Leandro Medrano
Luiz Recamán

duas casas de artigas: cidade adjetiva

Resumo

Este artigo analisa duas das obras iniciais do arquiteto Vilanova Artigas: a "casinha", de 1942, e a segunda casa do arquiteto, de 1949, ambas em São Paulo. São abordados os aspectos construtivo-espaciais e a relação entre as estratégias arquitetônicas adotadas e as possibilidades urbanas correspondentes. Essa análise faz parte de uma pesquisa mais abrangente, que procura entender as linhas consolidadas pela arquitetura produzida em São Paulo e os resultados, em relação à cidade, que nela podem ser identificados. O objetivo é a compreensão dos impasses urbanos contemporâneos que estariam, de alguma maneira, inseridos *in nuce* em suas formulações originais. Busca-se uma compreensão da forma arquitetônica que ultrapasse sua exterioridade imediata e encontre, na realidade social à qual está vinculada, seu conteúdo plasmado. E nele identificar, no caso brasileiro de contexto de industrialização acelerada, as possibilidades de avanço social e os resíduos estruturais da dualidade nacional, a qual, embora pretendesse ultrapassar, reproduz involuntariamente. Apesar de não serem obras da "maturidade", sua análise revela a clareza da compreensão desse arquiteto dos problemas primordiais a serem enfrentados, no momento decisivo da mudança de cenário social pós-Vargas e o ingresso do país na sociedade urbana de massa. Principalmente, as contradições advindas desse quadro de profundas alterações na configuração social e espacial do país, que continham tanto perspectivas de ampla modernização independente, quanto o aprofundamento das vicissitudes históricas atualizadas em contexto de industrialização hipertardia.

Palavras-chave

Arquitetura moderna (Brasil), Vilanova Artigas, arquitetura paulista, cidade de São Paulo, arquitetura moderna brasileira, Estética do Projeto, Teoria da Arquitetura.

Dos casas de artigas: ciudad adjetiva

Resumen

Este artículo examina dos de las primeras obras del arquitecto Vilanova Artigas: la "casita", de 1942, y la segunda casa del arquitecto, de 1949, ambas en São Paulo. Se abordan los aspectos espaciales y constructivos y la relación entre las estrategias arquitectónicas adoptadas y las posibilidades urbanas correspondientes. Este análisis es parte de un estudio más amplio que busca comprender las líneas consolidadas de la arquitectura producida en São Paulo y los resultados en relación a la ciudad que en ellas se puede identificar. El objetivo es comprender las disyuntivas urbanas contemporáneas que estarían, de alguna manera, insertadas "in nuce" en sus formulaciones originales. Se busca una comprensión de la forma arquitectónica que va más allá de su exterior inmediato, y encuentre, en la realidad social a la que está vinculada, su contenido plasmado. Y en ello identificar, en el contexto brasileño de industrialización acelerada, las posibilidades de promoción social y los residuos estructurales de la dualidad nacional, a la que, no obstante trate de superar, de manera involuntaria reproduce. Aunque no sean obras de la "madurez" de Artigas, su análisis revela una clara comprensión que tenía el arquitecto de los principales problemas que era necesario enfrentar en el momento decisivo de cambio en la escena social pos-Vargas y la entrada del país a la sociedad urbana de masas. Sobre todo, de las contradicciones que surgen de este escenario de profundos cambios en la configuración social y espacial del país, que contenían tanto perspectivas para una amplia modernización independiente, como la profundización de eventos históricos actualizados en el contexto de hipertardía industrialización.

Palabras clave

Vilanova Artigas, arquitectura paulista, Ciudad de São Paulo, arquitectura moderna brasileña, Estética del Proyecto, Teoría de la Arquitectura.

Two artigas houses: adjective city

Abstract

This article examines two of the early works of the architect Vilanova Artigas: the 1942 *casinha*, and Artigas' second house of 1949, both in São Paulo. These authors analyze the spatial and constructive aspects and the relationship between the strategies adopted and the corresponding architectural urban possibilities. This research is part of a larger study that seeks to understand the lines consolidated by the architecture produced in São Paulo and the identifiable city-related results. The goal is to understand the contemporary urban predicaments that would somehow be inserted *in nuce* in their original formulations. These authors aim to understand architectural form that goes beyond its immediate exterior and to find, within the social reality to which it is bound, its reason and content. This article further tries to identify, within the Brazilian context of rapid industrialization, the possibilities of social advancement and the waste of national duality; this concept originally intended to overcome these elements but in fact involuntarily reproduced them. Although they are not mature works, their study reveals Artiga's clarity of understanding in relation to the primary problems to be faced at the decisive moment of change in the social scene following the Vargas administration in Brazil and the country's entrance into mass urban society. This article particularly focuses on the contradictions arising from this framework of profound changes in social and spatial configurations of the country, which contain both broad prospects for independent modernization and the deepening of historical events in the context of late industrialization.

Key words

Vilanova Artigas, architecture of São Paulo, São Paulo, Brazilian modern architecture, aesthetics, theory of architecture.

Artigas e a arquitetura contemporânea em São Paulo

Alguns acordos mais ou menos consolidados a respeito da obra e legado de Vilanova Artigas têm importantes decorrências para a discussão atual sobre Arquitetura e cidade no Brasil. No que diretamente interessa ao que aqui será discutido, dois juízos devem ser reavaliados, para que possam repercutir no que hoje se pensa e produz, e, assim, evitar sua cristalização pelo consenso, destino estreito a que parecem estar condenados os chamados mestres modernos, em toda parte.

