

ARTIGAS E A DIALÉTICA DOS ESFORÇOS¹

GUILHERME WISNIK

RESUMO

Este ensaio analisa o percurso do arquiteto Vilanova Artigas (1915-1985), mestre da chamada “Escola Paulista” de arquitetura e autor do projeto do edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo. Em 2015 comemora-se o centenário de seu nascimento.

PALAVRAS-CHAVE: *arquitetura; brutalismo; universidade; comunismo; dialética; estrutura.*

Artigas and the Dialectic of Efforts

ABSTRACT

This essay analyzes the trajectory of the architect Vilanova Artigas (1915-1985), called the master of “Paulista School” of architecture, and designer author of the Faculty of Architecture and Urbanism of São Paulo University building. The year of 2015 is the centenary of his birth.

KEYWORDS: *architecture; brutalism; university; communism; dialectics; structure.*

[1] Ensaio publicado originalmente na revista 2G. Barcelona: Gustavo Gili, nº 54, 2010.

[2] Além de Vilanova Artigas, podem ser citados nesse grupo arquitetos como Paulo Mendes da Rocha, Joaquim Guedes, Carlos Millan, Fábio Pentead, Pedro Paulo Saraiva, Abrahão Sanovicz, Jon Maitrejean, Ruy Ohtake, Gian Carlo Gasperini, Marcello Fragelli, Decio Tozzi, Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre, João Walter Toscano e, de certa forma, Lina Bo Bardi.

[3] Membro fundadora da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo em 1948, Artigas sempre foi um profissional que se dividiu entre a prática do ateliê e a vida universitária, discutindo e batallhando de forma sempre empenhada por questões curriculares.

“Escola paulista” ou “brutalismo paulista” são alguns dos termos que têm sido empregados para designar a produção de um grupo de arquitetos sediados em São Paulo, sob a liderança de João Batista Vilanova Artigas, abrangendo basicamente o final dos anos 1950 e a totalidade das duas décadas seguintes². Suas características principais são a adoção de um partido estrutural ousado como definidor da forma, o largo emprego do concreto armado ou protendido, a volumetria compacta encimada por uma cobertura iluminante, a predominância de empenas cegas obstruindo uma relação mais franca entre o interior e o exterior do edifício, e a ênfase na criação de uma espacialidade interna contínua. Espacialidade essa balizada por pátiolos, jardins ou grandes vazios capazes de tragar atributos “paisagísticos” dos espaços externos para o interior das construções. Sua mais perfeita e importante realização, como não poderia deixar de ser, é o edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), projetado por Artigas em 1961. Um edifício que expressa não apenas uma determinada visão da arquitetura como também uma firme concepção de ensino, entendido como um saber partilhado entre muitos, e necessariamente interdisciplinar³.

Erigidos em uma cidade desprovida de beleza natural evidente e que cresceu muito rapidamente sob a força predatória da especulação imobiliária, esses edifícios deram as costas à trama urbana, procurando reconstruir internamente espaços de uma sociabilidade nova, coletivista e mais austera. Isto é: cidades em laboratório. Sim, pois é a urbanidade o horizonte essencial dessa arquitetura paulista, em contraposição radical aos “bibelôs” da cultura doméstica burguesa, que tem na *agorafobia* o complemento simbólico de uma hipertrofia de valores ligados ao conforto intimista⁴.

É o que explica, ou ajuda a explicar, tanto a forçada rudeza material desses edifícios — desapegados de qualquer afeto artesanal — quanto a sua razoável homogeneidade formal. Sejam eles residências de classe média, estabelecimentos de ensino, clubes de recreação ou estações de transporte, por exemplo, são tratados todos como grandes equipamentos públicos: com estruturas dimensionadas para vencer grandes vãos, a nítida preferência pelo emprego de genéricas rampas ao invés de caprichosas escadas e, em muitos casos, a ausência de janelas para os dormitórios ou salas de aula, complementada pela criação de paredes que não tocam o teto e, portanto, não separam os cômodos em ambientes estanques e secretos.

Levando-se em conta o evidente contraste entre essa arquitetura paulista e a variada leveza aérea da produção arquitetônica carioca que a precedeu — e tida até então como sinônimo de brasileira —, é impossível não notarmos uma reorientação de rumos na arquitetura do país a partir da virada dos anos 1950 para os 1960, que tem como pano de fundo a construção e inauguração de Brasília (1957-1960), e a profunda mudança na obra de Le Corbusier diante do contexto econômico e cultural do pós-guerra, à qual se dá o nome de brutalismo.

Como termo comum a ambos os “brutalismos”, podemos destacar, de imediato, o uso do concreto como massa escultórica (o *béton brut*), aludindo a uma valorização simbólica do peso e da opacidade em contraposição à leveza e à transparência, e a incorporação de um discurso eminentemente autorreflexivo de modo a expor as marcas do processo construtivo (as fôrmas de madeira decalcadas no concreto), evitando assim a reificação do edifício como uma imagem desprovida de história e trabalho humano. Características que também se afinam à didática exposição das instalações hidráulicas e elétricas na arquitetura do chamado *new brutalism* inglês de Alison e Peter Smithson, tal como definido por Reyner Banham, bem como à sua intransigente defesa da “verdade dos materiais”. Em resumo, nota-se em todos esses brutalismos uma redução expressiva da arquitetura à sua realidade tectônica, numa operação estética que se pretendeu carregada de motivações éticas.

Artigas, no entanto, nunca aceitou de bom grado o qualificativo de “brutalista” para a sua arquitetura, chegando a ironizar a designa-

[4] Ver Benjamin, Walter. “Experiência e pobreza” (1933). In: *Magia e técnica, arte e política — obras escolhidas*, vol. 1. São Paulo: Brasiliense, 1985.

[5] Ver Alfieri, Bruno. “João Vilanova Artigas: *ricerca brutalista*”. *Zodiac*. Milão: [s.n.], nº 6, 1960; e Artigas, João Batista Vilanova. “Em branco e preto”. *Arquitetura e Urbanismo — AU*. São Paulo: Pini, nº 17, p. 78, 1988. O texto é a transcrição de uma homenagem de Artigas ao arquiteto Carlos Millan na Bienal de São Paulo de 1965.

[6] Ferro, Sérgio. “Reflexões sobre o brutalismo caboclo” (1968). In: *Arquitetura e trabalho livre*. São Paulo: Cosac Naify, 2006, p. 258.

