.

- I.I. 49. Projeto e Construção, nº. 16, Ano 2, Março de 1972. Editora Projeto e Construção, São Paulo, "Chapéu de concreto para enfrentar o sol do Equador", pág. 39.
- I.I. 50. Os novos rumos da arquitetura escolar. Dirigente Construtor, Editora Visão, São Paulo, nº 8. Ano 9, págs. 58 a 61, junho de 1973.
- I.I. 51.a Casa em 4 níveis, Projeto e Construção, São Paulo, nº.37, Ano 3, págs.. 24 e 25, Dezembro de 1973.
- I.I. 51.b A estética das medidas, Casa e Jardim, Editora Efecê, Rio de Janeiro, nº. 235, págs.. 20 a 29, Agosto de 1974.
- I.I. 52. Projeto de Reorganização do Parque Anhangabaú
- I.I. 52.a O Anhangabaú e a cidade, conforme Artigas, Construção São Paulo, Editora Pini, São Paulo, nº.1376, Ano 27, págs. 22 a 28 e capa., Junho de 1974.
- I.I. 52.b Projeto de Reorganização do Parque Anhangabaú, Módulo, Editora Avenir, Rio de Janeiro, nº. 42, Ano 11, págs.. 34 a 41, Março de 1976.
- I.I. 53. Projeto de Habitação Popular, Dirigente Construtor, Editora Visão, São Paulo nº. 1, Ano 11, p. 50 a 54, janeiro/fevereiro de 1975.
- I.I. 54. Estação Rodoviária de Jaú, Módulo, Editora Avenir, Rio de Janeiro, nº. 42, Ano 11, págs.. 42 a 47, Março de 1976.
- I.I. 55. Vigas em balanço definem o projeto, Casa e Jardim, Editora Efecê, Rio de Janeiro, nº.290, págs. 82 a 86, Março de 1979.
- I.I. 56. Arquitetura para o Lazer, Construção São Paulo, Editora Pini, São Paulo, nº. 1755, Ano 34, p. 4 a 11 e capa, setembro de 1981.
- I.I. 57. Estação Rodoviária de Jaú, Módulo, Editora Avenir, Rio de Janeiro, nº. especial, p. 28 a 31, Março de 1981.
- I.I. 58. Construção São Paulo, Série "Roteiro da Arquitetura contemporânea"  
 Estádio do São Paulo Futebol Clube, nº. 1647, Ano 32, p. 17, Setembro de 1979.  
 Ginásio Estadual de Guarulhos, nº. 1751, Ano34, p. 29, Agosto de 1981.  
 Ginásio Estadual de Utinga, nº. 1751, Ano34, p. 30, Agosto de 1981.  
 Vestiários do SPFC, nº. 1751, Ano34, p. 31, Agosto de 1981.  
 Garagem de Barcos, nº. 1751, Ano34, p. 32, Agosto de 1981.  
 Residência Elza Berquó, nº. 1771, Ano 34, p. 20, janeiro de 1982.  
 CECAP Guarulhos, nº. 1775, Ano 35, p. 24 e 25, janeiro de 1982.  
 SENAI de Vila Alpina, nº. 1781, Ano 35, p. 31, janeiro de 1982.  
 Residência Mendes André, nº. 1789, Ano 35, p. 109, janeiro de 1982.  
 Residência Telmo Porto, nº. 1789, Ano 35, p. 110, janeiro de 1982.  
 Centro de referência de Vila Alpina, nº. 1811, Ano 35, p. 31, janeiro de 1982.  
 Residência juvenil juvêncio, nº.1819, Ano 35, p. 19, Janeiro de 1982,  
 Passarela Av. 23 de Maio, nº.1819, Ano 35, p. 20, Janeiro de 1982.
- I.I. 59. Ocupação Espreada, Módulo, Arquitetura & Urbanismo, Pini, São Paulo, nº 5, p.34, 35, Abril 1985.
- I.I. 60. Ginásio de Esportes de Jaú, Módulo, Editora Avenir, Rio de Janeiro, nº 86, p.86, 87, julho 1985.
- I.I. 61. Acayaba, Marlene Milan, Residências em São Paulo 1947- 1975, Projeto, São Paulo, 1986.
- I.I. 62. Um amplo telhado , Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº. 125, p. 86 e 87, Setembro de 1989.
- I.I. 63. Artigas e Cascaldi em Londrina , Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº. 135, p. 54 e 55, jul.de 1990.
- I.I. 64. Vilanova Artigas Arquiteto – A Cidade é uma Casa. A Casa é uma Cidade. Exposição nov.2000 a mar.2001. Almada, Portugal.

**TRABALHO PROGRAMADO II****I.II. REPORTAGENS DE EVENTOS E PREMIAÇÕES**

- I.II.1. Arquitetura na 8º Bienal, Acrópole, Ed. Gruenwald, São Paulo, nº322, ano 27, p. 24.25, out. 1965.
- I.II.2. Grande prêmio Internacional, Acrópole, nº. 366, Editora Gruenwald, São Paulo, Ano 31, págs. 16 a 21, Outubro de 1969.
- I.II.3. X Bienal firma sua seção de Arquitetura, Construção em São Paulo, Editora Pini, São Paulo, nº 1132, Ano 22, págs.. 22 a 28, Outubro de 1969.
- I.II.4. Escolas valorizam a arquitetura da Bienal, Dirigente Construtor, Editora Visão, São Paulo, nº. 1, Ano 6, págs. 12 a 30, Novembro de 1969.
- I.II.5. Prêmio Jean Tschumi, Arquiteto, Editora Schema, São Paulo, nº. 1, Ano I, págs.. 1 a 3, Julho de 1972.
- I.II.6. O construtor do mês: Vilanova Artigas, Construção São Paulo, Editora Pini, São Paulo, nº. 1273, Ano 25, págs. 8 e 9, julho de 1972.
- I.II.7. Vilanova Artigas Recebe Prêmio Jean Tschumi, Dirigente Construtor, Editora Visão, São Paulo nº. 2, vol. 9, p. 60 a 65, Dez. 1972.
- I.II.8. Bienal : balanço da arquitetura mundial contemporânea, Construção São Paulo, Editora Pini, São Paulo, nº.132 1, Ano 26, págs. 22 a 36 e capa, junho de 1973.
- I.II.9.a Nas salas especiais, muito mais que homenagens, Arquiteto, Editora Schema, São Paulo, nº8, edição especial sobre a I Bienal de Arquitetura de São Paulo, págs.. 16 a 18, jun./jul. 1973.
- I.II.9.b Sala especial Vilanova Artigas, Bienal de Arquitetura, encarte em Arquiteto, Editora Schema, São Paulo, nº 8, edição especial sobre a I Bienal de Arquitetura de São Paulo, 5 páginas sem numeração, jun./jul. 1973.
- I.II.10. Sala especial Vilanova Artigas, CJ Arquitetura, Editora Efecê, São Paulo, nº.3, Ano 1, págs. 160 a 172, Novembro de 1973.
- I.II.11. Patrimônio Paulista de 1500 a 1980, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº. 41, p. 16 a 23, Junho de 1982.
- I.II.12. Vilanova Artigas Presta Concurso para Professor Titular na USP, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº. 65, p. 2, junho de 1984.
- I.II.13. Prêmios UIA 1984 para Lúcio Costa e Vilanova Artigas, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº. 70, pag.51, dezembro de 1984.
- I.II.14. Vilanova Artigas, Módulo, Editora Avenir, Rio de Janeiro, nº especial, junho de 1985.
- I.II.15. Exposição Vilanova Artigas, Um Novo Marco na História das Mostras de Arquitetura, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº. 77, p. 2, jul. 1985.
- I.II.16. Segawa, Hugo, Exposição Vilanova Artigas : as experiências e lutas, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº. 78, ago. de 1985.
- I.II.17. Vida e obra do mestre em exposição, A Construção, Editora Pini, São Paulo, nº.1949, Ano 38, p. 12 a 15, junho de 1985.
- I.II.18.e Centro Cultural abre debates sobre Arquitetura, A Construção, Editora Pini, São Paulo, nº.1949, Ano 38, p. 10, junho de 1985.

**I.III. OUTRAS MATÉRIAS JORNALÍSTICAS**

- I.III.1. Observations in Fenestration in Brazil, South African Architectural Record, South Africa, Johannesburg, nº7, p. 150, 152, julho 1950.
- I.III.2. Estação Rodoviária em Londrina, A. D. Arquitetura e Decoração, São Paulo, nº27, ano 6, 2 p. s/n, fev./mar. 1956.
- I.III.3. Estação Rodoviária de Londrina, Brasil Oeste, nº10, ano II, p. 1 e capa, fev. 1957.
- I.III.4. As Razões de uma Controvérsia, Visão, Ed. Visão, São Paulo, nº20, p. 29.33, maio 1959.
- I.III.5. Concreto Aparente Impõe-se em Curto Prazo, Dirigente Construtor, Ed. Visão, São Paulo, nº 11, ano I, p. 41.60, set. 1965.
- I.III.6. Arquitetura Actual de América, Editora Iberoamericana e Instituto de Cultura Hispanica, Espanha, Madrid, mar. 1966.
- I.III.7. Veja, nº.24, Fevereiro de 1969, Editora Abril, São Paulo, "Aqui não há portas para fechar", págs.. 60 e 61.
- I.III.8. Manchete, edição especial, 1969, Editora Bloch, Rio de Janeiro, "Arquitetura Brasileira, um salto no tempo. Págs. 162 e 163.
- I.III.9. Realidade, nº. 56, Novembro de 1970, Editora Abril, São Paulo, "Vamos mudar de casa", págs.. 78 a 84.

- I.III.10. Segundo Congresso Regional Latino-americano dos amigos da t)
- I.III.11. Universidade Hebraica dejerusalém, Outubro de 1971, Editora Shalom, São Paulo, "Cinquenta anos de Arquitetura ", pág. 45
- I.III.12. Grandes Clubes Brasileiros, nº.2, Rio Gráfica editora, Rio de Janeiro, "Do zero ao infinito", págs.. 4 a 11 e "Morumbi, às suas ordens " págs.. 44 a 49.
- I.III.13. Cruzeiro, nº.5, Ano 44, Fevereiro de 1971, Editora O Cruzeiro, Rio de Janeiro, "São Paulo Monumental ", págs.. 74 e 75.
- I.III.14. Visão, nº. 13, Ano 41, Julho de 1972, Editora Visão, São Paulo, "Arquitetos, problemas de todos." Pág. 30
- I.III.15. Banas, nº. 955, Ano 19, Agosto de 1972, Editora Banas, São Paulo, "O homem da semana", pág. 39
- I.III.16. Veja, nº. 244, Maio de 1973, Editora Abril, São Paulo, "Frutos recolhidos", págs.. 120 e 121.
- I.III.17. Veja, nº.250, Junho de 1973, Editora Abril, São Paulo, "O desafio ao arquiteto", págs.. 84 a 92.
- I.III.18. Manchete, nº.1130, Ano 21, Dezembro de 1973, Editora Bloch, Rio de Janeiro, "As novas formas da Arquitetura Brasileira, págs.. 74 a 83.
- I.III.19. Mais, nº. 5, Ano 1, Dezembro de 1973, Editora Três, São Paulo, "Vilanova Artigas, o Arquiteto". Págs.. 30 a 33.
- I.III.20. Dirigente Municipal, nº.3, Ano 5, Maio /junho de 1974, Editora Visão, São Paulo, "Uma estação rodoviária plantada num jardim." Págs.. 8 a 11
- I.III.21. Manchete, nº.1173, Ano 21, Outubro de 1974, Editora Bloch, "USP, a Maior universidade do Brasil " págs.. 88 e 89
- I.III.22. Visão, nº.7, Ano 47, Setembro de 1975, Editora Visão, São Paulo, "Arquitetura à procura de um bom projeto ", págs.. 56 a 70.
- I.III.23. Módulo, nº. 42, Ano 11, Março de 1976, Editora Avenir, Rio de Janeiro, "A Arquitetura Brasileira até hoje " págs.. 16 a 27. Texto de Ivo Campofiorito de caráter genérico que apenas menciona Artigas.
- I.III.24. América Latina (separata), 1977, Academia de Ciências da URSS, Moscou, URSS, "João Vilanova Artigas, professor e arquiteto. Págs.. 156 a 166.
- I.III.25. Veja, junho de 1977, Editora Abril, São Paulo, "Mais um prêmio
- I.III.26. Banas, nº.1157, Ano 24,julho/Agosto de 1977, Editora Banas, São Paulo "Onde estão as forças críticas da sociedade brasileira", págs.. 21 a 26.
- I.III.27. Revista Internacional de Luminotecnia, nº.4, ano 29, 1979, Editora Stichting Prometheus, Amsterdam, Holanda, "Puentes", págs.. 118 e 119.
- I.III.28. Construção Minas, nº.17, Ano 2, Fevereiro de 1978, Editora Pini, São Paulo, "Os 36 pilares e a laje suspensa do prédio do INASK, págs.. 8 a 10.
- I.III.29. Construção São Paulo, nº. 1665, Ano 33, janeiro de 1980, Editora Pini, São Paulo, "Amistia na USP, pág. 5.
- I.IV. ENSAIOS E ESTUDOS SOBRE ARTIGAS NA IMPRENSA PROFISSIONAL
- I.IV.1. Bardí, Lina Bo. Casas de Vilanova Artigas. Habitat, São Paulo, nº1, ano 1, p. 2, 17, out./dez.1950.
- I.IV.2. Alfieri, Bruno, João Vilanova Artigas: ricerca brutalista, Zodiac, Itália, nº. 6 , p.97-107, 1960.
- I.IV.3. Motta, Flávio, Introduzione al Brasile. Zodiac, Itália, nº. 6 , p.61-67, 1960.
- I.IV.4. Especial Artigas, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº 66, " p. 71 a108, Agosto de 1984.
- I.IV.4.a Zein, Ruth Verde, A obra do arquiteto, p.79-91.
- I.IV.4.b Jucá, Cristina, Da atualização da questão contida em "Le Corbusier e o Imperialismo" p.96.
- I.IV.4.c Vieira Filho, Carlos Alberto, Vilanova Artigas e a arquitetura paulista.p.97-101,
- I.IV.5. Arquitetura Perde Grande Mestre Artigas, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº 71, pág. 2, janeiro de 1985.
- I.IV.6. Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº. 72, Fevereiro de 1985.
- I.IV.6.a Segawa, Hugo, Artigas, o Mestre desconhecido, p.42-43.
- I.IV.6.b Santos, Maria Cecília dos, J. B. Vilanova Artigas: a cidade, a casa e a coisa, pág. 44
- I.IV.6.c Zein, Ruth Verde, Com respeito a Artigas, p. 44.



- I.IV.7. Acayaba, Marlene Milan, Brutalismo caboclo e as residências paulistas, Projeto nº 73, p.46-48. São Paulo, março 1985.
- I.IV.8. Vilanova Artigas – amado mestre, Projeto nº 76, p.50-54. São Paulo, junho 1985.
- I.IV.9. Reflexões sobre o brutalismo caboclo, Entrevista de Sérgio Ferro à Marlene Milan Acayaba, Projeto, São Paulo, nº 86, p.68-70, abril 1986.
- I.IV.10. Silva, Dalva Elias Thomaz e Bayeux, Glória Maria e Artigas, Rosa Camargo, “que catedrais tendes no pensamento?“, AU - Arquitetura e Urbanismo, Editora Pini, São Paulo, nº. 5, p. 11 a 17, Abril de 1986.
- I.IV.11. Projeto, nº. 105, Novembro de 1987, Editora Projeto, São Paulo, "Um paulista carioca", pág. 140.
- I.IV.12. Silva, Dalva Elias Thomaz e Artigas, Rosa Camargo, Artigas: por caminhos opostos, AU - Arquitetura e Urbanismo, Editora Pini, São Paulo, nº. 14, págs. 42 a 44, out./ nov. de 1987.
- I.IV.13. Dossiê Escola Paulista, AU - Arquitetura e Urbanismo, Editora Pini, São Paulo, nº17, p. 49 a 78, abr./mai. 1988. Vários depoimentos, textos e autores.
- I.IV.13.a Uma Pedra no Caminho, introdução por José Wolf, p. 49,50.
- I.IV.13.b Depoimentos de Oswaldo Bratkè, Ruth Verde Zein, Abraão Sanovicz, Ruy Ohtake, Aracy Amaral e Joaquim Guedes, p. 53 a 60.
- I.IV.13.c Artigas, Rosa Camargo e Silva, Dalva Thomaz, Sobre Brutalismo, Mitos e Bares, p. 61, 63.
- I.IV.13.d Souza, Ricardo Forjaz Christiano de, Ano Zero, p. 64, 65.
- I.IV.13.e Katinsky, Julio, Uma Perigosa Montagem Ideológica, p. 66 a 71.
- I.IV.14. Apenas uma metáfora: O último Imperador, AU - Arquitetura e Urbanismo, Editora Pini, São Paulo, nº. 18, p. 72 a 81, Junho/julho de 1988.
- I.IV.15. Artigas e Cascaldi em Londrina, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº.135, p.54, 55, junho de 1990.
- I.IV.16. 80 anos de Vilanova Artigas, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº. 186, p.14, junho de 1995.
- I.V. CATÁLOGOS DE EXPOSIÇÕES
- I.IV.1. Motta, Flávio, Sala Especial na VIII Bienal de São Paulo, julho 1965.
- I.V.2. Exposição Vilanova Artigas - Prêmio Jean Tschumi da UIA 1972. Edição IAB 1972. FAUUSP F<720.74<Ar78u<e1-2
- I.VI. MONOGRAFIAS, TRABALHOS UNIVERSITÁRIOS E ENSAIOS SOBRE ARTIGAS
- I.VI.1. FERRO, Sérgio. Arquitetura nova, Grêmio da FAUUSP, São Paulo, 1968.
- I.VI.2. BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*, trad. Ana Maria Goldberger. São Paulo. Perspectiva. 1991
- I.VI.3. FISCHER, Sylvia. Subsídios Para um Estudo do Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado, monografia, FAUUSP. FAUUSP 711.58<F444s
- I.VI.4. JULIO, Ricardo. Artigas – Biografia, monografia FAUUSP 1987. FAUUSP 927.2<Ar78j
- I.VI.5. MOLLAN, Barbara Ann Moore. Conjunto Habitacional de Cumbica, dissertação de mestrado na FAUUSP. FAUUSP 711.59<M735c
- I.VI.6. BAYEUX, Glória Maria. O Debate da Arquitetura Moderna Brasileira nos Anos 50. FAUUSP 724.981<B341d<e1
- I.VI.7. THOMAZ, Dalva Elias int. e Penteado, Fábio apres.. Casas de Artigas. Fundação Vilanova Artigas. FAUUSP F724.981<Ar78cs
- I.VI.8. JÚNIOR, Mário Nogueira de Carvalho. Prática de Arquitetura e Conhecimento Técnico. Doutorado FAUUSP 1994. FAUUSP 720.18<C253p
- I.VI.9. BUZZAR, Miguel Antonio. João Batista Vilanova Artigas. Elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira – 1938-1967. São Paulo. FAU-USP. 1996 (dissertação de mestrado)
- I.VI.10. MARQUES, Eliana de Azevedo e Keese, Jefferson Lafayette. João Batista Vilanova Artigas (1915-1985) Bibliografia, São Paulo. SBI-FAU-USP, 1996. FAUUSP B016<Sa63<253<e1-2
- I.VI.11. SANTOS, Lena Coelho. Arquitetura paulista em torno de 1930-1940. São Paulo. FAU-USP. 1997 (dissertação de mestrado) FAUUSP 043:72.03<s237a<e1-2

I.VI.12. Castro, Maria Beatriz de. Vilanova Artigas : Modernité Éthique, Tradition Esthétique. Diplôme d'Etudes Approfondies "Le Projet Architectural et Urbain – Théories et Dispositifs". 1997. FAUUSP 724.981<Ar78v

I.VI.13. THOMAZ, Dalva Elias . Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira . São Paulo . FAU- USP . 1997 (dissertação de mestrado) FAUUSP 724.981<Ar78t

I.VI.14. Nascimento, Myrna de Arruda. A Tecitura da Rede : Arquitetura como Inter-Linguagens. 1997 FAUUSP 724.981<Ar78na<v1-3

I.VI.15. SEGAWA, Hugo . Arquiteturas no Brasil – 1900-1990. São Paulo . Edusp. 1998

I.VI.16. Correa, Maria Luiza. Artigas : Da Idéia ao Desenho. 1998 FAUUSP 724.981<Ar78co

I.VI.17. Bucci, Angelo. Anhangabau, o Chá e a Metrópole, Dissertação de Mestrado apresentada à FAUUSP. 1998. FAUUSP 711.4<B851a

I.VI.18. YURGEL, Marlene

*As Aventuras de um Arquiteto no Reino da Fantasia da Geometria*

Texto Sistematizado apresentado à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo para Concurso de Livre Docência junto ao Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto. São Paulo, Janeiro 1999.

I.VI.19. FUÃO, Fernando Freitas

Brutalismo, a última trincheira do movimento moderno

Trabalho apresentado no 3º. Seminário DOCOMOMO Brasil, São Paulo, dezembro, 1999.

I.VI.20. Miguel, Jorge Marão Carmelo. Pensar e Fazer Arquitetura. Mestrado FAUUSP, 1999. FAUUSP 724.981<M588p<v1-2

I.VI.21. KAMITA, João Masao. Vilanova Artigas. São Paulo. Cosac & Naify Edições, São Paulo. 2000

I.VI.22. TOUCEDA, Adriana M. Irigoyen de. Frank Lloyd Wright e o Brasil. Mestrado EESC/USP. 2000

#### I.VII. DOCUMENTOS INÉDITOS

I.VII.1. Entrevista com Duílio Marone, 23 de março de 1980. Pesquisador não identificado. Volume 4 de "Documentação Pertencente ao Professor Vilanova Artigas", material organizado por Artigas e José Luis Telles de Souza, pertencente ao acervo da Fundação Vilanova Artigas e disponível na biblioteca da FAUUSP. Ver III.VI.2 do trabalho programado 2.

**COMPLEMENTO**

**AOS TRABALHOS PROGRAMADOS I e II**

## Complemento aos Trabalhos Programados I e II

Aluno Marcos Faccioli Gabriel nº USP 1481267  
Proposta apresentada em janeiro de 2002.

Orientador Prof. Dr. Cibele S. Rizek

Tema BIBLIOGRAFIA COMENTADA POR E SOBRE VILANOVA ARTIGAS

### Esclarecimento Metodológico

Os dois trabalhos que já apresentei e este complemento pretendem ser um guia bibliográfico que identifique as fontes de levantamento bibliográfico disponíveis, e percorra os itens levantados com comentários sobre o seu conteúdo e a documentação gráfica e escrita que reúnem. A extensão do universo de itens relativamente aos créditos atribuídos a estes trabalhos impõe um corte de priorização sobre o que comentar ou não.

### Levantamentos Bibliográficos Usados Como Referência

I ) Vilanova Artigas, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Fundação Vilanova Artigas, 216p, 28x28, São Paulo, 1997.

Esta publicação, coordenada por Marcelo C. Ferraz é a mais abrangente reunião de projetos e obras de Artigas numa único volume, e é o resultado do empenho das duas instituições no sentido de oferecer ao público em geral e aos especialistas uma introdução à obra de Artigas e um guia de referência. Os projetos são apresentados cada um com desenhos mais Bou menos completos, fotografias e comentários de Artigas, os quais poucas vezes tem procedência e data especificadós, constituindo edições de textos dispersos.

Os editores prepararam também, à guisa de introdução, uma edição de vários depoimentos em datas e ocasiões diversos e não estão especificadas que partes pertencem a que depoimentos, sendo o resultado, contudo, bastante bom de se ler. Há também a reprodução de dois textos bem conhecidos e ainda outros nem tanto. O inventário dos textos escritos por Artigas é algo que ainda está por ser feito, pois os levantamentos existentes divergem entre si e são todos incompletos. Neste complemento a meus Trabalhos Programados I e II faço um levantamento mais abrangente que os dois existentes, mas nada garante que seja completo.

Nas páginas finais, a publicação traz dois itens valiosos, uma lista cronológica de projetos e obras, e uma lista bibliográfica por e sobre Artigas que utilizamos no desenvolvimento deste trabalho. Dalva Elias Thomaz , membro da equipe da Fundação que preparou estas listagens, conta que o inventário das obras foi elaborado a partir da documentação deixada por Artigas (ver III.V.2, volumes V1, V3a, V3b, V7) com vários fichários, e que após o fechamento dele novas obras de Artigas foram identificadas por ela, inclusive em trabalho de campo. O levantamento bibliográfico tem como metodologia, ..... bem como está defasado de tudo que foi publicado de 1997 até agora em 2002.

II ) Marques, Eliane de Azevedo, João Batista Vilanova Artigas (1915 –1985) – Bibliografia, SBI-FAUUSP, 29p, São Paulo, abril de 1996.

