

João Masao Kamita

Arquiteto, doutor em Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU-USP, professor da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, PUC-Rio, Rua Correa Dutra, 59, cobertura 03, Flamengo, Rio de Janeiro, CEP 22210-050, (21) 3527-1100 / (21) 3527-1101, masao@puc-rio.br

Resumo

Este artigo pretende discutir as relações entre arquitetura e cidade tomando como base o texto “Arquitetura e Construção” de 1969. Apesar de texto curto, contém referências teóricas (Alberti, Aldo van Eyck e Heidegger) que pretendemos discutir e, ao final, recolocar a tensão entre arte e sociedade na obra de Artigas.

Palavras-chave: arte, sociedade, linguagem.

Num texto de 1969 – “Arquitetura e Construção” em que discute as relações entre arte e técnica, arquitetura, industrialização e a habitação da nova sociedade – aparece o célebre aforismo que poderia sintetizar a concepção arquitetônica de Vilanova Artigas:

*“A cidade é uma casa.
A casa é uma cidade.”*

O aforismo é mais que conhecido. Duas referências podem ser apontadas: a mais conhecida - o tratado *De re Aedificatória* de Leon Battista Alberti - ainda que pouco discutida em nossa historiografia da arquitetura; a outra, de alcance mais restrito embora muito influente na época do artigo – o pensamento de Aldo van Eyck. Mas no ensaio de Artigas, o conhecido lema é precedido da discussão do tema heideggeriano do construir como habitar, ou mais especificamente, do como construir o habitat humano. O argumento principal de extraído do texto “Construir, Habitar, Pensar” de Martin Heidegger gira ao redor da tensão entre arte e técnica no contexto de uma modernidade da segunda metade do século XX, em que a racionalidade técnica tinha se tornado dominante.

Este processo de instrumentalização e reificação colocaria em crise os mais altos ideais da arquitetura moderna de participar da construção da nova sociedade. Se o campo da arquitetura ampliou-se significativamente na modernidade, desprendendo-se dos tipos individuais consagrados para dedicar-se a formas coletivas, isto significaria uma participação ativa das artes na vida social. Daí, a necessidade da arquitetura moderna redefinir seu objeto e sua metodologia, para assumir-se como forma urbanística, tendo na célula habitacional o módulo para a construção cidade como todo.

A frase de Artigas implicaria a retomada da concepção de habitação ampliada, de origem modernista mas desvirtuada no pós guerra. Sem deter-se no reducionismo funcionalista que restringe o habitar à programas de moradia desconectados dos outros programas que compõem a cidade, Artigas se apropriaria do sentido heideggeriano de que a construção do espaço da vida humana é o modo de habitá-lo. Assim, afirma:

“Voltemos ao desenho das casas. Parece que ele deveria ser o ponto de partida para os outros programas ...” (ARTIGAS, P. 120, 2004.)

Mais do que chamar a atenção para a erudição do arquiteto, pode ser interessante interrogar por quais caminhos Alberti/van Eyck e Heidegger poderiam eventualmente esclarecer a reflexão de Artigas sobre a cidade e a arquitetura modernas diante do impasse assinalado pelo célebre texto “Caminhos da Arquitetura Moderna”, de 1952, nesse momento em que a crítica ideológica não se separava da interrogação sobre a linguagem da arquitetura. As tensões de um mundo dividido em dois blocos – capitalista e socialista – recolocava a exigência de rever criticamente os caminhos seguidos pela arquitetura moderna e a confrontar as alternativas propostas por ambos os lados, seja o funcionalismo moderno que teria sido cooptada pelo capital, seja a retórica do realismo socialista e seu projeto de autoritarismo cultural. Frente a tais dilemas, Artigas se viu obrigado a reconsiderar todas as posições em jogo e a se nutrir das alternativas críticas que a arquitetura do pós-guerra tentava formular, simultaneamente a um experimentalismo arquitetônico que não se encerra com a assimilação da poética brutalista, ao contrário, ganha ao longo das décadas seguintes novos contornos e desafios. Os diálogos teóricos que se seguem enriquecem e ampliam o sentido da obra e a importância histórica do arquiteto.

