

4 O templo-escola de Vilanova Artigas

A origem do curso que formou a primeira geração de arquitetos modernos no Rio de Janeiro nos fornece uma boa pista sobre os possíveis vínculos entre a nova linguagem e a tradição arquitetônica. Afinal, os pioneiros cariocas tomaram contato com a disciplina estudando os exemplos e os métodos acadêmicos de projeto e não puderam implementar desde cedo um novo modelo de ensino, dado o fracasso da proposta de reformulação da Escola de Belas Artes, encabeçada em 1931 pelo então jovem diretor, Lucio Costa.

Tendo Vilanova Artigas como seu principal líder, a luta pela reformulação do ensino arquitetônico em São Paulo começou mais tarde, e talvez por isso obteve maior êxito que no Rio de Janeiro, resultando num modelo que serviu de referência para muitas outras escolas por todo o Brasil. O principal curso paulista de arquitetura vinha de outra linhagem, pois nascera como uma especialidade dentro do curso de engenharia civil da escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Ainda assim, as disciplinas de arquitetura ministradas para os engenheiros-arquitetos seguiam de perto os parâmetros do ensino tradicional acadêmico, da mesma forma que, no século XIX, os estudantes da *École Polytechnique* de Paris aprendiam arquitetura com o método de Durand, também incorporado à *École de Beaux-Arts*. Em São Paulo, o curso de arquitetura só emancipou-se da escola de engenharia em 1948 – após uma árdua batalha, da qual o jovem Artigas foi participante ativo –, mas a renovação radical do ensino teve que esperar ainda mais alguns anos.

A afirmação da profissão e a preocupação com o ensino marcaram toda a atuação do arquiteto, que se transformou na figura central da história da nova escola, sendo o responsável pelo projeto do novo edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). Inaugurado em 1969, o edifício começou a ser concebido em 1962, em paralelo à reformulação geral do curso, que procurou privilegiar a formação interdisciplinar do arquiteto, abrangendo desde o desenho industrial até o urbanismo.¹ O desejo de Artigas era transformar por completo o ensino da arquitetura, livrando-o de uma vez por

¹ Em 1972, com os projetos de ensino e do edifício da faculdade de arquitetura, Artigas recebeu da União Internacional dos Arquitetos o Prêmio Jean Tchumi, “pela contribuição significativa ao ensino da arquitetura”. Apud ALBUQUERQUE, Roberto Portugal; CRUZ, José Armênio de Brito. “Anistia: uma homenagem a três professores”. In: GFAU, *Anistia na FAUUSP: a reintegração dos professores cassados pelo AI-5*. São Paulo: GFAU - Grêmio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 1998. p. 7.

todas dos limites impostos tanto por uma formação predominantemente técnica, herdada do curso de engenharia, quanto por uma visão artística conservadora, vinculada à tradição acadêmica. Em suas palavras, “a reforma de ensino de 62 jogou no lixo todos os restos acadêmicos da Belas Artes do Rio de Janeiro que estavam lá dentro”.²

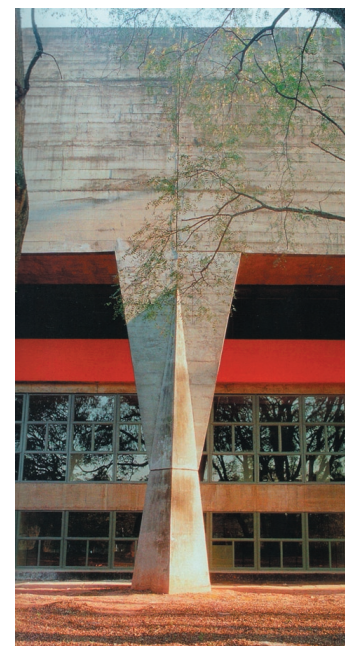
O desdém de Artigas pela arquitetura acadêmica – típico da ideologia moderna –, somado ao seu empenho concreto e bem-sucedido na fundação de novas bases para o ensino da disciplina, poderia desencorajar a procura de afinidades de sua obra com a tradição arquitetônica. Prosseguindo na análise de seus projetos, notamos, porém, que o próprio edifício da FAU/USP, por ter sido concebido para representar e encarnar de modo exemplar a visão do arquiteto sobre o ensino e os ideais que lhe eram mais caros – a liberdade e a convivência democrática – expressa valores simbólicos muito identificados com a tradição histórica da disciplina. Se os diálogos com a tradição evidentemente não passam por qualquer tipo de associação figurativa ou pela adoção de sistemas preestabelecidos de ordenação, é possível encontrar na configuração espacial do edifício características que, abstraídas e filtradas pela linguagem moderna do século XX, encontram referências em diversos momentos da história da arquitetura.

4.1

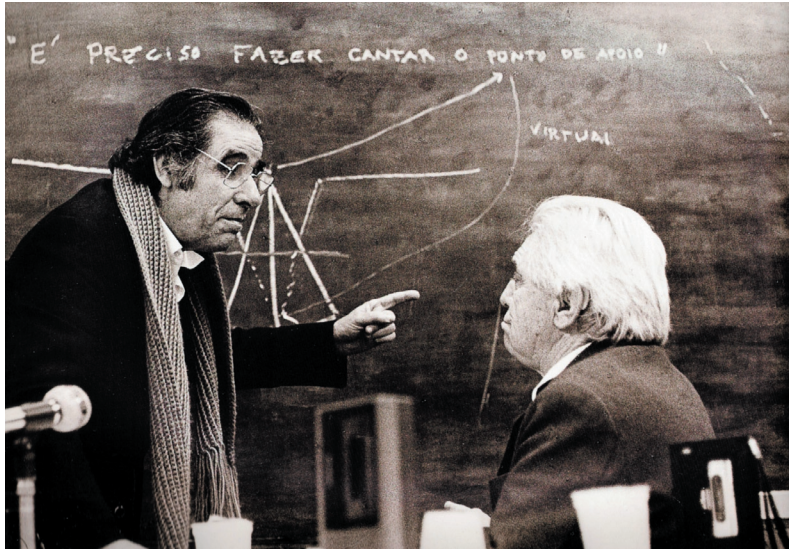
FAU/USP: a escola como fórum

Poderíamos começar a investigação dos vínculos do prédio da FAU/USP com a tradição clássica lembrando o diálogo entre Artigas e o historiador da arte Flávio Motta, por ocasião do concurso que consagrou o arquiteto como professor titular da escola, em 1984. O tema da argüição foi o desenho das colunas da fachada da FAU/USP, que formam um “peristilo” ao redor de um volume retangular, fechado em cima por uma pesada parede de concreto. Sendo o ponto mais expressivo da fachada, as colunas são feitas com a própria parede de concreto que desce afinando-se num trapézio invertido e com bases piramidais com vértice agudo. A interpenetração desses dois elementos é ambígua, pois não permite decidir se é a parede suspensa que desce para buscar a base, ou se é a base que sobe para apoiar a parede. Depois de desenhar a coluna no quadro negro e escrever ao lado dela a expressão de Perret que Artigas costumava citar para sintetizar sua arquitetura – “é preciso fazer cantar o ponto de apoio” – o professor Motta revela a dúvida que o persegue: seriam ainda “colunas” os elementos de apoio da

² ARTIGAS, Vilanova. In: PUNTONI, Álvaro; PIRONDI, Ciro; LATORRACA, Giancarlo & ARTIGAS, Rosa Camargo. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi; Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 28.



Artigas, FAU/USP, São Paulo, 1962-9: colunas externas.

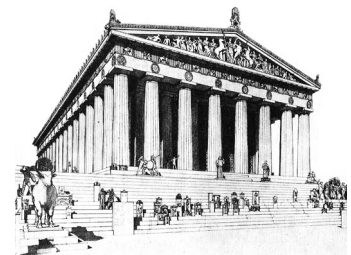


Flávio Motta e Artigas durante a arguição do concurso para Professor Titular da FAU/USP, em 1984.

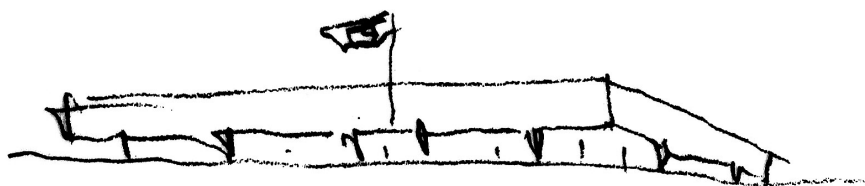
FAU/USP? É a oportunidade para Artigas lembrar que os gregos, quando realçavam com capitéis decorados a ligação do fuste e da arquitrave das colunas, estavam, a seu ver, fazendo uma “forma dialética e negativa da própria força inexorável da gravidade”.³ O arquiteto recorreu à origem mais antiga da arquitetura ocidental para ilustrar a poética da explicitação de forças contrárias que permeia sua própria obra. Ao invés de olhar para a estrutura formal do templo grego como a concretização da perfeição proporcional, com suas formas belas sob a luz em harmonia com a natureza, Artigas preferiu apontar para a maneira com que aquela arquitetura torna expressivos seus esforços de sustentação. O arquiteto faz, assim, uma interpretação muito singular da origem da arquitetura, valorizando não a relação horizontal entre arquitetura e paisagem, mas a relação vertical entre céu e terra, fundamental em sua obra, especialmente na expressão que confere ao encontro entre apoios e cobertura.

Não é, portanto, o ideal de beleza proporcional associado às formas da Grécia Antiga que interessa a Artigas. É verdade que o edifício da FAU/USP assume no exterior a tipologia genérica de um templo grego, com programa contido num volume prismático retangular, sustentado por colunas espaçadas regularmente. Embora essas características da escola estejam presentes também nos palácios porticados

³ Idem. *A função social do arquiteto*. São Paulo: Nobel, 1989, p. 72.



Reconstrução do Partenon, Acrópole de Atenas, iniciado em 448 a.C..



FAU/USP: croquis de Artigas.

de Brasília, há uma enorme diferença de abordagem entre as duas arquiteturas. Niemeyer, como vimos, compartilha o sentimento eminentemente clássico de harmonia com o ambiente, com o qual procura integrar sua arquitetura. Usando formas bem proporcionadas que parecem flutuar, o arquiteto faz esquecer que seus edifícios são feitos de matéria concreta, apoiada no solo. Artigas não só não quer provocar essa sensação ilusória, como explicita a tensão das forças de sustentação em seus apoios, extraindo dela sua expressão plástica. Os palácios de Niemeyer são imateriais, e sua imagem – totalmente voltada para o exterior – pode ser sintetizada nas colunas revestidas com placas de mármore luminoso, que apóiam a delgada laje de cobertura. Na escola de Artigas, por sua vez, as colunas sustentam enfaticamente a pesada caixa de concreto aparente que envolve o interior, marcada pela textura áspera das tábuas de madeira das fôrmas, deixando à mostra o processo de construção do edifício. Artigas, assim como Niemeyer, era filiado ao partido comunista, mas, ao contrário do arquiteto carioca, não se satisfazia com a busca pelas belas formas plásticas. Procurando uma poética que contivesse a dimensão política, Artigas procurava manifestar sua visão particular do materialismo dialético com a explicitação dos processos e conflitos que envolvem a arquitetura, tanto no âmbito da construção, quanto no da inserção no ambiente.

“Oscar e eu temos as mesmas preocupações e encontramos os mesmos problemas (...), mas enquanto ele sempre se esforça para resolver as contradições numa síntese harmoniosa, eu as exponho claramente. Em minha opinião, o papel do arquiteto não consiste numa acomodação; não se deve cobrir com uma máscara elegante as lutas existentes, é preciso revelá-las sem temor.”⁴

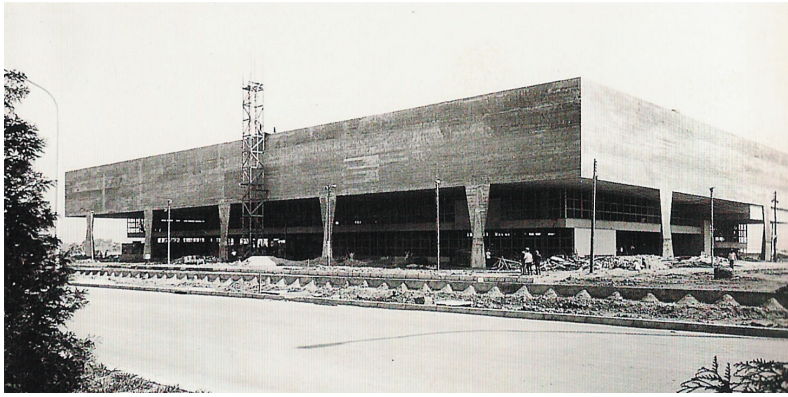


Niemeyer: Palácio da Alvorada, Brasília, 1956-8.

⁴ Idem, apud BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 302.



FAU/USP: vista externa.



FAU/USP: vista geral do volume.

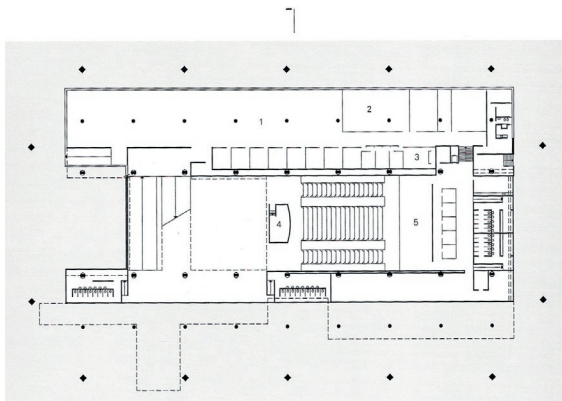
Artigas expõe as marcas da construção nas peças de concreto aparente não para obter uma dramaticidade plástica, como Le Corbusier em sua fase “brutalista”, mas para revelar o *processo* envolvido na construção daquelas formas, resultado do trabalho humano. O efeito geral do edifício, com suas enormes empenas opacas, é o de sobriedade e discrição, embora sua presença seja de certa forma imponente devido às grandes dimensões de seu volume (110m de largura por 66m de comprimento). Mesmo os andares inferiores mais transparentes não contribuem para a mobilização plástica da fachada, pois, por serem muito recuados, ficam quase sempre na sombra. Se o edifício da FAU/USP possui semelhança tipológica com o templo grego, ela se dissolve logo no peristilo, cujo espaço, pouco atingido pela luz, é atraído antes para o interior que para o exterior do edifício.

“Sempre achei que a obra que eu fazia não era para ser olhada do lado de fora, mas era para ser um espetáculo para quem desfrutava dela”,⁵ dizia Artigas, e, de fato, é somente do lado de dentro que o arquiteto faz o edifício pulsar.