O primeiro, bastante *up to date*, identifica sua obra como uma intervenção possível na cidade real. Seu léxico poderia ser atualizado diretamente na solução de problemas que não envolvessem uma mudança morfológica geral do espaço urbano. Já não se trata de uma mudança social, esta tida como improvável hoje. Mas, segundo essa possibilidade, seria factível um diálogo direto entre as formas definidas nessa obra e as necessidades decorrentes das transformações urbanas atuais. Unidades arquitetônicas conteriam, nelas mesmas, a invenção de um "urbano", não importando sua escala. O conjunto dessas unidades-cidade, misturadas a outros fragmentos desordenados, criariam um espaço geral não determinado pela lógica dessas unidades. Esse espaço, ou não tem possibilidades de ordenação geral, ou aguarda um movimento de mudança externo que o altere, e com essa lógica "comunal" entre em fase e concordância. Além disso, as propostas desenvolvidas nas principais obras de Vilanova Artigas dariam a chave das conexões necessárias entre os componentes distintos, como rampas, plataformas, marquises, etc. Ou seja, unidades arquitetônicas e conexões (o sentido urbano dessa visão) poderiam ser inferidas de suas soluções, e estariam funcionando bem, esse modelo e a realidade sócio-urbana disponível hoje, a ponto de não haver grandes conflitos entre as manifestações atuais isoladas, de espaço e sociabilidade "livres", e seu convívio com as mais agressivas conformações territoriais dos exclusivos condomínios de alta classe. Uma espécie de "socialismo *high society*"[1], que viria a calhar, para um segmento da elite identificada esteticamente com as formas puras do alto modernismo.

O segundo, mais crítico e menos útil atualmente - ainda que dividindo com o primeiro a mesma intensidade de desentendimento -, preconiza que a multiplicação articulada dessa forte lógica unitária configure um espaço urbano de outra ordem. Quer dizer, a expansão dessa lógica, constrangida historicamente ao particular, apresenta uma universalidade, utópica ou não, de um espaço social diverso, resultado de sua multiplicação como unidade. Em relação às estruturas da cidade existente, não existiria outra estratégia que a sua objeção. Dada a escala necessária – a cidade – e as dificuldades urbanas advindas desse esquema arquitetônico, raras vezes esse juízo foi acionado, para justificar propostas abrangentes[2].

[1] Aproveitando a conclusão de Ferreira Gullar ("realismo *high society*"), publicada na Folha Ilustrada de 27/11/2011, sobre certa arte contemporânea que, radical em suas estratégias estéticas conceituais, é produzida para "gente de muita grana".

[2] Em outra ocasião, será analisada a mudança verificada na obra desse arquiteto, em relação à expansão porticada das escolas dos anos 1950, em direção à concisão volumétrica do edifício da FAU, e a possibilidade de implantação do eixo das Humanas, na USP. Mas aqui se trata da apropriação extemporânea desse conflito situado, que recorre à multiplicação de volumes concisos, conectados por grandes planos abertos (rampas, esplanadas, espelhos d'água, etc.), bem como à disposição seriada de lâminas, à maneira, distorcida, das experiências de Hilberseimer, na Alemanha da Bauhaus, disseminada no segundo pós-guerra e posteriormente abandonada em grande parte. Algumas experiências, como o projeto de Paulo Mendes da Rocha e equipe para o projeto de Vila Olímpica em São Paulo, de 2003, podem ajudar a esclarecer essa problemática expansão do modelo.

Esses argumentos distribuem-se, combinados ou contrapostos, na apropriação de seu espólio. Mas, em geral, ambos mantêm a obra de Artigas em conveniente afasia, absorvendo seu amplo arsenal de soluções de forma e feitura. Para podermos explorar criticamente as várias possibilidades de análise e retomada dessa obra hoje, vamos, neste trabalho, procurar compreender as estratégias espaciais daquilo que representou, para esse arquiteto, a grande possibilidade de atuação profissional e laboratório para as ideias gerais: a casa se engrandece conceitualmente e passa a ser o tema fundamental da reflexão. Não a unidade residencial e sua disseminação social (moderna), mas a unidade afetivo-construtiva da casa unifamiliar, possibilidade de uma nova sociabilidade a ser alcançada no país. Mais que uma possibilidade de ensaio construtivo tipológico, que fizesse avançar as técnicas de reprodutibilidade e a ordenação urbana necessária, as casas de Artigas constroem um modelo espacial cuja dimensão coletiva se particulariza na proximidade nuclear dos indivíduos (microcomunidade), e cuja expansão se daria dissociada de um organismo que as contemplasse como instância social-coletiva. Não existe urbano e sua espacialidade nessa perspectiva, a não ser a grande comunidade cuja forma espacial geral não estaria figurada, ou, ainda, não o poderia ser.

Volumes e cobertura

À constrição espacial-volumétrica, à qual tendem, no tempo, as soluções, e, principalmente, a sua disseminação epigonal, corresponde uma social. O recolher de possibilidades, como caracterizou Sérgio Ferro[3], ao adentrar a década de sessenta, espacializa-se em isolamento e unificação de um coletivo não extensível. Uma comunidade em separado, cuja atitude crítica em relação ao ambiente geral nem almeja o ataque-defesa da *formação testudo*, nem o desdém hippie[4]. A casa, além de modelo (em sua circunstância urbana precária), torna-se paradigma da nova ordem intimista, libertária e associetária. A retenção regressiva da máxima de Alberti[5] tem um significado, nessas circunstâncias, que deve ser expandido. A casa histórica, isto é, a que é socialmente construída na realidade brasileira, tem genética rural: construção na vastidão natural para-agrícola. Seu desenvolvimento, na ordem burguesa "desigual e combinada" local, intensificou o sentido de isolamento da casa "higienizada" do final do século 19. Essa tipologia europeia tardia, da casa isolada no lote, pressupõe, no entanto, o conjunto urbano, que não nos foi possível ou desejável construir plenamente.