Alberti/Aldo van Eyck

A formulação inaugural dessa continuidade entre casa e cidade se deve à Leon Battista Alberti em seu tratado do século XV - *De Re Aedificatória* (Da arte de construir). Antes, porém, de adentrar na descrição do tratado, cabe (até por vezo de historiador) considerar que nos anos 1950 haveria uma retomada dessa aproximação entre arquitetura e cidade no contexto do segundo pós-guerra, justamente nos CIAMs dominados pelo Team X. Questionando os preceitos do planejamento urbano, sobretudo, aqueles que tomavam a cidade como um todo funcional segundo um modelo de análise e proposição cientificista e positivista, o Team X depositava valor no entrelaçamento de escalas e espaços, procurando reinserir no planejamento, entre outras, as dimensões do simbólico e do psicológico extirpados pelo planejamento funcionalista. Para a nova geração, o ambiente urbano é algo que vai além das especificações da objetividade que categorizam e isolam usos reduzindo as circulações e espaços intermediários a meros segmentos com-

partimentalizados. A cidade modernista seria resultante dessa contraposição homogênea entre sólidos e vazios, edifícios e espaços verdes. Justamente, tais espaços intermediários, isto é, aquilo que se encontrava “entre” é que se tornou significativo, fundamentalmente o elemento mediador de escalas entre o doméstico e o metropolitano.

No CIAM de 1959 em Otello, que marca o fim dos congressos e paradoxalmente o triunfo do Team X, Aldo van Eyck apresentou a conferência “Is Architecture Going to Reconcile Basic Values?” em que defende que a forma urbana poderia ser concebida como um espaço doméstico, daí a célebre frase: “a casa deve ser como uma pequena cidade, a cidade como uma grande casa”. O tema retornaria anos depois em “Steps toward a configurative discipline” de 1962. O que estava em jogo era contestação da separação (ainda que não oficialmente reconhecida) entre arquitetura e planejamento urbano em favor da reciprocidade entre o edifício e a cidade; a resistência a qualquer princípio de subordinação absoluto em prol de um jogo de equilíbrios entre partes autônomas embora mutualmente relacionadas. O princípio de reciprocidade é intrinsecamente fenomenológico, supõe que não existe interior sem exterior, cidade sem arquitetura, coletividade sem individualidade. Nos projetos de van Eyck como no Orfanato Municipal de Amsterdan (1955-60), as unidades sustentam sua singularidade para valorizar a passagem de uma para a outra – daí o tema clássico da soleira como aquilo que separa e une - reforçando assim a consciência das diferenças qualitativas entre os espaços e ao mesmo tempo a sua reciprocidade. O equilíbrio entre diferenças continua sendo um dos preceitos fundamentais da liberal cultura holandesa, haja vista as proposições modernas do De Stijl.

A década de 1950, como vimos acima, se coloca, de fato, como momento de revisão e questionamento das bases ideológicas e urbanísticas da arquitetura moderna. É provável que Artigas tenha tomado contato com as ideias de Aldo van Eyck por meio da revista *Forum*, editada pelo arquiteto holandês a partir de 1959. Embora seja legítimo postular que Artigas tenha realmente acompanhado tal debate, daí a recuperação da citação de van Eyck, a meu ver, o sentido e as consequências apontam em outra direção, menos na busca de um equilíbrio estrutural entre unidades específicas – a via do

estruturalismo holandês – típico de uma cultura liberal que preza a equação proporcional entre indivíduo e sociedade, mais no sentido da cultura política – típica do arquiteto brasileiro – no sentido de politizar os procedimentos de projeto em sua relação com a sociedade. Aí, minha leitura busca recuperar o sentido original em que a ideia de arquitetura na modernidade surgiu justamente com Alberti no contexto do humanismo cívico renascentista, ou seja, num contexto em que arte e técnica não se distinguiam e em que a prática do projeto era compreendida com ação cívica voltada para o bem público. Retomemos, assim, o pensamento do arquiteto italiano.

A homologia entre a casa e a cidade aparece logo no primeiro capítulo do tratado de Alberti – O desenho – no qual o arquiteto e literato define o ato projetual como a representação obtida mediante linhas e ângulos e que independe da matéria.