Este levantamento abrange periódicos acadêmicos e profissionais, nacionais e estrangeiros, além de folhetos, livros e teses constantes do acervo do SBI-FAUUSP . Carece de uma versão atualizada para os últimos seis anos. Foi extraído de três índices de publicações :

1 ) Índice de Arquitetura Brasileira – publicação mantida pelo SBI-FAUUSP que ainda não tem uma versão on line. Os itens apresentam apenas a referência à publicação, ao autor e ao título do trabalho ou matéria, sem resumos ou comentários de qualquer espécie.

2 ) Art Index – publicação norte-americana exclusiva sobre periódicos do campo das artes. Os itens apresentam apenas a referência à publicação, ao autor e ao título do trabalho ou matéria, sem resumos ou comentários de qualquer espécie. Está disponível on line pelo sistema Dedalus –USP.

3 ) API Architectural Periodical Index – publicação britânica exclusiva de periódicos do campo da arquitetura. A maioria dos itens apresentam apenas a referência à publicação, ao autor e ao título do trabalho ou matéria, sendo que alguns deles são acompanhados de resumos e comentários. Não está disponível on line.

Este levantamento incorpora, além da bibliografia, um levantamento de diapositivos e fotografias de obras disponíveis no setor audiovisual do SBI-FAUUSP, que se encontra bastante defasado por não conter o material correspondente ao acervo da Fundação Vilanova Artigas que foi cedido para a guarda do SBI-FAUUSP após a data de sua conclusão.

### Procedimentos

A partir das fontes acima mencionadas procedi ao exame de cada publicação que foi possível encontrar, deixando de examinar as matérias publicadas na imprensa em geral não especializada, cuja listagem apresentei na seção I.III. As teses e livros enumerados e/ou comentados resultam de pesquisa no Dedalus-USP ou obtidas por referências cruzadas entre publicações e autores. A extensão do material existente relativamente à carga horária que pode ser atribuída aos trabalhos programados, impôs uma seleção que separa meras referências a Artigas ou notas relativamente a um evento ou outro de matérias de conteúdo às quais dediquei comentários, às vezes um tanto extensos, segundo os critérios que apresento a seguir.

Ao comentar projetos e obras em publicações, apresento uma avaliação do material gráfico e descritivo útil a estudantes ou a quaisquer interessados em reconstituir projetos e obras, para o quê o meio de acesso mais fácil e difundido são as publicações. Os comentários às obras propriamente visam apontar referências a outras matérias de interesse para a compreensão da obra em questão e destacar circunstâncias peculiares, relação com o cliente, o programa, o “partido de projeto”, métodos de composição, as técnicas e inovações, soluções e expedientes prediletos, eventuais comentários de Artigas ou da crítica, etc. Obviamente estes comentários refletem os interesses de minha dissertação, mas é mais fácil para qualquer leitor trabalhar com um material já processado, até para discordar de pressupostos e conclusões.

Para comentar os textos de Artigas, dada a extensão do material, deixei de lado aqueles que estão reunidos em publicações recentes e de fácil acesso e me concentrei em depoimentos não publicados na íntegra, ainda que lidos e mencionados por vários pesquisadores, ou então em escritos publicados em revistas e catálogos que tornaram-se

raros e pouco conhecidos. O item “III.III. Caderno de Anotações” constitui material ainda não examinado por qualquer pesquisador que eu saiba. São anotações de leituras ou esboços de ensaios que Artigas nunca concluiu. Sendo eles um material de interesse especial para minha dissertação, deixo de comentá-los aqui para fazer da apresentação e dos comentários deles um capítulo de minha dissertação. Contudo, a referência esta dada e qualquer interessado poderá consultá-lo no SBI-FAUUSP, que detém a guarda do acervo cedido pela Fundação Vilanova Artigas.

Os comentários procuram destacar os temas abordados, relacionar esses temas com outros escritos de Artigas, as referências a autores e obras que possam vir a delinear um perfil intelectual de Artigas, destacar circunstâncias biográficas ou históricas para delinear o contexto até onde me for possível, etc. É claro que os comentários refletem os interesses de minha dissertação e os limites de meu repertório, porém com a vantagem de um olhar sobre o conjunto dos documentos.

Os comentários sobre o que se tem escrito sobre Artigas segue o mesmo compasso de meus interesses, por isso a extensão do comentário não é proporcional ao valor da obra comentada. Assim, os textos de Flávio Motta, Bruno Alfieri, Yves Bruand, Sérgio Ferro e Marlene Acayaba, de algumas páginas cada, renderam comentários extensos estabelecendo um diálogo entre eles e visando a construção de meus argumentos. Já obras de porte como de Dalva Elias e Miguel Buzzar levam comentários ligeiros, mais descritivos de tópicos ou indicativos do método do que analíticos de proposições e argumentos. O leitor que tolerar os altos e baixos de meus interesses talvez logre algum benefício.

O conjunto do material estudado e organizado compõe-se dos itens abaixo.

I. ) Trabalhos programados I e II - Bibliografia sobre Artigas, com aproximadamente 150 itens :

#### Trabalho Programado I

I.I ) Projetos e obras em publicações nacionais e estrangeiras;

Trabalho Programado II – Ensaios, reportagens, resenhas, livros e teses sobre Artigas.

I.II ) Reportagens de eventos e premiações;

I.III ) Matérias jornalísticas fora da imprensa profissional;

I.IV ) Ensaios e estudos sobre Artigas na imprensa profissional ou especializada;

I.V ) Catálogos de Exposições;

I.VI ) Monografias e trabalhos universitários;

I.VII ) Documentos não publicados.

Complemento aos Trabalhos Programados - Bibliografia por Artigas, com aproximadamente 80 itens :

II.I ) Textos, entrevistas e depoimentos publicados;

II.II ) Textos, entrevistas e depoimentos não publicados;

II.III ) Caderno de anotações inédito;

II.IV ) Memoriais descritivos de projetos;

II.V ) Participação documentada em congressos;

II.VI ) Sistematização de documentos existente.

## II.I TEXTOS, DEPOIMENTOS E ENTREVISTAS PUBLICADOS DE ARTIGAS

Por razões de brevidade comentamos apenas os textos menos conhecidos de Artigas, fazendo uma apresentação sumária das referências bibliográficas daqueles que compõem publicações largamente difundidas e ao alcance de qualquer estudante.

II.I.1. Artigas, João Batista Vilanova, Le Corbusier e o Imperialismo, Fundamentos, São Paulo, nº18, ano 3, p. 8,9 e 27, mai. 1951.

Depoimentos, Centro de Estudos Brasileiros e GFAU, São Paulo, nº1, ano 1, p. 71 a 76, abr. 1960.

Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 55 a 62, 1986.

II.I.2. Artigas, João Batista Vilanova, A Arte dos Loucos, Fundamentos, São Paulo, nº20, ano 4, p.22 a 24, jul. 1951.

Esta matéria comenta uma exposição realizada pelo MAM de São Paulo em junho de 51 de pinturas e esculturas dos internos do Juqueri, uma instituição psiquiátrica. Artigas foi em 1948 um dos fundadores e membro da diretoria do MAM representante do IAB-SP. A discussão sobre essas produções para além de seu valor terapêutico, seu possível conteúdo artístico ou o que delas se pode apreender sobre a natureza da fatura artística, é deslocada e instrumentalizada na luta ideológica por influência sobre as instituições que fazem a mediação entre a arte e o público. Lembremos que essas instituições conheceram um impulso considerável no pós-guerra, com a fundação do Masp em 1949, com a I Bienal em 51, analogamente ao que ocorria com a fundação de escolas de arquitetura (Mackenzie em 1947, FAUUSP em 48) e com a estruturação do IAB após o I Congresso Brasileiro de Arquitetos em 1945.

II.I.3. Artigas, João Batista Vilanova, Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Fundamentos, São Paulo, nº20, ano 4, p.23, jul. 1951.

Trata-se de uma nota de protesto contra a decisão do Conselho Universitário da USP de negar acesso a Oscar Niemeyer à cadeira de “Grandes Composições” da FAUUSP. Conta-se ter havido empenho pessoal de Artigas em trazer Oscar para a FAU, mas sobre isso a matéria nada esclarece. A decisão do C.O. e os protestos estudantis, inclusive tentativas de gestões com o Reitor Ernesto Leme (UDN) e junto ao governador Lucas Garcez, que foram em vão, são comentadas sob a influência de uma “Conferência de Chanceleres em Washington” na qual o Governo Getúlio Vargas teria assumido compromissos de alinhamento aos EUA na guerra fria e conseqüente perseguição a personalidades ligadas ao PCB, como era Oscar.

II.I.4. Artigas, João Batista Vilanova, A Bienal é Contra os Artistas Brasileiros, Fundamentos, São Paulo, nº23, ano 4, p.10 a 12, dez. 1951.

Esta matéria, como tantas outras que veiculavam as posições do PCB em Fundamentos, no que se destacava o articulista Fernando Pedreira, não trata de qualquer questão artística mas, tão somente, da luta pelo controle das instituições mediadoras entre a arte e o público, que, naquela ocasião, estava centrada na estruturação do Masp sob Assis

Chateaubriand e na realização da I Bienal de São Paulo em 1951 sob Matarazzo. O comércio entre artistas, mercado de arte e instituições nada diz necessariamente, como relações de causa e efeito, sobre o sentido de um trabalho artístico. Graças à atividade de Fundamentos ainda hoje ouvimos, com brios anti-imperialistas, essa confusão a respeito de um pintor abstrato como Pollock, por exemplo, para quem um certo jogo institucional e publicitário foi meio, não sem dúvidas e hesitações, de viabilizar materialmente seu trabalho. Fundamentos não distinguia a posição política e econômica dos EUA da posição de centro da arte moderna que Nova York arrebatara recentemente de Paris.

II.I.5. Artigas, João Batista Vilanova, Os Caminhos da Arquitetura Moderna, Fundamentos, São Paulo, nº24, ano 4, p.10 a 12, jan. 1952.

Depoimentos, Centro de Estudos Brasileiros e GFAU, São Paulo, nº1, ano 1, p. 78 a 89, abr. 1960.

Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 63 a 79, 1986.

II.I.6. Artigas, João Batista Vilanova, A Atualidade de Da Vinci, Fundamentos, São Paulo, nº26, ano 4, p....., mar. 1952.

Este texto jornalístico era o editorial do nº26 da revista e integrava a comemoração dos quinhentos anos de Da Vinci em 1952. O nº27 trazia “Leonardo” de Afonso Schmidt no editorial bem como “A Universalidade de Leonardo Da Vinci” do convidados Prof. Edoardo Bizarri, e ainda um trecho do prefácio escrito por Paul Valery à edição francesa dos manuscritos de Da Vinci e um trecho de “A Dialética da Natureza” de Engels em louvor dos “homens completos” do renascimento. O nº28 publicava “A Crítica de Arte” de Fernando Pedreira, e “A Ceia de Da Vinci” por Stendhal” (1892). Da Vinci vinha a calhar para as noções de universalidade e de humanismo que se cultivava em Fundamentos.

II.I.7. Artigas, João Batista Vilanova, Açúcar, Alcool e Borracha Sintética, Fundamentos, São Paulo, nº28, ano 4, p....., jun. 1952.

Artigas atuando como jornalista descreve, com inflamado tom anti-imperialista, a conexão entre o preço nacional unificado do açúcar, mais alto que o pleiteado pelos usineiros, e o recolhimento obrigatório sobre o açúcar de taxas a financiar um fundo controlado pelo governo federal (Getúlio Vargas) através do Instituto do Açúcar e do Alcool com o objetivo de subsidiar o preço do alcool, matéria prima da produção de borracha sintética. Comenta ainda a decadência da produção extrativista da borracha natural no Brasil, de há muito sobrepujada pelas plantações inglesas na Malásia, e ainda a guerra comercial movida pelos Estados Unidos que subsidiavam a borracha sintética para demolir o controle inglês sobre a matéria prima dos produtos elastoméricos. Eis uma descrição do processo pelo qual o estado “cria a burguesia” às custas do consumidor.



II.I.8. Artigas, João Batista Vilanova, *Brazilian Experience*, Arkitekten, Arkitektens Forlag, Kopenhagen, n°20, ano 4, p.150, mai. 1953.

A revista adverte em nota que este texto fora vertido para o inglês pelo próprio Artigas, assim não podemos deixar de notar como ele usa o termo “funcionalismo” indistintamente para toda a arquitetura moderna surgida na Europa no período entre guerras. A avaliação que faz da “experiência brasileira” com o “funcionalismo”, ele mesmo um destacado praticante desde 1944, é negativa, de caráter anti-popular tanto por desdenhar os problemas da maioria pobre como pelo desprezo pela cultura popular. Por isso pede em lugar do “cosmopolitismo” símbolos que brotem de uma autêntica experiência popular. ....Por que afinal tanto desdém pelo que ele mais amava?

II.I.9. Artigas, João Batista Vilanova, *Considerações sobre Arquitetura Brasileira*, AD Arquitetura e Decoração, São Paulo, n°7, ano 2, p.26, set./out. 1954.

Apesar de ter aparecido numa publicação profissional, esta matéria é dirigida à luta ideológica travada entre arquitetos filiados ao PCB, todos supostamente subscrivendo a doutrina oficial do “realismo socialista”. Havia, então, uma polarização entre o jovem núcleo gaúcho, propagandista daquela doutrina e as estrelas do núcleo carioca, Oscar Niemeyer e Joaquim Cardoso, experientes demais para embarcar na “tolice”. Artigas aparentemente desempenhou um papel mediador, elogiando simultaneamente o “realismo socialista” e a arquitetura de Oscar. Após o período 54/55 o PCB muda de orientação acompanhando o PCUS e abandonando o sectarismo e o isolamento expressos no “Manifesto de Agosto” de 1950, que caracterizava sem nuances o governo Getúlio Vargas como mero instrumento dos EUA na guerra fria. O PCB passará a uma ilegalidade consentida e a ocupar posições no Governo Juscelino Kubitschek, de quem Oscar será o principal colaborador na construção de Brasília. É então que o contato entre Artigas e Edgar Graeff, do núcleo gaúcho, vai ser um processo de diálogo.

II.I.10. Artigas, João Batista Vilanova, *Aos Jovens Arquitetos*, Discurso aos formandos da FAUUSP, AD Arquitetura e Decoração, São Paulo, n°17, ano 4, duas p. s/n, maio/junho 1956.

Aos Formandos da FAUUSP, Turma de 1955, discurso. Depoimentos, Centro de Estudos Brasileiros e GFAU, São Paulo, n°1, ano 1, p. 92 a 96, abr. 1960.

Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 17 a 22, 1986.

II.I.11. Artigas, João Batista Vilanova, *Rumos para o Ensino de Arquitetura*, Departamento de Ensino do GFAU, set. 1956.

Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 81 a 87, 1986.

II.I.12. Artigas, João Batista Vilanova, *Centenário de Louis Sullivan*, Estudos, GFAU, São Paulo, n°1, mar. 1957

Depoimentos, Centro de Estudos Brasileiros e GFAU, São Paulo, n°1, ano 1, p. 98 a 99, abr. 1960.

Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 89 a 91, 1986.

II.I.13. Artigas, João Batista Vilanova, Revisão Crítica de Niemeyer, Acrópole, Editora Gruenwald, São Paulo, nº237, p. 419,420, jul. 1958.

Artigas saúda a célebre autocrítica de Oscar Niemeyer e destaca um ponto que lhe interessava particularmente naquele momento, a declaração de independência do arquiteto em relação à indústria da construção, a “especulação imobiliária”. A causa dessa submissão ele localizava no fato de arquitetura, por força até mesmo da legislação vigente que criou o CREA, figurar como mera especialidade da engenharia.

II.I.14. Artigas, João Batista Vilanova, Aos Formandos da FAUUSP, Turma de 1958, discurso. Depoimentos, Centro de Estudos Brasileiros e GFAU, São Paulo, nº1, ano 1, p. 103 a 107, abr. 1960.

Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 23 a 26, 1986.

II.I.15. Artigas, João Batista Vilanova, Arquitetura e Cultura Nacionais, Aula inaugural na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS em 1959.

Depoimentos, Centro de Estudos Brasileiros e GFAU, São Paulo, nº1, ano 1, p. 107 a 113, abr. 1960.

Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 27 a 35, 1986.

II.I.16. Artigas, João Batista Vilanova, Frank Lloyd Wright (1869-1959), Catálogo da Exposição sobre F. L. Wright, MAM, Rio de Janeiro, 1960.

Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 93 a 95, 1986.

II.I.17. Artigas, João Batista Vilanova, Aos Formandos da FAUUSP (1964).

Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 37 a 40, 1986.

Discurso escrito em Montevidéu em setembro de 1964, e lido por um dos formandos, pois seu autor encontrava-se sem condições políticas de permanecer no Brasil.

II.I.18. Artigas, João Batista Vilanova, Uma Falsa Crise, Acrópole, Editora Gruenwald, São Paulo, nº319, ano 27, p. 21 e 22, jul. 1965.

Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 97 a 102, 1986.

II.I.19. Artigas, João Batista Vilanova, Em “Preto e Branco”, texto de homenagem a Carlos Milan exposto na sala especial dedicada a esse arquiteto na VIII Bienal de São Paulo de 1965.

Arquitetura e Urbanismo, Editora Pini, São Paulo, nº17, p. 78, abr./mai. 1988.

II.I.20. Artigas, João Batista Vilanova, O Desenho, Aula inaugural pronunciada na FAUUSP em 1º de março de 1967.

Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 41 a 52, 1986.

II.I.21. Artigas, João Batista Vilanova, Liberdade para Odiléa, Acrópole, Editora Guenwald, São Paulo, nº338, ano 28, p. 43, abr. 1967.

Com um título que mais parece de um panfleto pela libertação de um preso político, este é um texto de Artigas pouco conhecido, mas interessantíssimo. Ele está a exortar Odiléa Toscano, uma artista plástica com um trabalho de cooperação com a arquitetura, em vários painéis no metrô de São Paulo por exemplo, a ir além da abstração tão ligada à arquitetura moderna. E é essa abstração que se havia incrustado na arquitetura que ele questionava não mais nos termos das polêmicas do realismo socialista contra a arte abstrata. Ele denunciava nessa abstração, entendida como absolutismo de formas abstratas, tanto o desejo de permanência, da dignidade artística da ruína (Le Corbusier é o alvo) quanto a pretensão à autoridade da ciência, a vestir a “toga da ciência”. A técnica, segundo nos diz, cumpre seu papel na medida em que se imiscui no “quotidiano”. Em suma, para ele a “abstração (...) de um lado é máquina e, de outro, é ócio platônico”.

Mais surpreendente ainda é a franqueza com que admitia, algo raro em um arquiteto moderno, o prejuízo que veio junto com o banimento do ornamento, que “nega a cultura inevitavelmente”. Assim como outrora, para ele, a cariátide fora um símbolo de humanismo (suporte estrutural e escultura ao mesmo tempo), acreditava que “a criação de uma simbologia radicada profundamente na história do saber humano já começou a dar os primeiros frutos (...) ...Mas que percebam-no os olhos mais sagazes”.

II.I.22. Artigas, João Batista Vilanova, Arquitetura - Depoimento - O Homem e a Arquitetura, Casa e Jardim, Editora Monumento, São Paulo, nº160, ano 13, p. 42 a 48, abr. 1967.

Essa matéria traz, além de fotos da maquete do conjunto CECAP de Cumbica, uma nota sobre o conjunto e a instituição CECAP, e um texto depoimento de Artigas, “O Homem e a Arquitetura”. Artigas que já afirmara, no II Congresso Nacional de Críticos de Arte, ser a A.M.B. “antropofágica”, explicitava aqui o que pensava : “A famosa coluna do Palácio da Alvorada tão bem aceita e assimilada popularmente, e com ingenuidade até, tem para mim, quem sabe se para nós, um jeito de boneca de índio goiano, um trejeito de alpendre barroco, mas também só é possível como expressão da mais arrojada técnica. Elegante cariátide. Do índio ao brasileiro de hoje o que queremos é ser modernos, enquanto moderno puder significar, como eu imagino, qualquer coisa diferente de subdesenvolvido”.

II.I.23. Artigas, João Batista Vilanova, Arquitetura e Construção, Acrópole, Editora Guenwald, São Paulo, nº368, ano 31, p. 13 a 21, dez. 1969.  
Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 103 a 105, 1986.

II.I.24. Artigas, João Batista Vilanova, Arquitetura e Comunicação, escrito em 1970, in Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 117 a 124, 1986.

II.I.25. Artigas, João Batista Vilanova, O Encontro de Especialistas sobre o Ensino de Arquitetura, Palestra proferida no IAB-SP em agosto de 1970, in: Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 131 a 137, 1986.

Esta palestra proferida no IAB-SP era um relato sobre um encontro organizado pela UNESCO e realizado em junho daquele ano, do qual Artigas participou como professor da FAUUSP e membro do Conselho Superior do IAB-SP e como representante do Brasil.

II.I.26. Artigas, João Batista Vilanova, Sobre Escolas, Acrópole, Editora Gruenwald, São Paulo, n.º 377, Ano 32, págs. 10 a 13, Setembro de 1970.

Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 107 a 115, 1986.

“Sobre Escolas” foi publicada numa matéria especial, com apresentação de Fábio Pentead, por ocasião do “Ano Internacional da Educação” das Nações Unidas, além de trazer uma documentação de uma parte significativa das obras e projetos escolares de Artigas até então.

“Sobre Escolas” é um cômputo dos lugares que a educação ocupou nas políticas de estado no Brasil desde D. João VI, com destaque para as iniciativas e as idéias do período de instalação da república (1885/95) e à figura de Ruy Barbosa, no sentido da intervenção direta do estado no setor. Artigas relembra o “Convênio Escolar” a partir de 1948, que logo foi dominado pela repetição dos projetos padrões, e, por fim a criação do FECE, Fundo Estadual de Construções Escolares, em 1960 no governo de Carvalho Pinto, para o qual Artigas contribuiu com três obras. Ele traça, também, um quadro da constituição simultânea, no Brasil, do pensamento pedagógico e da arquitetura das construções escolares, através do exame de dispositivos da legislação edilícia e de plantas das escolas da Primeira República.

II.I.27. João Batista Vilanova Artigas, Construção São Paulo, Editora Pini, São Paulo, n.º.1313, Ano 26, págs. 62 a 64, Abril de 1973.

Neste depoimento, no auge do “milagre brasileiro” Artigas faz um balanço positivo da arquitetura brasileira após o I Congresso Nacional de Arquitetos em 1945. Os arquitetos cariocas dos anos trinta teriam, segundo ele, estabelecido uma base técnica e estética que após aquele congresso veio a tornar-se uma feição da arquitetura em todo o país, em sintonia com a cultura popular e na vanguarda da técnica. 45 teria estabelecido como meta principal a criação de escolas de arquitetura e urbanismo capazes de suprir as demandas da construção das cidades brasileiras, no quadro do êxodo rural e da fixação nas cidades. O boom imobiliário após 1950 tanto teria criado condições favoráveis de mercado quanto contribuído para o agravamento dos problemas. Após 65 teria se colocado como problema prático a “casa popular”, entendendo-se também o suprimento de infra-estrutura e equipamentos comunitários. A dimensão dos problemas estaria a demandar criatividade arquitetônica em face dos limites da tecnocracia. Apesar do otimismo de Artigas pouco das metas estabelecidas em 45 foi atingido. A matéria é encerrada com uma breve e útil nota sobre a história do IAB.

II.I.28. Artigas, João Batista Vilanova, Projeto de Reorganização do Parque Anhangabaú, Modulo, Editora Avenir, Rio de Janeiro, nº. 42, Ano 11, págs.. 34 a 41, Março de 1976.

Este texto faz uma introdução geral ao estudo urbanístico realizado por Artigas e uma equipe de Arquitetos Colaboradores, no momento em que estava em andamento, em meados de 1974. Trata-se de um estudo para reorganização do vale do Anhangabaú entre o Viaduto Santa Ifigênia e a Praça da Bandeira, confiado a Artigas por dois órgãos do, naquela época, recém criado sistema de planejamento da Prefeitura de São Paulo, a Coordenadoria Geral de Planejamento – COGEP e a Empresa Municipal de Urbanização – EMURB.

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:

- 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 Trianom, 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 Trianom, 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.

- Todo o plano de obras era 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.

- Artigas foi encarregado desse estudo em virtude de sua excelência profissional e pelo reconhecido significado de sua obra para a cidade. Note-se que a matéria revela 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 após o AI5, é certo que seu prestígio não foi abalado e suas oportunidades de trabalho cresceram 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, sem esquecer da 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 :

- 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, 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. Elisário 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.

II.I.29. Artigas, João Batista Vilanova, A Semana de 22 e a Arquitetura, Módulo, Editora Avenir, Rio de Janeiro, nº 45, Ano 12, págs.. 20 a 23, Março de 1977. Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 125 a 127, 1986.