ção de sua obra como uma *ricerca brutalista* pelo crítico italiano Bruno Alfieri nas páginas da revista *Zodiac* em 1960, e a censurar a carga de “irracionalismo” do brutalismo europeu, cujo conteúdo ideológico era, segundo ele, “bem outro”⁵. Membro destacado do Partido Comunista Brasileiro (PCB) desde 1945, Artigas vincula de forma militante sua atuação profissional a uma prática política. Assim, empenhado em definir e defender as bases de uma arquitetura nacional, signo de emancipação e independência política e cultural do país rumo ao seu desenvolvimento econômico, evitou o quanto pôde vincular a sua produção a um influxo externo — naquele momento, associado de modo um tanto dogmático ao imperialismo estrangeiro. E, mais ainda, a uma corrente que se espalhava pelo mundo de modo razoavelmente homogêneo, correndo o risco de aparentar-se a um genérico estilismo de linguagem, como o chamado *international style* dos anos 1950, situado justamente no antípoda de sua posição.

Discípulo dissidente de Artigas, Sérgio Ferro é quem comenta de forma mais franca o contexto dessa negada influência europeia. Defendendo a especificidade irredutível da arquitetura paulista daquele período, Ferro critica o formalismo estetizante da produção arquitetônica do casal Smithson, cuja “ética” expressaria menos um compromisso político real do que um certo “tique popular”. E, de roldão, faz restrições severas a uma das obras emblemáticas do brutalismo corbusiano, o convento de La Tourette (1957), onde a massa construída é, segundo sua visão, muito mais a expressão de um *décor* monumentalizado do que do desenho da estrutura propriamente dita, em franca oposição à linha seguida por Artigas e os arquitetos paulistas.

Sem negar o sentido da influência, Ferro, no entanto, defende uma subversão dos seus propósitos originais, pois “numa atitude cabocla, antropofágica”, diz ele, “engolimos o brutalismo e o transformamos”⁶. Note-se, porém, que o recurso ao termo “caboclo” atesta a defesa de uma específica adaptação local do brutalismo, de cunho popular, que Ferro usa com o objetivo explícito de “chatear” seu velho mestre, uma vez que incide exatamente num ponto sensível de discordância entre os dois: o miserabilismo.

Considerando-se todos esses fatores, parece-me que a causa mais profunda da desconfiança de Artigas em relação à herança do brutalismo europeu está no sinal negativo atribuído ao movimento, sobretudo no que se refere à obra tardia de Le Corbusier. Tomando-se a leitura canônica de Banham, depois desenvolvida por Kenneth Frampton, o seu brutalismo arcaizante representa um momento de “grave angústia”, em que o arquiteto — agora imbuído de um senso de realismo antiutópico — abandona sua antiga crença na “civilização maquinista” e denuncia o aspecto atrasado (ainda artesanal) da construção civil num momento em que a técnica era usada mais para a destruição em

massa (a guerra) do que para qualquer avanço progressista e edificante⁷. Um bom termômetro do choque provocado por essas obras está expresso na reação indignada de James Stirling ao primitivismo estético e construtivo das casas Jaoul (1952-1954), em Neuilly, declarando ser perturbador encontrar a aproximadamente meia milha de distância dos Champs Élysées aquelas casas feitas de modo quase medieval por operários argelinos munidos apenas de pregos e martelos⁸.

Para Artigas, ao contrário, considerando-se o atraso econômico e social brasileiro, era necessário investir-se de uma atitude eminentemente positiva e abertamente favorável ao desenvolvimento das forças produtivas nacionais, isto é, da indústria, mesmo que sob a condução política de um regime ditatorial, instalado no país desde o golpe militar de 1964. Assim, no seu importante texto intitulado “Uma falsa crise” (1965), o arquiteto combate a crítica (europeia) ao movimento moderno, que o condenava por associar o racionalismo à tecnocracia, isto é, a uma crença cega nos benefícios da técnica, que teria se provado enganosa e perversa. Distinguindo a técnica prática, usada no dia a dia, da técnica em geral, cuja racionalidade instrumental parecia embasar a ideologia capitalista do pós-guerra, diz Artigas:

*É preciso não confundir, em qualquer análise do movimento [moderno], a técnica da construção, cujo domínio pela arquitetura é potencialmente possível, com a técnica em geral, cuja necessidade de comando, na linguagem dos pioneiros, não nos comovia com os mesmos overtones. Até um tanto ao contrário.*⁹

Quer dizer, à parte uma nítida discordância com o elogio eufórico e pioneiro da técnica *per se* — em evidente referência ao livro *Mechanization takes command* (1948), de Sigfried Giedion —, Artigas defende o uso racional da tecnologia na construção civil. E completa:

*nas circunstâncias históricas em que vivemos, os países subdesenvolvidos desejam a industrialização, quaisquer que sejam as suas decorrências, pois que, partindo das teses funcionalistas, seria possível o seu controle, já agora para transformar o nosso mundo, no qual o atraso do desenvolvimento capitalista, ou a sua convivência com o feudalismo, provoca espetáculos de miséria social muito piores.*¹⁰

Feitas as contas, enquanto o brutalismo de Le Corbusier representa um voluntário passo atrás em relação ao progressismo técnico do movimento moderno, o brutalismo de Artigas se pretende um passo à frente no contexto do subdesenvolvimento brasileiro, respondendo a especificidades locais do país com vistas à superação do seu atraso¹¹. Nesse sentido, o seu modelo de desenvolvimento para o Brasil — e,

[7] Ver Banham, Reyner. *The new brutalism: ethic or aesthetic?* Londres: Architectural Press, 1966; e Frampton, Kenneth. “L'autre Le Corbusier: la forme primitive et la ville linéaire”. *L'Architecture d'Aujourd'hui*. Paris: [s.n.], nº 249, 1987.

[8] Ver Stirling, James. “From Garches to Jaoul: Le Corbusier as domestic architect in 1927 and 1953”. *Architectural Review*. Londres: [s.n.], nº 705, p. 151, 1955.

[9] Artigas, João Batista Vilanova. “Uma falsa crise” (1965). *Caminhos da arquitetura*. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 105.

[10] Idem, grifo meu.