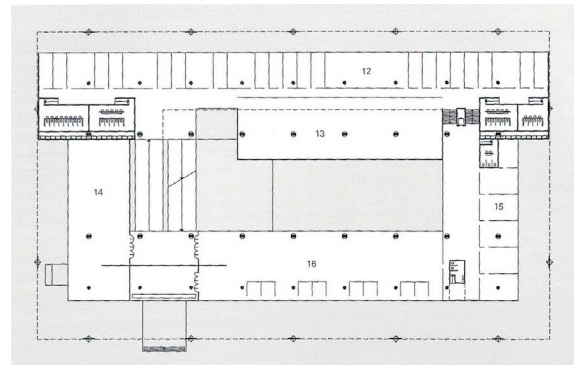
⁵ ARTIGAS, *A função social do arquiteto*, op. cit., p. 33.



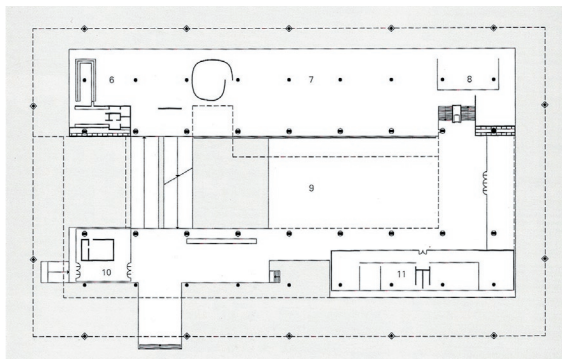
FAU/USP: vista interna a partir do Salão Caramelo.



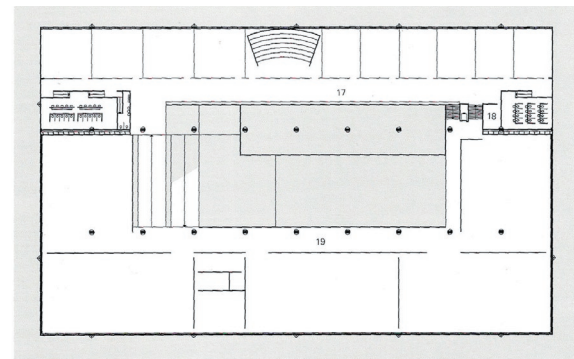
FAU/USP: Planta subsolo, oficinas e auditório.



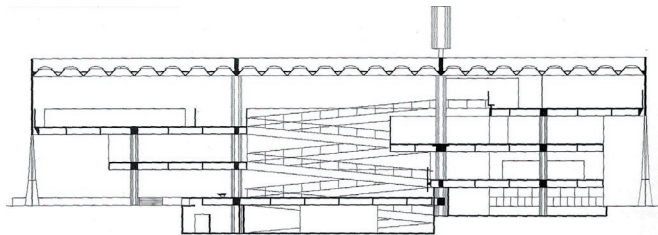
Planta diretoria e convivência.



Planta biblioteca e departamentos.



Planta estúdios e salas de aula.



Corte transversal.

Enquanto a simplicidade austera predomina na aparência exterior, a sensação é inteiramente modificada no interior da escola: o espaço se expande numa rica configuração volumétrica, que oferece ao visitante distintas visadas a cada metro percorrido. A fluidez que domina o espaço interno é uma característica inaugurada com o advento da arquitetura moderna, e constitui um dos princípios fundadores da nova espacialidade do século XX. Para explicitá-la, o arquiteto evitou ao máximo usar divisões verticais para organizar o programa. A solução adotada, já experimentada em outros projetos, foi distribuir as funções em duas alas, dispostas em meios níveis e conectadas por rampas. São esses planos inclinados que conduzem o usuário da entrada até o pavimento superior, num percurso contínuo sem a interposição de quaisquer barreiras. Entre as alas há um grande pátio central, chamado Salão Caramelo, de onde se podem avistar os diversos órgãos do edifício. De um lado estão, em ordem ascendente, a administração, a biblioteca e os estú-



FAU/USP, o pátio central do Salão Caramelo domina o espaço interno.

dios dos alunos, esses últimos separados por paredes baixas. Do outro lado estão os laboratórios gráficos, fotográficos e de maquetes, a lanchonete e a área livre do grêmio, os departamentos e, por último, as salas de aula, único setor que toca o plano da cobertura. Essa é uma retícula estrutural com domos translúcidas que conferem uma iluminação homogênea a todo o edifício. A organização formal dos blocos é extremamente movimentada, com alternância de planos recuados ou avançados, fechados com vidro ou concreto, e áreas abertas para o exterior.

Se o edifício concentra a atenção no espaço interno, não é na Antiguidade grega – cuja tipologia principal, o templo, tem seu interesse voltado para fora – que encontraremos as associações mais interessantes para o diálogo do edifício de Artigas com a tradição clássica. A amplitude interior é mais própria à espacialidade *romana* e às suas muitas reinterpretações ao longo da história. A sensação de amplitude que se tem no interior do edifício da FAU/USP se deve não apenas à dinâmica moderna de sua configuração espacial, mas também à contribuição significativa de um elemento tantas vezes usado na história da arquitetura: *o grande salão central*. É o “vazio” do chamado Salão Caramelo que permite que o olhar perceba a todo momento a dimensão total do edifício, tanto na horizontal quanto na vertical, e que provoca a sensação de unidade interior que o caracteriza. A espacialidade interiorizada da FAU/USP, girando em torno de um pátio central, é a principal pista para pensar sua eventual relação com o passado, tomando como referência a arquitetura romana – marcada pela delimitação precisa de lugares cercados por paredes – em oposição à arquitetura grega, caracterizada pela exterioridade.

Na Roma republicana, a atividade do arquiteto era reconhecida como fundamental para o funcionamento da sociedade, pois era ele o responsável pelas grandes e numerosas obras de engenharia e infra-estrutura do Estado. Vinculada sobretudo ao atendimento das necessidades práticas, a atividade da construção, como definiu Argan, “não aspira ao conhecimento especulativo, mas à posse prática do mundo”.⁶ Isso ajuda a explicar o fato de a arquitetura romana ter desenvolvido sua linguagem original em estrita relação com as técnicas construtivas – cada vez mais importantes conforme crescia a demanda por obras grandiosas. Suas formas são geradas pela articulação estrutural de grandes muros de alvenaria com vãos em arco e coberturas em abóbadas. Da arquitetura grega foi incorporado o vocabulário das ordens clássicas, aplicado a uma gama tipológica mais ampla, que, destinada a atender às diferentes exigências práticas controladas pelo Estado, não se prendia aos padrões ideais de beleza proporcional.

Esse sentido cívico alimentou também a arquitetura de Artigas, para quem a atividade profissional era indissociável da responsabilidade social. Sua formação técnica favorecia não apenas um domínio dos processos construtivos, mas também uma postura mais prática, voltada para a *ação* no mundo real, em oposição à idealidade plástica de Niemeyer. Nos palácios de Brasília, o arquiteto carioca não apenas reinterpretou a tipologia do templo grego como também deu atenção especial à proporção das formas, procurando equilibrá-las harmoniosamente. Se a arquitetura de Artigas não adere a uma concepção ideal de beleza, pode suscitar comparações com a Antigüidade no âmbito do *tipo* arquitetônico – entendido como *esquema conceitual* aberto a distintas interpretações formais. Como explica Argan:

“Diversamente do cânon grego, que consiste em um sistema de relações ou proporções ideais, o tipo é um esquema de distribuição de espaços e de partes em relação à função prática ou representativa do edifício. O *tipo*, mesmo conservando o esquema, permite as mais amplas possibilidades de variantes na determinação formal e na decoração”.⁷

Dentre os tipos arquitetônicos desenvolvidos pelos romanos, o templo não é a melhor referência para o diálogo da escola de Artigas com a tradição clássica, pois as cerimônias sagradas romanas ocorriam do lado de fora do edifício, assim como na Grécia. O Panteão de Roma, com seu salão cilíndrico coberto com uma cúpula vazada no centro, é um exemplo singular dentre os edifícios sagrados romanos, pois foi concebido de acordo com o desejo do impera-

⁶ ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: da Antigüidade a Duccio* - vol. 1. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p. 167.



Exemplo de estrutura mural da construção romanoa.

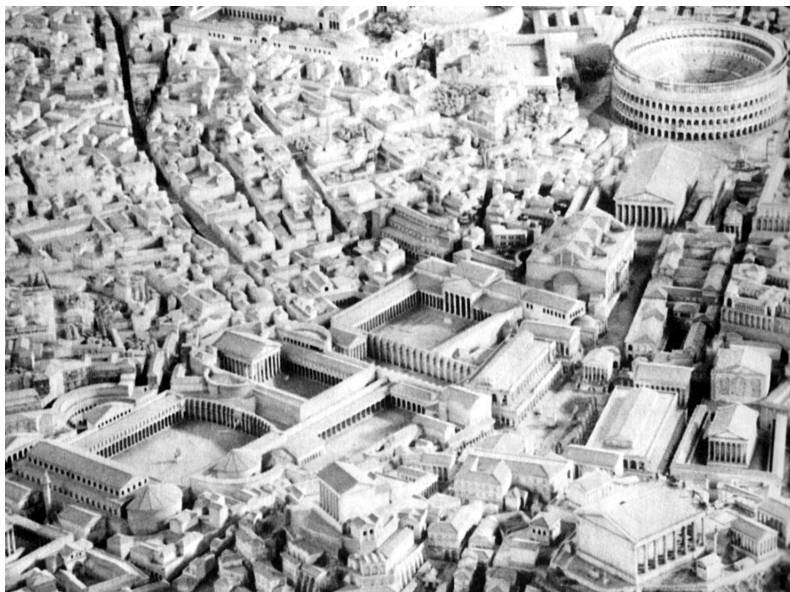
⁷ Idem, *ibidem*, p. 170.



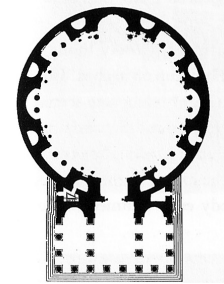
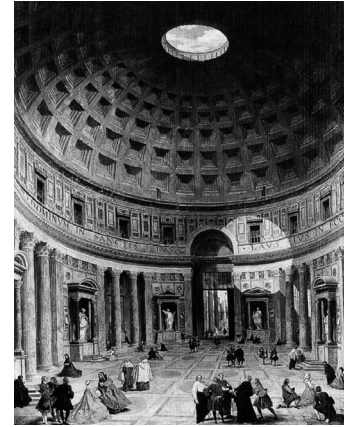
Reconstrução do Coliseu, Roma, 70-80 d.C., combinação das ordens clássicas com muros e aberturas em arco.

dor Adriano – profundo admirador da cultura grega – como a forma *ideal* do templo redondo.⁸ A basílica – edifício de enormes proporções que funcionava como centro administrativo, judiciário e de negócios – era, por sua vez, o típico edifício público com vida interior, tendo posteriormente dado origem às igrejas cristãs. Enquanto nos templos gregos e romanos a colunata era um elemento externo ao volume, na basílica ela é levada para dentro do edifício, o que confere plasticidade ao grande salão coberto freqüentado pela população. Se a configuração tipológica da basílica tem semelhanças com o salão da FAU/USP, não se pode dizer o mesmo das características estáticas de seu espaço interno, dada tanto pela rígida simetria axial quanto pelo peso das massas murais. Essa espacialidade definida por contornos construídos encontra seu equivalente urbano no fórum – praça pública onde funcionava o mercado – cujas configurações não possuem a mesma rigidez espacial, sendo mais complexas e dinâmicas que as da basílica. O fórum é, portanto, a referência romana mais interessante para a escola de Artigas, pois tratava-se de um “vazio” urbano qualificado por edifícios circundantes, que desempenhava um papel vital na vida da cidade. Segundo Argan,

“organismos abertos como os *fóruns* (mercados) podem ser considerados como verdadeiros e autênticos organismos arquitetônicos ou tipos de edifícios: quase sempre a função dominante dos edifícios que delimitam sua área é a de abrigar atividades complementares às do fórum, e definir sua forma arquitetônica”.⁹



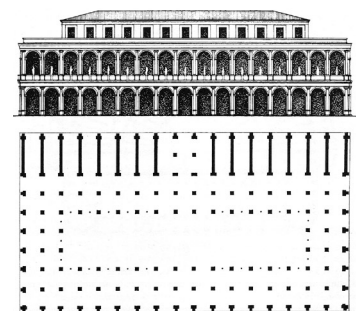
Modelo de Roma Imperial (início do século IV d.C.): o fórum imperial estende-se do canto inferior esquerdo ao centro e o fórum antigo segue o alinhamento que aponta para o Coliseu.



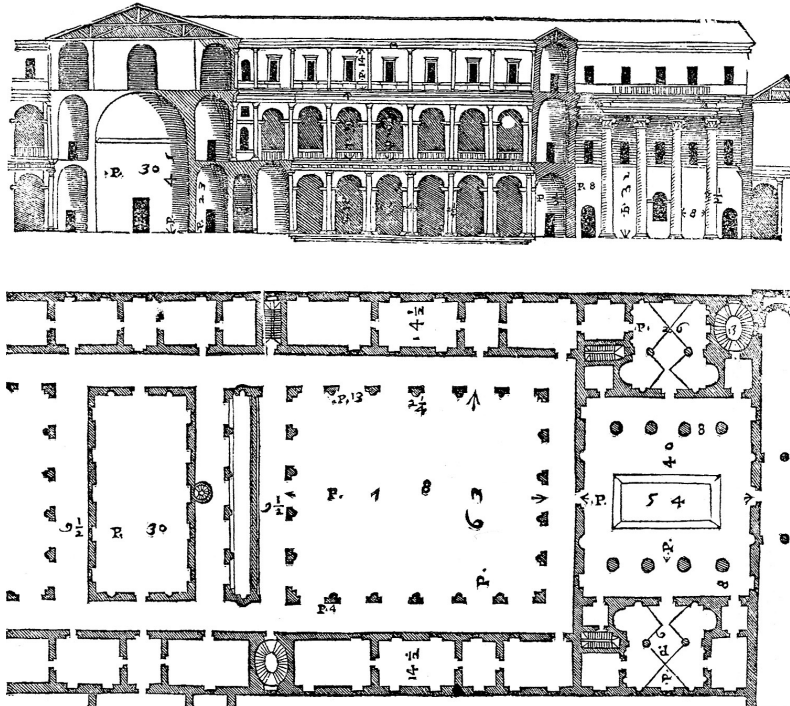
Panteão de Roma, reconstruído por Adriano em 124 d.C.: vista interna e planta.

⁸ Conferir idem, ibidem, p. 180.