Artigas volta a um de seus temas favoritos, a Semana de Arte Moderna de 1922, que ele julga ter preparado o terreno para a assimilação de Le Corbusier, conformando suas idéias aos “ideais nacionalistas e reformadores da revolução de 30”.

II.I.30. Cadernos Brasileiros de Arquitetura, nº.3, Ano 1, Setembro/ Outubro de 1977, Editora Schema, São Paulo, "Arquiteto Miguel Juliano, pensamento e obra ", pág. 7; "Sobre a formação do Arquiteto", págs.. 9 a 16.

II.I.31. Artigas, João Batista Vilanova, Arquitetura e Desenvolvimento Nacional, Testemunho, maio de 1979.

A. Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 139 a 144, 1986.

B. O IAB-SP realizou com o mesmo título do testemunho de Artigas um painel com a presença de vários arquitetos paulistas. Os testemunhos prestados naquela oportunidade foram reunidos num volume especial publicado em maio de 1979 pelo IAB-SP e pela Editora Pini.

II.I.32. Construção São Paulo, nº. 1755, Ano 34, Setembro de 1981, Editora Pini, São Paulo, "Arquitetura para o Lazer", págs.. 4 a 11 e capa.

A matéria cobre as obras em andamento da Colônia de Férias dos Trabalhadores na Indústria de Fiação e Tecelagem de São Paulo, projetada por Artigas em 1969, cujas obras tiveram início em 1971, permanecendo em andamento, em meio a dificuldades financeiras, por pelo menos dez anos. Situa-se no município de Praia Grande à Avenida dos Sindicatos, gleba originariamente de propriedade do governo estadual que fez doações a sindicatos, entre eles o dos têxteis. As obras iniciaram-se com o desmatamento e aterro do mangue, e foi administrada num esquema "caseiro", pelo empreiteiro Agustin Mallarte, colaborador habitual do escritório de Artigas.

Ao todo Artigas projetou 4 colônias de férias, a Colônia de férias do sindicato dos metalúrgicos 1963/64, a Colônia de férias do sindicato dos condutores de veículos, 1973/74, e a Colônia de férias da UNSP- União Nacional dos Servidores Públicos, sendo a dos têxteis a única a ser construída até a ocasião da entrevista. A colônia dos condutores de veículos foi construída pelo menos parcialmente (FVA97- p.184, 185). Todas elas foram concebidas para terrenos na Av. dos Sindicatos em Praia Grande. A matéria traz uma documentação gráfica de desenhos suficientes porém de difícil leitura pela excessiva redução. Os comentários descritivos, bastante bons, são entremeados por trechos de uma entrevista concedida por Artigas, provavelmente exclusivamente para a elaboração da matéria, sobre a qual tecerei comentários.

Da entrevista, pelo grau de elaboração de Artigas sobre o programa, percebe-se que ele tinha uma razoável influência sobre essa clientela, inclusive orientando o planejamento dos equipamentos, provavelmente por contatos via PCB. Nesta obra Artigas teve a oportunidade de desenvolver "uma concepção de lazer a um tempo minha e universal", que não poderia ser a de mera reposição de energias para o retorno ao trabalho. As "horas de descanso" deveriam ter um papel formativo, pois "são as horas de liberdade para todo ser humano. É durante esse período que se tem oportunidade de recriar a própria consciência, de desenvolver a criatividade". E a criatividade implicaria num duplo movimento, individualmente e em grupo : "a criatividade é qualquer coisa que cascadeia de cabeça em cabeça e faz a cultura de um povo. A cultura, por sua vez, não pode ser imposta : ela é o fruto da convivência entre as pessoas que criam individualmente e assimilam em grupo. E assim o homem vai progredindo socialmente, à sua maneira, com a sua liberdade e, só através dela, poderá exprimir o seu progresso. A falta de lazer significa a morte da cultura e a morte da assimilação da criatividade do outro; significa o condicionamento."



Esta concepção de lazer como formação traduzia-se no agrupamento de uma variedade de opções de atividades culturais e recreativas : “Proporcionar melhor nível cultural às pessoas de todas as classes é dever de quem projeta o espaço físico que deverão ocupar. Esse espaço físico e temporal é criado para que milhares de pessoas assistam conferências, convivam com os conferencistas, vejam filmes programados em vídeo-tapes, recebam pessoas novas, troquem idéias, reúnam-se em grupos para diferentes jogos”. Assim, das palavras de Artigas podemos extrair os termos de como formulava o problema : lazer/formação, jogo, criação individual e assimilação coletiva, contraposição ao condicionamento. Ora, esses são termos chave para toda uma tradição, iniciada por Schiller e suas “Cartas sobre a Educação Estética da Humanidade”, de um papel social da arte como estrategicamente construtora das condições subjetivas da “liberdade política” (“e assim o homem vai progredindo socialmente, à sua maneira, com a sua liberdade e, só através dela, poderá exprimir o seu progresso). As relações do artista individual com o público, tomado como agrupamentos de toda espécie, seriam, então, táticas. Nessa tradição, o jogo tornou-se paradigma da atividade artística, explicitamente já na fórmula kantiana do juízo estético com o “livre jogo das faculdades da imaginação e do entendimento”. O jogo, como atividade livre de coerção, quer material, quer moralmente, seria o paradigma da harmonia entre o “impulso sensível” e o “impulso formal”, o desdobramento completo da dupla natureza humana. Somente o belo admitiria o comportamento de jogo, só com a beleza se deveria jogar, só a beleza admitiria o desinteressado e isento de toda coerção, aquilo que em nenhum outro campo da vida se admite.

O que a concepção de Artigas queria evitar era o condicionamento, a coerção : “É preciso acreditar na liberdade e, pacientemente, confiar que a natureza humana caminha para o progresso por caminhos que vão sendo traçados nos momentos de liberdade e não por caminhos impostos, que condicionam os seres humanos”. Nesta via em que as pessoas “criam individualmente e assimilam em grupo”, via de mão dupla, o arquiteto/artista é um dos polos da atividade, que Artigas descreve, contudo, em termos paradoxais : “A manipulação da figura humana é extremamente complexa e, por isso mesmo, pela variedade de pessoas e situações, extremamente atraente”, atraente como desafio ao projeto. Num comentário sobre o conjunto CECAP Guarulhos, Artigas falava, de modo não menos paradoxal, de uma “construção estética”. Co é que a atividade que abre um parênteses na vida, que suspende a coerção, pode receber qualificativos como “manipulação” e “coerção”?

Artigas, o “príncipe filósofo”, parecer crer em voltar as armas do inimigo contra o inimigo! Senão, como explicar que o antagonista do “racionalismo”, que queria transformar arte em técnica, seja lembrado tão pouco na defesa do papel da arte e tão inequivocamente no dever de construção de uma capacitação técnica dos arquitetos? Provisoriamente eu admitiria que a “manipulação” deva ser entendida como estabelecer as regras do jogo, conceber e realizar o empreendimento. E o que é que possibilita estabelecer tais regras diante de imposições tão apertadas como a área do terreno, a demanda de um número desproporcionalmente grande de usuários, a necessidade de usos múltiplos, as restrições orçamentárias, o tipo de solo para as fundações, etc? A técnica! Estabelecer as regras e mover o primeiro peão, construir com riqueza sensível, com grandeza plástica!

A matéria dá uma boa descrição do programa que fora montado, tendo em vista as necessidades das famílias em férias (15 dias em média) e das famílias em passeio de fim

de semana. A solução proveu 42 apartamentos, dormitórios familiares com um sanitário e um mezanino para o casal. As dimensões em planta 8,00x2,00m são um mínimo possível porque todas as demais funções (alimentação, reunião recreação infantil, leitura) estão coletivizadas.

A solução da colônia de férias é uma variante do partido de projeto das escolas de Artigas. Num terreno de 106 x 42 m (4450m<sup>2</sup>) Artigas implantou uma imensa laje de 93x41 (3800m<sup>2</sup>) apoiada sobre vigas caixão com vão transversal de 33m mais dois balanços de 4m e vãos longitudinais de 17m, com balanços de 4m em cada extremidade, tudo apoiado sobre 12 pilares. A protensão e um concreto de elevada resistência viabilizam essa laje, com a carga permanente de uma lâmina d'água de 10cm, com vigas caixão e nervuras transversais de apenas 1,2m de altura. Essa laje define um pé direito de 9m em relação à plataforma térrea.

Todas as dependências ocupam dois volumes longitudinais de 87x10m em planta, separados por um vazio central, o pátio coberto, e ligados por um sistema de rampas longitudinais. Esses dois volumes tem estrutura de concreto armado convencional e fundações independentes das da cobertura, cujo vão é metade do vão longitudinal da cobertura, ou seja 8,5m. As fundações são diretas, tendo havido substituição do solo de mangue por areia transportada desde a capital. As cotas das lajes dos dois volumes independentes, são defasadas de meio nível.

II.I.33. Artigas, João Batista Vilanova, Artigas por Artigas, Museu da Imagem e do Som da Secretaria Estadual da Cultura do Ceará, Fortaleza, 1981.

Edição de trechos do depoimento sob o título de "Artigas por Artigas", realizado pelo IAB-Departamento do Ceará, com nota introdutória de José Alberto de Almeida, 1985.

Este depoimento foi feito por ocasião de uma exposição da obra de Artigas. Não obtive acesso à íntegra do depoimento mas somente à edição de "Artigas por Artigas", disponível como folheto no SIB-FAUUSP, acompanhada também uma de uma nota de homenagem escrita pelo falecimento de Artigas por José Alberto de Almeida do IAB-CE.

É o último depoimento que pego para comentar e constato que é bastante repetitivo relativamente aos depoimentos a Rodrigo B. Lefevre (II.II.1.), a José Luiz Telles dos Santos (II.II.7.) e a Sylvia Ficher (II.II.9.). Parece que, num certo sentido, Artigas passou a vida recitando um monólogo sem que, até onde eu saiba pelo menos, alguém o tivesse questionado. Ao falar, por exemplo de sua paixão juvenil pela arquitetura de F.L. Wright, diz esse arquiteto "tinha uma moral ligada à arquitetura e dava para mim a convicção de que ser arquiteto significava cumprir uma determinada tarefa, um certo destino, um conjunto de normas morais e éticas que eram necessárias para ser arquiteto"(p.5). Com palavras ligeiramente diferentes isso se repete nos outros depoimentos, sem que Artigas se desse uma vez sequer ao trabalho de esclarecer que normas e que moral era essa de Wright. Tive oportunidade de avançar nessa questão no comentário a "Frank Lloyd Wright e o Brasil" de Adriana M. Irigoyen de Touceda (I.VI.22.). Do mesmo modo os demais temas que aparecem neste depoimento eu os comentei quando dos outros três que mencionei acima.

II.I.34. Artigas, João Batista Vilanova, *As Cidades Tornaram-se Territórios Suspeitos, A Construção*, suplemento do número 1809, "Depoimentos", Editora Pini, São Paulo, pág. 76, out. 1982.

Artigas nesta ocasião já tem uma avaliação diferente da que manifestara em 73 em depoimento a esta mesma revista, a de que as cidades brasileiras, São Paulo em particular, são calamidades, apesar da atuação positiva dos arquitetos e urbanistas. Ainda assim opõe-se ao desurbanismo de "São Paulo precisa parar", pois a solução da fome no campo está na indústria e na técnica das cidades. Responsabiliza a visão tecnocrática predominante após 64, para quem as cidades teriam se tornado "territórios suspeitos" de inconformismo político.

II.I.35. Artigas, João Batista Vilanova, *Artigas o Mestre, Entrevista*, texto de Lívia Alvares Pedreira, *A Construção*, Editora Pini, São Paulo, n° 1910, Ano 37, pág. 14 a 22, Set. 1984.

Entrevista publicada novamente como "Arquitetura, Política e Paixão", *AU - Arquitetura e Urbanismo*, Editora Pini, São Paulo, n°1, págs.. 11 a 17, janeiro de 1985.

Esta é, até onde tenho notícia, a última entrevista de Artigas, colhida no período imediatamente posterior ao concurso à livre docência e à láurea pela UIA com o prêmio Auguste Perret de tecnologia aplicada à arquitetura, e meses antes de sua morte. Trechos desta entrevista circulam em várias publicações. Ele depõe com um tom de balanço ao fim de atividades, um acerto de contas com a vida. Além das habituais reflexões sobre sua concepção do humanismo do arquiteto, humanismo da totalidade, como aquele que a velha revista *Fundamentos* apresentava na figura de Da Vinci, destaquemos apenas um ponto, a inflexão que esperava que se concretizasse ao elaborar o currículo da FAUUSP em 1962. A sua geração, dos que iniciaram-se na vida profissional antes de 45 por assim dizer, teria sido marcada por transformar imagens do que as revistas mostravam ser arquitetura moderna em organismos construtivos, com um alto grau de improvisações de canteiro e podendo contar cada vez menos com produtos e componentes importados. Imaginava, com a FAU de 1962 uma situação com menor improvisação de canteiro, alguma oferta de produtos industrializados confiáveis e um repertório já desbravado de formas e soluções construtivas. A ênfase educacional podia, então, passar para o plano de uma totalidade das escalas físicas, da embalagem do produto à cidade e à região. O teste para o currículo da FAUUSP é saber se mais industrialização não requer, pelo contrário, mais divisão do trabalho e especialização.

II.I.36. Artigas, João Batista Vilanova, *Carta ao Prefeito de Jaú*, in *Ginásio de Esportes de Jaú*, Módulo, Editora Avenir, Rio de Janeiro, n° 86, p.86, 87, julho 1985.

Esta matéria mostra duas fotos do projeto não construído do Ginásio de Esportes de Jaú e publica a carta, escrita a propósito de uma proposta de serviços, honorários e firmas colaboradoras em projetos complementares, para o desenvolvimento do projeto executivo do ginásio. A carta destaca a conformidade do ginásio às diretrizes do plano municipal, tanto na localização, relativamente a outros equipamentos e ao sistema viário, como o seu papel no sistema de lazer "destinado, como é, tanto à cultura física como à espiritual". A carta denota um alto grau de cooperação entre a administração municipal e o arquiteto.

II.I.37. Artigas, João Batista Vilanova, Fragmentos de um Discurso Complexo, depoimento a Lena Coelho Santos, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº. 109, p. 92 a 94, Abril de 1988,

Apesar de publicada em 88, esta entrevista foi colhida em 1979, num dia em que Artigas disse “Hoje não estou de bom humor, estou para fazer comício!”, e ele faz um comício de suas dúvidas permanentes. Mede as suas realizações por uma escala elevada de exigências, demanda uma justificativa moral de ser arquiteto e artista, a moral do que “se integra (...) às melhores aspirações do nosso povo”. Indaga se as coisas que fez teriam o significado que queria que tivessem, e manifesta uma dificuldade em fruir a satisfação da autoria. Esse homem parecia ter a necessidade de lançar ao fogo o que ele mais amava, o belo, que ele acusava de aristocrático; a A.M.B. consagrada corresponderia a algo “que não podia ser atingível pela educação dada dentro do Brasil para o próprio arquiteto. Essa é sempre a sensação de que a arte tem que ser importada de uma forma ou de outra, e que os exemplos deviam ser oferecidos para nós a fim de que os seguissemos. (...) tanto assim que (...) quando se fez a I Bienal de São Paulo, me joguei totalmente contra.”

II.I.38. Artigas, João Batista Vilanova, As posições dos anos 50, Entrevista a Aracy Amaral, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº. 109, págs.. 95 a 102, Abril de 1988.

Esta entrevista foi concedida à professora Aracy Amaral em 6 de novembro de 1980, durante a preparação de “Arte Para Quê?”. É uma entrevista longa e difícil, em primeiro lugar porque as perguntas são formuladas de acordo com tópicos historiográficos da pesquisa da professora Aracy, que para serem compreendidos demandam conhecimento dos contextos históricos, e não são poucos esses tópicos. Em segundo lugar, pelo habitual e, penso, deliberado desleixo de Artigas com a linguagem que compromete a credibilidade de sua fala, deixando de interessar a possíveis interlocutores competentes. Assim mesmo, ou talvez por isso mesmo, vale a pena deter-se nesta entrevista para, quem sabe, “pescar” evidências um pouco além da deliberação do próprio Artigas.

A professora Aracy propõe questões circunscritas a um período histórico, o início dos anos 50 e debates no mundo das artes e da arquitetura, de que Artigas participou ativamente na qualidade não só de arquiteto atuante no IAB, e destacado por essa entidade como representante na direção do recém criado Museu de Arte Moderna de São Paulo, mas, também, como articulista da revista Fundamentos, órgão oficioso do PCB em São Paulo, e como um porta-voz cultural desse partido, em cujo comitê central teria ocupado um posto. Enumeremos os tópicos abordados na entrevista:

A) Campanha de boicote à participação na I Bienal Internacional de São Paulo, para o que Artigas contribuiu com “a Bienal é contra os artistas brasileiros”, publicada em Fundamentos. Essa posição agrupou um núcleo de artistas em São Paulo e outro no Rio Grande do Sul, além de personalidades no Rio de Janeiro. Artigas lembra que entre os egressos da “família artística paulista” houve um alinhamento espontâneo pelo boicote. Artigas destaca o clima de opinião contrário ao alinhamento do Brasil na Guerra Fria como tendo impulsionado o boicote.

- B) O jornalista Fernando Pedreira, foi nas páginas de Fundamentos, o principal porta-voz do “realismo socialista”, mas entre os artistas do PCB desse tempo não havia uma posição hegemônica e nem se fazia dessas posições assunto de deliberações partidárias que implicassem em ações orientadas em conjunto. Por volta de 1956, houve, ele contava, um reordenamento relativo às posições tomadas na primeira metade da década pautadas pelo “Manifesto de Agosto” de 1950. Artigas declara ter estado em “oposição frontal” ao núcleo de artistas comunistas do Rio Grande do Sul, como Carlos Scliar, que propunha uma “arte regionalista”. Essa posição dos gaúchos teve rebatimento na arquitetura com uma revalidação ideológica do velho neocolonial de Lúcio Costa.
- C) Artigas toma um desvio de rota para manifestar seu desacordo, que ele elaborou sabe-se lá quando, com a orientação historiográfica de Lúcio Costa, que teria limitado a pesquisa ao período colonial e ignorado o ecletismo e o *liberty*, principalmente a partir do período republicano.
- D) Artigas manifesta-se de um modo desconcertante sobre o tema do “historicismo” ou, antes, sobre sentidos divergentes desse tema.

A doutrina da arquitetura moderna brasileira, segundo ele, ao restringir o foco de interesse historiográfico legítimo ao período colonial, deixando de lado o ecletismo e o *liberty* (com Dubugras) do período republicano, teria banido a história das formas e dos símbolos: “fazer uma arquitetura moderna, mas fora da história, abrindo mão de toda a simbologia que a história da arquitetura trazia para nós, dos gregos até hoje...”

E dizia mais sobre as justificativas dessa atitude contra o símbolo, como das vanguardas soviéticas em particular : “... Depois de 1917, para servir uma sociedade nova (...) servir à sociedade surgida da revolução, porém sem os símbolos burgueses – porque eles achavam que os símbolos que vinham do passado eram burgueses – e só apoiados na tecnologia moderna . Tecnologia que queria dizer preços baixos, produção em grande quantidade, novos valores estéticos, etc. quer dizer: a negação total da história. Essa é a crítica que posso fazer hoje, porque vivi com violência esse momento e posso falar.” Ou seja, ele deixa claro ser isso uma elaboração consolidada retrospectivamente, em 1980, sobre o passado vivido com “violência” nos idos de 1950. No entanto, dá a entender que o que formalizava em 1980 estava em estado de “sentimento” em 1950: “Eu estava nesse tempo sob a influência daqueles artigos de 1950, 1951, numa vasta crise. Felizmente não escrevi...” Acontece que mesmo formalizando retrospectivamente Artigas o faz com seu habitual desleixo, colocando num único ponto oposto ao seu tanto os proponentes do realismo socialista, como Scliar e Demétrio Ribeiro quanto Oscar Niemeyer de quem dizia: “Ele não gosta das formas muito estabelecidas porque ele vacila entre o abstrato, o ana-histórico e o histórico simbolizado.”

Artigas ao mesmo tempo que vive às voltas sempre com os conceitos, trata muito mal deles, daí o descrédito, daí que não se costume levar a sério a possibilidade de que ele tivesse algum comércio produtivo com eles. Por debaixo de barbarismos de linguagem, Artigas arranha um problema, o dos diversos sentidos, ou das diversas temporalidades, que a história pode assumir, e que, por exemplo, vemos bem exposto e comentado no ensaio “Tempo e História: Introdução à Crise” de Benedito Nunes. Esse autor faz perfilar lado a lado o conceito da tradição humanista de história como “mestra da vida”, “ciência dos fatos do passado a serviço da

edificação moral do presente” de um lado, e um outro, que advém com a introdução do tempo (mudança, fluxo, processo) a aliar-se à história no século XVIII, no que a história constitui-se como uma ciência capaz de prever os rumos da sociedade e do Estado, do mesmo modo como a astronomia previa o movimento dos astros. Essa nova concepção da história era animado pelas idéias de progresso e revolução (após o declínio da “História Universal”), as quais “uma e outra apoiam-se em matrizes conceptuais do regime histórico do conhecimento, cuja dominante hegemonia no século XIX tomou o nome de historicismo.”

Nunes esclarece que aborda o tema pela vertente da “História das Idéias”. Em anos recentes o termo “historicismo” adquiriu na crítica da Arquitetura, pelas mãos de Charles Jencks, o sentido de agenciamentos de formas extraídas da história da Arquitetura e com relações as mais variadas com elas, independentemente de determinismos técnico-materiais. Repare-se que este último sentido de historicismo está em oposição ao sentido do olhar sobre a história de Lúcio Costa que proscovia a imitação das formas e acolhia as lições ou a lição da história, a “mestra da vida”, para melhor situar-se no movimento do progresso e da transformação da nação em seu tempo. O historicismo de Jencks talvez seja um agenciamento de “imagens” e não de formas, uma vez que não lhe interessava a forma como estruturante da consciência, mas as imagens num mundo que bebe e respira imagens destituídas de qualquer pretensão de verdade. No mesmo ensaio, Nunes alerta para algo que aqui já divisamos, que ao associar-se a história ao tempo, a cada experiência do tempo passa a corresponder uma concepção da história, pois “usada no singular, a palavra “tempo” significa um em muitos; é, como se costuma dizer, um “singular coletivo”.

A constelação do “historicismo” era, para Artigas, “o tema da maior importância para a crítica de arte em geral, porque a idéia de real e histórico é dizer: se a história é a ciência básica, e a única que pode existir, a outra ciência é circunstancial. Por conseguinte, a tecnologia que vem dela, que vai resolver os problemas sociais, nega a história, e aqui ficamos...” Artigas pronunciava, assim, inadvertidamente uma contradição, pois a constelação do historicismo está na base do regime histórico das humanidades e, como já vimos, da idéia do progresso que tão profundamente se mede pelo concreto e mensurável progresso tecnológico. Trocando em miúdos as outras considerações ainda mais complicadas, de quem remove a distância entre os conceitos e os fatos para então misturá-los, há um tom de desagravo de quem viveu um conflito no comércio entre os conceitos e as práticas políticas e as diretivas dirigidas às atividades da arte e da arquitetura, desagravo contra essas diretivas que obrigavam a fazer “uma arquitetura em termos plásticos que não quer saber nada da história[1], dos arcos ou capitéis, de Bramante, etc. ... E, então, você tem um Adolf Loos: “O ornamento é um crime.” O desagravo vai tão longe a ponto de então poder dizer o que antes calara, como é que superou a “vasta crise” : “Pude chegar em 1954, agora volto novamente. Renascer. Posso renascer daqui, fruto da história. E vou ver aquilo da história que me interessa conservar, que é patrimônio da humanidade, acima de ser patrimônio da classe operária.” Resta descobrir que tipo de “historicismo” é possível encontrar na obra madura de Artigas, que se anunciava naquele ano de 1954 de tantos eventos...

- E) A entrevista versou ainda sobre o projeto, senão de todo o grupo concretista, pelo menos de Waldemar Cordeiro, de difusão da arte no desenho industrial e no paisagismo, dizendo “que não estavam fazendo uma arte esotérica, mas uma arte

para uma nova sociedade, livrando-se do emocional, do irracional na arte, etc.” Waldemar Cordeiro e outros concretistas participaram do boicote à I Bienal apesar de suas posições destoantes das do PCB, no que Artigas caracterizava como união numa frente anti-imperialista. A partir de 52, 53, Artigas afirmava, os artistas do PCB abandonaram quaisquer exigências partidárias quanto a posições artísticas, tendo a união e a ação comum tornado-se exclusivamente política. Em 54 houve, com o XX Congresso do PCUS, da “desestalinização”, um reordenamento do PCB, abandonando o esquerdismo e o isolamento do “Manifesto de Agosto” de 1950. Há um número de Fundamentos que reproduz o Manifesto de Agosto.