[11] A não percepção dessa diferença alimenta enganos de leitura que se perpetuam até hoje, por exemplo, nas leituras “regionalistas” ou *low-tech* da obra de Paulo Mendes da Rocha, surgidas por ocasião do Prêmio Pritzker recebido por ele em 2006.

de modo correlato, de atuação profissional — evita sistematicamente cair no miserabilismo ou na valorização da criatividade popular e artesanal, mantendo a firme convicção de que toda criação transformadora deveria partir do *desenho* traçado por um corpo técnico ilustrado e amparado pelo Estado. Não à toa, apesar da franca contradição ideológica em que se inscreve no contexto de uma ditadura militar, essa arquitetura paulista encontrou um grande campo de expansão durante os anos de “milagre econômico” vividos sob aquele regime, nos quais as portentosas obras de infraestrutura (estradas, pontes, barragens, usinas, cidades novas) impulsionaram o crescimento industrial do país, ainda que sob o efeito colateral de um aumento galopante da inflação e da dívida externa, e embasaram a ideologia nacionalista de um “Brasil grande” e moderno.

Não são pequenas as pressões e contradições envolvidas em tal projeto de emancipação nacional através da arquitetura. Preso e exilado pelos militares desde a primeira hora, em 1964, e cassado da Universidade de São Paulo em 1968, Artigas sabia que essa aposta representava um difícil *tour de force* — paradoxal, porém necessário. Vem daí, penso eu, a exagerada e heroica didática estrutural de seus edifícios — os enormes vãos e a acentuação plástica dos esforços a que estão submetidos —, cujas “proezas e audácias”, em suas palavras, expressam o seu caráter “impaciente”¹², antecipatório. Isto é: formalizam por antecipação um desenvolvimento econômico e cultural que deveria vir a reboque, mas que, afinal, não veio. E se tomarmos uma obra tardia da “escola paulista”, como o Museu Brasileiro da Escultura (1988), de Paulo Mendes da Rocha, perceberemos a alegorização daquele projeto como uma fantasmagoria: o grande vão livre já não é modelar nem funcional, apenas paira incólume sobre um território que, escavado em subsolo, resiste a incorporar-se a essa ordem técnica.

FRANK LLOYD WRIGHT E LE CORBUSIER

Artigas se formou engenheiro-arquiteto pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo em 1937, momento em que a cidade vivia um surto de crescimento, apresentando um mercado imobiliário pujante e promissor. Diferentemente do que aconteceu no Rio de Janeiro, onde o ensino de arquitetura era um braço da Escola de Belas Artes — fundada na então capital federal com base em princípios neoclássicos franceses —, em São Paulo a profissão ganhou desde logo um acento mais técnico, vinculado à engenharia e a uma visão da construção que ressaltava o seu comportamento mecânico. Artigas, portanto, não apenas era o responsável pelo cálculo estrutural de seus próprios projetos como se envolveu desde cedo com o universo pragmático do canteiro de obras e sua administração co-

[12] Ver Artigas, João Batista Vilanova. “Sobre escolas” (1970), op. cit., 2004, p. 131.

mercial, abrindo uma pequena empresa de construção com Duílio Marone, seu colega de faculdade. Nesse início de carreira, entre 1937 e 1944, Artigas e Marone realizaram em torno de duzentos projetos, chegando a construir efetivamente boa parte deles.

Se o ecletismo despreocupado de suas obras iniciais revela uma aproximação mais pragmática do que intelectual à arquitetura, sua postura começa a mudar a partir de dois contatos iniciais: com o pioneiro da arquitetura moderna no Brasil, o arquiteto russo Gregori Warchavchik, que em 1939 o convidou a realizar um projeto em parceria no concurso para o novo Paço Municipal de São Paulo, e com os pintores do chamado Grupo Santa Helena, formado em geral por descendentes ou imigrantes italianos de origem popular, que transitavam entre os salões de artes plásticas e o universo empírico do artesanato. É também nesse momento que Artigas começa a se interessar pelas obras de Frank Lloyd Wright, cuja influência se mostra notável em seus primeiros projetos mais autorais e dignos de destaque: a residência que constrói para si próprio (1942), conhecida como “casinha”, e a casa Rio Branco Paranhos (1943), ambas em São Paulo. O amor por Wright é, certamente, um dos principais motivos que levam o arquiteto, depois de dissolvida a parceria com Marone, a realizar uma importante viagem de estudos para os Estados Unidos, entre setembro de 1946 e novembro de 1947, sob os auspícios da Fundação Guggenheim. Terminada a fase eminentemente pragmática de sua carreira, Artigas decidia-se pelo aprofundamento de seus conhecimentos, num momento em que a Guerra Fria, ainda branda, não havia dividido os intelectuais em blocos ideologicamente antagônicos.

A identificação profunda com a obra de Wright faz Artigas chegar de fato à arquitetura moderna por um caminho diverso daquele que predominava no Brasil, ditado tanto pela influência externa de Le Corbusier quanto pela influência interna de Warchavchik. Atento à rigorosa moral construtiva do arquiteto norte-americano, em tudo alheia à estética do maquinismo funcionalista europeu, Artigas percebeu o quanto de posição havia no esforço de Warchavchik em imprimir uma visualidade modernista à provinciana cultura urbana de São Paulo. Pois, na ausência de requisitos técnicos básicos, como a impossibilidade de se impermeabilizar lajes de concreto, Warchavchik usava artifícios de efeito puramente estilístico, como o recurso de esconder telhados sob platibandas. Tornando-se um crítico ácido desse modernismo maquiado, Artigas optou por soluções construtivas mais realistas, ainda que artesanais, dando a elas uma feição estética sincera e livre de complexos pseudovanguardistas. Vêm daí os planos de madeira e tijolos à vista e os extensos telhados tanto da “casinha” quanto da casa Rio Branco Paranhos, cujos volumes fortemente horizontais expressam uma força linear de expansão que age do interior para o exterior

da construção. Potência expansiva responsável, no segundo caso, pela criação dos amplos balanços e beirais, que em muito se assemelham às obras de Wright, tais como a casa Robie (1908), em Chicago.