“... a arte da construção no seu conjunto se compõe do desenho e da sua realização. No que diz respeito ao desenho, o seu objeto e o seu método consistem principalmente em encontrar um modo exato e satisfatório para ajustar e unir linhas e ângulos, mediante os quais possamos delimitar e definir o aspecto de um edifício ... E o desenho não depende intrinsecamente do material, pois é de tal índole que podemos reconhecê-los como invariável em diferentes edifícios, nos quais é possível observar uma forma única e imutável entre os seus componentes ... Poder-se-ão projetar mentalmente tais formas na sua inteireza prescindindo totalmente dos materiais ...” (ALBERTI, p. 35, 2012)

Tal como se apresenta, o projeto na acepção albertiana é ato intelectual consciente. É evidente que o conceito moderno de projeto encontra em Alberti o princípio fundador, e ao desvincular a dependência da forma da matéria, confere ao projeto uma dimensão intelectual inegável. Desenho se define como ideia, intenção que se projeta na forma. Mas este acréscimo de teoria não significa desprezo pela técnica, ao contrário, significa que o fazer agora é orientado por uma racionalidade geométrica e, portanto, se inclui no ato do projeto. É isso que a partir de então distinguiria o arquiteto de outros artífices, como o carpinteiro ou o ourives, por exemplo: ter a posse da concepção.

Alberti, na sequência do tratado, afirma que a construção divide-se em 6 partes: meio-ambiente, área, partição, muros, cobertura e acessos. Giulio Carlo Argan (ARGAN, 2005) já chamara atenção que o fato da arte da construção principiar pelas considerações sobre o meio em que a edificação se inserirá é suficiente para demonstrar o viés fundamentalmente urbanístico do tratado. Isso explicaria, a meu ver, que apesar das inúmeras descrições e advertências sobre os materiais e as técnicas de construção propriamente ditos, o tratado tem na cidade o objeto ideal de suas considerações. Tanto que na discriminação dos tipos edifícios, Alberti os organiza em duas classes: edifícios para fins universais e edifícios para fins particulares. As construções universais são aquelas que dizem respeito a todos, portanto, não poderia ser outro que não a própria cidade.

Avançando em escala decrescente, o capítulo fala da área que se poderia entender como a porção efetiva onde se erguera a construção e em seguida da partição, ou seja, a subdivisão da área em espaços conforme as necessidades. Justamente aí surge a homologia entre a casa e a cidade. Assim se expressa Alberti:

“E se for verdade o ditado dos filósofos, segundo o qual a cidade seria uma grande casa, e a casa por sua vez uma pequena cidade, não estará errado afirmar que os membros de uma casa são também em si pequenas habitações: como, por exemplo, o pátio, o claustro, a sala de jantar, o pórtico, etc.” (ALBERTI, p. 55, 2012)

Ao tratar da divisibilidade do espaço Alberti adota um princípio estrutural (conf. CHOAY, p. 85, 1985) reduzindo a planta em uma questão de escala: não importa se casa ou cidade, o método é o mesmo. Se o autor parte da região em que o edifício será construído, para em sequência se aproximar do objeto, por desdobramento lógico, quando aborda a planta da edificação, por princípio, ela pode se expandir e alcançar a escala da região.

O tema volta a se colocar no livro V – Edifícios para fins particulares – onde o tipo residencial se apresenta de modo mais específico, sem no entanto, romper o acordo entre público e privado. Após reafirmar os paralelos entre casas e cidades, na medida em que considera que existam em ambas as partes

frequentadas por todos, e partes reservadas para poucos, completa:

“Na casa, o átrio, a sala e os outros ambientes similares devem ser construídas assim como, em uma cidade, se constroem o foro e as avenidas, isto é, não em uma posição marginal, recôndita e incômoda, mas sim em um lugar bem visível e que se possa alcançar da forma mais direta a partir das outras partes do edifício.” (ALBERTI, p. 170, 2012)

Fica claro o novo estatuto da profissão como atividade liberal e o sentido eminentemente cívico e público de sua atuação. Mas a imaginação projetual que desenha a totalidade da cidade ainda não se liberou completamente, muito menos pretende assim se apresentar. O que se apresenta de modo inaugural no tratado é o tema da Cidade Ideal, mas o conceito de ideal se coloca em sentido humanista: mais do que um ideal formal, trata-se de um ideal ético e político¹. Alberti em nenhum momento do tratado aconselha o uso de formas geométricas específicas para o traçado da cidade, muito menos expedientes de natureza compositiva ou estética. A questão que lhe ocupa é recolocada no livro IV – Edifícios para fins universais – quando a analogia se inverte e a cidade é vista como uma grande casa, na qual os ambientes domésticos equivaleriam a ruas, praças e monumentos. De um modo geral, a preocupação é estabelecer uma relação orgânica entre as partes e o todo de modo a garantir o equilíbrio entre a concinnitas e a utilitas, ou seja, entre beleza e utilidade. Só assim a ação do projeto tem possibilidades de alcançar o bem público.