- E) A professora Aracy lembrava que Mário Pedrosa publicou em *L'Architecture D'Aujourd'Hui* em 1953, um ensaio de história da arquitetura moderna brasileira apontando contradição relativa ao sentido dessa arquitetura que se manifestava quando Niemeyer trabalhara para a ditadura do Estado Novo. O próprio Niemeyer reconhecia, a despeito das qualidades arquitetônicas de sua obra, a contradição dela com as favelas e os cortiços de nossa miséria endêmica. As críticas de Max Bill iam na mesma direção. A professora lembrava, ainda, que Artigas em “Aos Jovens Arquitetos” de (1955 ?) defendia e se reivindicava de Niemeyer, apesar daquelas críticas, como se ele tivesse que subscrevê-las como decorrência de sua orientação pessoal. Artigas soube deixar de responder a essa pergunta.
- F) Há algumas passagens da entrevista em que Artigas falou sem ter sido perguntado. Ele dizia ter fechado para si o período até 1954 com uma posição mais genérica relativamente aos sectarismos de 50/52, que ele sintetizava como “ter uma posição crítica diante da realidade ...”, “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?” E ao sair da crise, passou a haver uma “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 recomençar 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 Itapeverica, 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.” E sobre o sentido da escola paulista : “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.”

OBSERVAÇÕES:

- Fundamentos publicou pequena nota sobre Gramsci quando este era ainda desconhecido no Brasil.
- Rivadávia Mendonça atacou de modo baixo e vil Sérgio Milliet em Fundamentos. Isso foi parte de um processo que levou à ruptura da ABDE e a fundação da UBE pelo grupo de Milliet e Paulo Duarte. (Milliet diretor do MAM e representante da AICA no Brasil).
- Sobre os Abramo e Mário Pedrosa, trotskistas, Artigas declara simpatia e admiração independentemente das restrições do PCB.
- Viagem à Polônia em 1952 – Fundação do UIA
- Mendes André era empresário de A Equitativa, para cuja obra Portinari executou um painel que estava desaparecido por ocasião da entrevista.

II.I.39. Artigas, João Batista Vilanova, 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, Livraria Nobel S.A., São Paulo, 1989.

Esta publicação traz a íntegra de todas as argüições e uma introdução de Marco Aurélio Nogueira, professor de ciência política na UNESP.

II.I.40. Vilanova Artigas, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Fundação Vilanova Artigas, São Paulo, 1997.

Esta publicação, coordenada por Marcelo C. Ferraz e que já comentamos na seção correspondente a projetos e obras, é a mais abrangente reunião da produção de Artigas, com os quais são reproduzidos comentários de Artigas, poucas vezes com procedência e data especificados, constituindo edições de textos dispersos.

Os editores prepararam também, à guisa de introdução, uma edição de vários depoimentos em datas e ocasiões diversos, sem especificar quês partes pertencem a quês depoimentos, sendo o resultado, contudo, bastante bom de se ler. Há também a reprodução de dois textos bem conhecidos e ainda outros nem tanto. O inventário dos textos de Artigas é algo que ainda está por ser feito

Nas páginas finais, a publicação traz ainda dois itens valiosos, uma lista cronológica de projetos e obras, supõe-se que completa, e uma lista bibliográfica ativa e passiva, que não é completa, que utilizamos no desenvolvimento deste trabalho :

RELAÇÃO DOS PROJETOS - 1970 .....	p.209
LIVROS, ENSAIOS EM SEPARATAS E PUBLICAÇÕES .....	p.211
PROJETOS E TEXTOS PUBLICADOS EM REVISTAS BRASILEIRAS E ESTRANGEIRAS .....	p.212

Textos

EDIÇÃO DE DEPOIMENTOS.....	p.15 A 33
CARTA AO CLIENTE – JUL./ 1945 .....	p. 49. 52
APRAÇA. A ESCOLA – s/ data.....	p.114
O DESENHO - 1967 .....	p.129. 146



CONJUNTO HABITACIONAL CECAP "ZEZINHO MAGALHÃES PRADO – s/ data .....	p.142, 150
ARQUITETURA E CONSTRUÇÃO - 1969 .....	p.166.167
SILOS CEAGESP - 1970 .....	p.199

II.I.41. Vilanova Artigas – Arquiteto, Casa da Cerca e Centro de Arte Contemporânea de Almada, Almada, Portugal, 2000.

Esta publicação portuguesa traz uma coletânea de onze textos e uma entrevista bastante conhecidos e que constam neste levantamento bibliográfico. Entre eles um ainda não constava deste trabalho que é um conjunto de notas explicativas para uma série de projetos, todos bem conhecidos, escritas por Artigas em 1984.

## II.II TEXTOS, DEPOIMENTOS E ENTREVISTAS NÃO PUBLICADOS DE ARTIGAS

### II.II.1. Depoimentos biográficos em outubro e dezembro de 1962 a Rodrigo B. Lefevre.

Este tipo de documento, pela importância que assume na falta de outras fontes, ressentese da habitual falta de sistematicidade, carência de pontos de apoio para as reconstituições e deixa lacunas e ambigüidades que os pesquisadores vêm tentando preencher e esclarecer. Este depoimento versa sobre o percurso de Artigas até 1945, período coberto também pelos depoimentos a Eduardo de Jesus Rodrigues (jun./78), a José L. Telles dos Santos (nov./78) e a Sylvia Ficher (1982). Dalva Elias Thomaz (LVI.7) realizou uma verdadeira montagem de quebra-cabeças com esses depoimentos, cruzando dados com informações históricas disponíveis e, em pontos precisos, levanta hipóteses de reconstituição muito plausíveis.

Este depoimento auto-biográfico concedido a um aluno, acaba deixando transparecer algo da orientação de Artigas como educador. Com efeito, suas lembranças são até certo ponto filtradas com vistas ao seu projeto educacional, por exemplo, da tenra infância em Teixeira Soares no interior do Paraná, relembra as comemorações do centenário da independência e a comoção pela morte desse campeão republicano que foi Ruy Barbosa no ano seguinte. As lembranças do ginásio em Curitiba são de professores apaixonados republicanos, 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 teveria 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.”

Nas figuras desses velhos mestres, Artigas fazia o elogio de um ensino determinante, 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 ...”

Artigas só falava de seu repertório familiar quando explicitamente interrogado pelo aluno Lefevre, e, mesmo assim, parecendo reunir nos traços dos parentes aquelas qualidades que Vitruvius recomendava à educação de um arquiteto, não isento de conflitos : “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. ...” Em um outro depoimento (dep. em Fortaleza) 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.”

Dalva Elias Thomaz (LVI.7) tece considerações sobre como, aos 18 anos em 1934, a opção por ser engenheiro arquiteto foi uma manobra para dobrar as resistências familiares e poder vir para São Paulo, onde aquele curso era oferecido pela Escola Politécnica e onde esperava encontrar um ambiente onde poderia ainda explorar alguma abertura para seus interesses. Com efeito, vai matricular-se no curso de engenharia civil e frequentará como ouvinte o de engenheiro arquiteto até 1936 quando desiste do primeiro para vir a formar-se no segundo.

Falando do curso na Politécnica, Artigas não oculta as insuficiências que percebia : “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.” A partir do final de 1935 e durante 1936 e 37, Artigas veio a trabalhar como estagiário na firma dos arquitetos Bratke e Botti, ambos já com 5 anos de prática profissional, uma firma cujo perfil era de uma pequena construtora que projetava e executava residências para a classe média paulistana.

O testemunho que dá do ensino de Anhaia Mello, titular da cadeira de “Composição Geral e Estética” na Politécnica, professor e mentor de Artigas, de quem este último viria a ser assistente entre 1938 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.” 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”. Decididamente, “relaxamento” era o oposto da catequese.

A secura do curso na Politécnica, insatisfatório para Artigas, o levou não apenas à complementação profissional com Bratke e Botti. 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 mas também ligado à E.B.A.. Durante esses três anos desenvolverá o desenho e conviverá com os artistas da “Família Artística Paulista” : “...uns três anos, não tenho bem certeza diíso, 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.”

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. Paradoxalmente, ele declara que o mais importante na sua formação não foi a “catequese cívica” de seus mestres, mas um processo em que seu caráter individual, não conhecido de antemão, foi se revelando a posteriori nos fatos de sua atividade : “Em suma, eu creio que o que mais influiu 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.” Ligar-se aos artistas do “Santa Helena” nas aulas de modelo vivo era uma incursão 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 também riscos : “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.”.

Este depoimento deixa entrever uma importância na formação de Artigas do contato com os santelenistas muito além da prática do desenho : “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.” Artigas deve referir-se aqui à sua participação 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. 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 uma 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 , na teoria da pintura de Ozenfant e Jeanneret, questões de interpretação do modernismo brasileiro desde a Semana de 22, tudo perpassado pela invenção do Brasil e da arte brasileira.

Da passagem, por um período de seis meses, pela Secretaria de Viação do Estado, Artigas só considera digno de menção o fato de lá ter entrado em contato com Warchavchik. Comenta muito de passagem os três concursos de projeto de projeto de que participara ao lado de Warchavchik no ano de 1939, e declara jamais ter sido empregado ou sócio dele. Este episódio da colaboração com Warchavchik é muito controvertido, o depoimento de Artigas em Fortaleza é mais esclarecedor e, Dalva Elias Thomaz (I.VL7), por exemplo, levanta 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 em que Architectural Forum dedicou a Wright um suplemento especial por ocasião da inauguração da “casa da cascata”. Além disso, a pesquisadora 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. O destino subsequente dessa associação, nas versões de Artigas, está marcado por divergências de princípio, notadamente a “moral construtiva”. 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.

Quanto à “ética construtiva”, sua origem provável são os escritos de Mário de Andrade sobre a arte e suas relações com o artesanato como, por exemplo, “O Artista e o Artesão”(1938), “A Elegia de Abril”(1941) ou ainda “Esta Paulista Família”(1939) e

“Ensaio Sobre Clóvis Graciano”(1944) abordando o meio cultural de que fazia parte Artigas. A própria crítica ao modernismo de 22 feita por Mário em “O Movimento Modernista” (1942), nos termos da qualificação e zelo técnicos, característicos da boa ética do artesanato, que seriam mesmo propedêuticos à arte e que, porém, estariam faltantes no modernismo artístico brasileiro após 22, parece ecoar no afastamento de Artigas em relação a Warchavchik. Em várias ocasiões Artigas trata com secura o seu comércio com Warchavchik, bem como o sentido de muitas experiências em projetos dessa época, e sempre apoiado na “ética construtiva”, um critério que não sabemos, contudo, quando teria se estabelecido em seu repertório. A própria fortuna crítica de Warchavchik está marcada pela crescente influência que Artigas viria a adquirir, o que tem sido objeto do trabalho de vários pesquisadores.

A partir de 1940 e até meados de 1944, dá-se o que Artigas apresenta, neste depoimento, como a primeira fase de sua “vida profissional independente”, na firma construtora Marone & Artigas Engenheiros. Dalva Elias Thomaz (LVI7) mostra todo o percurso dessa firma que começa em 1936 com Artigas ainda estudante e Duílio Marone, seu colega de Politécnica e sócio desde então, já graduado, e que estará ativa desde 1937. Segundo a autora, em 1940 Artigas provavelmente deixou de prestar serviços em outros escritórios, o de Bratke e Botti e o de Warchavchik, e passou a dedicar-se exclusivamente a sua própria firma, para cuja produção, quase duzentos projetos e cem obras, ela propõe uma periodização segundo as direções que a pesquisa arquitetônica de Artigas vai tomar :

1937/38 – a clientela vem pelos contatos da família de Marone e o perfil de residências para pequenos proprietários, similar ao das outras poucas firmas de engenheiros arquitetos da época, já vai se configurando. Artigas pratica o ecletismo paulistano corrente e ainda não demonstra contato com conceituações da arquitetura moderna.

1939/41 - Artigas faz experimentos em várias direções, tanto no ecletismo já conhecido como no art-déco (perfumaria Casa da Fachada, Paço Municipal de Tupã) ou ainda projetos já despojados e com soluções peculiares aos projetos de Warchavchik, como os telhados convencionais ocultos por platibandas (residências Ottoni de Arruda Castanho e Giulio Pasquale).

1941/44 – a experimentação adquire uma feição wrightiana nítida, em obras, algumas bem conhecidas, como a “casinha” que construiu para si (1942) ou a residência Rio Branco Paranhos (1943).

Vale lembrar que os depoimentos de Artigas sobre esse período são um tanto lacônicos, marcados por mudanças posteriores de critérios, em particular o juízo sobre as atividades não liberais de indústria construtiva e comércio imobiliário empreendidas pela firma, e o levavam a desvalorizar um pouco o intenso laboratório construtivo e de projeto que foi Marone e Artigas : “...e nós fizemos a firma porque, claro, porque não havia a profissão de arquiteto como tal, nessa época, você tinha que ter uma empresa construtora, fazer orçamentos e empreitava pequenas obras e residências, e eu tinha que enfiar as minhas noções de arquitetura através de um processo puramente comercial ...”.

Mais importante neste depoimento é o relato de como prosseguira paralelamente ao trabalho em Marone e Artigas o processo de formação impulsionado no contato com os santelenistas : “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.”

Seria necessário confrontar as datas das publicações de Wright para sabermos que conhecimento Artigas poderia ter tido, então, das idéias do arquiteto norte-americano, iden para Gropius. Outro levantamento que poderia render pistas seria o dos desdobramentos nos primeiros anos 40 das elaborações dos críticos que polemizaram sobre o Grupo Santa Helena, Mário de Andrade, Sérgio Milliet e Luis Martins. Mário de Andrade, por exemplo, no “Ensaio Sobre Clóvis Graciano”(1944), utiliza-se de conceituações da teoria da pintura de Ozenfant e Jeanneret, publicada em L’Esprit Nouveau. Note-se, também, que Luis Martins era próximo a Oswald de Andrade, e que tanto a Antropofagia deste último quanto a teoria da arte e do artesanato apresentada por Mário viriam mostrar-se formadoras de um outro crítico, Mário Pedrosa, que nos anos 50 vai assiduamente escrever sobre arquitetura e apresentar a tese de um sentido “antropofágico” da arquitetura moderna brasileira, que viria mais tarde a ser defendida por Artigas.

Aparentemente isolado do que acontecia no Rio de Janeiro e em Recife, pelo menos a partir de 1943, com a exposição itinerante *Brazil Builds*, Artigas deve ter travado conhecimento com a escola carioca e a obra do MÊS. Mário de Andrade nessa ocasião publicou a pretexto de apresentar aquele evento, com o título de *Brazil Builds*, em que define por oposições ideológicas os campos antagônicos na arquitetura, e dá exemplos notáveis do campo moderno na arquitetura, no qual se lê : “A casa moderna legítima entenda-se. 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”. Mas antes que essa aproximação pudesse se dar, o que, na obra de Wright, teria atraído Artigas ? : “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. ...” Ou seja, Artigas diz ter buscado em Wright algo além da forma do edifício, uma “utopia estética”.

Mas, neste depoimento tão posterior aos fatos, Artigas se contradiz ao justificar seu interesse pela obra wrightiana em termos das “soluções que ele apresentava para o caos do mundo da época”, a utopia estética wrightiana se é que assim se pode dizer, e acaba por confessar, com um certo sentimento de logro, que aquela fora uma paixão formalista e “escapista” : “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 em vez de enfrentar os problemas que o mundo nos oferecia na ocasião.”. A “autocrítica” de Mário de Andrade a que se refere é provavelmente “O Movimento Modernista” (1942). É curioso que criticasse Wright ligando o pecado estético do escapismo a um suposto ideário desurbanista e ao pensamento romântico em geral, algo recorrente em vários textos ou depoimentos de Artigas, como em “O Desenho”; mas o que é mesmo que ele queria dizer com isso? Se se lança um olhar sobre os projetos wrightianos de Artigas pode-se apreciar o quanto essa influência impulsionou rupturas e inovações em questões como a implantação no lote, o caráter dos materiais e a organização e o caráter do espaço interno, ou seja, como Artigas ia transcendendo os limites da prática profissional de então.

Mas Artigas fazia sobre si mesmo exigências crescentes de prestação de contas, de paridade entre o bom, o belo e o justo, frente às quais a “atração” pela obra de Wright, num plano mais estético e menos carregado de intenções demasiado elevadas, acabou por tornar-se intolerável: “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. Razão que 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.”

A “autocrítica” de Mário de Andrade, escrita durante o pavoroso cerco a Stalingrado, dá testemunho da “atração” que a política de esquerda, impulsionada por medo e esperanças, exercia então sobre a *intelligentsia* de então: “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”. E é esse clima de opinião que essa passagem descreve. O Artigas mais exigente, ainda a partir do meio dos artistas da “família”, vai travar contato com o mundo da política de esquerda, provavelmente pelas mãos de Virgínia Camargo, com que vem a se casar em 1947. Pela época da redemocratização de 1945 passará a ter um perfil de atuação completamente distinto de até então, integrado ao Partido Comunista Brasileiro intervém no I Congresso Nacional de Arquitetos, na fundação do Instituto Nacional de Arquitetos e daí em diante manterá presença constante na direção da seção paulista dessa entidade. Na década seguinte, sem que possamos precisar datas, segundo depoimento de Júlio Artigas a este vosso criado, Artigas viria a compor o comitê central do PCB, partido este a que seu nome ficaria indelevelmente ligado.

A inquietude pelo menos, senão propriamente a indagação, sobre o sentido da obra de Wright perdurou, a despeito de um modo categórico de tomada de posições que muito cedo, talvez, tenha se configurado para Artigas: “...já em 1944, já tinha chegado à conclusão correta de qual era o conteúdo filosófico, ideológico da obra de Wright.”. Sua



inquietação perdurou talvez no contato com Bruno Zevi, que diz, em outra ocasião, ter conhecido pessoalmente na viagem aos Estados Unidos em 1947, e cuja polêmica um tanto esquemática em torno de uma suposta oposição, constitutiva a toda a arquitetura moderna, entre o organicismo de Wright e o racionalismo de Le Corbusier recebeu um revestimento ideológico um tanto forçado em “Caminhos da Arquitetura Moderna” de 1951. A tensão que salta aos olhos em textos como este último e também “Le Corbusier e o Imperialismo” (1952 ?) acabava sendo sintomática daquele modo categórico que respondia a exigências outras que não as do conhecimento, nomeadamente de caráter ideológico e instrumental em relação a lutas políticas e que ultrapassava os limites possíveis da política para se imiscuir ou “politizar” os debates, que assim resultavam artificiais e forçados. Esse era o preço que Artigas pagava por suas altas e talvez despropositadas exigências de prestação de contas, de paridade entre o bom, o belo e o justo, seja lá como for que os definisse.

Neste depoimento Artigas dá também um testemunho de caráter pessoal do autodidatismo e da solidão com que conduziu sua formação nos anos 40. No depoimento a Aracy Amaral (ILL38), o fato, por exemplo, de que já em 1948 viesse a compor os quadros da revista Fundamentos, fundada e dirigida por Monteiro Lobato, nos fala de uma capacidade de articulação intelectual que se desenvolveu nos primeiros anos 40 e que deve, ainda que não possamos precisar como, ter continuado a expandir-se após 45 em contato com os intelectuais do PCB, o físico e crítico de arte Mário Schoenberg por exemplo. O fato de que Oswald de Andrade tenha deixado o PCB em 1945, quando Artigas estava ingressando, não deve ter diminuído a influência dele, até porque era veiculada por outros intelectuais e críticos como Luís Martins, e, um pouco mais tarde, na década de 50, difundida em escritos sobre arquitetura moderna brasileira por Mário Pedrosa. A viagem aos Estados Unidos durante o ano de 1947 proporcionada pela bolsa da Fundação Guggenheim, ainda hoje cercada de mistérios, poderia ser compreendida nesse quadro de formação. O Departamento de Cultura da Prefeitura de São Paulo promoverá as palestras e a publicação dos textos de Luis Martins e Sérgio Milliet.

Além disso, ainda que não totalmente inexistentes, as instituições culturais eram debilíssimas nessa época, o que exige que a pesquisa histórica reconstitua, através de hipóteses, as “trocas de figurinhas” entre intelectuais, que por aquele exato motivo se deram na esfera privada. O quadro nos anos 50, melhor documentado, já é bem melhor estudado; é a época das faculdades de arquitetura, dos museus de arte, das bienais, das revistas de arquitetura, dos freqüentes congressos de arquitetos e de críticos de arte, e da grande projeção pública da arquitetura brasileira com Brasília.

#### II.II.2. Depoimento a um auditório da FAUUSP, 11/10/68, “Arquitetura e Realidade Brasileira”

Este depoimento foi gravado e transcrito pela FAUUSP e enviado a Artigas junto com uma carta em papel timbrado oficial da escola, datada de 30/06/69 e assinada pelo professor Julio Katinsky, que lhe solicitava os reparos que considerasse necessários e o preenchimento das lacunas de gravação.

Artigas nunca deu prosseguimento a essa solicitação, do que resultou um documento de avaliação muito difícil. Em primeiro lugar pelas lacunas de transcrição e em segundo pelos barbarismos de linguagem, freqüentes nos depoimentos de Artigas, que aqui

beiram o ininteligível. É difícil distinguir uma dificuldade da outra. Contudo, o pesquisador de história não pode deixar de examinar um documento apenas porque lhe desagrade a má qualidade literária dele. Pode ser que toda a documentação de que disponha seja de má literatura. Ser má literatura pode ser, antes, algo significativo do universo que se quer reconstruir. É intrigante que, apesar disso, ele manteve uma reputação de teórico, (Flávio Motta)\*, senão de o maior teórico da arquitetura brasileira (Britânica)\*\* se expressando tão mal? Será que Wright ou Le Corbusier, que escreveram muito bem, teriam sido tão influentes, ou, simplesmente tão felizes em suas carreiras, sem a escrita? Talvez por isso valha a pena o esforço de reconstituir o que Artigas queria dizer neste depoimento, acreditando que ele pudesse ter algo a dizer.

“As opções artísticas são idênticas em qualquer parte desse universo? Eu creio que esta seja nitidamente uma afirmação euclidiana.” Perguntemos nós, o que é que a discussão sobre a universalidade da arte e a peculiaridade de sensibilidades locais, nacionais e pessoais tem a que se possa apor o adjetivo “euclidiano”? Esse termo tem circulação consagrada em algum estudo publicado que estabelecesse essa semântica do termo? Salvo engano não! Estamos diante de excentricidade, mera “babação” ou, dissimulação? Diga-se de passagem, dissimular o conhecimento de modo nenhum dissolve reivindicações de autoridade, antes a reforço porque nega a outros o caminho formativo do pensamento que percorreu. Aos outros resta apenas aceitar passivamente, ou recusar todo conceito na via de um ceticismo triste. Não é difícil perceber que Artigas mistura e confunde geometria euclidiana, a matematização do mundo pela ciência desde Galileu (a matematização como critério de clareza e distinção do conhecimento), e uma estrutura espaço-temporal conforme à geometria euclidiana como forma a priori da sensibilidade, tal como Kant nos apresenta na Crítica da Razão Pura; fontes conceituais tão importantes, por exemplo, no *background* de Le Corbusier. Que “afirmação euclidiana” tenha no texto um sentido negativo dá a entender uma apreciação crítica e distanciada daquele universo de valores. E mais, pergunta a seguir “até que ponto a visão euclidiana do mundo, não qualitativa, extremamente quantitativa, pode-se aplicar no terreno estético da nossa arquitetura, particularmente no Brasil.” E nós perguntamos, o que poderia resultar de um emprego tão superficial de categorias de quantidade e qualidade, sem as marcações que as delimitam nos diversos pensadores desse universo de sentido? E se, e como, Artigas era informado sobre a crítica desse universo de significações por diferentes vertentes da filosofia moderna? E que apreciação tinha das diferentes recepções da visão de mundo de Le Corbusier, no Brasil e lá fora? Temo que o resultado desse modo de proceder com as idéias tenha sido funesto para a arquitetura brasileira.

Outra pergunta é sobre como Artigas compreendia particularismo e universalismo na arquitetura brasileira e se o desdobramento dessas questões nas esferas distintas da formalização artística, da ciência da construção e dos programas de uso peculiares reuniam-se intrinsecamente num sentido unitário, num projeto nacional como ele mesmo especificava, ou se essa reunião era tão extrínseca quanto contingente era o projeto nacional. Ambas as questões, universalidade/particularidade nacional e a homogeneidade forma artística/ciência da construção/programas utilitários, enquadram a pergunta sobre “que opções um arquiteto enquanto artista pode tomar no encaminhamento da problemática brasileira” e sobre “qual é essa problemática”. A resposta de Artigas vinha em blocos de significados homogêneos e em confronto entre si, mas antes de apresentá-los, ele detinha-se em precisar conceitos (sic): “Nós estamos com a média. Voltamos mesmo à caracterização do que é a arte, do que é a ciência. Se

nós aceitamos, a partir da ética, que a arte é uma forma de conhecimento ...” Será que ele se referia à posição mediana da arte entre a razão teórica (ciência e filosofia) e a razão prática (ética)? Seria isso, para ele, um ponto de apoio a afirmar e assegurar uma “função social” para a arte? Ele parecia, salvo engano, acreditar que sim, ainda que “função social” não seja, para nós leitores, de modo algum uma noção clara e precisa, muito pelo contrário : “A arte é uma forma de conhecimento capaz de aprender o real, e propor um encaminhamento para solução dessa problemática” (a construção nacional).