⁹ Idem, ibidem, p. 172.



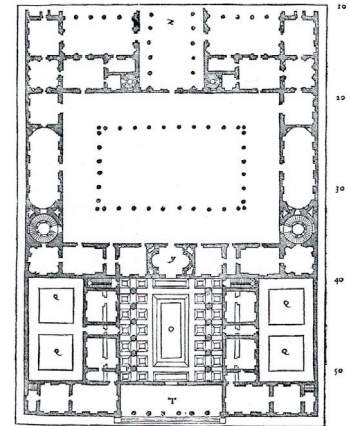
Basilica de Júlia, Roma, C. 46 a.C.: reconstrução da fachada e planta.



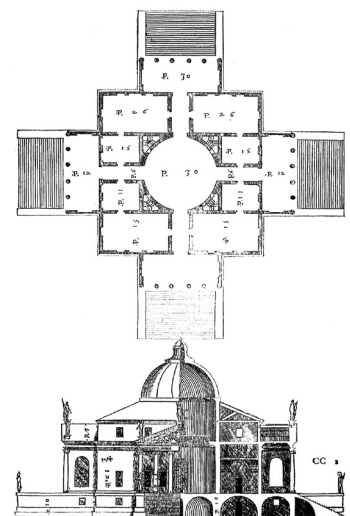
Desenhos de Palladio: Convento de la Carità, Veneza, 1561, planta e corte; reconstrução da casa romana.

O Salão Caramelo – pátio banhado de luz natural e envolvido pelos “edifícios” que abrigam o programa da escola – funciona como uma praça, que, trazida para dentro do edifício, confere a ele caráter urbano, público. Seguindo seu espírito cívico, Artigas desejava criar no interior do edifício um ambiente favorável às trocas entre os indivíduos, de um modo livre e democrático, como na cidade.

A idéia da equivalência entre o espaço público das praças e o interior dos edifícios percorreu uma longa trajetória na história da arquitetura. Vitruvius dedicou boa parte do livro VI de seu tratado *Da Arquitetura* para descrever as características das casas romanas, cujos cômodos organizavam-se ao redor de espaços centrais agregadores como o átrio, ambiente de recepção pública, e o pátio, reservado à família.¹⁰ Na interpretação que o seiscentista Andrea Palladio fizera do texto de Vitruvius, a casa romana típica possuía o mesmo princípio organizador que a cidade, sendo o pátio central, rodeado por cômodos, equivalente à praça pública – ou fórum –, cercada de edifícios. Desejando a máxima fidelidade aos antigos, Palladio organizava seus palácios urbanos e *villas* segundo um princípio hierárquico, com a disposição dos cômodos ao redor de pátios descobertos ou vestibulos cobertos de grande altura, que condensavam o sentido monumental dos edifícios. Dentre as obras de Palladio, o Convento da Carità, construído em Veneza em 1561, é a que mais se aproxima do modelo residencial romano, e sua casa mais conhecida, a *Villa Rotonda*, realizada em 1550 nas proximidades de Vicenza, é uma interpretação do



¹⁰ Conferir VITRÚVIO. *Da arquitetura*. São Paulo: Hucitec; FUPAM - Fundação Para a Pesquisa Ambiental, 1999, pp. 140-57.



Desenhos de Palladio: *Villa Rotonda*, Vicenza, 1550, planta e corte/elevação.

mesmo modelo, tendo como foco o espaço coberto do vestíbulo. Palladio procura aplicar em seus edifícios as regras de perfeição geométrica e proporcional que estariam, segundo a visão humanista da época, em consonância com a idéia de harmonia cósmica. Colin Rowe comparou o raciocínio matemático de sua arquitetura às estratégias modernas de projeto das *villas* de Le Corbusier dos anos 1920. Como vimos, o edifício de Artigas não é dotado desse sentido idealizado de beleza proporcional e geométrica, em comunhão com a natureza. Será mais interessante, portanto, pensar sua relação com a tradição a partir de outros exemplos da história.

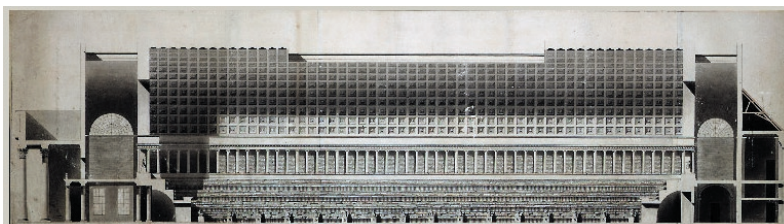
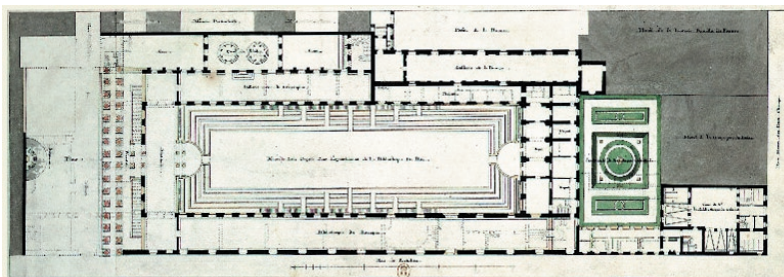
4.2

O espaço cívico e o Neoclassicismo

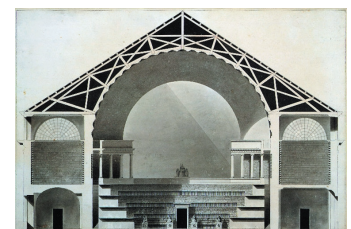
Apesar de ter operado uma grande revolução no modo de articular os elementos, a arquitetura neoclássica continuou dotando seus edifícios de grandes salões centrais. Esses espaços, porém, deixam de ser articulados segundo regras proporcionais preestabelecidas – vinculadas à idéia de harmonia cósmica – e passam a ser um recurso quase obrigatório para conferir aos edifícios expressão simbólica associada a valores cívicos. Mostra disso é a freqüência com que essa configuração espacial aparece nos projetos apresentados para os concursos da *Académie Royale d'Architecture* de Paris a partir das últimas três décadas do século XVIII.¹¹ Como aponta Richard Etlin, “como um legítimo descendente do Iluminismo, Boullée provê cada um de seus edifícios cívicos com um espaço com as características de um templo consagrado à idéia da instituição ali abrigada”.¹² O autor lembra que, no projeto para a *Bibliothèque Royale de Paris*,

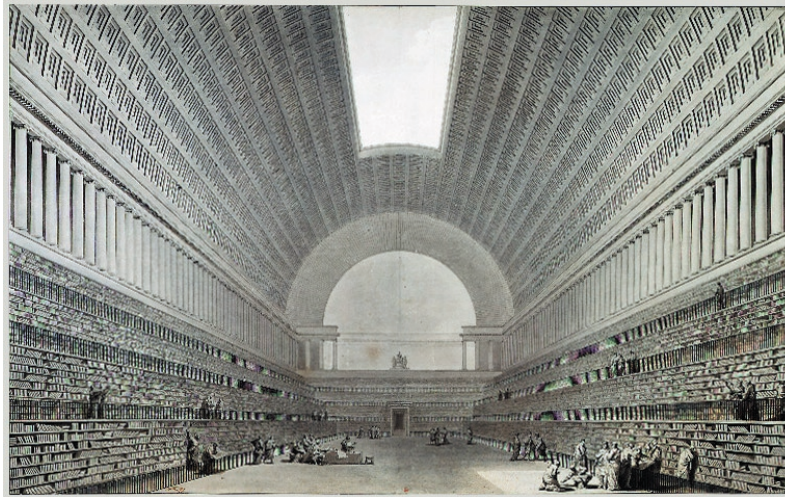
¹¹ Conferir ETLIN, Richard A. *Symbolic space: french Enlightenment architecture and its legacy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1996, p. 24.

¹² Idem, *ibidem*, p. 20 (tradução minha).



Boullée, *Bibliothèque Royale de Paris*, 1785: planta e cortes.





Bibliothèque Royale de Paris: perspectiva do salão central.

concebido como uma tradução arquitetônica da Escola de Atenas de Rafael, Boullée imaginou o salão principal como “um gigantesco anfiteatro de livros onde as sombras das grandes mentes do passado estariam em comunhão, por assim dizer, entre si mesmas e com os leitores”.¹³ O discurso de sua arquitetura, centrado em temas morais e ideológicos, não dependia de expedientes literários, como a adoção de elementos figurativos da tradição, mas de uma identidade fundamental entre idéia e forma arquitetônica. E era no espaço central que Boullée provocava o ápice da experiência estética que traduziria a dimensão simbólica do edifício, concentrando ali a expressão de seu *caráter*.

Sendo o Neoclassicismo a origem histórica da arquitetura moderna, trata-se de outra boa referência para compreender a relação do edifício de Artigas com a tradição da disciplina, sobretudo no que se refere à dimensão simbólica. Evidentemente não é possível negligenciar os aspectos que contrastam produções separadas por pelo espaço de dois séculos de intensas transformações no campo arquitetônico, bem como na cultura em geral. Seria muito fantasioso imaginar o edifício da FAU/USP como uma “arquitetura falante”, expressão associada às obras dos mestres neoclássicos Boullée e Ledoux, pela maneira inédita com que eles manipulavam os elementos arquitetônicos, aguçando seu caráter comunicativo e simbólico. Essas qualidades icônicas estão presentes também na arquitetura de Niemeyer, mas o edifício de Artigas é uma presença quase muda na paisagem rarefeita da Cidade Universitária.

Muito viva na época do Iluminismo, a crença na capacidade de os monumentos dedicados aos grandes ideais serem propulsores de comportamentos exemplares teve longa duração, chegando ainda com fôlego à arquitetura do século XX. Os construtivistas russos, cuja experiência



Rafael Sanzio, *Escola de Atenas*, Vaticano, 1508-11

¹³ Idem, *ibidem*, p. 20 (tradução minha).

foi importante para a construção da ideologia reformista moderna, procuravam expressar na arquitetura os valores dinâmicos da revolução soviética, dando ênfase aos programas coletivos chamados de “condensadores sociais”. Na concepção de Artigas, sempre preocupado em explicitar e desenvolver o caráter político de sua arquitetura, o edifício da FAU/USP deveria favorecer a experiência democrática. Em suas palavras,

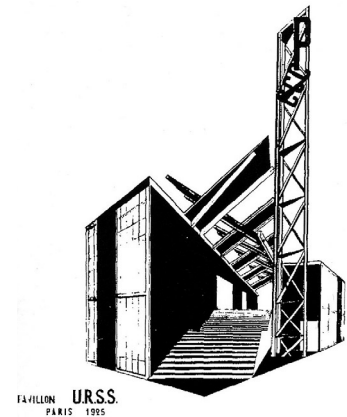
“a sensação de generosidade espacial que sua estrutura permite aumenta o grau de convivência, de encontros, de comunicação. Quem der um grito, dentro do prédio, sentirá a responsabilidade de ter interferido em todo o ambiente. Aí, o indivíduo se instrui, se urbaniza, ganha espírito de equipe”.¹⁴

Se a concepção democrática – expressa na continuidade espacial – domina o partido geral do projeto, é no Salão Caramelo que sua conotação simbólica se concretiza mais claramente. Configurado como um *fórum*, trata-se não apenas de um local reservado à realização de exposições, festas, debates, assembléias e das mais variadas manifestações universitárias, mas sobretudo de um espaço que, por ser central e sempre visível no interior do edifício, está permanentemente convidando a comunidade da escola a realizar atividades coletivas e lembrando-a de sua importância, mesmo quando está vazio.

É preciso ressaltar que idéias como essa podiam ser consideradas extremamente subversivas na época das acirradas oposições políticas, o que ajuda a entender o afastamento compulsório de Artigas da escola em 1969, em razão do endurecimento da ditadura militar que se instalara no país cinco anos antes. O arquiteto não deixa dúvidas quanto à sua visão da arquitetura como veículo de transmissão de idéias:

“Esse valor comunicativo gigantesco, que a forma arquitetônica de localizar o espaço tem, passa a dialogar com o homem, mesmo como obra humana, e ganha personalidade, que é imutável em relação às idéias que a fizeram no tempo”.¹⁵

Num ambiente de plena repressão à democracia, lá estava o Salão Caramelo a exaltá-la. Sua grande capacidade de comunicação deve-se, em boa medida, à sua monumentalidade – entendida, no sentido moderno, como a qualidade de manter vivos valores elevados e identificados com a comunidade. Essa qualidade é alcançada com uma configuração plástica que, com meios absolutamente abstratos e modernos, reinterpreta uma tipologia muito presente na



Konstantin Melnikov, Pavilhão Soviético da Exposição de Artes Decorativas de Paris, 1925

¹⁴ ARTIGAS, *Vilanova Artigas*, op. cit., p. 101.

¹⁵ Idem, *A função social do arquiteto*, op. cit., p. 20.



FAU/USP: Salão Caramelo ocupado em 1968, na ocasião da assembléia anual de discussão do ensino de arquitetura, chamada de "Fórum".

tradição arquitetônica, tanto no fórum romano, quanto nos salões centrais da arquitetura neoclássica.