Estabeleceu-se, dessa maneira, no Brasil, uma continuidade e uma adaptação às necessidades sociais, entre as estáveis estruturas do isolamento colonial e os movimentos de atualização urbana e construtiva da ordem territorial burguesa. Isso significa a manutenção da ordem familiar, mesmo sob o domínio da racionalidade econômica crescente, a partir da segunda metade do século 19, principalmente na cidade de São Paulo, e a expansão cafeeira. Emblemático confronto entre a ordem privada e pública, que caracterizou a dinâmica social brasileira nos conflitos insuperados desse processo de modernização. Essa discussão constitui boa parte do pensamento social brasileiro do século 20, e interessa aqui apenas para observar e destacar os resíduos arquitetônicos e urbanos que conformam a realidade brasileira até os dias de hoje. A casa-

[3] Conforme: FERRO, Sérgio. Arquitetura Nova. In: *Arte em Revista*. São Paulo: CEAC, n. 4, p. 89-94, 1980.

[4] SCOTT, F. D. *Architecture or Techno-Utopia*. Massachusetts: MIT Press, 2010. p. 15-37.

[5] "A cidade é como uma casa grande e a casa, por sua vez, é como uma cidade pequena", diz Leon Battista Alberti (1404-72), no tratado de arquitetura *De Re Aedificatoria*. Artigas retoma essa máxima, com ênfase dificilmente encontrável no original do século 15, considerando a possibilidade de construção da unidade urbana a partir de uma casa. Dificilmente estaria no horizonte do arquiteto genovês a possibilidade de isolamento da unidade-casa do todo-cidade, mas sim a nova concepção de conjunto urbano, como unidade ela mesma configurável.

emblema se constitui a partir de uma lógica interna familiar-intimista e outra, da propriedade e seus limites espaciais recrudescidos no lote.

Se o volume prismático da solução de Artigas[6] dá forma às relações sociais de propriedade (dramatizando-as, para criticá-las), um claro movimento de contestação dessa determinação econômica pressiona esses limites, que, ao não poderem ser rompidos, agigantam o edifício, tanto em seu espaço quantitativo como qualitativo, ou seja, verifica-se uma sobrecarga social de funções requisitadas, que obedece à mesma lógica: prover na exceção o que carece na cidade.

Ao avolumar-se, nesse sentido duplo apontado, outra síntese se faz necessária, tanto pelo que pode comunicar, como pelo que se pode construir. A ideia de uma cobertura surge exatamente nesse agigantamento que comporta funções várias e paraurbanas: espaços internos diferenciados, que devem ser demarcados, nessa recusa ao exterior, tanto nos limites verticais como horizontais. Distendendo-se os vãos, emerge, como elemento fundamental, a cobertura-estrutura-construção, um tema, que estabelece, em aparente negação das estruturas sociais injustas, uma declarada sociabilidade livre, fraterna e diversa. Mas essa sociabilidade intramuros tem como padrão a casa-histórica (no sentido de realidade social construída a partir das representações, símbolos e abstrações do *morar*), portanto dela carrega tanto o sentido da intimidade e da proximidade, do patronato rural, como o do *locus* resistente aos processos societários de modernização. Em suma, a *casa* como o oposto do *urbano*, imaginada como alternativa transformadora, ainda que sobrecarregada de conteúdos da tradição (o "atraso"). Se Artigas procurava enfatizar a dimensão comunal da casa desejada, da grande casa, como escapar da estrutura social patronal-rural, da casa-grande?

[6] Quando aqui se identifica o volume-prisma, trata-se do sentido de uma solução específica, e não a generalidade do cubo, das formas prismáticas amplamente utilizadas pela arquitetura moderna, em todas as partes. No caso de Artigas, essa radicalização formal contrasta, principalmente, com a suavidade curvilínea que caracterizava a matriz niemeyriana. O próprio Mies van der Rhoe, em sua experiência americana, percorre uma direção aparentemente próxima, como os projetos do IIT, Farnsworth house, Seagram Tower, etc., na década de cinquenta. Existe, nessa busca de concisão prismática, um mesmo sentido de constrição urbana, que remete diretamente à *debacle* moderna. Mas nos EUA, centro do capitalismo do pós-guerra, o prisma perfeito e tecnológico tem significação distinta da experiência local. Não se trata aqui de estabelecer as conexões históricas aparentes, mas de buscar o sentido social determinante da produção de Artigas nesse momento.