Um dos blocos homogêneos de sentido como solução da equação arquitetônica exposta acima seria o que ele chamava de “um tipo de racionalismo” “um plano de racionalização em que tudo é racional e ela (a arte) desaparece como forma (...) Essa é uma das opções, diríamos que é uma opção científica a partir de uma certa caracterização capitalista que considera a arte num sentido platônico (...) em que tudo fosse objetivo, necessário (...). Esse racionalismo existe no mundo de hoje e existe em nosso país. poderia especificar, exemplificar. Em função do desenvolvimento capitalista no Brasil e particularmente em São Paulo , quando foram construir a Cidade Universitária (...) em nosso estado, se propõe um nível de produtividade em que tudo seja feito como barracões baratos onde se ensina. A temática é racionalista, redutora, em proveito da produtividade, não a arte. Nega, já considera o pensamento artístico como sendo desnecessário e ultrapassado por uma racionalidade total, pseudo-racionalidade.” Perguntemos nós, não é abusar dos conceitos abolir qualquer distância entre formulações de crítica da razão e a questão tão prática da política de construções do FUNDUSP ?

A outra solução que Artigas apontava, a preferida dele, era o que ele chamava de uma “virada marxista, virada de cabeça para baixo. Essa racionalidade só vale numa dialética em que o significante permanece a partir do sensorial, do sensível, do material e as racionalizações valem como momentos subjetivos na consciência para informar, a tempo, a sensibilidade. E aí se afirma a existência da ética como forma de conhecimento permanente e que sempre terá uma mensagem modificadora, do nível do real a partir de uma proposta humana. (...) Esta opção, então, na prática, tem irradiações e ela tem um sentido modificador a partir de uma posição artística da realidade (grifo nosso) que se é modificadora também é revolucionária e permite a pergunta: Que formas, que posições, que propósitos o arquiteto pode fazer para concorrer em termos de modificação do real, revolucionar uma situação que constitui a nossa problemática? (...) Neste segundo grupo de opções, que arquitetura interessaria ao nosso país ? Ou a partir de que dados se devia fazer uma arquitetura brasileira ? Como através da arquitetura se poderia exprimir ideais do povo brasileiro ? Ou, ao mesmo tempo a partir do que o povo deseja hoje em dia ou do que a nossa cultura poderia formular? (...) Quais as propostas que a arquitetura moderna e particularmente a brasileira faz através das formas que elabora?”

Para situar as proposições e as formas da arquitetura brasileira na sua especificidade em face da arquitetura moderna em geral, Artigas recorria, lembrando Colin Rowe, a um conceito de “transparência” que ele aplicava a partir das vanguardas soviéticas e do qual dizia ser “objetivado pela janela, parede de vidro”, que estaria na esfera “da comunicabilidade, de alguns ideais democráticos de caráter universal, ou da permeabilidade do mundo, da democratização do conhecimento da arquitetura.(...) O que chamo de transparência, já fiz algumas referências em torno disso, desaparece a partir da arquitetura russa de 1917 a 1930...” Essa arquitetura de “17 a 30 visava um homem novo, uma vida nova. Foi possível nessa época formular algumas questões em

torno da habitação particularmente, de alto nível significativo, inclusive hoje (...). Já se podia formular que realizar a casa popular não poderia se resumir num processo de miniaturização das casas já existentes, mas era preciso enfrentá-lo como uma nova forma de viver. Ora, o que justificava uma forma nova de viver justificava a parede de vidro. É preciso olhar para o mundo que se depara à nossa vista com visão penetrante, longa, daí a necessidade de transparência sobre esse mundo que foi objetivado pela parede de vidro.”

A “transparência” tampouco escapava a uma de suas caracterizações prediletas, a da oposição entre tendências racionalistas e empiristas, ou a suposta oposição cardinal na arquitetura moderna entre racionalismo e organicismo : “Corbusier, do nível da disciplina burguesa, digamos, ao nível de um certo naturalismo que era fácil conceber ou perceber a sua origem na própria chamada civilização ocidental e que se chamou por razões bastante fáceis de compreender, de racionalismo. Então, em oposição a uma possível arquitetura empírica, se criou uma arquitetura racionalista. Um racionalismo que procurava em tudo a fria razão, os motivos de ordem material e que no fundo pretendia confundir-se com o materialismo e que permaneceu, entretanto, a uma considerável distância dele, e teve como finalidade, de certa forma, provar uma tese não racionalista ou irracional.

Qual foi o símbolo para isso ? A transparência da parede de vidro.  
Mas, em proveito de uma disciplina, quer dizer, olhar a natureza.”

Antes de prosseguir com a “transparência”, Artigas tecia algumas considerações sobre a gênese das formas arquitetônicas : “É curioso como não se adotam formas na arquitetura somente a partir da estabilidade, do difícil e da luta contra a natureza, ou da produtividade (...) Através do difícil muito mais do que as outras coisas, exprime (o artista arquiteto) os ideais da sociedade em que ele vive.” Será que Artigas estava tomando distância das teorias da gênese técnico-material das formas, tão ao gosto do positivismo e do materialismo do século XIX, de um Choisy por exemplo? O acento que ele parecia por na autoria não combina de modo algum com aquelas teorias, pois é a autoria individual que se evidencia na dificuldade de realizar. Essa última noção certamente não aparece aqui de modo gratuito, ela tem toda uma história na qual Mário de Andrade deve ter sido a referência mais próxima. Na distinção entre arte e ciência como formas de conhecimento, Artigas encontrava um “jeitinho” de conciliar a autoria e a austera “função social do arquiteto”. “A obra de arte é uma visão peculiar do objeto pelo indivíduo enquanto ser social” uma proposição que atribuía a Marx, enquanto que “ na ciência o homem desaparece quando investiga o objeto. O homem se afirma no objeto artístico, desaparece no objeto científico. Essa característica da afirmação do criador no objeto artístico, enquanto ser social, faz com que a simbologia que adota para a arquitetura ... Exprime de modo simbólico, é claro, os ideais da sociedade em que ele vive, ou da camada social...”

A afirmação do criador, do “eu”, está nas antípodas do “contra o eu” do “chamado à ordem” que ressoou nos quatro cantos do mundo entre as duas guerras mundiais, de que a arquitetura moderna é o produto talvez mais ilustre. O próprio pensamento de Mário de Andrade sobre as relações entre arte e artesanato radicavam naquela grande constelação de sentimento. Mas o “eu” que Artigas nos apresentava aqui, retornava como representante individual de valores societários, dessa ou daquela classe, etc.. Que as idéias a que a arte dá visibilidade tenham correspondência necessária e demonstrável à “base material” é algo de um marxismo muito “manjado”. Como já vimos essa expressividade do artista relativamente à “base material” se dá por meio da dificuldade de realizar e se apresenta como eleição e invenção simbólica

Ao pretender identificar como o conceito de transparência aparecia em Le Corbusier, Artigas vislumbrava a possibilidade das formas, com o tempo, se desligarem da base material que as motivava quando de sua produção. A cada nova edição da obra de Le

Corbusier, notava, diferentes “razões de construir” a Ville Savoye eram apresentadas, desde as curvas do automóvel e paisagem, nas primeiras edições, até características negadoras do racionalismo objetivista nas últimas. E tentava amenizar o mal-estar que permanecera desde “Le Corbusier e o Imperialismo” dizendo “Parece que cada vez que eu me refiro a Le Corbusier, eu tenho interesse em fazer crítica de arranhar (...) os que pensam assim estão enganados. Pelo contrário...” Artigas ao querer aplicar a Le Corbusier a sua tese de que o “artista impõe-se pessoalmente no objeto, mas como ser social exprime os pontos de vista das classes dominantes” notava que havia algo mais, que, com o tempo, as idéias da classe dominante se modificavam, “a proporção que ela enfraquece, perde a sua posição de comando na história do mundo contemporâneo e é fácil comparar quais as posições a que chegaram”.... O conceito de transparência, suas transformações e suas diferentes aparições serviam, ou Artigas queria que servisse, para mostrar não só diferentes “bases materiais” que expressavam, mas também o seu descolamento em relação a elas, à medida que elas se modificam e as obras artísticas permanecem. É esse descolamento que ele via nas cambiantes justificações, ao longo do tempo, da Ville Savoye, ainda que o conceito estético de transparência “que Le Corbusier propunha no começo e que elaborou de certa forma quase até o fim”, tenha permanecido.

Do conceito brasileiro ou paulista de “transparência” dizia : “Mas a nossa transparência tem um grau de opacidade. Para nós, às vezes, a transparência é opaca, e é com uma certa consciência que nos edifícios brasileiros se nota como isso aparece. Eu poderia frisar um pouco mais em torno desse conceito para mostrar o que essa apreensão do espaço, como total transformação dele em transparência, que comutação ele tem com a idéia de liberdade. (...) Se é transparente, eu convivo em todos os lugares do espaço, e o exercício de uma qualquer atividade de outro, só pode existir na medida em que eu assumo a responsabilidade por ela também, porque pode perturbá-lo. Então, essa apreensão espacial ao nível da transparência no caso do vidro já para nós é uma reivindicação de verdade por um lado e o assunto de uma responsabilidade por outro.” Mas, que responsabilidade é essa para com a transparência? O que é essa “responsabilidade” que faz do arquiteto e do artista responsável pela sua realização? Em outra passagem, Artigas liga todas as opções de projeto, até os mais simples objetos da vida cotidiana urbana brasileira, à expressão “da proposta revolucionária brasileira através de todos os seus aspectos colaterais e talvez aparentemente menos importantes, colocados como expressão de uma proposta social (...) que justifique uma opção que se possa tomar como arquiteto em face das formas.” E perguntava então: “Como é possível ao arquiteto através de cada um desses objetos transmitir uma mensagem como ser social? Ele assume a responsabilidade dela pela compreensão que tem como portador de um projeto nacional.” E acrescentava que a eficácia das formas é “ter consigo uma capacidade didática”. A dupla reivindicação de verdade e de responsabilidade é de uma transformação da vida pela arte que cria o espaço contínuo e sem hierarquias ou interdições e, por conseguinte, traz relações sociais mais móveis, comutáveis. A opacidade seria dada pela dificuldade de realização, pelo embate do projeto com as estruturas sociais, não de modo supressivo como na URSS de 17 a 30, mas de modo progressivo. Polemizando com tendências à guerrilha, indagava: “A revolução que nós vamos fazer prescindirá do conhecimento técnico e de uma visão artística do mundo? Se ela puder prescindir, então vamos fechar todas as escolas. Então a arte não é mais que um jogo útil. Essa proposição é razoável, fazemos deliberadamente. Que cada classe dominante, inclusive a que vem depois, pode se dar ao luxo de exercer, nos graus de responsabilidade ou de irresponsabilidade que lhe apeteecer.”

As estratégias de Artigas, por discutíveis que fossem, poderiam ser descritas como fórmulas de síntese e inversão, do mesmo modo que já foram descritas as estratégias conceituais de Mário de Andrade \*. A síntese reconcilia autoria individual e valores societários; pela inversão, a “virada de cabeça para baixo”, a autoria, por assumir uma “posição artística diante da realidade”, o que seria o projeto nacional ou a construção da transparência no Brasil, torna-se modificadora e revolucionária. Por fim, o que é modificador é plasmador na medida dos meios técnicos que comanda, do que decorre a “integração disciplinar” : “Veja como o critério de tecnificação para ligação com a forma de conhecimento, para ligação de uma mensagem, que nós possamos traduzir através das miríades de formas que hoje competem ao arquiteto manejar, Não somente as formas do edifício mas as da paisagem, do campo, do afeto e da linguagem, da comunicabilidade, da comunicação.....certo que .... ao elaborar o conceito de transparência criam uma miríade de linguagens de arquitetura.”

Artigas discutia, também, a história da regulamentação profissional e do ensino de arquitetura, em termos de um “projeto nacional” ou da construção de uma “transparência”, cuja realização passa a ser um dever ou uma responsabilidade. Às vésperas de ser afastado da carreira universitária após o AI5, Artigas comentava a reforma universitária que o regime militar empreendia então, nos termos das alternativas que já identificara : “O que eles querem fazer é transformas (a FAUUSP) num instituto qualquer, que não rebaixe o nível de racionalismo frio e objetivo da produtividade ao nível da construção, de um certo tecnicismo mais ligado à mística do sentido da ciência moderna brasileira. Não são as teses humanísticas que nós gostaríamos de ver desenvolvidas.”

Artigas fazia uma breve sinopse da história da regulamentação profissional para novamente introduzir a “opacidade”, tanto um conceito sociológico, digamos, como constante formal artística. A regulamentação de 33 institui o “conselho de Engenharia, Arquitetura e Agrimensura”. Já nas publicações a partir de 1937 evitava-se o termo agrimensura pela conotação de serviço subsidiário ao latifúndio. A revolução de 30 que instituiu formas capitalistas mais elevadas no Brasil passou a envergonhar-se de “agrimensura”. A regulamentação de 33 tinha o viés de defesa dos privilégios corporativos dos bacharéis de Engenharia, não reconhecia o arquiteto, nem uma organização técnico-profissional matizada! O viés da regulamentação de 33, contudo, ainda não reconhecia nem a Arquitetura e nem o projeto. “Nesse tempo a nossa técnica não se propunha uma responsabilidade sobre os projetos, (...) Não se sabia que os projetos vinham das metrópoles, que os destinos do nosso país, nós simplesmente construíamos sobre um plano de projetos que não eram os nossos. Talvez uma parte da sociedade soubesse disso, mas como conhecimento genérico era muito menor, é muito opaco o espaço em que nós vivemos.”

‘A regulamentação de 1956 tem esse mérito, reivindica a função de projetar, ela já reflete e intenção do povo brasileiro de tomar nas mãos o próprio destino e dizer: Qual será o nosso futuro ? É como se fosse (...) um objetivo da consciência nacional que hoje quer racionalizar os caminhos do futuro”. Assim posta a questão, nos marcos de seu esquema conceitual, Artigas podia perguntar, na linha da integração disciplinar, que racionalidade se queria, que opções seriam tomadas em cada projeto, em cada produto que se insere na vida cotidiana . E ainda, segundo as mesmas caracterizações, reconhecia um avanço institucional no próprio regime militar : “... A tese de

regulamentação profissional de 1956 é uma proposta que por uma circunstância interessante foi aprovada pelo congresso nacional e sancionada pelo Presidente Castelo Branco...”

### II.II.3. Depoimento de Artigas no IABSP – Sobre Regulamentação e Inserção Profissional

Não dispomos de informações sobre a gravação e a transcrição deste depoimento, do que resultou um texto cheio de lacunas. Trabalhamos com uma versão datilografada disponível no acervo da Fundação Vilanova Artigas sob a guarda do SIB-FAUUSP.

Esse depoimento é do início dos anos 70, 72 ou 73, durante o governo Médice. Artigas respondia a um convite do IABSP para falar sobre a organização comercial do trabalho profissional do arquiteto e perspectivas de inserção e ampliação do mercado. Pedia-se que falasse a partir de sua experiência pessoal e que abordasse a dimensão cultural do tema.

A fala de Artigas é um conjunto de observações que refletia uma pesquisa e a provável preparação de um trabalho que não chegou a concluir e publicar. Estabelece como método partir das condições universais de inserção profissional para depois chegar às particularidades brasileiras. A propósito de um recém publicado relatório de Lúcio Costa sobre Brasília (\*), Artigas comentava criticamente em termos como “Praça dos Três Poderes como reprodução da Praça da Concórdia de certa maneira”, apontando a influência francesa sobre o Brasil, sobre o projeto da cidade e os destinos do povo. Mas advertia que essa influência estava longe de ser incontestada : “O Brasil sempre esteve preso entre se apoiar numa posição empirista ou liberal inglesa, e prática, ou adaptar-se ao racionalismo francês, com suas purezas éticas e suas posições positivistas e com racionalismos.” A própria política e a construção do estado no Brasil, segundo Artigas, resultaria da oscilação entre esses dois pólos, com conflitos e revezes. Resta saber que matriz historiográfica respaldava uma afirmação dessas. Também não é difícil ver que aí se insinua convenientemente a suposta oposição cardinal entre racionalismo lecorbusieriano e o organicismo de Wright.

Seguindo a linha estabelecida na introdução, Artigas delineia modelos de inserção profissional do arquiteto :

- Modelo Anglo-Saxão : “O arquiteto tem consigo o comando do processo de construção”. Faz o projeto e comanda a obra empreitando aos *contractors* as especialidades de execução. Vai até a “obra pronta e acabada”, cobrando taxas não inferiores a 10% dos custos da obra.

- Modelo Francês: Após a Revolução (1789) e sua “ética”, o projeto deveria manter “pureza de expressão artística e humanística.”, do que resultou um arquiteto mais distante da construção.

- Brasil e América Latina: Os dois modelos acima convivem e a prática oscila entre ambos.

Portugal desde o tratado de Methuen “entregou os seus destinos à Inglaterra”; no período colonial a arquitetura no Brasil só poderia estar submetida à engenharia militar

portuguesa e aos imperativos da defesa do território, pelo que fora “impossível de desenvolver uma técnica nacional”. Artigas recordava o romance “Memorial de Aires” de Machado de Assis, em que era descrita a construção de uma casa riscando com guarda-chuva no chão : “E você vai ver que era um velho de bom gosto.” ... Artigas diz ter escrito um estudo sobre o desenho(\*\*) no qual notava que o termo “desenho” na etimologia da língua portuguesa havia perdido o sentido de projeto para construir alguma coisa, ficando no sentido de coisa ociosa, algo como prendas domésticas (de Alencar a Machado). Desenho perdeu sentido de apreensão do real; a linguagem da ciência, que é apreensão do real “passou a ser um processo que não precisava existir como linguagem”, dispensou o desenho. O mundo moderno, contudo, estava a mostrar a necessidade de corrigir a meia “apreensão do real”, reconhecendo o papel da apreensão artística tanto dos fenômenos humanos como dos naturais.

A Revolução de 1930, segundo Artigas, tinha o “significado de tentativas de desenvolvimento do nosso país a partir da crise de 1929, já com laivos, digamos, eu não queria usar a palavra, de nacionalismo, com a intenção de virar-se para dentro de nosso próprio país, e de alguma maneira desenvolver pelo menos pelo processo de modernizar alguma coisa. Essa modernização tem sua origem, e tem que nós conhecemos, não é verdade ? Do ponto de vista cultural e artístico (a Semana de 22 – avaliação concordante com Mário de Andrade). Mas ela carrega também consigo um sentido tecnológico, porque modernizar é uma forma tecnológica de mudar o real, e se modernizar não implica mudar conteúdo e é nesse nível de consideração que aparece o famoso decreto de ... (\*\*\*) que foi a primeira regulamentação profissional que pode atingir de certa forma o arquiteto, mas não foi feito para o arquiteto, foi para o engenheiro, engenheiros arquitetos e agrimensores, pois arquitetos nem existiam.” Mas o decreto concebia a modernização técnica apenas como a proibição de trabalhar aos sem diploma e dar força ao diploma de engenheiro. A ênfase era a construção e não “no delinear, e não no projetar (...) Isso é tão importante que há um famoso artigo 8º que atribui às empresas de construção o direito de projetar.” O Brasil estava disposto “a construir o seu desenvolvimento, mas não se propunha a projetá-lo”. Artigas lembrava, também, que nos concursos de projeto com Warchavchik, eles concorriam com empresas construtoras. E mesmo ainda no concurso de Brasília, essas empresas disputavam com os arquitetos.

Estar disposto a construir o futuro mas não a projetá-lo, evidenciava o espírito do colonizado: “Há uma diferença entre construir as coisas e outra de projetá-las. Quer dizer, em que caminho que o desenvolvimento seja feito. Nesta via, aqui já a colocação não é de metrópole que lá eles sabem e nós somos os homens que constróem com dificuldade” Queria Artigas dizer que o conhecimento da técnica de construir não é estritamente uma pré-condição de projetar, mas que haveria uma reciprocidade entre os dois termos, em que o projeto é instrumento adquirir e criar aquele conhecimento? E mais, ressentia-se e denunciava que mesmo órgãos oficiais como o BNH e o SERFAN não reconheciam o saber urbanístico brasileiro, e lembrava das capitais projetadas, Belo Horizonte e Curitiba , e de redes de cidades no Estado de São Paulo. Denunciava uma certa miopia historiográfica do *establishment* da urbanística moderna no “mundo ocidental” que tendo se dado entre os pólos “das utopias ou das conciliações com as estruturas econômicas e sociais (...) não tem a menor autoridade para dizer que existe uma experiência urbanística universal capaz de se impor ao nível de respeito com o conhecimento de urbanismo em qualquer lugar do mundo.”



Na reforma da regulamentação profissional de 1956 tinha-se procurado avançar relativamente a 1930, na possibilidade de “instituir um projeto nacional qualquer que ele fosse”. Artigas relata ter atuado no sentido de ganhar para o arquiteto exclusividade na atribuição do projetar, e também a direção da obra, algo próximo ao modelo anglo-saxão, mas lamentava não ter sido possível levar adiante essa reivindicação porque a própria classe manifestou incompreensão e confundia essa atribuição com transformar o arquiteto em construtor. A reivindicação completa incluía não só a legislação profissional mas também fazendária para garantir taxas de administração entre 12 a 20% para comandar o *general contractor* e/ou equipes diversas. E perdurou a anomalia brasileira que é colocar o arquiteto sob a mesma regulamentação que o engenheiro e o agrônomo.

Ao comentar a “situação atual” na década de 1970 sobre a malsã disputa entre arquitetos e engenheiros, Artigas recorria ao pensamento do engenheiro Milton Vargas, que havia afirmado publicamente num evento recente “que o desenvolvimento da técnica do concreto armado no Brasil e particularmente em São Paulo, se devia à audácia dos arquitetos brasileiros; não fora a sua capacidade de projetar esse destino do concreto, ele nada significaria”... Os escritórios de engenharia estrutural em muitos casos, afirmava Artigas, teriam ficado a reboque dos arquitetos como “verificadores da estrutura”, ainda que reconhecesse entre eles “homens capazes de propor”. A natureza do design, prosseguia, seria de um intencional fazer anterior mesmo à pergunta sobre a viabilidade técnica: “Nós estamos intervindo no processo histórico. Estudar a viabilidade para depois buscar não corresponde nem ao menos à própria condição humana, primeiro perguntar sobre a natureza para depois propor. Não é possível! Ao contrário!”

Milton Vargas, na mesma ocasião, apresentara seu projeto de atuação dos engenheiros, que consistia numa mudança de perfil dos “escritórios de cálculo de concreto armado tão comprometido com as estruturas imobiliárias, estruturas vamos dizer de nível secundário (...) para accessorar a indústria mecânica e eletrônica, a partir dos escritórios existentes que poderiam sobreviver economicamente nos seus padrões de necessidade para lançarem-se a outros terrenos da engenharia de projeto.” Esse projeto traria ao país economia por reduzir as compras de know-how estrangeiro. Surpreendentemente, levando-se em conta a proscricção e a perseguição ao PCB sob o regime militar, com episódios de tortura e morte, Artigas manifesta endosso à convergência do projeto de Milton Vargas com os planos de desenvolvimento que se manifestavam no interior do governo Medici: “Hoje, o Arnaldo Pedroso Horta disse isso no editorial do “Jornal da Tarde” e já foi dito pelo Ministro do Planejamento, quando defendeu o “Projeto Medici” de desenvolvimento da tecnologia brasileira, são milhões ou trilhões de dólares, não sei quanto, que naturalmente representou uma parte da renda nacional e que precisaria não ser exportada.”

Aprofundando a crítica do espírito colonizado que não reconhece o repertório urbanístico nacional, com críticas traiçoeiras a Brasília, Artigas lembra que a “engenharia municipal”, os corpos técnicos de engenheiros com tradição e implantação nos órgãos diretivos, teria se contentado com as divisões de competências do decreto (1933), que constituiu o ideário brasileiro em construir e jamais em projetar o destino das cidades. Mesmo um órgão inovativo como a EMURB da PMSP, que contratou vários projetos a Artigas, segundo ele, estaria impregnado da cultura de construção da

engenharia municipal. Promover a atividade planejadora dos arquitetos era, afirmava então Artigas, meta das entidades da profissão (IABs, Sindicatos de Arquitetos).