A partir da segunda metade dos anos 1940, no entanto, nota-se uma crescente aproximação, na obra de Artigas, ao léxico formal e construtivo de Le Corbusier e da arquitetura moderna carioca. Algo que se dá num contexto de grande otimismo com o avanço industrial e os rumos democráticos do país, indicando possibilidades concretas de generalização das conquistas modernas através da técnica, envolta ainda na atmosfera de leveza ativa que sustentou a glória internacional da arquitetura brasileira naquele período. Some-se a isso o acirramento dramático da Guerra Fria e a consequente rejeição do individualismo existencial wrightiano em nome de perspectivas construtivas mais coletivistas e estandarizáveis. Exemplos notórios dessa fase são o edifício Louveira (1946) e a sua segunda residência (1949), em São Paulo, além do conjunto de obras que realizou em Londrina, no interior do Paraná, dentre as quais se destacam a Casa da Criança e a Estação Rodoviária (1950).

Fazendo uso de grandes planos envidraçados, além de superfícies de vedação, marquises ou perfis de coberturas plasticamente movimentados, essas obras são portadoras da mesma leveza aérea e exteriorizada que marca a particular leitura da obra de Le Corbusier feita pelos arquitetos brasileiros no Rio de Janeiro. Em especial, a sequência de abóbadas ritmadamente suspensas que cobrem a plataforma da Rodoviária de Londrina dialoga de perto com algumas obras de Oscar Niemeyer e Affonso Eduardo Reidy. Além disso, também o volume trapezoidal do pavilhão da mesma rodoviária, assim como o da segunda casa do arquiteto, têm proximidade explícita com as coberturas-borboleta tanto do Iate Clube da Pampulha (1942), de Niemeyer, quanto de projetos anteriores de Le Corbusier, como a casa Errázuris (1931), no Chile. O que se afirma claramente, nesse momento, é a dinamização do volume através da independência entre estrutura e vedação, permitindo ao perfil de cobertura assumir um claro protagonismo formal.

UMA ATITUDE CRÍTICA EM FACE DA REALIDADE

No início dos anos 1950, Artigas atravessa um período de grande crise profissional e pessoal, que acarreta uma dramática diminuição de sua produção. Pois, de acordo com o inventário realizado pela Fundação Vilanova Artigas, entre 1952 e 1956 a sua média de projetos realizados no escritório cai vertiginosamente para em torno de apenas um por semestre¹³. Na contramão do mercado imobiliário paulistano, que seguia em franca expansão, Artigas sublocou parte do seu escritó-

[13] Ver Katinsky, Julio. "Vilanova Artigas: invenção de uma arquitetura". In: Ohtake, Ricardo (org.). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003, p. 57.

rio a alguns colegas e concentrou visivelmente a sua atenção na intensa atividade política. Isto é, na militância que envolvia não só a discussão das diretrizes de base do Partido Comunista Brasileiro, então na clandestinidade, mas também a sua interface cultural. Nesse período, o arquiteto vai à Polônia por ocasião da fundação da Union Internationale des Architectes (UIA) (1952), realiza sua primeira e importante viagem à União Soviética (1953) e se torna, entre outras coisas, editor de algumas das revistas ligadas ao partido, como a *Fundamentos*.

A amplitude de sua crise, bem como o sectarismo do discurso assumido naquele então, são bons índices dos históricos impasses vividos pelos intelectuais de esquerda no momento. O que Artigas já não conseguia mais sustentar era a divisão esquizofrênica entre o cidadão e o arquiteto, isto é, a contradição entre a militância comunista e sua atividade profissional. O resultado imediato dessa crise é a estagnação projetual e uma intensa produção teórica voltada a uma dolorosa revisão crítica dos pressupostos ideológicos da arquitetura moderna, na qual saíam seriamente chamuscadas as imagens de seus antigos mestres: Le Corbusier e Frank Lloyd Wright. Imbuído de um profundo nacionalismo, além de alinhado às diretrizes estéticas de Moscou, Artigas condenava a arte abstrata e a Bienal de São Paulo como instrumentos de “manobra imperialista”¹⁴ e declarava ser a arquitetura moderna internacional “uma arma de opressão” da classe dominante contra o povo, acrescentando ainda que, no contexto brasileiro, a arquitetura moderna tinha sido cooptada pelo marketing e progredia no sentido de “servir como cartaz de propaganda para tudo quanto é malandragem comercial”¹⁵.

Como se vê, não sobrava nenhum motivo que pudesse amparar a sua prática projetual tal como vinha se desenvolvendo até ali. Por outro lado, Artigas nitidamente não conseguia se deixar encantar pela estética do realismo socialista, daí a sua grande divisão interna e crise pessoal. Assim, a conclusão do seu polêmico e combativo texto “Os caminhos da arquitetura moderna”, de 1952, não poderia ser mais clara:

Surge afinal a questão: onde ficamos? Ou: que fazer? Esperar por uma nova sociedade e continuar fazendo o que fazemos, ou abandonar os misteres de arquiteto, já que eles se orientam numa direção hostil ao povo, e nos lançarmos na luta revolucionária completamente?

Quer dizer, o que o texto trazia à tona era o questionamento sobre o seu lugar social, apontando a incontornável necessidade de decisão entre continuar trabalhando de forma alienada ou abdicar da profissão e lançar-se à luta revolucionária — caminho que seria seguido por muitos dos seus discípulos depois do golpe militar de 1964. Sua resposta, contudo, mantém a questão ainda suspensa: “É claro que

[14] Artigas, João Batista Vilanova. “A Bienal é contra os artistas brasileiros” (1951), op. cit., 2004, p. 31.

[15] Idem. “Os caminhos da arquitetura moderna” (1952), op. cit., 2004, pp. 37-49.

precisamos lutar pelo futuro de nosso povo, pelo progresso e pela nova sociedade”, diz ele.

*Mas é claro também que, enquanto a ligação entre os arquitetos e as massas populares não se estabelecer, não se organizar, enquanto a obra dos arquitetos não tiver a suma glória de ser discutida nas fábricas e nas fazendas, não haverá arquitetura popular. Até lá... uma atitude crítica em face da realidade.*¹⁶

[16] Ibidem, pp. 49-50. Grifo meu.

Em depoimento dado quase no final da vida, o arquiteto diz que essa conclusão ambígua foi o que o salvou. Pois tomar uma “posição crítica”, naquele contexto, não significava abandonar a carreira nem tampouco defender de modo proselitista as correntes ligadas à estética popular ou colonial, como sendo traduções locais de uma arte/arquitetura nacional e socialmente comprometida¹⁷. Tentando manter uma possível lucidez dentro do *métier*, Artigas adota uma posição ruminante de espera e maturação. Uma visão crítica recuada, que afinal preparará o grande salto autoral de sua obra subsequente. Obra que inaugura e conduz a produção da chamada “escola paulista” dos anos 1960.