A CASINHA

Vejamos a *casinha* (1942): a torção da planta (45º) e o isolamento no grande terreno são mencionados como a "libertação do lote". Isso poderia referir-se tanto à quadriculação da propriedade, tida como irracional e limitadora da ampla ordenação do espaço, quanto à configuração urbana resultante dessa divisão, admitida como insatisfatória. Ao procurar afastar-se da cidade colonial, estruturada como sequência de construções-lote em conjunto compacto, de memória escravista a ser ultrapassada, afastava-se também, seguindo a boa tradição modernista brasileira, do século 19. As dificuldades de modernização social e econômica, que atravessaram o Império e a República Velha, refletiam-se nas permanências tradicionalistas e patronais atualizadas nos grandes centros urbanos em ascensão, mas também nas iniciativas reformadoras da cidade antiga, que tentavam a modernização burguesa nos padrões europeus e metropolitanos. Dessa maneira, a luta contra o tradicionalismo (o *atraso*) levava de roldão as exíguas experiências e referências de constituição de um espaço público metropolitano, que procurava ordenar e estruturar a nova cidade grande. Cabe ressaltar, ainda, que o movimento de negação do espaço tradicional pela Arquitetura moderna brasileira decorre das perspectivas do planejamento moderno, que já passava, na Europa e EUA, por uma revisão que eclodiria no imediato segundo pós-guerra. Mas o importante, dentro desta análise, é o fato de

que essa estratégia (reflexão, crítica e experimentação) incide exclusivamente sobre a unidade *casa*, sem possibilidade de generalização, ou de elaboração de um ensaio sobre um novo espaço urbano desejado. A preocupação de Artigas, nesse momento, era a "invenção da casa paulistana" [7].

Os espaços fluidos dessa pequena construção têm força centrípeta, orbitando o núcleo central (lareira). Da lição de Wright, utiliza também a grande cobertura, tentando emprestar-lhe o significado original. Porém, se, no caso do arquiteto americano, essa centralidade organizava um eixo de expansão em direção ao território a ser conquistado (e sem dúvida exercitando uma espacialidade nova e americana entre construção e natureza), que implicava uma ordenação positiva do espaço, no caso brasileiro, essa concisão implica a constrição de um objeto-figura que busca independência do entorno social e construtivo (que procura criticar). O desaparecimento da lareira (por inutilidade funcional e simbólica), nos projetos posteriores, encaminha-se para um esvaziamento do núcleo e a pulverização dos espaços, que vão, progressivamente, chocando-se e aderindo à superfície impermeável dos limites (utópico e patrimonial). É a projeção (e seus vetores) inversa das *casas da pradaria* de Wright (início do século 20) e do Mies van der Rhoe do Pavilhão de Barcelona (1929). Essas observações são importantes, para compreender a metamorfose do que aqui se denomina *cobertura*. Na *casinha,* ela consubstancia o achado e afaga, com seus beirais, o imediato terreno-jardim, ao mesmo tempo em que amplifica e dramatiza o movimento horizontal da planta e vertical dos cortes (diferentes níveis da construção, artificialmente obtidos no terreno plano), ou seja, é decorrência e instrumento de vibração do espaço interno, sobrecarregado de representações contraditórias. Sua intensificação conceitual e formal constitui-se em breviário, que decorre da impossibilidade de sua expansão física e ultrapassamento histórico.

Vejamos: a *casa* – a que aqui se discute, ou seja, a casa brasileira, síntese de relações sociais já bastante aclaradas pela consciência crítica nacional - possui duas determinações inseparáveis. A primeira registra a esfera *mater* da sociabilidade, derivada dos afetos, da proximidade e do trabalho coletivo; a segunda, a estrutura *pater*, da propriedade, autoridade e poder ilimitado. O problema é que, em termos de generalização e socialização, a casa, *casinha*, deveria ser transformada em cidade (*urbs*), ou seja, em uma unidade que a contém, mas que não resulta simplesmente da sua multiplicação, e exige a constituição de um coletivo-público autônomo, interstício que se amplia na medida da força da esfera societária. Como casa-grande (nosso fato histórico), essa cidade não acontece como unidade formal mínima, mas como unidade patronal e mercantil, reproduzindo social e espacialmente sua cisão original (o espaço externo deriva da lógica interna da casa, e não se constitui como uma unidade representacional relativamente independente).

Como se poderia, então, pensar expansão da *casa* como grande-casa (a autenticidade pré-burguesa que poderia se constituir como ética pós-burguesa)? Como, a partir da logicidade própria dessa hipótese, que se pretende abrangente, configurar um espaço geral e coletivo? Artigas ensaiou espaços amplos, mas sempre limitados e excepcionais. Não se trata apenas de dificuldades materiais (construtivas ou políticas), pois o espaço dessa grande-casa é restrito socialmente pela própria natureza de sua formulação paradoxal. Dela não decorre nenhuma

[7] ARTIGAS, J. V. *A função social do arquiteto*. São Paulo: Fundação Artigas/ Nobel, 1989, p. 49.

prefiguração do espaço social possível, mantendo-se como comentário crítico, em pura negatividade, o oposto da utopia. Dá notícia de uma nostalgia comunal mítica, sem registro histórico na sociedade brasileira, a não ser quando acompanhada de seu duplo bárbaro, o escravismo.

A grande cobertura tem limites de toda ordem, e a sua replicação como unidade mantém sem solução o espaço-relação-cidade, ou seja, o lócus prioritário da transformação. Sua impossibilidade é interna à sua formulação contraditória. A hipótese *casa,* como experimentação de hipóteses gerais – que determinará a pesquisa arquitetônica dessa geração –, carregará as contradições insuperadas desse impasse estético. A casa moderna foi o exercício mais frequente nas elaborações da modernidade arquitetônica europeia. Sua ocorrência, nos afamados exemplos, indica que ali foram exercitados tanto a casa-célula (construtiva e funcional), como uma experiência abstrata do espaço, dimensões inseparáveis na chancela de modernidade. Não se tratou de uma reflexão, elaboração ou recuperação da casa tradicional, como representação de relações intimistas, comunitárias e autênticas. A ética abstrata da burguesia, ali essencializada, fora levada a patamares inalcançáveis, pela própria modernização industrial e sua lógica também contraditória. Não se tratou, em nenhum momento, nessa invenção do espaço moderno, de uma potencialização ou desenvolvimento da lógica da "casa"; esta, sim, teve sua forma alterada, a partir das novas possibilidades funcionais, sociais e construtivas (por isso vira casa-célula – casa-plano – enquanto, entre nós, a cidade vira cidade-casa, sem plano).