(\*) - publicado no periódico *Arquiteto*, o que permitiria uma datação mais precisa deste depoimento.

(\*\*) - Provavelmente a aula inaugural “O Desenho” de 1967 (II.I.20).

(\*\*\*) - Há uma lacuna na transcrição que se refere ao decreto de fundação do CREA de 1933.

II.II.4. Estações Terminais – Entrevista de Artigas a um professor da FAU USP (não identificado) e a alguns de seus alunos, gravado no escritório de Artigas em fevereiro de 1976.

Esta entrevista, além de transcrita, foi posteriormente editada por Artigas na forma de um texto. O acervo da Fundação Vilanova Artigas, sob a guarda da biblioteca da FAUUSP, possui tanto a transcrição da entrevista quanto a edição, com correções anotadas que Artigas desejava fazer ao texto datilografado. Nossos comentários restringir-se-ão no texto editado.

Este texto vem consignar o modo como Artigas elaborou o problema do transporte rodoviário de passageiros e da implantação de estações rodoviárias, que a partir da década de 70 veio a constituir uma demanda freqüente de projetos de arquitetura. A natureza das considerações de Artigas poderíamos, sem risco de errar muito, dizer que perfazem um modelo metodológico, que parte da avaliação histórica da estação ferroviária do século XIX, e das mudanças do conceito de estação de passageiros operadas pelo urbanismo moderno. O projeto da rodoviária de Jaú (1973) foi a oportunidade de levar o modelo à efetividade.

A invenção da ferrovia pôs na cidade e na paisagem algo radicalmente diferente das velhas estradas de rodagem para veículos de tração animal. O papel que a ferrovia e a estação adquiriram no século XIX respondia tanto ao urbanismo de *laissez-faire* como a modos de vida urbana condicionados à situação das classes e às elaborações culturais de então. A *gare* oitocentista respondia a uma “arquitetura da estação”, “aquele edifício tinha um valor em si, um monumento à comunicação, à troca de mercadorias, ao exercício de uma atividade de caráter industrial que inaugurava uma nova época histórica.”

As ferrovias cortavam as cidades e as estações buscavam posições centrais pois se tratava de bem distribuir mercadorias e passageiros. São Paulo não foi exceção, com suas três grandes estações (Luz, Sorocabana e Roosevelt). O ecletismo arquitetônico daquelas estações, com formas buscadas nas metrópoles européias, faz parte do significado cultural, do quem e como se utilizava delas. Artigas lembra do filme “Assassinato no Orient Express”, que narra uma viagem de trem em meados do século, quando EUA, Alemanha e Inglaterra disputavam o controle da China, “uma viagem de trem dessas era uma coisa de importância, havia uma cenografia, a exigência de um comportamento burguês, de saber se comportar dentro do trem”. Ele imaginava como teriam sido as viagens de lazer para Santos, dos paulistanos das gerações anteriores à de Mário de Andrade: “A avó ou a mãe, ficava a noite inteira fazendo farnel de galinha e vai... E lá, durante a viagem come-se... E isso significava uma noção de tempo, uma passagem, uma exploração espacial disso tudo, desse tipo de relações. Certamente isso

tinha um condicionamento econômico e, ao lado disso, evidentemente, tinha uma determinação urbanística. E é isso que se tinha que juntar e ver de que maneira.”

Artigas sugeria estudos da funcionalidade ou das adaptações funcionais como essa que descreve, da tipologia *gare* transplantada para São Paulo do século XIX. A observação da vida atual das velhas estações teria algo a dizer sobre o projeto das novas rodoviárias: “Olhem a *gare* da Sorocabana por exemplo, assistam a chegada e a partida do trem e vão notar que se perdeu a grandiosidade e a elegância da chegada, e vejam bem o contraste da estrutura e o conjunto das pessoas que hoje usam a estrutura. Vale a pena prestar atenção.”

Que ferrovias cortassem as cidades veio a ser questionado pelo urbanismo “city beautiful” de inspiração hausmaniana, mas já o urbanismo moderno, a despeito de qualquer qualidade arquitetônica que se pudesse agregar ao edifício estação, não mais considerava aceitável que isso acontecesse, “portanto a necessidade de levá-las (as ferrovias) para uma periferia qualquer, fazê-las subterrâneas ou integrá-las com os sistemas de metrô, etc... Daí para a frente foi a cidade que começou a dizer qual seria a forma dessas estações.” Da arquitetura da estação passa-se à consideração urbanística, uma tendência que Artigas pretendia aprofundar em uma proposta arquitetônica que sempre seja condicionada a uma qualificação de caráter urbanístico: “... nesse caso poderia tirar uma conclusão de que a linguagem estética – para poder atender mais ou menos a minha posição – que se teria que adotar numa estação rodoviária deve ser condicionada a um tipo de linguagem que a arquitetura procura hoje em dia ardentemente, desde o arranha-céu, até a estação rodoviária, a fim de que nessa linguagem esteja contida a visão arquitetônica da cidade e não a do edifício propriamente dito.”

O Brasil havia abandonado a ferrovia em favor da rodovia, e a causa disso, tão conhecida, eram os custos iniciais e o tempo de circulação do capital investido: 8 anos na rodovia, 50 anos na ferrovia, 100 anos na hidrovía. Artigas lamentava que se ainda não tivesse compreendido a hidrografia brasileira, e, tomando como exemplo o Tietê, que corre para o interior, no sentido contrário do fluxo da produção para os portos marítimos: “Acontece que esse diabo de rio- o Tietê – andava contra o colonialismo. Era nosso aliado antropológico, dado da configuração geográfica. Quando nós fizemos a nossa estrada de ferro, sistema tendente porque vem do interior do estado terminar em São Paulo, e daí vai para Santos.”

A moderna e brasileira estação rodoviária, apontava Artigas, tinha marcado contraste com as *gares* dos barões do café: “Estação rodoviária, hoje em dia, é um bocado popular, gente rica não anda de ônibus. Nem anda, quanto mais de ônibus!”. Daí favorecia a implantação das rodoviárias, como as velhas *gares*, em pontos centrais, de distribuição mais eficiente e democrática. Outro critério que vinha com a observação: “Nem tudo é comprar passagem e correr, porque já está atrasado para pegar o ônibus. O resto é esperar que chegue. (...) Eu diria que o enfoque deve ser ao nível do lazer, certo?” Esse critério tinha um sentido crítico pois estações rodoviárias, recentes então, como de Aparecida do Norte e São José dos Campos, já haviam se tornado ajuntamentos de lojas, explorando a circulação de público de modo rentável para lojistas e prefeitura. Um modo, ele constatava, indigno de exploração dessa oportunidade de negócios, onde o público estava submetido a uma manipulação “do mesmo tipo que a da televisão que manipula hoje a cultura popular.”

Artigas, falando para estudantes, ao comentar a sua rodoviária de Londrina (1950) dava uma aula da pesquisa funcional preliminar ao projeto de uma estação rodoviária, da quantificação dos fluxos de ônibus e passageiros, dos *timings* de permanência de um ônibus para embarque e desembarque, as dimensões e a manobrabilidade de veículos, etc., mas comentava, também, sobre a ordem distinta de considerações que é a da forma arquitetônica: “Creio que a análise desta conjuntura que estou fazendo parece que é ilustrativa para se ter que enfrentar uma programação, digamos, organizar um centro de distribuição rodoviária numa cidade no interior do estado ou mesmo em São Paulo. Dá margem a uma polêmica que tem propriedade planificatória que é inevitável que se saiba abordar, além do momento da escolha posterior da linguagem capaz de exprimir uma época, um jeito de enfrentar uma determinada problemática, etc...” Além de considerar distinta, como problema, a busca da linguagem formal, resta saber que importância e que papel ela tinha na sua projeção: “Procuramos alguma, para mim importante e para alguns brasileiros (até os brasileiros são bacanas nessa procura), nós fazemos da estrutura a obra e não achamos necessidade de botar nenhuma frase mais eloqüente posterior a isso. Vidro chamalotado, troca de guardas na porta, não tem nada disso. Onde, então, vai-se buscar essa linguagem arquitetônica capaz de servir determinado tipo de gente, que saiba representar no plano e no espaço tais e tais ...”

Apesar de seu conhecido lema “unidade arte-técnica”, Artigas alguma sensibilidade tinha, ou tolerância, à discrepância dessas duas ordens de valores. Ele narra impressões da estação Sorocabana que terminaram por patentear considerações em sentido oposto ao estritamente funcional: “Tenho um desenhinho ali que eu fiz em 1935 ou 36, não sei, está ali naquela placa, por isso é que agora me lembro. Naquele tempo estava estudando na Politécnica e voltei para minha casa no Paraná, e fui naquela estação ali, e olhei e vi aquelas coisas que sempre me impressionavam muito, a grandiosidade dessas coisas, por que lá no Paraná não tem. A estação de estrada de ferro e como uma em Mauá, em que se chega ... Já nasceu pobre (...) E me ocorreu que é tão bem colocado o relógio interno, contra a luz que não dava para ler as horas. Quando eu fiz o desenho, etc. E depois mais tarde eu coloquei como recordação de elaboração desse tipo de conflito que sei que hoje eu sinto porque um dia eu vi lá e anotei.”

Mas, a sua rodoviária de Londrina para ele dava ensejo a tecer considerações sobre a dinâmica urbanística que viu desenvolver-se em seu tempo. Essa obra foi construída quando a cidade contava entre 25 e 30.000 habitantes, e o projeto saiu de um bate bola direto entre o prefeito, o arquiteto e um empresário de transportes, não sem conflitos. Os recursos da cidade eram tão minguados que todo o material de construção, exceto a areia, teve que ser transportado de São Paulo, a 700 quilômetros de distância. E, no entanto, 25 anos depois a cidade contava com cerca de 300.000 habitantes e a rodoviária, obsoleta, já havia sido convertida em centro cultural. E essa dinâmica podia ser também de decadência, como Tupã, para a qual Artigas projetou o Paço Municipal em 1941, e que ele diz: “Quando começamos a rodoviária de lá, tinha 50.000 habitantes, do tamanho de Jaú, hoje tem menos de 20.000. Nem sempre as cidades crescem.” Artigas falava do ponto de vista do que hoje bem sabemos tem sido um período de transição de paradigmas. Ao comentar a essência do urbanismo moderno que praticava, ou pretendia praticar, planos de longo alcance que implicavam uma forte autoridade central, o ligava ao tipo de gestão de anarquia potencializada da economia que já se instalava em meados dos 70 e que viria a ser um fator de crise daquele tipo de planejamento urbano: “Nós estávamos na crítica de qual o tipo de transporte que deveríamos adotar. Agora, para colocar essas coisas dentro de um solavanco enorme

que é o planejamento, a partir de um certo momento histórico que o capitalismo do *laissez faire* foi substituído pelo capitalismo planejado, esse que faz com que as crises não sejam depois de amanhã ... Essa que acontece todo dia : o *dollar* sobe, abaixa e vai equilibrando a estrutura para não explodir tudo, do dia para a noite, e que naturalmente é contemporâneo da planificação da cidade, do aproveitamento racional do território.”

Sobre a Rodoviária de Jaú Artigas faz algumas observações oportunas a um exame do projeto: a cidade contava com estruturas ferroviárias do ciclo cafeeiro e uma correspondente aristocracia de latifundiários do café (os Galvão de França, os Almeida Prado) e que viveu a decadência política dessa oligarquia e da infra-estrutura e do profissionalismo do mundo ferroviário. Waldemar Bauab, que era prefeito de Jaú na época e que contratou vários projetos a Artigas, era já um filho de imigrantes, formou-se dentista e veio a ser prefeito, conquistou liderança política, com uma ideologia diferente dos senhores do café e também “dos prefeitos que fizeram aqui essa exploração comercial do condomínio de Ademar de Barros”(as rodoviárias, loteadas em lojinhas e boxes sem critério de arquitetura). A afinidade de idéias com Bauab entusiasmava Artigas: “Esses meus dois prefeitos que eu tive na vida, o de Londrina e o Bauab de Jaú, esse último um turco pré-fabricado, (...) Mas ele esteve aqui hoje. O homem cresceu. Porque veio ver uma mulher lá, ele disse pra nós que ela era do tribunal federal de contas, que foi lá visitar a rodoviária e disse que aquilo é obra suntuária. “Eu (o prefeito falando) usei os teus argumentos. A senhora não tem nenhuma generosidade para olhar o povo brasileiro. Uma pessoa como essa não devia ter cargo conseqüente...”

#### OBSERVAÇÕES:

Artigas menciona um plano hidrovial de interligação das bacias de autoria do pai de Paulo Mendes da Rocha, que poderia ser bom trazer à baila novamente. Além disso, dá algumas informações sobre seu plano de intervenção urbanística no município de Mauá na Grande São Paulo.

#### II.II.5. Depoimento ao Pesquisador Eduardo de Jesus Rodrigues em 17 de junho de 1978.

Este depoimento comenta algumas obras da firma Marone & Artigas que esteve em atividade entre 1938 e 1944. A seleção foi do pesquisador e servia a um trabalho em andamento. Os comentários são feitos quase todos a propósito de duas casas da lista que apresentamos em primeiro lugar, sendo que as demais são listadas ao final deste comentário.

##### 1) Residência Eduardo Cunha, Pinheiros, São Paulo, 1941.

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”. O empobrecimento relativo da classe média durante a guerra criou 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.

2) “Casinha”, residência do próprio Artigas, Campo Belo, São Paulo, 1942.

Foi também 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 o beiral tornado-se um terraço. Segundo Artigas, os beirais e as águas desiguais rompiam com a estereometria e a relativa independência e completa distinção entre paredes e cobertura. A apropriação do colonial brasileiro por Oscar (penso 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 pra tratamento estilístico de formas brasileiras”, do que se infere que os cariocas não teriam tido essa necessidade.

Ele fala do que o motivara nessa direção. Primeiro foi a observação da centralidade vivencial da cozinha da 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”, pegou pela 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”, e perdeu a parada 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 na 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”.

Houve, ele afirmava, uma ruptura no traçado volumétrico e formal da fachada; que a fachada tenha desaparecido, nos dizia Artigas, foi uma ruptura com o “racionalismo construtivo francês”. Cabe inquirir o que é que Artigas queria dizer com racionalismo construtivo francês : a gramática de Durand ? Le Corbusier? Algum cacoete histórico filosófico a la Bruno Zevi, alimentado por crítica ao cartesianismo sabe-se lá em que matrizes ? Diferentes escritos de Artigas apontam para cada uma dessas respostas, sendo que suas idéias ainda estão por serem esclarecidas pela pesquisa.

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 ?” “As variações fachadísticas” permitiam certas diferenciações sem tocar no conceito da moradia, sem colocar “aspirações a nível de equipamento.” Artigas faz 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 essa linha de pensamento, as formas tendem a permanecer após a superação das condições técnicas e utilitárias que lhes deram origem. Assim, comenta 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?”

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 ... “Dividir diferentemente o espaço da casa paulista”, e que 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 ...” Artigas assim mais uma vez expõe o papel do arquiteto em questionar os programas, indagar sobre necessidades e soluções que mudam umas em relação às outras, porque intervém o progresso técnico. Como no texto sobre estações de passageiros, 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.”

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.”

Ao final dessa fase, ou logo após ela, projetou o edifício Louveira em 44/45 e logo em seguida, fins de 46, viajou aos Estados Unidos. A aprovação do projeto do Louveira levou um ano, de sorte que ele retornou ao Brasil quando o alvará tinha sido expedido, tendo subseqüentemente iniciado o desenvolvimento do projeto e a construção. Mas ao voltar da viagem já era outro, “já tinha um domínio diferente da situação, tinha uma independência capaz de escrever os artigos de 50\* (...) Aí nós éramos mais paulistas (...) muito mais paulistas. Se não fosse isso, a arquitetura moderna brasileira estaria na mão de Oscar Niemeyer e de Afonso Reidy, etc. E tinham levado nós, tudo de arrasto (...) Aí o Marcelo Roberto que tinha vindo para São Paulo em 1944, vou te contar isso que é uma confissão pessoal meio vaidosa: Aí ele voltou pro Rio de Janeiro e disse: Lá em São Paulo só tem um arquiteto, é um moço chamado Artigas.”

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 frequência comunistas. Ser “adotado” dá a medida das relações de proximidade que vigiam então, num mercado ainda incipiente, em que pouquíssimos clientes eram pessoas jurídicas.

Outras obras mencionadas neste depoimento :

- 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.

\* ”Caminhos da Arquitetura Moderna” e “Le Corbusier e o Imperialismo”.

II.II.6. Entrevista Biográfica, depoimento de que Participaram José Luiz Telles dos Santos, Cabral, entre outros. Escritório do arquiteto, São Paulo, em novembro de 1978.

Este depoimento foi colhido numa reunião de amigos servida de cerveja e petiscos, em que, apesar da atenção e da expectativa da audiência, Artigas cuida de falar de amenidades e banalidades, tanto que poderia ser ignorado a não ser pelo relato das circunstâncias em que Artigas e Cascaldi fizeram projetos e obras para a prefeitura ou entidades na cidade de Londrina no início dos anos 50. A pessoa identificada como Cabral é um arquiteto que reside em São Paulo e é filho do prefeito de Londrina com quem Artigas colaborou. Veja-se a respeito “Artigas e Cascaldi em Londrina” (I.I.63).

II.II.7. Depoimento a José Luiz Telles dos Santos. São Paulo, 16 de Julho de 1981.

Telles conduziu esta entrevista com perguntas sobre a atividade de Artigas nos tempos iniciais de sua carreira, desde o estágio com Bratke & Botti, até 1950, quando Artigas instalou sua firma no prédio do IAB-SP, onde se encontra até hoje. Mais do que detalhes circunstanciais a entrevista apresenta aspectos da atuação profissional num quadro de uma muito incipiente inserção social do arquiteto, e aspectos de uma formação que desde o início concebia a arquitetura com larga ambição cultural.

Ao relatar como estruturou sua atuação profissional nas décadas de 30 e 40, Artigas não se deixa levar por recordações, mas apresenta um corte analítico preciso, o mesmo que manifestou em outras ocasiões, como no inédito “Técnica (no Brasil)”, em que caracteriza a mentalidade da Escola Politécnica em que se formara, e de toda a engenharia brasileira, como o perfil do “bacharel”, um mal tão veementemente criticado por Sérgio Buarque de Holanda em nossa intelectualidade. Assim, apontava falhas no ensino da Politécnica que o levaram ao estágio com Bratke & Botti, onde aprendeu a aprovar projetos na prefeitura, elaborar desenhos de detalhamento e adquiriu o saber prático do relacionamento com a construção e com as diversas equipes profissionais : “na escola ninguém sabia nada disso, e ninguém explicava nada. Tinha só um ou outro que sabia, e eu aprendi tudo sozinho, num esforço imenso de autodidata”. Quando montou sua primeira firma, a Marone & Artigas Engenheiros, já em 1937, levou



consigo empreiteiros de Bratke, o que explica a enorme quantidade de projetos e obras à escala da residência unifamiliar, cerca de 200, desenvolvidos nos seis anos de atividade daquela 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.

Artigas relata que 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 manifestos. Marone vinha de uma família abastada, cujos contatos sociais proveram a clientela inicial da firma. Mas o sócio, segundo Artigas, manifestava ainda alguns traços deplorados por Sérgio B. de Holanda 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.

Os ambientes de trabalho de Artigas nos primeiros anos da carreira, a Secretaria de Viação e Obras Públicas e Marone & Artigas, eram-lhe demasiado áridos, por isso “ia procurar outros ambientes com quem pudesse trocar idéias, ter um convívio maior”. Assim já em 1938 se aproximou dos artistas do Grupo Santa Helena, com quem, dizia, “eu ia descobrindo o valor do desenho, do corpo humano, do homem, e procurava transportar isso para a arquitetura, para a obra que a gente fazia, mas eu fiz isso sozinho”; ou seja, junto a quem travou contato com a arte, as humanidades e a estética, movido por uma boa dose de auto-didatismo. E foi no autodidatismo também que, junto a seu colega Jacob Maurício Ruchti, engenheiro formado pelo Mackenzie, que conheceu nas suas célebres passagens pelo escritório de Warchavchik em 1939, dizia ter travado os primeiros contatos com o movimento moderno em arquitetura, com Gropius, Wright e Le Corbusier. Em vista disso, o período Marone & Artigas, reconhecido como um laboratório de construção e pela influência manifesta de Wright nos projetos, pode ainda ser avaliado do ponto de vista da formação de Artigas; pelo menos é o que ele dava a entender neste depoimento : “E essa fase foi muito importante, de muita reflexão. Foi lá que eu elaborei as bases da arquitetura paulista, bases que inegavelmente estão aí até hoje. Foi de lá que, em 47, eu passei um ano fora, nos Estados Unidos. Foi de lá que saíram as idéias para a abertura da Faculdade de Arquitetura em 1948. Idéias que continuam lá”. Outro problema é que essas idéias nunca foram claramente expressas em lugar nenhum, a não ser em escritos inéditos desconhecidos do público (veja-se III.III.1 a 4) e que, salvo engano, não foram ainda examinados por qualquer pesquisador.

O contato e o companheirismo pela vida toda com artistas do Santa Helena e com a intelectualidade que o freqüentava, impulsionou a construção de uma clientela própria distinta da esfera das relações da família de Marone. 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. Apesar do pudor de Artigas que não toca neste ponto, não é difícil perceber que esta não foi uma associação entre iguais. Havia uma divisão hierárquica e de funções entre eles, algo que não só contribuiu para a eficiência profissional como proveu Artigas de uma retaguarda confiável para que pudesse viajar durante 1947 e depois se lançar à política profissional no IAB-SP, à política partidária e à imprensa do PCB já no fim dos anos 40 e durante todos os 50.

Um testemunho de como a formação de Artigas lhe deu um perfil diferenciado e uma ambição maior, inclusive a ponto de reivindicar a criação de uma “Escola Paulista”, se manifesta nos comentários que faz neste depoimento sobre Rino Levi, Warchavchik e Bratke, comentários que pouco dizem sobre a justa estimativa do valor próprio deles, mas que dizem muito sobre as exigências que Artigas fazia sobre si mesmo e o papel que atribuía à arquitetura : “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”.

Estas avaliações tem suscitado muita antipatia e uma recepção que aponta para uma atitude monopolista de Artigas, que negaria outras contribuições de valor para a construção da consciência profissional e da cidade. Há certamente nesse juízo algo de verdadeiro, mas talvez isso não seja tudo. Se admite-se uma “Escola Paulista” de Artigas como tendo elaborado ou figurado na imaginação a cidade de São Paulo, o termo “Paulista” deixa de indicar pretensão monopolista para significar um conteúdo interno ou simbólico de sua obra, e isso é o que se pode verificar nos textos de apresentação do Projeto de Reorganização do Vale do Anhangabaú ( I.I.52) ou ainda expresso por Flávio Motta, colaborador de Artigas na FAUUSP, em “Introduzione al Brasile” (I.IV.3).

#### II.II.8. Depoimento Público de Artigas em Porto Alegre. Evento organizado pelo IAB Departamento do Rio Grande do Sul. 1981.

Texto não localizado.

#### II.II.9. Depoimento a Sylvia Ficher. São Paulo, 10 de agosto de 1982.

Depoimento colhido no processo de montagem de dissertação de mestrado da autora sobre a formação dos engenheiros arquitetos na Escola Politécnica.

Esta é uma entrevista bastante longa, cujo fio condutor é a experiência de Artigas professor da Politécnica desde 1938 e da FAUUSP desde a fundação em 48, tendo sido, segundo alguns, a cabeça pensante no plano diretor da Cidade Universitária Armando de Sales Oliveira , e dirigido as reformas de ensino da FAUUSP de 1962 a 1968. Alguns tópicos podem ser destacados.

#### I - A “Moral Construtiva”, A Cidade e o Projeto Nacional.

Para falar de sua atuação pedagógica e universitária. Artigas estabelece alguns marcos conceituais que teriam constituído o seu entendimento de que papéis poderia desempenhar de modo progressista no contexto histórico e social em que vivia. Esse

modo de se colocar, com tantas responsabilidades, nada tem de óbvio, a despeito da imensa vulgarização porque passou ao longo de décadas.