Mesmo sem haver no Brasil grandes monumentos dessa tradição, seria difícil ter escapado completamente de sua influência tendo em vista os fortes laços de dependência que ligaram o país à cultura européia desde a época colonial até pelo menos meados do século XX. A vinda da Missão Artística Francesa, em 1816, representou um importante marco nesse processo, pois pôde consolidar o projeto de implantar aqui um sistema atuante de difusão cultural, amparado pela Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. Dentre os diversos artistas enviados pela Missão, destaca-se Grandjean de Montigny, arquiteto de algum prestígio em Paris, onde conquistara diversos prêmios na *École d'Architecture*, e que se tornaria a figura mais importante na história do Neoclassicismo no Brasil. Mais que pela elevada qualidade de seus projetos e obras, a contribuição de Montigny alcançou sua abrangência sobretudo por sua atuação didática à frente da academia, tendo sido responsável também pelo projeto do edifício que sediou a nova escola. Segundo Roberto Conduru, trata-se de uma

“coincidência na autoria do projeto do edifício e na orientação do ensino de arquitetura só observável novamente no Brasil nos anos 1960, com Vilanova Artigas, autor do projeto do edifício e principal referência do curso da FAU/USP”.¹⁶

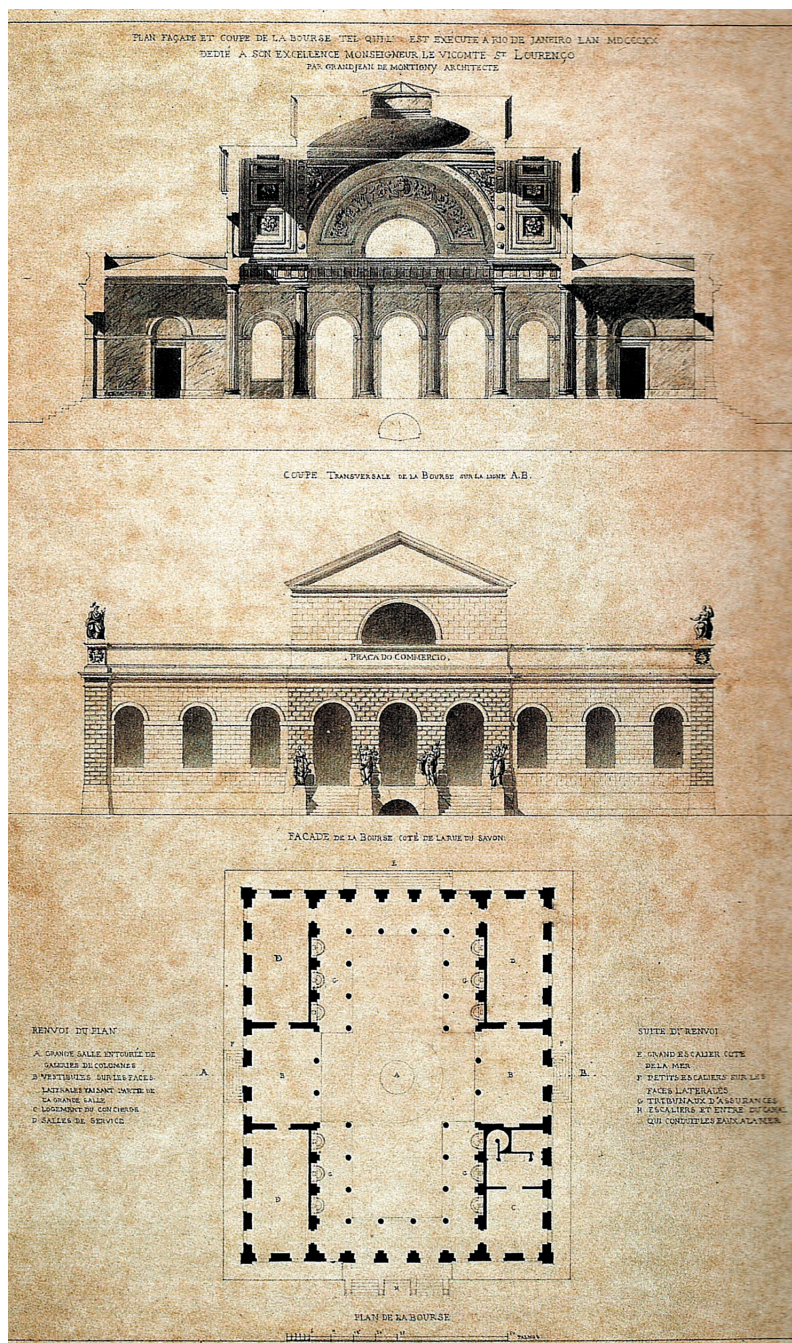
Podemos dizer que ambos os arquitetos compartilhavam ainda da preocupação em valorizar a dimensão pública de

¹⁶ CONDURU, Roberto. “Grandjean de Montigny - um Acadêmico na Selva”. In: BANDEIRA, Julio; XEXÉU, Pedro; CONDURU, Roberto. *A Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003, p. 180.

sua profissão, conferindo-lhe caráter civilizatório. Embora atuando em situações culturais e sociais tão distintas, algo da consonância de intenções entre os arquitetos pode ser observada também em alguns de seus edifícios, como na FAU/USP e na Praça do Comércio do Rio de Janeiro, de 1819, cuja espacialidade deriva da tipologia da basílica romana. Como observou novamente Conduru,

“ainda que a perspectiva aquarelada da Praça do Comércio apresente espaços com dimensões e proporções maiores do que as do edifício, revela a grandiosidade pretendida e razoavelmente alcançada pelo arquiteto. Monumentalidade que so-

PUC-Rio - Certificação Digital Nº 0210194/CA



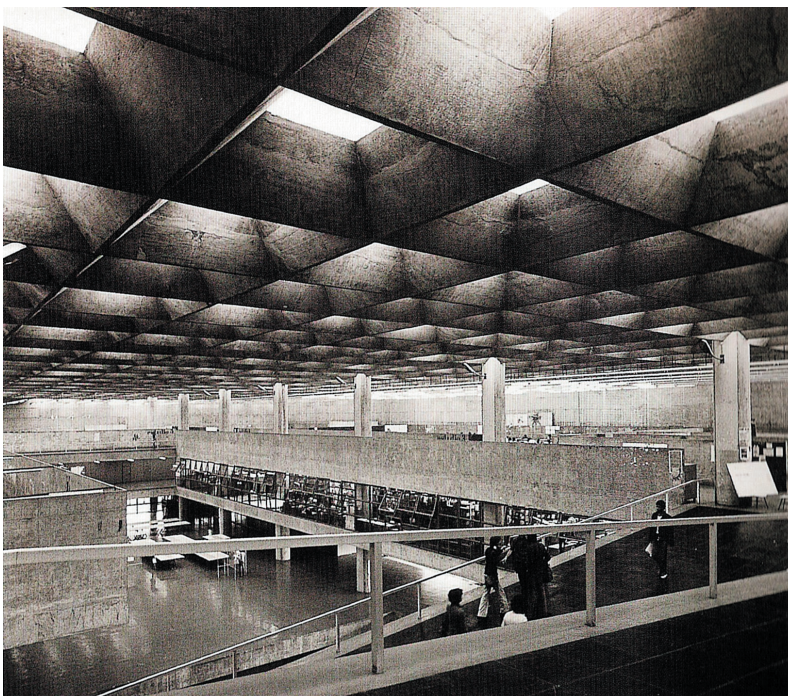
Desenhos de Grandjean de Montigny para a Praça do Comércio do Rio de Janeiro, 1819-20.



Interior da Praça do Comércio do Rio de Janeiro, atual Casa França-Brasil.

bressai também devido ao contraste existente entre as escalas da fachada e do interior, com a discreta severidade externa guardando a surpresa espacial interna. Contraste que permite comparar esse edifício com as estruturas espaciais criadas por Vilanova Artigas, como no edifício da FAU/USP, embora estas sejam mais porosas em relação ao exterior e especialmente fluidas”.¹⁷

¹⁷ Idem, *ibidem*, pp. 191-8.



Interior da FAU/USP: espaço organizado em torno do Salão Caramelo.

Mas além do “contraste” entre exterior e interior, podemos estender a comparação ao sentido de monumentalidade dos dois edifícios, pois Artigas desejou corporificar no edifício da FAU/USP seus mais elevados ideais, um procedimento familiar ao neoclássico Montigny. Assim como nos típicos saguões centrais filiados à tradição palladiana, e também à neoclássica, o Salão Caramelo amplia-se na altura e recebe luz da cobertura, oferecendo, ainda, visão privilegiada da principal circulação vertical. Articulados pelo raciocínio planar moderno que rege o edifício da FAU/USP, todos esses elementos distribuem-se nele de maneira distinta daquela tradição. A começar pelo fato de que o salão não é a entrada da escola, nem seu centro de distribuição, pois é lateral ao eixo de circulação das rampas, embora seja plenamente visível ao longo delas. A luz zenital, que nos edifícios tradicionais – como a Praça do Comércio de Montigny – serve para reforçar o ponto central do espaço, penetra a FAU/USP de modo homogêneo por toda a área de cobertura reticulada por domos translúcidos, provocando o efeito inverso de dispersar o olhar e conduzi-lo às bordas do volume, evitando o efeito cênico de focalização do centro.¹⁸ O salão central da escola não deixa, porém, de atrair para si o olhar, pois, em grande parte do edifício, fechado com as empenas de concreto, não se pode olhar para fora. Essa atração não implica, porém, uma hierarquização excessiva, pois a amplitude vertical do salão é contraposta à atenção horizontal do teto homogêneo que cobre todo o edifício de modo indistinto. O projeto é, afinal, norteado pelas estratégias modernas, e por isso sua planta permite um circuito fluido, sem se prender a eixos rigorosos de simetria. Os próprios limites do Salão Caramelo são muito variados, com áreas transparentes, outras abertas e um bloco cego que avança em balanço sobre o perímetro do piso.

A linguagem moderna do edifício não impede a manifestação de sua dimensão simbólica. Não é à toa que o Salão Caramelo é dominado numa das faces pelo corpo da biblioteca, cujo fechamento em vidro de piso a teto a transforma numa vitrine iluminada, sinalizando sua importância para a escola. O Salão Caramelo assume plenamente sua condição de foco central quando é ocupado por atividades coletivas, povoado de pessoas. É assim que a escola de Artigas dialoga de modo mais intenso com as referências da tradição, realizando uma atualização moderna do tipo romano do fórum, e incorporando, ao mesmo tempo, a dimensão simbólica e cívica tão explorada pelos neoclássicos, com sua alusão no espaço à experiência coletiva e democrática.

¹⁸ Segundo Condruru [op. cit.], o edifício da Praça do Comércio contava também com aberturas altas nas paredes externas (destruídas por ocasião da reforma dos anos 1980), que proviam o interior de iluminação para as atividades que ali se desenvolviam. Embora ajudassem a caracterizar as várias centralidades do edifício, essas aberturas não se confundiam em hierarquia com o lanterim sobre o cume da abóbada, destinado a garantir importância máxima ao centro geométrico da composição, iluminado de modo cênico.



Interior da FAU/USP: a biblioteca ocupa posição destacada, dominando uma das faces do Salão Caramelo.

4.3 Artigas e Frank Lloyd Wright

A espacialidade interior e o espírito cívico da arquitetura romana, e também sua interpretação neoclássica, funcionam como uma referência interessante para pensar a relação da escola de Artigas com a tradição clássica. O mesmo ocorre de maneira bem menos intensa com a arquitetura grega, marcada pela exterioridade plástica e pela concepção ideal de beleza proporcional das formas, que tem maiores afinidades com a obra de Oscar Niemeyer. De certa maneira, as diferentes concepções espaciais desses dois arquitetos brasileiros encontram um paralelo na distinção que Bruno Zevi faz entre as obras de Frank Lloyd Wright e Le Corbusier, evidente na apreciação de ambos sobre a arquitetura do templo grego:

“O templo grego é caracterizado por uma enorme lacuna e uma supremacia incontestada através de toda a história. A lacuna consiste na ignorância do espaço interior, a glória na escala humana. Se ainda hoje vemos opostos nos seus juízos os dois mais conhecidos arquitetos modernos e assistimos à admiração que Le Corbusier lhe manifesta e ao desprezo de Wright, isto depende de uns terem considerado a negação do espaço e outros a escala humana”.¹⁹

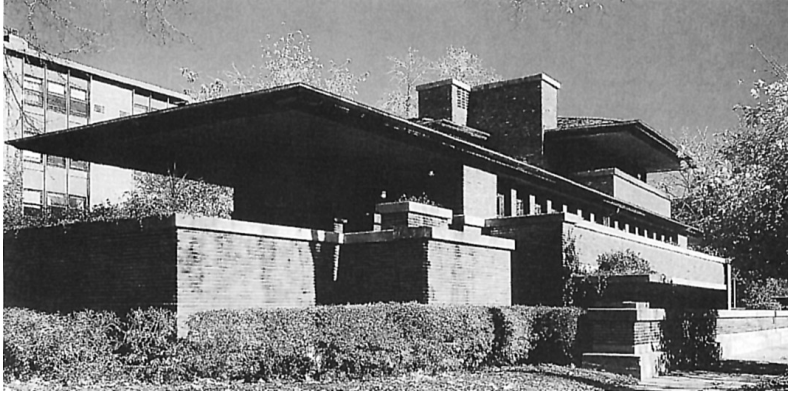
O crítico e historiador da arquitetura dedicou boa parte de seus estudos a compreender a obra de Wright, e defendia a tendência “orgânica” do mestre norte-americano contra o formalismo plástico filiado à linguagem corbusiana.²⁰ Embora Wright tenha manifestado diversas vezes sua repulsa à arquitetura tradicional do ocidente, sua obra não estaria isenta de ser “contaminada” por ela. Isso é especialmente evidente em alguns de seus edifícios públicos, cujos amplos espaços internos exerceram reconhecida influência sobre Artigas,²¹ que alternou ao longo de sua carreira movimentos de aproximação e distanciamento com relação ao mestre norte-americano.

Com suas *prairie houses*, construídas na década de 1900, Wright era um dos primeiros a romper com a arquitetura eclética, inaugurando alguns dos princípios mais fundamentais para o desenvolvimento da arquitetura moderna – o espaço dinâmico e fluido, concebido com a interpenetração de planos e de volumes abstratos, que se expandem a partir da lógica interior e deixam à mostra as técnicas envolvidas na construção. Nas casas construídas por Artigas em São Paulo entre 1940 e 1943, a linguagem nitidamente “wrightiana” se faz sentir não apenas na con-

¹⁹ ZEVI, Bruno. *Saber ver a arquitetura*. São Paulo: Martins Fontes, 1978, p.48.

²⁰ Enquadrada nessa tendência, a arquitetura de Oscar Niemeyer foi alvo de duras críticas de Zevi. Conferir WISNIK, Guilherme. “Doomed to Modernity”. In: FORTY, Adrian; ANDREOLLI, Elisabetta. *Modern Brazilian Architecture*. Phaidon Press, London, 2004 (no prelo).

²¹ Conferir ARTIGAS. “Frank Lloyd Wright (1869-1959)”. In: *Caminhos da Arquitetura Moderna*. São Paulo: LECH - Livraria Editora de Ciências Humanas, 1981.



Frank Lloyd Wright, *Robie House*, Chigago, 1906-9.