Dessa maneira, na experiência brasileira, tanto o acanhamento social, quanto a própria lógica compositiva – na dialética que os constitui – não permitirão que esse esquema "casa" prospere; afinal, nada há a propagar, e um jardim não é o território. A cobertura potencializa outro movimento, o qual terá, esse sim, vida longa: a definição volumétrica do programa fluido, um *fechamento*, e não a extensão e permeabilidade (como os beirais de Wright). A imposição dos limites externos (sociais) será, então, o tema que o arquiteto terá de enfrentar, daqui pra frente. E a metamorfose será a transformação em dinâmica espacial interna daquilo que é imposição do meio (a propriedade tradicional e a impossibilidade de construção do espaço da cidade).

Esse caráter de cobertura-fechamento, ou melhor, de elemento de intensificação da unidade arquitetônica, em oposição ao espaço envoltório, vai se transformar rapidamente, seguindo o vocabulário brasileiro (este já uma transformação bastante indicativa da laje-cobertura moderna). Não interessa aqui fazer uma descrição das soluções de Artigas, já bastante exploradas a partir de diversas perspectivas, mas algumas pontuações são fundamentais para o argumento, principalmente no que se refere à dinâmica entre a constituição de uma unidade-arquitetura e sua relação com o espaço externo, que necessariamente é constituído a partir dessa diferenciação. Ou seja, esclarecer a condição do vazio criado na positivação do objeto arquitetônico, mesmo que este, o vazio, exista apenas em decorrência dessa aparição.

Temos na *casinha*, e em todas as casas, o espaço interno, o externo e a relação entre eles. Esta relação pode ser parcialmente livre, se considerarmos o vazio dentro do lote, o que parece ser o caso da maioria dos projetos. Bem mais complexa e menos livre, é a relação entre o espaço interno e seu externo privado, e o espaço externo público, ou seja, a cidade naquilo que imediatamente se

apresenta (a calçada, a rua, a praça, etc.). Essa relação se dá, à maneira arquitetônica, pela concepção volumétrica e seus arranjos. Na *casinha*, temos Wright submetido à materialização dos limites do terreno, da tradição local. Como se dá essa submissão? Pois, dada a generosidade do terreno, a forma do volume, ou melhor, a organização do interior e seus vetores de expansão em direção ao exterior, não se altera em sua aparência: temos planos-parede que organizam os espaços, beirais largos, zonas de indefinição interior-exterior, incisivo movimento horizontal da composição. Diferentemente de Wright, o espaço finito do lote é figurativamente tratado como infinito (o natural a ser conquistado e semanticamente organizado, no caso do americano). Essa simulação de *pradaria* inclui a torção da composição em relação à ortogonalidade do terreno, na tentativa de dele se desvencilhar. Da mesma maneira, a continuidade do muro divisório em 45º, que adentra harmonicamente a construção, procura eliminar os atritos entre concepções bastante divergentes da relação entre casa e mundo exterior (o mundo suburbano, urbano e o planificado). A própria vegetação (o jardim da *casinha*), que segue o alinhamento do terreno, procura o efeito *trompe-l'oeil* do infinito. A paisagem encenada corresponde à estratégia de afastamento da frágil morfologia urbana existente, e, combinadas, potencializam, já nesse momento introdutório, a emergência de uma figura arquitetônica contrastável. Mais que isso, esse embrião mudará o patamar das preocupações e problemas do que se seguirá. O arquiteto diz:

> *A casinha é de 1942. Foi um rompimento formal meio grande. A partir dela, foi à primeira vez que fiz e tive coragem de fazer porque era para mim, me libertei inteiramente das formas que vinham vindo. Libertei-me da planta porque a cozinha passou a se integrar na sala. Marcou uma nova fase em todo tratamento volumétrico daquilo que podia se chamar fachada, porque a fachada desapareceu* [8].

A fachada é a relação do edifício com o espaço exterior coletivo, a cidade. Nesse sentido, esse projeto marca um primeiro momento desse conflito e as estratégias arquitetônicas para obliterar o entorno indesejado, ao mesmo tempo em que fornece as condições prévias da busca da independência da unidade arquitetônica em relação ao mundo social[9].

Essa condição de grande terreno não será possível na atividade regular do arquiteto, principalmente nas encomendas de habitação unifamiliar. E, com isso, novas formas de relação entre interior e exterior deverão ser ensaiadas, em cenários mais exíguos e realistas. Curioso é o fato de o arquiteto ter projetado e construído, nesse mesmo terreno da *casinha*, outra casa, a partir de outras situações e influências, já bastante discutidas pela historiografia. O que nos interessa: a superação do esquema volumétrico anterior, em direção à concisão do espaço, em termos de seu controle absoluto, o que exclui, necessária e definitivamente, a cidade e sua lógica. Dessa equação, participam os volumes-programa e o espaço exterior imediato e privado. Trata-se de resolver a relação entre espaços, sem um eixo ordenador, que não possui mais qualquer significado formal ou social, na cidade em vias de massificação sócio-espacial. Como nuclear formas-volumes-funções, da maneira mais independente possível, assertivamente, no quadro de fragmentação e exiguidade da realidade urbana disponível?