Em primeiro lugar, o papel do arquiteto é compreendido do ponto de vista do conteúdo progressista da cidade e da urbanização nos marcos do conflito entre a cidade e a indústria de um lado, contra, do outro, o campo e o latifúndio, tal como apresentado por Sérgio B. de Holanda em “Raízes do Brasil” como um dos aspectos da “Revolução Brasileira”:

“A figura que mais me atrai na análise dessa conjuntura vivida nesses 30 anos por nós todos é que o campo que fez o café organizou a cidade. E a cidade é que assimilou o campo. E o que prevalece mesmo é a cidade. Ela é que representa o progresso, em todos os seus aspectos” (P15) ou ainda “sem industrialização não há cidade; e sem indústria só existe campo; e com o campo você volta para trás”(P8). Que se colocasse na perspectiva da “Revolução Brasileira” apresentada em “Raízes do Brasil”, ele manifesta explicitamente ao comentar sobre 1968: “... quando a revolução de 64 teve que degenerar para as posições de 68, eu não fui para a cadeia e nem levei vocês todos para a cadeia, porque disse que aquilo não tinha nada que ver com a Revolução Brasileira (grifo meu), e esse radicalismo do Marighela. Porque não é onde nós tínhamos que aportar com as nossas posições, e acabei salvando a cultura arquitetônica paulista inteirinha dos desastres de 1968.”(p.5)

Estabelecido o valor maior, que é a industrialização e a urbanização, decorre para o trabalho em geral e também para a arquitetura e as artes a ética do trabalho artesanal, a ética do bem fazer e do bem construir: “a moral construtiva corresponde à moral da indústria, à moral dos recursos tecnológicos”(p. 22). É claro que essa posição se situa em linha com as montagens históricas do artesanato e do projeto de levar suas virtudes societárias para a indústria moderna, a mais conhecida delas, o movimento Arts and Crafts. Mas, também, ressoa em Artigas a crítica do Movimento Modernista que vinha sendo feita por Mário de Andrade, no sentido de que a bandeira do experimentalismo estético assumida pelo modernismo desde 22 fora destrutiva da criação de uma consciência técnico profissional entre artistas e intelectuais brasileiros. Mário conhecia o movimento Arts and Crafts, conhecia os escritos de Le Corbusier em L’Esprit Nouveau e formulou suas idéias estéticas, em meio às quais o artesanato tinha um papel fundamental, sob a influência mais direta do pensador católico francês Jacques Maritain. Tampouco Mário deixou de afirmar que a ética artesanal deveria ser mais enfatizada onde ela mais fazia falta, nos países subdesenvolvidos. A fala de Artigas parece em consonância com Mário, mas ligar essas questões ao conflito indústria-latifúndio é um deslocamento de sentido que é próprio de Artigas: “É preciso fazer um parênteses aqui e ligar o Modernismo à indústria, à modernização, à cidade; as artes ficaram em dúvida se iam para o saudosismo do campo, colonial...” (p.20).

A “ética construtiva” foi o pivô das bem conhecidas críticas de Artigas a Warchavchik e as fachadas “cubistas” com platibandas a ocultar telhados convencionais. No inédito “Urbanismo- Traçado de Cidades” (III.III.2) Artigas põe Warchavchik como representante de um dos polos do modernismo brasileiro, o do cosmopolitismo de São Paulo entre 1922 e 1930, o qual veicularia interesses dos latifundiários “liberais” do café. Visivelmente Artigas estava politizando a crítica de Mário ao Modernismo de 22, e eliminando a distância entre uma obra arquitetônica, que acontece no mundo empírico, e o mundo das idéias, do qual ela se torna assim uma mera ilustração ou representante.

Do sentidos que atribuía à urbanização e à indústria decorria o modo como enaltecia a Escola Politécnica, em que se formou “engenheiro-arquiteto” em 37, e na qual lecionou desde 1938, de, entre outras questões, ter tido essa escola uma 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.

## II – A Formação

A Politécnica, em que pese as qualidades que Artigas nela reconhecia, muito cedo lhe pareceu demasiado unilateral. Em 1935 vai estagiar na firma de Brakte & Botti, onde, segundo declarou em depoimento a José L. T. dos Santos (II.11.7), veio a adquirir o saber prático da relação com a construção e com as várias equipes profissionais, e a viabilizar a aprovação de projetos na prefeitura, algo totalmente ausente do ensino que teve na Politécnica. E essa observação vinha com o sentido da crítica à engenharia brasileira, a que deu expressão em escritos como “Técnica (no Brasil)” (III.11.1), no sentido do vício do “bacharel”, da erudição teórica em dia com as últimas novidades nas metrópoles mas carente de iniciativas práticas e *feed back* com a obra.

Se a Politécnica tinha, para ele, virtudes a enaltecer e impulsionar, apresentava 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 38, 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” (p.9).

Para compensar essa deficiência de sua formação politécnica, foi desenhar modelo vivo com os artistas da “Família Paulista”, descobertos por Mário de Andrade (p.20) “Nessa coisa de Bela 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 ...” (p.20).

Se Anhaia Mello não se dava ao relaxamento de discutir questões estéticas, Artigas tampouco se permitia envolvimento artísticos sem relação a questões éticas e políticas em medidas proporcionais. Wright, dizia, teria sido um atalho para a arquitetura

moderna: “eu me aproximei mesmo do esforço de teorizar em torno da arquitetura moderna a partir das linhas radicais Wrightianas, que se me afiguraram, quando eu era muito jovem e estudante, como o único caminho que iria encontrar uma ética para resolver o problema da arquitetura. Tive que jogar, como você sabe, isso em cima das minhas costas, e foi nessa época de 1950 que consegui fazer isso mais ou menos só” (p.3)

Artigas admitia ter sido “wrightiano” “Até 1943 ou 44, a última coisa que eu fiz foi aquela casa do Paranhos na Rua Heitor de Moraes, na verdade eu não era bem wrightiano”. (P.21) E afirma que apesar de já conhecer Le Corbusier no final dos anos 30, a filiação a Wright foi coerente com a “moral construtiva”: “Mas é interessante que você 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.”

Mas a proporcionalidade entre os valores do bom, do belo e do justo, Artigas a concebia de modo muito apertado. Sua fase wrightiana teve um fim abrupto em 1944, com a casa Rio Branco Paranhos, na mesma ocasião em que punha de lado sua ingenuidade política e se filiava ao PCB e se engajava no esforço de fundar e estruturar o IAB-SP. No depoimento a Rodrigo Lefevre em 1962 (II.1.1). Artigas manifestava o sentimento de logrado, o sentimento de sua própria ingenuidade ao dar-se conta do conteúdo ideológico do pensamento de Wright, de seu desurbanismo, apesar do engano daqueles que na crítica internacional viam “the nose of Marx and Engels” em Wright.

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” (p.16).

Assim premido, mas também tolerado, Artigas realizou uma aventura que o diferenciou da cultura politécnica. Aos vários aspectos de seus interesses presidiu de modo obstinado algo que na visão de Mário de Andrade fora uma importante conquista do modernismo de 22, ter colocado o Brasil como um problema para a inteligência brasileira: “O que me levou a isso foram as posições culturais da década de 40, de 40 até 45, a minha entrada para o partido comunista, a necessidade de olhar de compreender a problemática política, de estudar a própria nacionalidade, de começar... de tentar elaborar um programa cultural que já faltava ao Brasil: Como se forma o mundo, saber quais as raízes da arquitetura moderna, qual a ética que devia me conduzir, e que isso não poderia ser... que tinha que ter uma ética fundada em princípios mais nacionais. E que eu não encontrei em ninguém, não encontrei no Lúcio, não encontrei em ninguém.”

#### A Politécnica de Artigas

Artigas foi solicitado a falar sobre o ensino do engenheiro-arquiteto na Politécnica e sobre o curso de arquitetura independente a partir de 48. Assim como no depoimento a Rodrigo Lefevre em 1962 (II.11.1), ele apresenta um quadro da Politécnica que freqüentou a partir de 1934 enfatizando certos aspectos pedagógicos que ele fez questão de conservar no seu próprio ensino, que iria se explicitar após 1948. As figuras predominantes na Politécnica foram os seus próprios mentores, Prestes Maia e Anhaia Mello, e deles Artigas dá um quadro por certo muito respeitoso, mas que traz a marca de Artigas ao encaixar as personalidades em idéias bem recortadas demais.

A Politécnica que Artigas passou a freqüentar em 34 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 Stokler das Neves do Instituto Mackenzie: “O debate entre os modernistas de 22 e os cristãos do lado de lá, mas nós nunca participamos da briga; nós fomos sempre um pouco superiores” (p.19). Essa superioridade era dada pelo fato de que o ensino de Anhaia e Maia “era preocupado com a cidade e não com o monumento”, ou seja, tinham os politécnicos uma noção do belo tão elevada que já não era o belo, mas, sim, o bem.

Mas era em torno dessa questão também que Anhaia e Maia se diferenciavam: “A verdade é que a visão urbanística do Prestes Maia era, para quem vê o Plano de Avenidas, hoje, engenhosa, de meio fio, de alargamento de avenidas, de conciliação entre desapropriação e alargamento, coisa muito peculiar”(p.11) (...)“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.” (p.9, 10). Nesse retrato do homem e do urbanista retornam as figuras com que Artigas estava acostumado 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 (II.11.3) como uma disposição a construir o futuro abdicando, contudo, de projetá-lo.

Já Anhaia Melo era um homem de idéias, de que fazia uma “pregação”: “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. 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 ponto de vista, engenheiros mesmos. O Catulo Branco – que escreveu “A Eletricidade Contra a Light” – o Adriano Branco, que hoje está escrevendo sobre as enchentes de São Paulo, etc... 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 porquê 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 a independência, sem formulá-la politicamente, como eu estou fazendo.” (p.9)

Nessa longa passagem vemos um conjunto significativo de idéias e imagens. Em primeiro lugar, um mundo cultural em que a arte e a estética (reflexão sobre a arte) decaíram a uma espécie de ritual postiço ou capricho individual, sem relação com o que tem importância. Artigas possivelmente, e ele nos diz isso aqui e ali, tento trazer de volta a arte ao mundo vivo, à presença junto ao que tem relevância. Em segundo lugar, a pregação de Mello está apresentada do ponto de vista da marcha para a urbanização e o progresso, idéias que trazem a marca da “Revolução Brasileira” apresentada em “Raízes do Brasil”, idéias que Artigas eleva à categoria de supremo bem e que, ele deixa transparecer, tornarem-se eixo de síntese e superação de limites para o próprio Artigas em três planos:

- Dando forma política à questão da cidade: “ E eu estou vindo do meu trampolim, que é bem posterior e com um nível crítico que pude adquirir como comunista,

como homem que se associou a partir de 1945 em diante ao Partido Comunista. Eu poderia dizer, como comunista, como associado ao Partido Comunista que era, na época, acabada a 2a. Guerra Mundial, o promontório dentro do qual você poderia ver o mundo diferente do que nós, colonizados, havíamos visto até aquele momento. Veja essas avenidas Prestes Maia de um lado, Anhaia do outro. O urbanismo do Prestes Maia: o edifício e as ruas. Do lado de cá, o urbanismo das idéias que foi encontrar, mais tarde, na sociologia paulista, o estudo do espaço ainda que até agora muito saltitante e inocente, mas que já começava a aparecer com as suas características”(p10).

- Como síntese entre urbanismo técnico (Maia) e cultural (Mello): “Agora, veja o que a FAU representou nesse momento: é a ponte, entre isso e o resto da universidade, para que os problemas do espaço pudessem ser tratados sob o ponto de vista técnico – na linha prestesmaiana – e cultural – na linha anhaiana – mas também na linha do Artigas – da independência nacional – na fusão dos dois aspectos. Fica meio pedante?!...” (p.10).
- Como síntese entre arte e técnica: O homem que foi diferenciar-se junto aos artistas do grupo Santa Helena e aos críticos que o frequentavam, afirmava, “e eu apanhei, mais tarde, para defender por outro ângulo a mesma temática que ele (Mello) defendia - a da independência da cultura nacional - pelo lado de cá da estética.” (p.9).

#### A Fundação de uma Faculdade de Arquitetura Independente da Politécnica

Várias ações bem conhecidas confluíram na fundação da FAUUSP em 1948, separando-se do curso de engenheiro-arquiteto da Politécnica, como por exemplo as deliberações do I Congresso Nacional de arquitetos em 1945, e a doação feita pela família Penteado à Universidade de São Paulo do palacete da Rua Maranhão com a condição explícita de fundação e instalação de uma faculdade de arquitetura. Artigas, contudo, fala nessa entrevista do processo como se deu internamente à Politécnica, e mais uma vez com seu enquadramento conceitual predileto.

A família Penteado era representante do “latifúndio esclarecido”, que vinha de um esforço de industrializar o circuito da produção cafeeira, com a ferrovia, o porto de Santos, etc. A fundação da USP em 1934 confluía com a montagem de novos institutos e o desmembramento da Politécnica nas várias modalidades da engenharia. Eram respostas às necessidades do avanço da divisão do trabalho na pesquisa e na cultura, mas uma resposta paulista: “os cientistas sociais, os físicos para pesquisar assuntos específicos, os biólogos, antropólogos, dividiram a pesquisa científica para fazer desse estado que está aqui um país desenvolvido, como de fato é, se comparado ao resto do Brasil. Não se pode ver a criação da USP, a criação da FAU e a necessidade da divisão de trabalho na pesquisa e na cultura mesmo e esquecer a condição peculiar de São Paulo dentro do Brasil.” (p.8)

Artigas relata detalhes interessantes sobre a política interna à Politécnica e as circunstâncias da criação da FAUUSP. Que não se esqueça que a criação da FAU resultou de uma estrutura anterior à USP, a Politécnica, a qual, mesmo dentro da USP, mantinha-se como mundo à parte dos outros institutos. Algo muito diferente aconteceu em outras unidades, montadas a partir do zero e com o concurso de professores europeus convidados. Artigas credita a criação da FAU ao empenho de Anhaia Mello,



que criou uma faculdade de arquitetura e urbanismo, não podendo pois imitar a ENBA que era exclusiva de arquitetura. E teve que enfrentar, também, a estrutura da politécnica que, com a FAU independente, viria a perder votos no conselho universitário. Não é difícil imaginar quanto compromisso teve que ser feito.

Os compromissos começavam entre Artigas e Anhaia, cujas agendas só parcialmente coincidiam. Enquanto foi assistente de Anhaia Artigas dava acompanhamento de atelier exclusivamente, e podia ensinar arquitetura moderna sem choques com ele ou com qualquer lastro acadêmico: “Anhaia orientou a escola sempre muito na direção do urbanismo, o que levou o debate estético a não ter significado e nos deu liberdade para buscarmos soluções”. Por “debate estético” entenda-se o academicismo, pois a estética como digna filosofia ou ciência da arte, que Artigas soube ir buscar em outras fontes, jamais aportou na FAUUSP. Resta saber o quanto o ensino resultante paga a compromissos incontornáveis e quanto a necessidade foi transformada em virtude.

Após 48, as mudanças não foram, como se poderia esperar, abruptas. tanto que “o arquiteto formado até 62 era um arquiteto que tinha um conhecimento em tecnologia em paralelo ao dos engenheiros de construção”. A velha cadeira de composição arquitetônica, legada por Anhaia, tampouco, segundo Artigas, mudou muito: “os trabalhos de projeto ficavam em nível que não atingia o detalhamento; começavam com uma casa mínima (...) e no quinto ano podiam se dar ao luxo de fazer coisas chamadas de “grandes composições. A evolução é que não mais exigia que se exigia que se fizesse em estilo.”

Dois episódios ilustram a intensidade das disputas e compromissos entre 48 e 62. Um foi a contratação de um professor da ENBA para a disciplina de “arquitetura analítica”, a análise e estudo de pormenores da arquitetura clássica. Existiu por vários anos após 48. Artigas evitou confronto em torno disso para viabilizar “uma faculdade de arquitetura, fora da Politécnica, para montar a figura do arquiteto. E eu dizia na ocasião: Qualquer caminho nos serve, nós vamos tocar nas questões do ensino mais tarde. Fui fazê-lo em 1962.” (p.23,24) .... “Novamente a minha política” está bem, já chega, mais tarde nós vamos ver estas coisas” (p.26).

O outro episódio foi a tentativa de contratação de Oscar Niemeyer em 1952 para a cadeira de “Grandes Composições”, uma tentativa que, conta-se, foi articulada por Artigas e teve apoio numa mobilização estudantil. Artigas publicou “Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo” em Fundamentos (II.3), em que denunciava que a decisão do Conselho Universitário em negar acesso a Niemeyer fora determinada pelo governador do Estado Lucas Garcez (UDN) em prosseguimento a acordos firmados por Getúlio com os EUA, de alinhamento na guerra fria e perseguição a membros do PCB. Há também um episódio obscuro, que Artigas não menciona em qualquer entrevista, em que Artigas foi demitido da FAUUSP ao retornar da viagem de um mês à URSS em 1953, por iniciativa, supostamente, do governador Jânio Quadros. A dificuldade de se distinguir disputas universitárias de conspirações políticas é consequência de uma “politização” generalizada de que Artigas participou e impulsionou, cujos resultados, eu temo, não foram bons nem para a universidade nem para a política.

Na reforma de 62, Artigas, que já vinha de articulações políticas como o governo Carvalho Pinto, com o chamado “Plano de Ação”(1959) desse governo, para o qual projetou algumas escolas (II.48) e participou da elaboração do plano da Cidade

Universitária e foi encarregado do projeto do prédio da FAUUSP. O governador Carvalho Pinto tinha um perfil muito distinto dos governos da UDN e o seu “Plano de Ação” representou um nível de ação e planificação do estado em consonância com o governo Jucelino e com Brasília, inclusive com o mesmo grau de participação de associados do PCB, ainda formalmente na ilegalidade. Esse é o contexto que facilitou a Artigas ter acesso a escrever o currículo da FAU na reforma de 62. O caráter dessa reforma é bem expresso por Artigas:

“A reforma de 62 é uma reforma que chuta, joga no lixo de dentro da FAU, todos os restos acadêmicos da Belas Artes do Rio de Janeiro, que estavam lá dentro. Desde a Arquitetura Analítica até o Desenho à Mão Livre, Desenho Geométrico, Arquitetura de Interiores e uma série de coisas, que se você olhar no programa, haviam sido acrescentados ao programa, mas eram um lixo histórico. A reforma de 62, que eu muito me orgulho de ter feito, centralizou o atelier em torno das quatro seqüências. E eu fiz do Desenho Industrial, do estudo do objeto, da comunicação, do desenho que podia chamar de artístico, da construção, o desenho do edifício, um planejamento em torno de urbanismo e paisagismo. Foi para um plano espacial maior, fazendo do edifício como objeto, domínio e objeto voltado para a indústria e mais a comunicabilidade como linguagem. Então, um atelier nacional. Aqui nesse atelier ninguém mais ensinou desenho à mão livre e desapareceu a cadeira de desenho. O desenho passou a ser um meio e não um fim. E você tinha que arranjar suas formas de expressão a fim de criar determinada cor. O aprendizado da tecnologia do desenho a partir de um problema real, concreto, para buscar a tecnologia capaz de exprimir o que queria que fosse realizado. Deu ao atelier um sentido de criatividade total, mais racional, de uma imensa racionalidade.” (p.25).

De que a reforma de 62 e a revisão de 68 tenham sido produto da arte de fazer compromissos entre agendas diferentes e, não raro ocultas, o próprio Artigas não deixa dúvida: “Daqui (depto. de projeto) para os outros departamentos foi muito difícil, em primeiro lugar porque você verá que a reforma de 62 não pôde atingir nem a história e nem a tecnologia. Eles simplesmente não me deram atenção. E só prevaleceu o atelier. Novamente a minha política “está bem, já chea, mais tarde nós vamos ver estas coisas.” (p.26).

#### Diretrizes do Projeto Pedagógico de Artigas

- 1- A liquidação de resquícios acadêmicos jogou no “lixo histórico” a digna “questão estética”, tanto mais quanto Artigas pouco ou nada influenciou no “departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto”, pelo que esse departamento também não absorveu a respeitável reflexão histórico filosófica da arte. Artigas parecia considerar superada e desnecessária a sua própria aventura de formação, pois o desenho que cultivara junto ao grupo Santa Helena foi descartado em nome de aprendizado direto do problema real. Artigas por acaso tratava de problemas irrealis com o Santa Helena? Além disso, o que é o “problema real”? É algo positivo e indiscutível como a maçaneta de uma porta, que ninguém duvida que exista, o que seja e a que fim sirva, ou é uma construção da realidade? Se, como penso, o “problema real” é uma construção, quem é que fazia essa construção no plano de Artigas? O arquiteto demiurgo?
- 2- Fala-se do ateliê de projeto agrupando as quatro escalas de intervenção em termos da visão que Artigas teria tido em preparar os arquitetos para assumirem novas

responsabilidades que o desenvolvimento nacional e a conseqüente maior complexidade na divisão social do trabalho colocavam ou estavam em vias de colocar. No fórum de 78, cuja seções plenárias algumas tive oportunidade de acompanhar, estava-se às voltas com, nas palavras de Artigas, um clima mais ou menos caótico para a FAU, de 1968 para cá”, muitas reclamações sobre a dificuldade dos alunos em desenvolverem trabalhos em todas as seqüências de projeto, sendo que cada um escolhia uma ou duas delas para se dedicar e posteriormente vir a profissionalizar-se. O clima passional do fórum, ainda sob efeito do trauma de 69 e dos anos da ditadura, teve muita dificuldade em abordar e tratar problemas de ensino. É curioso que ninguém tenha questionado o atelier nos termos em que usualmente era justificado, a divisão do trabalho! Será que a divisão social do trabalho dava suporte a um curso com as quatro seqüências, ou seria interessante pensar numa divisão da escola?

Não somente essa pergunta não foi feita, como também, o fórum, apesar da divisão entre os vários grupos de opinião, opiniões mais ideológicas do que esclarecidas, foi unificado quando alguém levantou o *slogan* de “integração disciplinar”, que orientou as resoluções e as reformas subseqüentes, com resultados lamentáveis e bem conhecidos. Como é que, diante de possíveis conseqüências negativas, se reitera a causa? Esse paradoxo faz pensar que o atelier de 1962 respondia a mais que uma avaliação de desenvolvimento do mercado de trabalho profissional. E o que seria esse mais? Para responder a essa pergunta penso que seria necessário examinar a “integração disciplinar” como ligada ao projeto de “integração das artes” e dissolução delas na arquitetura, veementemente apregoado por Mário Pedrosa no Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte realizado em 1959 no Brasil com o objetivo de discutir Brasília.

Artigas, falando em 82, não duvidava do atelier e atribuía a situação caótica a alterações do esquema de 62 sem a compreensão do conceito, e que o desfiguravam: “Fui fazê-lo em 1962. Se dirá: “foi abandonada a parte de estudo tecnológico da Politécnica”. Não é verdade. Porque em 68, ainda no plano de ensino de 68, tinha uma prancha sobre hidráulica, etc. E quem fez a liquidação da FAU, a ponto de cada vez mais ela se aproximar de uma escola de belas artes foi a Universidade posterior, propondo um ensino pegue-pague tipo americano, em que o estudante vai para a Politécnica para estudar matemática, construção, e passa pela FAU para aprender desenho e no fim enchem a faculdade de arquitetura de cientistas sociais que estariam lá para ensinar crítica, história, e não ensinam coisa nenhuma, porque não sabem coisa nenhuma em relação ao que é a arquitetura. Jamais assimilarão a visão do mundo que o arquiteto tem. E acabaram de certa maneira – ainda que seria uma crítica que faço com alguma discricção – a criar um clima mais ou menos caótico para a FAU, de 1968 para cá. Que é mais ou menos o clima que você está criticando e que valeria a gente rever em um outro nível, com as informações que nós estamos juntando neste momento.” Mas essas desfigurações não são também produto do método de que ele usou e abusou de estabelecer compromissos entre agendas conflitantes sem a discussão pública de princípios, idéias e objetivos?

II.II.10. Depoimento de Artigas a Olhar Eletrônico. São Paulo, outubro de 1984, realizado na casa de Artigas na Rua Barão de Jaceguai.

Foi organizado em conjunto com o IAB Departamento de São Paulo e trata-se da transcrição de uma cópia gravada em videotape, posteriormente editada para integrar o vídeo “Arquitetura Moderna Brasileira”, apresentado na mostra “Tradição e Ruptura” da Fundação Bienal. Este material não foi examinado.

### III.IV. PARTICIPAÇÕES DOCUMENTADAS EM CONGRESSOS

III.IV.1 Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, Artigas toma a palavra várias vezes na 5ª Seção Plenária, discussão do tema “Arquitetura e Tradição”.

A discussão nessa seção plenária não é nada brilhante e de pouco interesse a não ser que as circunstâncias precedentes sejam conhecidas. São elas o conflito entre o nacional-popular apregoado insistentemente pelo núcleo gaúcho de arquitetos do PCB e a possibilidade de acomodação com a idéia elaborada por Lúcio Costa de que haveria uma identidade de princípios entre a tradição colonial brasileira e a arquitetura moderna. Artigas intervém a favor da unidade da arquitetura brasileira/nacional, mas outros congressistas não tem a mesma paciência com o nacional-popular, como Jorge Moreira para quem a correção dos princípios é o que importa e não a autenticidade nacional.