[17] Ver “As posições dos anos 50 — entrevista a Aracy Amaral” (1980), op. cit., 2004, pp. 163-4.

A NOVA CASA PAULISTA

A guinada em sua carreira ocorre sobretudo através de obras residenciais e escolares feitas em parceria com Carlos Cascaldi entre 1956 e 1960 e que culminam numa sequência de projetos revolucionários feitos em 1961, nos quais se incluem também alguns edifícios de clubes recreativos, como veremos.

Seria preciso, no entanto, entender esse processo à luz da sempre importante relação entre arquitetura e política para Artigas. O que explicaria a repentina superação de tamanho impasse? Embora não haja uma explicação unívoca, alguns fatores podem ser elencados em apoio a essa reflexão. De um lado, a surpreendente denúncia de Krushev sobre os abusos do regime stalinista, somada à sua defesa pessoal de uma arquitetura mais voltada à eficiência tecnológica, teve grande impacto sobre os artistas de orientação marxista naquele momento, tais como Artigas. E, de outro, o projeto de reeducação moral da burguesia brasileira veio a se tornar um elemento importante do projeto político do PCB. Pois, na interpretação do partido, o sujeito da transformação social do país não era ainda o proletariado ou o campesinato, mas a burguesia nacional, tida então como progressista. Seria preciso realizar primeiro a revolução democrático-burguesa no país, dizia o partido, e para tanto era vital a reeducação moral dessa classe com vistas à consolidação de ideais mais coletivistas do que privativos,

desdobrando-se em costumes mais ascéticos e despojados do que superficiais e decorativos. O projeto da casa burguesa assumia, portanto, contornos revolucionários.

É importante notar que as grandes mudanças introduzidas por Artigas em projetos como os das casas Baeta (1956), Rubens de Mendonça (1958), Taques Bittencourt (1959) e Ivo Viterito (1962) não se restringem ao plano formal. Antes de tudo, elas partem de uma revisão da relação tradicional entre programa doméstico e lote urbano em São Paulo, herdeira tanto do modelo dos palacetes ecléticos da elite quanto da acanhada tipologia rural importada sem mediações para a cidade. Desse modo, o arquiteto se propõe a constituir um novo modelo residencial para a classe média com um sentido verdadeiramente citadino, contestando a hierarquia entre a frente e o fundo da construção e abolindo o longo corredor lateral que costumava levar o automóvel para uma garagem situada na parte de trás das casas, junto aos aposentos de serviço. Ao mesmo tempo, à medida que unifica toda a construção sob uma cobertura única, Artigas avança o máximo possível a construção sobre os limites do lote, absorvendo-o no interior da casa, que ganha assim atributos de paisagem construída.

Nessas novas residências projetadas por Artigas, muitas vezes as áreas de convívio social se deslocam para os fundos dos terrenos, ou então para pátios ao ar livre vazados em sua parte intermédia, enquanto programas considerados de serviço acabam voltando-se para a frente, isto é, para a antiga fachada principal. Como dissemos inicialmente, ao negar de certa forma a realidade contingente da cidade com suas empenas cegas voltadas para a rua, os projetos de Artigas passam a construir casas e escolas como se fossem cidades em si mesmas. Para tanto, o arquiteto lança mão de materiais dotados de um caráter marcadamente urbano, ao mesmo tempo que constrói espaços de circulação tão generosos que se configuram também como lugares de estar, ou passagens públicas.

Como é óbvio, essa reorientação de rumos na obra de Artigas significou uma negação tácita do otimismo implícito na sua fase “carioca”, correspondente às obras que construiu em Londrina. Pode-se dizer que o que se arma, nesse momento, é praticamente uma inversão daquele ideal anterior, caracterizado pelo desenho dinâmico da cobertura, e por formas francamente exteriorizadas. Nessa superação do idealismo utópico moderno, há, segundo João Masao Kamita, uma percepção da “premência do presente” como fator determinante¹⁸. Isto é, uma compreensão nova da forma, vista agora como um campo de tensões, um arcabouço de relações materiais em permanente conflito. Vem daí a incorporação contundente da opacidade em suas obras, numa problematização explícita, e até didática, da relação entre o interior e o exterior do edifício. Ou, em outros termos, entre indivíduo e

[18] Kamita, João Masao. “Vilanova Artigas: a política das formas poéticas”. In: *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac Naify, 2000, p. 23.

sociedade. Comparando, certa vez, a sua atitude projetual à de Oscar Niemeyer, Artigas declarou o seguinte: “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*¹⁹.

[19] Bruand, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 302.

É possível identificar nessa incorporação tensa do materialismo histórico, por Artigas, tanto o esforço interno de fundação de um ponto de vista autônomo em relação aos grandes centros mundiais, tendente à afirmação de uma soberania nacional, quanto o espelhamento inevitável de um novo contexto internacional surgido no pós-guerra europeu, em que a ideologia moderna fazia sua autocrítica. O que se mostra tanto na fantasia tecnológica das megaestruturas, que abandonavam as soluções pontuais para pensar as construções como invólucros de múltiplos programas, incluindo-se as obras de infraestrutura urbana, quanto na angústia grave do brutalismo, que colocava a nu a ingenuidade precedente de uma visão neutra da técnica, como vimos.

Há nesse momento, portanto, nas obras de Artigas, uma forte entronização da crítica dialética na forma construída, fazendo com que esta deixe de ser entendida como volume geométrico abstrato para ser pensada como estrutura. Vem daí a necessidade de tornar visíveis as entranhas da construção e de deixar à vista tanto a sua mecânica, “expressa na forma dos fluxos vetoriais que a atravessam (cargas, empuxos, pesos, ventilação, iluminação, movimento das águas)”, quanto as “marcas do seu ciclo produtivo pela utilização franca dos materiais e pelos sinais dos processos de execução”²⁰.

[20] Kamita, João Masao, op. cit., p. 34.