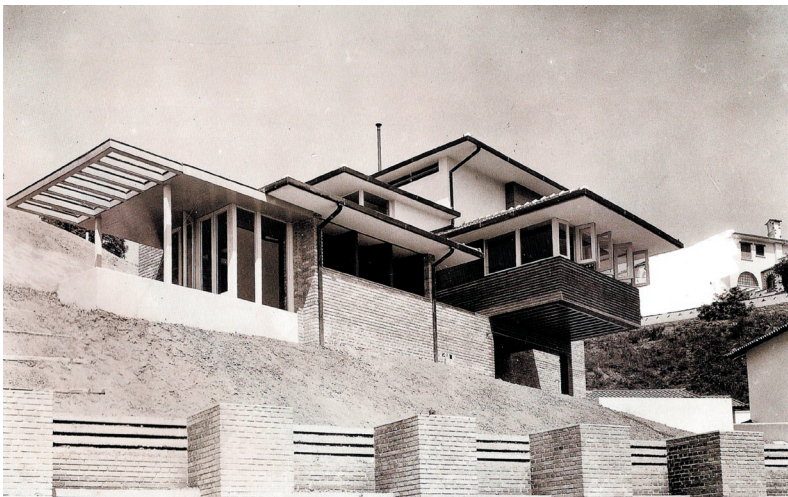
tinuidade espacial interna, mas também na expansão desse interior para fora, no jogo complexo de volumes que avançam horizontal e assimetricamente sobre o terreno, cobertos por telhados virtuosos de grandes beirais. Exemplos da espacialidade desse período são a “casinha” que construiu para si em 1942 – cujos ambientes são dispostos ao redor de um núcleo fechado que concentra o banheiro, a bancada da cozinha e a lareira, interligando-se num percurso circular ininterrupto – e a residência Rio Branco Paranhos, de 1943 – que apresenta uma expansão volumétrica ainda mais desimpedida, acomodando os ambientes em diversos níveis sobre o terreno muito íngreme. Segundo João Masao Kamita, Artigas preferia a honestidade construtiva de Wright, compatível com as possibilidades da técnica artesanal disponível àquela época em São Paulo, ao racionalismo das casas paulistas do pioneiro Gregori Warchavchick, que, em sua visão, escondiam essa mesma técnica por trás de uma aparente modernidade.²²

Embora identificado com a valorização dos ideais democráticos de Wright, o engajado Artigas, recém-ingresso no Partido Comunista, não tardaria a reconhecer os limites



Artigas, primeira residência do arquiteto, a “casinha”, São Paulo, 1942.

²² KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.



Artigas, Residência Rio Branco Paranhos, São Paulo, 1943.

do alcance social da linguagem “individualista” do mestre americano, e a procurar novas referências para o desenvolvimento de sua arquitetura. Aproximou-se então do racionalismo de Le Corbusier, mas, depois de alguns anos, voltou seu espírito crítico para ele também. No clima de acirramento da Guerra Fria, fazia sentido enquadrar as obras de ambos os mestres como representantes do “imperialismo americano”, como expressou Artigas em seus áspersos artigos do início dos anos 1950.²³

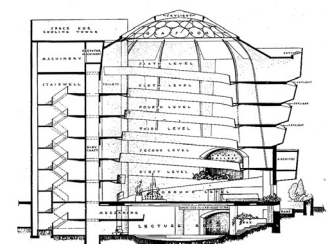
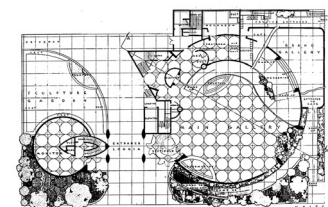
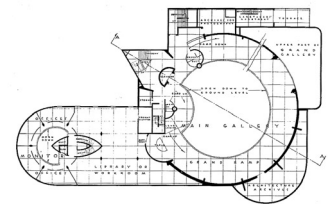
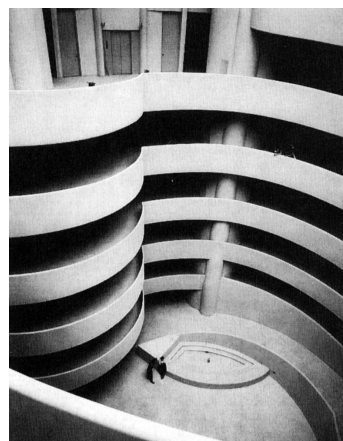
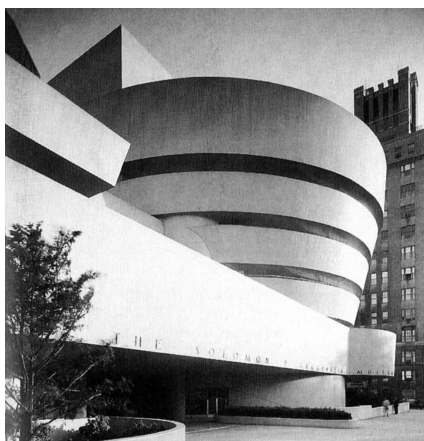
Já em 1960, o arquiteto foi encarregado de escrever uma breve apresentação da obra de Wright, para o catálogo da exposição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.²⁴ Distante do tom belicoso dos textos da década anterior, seja porque não convinha à ocasião, seja porque a maturidade lhe devolvera a afeição pelo mestre, Artigas não se furta a reconhecer no arquiteto americano um personagem fundamental para o desenvolvimento da arquitetura moderna. Ao apresentar a abordagem projetual de Wright, passa de modo genérico pelas casas e cita nominalmente apenas três obras, sendo elas o *Larkin Building* (Buffalo), o *Unity Temple* (Oak Park), ambos do início dos anos 1900, e o Museu Guggenheim (Nova Iorque), construído cinco décadas mais tarde. Não à toa, podemos ver nesses edifícios uma relação direta com a espacialidade interior que Artigas começara a empregar por essa época, e que atinge o auge logo em seguida, no edifício da FAU/USP.

O Museu Guggenheim, cujo projeto teve início em 1943, foi uma das últimas obras de Wright a ser construída, tendo sido inaugurado somente em 1959, apenas dois anos antes de Artigas iniciar o projeto da FAU/USP. Por fora, a forma espiralada do edifício gera um curto-circuito na malha ortogonal que determina a rígida volumetria dos prédios da cidade, o que, para Artigas, era “sem dúvida um gosto na paisagem monótona de arranha-céus de Nova Iorque”.²⁵

²³ Conferir ARTIGAS. “Le Corbusier e o Imperialismo” e “Os caminhos da arquitetura moderna”. In: *Caminhos da arquitetura moderna*, op. cit.

²⁴ Idem. “Frank Lloyd Wright (1869-1959)”. In: *Caminhos da arquitetura moderna*, op. cit.

²⁵ Idem, *ibidem*, p. 92-3.



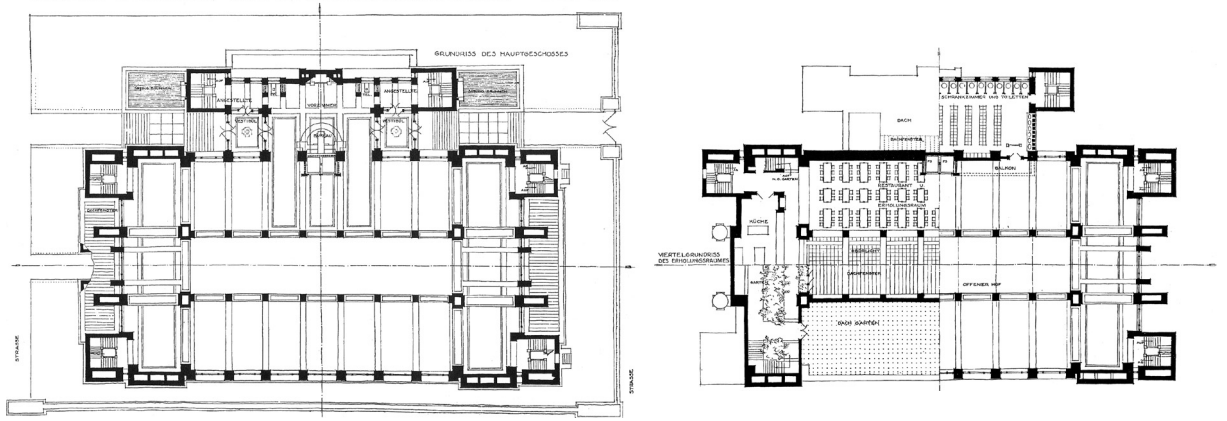
Frank Lloyd Wright, Museu Guggenheim, Nova Iorque, 1943-59: vistas externa e interna, plantas e corte.

Mas a verdadeira polêmica em torno do projeto de Wright foi causada pela solução museológica sem precedentes históricos. O museu foge completamente do sistema tradicional de galerias cúbicas para a fruição de objetos de arte, sem adotar sequer a referência horizontal do piso, pois as obras ficam dispostas nas paredes que acompanham as rampas espiraladas, que, por sua vez, conduzem o visitante num passeio contínuo de cima abaixo do edifício. Podemos observar também no edifício da FAU/USP que o percurso ininterrupto das rampas reforça o sentido de continuidade do espaço interno, ainda que a solução formal seja bastante distinta. A escola de Artigas é contida num volume retangular, e as rampas fazem uma conexão ponto a ponto, ligando as duas alas dispostas em meios níveis, sem se confundir com os limites do espaço, como no museu.

Apesar de toda a radicalidade e inovação do Museu Guggenheim, seu espaço espiralado gira em torno de um grande saguão iluminado por cima, que, como vimos, compõe a longa tradição da tipologia de espaços centralizados, e será outro aspecto em comum com o edifício da FAU/USP. Mas nessa época é mais difícil pensar nas eventuais aproximações de Wright com a tradição clássica, pois essas já haviam se tornado bastante abstratas. Como veremos a seguir, nas obras institucionais do início de sua carreira podemos observar a presença mais viva das referências tradicionais.

Em 1904, quando convidado a projetar a sede administrativa da *Larkin Company*, Wright já era bastante reconhecido por suas *prairie houses*, mas tinha tido poucas oportunidades de construir edifícios que não fossem para fins residenciais. O partido do *Larkin Building* chama a atenção por sua configuração reclusa, voltada para o interior, exibindo para a rua maciços volumes simétricos e verticais ora cegos, ora com poucas aberturas, possivelmente porque o edifício tinha vizinhos incômodos, como uma linha de trem e uma fábrica de gás. As características exteriores contrastam com a expansão horizontal, assimétrica e integrada ao sítio das *prairie houses*, o que levou Bruno Zevi a considerar o edifício uma “perfeita antítese dos da pradaria”.²⁶ Mas, longe de romper com o sistema que vinha desenvolvendo até então, Wright procurou adaptá-lo aos novos fins. É o que vemos na manutenção dos elementos verticais agregadores, que nas casas concentram a circulação junto ao núcleo da lareira, e no *Larkin Building* abrigam as escadas, distribuídas não no centro, mas nos vértices da planta dos dois blocos retangulares, deixando os salões dos escritórios livres de barreiras e mantendo, assim, a idéia de espaço contínuo. Mesmo a simetria que domina o edifício não é uma novidade na linguagem do arquiteto, já que é um

²⁶ ZEVI. *Frank Lloyd Wright*.
Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p. 64.



Frank Lloyd Wright, Larkin Building, Buffalo, 1904: plantas térreo e pavimento tipo.

elemento organizador dos principais ambientes internos de suas casas – como os salões de estar e jantar –, embora não regule nelas a volumetria externa. Nesse sentido, o *Larkin Building* tem uma conformação bem mais estática que o edifício da FAU/USP, cujo esquema estrutural, que contém uma malha de apoios espaçados regularmente em grandes vãos, permite grande liberdade nos arranjos espaciais.

O dado que diferencia significativamente o *Larkin Building* das residências de Wright é seu caráter monumental, alcançado não apenas pela sobriedade exterior, mas sobretudo pela amplitude que o átrio central, iluminado pela



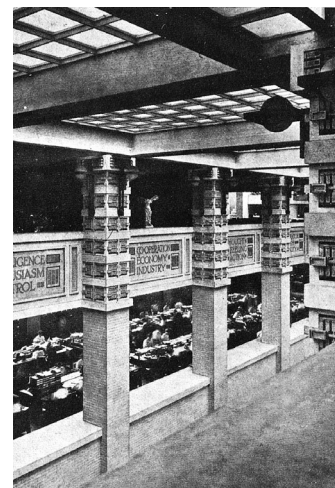
Larkin Building, sobriedade externa contrasta com a amplitude interna.

cobertura, confere ao interior. Enquanto nas casas o arquiteto procura favorecer a convivência no ambiente íntimo e acolhedor da família, o que está em jogo nesse edifício é a valorização de outra das instituições fundamentais da cultura norte-americana: o trabalho, cuja natureza *coletiva* e *pública* é mais afeita ao clima de exaltação. Trata-se, no fundo, de fundir as duas coisas na espacialidade do edifício, pois, como observou Zevi, “o grandioso ‘poço’ iluminado pela parte de cima determina uma atmosfera comunitária adaptada a uma grande família de pessoas que trabalham”.²⁷ Nessa configuração, que procura a comunhão entre os pólos público e privado da vida social, Wright imprime sua versão particular de democracia, que pressupõe a valorização mútua entre indivíduo e coletividade.

Levando a outra escala a consistência dos princípios formais que vinha desenvolvendo, o arquiteto conferiu ao seu edifício uma dimensão grandiosa capaz de expressar a elevação dos valores que tinha em alta conta, conferindo-lhe caráter. O teor simbólico é obtido, ainda, com a tradução para um novo contexto de uma configuração espacial amplamente consagrada na história dos templos. Como apontou William Curtis, “com sua silhueta severa e dominante, seu forte caráter axial e seu atmosférico espaço interior que lembra uma nave, é possível compreender por que o Larkin building foi apelidado de ‘catedral do trabalho’”.²⁸ A impressão de que o ambiente é dotado de uma aura de respeitabilidade “sagrada” confirma-se definitivamente com a presença de lemas escolhidos pela empresa – inteligência, entusiasmo e controle; cooperação, economia e indústria; liberdade, igualdade e fraternidade; integridade, lealdade e fidelidade e outros –,²⁹ que, como ícones de um santuário, são inscritos em baixo-relevo nas laterais superiores do átrio, exaltando a conotação moral do trabalho e conferindo-lhe valor religioso.

Se a particular espiritualidade de Frank Lloyd Wright podia ser admirada por um materialista histórico como Artigas é porque ela era essencialmente laica: tinha como ente supremo a democracia, que, mais que um mero deus de adoração, era um objetivo a ser perseguido na ação sobre o mundo, na prática do projeto. No catálogo para a exposição de Wright, Artigas observa que

“com o notável *Larkin Building*, infelizmente demolido há pouco tempo, ele provou que o edifício burocrático das pujantes organizações industriais podia diferenciar-se das masmorras cubiculares já conhecidas e tomar aspectos novos, onde o espaço interno cantasse um hino ao trabalho”.³⁰



Larkin Building, lemas inscritos ao redor do átrio central.

²⁷ Idem, *ibidem*, p. 66.

²⁸ CURTIS, William J. R. *Modern architecture since 1900*. New Jersey: Prentice Hall, 1987, p. 89 (tradução minha).