III.IV.2 II Congresso Nacional de Críticos de Arte, São Paulo, 12 a 15 de dez. 1961, realizado sobre o tema geral “A Problemática Geral da Arte Contemporânea. Artigas toma a palavra e atua como co-relator na 6ª Seção Plenária que discutia o tema “A Arquitetura Moderna no Brasil e seus Traços Autoctones”

Não se pode dizer que a intervenção de Artigas tenha sido brilhante, mas, tal como acontece com seus escritos, são menos as virtudes de forma e trato adequado com os conceitos, que afinal respondem pelos textos bem escritos, que despertam interesse e mais as pistas interpretativas que se possa achar situando esses escritos no conjunto de documentos a estudar. Aos que estavam presentes as falas de Artigas podem ter soado enigmáticas ou inoportunas, mas de modo nenhum claras; dentre elas destacamos alguns pontos :

- A história da A.M.B. começa na semana de 22, ainda que esta nada tenha apresentado de significativo em arquitetura.
- A A.M.B. é antropofágica e este é o sentido em que a doutrina lecorbusieriana foi incorporada e também o que responde pelo seu caráter autóctone.
- Bastante prejudicadas pela falta de uma linguagem trabalhada para os conceitos, são tentativas de elaboração ou de construção de um pensamento, nas relações entre técnica, superestruturas sociais e as formas artísticas, de que menciona como exemplo o art-nouveau brasileiro e paulista adotado não por consonância com a estética “simbolista”( termo originário da crítica literária) mas vicejando no ambiente ideológico da república positivista (e com adequação às técnicas rudimentares existentes acrescentaria Flávio Motta autor desta tese). Artigas diz claramente ser possível fazer arquitetura moderna sem técnica moderna.
- Ainda relações entre o caráter nacional-popular e as formas que a um povo correspondem, por exemplo, se a pirâmide é uma forma simbólica egípcia, então a pirâmide invertida é uma forma brasileira desde o projeto do Museu de Caracas de Oscar Niemeyer.
- Afirma sem qualquer justificativa que o elemento comum a Le Corbusier e às outras vanguardas arquitetônicas européias de entre guerras seria a confiança de que a técnica industrial resolveria todos os problemas.

### III.V. SISTEMATIZAÇÃO DE DOCUMENTOS EXISTENTES

III.V.1. Pasta Funcional de Artigas na USP. FAUUSP LR927.2<Ar78s

III.V.2. Santos, José L. Telles dos. Cópia da Documentação de Artigas. FAUUSP LR724.981<Ar78s<v1-9

Esta obra é o resultado da colaboração de José Luiz Telles dos Santos com Artigas no sentido de reunir uma série de documentos e segmentos de uma documentação incompleta, empreendida por Artigas em inícios dos anos de 1980. A FAUUSP possui uma cópia na seção de livros raros, onde se pode consultar. É uma fonte primária de pesquisa. Os nove volumes compreendem os documentos listados abaixo, os quais examinai com maior ou menor atenção, priorizando os interesses de minha dissertação. As fichas de obra, os depoimentos e as anotações de estudos são um material bastante promissor.

V1 – Curriculum Vitae, lista de obras, lista de projetos, publicações.

V2 – Discursos a formandos da FAUUSP nas turmas de 1955 e 64, além da aula inaugural “O Desenho”.

V3a – Diapositivos sobre Arquitetura Brasileira Contemporânea. Curriculum profissional e acadêmico. Relação de obras e publicações.

V3b – Fichas de obras com autoria, proprietário, endereço, autoria projetos complementares, data, colaboradores, estado na ocasião do fichamento. Organização de Rodrigo B. Lefèvre.

V4 – Depoimentos e Entrevistas :

Depoimentos biográficos em outubro e dezembro de 1962 a Rodrigo B. Lefèvre.

Sobre a Arquitetura e os Arquitetos.

Arquitetura e Realidade Brasileira – out. 1968.

Estações Terminais – fev. 1976.

Obras do Arquiteto – jun. 1978.

Depoimento biográfico – nov. 1978.

V5 – Entrevista com Duílio Marone.

V6 – Memoriais de Projetos :

Memorial descritivo para a CEAGESP – out. 1969.

Anteprojeto para a CEAGESP – out. 1969.

Memorial descritivo para a Colônia de Férias dos Têxteis – jun. 1970.

Memorial descritivo para o DER – fev. 1974.

Plano para a Região de Jaú – set. 1975.

Renovação do Vale do Rio Jaú – set. 1975.

Memorial descritivo para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Jaú – set. 1978.

Proposta de Organização da FAU Jaú – set. 1978.

V7 – Relação de obras de Marone & Artigas.

“Arquivo da Casinha” – relação incompleta de obras e publicações.

## V8a – Caderno de Anotações de Artigas.

- (1) Argan e Nervi – 2p.
- (2) Técnica (no Brasil) – 3p.
- (3) K. W. Johansen – Linhas de Rotura – 3p.
- (4) Enciclopedia Dell'Arte Antica – 2p.
- (5) Decoração – Decor – Decoro – 3p.
- (6) Sibyl Moholy-Nagy : “Arquitetura Esquecida” – 2p.
- (7) “Residential and Non-Residential Architecture” –3p.
- (8) Urbanismo – Traçado de Cidades – 5p.
- (9) “Manière de Penser L’Urbanisme”, Le Corbusier – 9p.
- (10) Teoria da Elasticidade – 18p.
- (11) Teoria da Elasticidade – Biografias – 3p.
- (12) Teoria da Elasticidade – demonstração – 4p.
- (13) Pecado Original – 8p.
- (14) Brasília – 9p.
- (15) “Histoire des Doctrines Sociales dans L’Europe Contemporaine” – 2p.
- (16) Teontologia – 1p.

## V8b – Textos diversos de Artigas e de seus colaboradores em diversas ocasiões.

- (1) Desenho Industrial - 1963.
- (2) Exposição de Arquitetura Polonesa.
- (3) Sala Especial na VIII Bienal de São Paulo – Julho de 1965. Flávio Motta.
- (4) Texto para Revista Manchete –1970.
- (5) Encontro de Zurich
- (6) Arquitetura e Desenvolvimento Nacional- 1979.

## V9 – Textos sobre a FAUUSP

- (1) Programa para a FAUUSP,
- (2) Ante-projeto do prédio FAUUSP, caderno de croquis publicado em “Caderno de Riscos Originais”
- (3) Fórum da FAUUSP em 1968- pranchas expostas com quadros de disciplinas e observações críticas, publicadas em “Caderno de Riscos Originais”
- (4) Notas Críticas sobre o Ensino de Arquitetura na FauUSP.
- (5) Transcrição de debate ocorrido na FAUUSP em 14/04/1979. Foi a primeira vez que Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Jan Maitrejean retornaram à FAU após a cassação em 1969.

## II - BIBLIOGRAFIA ATIVA COMENTADA DE VILANOVA ARTIGAS

- II ) Bibliografia ativa, com aproximadamente 80 itens :
- II.I ) Textos, entrevistas e depoimentos publicados;
- II.II ) Textos, entrevistas e depoimentos não publicados;
- II.III ) Caderno de anotações de Artigas;
- II.IV ) Participação documentada em congressos;
- II.V ) Sistematização de documentos existente.

### II.I TEXTOS, DEPOIMENTOS E ENTREVISTAS PUBLICADOS DE ARTIGAS

- II.I.1. Artigas, João Batista Vilanova, Le Corbusier e o Imperialismo. Fundamentos, São Paulo, nº18, ano 3, p. 8.9 e 27, mai. 1951.  
Depoimentos, Centro de Estudos Brasileiros e GFAU, São Paulo, nº1, ano 1, p. 71 a 76, abr. 1960.  
Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 55 a 62, 1986.
- II.I.2. Artigas, João Batista Vilanova, A Arte dos Loucos. Fundamentos, São Paulo, nº20, ano 4, p.22 a 24, jul. 1951.
- II.I.3. Artigas, João Batista Vilanova, Na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Fundamentos, São Paulo, nº20, ano 4, p.23, jul. 1951.
- II.I.4. Artigas, João Batista Vilanova, A Bienal é Contra os Artistas Brasileiros. Fundamentos, São Paulo, nº23, ano 4, p.10 a 12, dez. 1951.
- II.I.5. Artigas, João Batista Vilanova, Os Caminhos da Arquitetura Moderna. Fundamentos, São Paulo, nº24, ano 4, p.10 a 12, jan. 1952.  
Depoimentos, Centro de Estudos Brasileiros e GFAU, São Paulo, nº1, ano 1, p. 78 a 89, abr. 1960.  
Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 63 a 79, 1986.
- II.I.6. Artigas, João Batista Vilanova, A Atualidade de Da Vinci. Fundamentos, São Paulo, nº26, ano 4, p..... mar. 1952.
- II.I.7. Artigas, João Batista Vilanova, Açucar, Alcool e Borracha Sintética. Fundamentos, São Paulo, nº28, ano 4, p....., jun. 1952.
- II.I.8. Artigas, João Batista Vilanova, Brazilian Experience. Arkitekten, Arkitektens Forlag, Kopenhagen, nº20, ano 4, p.150, mai. 1953.
- II.I.9. Artigas, João Batista Vilanova, Considerações sobre Arquitetura Brasileira. AD Arquitetura e Decoração, São Paulo, nº7, ano 2, p.26, set./out. 1954.
- II.I.10. Artigas, João Batista Vilanova, Aos Jovens Arquitetos, Discurso aos formandos da FAUUSP, AD Arquitetura e Decoração, São Paulo, nº17, ano 4, duas p. s/n, maio/junho 1956.  
Aos Formandos da FAUUSP, Turma de 1955, discurso. Depoimentos, Centro de Estudos Brasileiros e GFAU, São Paulo, nº1, ano 1, p. 92 a 96, abr. 1960.  
Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 17 a 22, 1986.
- II.I.11. Artigas, João Batista Vilanova, Rumos para o Ensino de Arquitetura, Departamento de Ensino do GFAU, set. 1956.  
Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 81 a 87, 1986.
- II.I.12. Artigas, João Batista Vilanova, Centenário de Louis Sullivan, Estudos, GFAU, São Paulo, nº1, mar. 1957  
Depoimentos, Centro de Estudos Brasileiros e GFAU, São Paulo, nº1, ano 1, p. 98 a 99, abr. 1960.  
Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 89 a 91, 1986.
- II.I.13. Artigas, João Batista Vilanova, Revisão Crítica de Niemeyer, Acrópole, Editora Gruenwald, São Paulo, nº237, p. 419,420, jul. 1958.
- II.I.14. Artigas, João Batista Vilanova, Aos Formandos da FAUUSP, Turma de 1958, discurso. Depoimentos, Centro de Estudos Brasileiros e GFAU, São Paulo, nº1, ano 1, p. 103 a 107, abr. 1960.  
Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 23 a 26, 1986.
- II.I.15. Artigas, João Batista Vilanova, Arquitetura e Cultura Nacionais, Aula inaugural na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS em 1959.  
Depoimentos, Centro de Estudos Brasileiros e GFAU, São Paulo, nº1, ano 1, p. 107 a 113, abr. 1960.



Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 27 a 35, 1986.

ILL16. Artigas, João Batista Vilanova, Frank Lloyd Wright (1869-1959), Catálogo da Exposição sobre F. L. Wright, MAM, Rio de Janeiro, 1960.

Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 93 a 95, 1986.

ILL17. Artigas, João Batista Vilanova, Aos Formandos da FAUUSP (1964).

Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 37 a 40, 1986.

ILL18. Artigas, João Batista Vilanova, Uma Falsa Crise, Acrópole, Editora Guenwald, São Paulo, n°319, ano 27, p. 21 e 22, jul. 1965.

Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 97 a 102, 1986.

ILL19. Artigas, João Batista Vilanova, Em "Preto e Branco", texto de homenagem a Carlos Milan exposto na sala especial dedicada a esse arquiteto na VIII Bienal de São Paulo de 1965.

Arquitetura e Urbanismo, Editora Pini, São Paulo, n°17, p. 78, abr./mai. 1988.

ILL20. Artigas, João Batista Vilanova, O Desenho, Aula inaugural pronunciada na FAUUSP em 1° de março de 1967.

Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 41 a 52, 1986.

ILL21. Artigas, João Batista Vilanova, Liberdade para Odiléa, Acrópole, Editora Guenwald, São Paulo, n°338, ano 28, p. 43, abr. 1967.

ILL22. Artigas, João Batista Vilanova, Arquitetura - Depoimento - O Homem e a Arquitetura, Casa e Jardim, Editora Monumento, São Paulo, n°160, ano 13, p. 42 a 48, abr. 1967.

ILL23. Artigas, João Batista Vilanova, Arquitetura e Construção, Acrópole, Editora Guenwald, São Paulo, n°368, ano 31, p. 13 a 21, dez. 1969.

Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 103 a 105, 1986.

ILL24. Artigas, João Batista Vilanova, Arquitetura e Comunicação, escrito em 1970, in Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 117 a 124, 1986.

ILL25. Artigas, João Batista Vilanova, O Encontro de Especialistas sobre o Ensino de Arquitetura, Palestra proferida no IAB-SP em agosto de 1970, in: Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 131 a 137, 1986.

Esta palestra proferida no IAB-SP era um relato sobre um encontro organizado pela UNESCO e realizado em junho daquele ano, do qual Artigas participou como professor da FAUUSP e membro do Conselho Superior do IAB-SP e como representante do Brasil.

ILL26. Artigas, João Batista Vilanova, Sobre Escolas, Acrópole, Editora Gruenwald, São Paulo, n°. 377, Ano 32, págs. 10 a 13, Setembro de 1970.

Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 107 a 115, 1986.

ILL27. João Batista Vilanova Artigas, Construção São Paulo, Editora Pini, São Paulo, n°.1313, Ano 26, págs. 62 a 64, Abril de 1973.

ILL28. Artigas, João Batista Vilanova, Projeto de Reorganização do Parque Anhangabaú, Módulo, Editora Avenir, Rio de Janeiro, n°. 42, Ano 11, págs.. 34 a 41, Março de 1976.

ILL29. Artigas, João Batista Vilanova, A Semana de 22 e a Arquitetura, Módulo, Editora Avenir, Rio de Janeiro, n° 45, Ano 12, págs.. 20 a 23, Março de 1977.

Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 125 a 127, 1986.

ILL30. Cadernos Brasileiros de Arquitetura, n°.3, Ano 1, Setembro/ Outubro de 1977, Editora Schema, São Paulo, "Arquiteto Miguel Juliano, pensamento e obra", pág. 7: "Sobre a formação do Arquiteto", págs.. 9 a 16.

ILL31. Artigas, João Batista Vilanova, Arquitetura e Desenvolvimento Nacional, Testemunho, maio de 1979.

A. Caminhos da Arquitetura, Fundação Vilanova Artigas/Pini, São Paulo, p. 139 a 144, 1986.

B. O IAB-SP realizou com o mesmo título do testemunho de Artigas um painel com a presença de vários arquitetos paulistas. Os testemunhos prestados naquela oportunidade foram reunidos num volume especial publicado em maio de 1979 pelo IAB-SP e pela Editora Pini.

ILL32. Construção São Paulo, n°. 1755, Ano 34, Setembro de 1981, Editora Pini, São Paulo, "Arquitetura para o Lazer", págs.. 4 a 11 e capa.

- II.133. Artigas, João Batista Vilanova, Artigas por Artigas. Museu da Imagem e do som de Fortaleza-CE (1981)
- II.134. Artigas, João Batista Vilanova, As Cidades Tornaram-se Territórios Suspeitos, A Construção, suplemento do número 1809, "Depoimentos", Editora Pini, São Paulo, pág. 76, out. 1982.
- II.135. Artigas, João Batista Vilanova, Artigas o Mestre, Entrevista, texto de Livia Alvares Pedreira, A Construção, Editora Pini, São Paulo, nº 1910, Ano 37, pág. 14 a 22, Set. 1984 .  
Entrevista publicada novamente como "Arquitetura, Política e Paixão", AU - Arquitetura e Urbanismo, Editora Pini, São Paulo, nº1, págs.. 11 a 17, janeiro de 1985.
- II.136. Artigas, João Batista Vilanova, Carta ao Prefeito de Jaú, in Ginásio de Esportes de Jaú, Módulo, Editora Avenir, Rio de Janeiro, nº 86, p.86, 87, julho 1985.
- II.137. Artigas, João Batista Vilanova, Fragmentos de um Discurso Complexo, depoimento a Lena Coelho Santos, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº. 109, p. 92 a 94, Abril de 1988,
- II.138. Artigas, João Batista Vilanova, As posições dos anos 50, Entrevista a Aracy Amaral, Projeto, Editora Projeto, São Paulo, nº. 109, págs.. 95 a 102, Abril de 1988.
- II.139. Artigas, João Batista Vilanova, 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, Livraria Nobel S.A., São Paulo, 1989.  
Esta publicação traz a íntegra de todas as argüições e uma introdução de Marco Aurélio Nogueira, professor de ciência política na UNESP.
- II.140. Vilanova Artigas, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, Fundação Vilanova Artigas, São Paulo, 1997.  
Textos  
EDIÇÃO DE DEPOIMENTOS ..... p.15 A 3  
CARTA AO CLIENTE – JUL./ 1945 ..... p. 49, 5  
APRAÇA, A ESCOLA – s/ data ..... p.11  
O DESENHO - 1967 ..... p.129, 14  
CONJUNTO HABITACIONAL CECAP “ZEZINHO MAGALHÃES PRADO – s/ data ..... p.142, 15  
ARQUITETURA E CONSTRUÇÃO - 1969 ..... p.166,16  
SILOS CEAGESP - 1970..... p.19
- II.141. Vilanova Artigas – Arquiteto, Casa da Cerca e Centro de Arte Contemporânea de Almada, Almada, Portugal, 2000.
- II II TEXTOS, DEPOIMENTOS E ENTREVISTAS NÃO PUBLICADOS DE ARTIGAS
- II.II.1. Depoimentos biográficos em outubro e dezembro de 1962 a Rodrigo B. Lefevre.
- II.II.2. Depoimento a um auditório da FAUUSP, 11/10/68, “Arquitetura e Realidade Brasileira”
- II.II.3. Depoimento de Artigas no IABSP – Sobre Regulamentação e Inserção Profissional
- II.II.4. Estações Terminais – Entrevista de Artigas a um professor da FAU USP (não identificado) e a alguns de seus alunos, gravado no escritório de Artigas em fevereiro de 1976.
- II.II.5. Depoimento ao Pesquisador Eduardo de Jesus Rodrigues em 17 de junho de 1978.
- II.II.6. Entrevista Biográfica, depoimento de que Participaram José Luiz Telles dos Santos, Cabral, entre outros, Escritório do arquiteto, São Paulo, em novembro de 1978.
- II.II.7. Depoimento a José Luiz Telles dos Santos, São Paulo, 16 de Julho de 1981.
- II.II.8. Depoimento Público de Artigas em Porto Alegre. Evento organizado pelo IAB Departamento do Rio Grande do Sul, 1981.
- II.II.9. Depoimento a Sylvia Ficher, São Paulo, 10 de agosto de 1982.
- II.II.10. Depoimento de Artigas a Olhar Eletrônico. São Paulo, outubro de 1984, realizado na casa de Artigas na Rua Barão de Jaceguai.

### III.III. CADERNO DE ANOTAÇÕES DE ARTIGAS

#### III.III.1 Arquitetura e Ciência das Estruturas

- (1) Argan e Nervi – 2p.
- (2) Técnica (no Brasil) – 3p.
- (3) K. W. Johansen – Linhas de Rotura – 3p.
- (10) Teoria da Elasticidade – 18p.
- (11) Teoria da Elasticidade – Biografias – 3p.
- (12) Teoria da Elasticidade – demonstração – 4p.
- (15) “Histoire des Doctrines Sociales dans L’Europe Contemporaine” – 2p.

#### III.III.2 Crítica da Arquitetura Moderna

- (6) Sibyl Moholy-Nagy : “Arquitetura Esquecida” – 2p.
- (7) “Residential and Non-Residential Architecture” – 3p.
- (8) Urbanismo – Traçado de Cidades – 5p.
- (9) “Manière de Penser L’Urbanisme”, Le Corbusier – 9p.

#### III.III.3 Crítica da Arquitetura Brasileira

- (14) Brasília – 9p.

#### III.III.4 História e Estética

- (4) Enciclopédia Dell’Arte Antica – 2p.
- (5) Decoração – Decor – Decoro – 3p.
- (13) Pecado Original – 8p.
- (16) Teontologia – 1p.

### III.IV. PARTICIPAÇÕES DOCUMENTADAS EM CONGRESSOS

III.IV.1 Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, Artigas toma a palavra várias vezes na 5ª Seção Plenária, discussão do tema “Arquitetura e Tradição”.

III.IV.2 II Congresso Nacional de Críticos de Arte, São Paulo, 12 a 15 de dez. 1961, realizado sobre o tema geral “A Problemática Geral da Arte Contemporânea. Artigas toma a palavra e atua como co-relator na 6ª Seção Plenária que discutia o tema “A Arquitetura Moderna no Brasil e seus Traços Autoctones”

### III.V. SISTEMATIZAÇÃO DE DOCUMENTOS EXISTENTES

III.V.1. Pasta Funcional de Artigas na USP. FAUUSP LR927.2<Ar78s

III.V.2. Santos, José L. Telles dos. Cópia da Documentação de Artigas. FAUUSP LR724.981<Ar78s<v1-9

V1 – Curriculum Vitae, lista de obras, lista de projetos, publicações.

V2 – Discursos a formandos da FAUUSP nas turmas de 1955 e 64, além da aula inaugural “O Desenho”.

V3a – Diapositivos sobre Arquitetura Brasileira Contemporânea. Curriculum profissional e acadêmico. Relação de obras e publicações.

V3b – Fichas de obras com autoria, proprietário, endereço, autoria projetos complementares, data, colaboradores, estado na ocasião do fichamento. Organização de Rodrigo B. Lefevre.

V4 – Depoimentos e Entrevistas :

Depoimentos biográficos em outubro e dezembro de 1962 a Rodrigo B. Lefevre.

Sobre a Arquitetura e os Arquitetos.

Arquitetura e Realidade Brasileira – out. 1968.

Estações Terminais – fev. 1976.

Obras do Arquiteto – jun. 1978.

Depoimento biográfico – nov. 1978.

V5 – Entrevista com Duílio Marone.

V6 – Memoriais de Projetos :

Memorial descritivo para a CEAGESP – out. 1969.

Anteprojeto para a CEAGESP – out. 1969.

Memorial descritivo para a Colônia de Férias dos Têxteis – jun. 1970.

Memorial descritivo para o DER – fev. 1974.

Plano para a Região de Jaú – set. 1975.

Renovação do Vale do Rio Jaú – set. 1975.

Memorial descritivo para a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de Jaú – set. 1978.

Proposta de Organização da FAU Jaú – set. 1978.

V7 – Relação de obras de Marone & Artigas.

“Arquivo da Casinha” – relação incompleta de obras e publicações.

## V8a – Caderno de Anotações de Artigas.

- (1) Argan e Nervi – 2p.
- (2) Técnica (no Brasil) – 3p.
- (3) K. W. Johansen – Linhas de Rotura – 3p.
- (4) Enciclopedia Dell'Arte Antica – 2p.
- (5) Decoração – Decor – Decoro – 3p.
- (6) Sibyl Moholy-Nagy : “Arquitetura Esquecida” – 2p.
- (7) “Residential and Non-Residential Architecture” – 3p.
- (8) Urbanismo – Traçado de Cidades – 5p.
- (9) “Manière de Penser L'Urbanisme”, Le Corbusier – 9p.
- (10) Teoria da Elasticidade – 18p.
- (11) Teoria da Elasticidade – Biografias – 3p.
- (12) Teoria da Elasticidade – demonstração – 4p.
- (13) Pecado Original – 8p.
- (14) Brasília – 9p.
- (15) “Histoire des Doctrines Sociales dans L'Europe Contemporaine” – 2p.
- (16) Teontologia – 1p.

## V8b – Textos diversos de Artigas e de seus colaboradores em diversas ocasiões.

- (7) Desenho Industrial - 1963.
- (8) Exposição de Arquitetura Polonesa.
- (9) Sala Especial na VIII Bienal de São Paulo – Julho de 1965. Flávio Motta.
- (10) Texto para Revista Manchete – 1970.
- (11) Encontro de Zurich
- (12) Arquitetura e Desenvolvimento Nacional- 1979.

## V9 – Textos sobre a FAUUSP

- (6) Programa para a FAUUSP.
- (7) Ante-projeto do prédio FAUUSP, caderno de croquis publicado em “Caderno de Riscos Originais”
- (8) Fórum da FAUUSP em 1968- pranchas expostas com quadros de disciplinas e observações críticas, publicadas em “Caderno de Riscos Originais”
- (9) Notas Críticas sobre o Ensino de Arquitetura na FAUUSP.

Transcrição de debate ocorrido na FAUUSP em 14/04/1979. Foi a primeira vez que Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Jan Maitrejean retornaram à FAU após a cassação em 1969.