[8] *Vilanova Artigas:* arquitetos brasileiros. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1997, p. 36.

[9] Circunstanciam essas observações generalizantes, o fato de se referirem a um momento inicial de um percurso de rara coerência, e que será a base de um modelo de ação urbano-arquitetônica que marcará algumas gerações.

As forças centrífugas, utilizadas no esquema wrightiano adaptado (com bastantes dificuldades), invertem-se em centrípetas, quer dos volumes, quer do vazio imediato. Esse vazio imediato foi concebido na *casinha*, que graduava varanda (quase casa) com fundo e com vivência exterior privada. Esses elementos serão fundamentais nos novos projetos, e, por que não adiantar, inclusive naqueles que não possuírem um programa residencial. O conflito formal a ser elaborado é o seguinte: o núcleo gerador da relação entre os espaços era a lareira-lar, que desaparece. Os espaços, nas novas propostas, tenderam a orbitar o vazio privado, que deixará de ser exterior. A clareza desse procedimento em relação aos espaços coletivos e à dimensão urbana não precisa ser sublinhada. Procura-se aqui compreender os efeitos estéticos dessa operação, suas decorrências em relação ao espaço social e às contradições formativas locais.

A casa do arquiteto

A casa do arquiteto (1949) possui dois espaços internos distintos: a casa, propriamente dita, e o estúdio-biblioteca anexo. Esses espaços-funções configuram volumes. E volumes configuram vazios e relações, necessariamente. Essa será a grande dificuldade a ser enfrentada. O esquema anterior (volume fluido e vazio-jardim) resolvia contraditoriamente essa relação, na medida em que o vazio externo não indicava o nexo com o vazio urbano-coletivo; ao contrário, indicava a infinitude do privado, espécie de desdobro involuntário da infinitude da propriedade sob o olhar da casa-grande. Lembremos que o esquema, emprestado de Wright, dele difere no essencial: para o americano, o espaço externo era o espaço do mundo-natureza (fronteira), o qual era ordenado significativamente e conquistado pela construção-casa. Nesse sentido, emerge aí, singelamente, o fenômeno geral ao qual parecemos condenados, ou seja, o congelamento social das formas emprestadas, cuja funcionalidade consiste em passarem, estas, a operar apenas em suas relações internas e alienantes. A *casinha*, em sua contradição primeira, afirmava a unidade do volume em relação à desdiferenciação do entorno. Na nova casa, o arquiteto avançará nas possibilidades de controle total do espaço (em sua configuração privada, cada vez mais definitiva e funcional), mesmo que imersa em generoso terreno. Mas esse exterior, ainda que existente e desfrutável, não mais será definitivo para a nova construção. Como generalizar o achado para os terrenos reais, resultantes do processo de urbanização que se ampliava na periferização da mancha urbana da cidade industrial, nos anos 1950, ou seja, uma profusão de lotes urbanos, alinhados em vias desorganizadas de automóveis, sem espaços coletivos e públicos? Nessa experiência da segunda casa do arquiteto, podemos encontrar as soluções generalizáveis, ensaiadas ainda em lote suburbano, mas cujo destino, breve, era o lote urbano.

No mesmo período do projeto e construção dessa segunda casa, outro projeto de Artigas enfrentava questões similares, com resultados distintos e parciais. Na residência Czapski (1949), o volume já estava conformado pela dobradura da laje-parede, em seção transversal com laterais transparentes (não são janelas, já que são fixas). Indica que o problema da configuração do espaço

interno se dava pelo equilíbrio entre conflitantes vetores de expansibilidade transversal – na sugestão do prolongamento infinito dos planos-dobradura – e sua estanqueidade objetiva, definida pela pele de vidro, ela mesma indecidível entre interior e exterior. Assim como também é indecidível a nova síntese vocabular, em relação às formas socialmente estabelecidas dos elementos construtivos (estrutura, vedação, cobertura, piso, etc.). Essa solução da Casa Czapski, a busca de unificação dos diferentes elementos, será fundamental desde então e plena de consequências arquitetônicas e urbanas[10]. Mas o problema principal a ser enfrentado, o domínio do externo funcional, ainda não aparecera nos termos anunciados pela *casinha*. Pode-se dizer que a residência Czapski foi um exercício sobre a consecução de um volume interessado, a partir das soluções disponíveis (laje borboleta, concreto, vidro, pilotis, etc.). A relação com o espaço exterior ainda não estava proposta plenamente. Apesar da pontualidade do exercício proposto nessa residência, sua configuração indica uma alternativa à espacialidade da cidade, no que se refere a um conjunto urbano hierarquizado, em termos de espaços privados e públicos. O "volume" da casa é uma "fatia-seção" de reprodutibilidade paradoxal, segundo seus próprios elementos. O problema é que essa reprodutibilidade é o grande tema formal dessa composição, resultado de uma deturpação de impulsos modernos originais, na lição dos anos 1920.[11]