²⁹ Ao redor do átrio central do *Larkin Building*, havia quatorze painéis, cada um com três lemas, de modo que esses pudessem ser lidos seqüencialmente, a partir de qualquer início. Escolhidos por William Heath, administrador da empresa, as palavras inscritas eram: Intelligence/Enthusiasm/Control; Simplicity/Tenacity/Stability; Cheerfulness/Patience/Contentment; Imagination/Judgment/Initiative; Liberty/Equality/Fraternity; Thought/Feeling/Action; Adversity/Refinement/Sympathy; Faith/Hope/Charity; Integrity/Loyalty/Fidelity; Aspiration/Truth/Nobility; Sincerity/Humility/Courage; Co-operation/Economy/Industry; Prudence/Learning/Wisdom; Generosity/Altruism/Sacrifice.

³⁰ ARTIGAS, “Frank Lloyd Wright (1869-1959)”, *op. cit.*, p. 92-3.

O que está sendo valorizado ali é a contribuição específica dos arquitetos na transformação social, que tem na ação do projeto sobre o ambiente seu instrumento de intervenção crítica,³¹ com o que concorda Zevi, ao afirmar que, no *Larkin Building*, “a arquitetura promove uma renovação dos conteúdos e das funções sociais, um diálogo democrático entre dirigentes e empregados, muito raro na América de então”.³²

Se o vetor de transformação está no projeto (entendido como desenho, de “*desígnio*, intenção”),³³ a identificação de Artigas com Wright não poderia estar baseada no campo abstrato das idéias, e sim na materialização arquitetônica da *forma*. O principal valor que Artigas retém para si no edifício é a amplitude do espaço interior, cuja configuração – que destila da tradição características abstratas – é capaz de expressar simbolicamente ideais, e, mais que isso, concretizá-los na realidade, ao sugerir e possibilitar novos modos de vida.

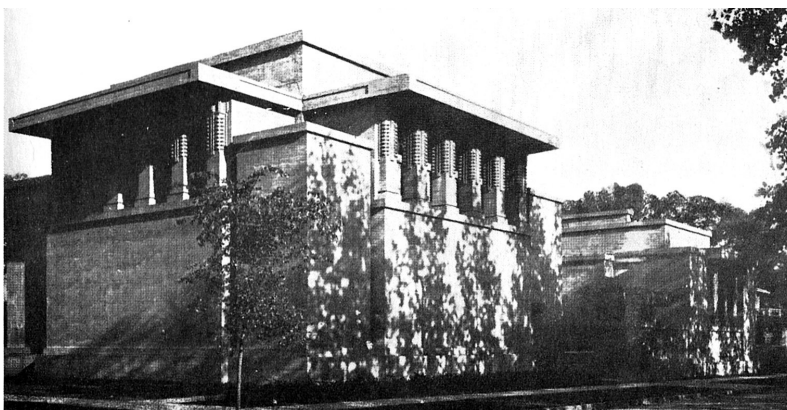
A conjugação de exterior opaco com interior amplo e focado num salão central será usada novamente por Wright no *Unity Temple*, concluído em 1907. Mantendo-se firme em sua postura de recusa aos elementos simbólicos “literários” da linguagem acadêmica ainda dominante em sua época, e que eram demanda quase obrigatória em edifícios religiosos, o arquiteto confere espiritualidade ao templo por meio de recursos exclusivamente tectônicos, ou seja, com meios do domínio específico da arquitetura. Ainda assim, inscreveu o salão da assembléia, principal ambiente do conjunto, num volume cuja forma é plena de conotações simbólicas: o cubo, imagem de perfeição geométrica usada desde a Antigüidade Clássica para evocar unidade, equilíbrio e estabilidade.

Apesar da sobriedade da volumetria exterior, feita de muros cegos de concreto aparente e organizada de modo simétrico, esse também não é um exemplo de ruptura com

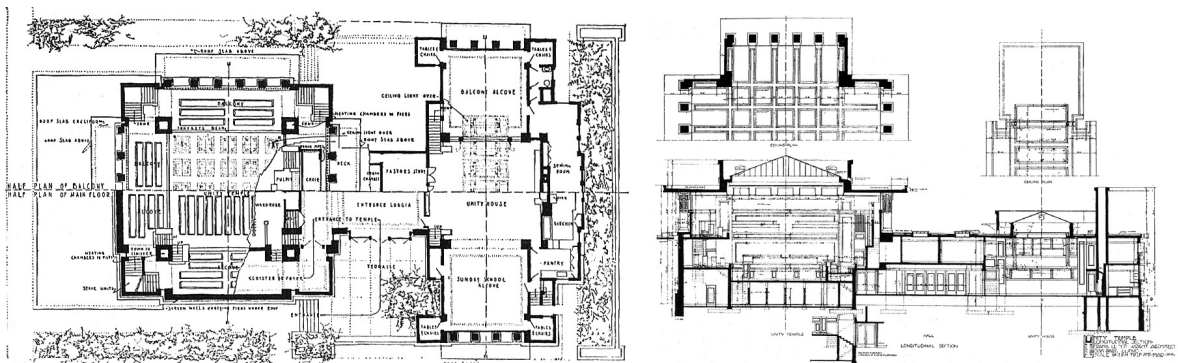
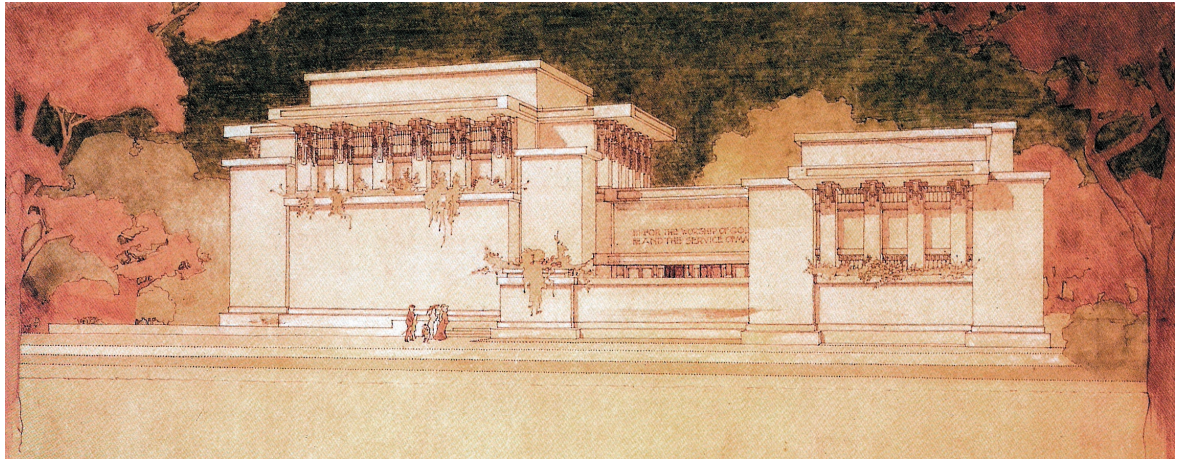
³¹ Isso nos lembra a posição de Artigas diante dos debates sobre as formas de oposição à ditadura militar, quando defendia o *desenho* como o recurso mais poderoso dos arquitetos, contra o combate armado, a que muitos colegas aderiram. Conferir ARTIGAS. “O Desenho”. In: *Caminhos da arquitetura*, op. cit.

³² ZEVI, *ibidem*, p. 68.

³³ Como defendido por Artigas no texto “O Desenho”, op. cit.



Frank Lloyd Wright, *Unity Temple*, Oak Park, 1907: vista exterior.



Unity Temple, desenhos de Wright: perspectiva externa, plantas dos salões e da cobertura e corte longitudinal.

os princípios que Wright desenvolvera até então nas casas, e sim sua adaptação à destinação sacra, à qual a monumentalidade não é uma característica estranha. Vemos também no templo a reverberação no exterior do espaço interno da assembléia e a presença de núcleos que concentram apoios e circulação. Nos quatro cantos da planta do salão há piers estruturais seguidos por prismas de base quadrada, onde se concentram os lances de escada. Dos lados externos das faces do cubo acoplam-se blocos retangulares abertos para o salão, sendo um deles ocupado pelo púlpito e pela entrada e os outros três por fileiras de assento para os fiéis, voltadas para o centro do espaço. Os diversos volumes agregados são separados entre si por sulcos sombreados que, por serem de menor altura, não encobrem no exterior o volume cúbico do salão central, que é a matriz do conjunto. Desenvolvendo-se simetricamente a partir do prolongamento de um dos eixos da assembléia, há outro cubo mais baixo, inscrito num volume retangular, que abriga as atividades laicas do templo. A ligação das duas partes se faz por uma ala por onde as pessoas entram e se distribuem à direita ou à esquerda.

Mesmo regendo a composição geral dos blocos, Wright relativiza a rigidez simétrica do conjunto por meio de um circuito de circulares, montando um percurso de aproxima-

ção feito basicamente de desvios e linhas diagonais, evitando a todo tempo o eixo ordenador. A principal escadaria de acesso não leva diretamente ao centro da entrada, mas obriga o visitante a subir os degraus em direção oposta à do templo, quase voltando-lhe as costas. Para entrar na assembléia, o fiel deve ainda percorrer um corredor num nível inferior para depois subir aos diversos níveis do espaço de culto. O percurso ascensional é reforçado pela luz natural que vem de cima, dos domos e também dos planos envidraçados das paredes, cuja superfície luminosa passa na frente dos apoios e faz com que todo o plano da cobertura pareça flutuar, completando a sensação de amplitude do cubo vazio. Mas a idéia de ascensão é contida pelos limites geométricos das vigas da clarabóia, pois, como observou Zevi, “a filosofia dos ‘unitários’ exclui a evasão na transcendência. A ação não se faz dos homens para Deus, mas antes no sentido contrário, e o objetivo do templo é levar à reflexão sobre a existência, sobre os deveres imanentes a afrontar.” Nesse sentido, a espiritualidade do templo de Wright difere da fé cristã, e lembra a religiosidade da antiga república romana, cujos ritos tinham um caráter intrinsecamente cívico.³⁴

No âmbito da construção, a clarabóia que cobre todo o quadrado central do templo revela a unidade “orgânica” que Wright assimilara do mestre Louis Sullivan, pois as vigas que formam uma retícula estão precisamente alinhadas com os pilares, relacionando num único conjunto forma geradora, elementos estruturais e luz natural. Mais que nas características um tanto genéricas da combinação de sobriedade exterior e amplitude interior do *Unity Temple*, vemos em sua cobertura translúcida outro antecedente

³⁴ Conferir SENNET, Richard. *Carne e pedra - o corpo e a cidade na civilização ocidental*. Rio de Janeiro: Record, 1999.



Unity Temple: salão da assembléia.

do sistema de domos da FAU/USP. Também no edifício da escola, os quadrados de luz são os vazios deixados pelas vigas estruturais, que cumprem ainda a função de calhas de escoamento de águas pluviais, sendo indício de uma íntima familiaridade com a unidade “orgânica” de Sullivan, a quem Artigas também admirava.³⁵ Para o arquiteto,

³⁵ Conferir ARTIGAS. *Caminhos da arquitetura moderna*, op. cit..

“antes de Wright, antes de *Unity Church*, não havia memória de uma solução americana, original, para o templo inconformista. Em face de um novo problema, inventava”.³⁶

³⁶ ARTIGAS. “Frank Lloyd Wright (1869-1959)”, op. cit., p.93.

Mesmo reconhecendo a originalidade da solução de Wright, não se pode deixar de observar que, no templo, ele se vale de procedimentos formais consagrados na história da arquitetura, que são de fato reinterpretados de modo novo, mas não abandonados. Ainda que o arquiteto seguisse fiel aos princípios essenciais de sua arquitetura, avesso a historicismos de qualquer ordem, eles não se chocam com a aura clássica do *Unity Temple*, que não passou despercebida por seus contemporâneos, apesar da dinâmica pulsante e moderna do espaço da assembléia. Nas palavras de William Curtis:

“Parece que Wright estava plenamente consciente das ressonâncias clássicas em seu projeto, e foi sugerido recentemente que ele pode ter sido influenciado pelo classicismo nu de Schinkel, arquiteto alemão do início do século XIX, que era bem conhecido e admirado na Chicago daquela época. (...) Valores clássicos foram abstraídos e transfigurados até o ponto em que as formas do arquiteto parecessem possuir um caráter quase natural. Esta magnífica síntese lembra, mais uma vez, que Wright, apesar de todo o seu poder de inovação, era um tradicionalista que se importava com os ‘fundamentos da lei e da ordem inerentes a toda grande arquitetura’”.³⁷

³⁷ CURTIS, *Modern architecture since 1900*, op. cit., p. 89 (tradução minha).

Tais ressonâncias não devem ser consideradas estranhas se lembrarmos da força da arquitetura neoclássica para a afirmação da identidade americana, como se pode ver na capital Washington. Wright certamente não se identificava com esses exemplos, mas é preciso lembrar que foi com o Neoclassicismo – o primeiro movimento amplamente internacional da arquitetura, difundido no período do Iluminismo – que começa a se desenvolver a tendência a conferir teor simbólico aos edifícios institucionais fazendo uso de recursos especificamente arquitetônicos, como a articulação das massas construídas. Os diversos elementos da composição eram emprestados não apenas da história, como os das ordens gregas, mas também das imagens de sólidos

geométricos puros, muitas vezes despidos de ornamentos figurativos, sendo manipulados de forma inédita. Olhando para os dois primeiros edifícios públicos de Wright, concebidos na primeira década do século XX para representar ideais elevados, vemos que seu êxito comunicativo deve muito à forma monumental de expressar o caráter do edifício, que, desenvolvida na arquitetura a partir do século XVIII, continuou influente na arquitetura acadêmica do século XIX. Talvez Wright tenha intuído a dificuldade em alcançar a representatividade requerida nos edifícios institucionais com as formas mais diluídas e dispersas da arquitetura moderna, daí a opção por formas mais concentradas e enfáticas, que permitem a aproximação com referências tradicionais. Sobre a presença da tradição nessas obras de Wright, é esclarecedora a análise de Richard Etlin, relacionando-as aos ensinamentos dos mestres franceses da arquitetura iluminista:

“Os edifícios institucionais seminais de Wright, o *Larkin Administration Building* (...) e o *Unity Temple* (...) têm um modo de distinguir espaços principais e circulação que remete diretamente ao sistema de projeto de Durand. A unidade das massas exteriores está em perfeita sintonia com os requisitos de Blondel para *une grande architecture*. As afinidades quanto ao espírito estético entre a austeridade das massas do *Larkin Building* e a austeridade neoclássica imaginada por Boullée e Ledoux refletem uma orientação similar para a composição monumental. E, finalmente, a organização de cada edifício ao redor de um ‘salão nobre’, investido de uma aura espiritual, revela um ponto de vista análogo à orientação simbólica de Boullée e seus contemporâneos. Por ter sido a arquitetura de Wright, na especificidade de suas formas, tão surpreendentemente nova e moderna, pode parecer paradoxal que essas obras fossem imbuídas de princípios essenciais ao pensamento acadêmico. No entanto, como têm mostrado as recentes pesquisas e críticas, o débito de Wright para com a tradição clássica foi amplo e profundo.”³⁸

Sendo Wright personagem vital da fundação de uma nova “tradição” – a arquitetura moderna – não é de admirar que características entranhadas de modo “amplo e profundo” em sua obra continuassem a ser transmitidas aos seus sucessores, mesmo sendo essas vinculadas a um passado que o arquiteto ajudou a transpor. A identidade entre as formas de seus edifícios públicos e os ideais modernos que desejava difundir era algo que Artigas também buscava alcançar. Se essas formas são referência importante para o edifício da FAU/USP, e são, ao mesmo tempo, debitárias

³⁸ ETLIN, *Symbolic space: french Enlightenment architecture and its legacy*, op. cit., p. 85 (tradução minha).

da tradição clássica, encontramos em Wright uma possível conexão entre Artigas e essa mesma tradição. No projeto da FAU/USP, o vínculo se dá pelo desejo de expressar o caráter do edifício, conferindo dimensão simbólica ao seu espaço interior, e impregnando-o dos valores morais que o arquiteto desejava difundir.