A nova ordem plástica inaugurada no Renascimento, portanto, tem em vista não somente um ideal estético, como também um conceito político: seu fim é a Cidade Ideal. Essa correlação entre bom governo e estrutura urbana aparece em textos de chanceleres florentinos como Coluccio Salutati e Leonardo Bruni - e nos tratados dos artistas – Alberti, Leonardo, Filarete – e é o resultado de uma longa meditação histórica a respeito do conceito de liberdade republicana, tendo como referência tanto os episódios recentes, como a experiência dos Antigos. Em suma, é sobre a reflexão sobre a experiência da cidade real que se pensa o ideal.

A cidade começa a ser pensada à medida humana, uma vez que está empenhada em gerir com au-

tonomia seu destino, independente de pressões exteriores, seja do império ou do papado. Além da atenção à proporção e à regularidade das estruturas urbanas, a questão dos usos, funções e conforto e sua necessária organização estão implicadas nos projetos urbanísticos. O artista, assim como o governante das cidades-estados italianas, pensa a cidade ideal tentando conciliar organização política com estrutura arquitetônica.

Voltando ao artigo de Artigas, a referência a Alberti funciona como remissão ao momento inaugural do conceito moderno de projeto, ou do “desenho” como gostava o arquiteto, justamente para chamar a atenção de que desde sua origem histórica o projeto de arquitetura define-se como ação cívica em função da *res publica* que se realiza predominantemente na esfera da *urbis*. Porém, a advertência de Heidegger enuncia a crise desse idealismo moderno, sua perda de sentido uma vez que a arte da construção mostra-se subordinada pela racionalidade técnica, cuja resultante, como não poderia deixar de ser, é a edificação de um ambiente em função não da sociedade, mas da eficácia da produção e da circulação do capital.

Heidegger

Enquanto o tratado de Alberti institui-se como um princípio inaugural, o referido ensaio de Heidegger fala de uma crise, e se pudermos ser mais específicos, da crise do funcionalismo moderno. O contexto histórico é o da reconstrução alemã do pós-guerra, cujo déficit habitacional e a grave recessão econômica impunham um acelerado programa construtivo. A questão incômoda, segundo o filósofo, é que construir e habitar, nesse contexto, encontram-se numa relação de meios e fins. Habitar é o fim último do construir, este não passa de um meio para a realização do objetivo final.

A lógica do funcionalismo que implica padronização, divisibilidade, economia, salubridade e eficiência se impõe naturalmente e os conjuntos habitacionais resultantes representam tal padrão de habitar genérico e vazio. Indagando-se sobre o sentido essencial do habitar e do construir, Heidegger invoca o recurso ao sentido original pelo acesso à linguagem. Na língua germânica, construir (“*bauen*” “*bauen*”) quer dizer habitar, e indo mais a fundo no radical do verbo, encontra “*Bin*”, literalmente “sou”. Logo, construir uma habitação é definir um modo de ser. Heidegger

¹ Para o tema da cidade ideal ver GARIN, E.. O Renascimento: história de uma revolução cultural. 2ª ed. Porto, TELOS, 1983, GARIN, E. Ciência e Vida Civil no Renascimento Italiano. São Paulo, UNESP, 1996. e SKINNER, Q. As fundações do pensamento político moderno. São Paulo : Companhia das Letras, 1996.

percebe a perda de sentido na modernidade da experiência do habitar como modo de constituir o ser do homem. E o modo de habitar vigente, segundo os parâmetros do funcionalismo instrumentalizado, diria muito sobre a condição do homem moderno

“... enquanto não pensarmos que todo construir é em si mesmo um habitar, não poderemos nem uma só vez questionar de maneira suficiente e muito menos decidir de modo apropriado o que o construir de construções é em seu vigor de essência. Não habitamos porque construímos. Ao contrário. Construímos e chegamos a construir à medida que habitamos, ou seja, à medida que somos como aqueles que habitam (HEIDEGGER, p. 3, 2002)