Percebe-se, assim, que o seu raciocínio vai na direção de se estabelecer uma identidade fundamental entre a estrutura espacial e a estrutura portante, caminho que se mostra claro pela primeira vez na casa Taques Bittencourt (1959), cuja configuração se torna o princípio do partido que Artigas adotará em seguida nas soluções de grande porte, como as escolas e clubes, e que pode ser resumido da seguinte maneira: o uso de pórticos estruturais, rampas, jogos de pisos defasados em meios-níveis e pés-direitos variáveis, e a criação de um vazio central iluminante que incorpora uma natureza controlada. Assim, na casa Taques Bittencourt, enquanto o terreno se movimenta, replicando-se no movimento diagonal dos apoios, a continuidade espacial é garantida pela extensão abarcadora da grande cobertura uniforme, bem como pela repetição serial do sistema estrutural. Desse modo, enquanto o exterior do edifício se reduz a uma volumetria simples, a um invólucro rígido, o espaço interno se torna complexo e fluido, criando uma re-

lação de certa indeterminação ativa entre os ambientes. Ambiguidade fundamental para a riqueza espacial desse modelo e que é uma característica essencial do prédio da FAU.

ESCOLAS E CLUBES

Em 1958, o governo de São Paulo criou um “plano de ação” para suprir em pouco tempo a enorme carência de equipamentos escolares no estado, tendo chegado a construir efetivamente mais de seiscentas novas unidades entre 1959 e 1962. Foi por essa ocasião extraordinária que os arquitetos sediados em São Paulo receberam, pela primeira vez, encomendas públicas relevantes, diferentemente do que acontecia no Rio de Janeiro, onde desde os anos 1930 a arquitetura moderna lá se havia estabelecido e frutificado sob o forte patrocínio estatal. Vilanova Artigas projetou dois importantes edifícios desse conjunto: os colégios de Itanhaém (1959) e de Guarulhos (1960), que, ao lado de suas casas, viriam a se tornar referências fundamentais para a reorientação de rumos da arquitetura paulista.

Dada a importância estratégica dessas obras, cuja escala permitia a criação de um novo modelo construtivo e pedagógico para o estado, era preciso alcançar uma forte unidade de conjunto entre os projetos, voltada para uma ênfase na tecnologia construtiva capaz de alavancar o desenvolvimento industrial do país. Daí a sua opção radical pelo concreto armado, cuja indústria encontrava-se bem avançada no Brasil, parecendo descortinar, naquele momento, promissoras promessas de pré-fabricação, protensão etc. Vem dessa circunstância a primeira percepção palpável de uma “escola paulista”: a reunião de um grupo afirmando em uníssono as mesmas ideias com vistas à criação de uma clara política para a área. Pois, como deixou claro Paulo Mendes da Rocha, “a necessidade de uma unidade sobre o problema da escola” terminou por constituir “um verdadeiro grupo de trabalho e de troca de informações”, fazendo com que os projetos resultantes revelassem “um notável avanço geral, na prática profissional no nosso meio”²¹.

No colégio de Itanhaém, à semelhança do que havia feito na casa Taques Bittencourt, do mesmo ano, Artigas agrupa todo o programa sob uma grande cobertura e unifica o sistema construtivo pelo uso de pórticos estruturais seriais em formatos angulosos que se afinam em direção ao chão. O que sinaliza uma aproximação de Artigas à vertente mais construtiva da arquitetura carioca — notadamente a exemplo do Museu de Arte Moderna (1953), de Reidy, e da fábrica da Duchon (1950), de Niemeyer. Aproximação essa que já se delineava no seu elogio exaltado à famosa autocrítica feita por Niemeyer em 1958, em que este se propunha renunciar à “tendência excessiva para a originalidade” em nome da valorização da estrutura na definição plástica do edifício²².

[21] Rocha, Paulo Mendes da. “Edifícios escolares: comentários”. *Acrópole*. São Paulo: Max Gruenwald, nº 377, p. 35, setembro de 1970.

[22] Ver Niemeyer, Oscar. “Depoimento”. *Módulo*. Rio de Janeiro: [s.n.], nº 9, fevereiro de 1958.

Nos colégios de Itanhaém e Guarulhos, no entanto, Artigas reduz ao máximo os pés-direitos dos cômodos com o objetivo de evitar a monumentalidade e aproximar a construção do solo. Com isso, refuta a propalada leveza da arquitetura carioca em favor da explicitação do peso, do componente telúrico da construção ou até, se quisermos, do materialismo social por oposição ao idealismo utópico. E, ainda de modo mais evidente em Guarulhos, a esgarçada horizontalidade da construção problematiza a leitura externa da forma do edifício, reduzindo mais uma vez a importância das fachadas em favor da riqueza interna dos espaços, construídos menos por obstruções verticais do que por meios-níveis, taludes e bancadas, capazes de manter a sua fluidez contínua. Onde se percebe a persistência de uma matriz mais wrightiana do que corbusiana no cerne da intuição projetual de Artigas, ultrapassando a fase inicial de sua carreira e alcançando a sua obra madura de modo menos literal, porém essencial.

Com esses dois projetos, o arquiteto combate a tipologia fragmentada do modelo escolar que vigorava até então em São Paulo e separava os espaços de convivência coletiva em blocos anexos ou em áreas de piso térreo sob pilotis. Em contraposição a isso, o seu partido opta por organizar a escola em torno a um pátio comum de convivência, que ganha atributos de uma generosa “praça central” do conjunto, congregando os seus usuários. Porém, enquanto em Itanhaém o edifício é térreo e o seu pátio aberto, em Guarulhos a construção se desenvolve em três níveis, aproveitando o declive do terreno. E o pátio, situado no plano intermediário, é coberto por domos translúcidos.

Em 1961, Artigas realiza três projetos extraordinários para centros recreativos: as instalações de vestiários do São Paulo Futebol Clube, que incluem áreas como restaurante, administração e quadras, a sede do Anhembi Tênis Clube e a garagem de barcos do Santapaula Iate Clube, nas margens da represa de Guarapiranga. Nos três, percebe-se a grande maturação de um raciocínio que faz coincidir forma e estrutura de grande porte, transformando os seus elementos construtivos em peças escultóricas. É interessante notar o movimento complementar que se dá, nesses projetos, entre a grande simplificação dos espaços e sistemas de circulação, por um lado, e a complexificação — quase barroca — do desenho dos apoios, por outro. Processo que passa pelo edifício da FAU e culmina na Estação Rodoviária de Jaú (1973), cujos pilares citam explicitamente as nervuras góticas.