Vejamos: as lâminas modernas indicavam uma continuidade horizontal cujo destino era a transformação geral do território; ou seja, mesmo que exemplares, deduzia-se uma configuração geral. A empena lateral, de menor proporção em relação à cortina de vidro, sugere sempre a continuidade e o engate de outro edifício, superando conceitual e formalmente sua unidade arquitetônica; mesmo que esse fosse uma impossibilidade social, não era uma impossibilidade formal[12]. No caso dessas casas em análise, inverte-se o sentido da prolongação, sugerida fortemente pela descartabilidade formal dos panos de vidro. Mesmo que sua progressão seja socialmente inviável, pelos mesmos motivos do fracasso corbusiano, o que é curiosa é sua impossibilidade intrínseca: a dobradura estendida cria um volume infinito e ocluso, considerada sua vocação geométrica. Parte, portanto, de seu acanhamento social, conflitante ao tema selecionado, ou seja, o impulso moderno de extroversão. Daí resulta uma forma contraditória. No caso da grande lâmina moderna, o eixo de extensão era perpendicular à empena, resíduo construtivo da conexão infinita. No caso dessas casas de 1949, considerada a posição do arruamento (revelado, então, como mera conjuntura ultrapassável), a conectividade expansiva longitudinal, ainda que possível, não é ideal, tampouco razoável. O volume revela aí a sua unidade, oposta à sua genealogia. A sugestão volumétrica da casa Czapski aponta que o eixo de extensão é paralelo à empena, o que resultaria, formalmente, na eliminação das "janelas" e no enclausuramento definitivo do interior (para onde tende, de fato, essa pesquisa). O paralelismo do pano de vidro em relação à rua se dá pela necessidade da liberação das visuais, mais facilmente alcançável pelas lâminas com vários pavimentos, na regra corbusiana. No constrangimento do lote e do programa residencial, o vazio da rua é o maior disponível, na evidente ocupação posterior do bairro. Apesar do pragmatismo da preocupação com os lotes vizinhos, a verdade do volume se revela, na foto de época, no vazio circundante.

A segunda residência do arquiteto amplia a reflexão, procurando superar as dificuldades observadas nessas outras experiências do período, marcadas tanto pela

[10] Essa busca da unificação formal de elementos arquitetonicamente distintos, tendendo aos aspectos estruturais caros à arquitetura brasileira em geral, surgiram no final da década de quarenta, nos principais projetos do arquiteto, como a residência Czapski, a segunda residência do arquiteto e a rodoviária de Londrina, em 1949.

[11] Tratamento similar dado ao volume do Edifício Louveira (1947), cuja lâmina seccionada remete às soluções corbusianas do final dos anos 1920, depuradas formalmente pelo projeto do MESP, inaugurado em 03/10/1945. Note-se que o próprio Le Corbusier já abandonara essa solução, depois da guerra, mesmo para suas unidades da habitação (Marselha, 1947).

[12] As lâminas corbusianas, reelaboradas pela arquitetura moderna brasileira, haviam sido recentemente ensaiadas por Artigas, na fixidade dos edifícios Louveira (São Paulo, 1946) e Autolan (Londrina, 1948).

extrema generalização construtiva, quanto pelo praticismo do lote. Às dificuldades de relação entre o novo grande volume, circunstancialmente pequeno, e o diverso-ambiente sem formulação arquitetônica, segue-se a hipótese niemeyeriana: o controle arquitetônico absoluto de iguais. Mas a grande novidade da obra de Artigas (e seu protagonismo crescente) será o fato de que esse esquema da introversão formal considerará o urbano desordenado, caminho oposto da fuga do arquiteto carioca em direção à liberação total da paisagem, que culminará em Brasília, depois do malogrado Copan[13]. Fruto, principalmente, da mudança do eixo em redor do qual girarão as novas questões da Arquitetura brasileira, e que será responsável pelo acirramento de seus impasses, a saber, a intensificação da industrialização fordista e o estreitamento das perspectivas sociais que lhe corresponderam. E, da mesma maneira, a mudança – ou redimensionamento – dos agentes propulsores: o Estado e o capital industrial. Os dois volumes propostos na nova residência do arquiteto (a casa e o estúdio) criam, entre eles, um vazio projetado. A profusão de transparência não deve enganar o olhar: toda solução da área social impede a relação com o jardim exterior, e encaminha o olhar para o vazio fagocitado. O vidro é luz e não transparência espacial, e já encaminha para o alto a síntese luz/externo aespacial, estágio embrionário da luz zenital. As paredes externas são cuidadosamente colocadas, com a intenção de voltar o olhar e o sentido do espaço para seu interior, tanto no estúdio, como na casa. O único espaço interno com uma das faces totalmente aberta para o exterior é o estúdio. Mas, mesmo assim, essa película transparente requadra a circulação, e não o ambiente de permanência (nesse caso, de caráter individual), que permanece direcionado para o próprio conjunto. Na área social da casa, o contato com o exterior é vedado em relação ao jardim, e liberado enfaticamente para o terraço interno e para o alto, acima das meias-paredes (luz-céu).

[13] Sobre a análise do edifício Copan, ver: RECAMÁN, Luiz. Brasília: problemas de arquitetura (uma introdução). *Risco*, São Carlos, n. 11, p. 03-14, 2010.

O mais importante a ser observado, além dessa redução da espacialidade a seu caráter privado, é como o arquiteto sabiamente equaciona dois movimentos contrários, a saber, a separação volumétrica e a ênfase na unidade da composição. Como iludir a unidade do diverso indesejado? Anulando a história dos elementos arquitetônicos, eles mesmos unificados como forma: paredes, coberturas, pisos, escadas e estrutura têm a mesma solução formal (ainda que diferente solução construtiva), como já referido na residência Czapski. Vista do exterior, a composição tem forte caráter unitário, que esconde a variedade construtiva, funcional e volumétrica. Os pilares (*pilotis*), que conflitam com a unidade formal que elide a construtiva, são camuflados pelo escuro de sua cor, mimetizando a sombra, em contraste com a clareza da linha-plano-dobra, que envolve vertical e horizontalmente todos os elementos. Se a estratégia perceptiva funciona (a obliteração do elemento visual), não se pode dizer o mesmo, em relação à materialidade da locação inconveniente junto à escada, tanto no arranque, quanto na chegada ao estúdio. Esse tema será desdobrado na rampa da FAUUSP (e na escada também), cuja amplidão permitirá que o inconveniente se transforme em pura dinâmica perceptiva e espacial, um comentário de relações internas ao edifício. "Belos pilares" versus "pilares corretos" não são exclusividade da contradição paulista, e está presente na Arquitetura emblema da nação, o palácio da Alvorada.

Vê-se, neste estudo particular, uma *tensão de expansibilidade*, que progressivamente irá desaparecer, ou melhor, disputar formalmente com a

concentração volumétrica prismática: a solução em seção (o recorte de um volume horizontal geometricamente infinito). Unidade e expansão sintetizam contrários arquitetônicos, que têm como forças estéticas a modernização e a tradição, ou, como no caso brasileiro, o fordismo retardatário e o "atraso". A alternativa industrial não fordista, aventada como saída para o subdesenvolvimento, não encontrava, nesse momento, solução arquitetônica – nem urbana –, prenúncio da dualidade ajustada da real alternativa nacional. A constrição prismática será progressivamente utilizada por Artigas, no decorrer da década e da crise desenvolvimentista. Esse momento econômico foi definitivo para a equação da nova metrópole, mas a cultura arquitetônica local não poderia superar as contradições das quais era resultado e, em alguns casos, protagonista. O que não a impediu de participar positivamente desse modelo resultante de urbanidade, a ser criticada e transformada.

Conclusão

A partir da busca de hipóteses gerais que unifiquem as explicações convergentes ou concorrentes sobre a Arquitetura no Brasil, bem como sobre a possibilidade de construção de um espaço social adequado a seu desenvolvimento, investigamos dois exemplos iniciais de residências do arquiteto Vilanova Artigas em São Paulo. A análise de sua construção e espaços, e da relação necessariamente estabelecida entre o objeto e seu envoltório inespecífico, considerada a coerência e clareza de suas proposições, permitiu elucidar os elementos fundamentais que virão a determinar seu desenvolvimento ulterior, e também da própria arquitetura realizada na cidade a partir dos anos 1960, dissociada cada vez mais de seu espaço urbano e desordenação territorial.

A obra de Vilanova Artigas permite, com nitidez única, por seu ousado enfrentamento, fotografar as antinomias originárias da relação entre a Arquitetura contemporânea e as cidades, no Brasil. Nela vê-se, sem dissimulações estilísticas, que se tornarão frequentes com o decorrer dos acontecimentos, o conflito entre necessidades internas da forma arquitetônica e necessidades extra-arquitetônicas, assim consideradas, tais como a urbanidade, a sociedade e a construtibilidade (todas entendidas a partir de construções ideológicas específicas).

A questão que se coloca é compreender a arquitetura realizada em São Paulo e seus impasses, que indicam, até onde podem ser investigados, conflitos que vão além de uma ausência da hipótese de espacialidade urbana, ou negadora da urbanidade existente (leia-se sociedade), mas como uma arquitetura ideada e construída a partir de sua ausência.

Referências

ARTIGAS, J. V. *Caminhos da Arquitetura*. 2.ed. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas/ Pini, 1986. 144 p..

ARTIGAS, J. V. *A função social do arquiteto*. São Paulo: Fundação Artigas/ Nobel, 1989. 93 p.

LIRA, J. T. C.; ARTIGAS, R. (org). *Caminhos da Arquitetura*. 4.ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac Naify, 2004. 234 p.

RECAMÁN, Luiz. Brasília: problemas de Arquitetura (uma introdução). *Risco*, São Carlos n. 11, p. 03-14, 2010.

SCOTT, F. D. *Architecture or Techno-Utopia:* politics after modernism. Massachusetts: MIT Press, 2010. 347 p.

VILANOVA *Artigas*: arquitetos brasileiros. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P. M. Bardi, 1997. 215 p.

Agradecimentos

Esta análise decorre de uma pesquisa mais abrangente sobre a relação entre Arquitetura contemporânea e a cidade no Brasil. Tem apoio do CNPq e da FAPESP.

Nota do Editor

Data de submissão: janeiro 2012

Aprovação: maio 2012

Leandro Medrano

Arquiteto e urbanista formado pela FAUUSP. Mestre pela UPC-Universitat Politécnica de Catalunya, Barcelona, Espanha, e doutor pela FAUUSP. É professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Unicamp - Universidade Estadual de Campinas -, Faculdade de Engenharia Civil, Arquitetura e Urbanismo.

Av. Albert Einstein, 951

13083-852 - Campinas, SP, Brasil

(19) 3521-2391 rm. 12391

medrano@fec.unicamp.br

Luiz Recamán

Graduado em Arquitetura e Urbanismo e em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo (USP). Mestre e doutor em Filosofia pela USP. Atualmente é professor do Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto da FAUUSP.

Universidade de São Paulo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Departamento de História da Arquitetura e Estética do Projeto.

Rua do Lago, 876. Cidade Universitária

05508-080 - São Paulo, SP - Brasil

(11) 3091-4553

recaman@usp.br