Se primeiro habitamos para depois construir, como esse construir poderia ser concebido a partir da essência do habitar. A reificação dos produtos convertidos em objetos de consumo tem por nefasta consequência a separação entre o homem e mundo, o que leva à redução do ato construtivo à condição de técnica empregada para a obtenção de certo fim. Em Heidegger construir assume uma dimensão ontológica na medida em que instaura a possibilidade de estar junto, de conectar interior e exterior, o céu e a terra, próximo e distante, enfim, de trazer à existência compartilhada àquilo que permaneceria inerte e solitária por seu isolamento. Construir, portanto, é um ato de “reunir e integrar” que possibilita ao homem permanecer em abrigo, estar paz com as coisas num lugar, num espaço.

Reunir-se em paz e liberdade, uma divisa que não consentiria um sentido particular e restritivo, senão uma condição universal, eis um ideal caro à Vilanova Artigas. A casa e a cidade como instâncias desse permanecer livre.

Vilanova Artigas

O ponto de inflexão da carreira de Artigas – a casa Baeta e Tacques Bittencourt – (1956 e 1959) ocorre com a rearticulação entre arquitetura e construção, com a reaproximação entre arte e técnica. A rigor não se tratava de um movimento localizado, uma vez que a estética do Brutalismo internacional operava em direção similar. O que, a princípio, parecia um passo a trás, ou seja, o retorno à matéria e técnicas artesanais, no qual o concreto aparente simbolizaria o gesto síntese, ou uma demonstração

de virtuosismo técnico e narcisístico (vide crítica de Sergio Ferro) no limite de um expressionismo formal, na interpretação de Artigas, conforme explicita em “Uma falsa crise” de 1965, significava, ao contrário, reivindicação de autonomia:

“É preciso não confundir, em qualquer análise do movimento, a técnica da construção, cujo domínio pela arquitetura é potencialmente possível, com a técnica em geral, cuja necessidade de comando, na linguagem dos pioneiros, não nos comovia com os mesmos overtones.” (ARTIGAS, p. 105, 2004)

Sinal claro que o arquiteto desenvolvia uma “atitude crítica” para com o primeiro funcionalismo que nutria esperança em humanizar a técnica em geral.

É preciso, contudo, esclarecer com maior rigor esta sintonização entre arquitetura e construção para além da “estereotipada” exposição dos materiais *in natura*. A meu ver, o brutalismo é um momento de síntese. Para compreender essa passagem vale uma breve comparação com uma das passagens fundamentais da arte moderna: a transição do cubismo analítico para o sintético. O momento analítico supõe a decodificação do sistema de representação clássico, cuja vigência fora tão longa que sua aceitação se dava naturalmente, como verdade indiscutível. O modo de representar forma e espaço se dava de maneira automática. Linhas, figuras, tons lançados no plano de projeção logo faziam surgir e realçavam a contraposição entre formas cheias, sólidas, portanto, presentes contra o vazio. O quanto este vazio se propagava, se aprofundava era medido por relações de proporcionalidade entre o sujeito que via e as coisas representadas conforme se afastavam.

O cubismo compreendeu que se tratava não do modo natural de representar a realidade, e sim de um sistema histórico de representação com regras e hierarquias precisas e lógicas. Desfazer essa sistemática e explicitar sua condição de artificialidade foi o passo inicial do cubismo analítico. O árduo e gradativo processo de ruptura com a forma clássica implicava não apenas operar distorções na morfologia da figura humana mas sobretudo provocar a disjunção de seu princípio construtivo, ou seja, do código geral que definia a figura no espaço. A linha de contorno que garantia a unidade da forma se rompe e isso leva a contaminação entre figura e fundo. Os acentos

de claro e escuro que também davam sensação de relevo se desconectam da fonte de luz e aparecem tensionando áreas fora da lógica de uma e única fonte de luz. Nesse processo a disjunção cubista opera a liberação da linha da ideia de contorno, as manchas assinalam campos de vibração luminosa e a profundidade se contrai e se confunde com o plano frontal. A liberação dos elementos plásticos impõe um novo princípio construtivo da forma e do espaço – a forma da montagem – na qual figuras genéricas, ou se se quiser, abstratas não tem significação prévia nem lugar a priori determinado. Antes dependem da função que devem cumprir no sistema plástico.

O paralelo em arquitetura pode ser observado na formulação de Le Corbusier para os cinco pontos da nova arquitetura, verdadeira operação analítica de disjunção que rompe a unidade orgânica da forma clássica, em que desenho, construção e espaço formavam uma mesma entidade em dependência mútua. A independência da estrutura da vedação libera a planta e a fachada. O que antes formava um conglomerado, agora abre-se para novas possibilidades de arranjos formais, espaciais e construtivos.

A fase sintética começa justamente com esse grau de consciência e aquilo que fora analiticamente depurado, agora pode ser experimentado em livres arranjos, configurações e acentuo. Na pintura, a cor pode se finalmente se liberar dos tons ocre e cinza da fase analítica, encontrar novo acordo com a linha autônoma, já que ambos se conjungam na superfície planar. Na arquitetura, não se faz mais obrigatória seguir a cartilha dos 5 pontos, estes podem se fundir ou mesmo encontrar uma nova hierarquia e ênfase. No caso de Artigas, a síntese acontece por procedimentos de fusão ou condensação fazendo com que um mesmo raciocínio articule de modo simultâneo volume, estrutura e planta livre. Enquanto na fase analítica era possível decompor os elementos de linguagem de modo a perceber sua articulação sintática, na fase sintética, a ênfase desloca-se das questões linguísticas para a unidade da experiência fenomenológica do espaço.

A integridade do espaço se afirma na medida em que seus limites se tornam mais tangíveis, físicos. O conjunto ganha força e qualidade tectônica, e tal qual já havia demonstrando a obra de Louis Kahn, a presentificação dos elementos de construção reforça a presença do espaço. Como apontou Kenneth Frampton (2G, p. 4, 2010), Artigas rejeita

a redução do *International Style* que convertia paredes, tetos e pilares em planos luminosos e linhas gráficas, incorpóreas, em favor da exibição da sintaxe estrutural. Assim, coberturas adquirem contundência e densidade estrutural sejam lajes maciças ou grelhas estruturadas, paredes se tornam rígidas empenas ou grossos e ásperos muros de pedra, pilares ganham massa volumétrica e tesa rigidez. Sobre amplas coberturas perfuradas a luz banha o interior, contido por ásperas empenas e ancoradas por decididos pontos de apoio. A luz zenital unifica os abertos espaços do interior e faz ressoar o impacto da matéria.

Não obstante, a um artista de esquerda, às tensões poéticas da arte devem se acrescentar a dimensão política para assim realizar, enfim, a tensão dialética entre interioridade e exterioridade. Artigas tem plena consciência de que se por um lado a arquitetura é uma arte autônoma, por outro é arte com finalidade, sua realização depende de uma ampla cadeia de produção e por consequência, encontra-se constringida por um campo de forças político e ideológico, na medida em que se apresente como fato cultural e social.

A importância de Artigas foi ter ampliado o campo de alcance da arquitetura para além de seu domínio disciplinar, sem contudo, reduzi-la a mero comentário de teses sociológicas. O viés ideológico e crítico de textos e projetos de modo algum significava que se criara uma relação hierárquica, de subordinação, entre o estético e o social, como se fossem instâncias externas um ao outro. Artigas percebeu com grande agudeza e de modo inédito a tensão dialética entre arquitetura e sociedade no contexto da arquitetura moderna no Brasil e isso vem, como é conhecido, de seu engajamento político. Contudo, entendeu também que arquitetura como arte é expressão lírica, poética, domínio de uma individualidade contundente. O realismo socialista seria, por mais surpreendente que pudesse ser, o exato oposto dessa posição, na medida em que arte e sociedade, indivíduo e coletividade encontravam-se sob o jugo do social, o que justificaria e explicaria a arte pela sociedade.

O grande mérito de Vilanova Artigas foi nunca ter aberto mão da linguagem da arquitetura. Seu célebre texto sobre “O desenho” de 1967, num contexto político dos mais adversos, é prova cabal de sua consciência da autonomia do fazer arquitetura, o que de modo algum comprometeria a função social

do arquiteto, muito ao contrário, só a realçaria. Gostaria aqui de ensaiar a hipótese Artigas teria compreendido a linguagem naquele sentido que o Theodor Adorno definiu em sua famosa “Conferência sobre a Lírica e Sociedade” de 1965.

*“O paradoxo específico da formação lírica, a subjetividade que se transforma em objetividade, prende-se àquela primazia da configuração da linguagem na lírica, de que procede o primado da linguagem na poesia propriamente, até a forma de prosa. Pois a própria linguagem é de dupla natureza. **Mediante suas configurações ela corresponde totalmente às motivações subjetivas; falta pouco para se poder pensar que a linguagem, propriamente as realiza. Entretanto, ela, por outro lado, permanece como o meio dos conceitos, aquilo que estabelece a referência necessária ao universal e à sociedade. As mais altas formações líricas, portanto, são aquelas em que o sujeito, sem resto de matéria pura, soa na linguagem, até que a própria linguagem se faça ouvir ... desse modo a linguagem mediatiza, da forma mais íntima, lírica e sociedade.** (ADORNO, p. 206, 1975 - o grifo é meu)*

A linguagem teria essa capacidade mediadora e ao mesmo tempo força de expressão – seria mesmo capaz de simultaneamente falar de algo e falar de si mesma, revelar a presença do artista na obra de arte e abrir-se e apreender o que lhe é exterior. E não há como esperar uma possível conciliação ou mesmo uma perfeita identidade entre indivíduo e sociedade, (este talvez tenha sido uma das limitações das vanguardas artísticas modernas de cunho construtivista, incluindo-se naturalmente o racionalismo arquitetônico), pois o verdadeiro conteúdo e função social da obra de arte é justamente compreender a arte como o lugar por excelência da evidência das tensões sociais e de sua necessidade de superação.

Assim, é unicamente pela reafirmação da linguagem da arquitetura que as tensões sociais se materializam na forma dos espaços e estruturas. Se a casa assume uma forma reativa à cidade, nada mais faz que ecoar nessa espécie de “solipsismo” voluntário uma sociedade que valoriza o individualismo e a propriedade privada; se inversamente anseia a construção de uma espacialidade interna como se fosse um *locus* coletivo, nada mais faz que acusar a segregação dos espaços da cidade.

Não obstante, para além do dramático momento político no Brasil, cabe finalmente lembrar que a defesa da autonomia do projeto e de seu intrínseco sentido político contidos nos ensaios “O Desenho” e “Arquitetura e Construção” se coloca num contexto de tensos e intensos debates dentro da FAU-USP, contra o grupo Arquitetura Nova formado por Sergio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império que apontavam o limite conservador do conceito vigente de projeto na medida em que este mantinha a relação hierárquica entre o pensar e o fazer, mantendo portanto a separação entre canteiro e desenho. Nesse sentido, a alternativa seria enfatizar a ação política na arquitetura, algo que Artigas entendia como uma cisão inaceitável entre arquitetura e política.

Ao final do ensaio “Arquitetura e Construção”, após reiterar o ideal estético da arquitetura e do urbanismo – da “cidade como obra de arte” o raciocínio de Artigas se fecha:

*“A construção só existe como tal, enquanto a humanidade não pode desenvolver plenamente sua criatividade. Certamente os obstáculos para transformar uma atitude em prática, em ação são muito grandes. Mas importante é a **atitude.***

As cidades como as casas

As casas como as cidades.”

(ARTIGAS, p. 121, 2004 – o grifo é meu)

Referências bibliográficas

- ADORNO, T. Textos Escolhidos. São Paulo, Abril Cultural, 1975 (Os Pensadores).
- ALBERTI, L.B. Da Arte de Construir – Tratado de Arquitetura e Urbanismo. São Paulo, Hedra, 2012.
- ARGAN, G. C. História da Arte como História da Cidade. 5ª ed. São Paulo, Martins Fontes, 2005.
- ARTIGAS, Vilanova. Caminhos da Arquitetura Moderna. São Paulo, Cosac & Naify, 2004.
- ARTIGAS, V. Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros. São Paulo, Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, 1997.
- CHOAY, F. A Regra e o Modelo: sobre a teoria da arquitetura e do urbanismo. São Paulo, Perspectiva, 1985.
- HEIDEGGER, M. Ensaios e Conferências. Petrópolis/RJ, Vozes, 2001.
- MEDRADO, L; RECAMÁN, L. Vilanova Artigas: Habitação e cidade na modernização brasileira. Campinas, Ed. UNICAMP, 2013.
- ZG. João Vilanova Artigas, nº 54. Barcelona, Gustavo Gilli, 2010