Se sua obra não contém qualquer sentido nostálgico com relação ao passado, tampouco uma idealidade alienada da realidade, vemos que, na FAU/USP, assim como nos edifícios públicos de Wright, a função representativa é alcançada por meio da configuração espacial que remete à tipologia de antigos edifícios sagrados. O próprio Artigas ajuda a consolidar essa idéia, ao afirmar:

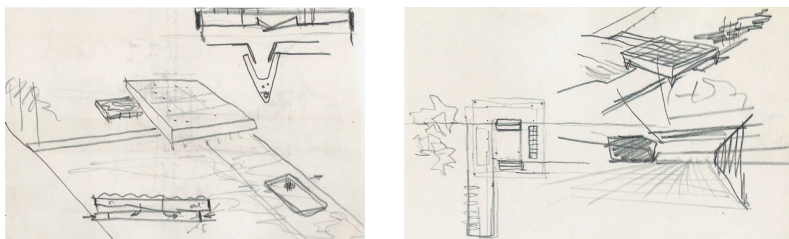
“Este prédio acrisola os santos ideais de então: pensei-o como a *especialização da democracia*, em espaços dignos, sem portas de entrada, porque o queria como um *templo*, onde todas as atividades são lícitas”.³⁹

Conferir, no espaço da arquitetura, dignidade aos ideais cívicos de liberdade e democracia – tal é o desejo que move o projeto de Artigas. No edifício da FAU/USP, o partido do pátio central, já experimentado em outras escolas como os ginásios de Itanhaém (1959) e Guarulhos (1960), ganha eloquência pela identificação total do arquiteto com o programa. Em sua opinião, não há nenhuma função mais importante para o conjunto social que a escola, porque somente o conhecimento e a convivência que ela propicia é capaz de levar a cada indivíduo o aprendizado da cidadania. Mas a escola de arquitetura não é uma escola qualquer, é o local privilegiado para o exercício do espírito crítico que permitirá transformar idéias em espaços concretos, em novas formas de vida, daí sua importância fundamental. Como artista-comunista, Artigas só podia conceber seu ofício como uma atividade potencialmente transformadora da sociedade, que o edifício da escola devia não apenas abrigar, mas comunicar de maneira elevada. Recorrendo a uma tipologia consagrada pela história, Artigas desejou conferir à sua escola de arquitetura o mais alto estatuto, concebendo-a como um verdadeiro templo moderno.

³⁹ ARTIGAS. *Vilanova Artigas*, op. cit., p. 101 (grifos meus).



Artigas, Ginásio de Itanhaém, 1959: pátio interno.



Primeiros croquis de Artigas para a FAU/USP.

4.4

Identidade entre estrutura e espaço

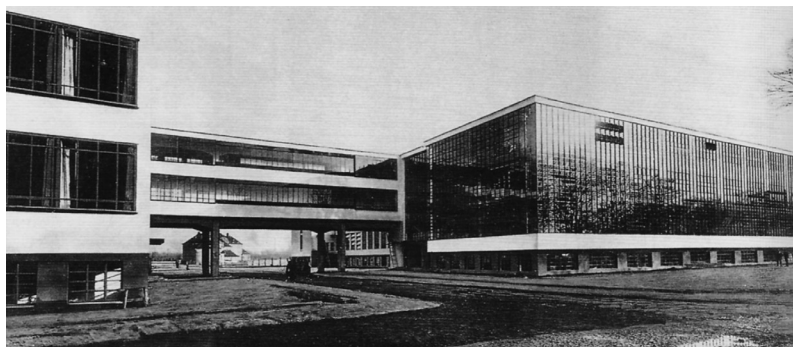
A recriação simbólica da cidade e do convívio público no interior do edifício da FAU/USP deixa evidente o desejo de Artigas de impregnar sua arquitetura dos valores de democracia e liberdade. Essa busca não implica, porém, uma atitude idealizada, distante da realidade, pois seu esforço era fazer da arquitetura um processo de reflexão crítica, que expusesse – de modo poético – os conflitos entre o ideal e o real. Sendo assim, a investigação dos vínculos de sua obra com a tradição arquitetônica torna-se mais produtiva se confrontada com o campo específico de questões da arquitetura moderna, e de sua crise na segunda metade do século XX.

A arquitetura de Artigas – e a arquitetura paulista, em geral – possuem características bastante distintas da produção brasileira mais valorizada no exterior, especialmente daquela produzida pelos cariocas até o final da década de 1950.⁴⁰ A inauguração de Brasília, em 1960, marca o início do declínio da arquitetura carioca e coincide com um momento de profundas revisões no meio internacional. O debate que ocorre no Brasil se dá de maneira um tanto isolada do contexto exterior, embora a arquitetura paulista tenha afinidades com o chamado “brutalismo” associado à nova fase de Le Corbusier e à produção de jovens arquitetos ingleses, e também com a tendência às “mega-estruturas” que se manifestava em diversos países do mundo.

O edifício da FAU/USP, paradigmático desse momento crítico, mostrava que aquela característica transparente e expansiva da arquitetura moderna, identificada com o otimismo que dominou a produção anterior à II Guerra Mundial, tinha, pelo menos para Artigas, perdido sua razão de ser. Índice disso é a opção por configurar a escola dentro de uma “caixa” opaca, constituída por elementos estruturais e voltada para seu próprio espaço interior. Se a Cidade Universitária não oferecia uma situação urbana pronta, a qual o edifício pudesse complementar, possuía as qualidades de um parque, disponível a uma ocupação expansiva. Mas a arquitetura que Artigas tinha em mente prescindia de uma interlocução com a paisagem, sendo antes uma estrutura voltada sobre si mesma. A solução interiorizada reflete sua distância de modelos ilustres da arquitetura moderna, como veremos adiante.

O mais famoso precedente de uma escola moderna de arquitetura é o da Bauhaus de Walter Gropius (Dessau, 1926), que, apesar de construída muito antes, não deixou de ser uma importante referência para o curso que se pretendia

⁴⁰ Embora a arquitetura paulista seja também reconhecida no exterior, nunca obteve tanta receptividade quanto a produção carioca das décadas de 1940 e 1950. Conferir WISNIK, Guilherme, “Doomed to Modernity”, op. cit.



Walter Gropius, Bauhaus, Dessau, 1926: vista externa.

montar em São Paulo. Ambas as escolas foram projetadas simultaneamente à concepção do programa de ensino e ambas valorizavam a formação interdisciplinar do arquiteto e sua atuação global sobre o ambiente, abrangendo desde a escala do objeto até a urbana. Organizado em volumes funcionais que se espalham em múltiplas direções, o edifício da Bauhaus exibe-se para o exterior por meio do enorme plano transparente de vidro da fachada dos estúdios de trabalho e deixa-se até mesmo atravessar por uma rua, apresentando-se como protótipo de uma nova cidade, ao conferir dinâmica urbana a uma região a princípio desocupada. Um exemplo historicamente mais próximo, mas também muito distinto da FAU/USP, é o da Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, de Jorge Machado Moreira (Rio de Janeiro, 1957, atual FAU/UFRJ), também construído num campus universitário até hoje muito pouco ocupado. Moreira, que participou da equipe do projeto do Ministério da Educação e Saúde (Rio de Janeiro, 1936), elaborado sob a liderança de Lucio Costa com a consultoria de Le Corbusier, mostra no edifício da faculdade sua filiação à linguagem corbusiana. Isso é evidente na combinação do prisma retangular das salas de aula com os volumes menos rígidos que abrigam os espaços de recepção e convívio, e também no desejo de integração com o sítio por meio da vasta área de pilotis do bloco prismático e das amplas superfícies envidraçadas nos pavimentos inferiores.

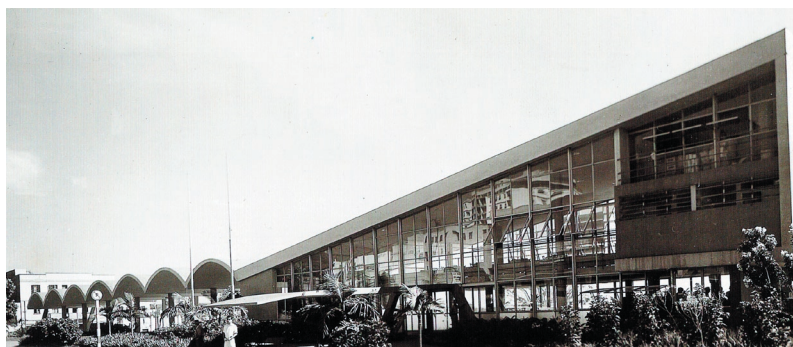
Artigas também experimentara a linguagem corbusiana, e se aproximara da arquitetura carioca, quando, em meados da década de 1940, desiludira-se com Wright. Essa fase de sua obra, que vai de 1944 a 1952, coincide com um período de grande otimismo com relação ao desenvolvimento do país e ao potencial do projeto moderno como agente de transformação social, o que se refletia na linguagem expansiva, transparente e aberta à cidade. Exemplos desse período são o edifício Louveira (1946) – prédio de apartamentos para a classe média, que promove uma integração visual dos jardins de seu lote à praça pública em frente –, e



Jorge Machado Moreira, FAU/UFRJ, Rio de Janeiro, 1957.



Artigas, Edifício Louveira, São Paulo, 1946.



Artigas, Rodoviária de Londrina, 1950.

a rodoviária de Londrina (1950) – constituída basicamente pela estrutura da cobertura, cuja combinação dos perfis abobadados com o de “asa de borboleta” remete de maneira inevitável à arquitetura expansiva dos cariocas Oscar Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy.

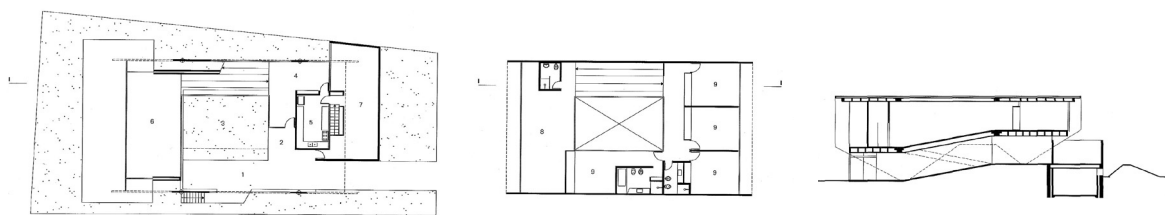
Assim como tinha feito a crítica à obra de Wright, o arquiteto acabou também por problematizar a ideologia moderna filiada a Le Corbusier, que se tornou, mais que uma referência desconfortável, alvo das duras críticas publicadas no ambiente politicamente tenso da época. Se era preciso recuperar para o projeto moderno seu alimento primordial – o espírito crítico diante da realidade –, a bem-sucedida arquitetura de então não lhe parecia mais capaz de cumprir esse papel, pois se enfraquecia como proposta de ruptura, ao mesmo tempo que conquistava cada vez mais a posição de representante oficial do *status quo*. Para que a arquitetura moderna restaurasse sua potência transformadora, era preciso livrá-la de seus mitos, como a idéia de revolução pela forma, a visão do lado exclusivamente benéfico da tecnologia e a crença no urbanismo como técnica neutra e pacificadora dos conflitos sociais. A arquitetura brasileira tinha se desenvolvido em conformidade com esses parâmetros, mas adotara ainda formas expansivas, leves e variadas, que mesmo alguns críticos adeptos do racionalismo identificavam como falta de engajamento com os sérios problemas do país.

Como afirmou Kamita, a busca de Artigas por novos caminhos para a arquitetura “parte da constatação de que a relação entre interior e exterior, tal como consubstanciada na idéia moderna de transparência da forma, se tornou problemática”.⁴¹ Nesse contexto – em que a integração fluida da arquitetura com o ambiente urbano exterior pode indicar uma entrega dócil à realidade – vemos voltar à obra de Artigas o sentido de interioridade orgânica, que, nascido inicialmente das afinidades com Wright, vem agora despido daquela linguagem das primeiras casas. Depois das residências Olga Baeta (1956) e Rubens de Mendonça

⁴¹ KAMITA, *Vilanova Artigas*, op. cit., p. 24.



Artigas, Residência Olga Baeta, São Paulo, 1956.



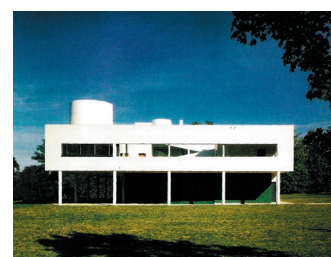
(1958), cujas empenas cegas das fachadas negam o contato visual com a rua, Artigas experimenta, na residência Bittencourt (1959), a amplitude interna que marcará a fase madura de sua carreira, e que permite estabelecer alguns vínculos de sua obra com a tradição disciplinar. Em oposição à implantação usual das residências paulistanas, a casa inverte a disposição do programa e dilata sua ocupação no lote, transformando-o em espaço interior. Se podemos nos remeter aqui à tipologia da casa romana, com seus pátios reclusos, devemos também considerar a poética particular de identidade entre espaço e estrutura que Artigas começa a desenvolver. O arquiteto reduz o conjunto estrutural da casa a um sistema porticado, que, vazado no meio por um pátio ajardinado, libera o solo para um engenhoso arranjo de cortes e desníveis. Assim como na FAU/USP, o programa é disposto dos dois lados do vazio central e conectado por rampas que vencem meia altura a cada lance. A amplitude do interior, voltado para um jardim envidraçado, contrasta com a aparência exterior de reclusão e sobriedade.

A realização de uma espacialidade interior complexa limitada por uma moldura geométrica regular tem um antecedente ilustre na *Villa Savoye*, exemplo do que Le Corbusier definiu como o gênero mais “difícil” de composição, e também o mais apto a “satisfazer o espírito”. A partir dessa fase, no entanto, não é mais possível identificar na arquitetura de Artigas qualquer desejo de comunhão com o meio – que a obra de Le Corbusier dos anos 1920 compartilhava com a Antigüidade Clássica –, mas um modo de inserção que oferece resistência ao ambiente, recriando-o artificialmente sob o domínio da construção. A geometria é um elemento expressivo na obra de Artigas, mas não se apresenta como signo da ordem ideal do mundo. Ela expressa a lógica do jogo de forças que dinamizam a estrutura, o elemento primordial de contornos básicos e apoios complexos que abrigará as ricas configurações dos espaços interiores. Como já vimos, os possíveis vínculos da obra madura de Artigas com a tradição arquitetônica passam longe da idealidade da forma geométrica pura em harmonia com a paisagem idílica, totalmente despropositada para o ambiente crítico em que a arquitetura moderna se encontrava.

O próprio Le Corbusier já havia há muito abandonado a linguagem “purista” dos cubos brancos, associada à crença



Artigas, Residência Bittencourt, São Paulo, 1959: plantas térreo e primeiro pavimento, corte, vistas externa e interna.



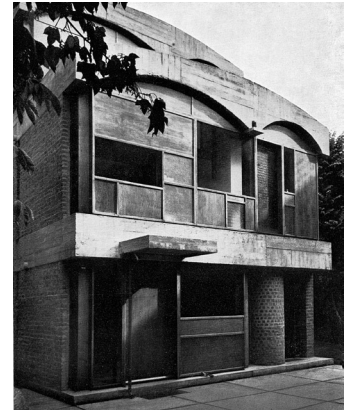
Le Corbusier, *Villa Savoye*, Poissy, 1929.

progressista na civilização maquinista, e voltado sua pesquisa plástica para a expressão vernacular, em sua fase chamada “brutalista”. Seu projeto para as casas Jaoul, concluídas em 1955, expunha os diversos materiais de construção sem revestimento e evitava aberturas de grandes dimensões, criando, segundo Kenneth Frampton, “a impressão de uma atitude conscientemente hostil ao mundo exterior”.⁴² Embora o projeto tenha sido uma referência importante para o desenvolvimento da arquitetura paulista, e possua a mesma “hostilidade” ao ambiente exterior que Artigas passara a explorar, não apresenta a amplitude interior que determina a espacialidade da FAU/USP.

A conformação reclusa, que guarda a expansão somente para o interior, marca a tomada de posição de Artigas de resistência ao caos urbano e social. Sua linguagem despe-se do franco otimismo moderno e volta-se para a exposição concreta dos processos dialéticos que geram a forma arquitetônica, assumindo uma feição inevitavelmente mais grave. Na opinião de Kamita:

“Sob a pressão irremediável dessa turbulenta e constrangedora realidade, não procede conceber a forma arquitetônica exclusivamente como plano de projeção de uma ordem futura. Ao contrário, Artigas almeja um ideal que se realize no presente, que interfira de modo direto no ambiente da vida. Daí a busca por uma linguagem arquitetônica enfática e contundente para que o edifício seja percebido como presença concreta e palpável no espaço. Daí, também, a preocupação em assegurar solidez e perenidade à ordem da arquitetura”.⁴³

Se “solidez e perenidade” pareciam faltar à linguagem moderna, esses eram alguns dos atributos fundamentais da arquitetura tradicional que voltaram a ser considerados por diversos arquitetos a partir dos anos 1960, como Louis Kahn, que não escondia seu fascínio pela arquitetura romana. A tendência de Artigas a concentrar os esforços plásticos de sua arquitetura numa grande estrutura que abriga todo o programa e define um espaço interno unitário permite pensar em analogias de outra ordem com a arquitetura romana, a partir da própria referência tipológica. Os romanos desenvolveram sua linguagem arquitetônica – certamente “enfática e contundente” – em estreita relação com as técnicas construtivas, gerando formas cuja solidez contrasta com as estruturas mais arejadas dos templos gregos. Como explica Argan, com a articulação de massas murais com arcos e abóbadas, a arquitetura romana criou “um forte sistema de forças combinadas que permite cobrir grandes vazios e, sobretudo, estabelecer uma clara distinção entre o espaço ex-



Le Corbusier, Casas Jaoul, Neuilly-sur-Seine, 1952-5.

⁴² FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000, p. 273.

⁴³ KAMITA, *ibidem*, p. 23.

terno, em que está situado o edifício, e o interno, contido no edifício”.⁴⁴ A tipologia do edifício voltado sobre si mesmo coincide, em ambos os casos, com uma solução estrutural e espacial totalizante: os grandes pórticos em concreto de Artigas e as coberturas abobadadas dos romanos. Na Casa Bittencourt, a solidariedade do sistema estrutural, que comporta num único elemento a função de pilar, viga e também de parede confere ao interior maior autonomia com relação ao exterior. Na FAU/USP, dada a enorme dimensão da área coberta, a estrutura se completa com o auxílio de pilares intermediários.

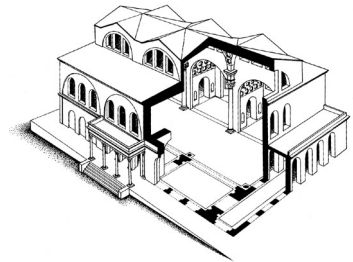
Apesar dessa coincidência entre tipologia espacial e solução estrutural, não se pode desconsiderar que as estruturas de concreto de Artigas são engendradas a partir da lógica moderna, gerando espaços contínuos e dinâmicos, evidentemente opostos ao espaço estático feito com as espessas estruturas murais da arquitetura romana. Na FAU/USP, podemos ver como o arquiteto empregou os recursos mais básicos da linguagem moderna, com vistas a não condicionar a subdivisão da planta a uma distribuição espacial celular, determinada de antemão pela estrutura. Colin Rowe chamou a atenção a esse respeito, explicando que, para garantir a planta livre e gerar edifícios cuja expressão concentra-se preferencialmente na periferia, e não no centro, dois recursos foram essenciais na linguagem da arquitetura moderna. Um deles é a manutenção da face inferior das lajes de cobertura e pisos intermediários como superfícies planas e horizontais, sem a interferência de elementos estruturais, pois:

“a aparência de vigas tenderia a prescrever posições fixas para as divisões; e, como essas posições fixas seriam determinadas pelo alinhamento das colunas, tornou-se essencial, para afirmar com alguma eloquência a independência entre colunas e paredes, que a face inferior da laje fosse expressa como uma superfície horizontal ininterrupta”.⁴⁵

Outro expediente para manter a continuidade do espaço foi marcar formalmente a diferença entre coluna e parede, adotando apoios com seções cilíndricas ou em cruz, que aparecessem como mera “pontuação de um espaço horizontalmente expandido”. Desse modo,

“a coluna não é mais que uma interpolação, uma pausa num espaço genérico, e a expressão estrutural dos vãos estruturais é subordinada estritamente à expressão espacial da laje plana suportada pelas colunas”.⁴⁶

⁴⁴ ARGAN, *História da arte italiana: da Antigüidade a Duccio* - vol. 1, op. cit., p.170.



Basilica de Maxêncio, 306-312 d.C.: reconstrução e ruínas.

⁴⁵ ROWE, Colin. “Neo-‘Classicism’ and modern architecture II”. In: *The mathematics of the ideal villa and other essays*. Cambridge: The MIT Press, 1982-1997, p. 143.

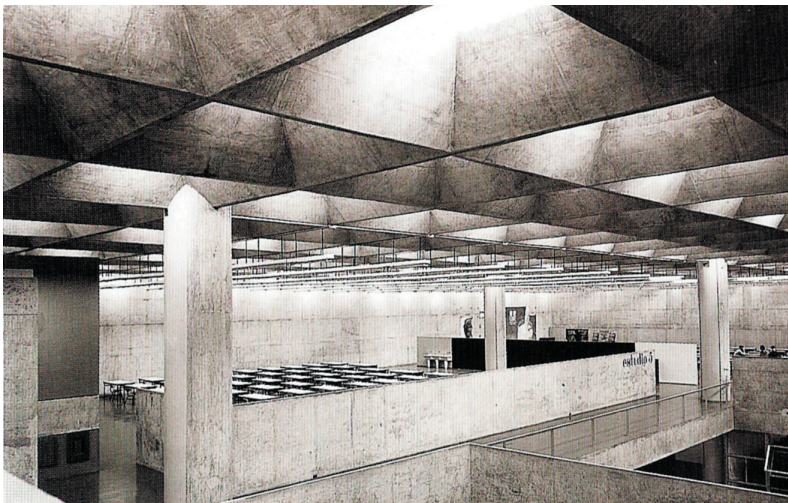
⁴⁶ Idem, *ibidem*, p. 143.

Essa linguagem desenvolvida para dar fluidez ao espaço, que tem nas obras de Le Corbusier e de Mies van der Rohe dos anos 1920 sua expressão mais típica, foi usada também por Artigas no prédio da FAU/USP, que dispõe de colunas cilíndricas no interior e de lajes de fundo plano nos pisos intermediários. Somente as colunas externas continuam o perfil da parede, justamente onde ocorre uma efetiva cisão espacial. Ao mesmo tempo, o arquiteto evidencia a malha estrutural da cobertura, reticulando toda sua superfície com os perfis triangulares das vigas-calhas de concreto, vazadas com domos translúcidos em cada módulo quadrado. Segundo Rowe, esse é um aspecto que tenderia a determinar a compartimentação do espaço, pois

“coberturas em abóbadas, abóbadas em cruz, repetição de cúpulas, até mesmo lajes nervuradas, todos esses são obviamente recursos de centralização alternativos à cúpula única e singular. Eles modulam o corte do edifício, introduzem concavidades, sulcam a laje de cobertura, animam o espaço abaixo, e impõem uma organização celular à planta”.⁴⁷

⁴⁷ Idem, *ibidem*, p. 152.

O autor observa que essas características, embora imediatamente identificadas com o sistema espacial da *Beaux-Arts*, voltaram a aparecer na arquitetura na década de 1950, quando a crise da arquitetura moderna coincide com a volta a uma contenção volumétrica mais próxima da sobriedade clássica. Embora Mies van der Rohe seja a referência mais importante da modernidade “clássica” dessa época, seus projetos continuaram evitando os recursos dos espaços centralizados, mantendo planas e contínuas as faces inferiores das lajes e impedindo que a estrutura, muitas vezes colocada no exterior do edifício, determinasse a compartimentação do espaço. É o caminho oposto ao



FAU/USP: cobertura marcada pela malha de vigas e domos.



Louis Kahn, *Yale Center for British Arts*, New Haven, 1969: malha da cobertura determina divisão celular do espaço.

de Louis Kahn, que não se identificava mais com a leveza imaterial da linguagem moderna, e desejava produzir uma arquitetura densa, inspirada diretamente nas ruínas romanas. Rowe mostra como “Kahn é capaz de aceitar a pressão da estrutura sobre o espaço”, ao reintroduzir em seus edifícios a divisão celular – com a marcação expressiva das malhas estruturais – e o espaço centralizado. Interessante, sobretudo, explorar a substância interna da arquitetura. Seu edifício para o *Yale Center for British Art* (New Haven, Connecticut, 1969-1977) é um volume retangular de fachadas predominantemente cegas, com quatro andares organizados ao redor de dois pátios centrais de maior altura. O edifício é inteiramente coberto por domos de vidro, no intervalo regular e quadrado formado por vigas de concreto. Se todos esses aspectos são muito semelhantes ao edifício da FAU/USP, o edifício de Artigas guarda uma dinâmica interna que Kahn não procurou alcançar. Isso é evidente nas soluções de cobertura, que, embora parecidas entre si, servem a propósitos distintos em cada caso. No *Yale Center* as linhas das vigas estão em rigorosa correspondência com as divisões dos espaços, que chegam até o alto do edifício, limitando a realização plena da planta livre. Na FAU/USP, por sua vez, apenas as salas de aula tocam o teto, que, no mais, flutua desimpedido por todo o corpo da escola. A co-



Yale Center e FAU/USP: volumes retangulares voltados para o interior, iluminados por coberturas translúcidas.



FAU/USP: fluidez do espaço interno, marcação da cobertura não corresponde a divisões.

bertura reticulada funciona, portanto, não para determinar previamente as divisões, mas para favorecer a impressão de unidade interna. A espacialidade do edifício baseia-se na lógica planar e na idéia de espaço contínuo, e por isso mantém aqueles requisitos modernos definidos por Rowe, mesmo quando adota a solução reticulada da cobertura.

Kahn assumiu francamente seu débito com a tradição, e por isso recorreu com frequência a figuras geométricas puras, desejando conferir transcendência à sua arquitetura. Mantendo as referências clássicas no campo das formas abstratas, sua produção não deixa de ser moderna, embora pertença a um momento de revisão crítica. A essa mesma crise, Artigas preferiu responder com a explicitação das tensões que envolvem o processo projetual e construtivo da arquitetura, e, se não abriu mão de seus ideais, buscou confrontá-los com a realidade de sua experiência, como artista politicamente engajado. O edifício da FAU/USP foi a oportunidade mais importante para realizar a correspondência entre unidade espacial e integração social numa arquitetura que manifestasse o desejo de incentivar a vida comunitária. Não é um desejo de transcendência, como o que animava Kahn, que dá sentido à aproximação do edifício da escola com a tradição, e sim o modo como Artigas concebia a arquitetura como veículo de expressão de conteúdos políticos. Daí ser a referência romana – tanto voltada para a ação prática no mundo quanto dotada de caráter público e cívico – a interlocução mais rica do diálogo da obra de Artigas com o passado. A ênfase expressiva tão vinculada em sua poética às questões intrínsecas da construção é, ao mesmo tempo, uma coincidência com a antiga tradição romana e um indício de seu engajamento no presente. Mas, se a configuração da escola possui antecedentes na tradição arquitetônica, e ampara-se ainda no campo simbólico, isso não contradiz sua importância como obra de referência da arquitetura moderna brasileira, estando o edifício no próprio centro da particular revisão crítica que ocorreu em São Paulo nos anos 1960. A arquitetura de Artigas está, sem dúvida, imbuída dos conflitos mais atuais de seu tempo.