Tanto no vestiário do clube São Paulo quanto no clube Anhembi, um sistema dinâmico de módulos triangulares usados na composição das grandes peças de sustentação tensiona a estrutura, revelando atra-

vés da sua forma os esforços a que estão submetidas. Ao mesmo tempo, a redução da fachada do vestiário a uma enorme viga-empena linear quase solta do chão — a maior parte dos apoios foi recuada e pintada de preto — dá uma função representativa (fachada) a um elemento meramente técnico (viga), de modo semelhante ao que o arquiteto fará depois na casa Mendes André (1966), considerada carinhosamente por ele uma “viga habitável”.

Aparece também nesse edifício do vestiário um outro tema caro à poética construtiva de Artigas: o bloco de fundação que aflora do solo para receber, sem a transição do pilar, a enorme viga de concreto. Uma poética certamente partilhada com o mestre de Taliesin, de inspiração marcadamente anticlássica. Essa ideia da “coluna sem fuste”, que promove o encontro direto da base (ou fundação) com o capitel, também orienta o sugestivo desenho dos pilares da FAU e chega à sua essencialidade tectônica no singelo edifício da garagem de barcos do clube Santapaula, onde a grande cobertura de concreto pousa diretamente nos muros de arrimo de pedra, articulando-se a eles por atrito e construindo uma topografia coberta e comprimida. Vale lembrar que esse projeto constitui, certamente, um precedente fundamental para a solução do Pavilhão Brasileiro para a Expo’70 em Osaka (1969), em que Paulo Mendes da Rocha recria, através de terraplenos que apoiam a cobertura iluminante, a monumentalidade de uma geografia original.

Ao saber que receberia o prêmio Auguste Perret, conferido pela UIA em 1985, Artigas não deixa de associar esse reconhecimento à famosa máxima do arquiteto francês, tanto prezada por ele: “A arquitetura é a arte de fazer cantar o ponto de apoio”. E declara:

*É como se eu tivesse deixado uma marca da atitude que sempre me moveu, que é colocar a obra na paisagem, com um certo respeito pela maneira como ela “senta” no chão; como ela se equilibra, se exprime através da leveza, a marca dessa dialética entre o fazer e a dificuldade de realizar*²³.

Aqui, a referência à *dialética entre o fazer e a dificuldade de realizar* define muito bem o ímpeto agonístico de sua obra, bem como de sua visão de mundo. Diferentemente de Oscar Niemeyer, para quem o marxismo é uma filosofia política completamente desligada de sua atividade profissional — daí a recorrente sublimação da matéria e dos esforços estruturais em seus edifícios —, no caso de Artigas a noção materialista de conflito é determinante, mesmo quando mobiliza entidades cosmológicas como o céu e a terra, isto é, o imperativo telúrico e a promessa de transcendência. Bem a propósito, ao responder à arguição de Flávio Motta em sua banca no concurso para professor titular na FAU-USP, em 1984, o arquiteto observa o seguinte:

[23] Artigas, João Batista Vilanova. “Tradição e ruptura” (1984), op. cit., 2004, p. 181.

[24] Idem. “A função social do arquiteto — quarta arguição” (1984), op. cit., 2004, p. 225.

[25] Idem. “A função social do arquiteto — segunda arguição” (1984), op. cit., 2004, p. 211.

[26] Ver Arantes, Pedro Fiori. *Arquitetura nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: Editora 34, 2002, pp. 40-2.

*Procuro o valor da força da gravidade, não pelos processos de fazer coisas fininhas, umas atrás das outras, de modo que o leve seja leve por ser leve. O que me encanta é usar formas pesadas e chegar perto da terra e, dialeticamente, negá-las*²⁴.

MORAL SEVERA

O golpe militar de 1964 impõe grandes dificuldades pessoais ao arquiteto. Depois de ficar preso por doze dias, Artigas foge para o Uruguai, onde permanece exilado em torno de um ano. Na volta, sob inquérito, vive por algum tempo na clandestinidade. Como é fácil imaginar, produz muito pouco nesse período. Contudo, mesmo nessa incômoda condição de “arquiteto-presidiário”, realiza uma obra de forte expressividade, cujas características destoam do conjunto e, por isso, marcam a sua carreira. Refiro-me à casa Elza Berquó (1967), na qual Artigas organiza a planta em torno a um pátio interno de desenho irregular e decide apoiar a laje de cobertura sobre quatro troncos de árvore. Surpreendentemente iconoclasta, essa solução é qualificada por ele como “sarcástica”, “irônica” e “meio pop”, porque feita com a intenção deliberada de mostrar que, naquela ocasião, “essa técnica toda, de concreto armado, que fez essa magnífica arquitetura” não passava “de uma tolice irremediável em face de todas as condições políticas que se vivia”²⁵.

Como mostra Pedro Fiori Arantes, a dúvida de Artigas espelha a perplexidade do PCB diante do golpe, que fora afinal apoiado pela burguesia nacional. Fato que deixava sem sentido o projeto ideológico da “casa burguesa”, tal como formulado antes²⁶. Sua dúvida, no entanto, é momentânea. Mais uma vez em concordância com a visão do partido, os textos e projetos que Artigas faz em seguida, durante os chamados “anos de chumbo” da ditadura, revelam uma aposta renovada no avanço das forças produtivas nacionais como motor do crescimento econômico e, conseqüentemente, de democratização social, mesmo que a longo prazo. Tal crença é que está na base do projeto para o grande conjunto habitacional de baixa renda Cecap Zezinho Magalhães Prado (1967), cuja escala tornava possível imaginar que a demanda gerada pelo projeto seria capaz de impulsionar a indústria de pré-fabricados de concreto em São Paulo, o que na prática não ocorreu.

Suas obras residenciais, nesse momento, investem-se de profunda negatividade. É o caso, sobretudo, das residências Telmo Porto (1968) e Martirani (1969), em que a áspera clausura se torna sombria, denunciando um ponto-limite do seu projeto de urbanizar a vida doméstica. Para esses exemplos, encaixa-se muito bem a caracterização dúbia feita muito antes por Lina Bo Bardi. “Uma casa construída por Artigas

não segue as leis ditadas pela vida de rotina do homem”, diz ela, “mas lhe impõe uma lei vital, *uma moral que é sempre severa*, quase puritana.²⁷”

Chegando aqui, seria interessante relacionar esse projeto revolucionário da casa paulista — ao qual podemos acrescentar outras referências marcantes, como as residências que Paulo Mendes da Rocha fez para si mesmo (1964) e para Fernando Millan (1970) — com as ações transgressivas e contemporâneas de artistas plásticos que fizeram trabalhos ambientais, como Lygia Clark e, sobretudo, Hélio Oiticica. Pois, em 1969, Oiticica realizou uma grande retrospectiva na galeria Whitechapel, em Londres, constituída por instalações vivenciais que podiam ser habitadas pelos visitantes, logrando domesticizar o espaço público. Ali, as “camas-bólide”, e os “penetráveis” com chão de espuma, cobertas-saco e telas de náilon, onde se podia deitar após pisar descalço em campos de areia, feno e água, serviam como módulos experimentais para a construção de “espaços-casa”, como dizia o artista, figurando a ideia intimista e libertária de um “novo mundo-lazer”²⁸.

Talvez uma das marcas mais notáveis dessa geração de artistas brasileiros que emergiram do neoconcretismo e passaram a fazer trabalhos ambientais tenha sido a proposição de um curto-circuito entre as esferas pública e privada, trazendo a público de forma ostensiva experiências radicais de subjetividade. É o que declara, por exemplo, Vito Acconci, quando admite a importância que o trabalho de Oiticica teve no meio de arte *underground* norte-americana na virada dos anos 1960 para os 1970, depois que os seus *Ninhos* instalados no MoMA permitiram o desenvolvimento de prolongadas vivências íntimas em espaço público²⁹ (conta-se, inclusive, que na visita guiada da família Rockefeller à exposição um casal foi surpreendido fazendo sexo no interior de uma das celas, o que Oiticica veio a classificar como o máximo em termos de participação do público na obra de arte)³⁰.

Do ponto de vista cronológico, esses trabalhos de Hélio coincidem com as casas mais radicais de Artigas e Paulo Mendes da Rocha, não por acaso o momento de maior tensão social e política no país, situado ao redor do AI-5. Momento em que nossa melhor produção artística e arquitetônica radicaliza a sua negatividade experimental, combinando a guerrilha política a uma espécie de guerrilha estética. À primeira vista, essa comparação direta entre os grandes paradigmas artísticos e arquitetônicos do Brasil na época revela um claro antagonismo de princípios, baseado na oposição binária entre categorias tais como coletividade e intimidade, aspereza e acolhimento, indústria e artesanato, trabalho e lazer, puritanismo e hedonismo etc. Oposição que espelha um grande afastamento intelectual entre arte e arquitetura no país, numa etapa seguinte à inauguração de Brasília, que tinha se apresentado ao mundo sob o signo ecumênico de uma “síntese das

[27] Bardi, Lina Bo. “Casas de Vilanova Artigas”. *Habitat*. São Paulo: Habitat, nº 1, outubro-dezembro de 1950. Grifo meu.

[28] Oiticica, Hélio. *Aspiro ao grande labirinto*. Rio de Janeiro: Rocco, 1986, pp. 115-6.

[29] O depoimento de Vito Acconci está no filme *Héliophonia* (2002), de Marcos Bonisson, e aparece citado em Braga, Paula. “Conceitualismo e vivência”. In: Braga, Paula (org.). *Fios soltos: a arte de Hélio Oiticica*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p. 268.

[30] Ver Oiticica, Hélio. “A última entrevista” (1980). In: Oiticica Filho, César (org.). *Hélio Oiticica*. Rio de Janeiro: Beco do Azougue, 2009, p. 271.

[31] Segundo o grande crítico Mário Pedrosa, que organizou o Congresso Internacional Extraordinário de Críticos de Arte em 1959, na capital ainda em construção, e escreveu os principais textos sobre o projeto da cidade.

[32] Ver Wisnik, Guilherme. "Public space on the run: Brazilian art and architecture at the end of the 1960's". *Third Text*. Londres: Routledge, nº 114, janeiro de 2012.

[33] Em Puntoni Álvaro et al. (orgs.). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997, p. 101.

Recebido para publicação
em 20 de julho de 2015.

NOVOS ESTUDOS
CEBRAP
102, julho 2015
pp.153-169

artes"³¹. Pois ao longo dos anos 1960, enquanto a corrente dominante da arquitetura se manteve atrelada ao projeto nacional-desenvolvimentista do período anterior, as demais artes adotaram em geral as linhas da contracultura, formulando imagens mais sincréticas do país.

O forte recalcque da intimidade nas casas paulistas é fruto de uma combinação ímpar entre a militância comunista de Artigas e o positivismo que regeu uma corrente expressiva da arquitetura moderna, deixando também sementes duradouras na Escola Politécnica. Hoje, do ponto de vista do discurso, pode-se dizer que o seu conteúdo moral constituiu um difícil obstáculo para a atualização crítica das gerações seguintes, formadas por essa tradição. Por outro lado, do ponto de vista espacial, esse modelo atingiu uma radicalidade tal que fez com que ele persistisse no tempo e pudesse ainda alimentar a produção dos jovens arquitetos que hoje se formam em São Paulo e no Brasil como um todo.

Com efeito, voltando aos exemplos do final dos anos 1960 e início dos 1970, se de um lado os arquitetos buscavam transformar casas em espaços públicos, reduzindo ao limite sua condição doméstica, de outro os artistas plásticos construíam células vivenciais que subjetivariam o espaço público. Eis aí uma curiosa inversão e, ao mesmo tempo, penso eu, uma significativa contribuição da arte brasileira (arquitetura incluída, evidentemente) ao mundo. Ações transgressivas que forçaram os limites clássicos da fronteira entre público e privado, vindas justamente de um país em que, muito a propósito, a esfera pública parece nunca ter se constituído plenamente como um valor social afirmado³².

Pode parecer curioso, mas, se olharmos para os amplos espaços internos da FAU, com seu jogo ativo de planos soltos e defasados, opacos e transparentes, e estruturadores de um sistema de circulação contínua, podemos pensar também nos *Núcleos* (1960-1963) de Hélio Oiticica: ambientes formados pela explosão do suporte bidimensional e, consequentemente pela autonomia dos planos cromáticos, suspensos no ar. Com grande intuição artística, apesar de discursos distintos, ambos formularam um espaço novo, mais generoso e democrático. Um ambiente que recusa o caráter fortemente determinado por limites e convenções *a priori* e se abre ao condicionamento intersubjetivo dos múltiplos usuários. Onde, como dizia Artigas a respeito da FAU, "todas as atividades são lícitas"³³.

GUILHERME WISNIK é professor da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP.