

VIVÊNCIAS SOCIOESPACIAIS COM ARTIGAS: O DESENHO COMO FUNÇÃO SOCIAL DO ARQUITETO URBANISTA

Hélio HIRAO*

Resumo: Apresento um caminho para o processo da prática projetual a partir das referências socioespaciais vivenciadas no edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, e do pensamento de seu idealizador, Vilanova Artigas. Relaciono, então, minha trajetória profissional, ainda que mais simples, com o percurso desse importante arquiteto brasileiro. As relações entre o teórico-metodológico e a prática projetual são mediadas pela função social do arquiteto urbanista. Assim o projeto surge da relação com o percebido e o vivido, ou seja, o espaço está vinculado à prática social. Para Artigas, no processo do projeto nada é impositivo, sempre surge da mediação de pelos menos dois pontos de vista diferentes, dessa forma este artigo, também, aponta uma perspectiva dessa complexa temática.

Palavras-chave: Vilanova Artigas; projeto arquitetônico urbanístico; arquitetura moderna paulista.

SOCIO-SPATIAL EXPERIENCES WITH ARTIGAS: THE DRAWING WITH SOCIAL FUNCTION OF ARCHITECT URBANIST

Abstract: I present a possible way to the process of the practice projectual from the references socio-spatial lived deeply in the space of the College of Architecture and Urbanism of the University of São Paulo, and the thought of its idealizer, Vilanova Artigas. I connect, then, my professional trajectory,

* Endereço eletrônico: hirao.arq@gmail.com - Arquiteto Doutor Docente do Departamento de Planejamento, Urbanismo e Ambiente, da FCT/UNESP.

despite simpler, with the passage of this important Brazilian architect. The relations between the theoretical-methodological and the practice projectual are mediated by the social role of the architect planner. Thus the project comes of the relation with the perceived and the experienced, that is, the space is linked to social practice. For Artigas in the design process is not imposing, always comes from the mediation at least two different points of view, so this article also shows a view of this complex subject.

keywords: Vilanova Artigas; urban architectural design; modern architecture of Sao Paulo.

1. Introdução

Neste artigo verifico a importância da vivência socioespacial na formação do repertório do arquiteto urbanista. Assim, essa experiência como percepção transforma-se em cognição, ou seja, representações que se tornam subsídios fundamentais no processo criativo da ação projetual. Como esse ato é uma sucessão de tomadas de decisões, elas conduzirão os caminhos possíveis do projeto. Dessa forma, este estudo adquire importância quando examino a minha vivência nos espaços e a relação com a trajetória de um arquiteto urbanista como Vilanova Artigas, cujo pensamento arquitetônico apresenta continuidade nos trabalhos de seus discípulos. Continuidade essa, não mimética, mas como um processo de analogias que possibilitam outros resultados. Por isso, neste ensaio, contribuo com minha prática e reflexões para esse percurso apontado por Artigas.

Na minha ação pessoal ao conceber um projeto arquitetônico e urbanístico, as representações do prédio da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, cuja apropriação socioespacial por cinco anos ainda está presente na memória, bem como o pensamento de Artigas, servem de referências para comparações e reflexões que, contextualizadas a um novo lugar e tempo, ganham novas materializações dos futuros possíveis usos. Igualmente, passa novamente pelas novas reações de apropriações pelos usuários desses espaços, que num percurso analítico contínuo refazem a minha prática do projeto e o pensamento arquitetônico.

Neste processo, assim como no caminho percorrido por Artigas, acrescento a experiência didática que amplia e sistematiza o raciocínio

crítico sobre a obra arquitetônica executada, contribuindo dessa forma para o aprofundamento da fundamentação teórico-metodológica a partir do exercício do projeto.

Relaciono, então, a trajetória do pensamento e obra de Artigas com o desenvolvimento de minha prática projetual e ensino acadêmico que, guardadas as proporções, procuram seguir esse mestre. Dessa forma, relato a experiência socioespacial relacionada ao caminho proposto por esse arquiteto, mostrando a importância desse percurso possível para a formação e atuação dos arquitetos urbanistas.

2. A convivência com o mestre

A análise da trajetória de Vilanova Artigas, um dos mais expressivos arquitetos brasileiros, levou-me a repensar o percurso que me conduziu ao conhecimento de sua obra e de seu pensamento.

Ingressei no curso de Arquitetura e Urbanismo da USP em 1977. Ao olhar para trás e reencontrar o cotidiano vivenciado há 30 anos, percebi, em minha memória e, conseqüentemente, no meu ato de projetar, pensar e refletir sobre a arquitetura e o urbanismo, a presença do conjunto de questões que apresentarei a seguir.

A experiência de aluno de graduação, no espaço da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (Figura 1), na Cidade Universitária, permitiu meu contato com algo diverso do meu dia a dia, restrito a pequenas cidades, onde a possibilidade de conhecer obras modernistas era reduzida. Saí de Presidente Venceslau, interior de São Paulo, para estudar Arquitetura e Urbanismo. Quando cheguei à escola, a primeira percepção do edifício foi até de certo espanto, mas fez meus olhos brilharem pela generosidade do seu espaço, cuja sensibilidade, aos poucos, permitiu sua valorização como necessidade humana (Foto 1).

O que mais me encantava era a continuidade espacial do exterior para o interior, sem portas, um organismo único - “o edifício era cidade e a cidade era edifício”. O espaço interior, por sua vez, reproduzia características existentes no exterior: uma grande praça central, o salão caramelo, iluminado zenitalmente, permitia, no inverno, enxergar até uma névoa com pássaros saltitando e cantando.

Os percursos dentro da edificação eram verdadeiros prazeres visuais. O caminho das rampas (Foto 1), por exemplo, possibilitava a percepção de praticamente todos os espaços e constituía-se num dos lugares de convivência, do encontro e da festa.

Fundação Vilanova Artigas

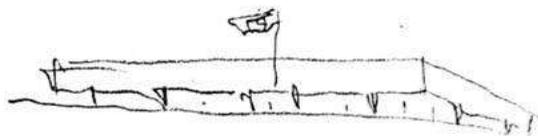


Figura 1: Esboço como síntese das ideias para o edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP; o desenho como projeto de Vilanova Artigas.

Muitos encontros: o som da música, da voz de Elis Regina gravando um especial para televisão, dos shows do Premeditando o Breque, da música contemporânea de Arrigo Barnabé ou das apresentações de obras clássicas pelo Coralusp.

Cristiano Mascaro



Foto 1: FAU-USP e as rampas, como espaço de vivência e circulação. Formas que identificam um lugar no edifício. A associação entre forma e conteúdo qualifica um ambiente de vivência.

Parecia que o espaço possuía som, o som das pessoas, o som da vida, o cotidiano: a assembleia dos taxistas (Foto 2) e o começo da abertura política. O país se redemocratizava e os espaços dessa arquitetura eram condizentes com os acontecimentos que se sucediam. Os ambientes, não fragmentados, constituíam uma grande cobertura onde os fatos se concretizavam, uma fábrica de vivências para o encontro e o pensar a arquitetura e o urbanismo.

Fundação Vilanova Artigas



Foto 2: Assembleia dos taxistas: o Salão Caramelo e as rampas como praça cívica. O edifício como cidade.

Pois bem, a vivência nesse edifício foi o primeiro contato com Artigas, o arquiteto que o projetou em concreto aparente, sem nenhum acabamento tradicional, concebido como uma caixa que se fecha para seu interior, mas se abre para uma grande praça central com iluminação natural (Foto 3).

Apesar de não conhecer pessoalmente o velho mestre, parecia que ele estava presente em todos os momentos. Estava também nas bocas dos alunos e professores, nas discussões e proposições espaciais. A proposta do ensino de arquitetura e urbanismo estava presente inconscientemente no convívio diário.

Foi só quando já estava na metade do curso que me foi possível conhecer pessoalmente Vilanova Artigas. Seu retorno à universidade, juntamente com Paulo Mendes da Rocha e Jon Maitrejan, deixou todos alvoroçados. Afinal, íamos conhecer a pessoa que ali habitava, tinha concebido aquele espaço e povoava o território da mente dos alunos.

Mas a FAU não era mais a mesma. Até as discussões eram outras. Percebi o mestre triste, não mais aquela figura emblemática. Creio que não

reencontrou aquilo que esperava, pois o contexto mudara e ele não se sentia à vontade. Nas palestras organizadas pelos pós-modernos, ele não compreendia o motivo da postura contrária que assumiam, criticando a arquitetura moderna por restringir a liberdade criadora e estar ligada a um vínculo ideologicamente estabelecido no passado com os projetos sociais. Concordava acerca da restrição do repertório formal, mas também achava que sem o enfoque do projeto social, essa nova arquitetura havia caído no mais vazio formalismo. E discordava, veementemente, que o segmento da nossa arquitetura fosse os modelos relacionados à Disneylândia, que pontualmente invadiam nossas cidades. Essas posições do mestre foram compreendidas depois, e ficaram mais claras, após a leitura da biografia elaborada pela sua filha, historiadora, companheira e cúmplice de grande parte de sua trajetória. Seu discurso estava embasado numa pesquisa do sujeito contextualizado no espaço em que vivia, inclusive historicamente, readequando os pressupostos modernistas do racionalismo funcionalista.

Cristiano Mascaro



Foto 3: Prédio da Fau USP - o vão central iluminado estruturando os ambientes em sua volta. O espaço interno, com as características do externo, remete ao Panteão Romano.

Os ambientes da escola estavam cada vez mais compartimentados e isso irritava muito Artigas. Não eram mais aqueles generosos espaços abertos, fluidos, únicos, transparentes, democráticos, a “fábrica de vivências”, do encontro e da festa. Um acontecimento que presenciei, relacionado a essas mudanças, mostra sua reação: um colega de turma o chamou para examinar um projeto numa sala reservada de um outro professor. Estávamos no atelier, espaço coletivo e aberto, e o mestre ficou profundamente irritado: “De quem mesmo é a sala? De quem mesmo?” Ainda assim, foi ver o projeto, afinal, nunca deixaria de examinar um “desenho” (projeto).

Mais humilhante foi retornar como simples auxiliar de ensino na disciplina de Estudos de Problemas Brasileiros e não mais de Projeto, seu afazer e talvez sua razão de vida. Teve que se submeter a um concurso em junho de 1984 para reassumir a condição de Professor Titular de Projeto. A arguição da banca desse concurso, da qual participaram intelectuais de diversas áreas do conhecimento (Eduardo Kneese de Melo, Milton Vargas, Carlos Guilherme Motta, Flavio Motta e José Arthur Gianotti), tornou-se uma magnífica discussão sobre a função social do arquiteto e sobre os problemas que envolvem o processo do projeto arquitetônico e urbanístico, a complexa relação entre a arte, a técnica, e o saber, bem como a análise da palavra desenho como linguagem e instrumento do arquiteto.

Em síntese, mesmo sem a presença física do mestre, ele esteve sempre lá e, quando retornou de fato, a impressão era que não se sentia mais no seu lugar.

Artigas foi o paraninfo da nossa turma. Afinal, somente quem teve presença marcante entre nós poderia entregar nossos diplomas. Apesar de ser uma cerimônia formal, esse evento transformou-se num encontro informal do mestre com seus discípulos, encaminhando-os para a vida profissional com todo entusiasmo e mostrando o caminho ético de atuação.

Fundação Vilanova Artigas



Foto 4: Artigas na FAU-USP. Mesmo espaço, outro tempo, outro contexto, mas com a mesma dedicação pelo ensino da arquitetura.

Mesmo após o término da graduação, com início do mestrado e a volta para o interior do estado, iria “reencontrar Artigas”, agora através de seus alunos. Na convivência com os arquitetos da região de Presidente Prudente, encontrei outro mestre, Fernando Karazawa, discípulo dos discípulos diretos do velho mestre, como Décio Tozzi e Ruy Ohtake, com quem trabalhou diretamente, e que teve o privilégio de ter convivido com o próprio Artigas. Novos conhecimentos foram absorvidos nessa experiência, enriquecidos pela memória individual daquele arquiteto. Relatos de momentos do cotidiano do velho mestre possibilitaram-me desenvolver formas de pensar a arquitetura como desenho do desígnio ético, como um conjunto de princípios que se deve observar no exercício da profissão.

Dois relatos da convivência de Karazawa com Artigas contribuíram para reforçar a admiração que sempre tive pelo mestre. O primeiro retrata o processo de criação do projeto do Conjunto Habitacional de Cumbica, quando Artigas, questionado sobre as soluções adotadas pela equipe de arquitetos que coordenava, pegou um lápis e disse firme: **“Desenha!”** Esse acontecimento revela a complexidade do processo da produção de um projeto como síntese do pensamento no trajeto de sua materialização, momento do encontro do sensível com o teórico-metodológico. Um outro episódio relatado por Karazawa foi quando apresentou Artigas à ceramista e artista plástica, Shoko Suzuki, oportunidade em que ele se encanta pelo processo de queima da cerâmica, técnica milenar oriental que dura três dias e noites seguidas. No entanto, estranha a utilização desse procedimento para a produção de utensílios domésticos e indaga à artista por que os faz assim, ao que Suzuki responde ser motivada pela necessidade de sobreviver. Artigas retruca que é um processo muito nobre para aquele tipo de produção, mas depois concorda com as dificuldades de sobrevivência que um artista enfrenta. Ele mesmo realizou, no início da sua carreira, trabalhos voltados para o mercado, mas teve a oportunidade e a possibilidade de superar essas agruras, numa trajetória que serve de referência e é revista nesta pesquisa.

Com Karazawa participei de projetos, de obras e da formação do Instituto dos Arquitetos do Brasil - núcleo regional, na tentativa de consolidação da atuação profissional do arquiteto. Foram momentos inesquecíveis.

A compreensão da estruturação do ensino da arquitetura e urbanismo ocorreu muito tempo depois, percorrendo a trajetória de vida do mestre Artigas: a programação visual, o desenho industrial, o projeto de arquitetura o planejamento urbano integrados na formação do arquiteto e

urbanista compatibilização da arte – técnica e a industrialização na concepção de um simples objeto à arquitetura e à cidade com a mesma intensidade de utilização dos saberes específicos como um todo.

Uma trajetória espelhada no velho mestre e procurando a dele se assemelhar, ainda que mais modesta, tornou-se uma obrigação pela formação recebida. O desenho (desígnio), como linguagem e instrumento de mediação da relação dos edifícios com seus usuários, em busca de uma cidade mais equitativa, permanece nesta outra trajetória, agora do discípulo.

Um dos trabalhos desenvolvidos por mim recebeu uma menção na Premiação Anual do Instituto de Arquitetos do Brasil, Departamento de São Paulo – 1994, na categoria projetos residenciais construídos: o da minha própria residência, produto de uma síntese daquele momento, tanto acadêmico como profissional, materializado e reconhecido pela comunidade de arquitetos (Figuras 2 a 4).

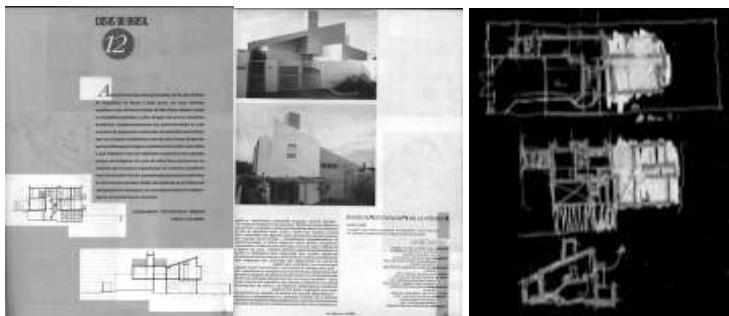
Uma proposta de adequação do projeto ao contexto regional e às características do lugar, o sistema construtivo e sua respectiva mão de obra, e as influências da arquitetura paulista, ou da “Escola de Artigas” (KATINSKY, 2003) foram os elementos que serviram de parâmetros para a execução de uma célula, com possibilidade de ampliação, de acordo com as necessidades sociais e econômicas. Foi projetada para uma pessoa solteira, porém considerando a probabilidade de crescimento, tanto familiar (mulher e filhos), como de condição econômica.

A sutil interligação do espaço privado com o público comparece nesse projeto com um pequeno recuo na delimitação do lote, funcionando como uma transição entre esses dois espaços. Em relação a esse projeto, assim se refere o crítico de arquitetura, Ribeiro (1996):

Esta casa espelha, de certa forma o espírito dos “novos” tempos. Nem tanto pela busca de teorias mais exógenas ou atualizadas, mas pela releitura fiel ao mesmo tempo inquieta das tradições modernas locais, sobretudo quanto às suas articulações espaciais. O ponto de partida e as motivações originais são conhecidos. No entanto, sutis e inevitáveis transgressões sucedem-se, a ponto de insinuarem-se como outra linguagem, ainda em formação. A simplificação plástica dos planos de vedação, as ausências do concreto e da estrutura aparente, as interceptações e projeções expressivas dos

volumes, as oposições agudas entre planos inclinados, o cromatismo como alternativa às texturas e as pequenas aberturas são elementos que substituem os generosos recursos anteriores e esboçam outras estratégias ou saídas para o projeto. Permanece, entretanto o jogo dos “vazios” simplificados, um certo continuum espacial interligando os interiores, um vínculo forte com as precedências que se deseja manter (RIBEIRO, 1996, p. 36-37).

Revista AU (1996). Hélio Hirao (1993).



Figuras 2 a 4: Revista AU, com o projeto premiado e croquis/desígnio do arquiteto. A obra do discípulo de Artigas reconhecida pela comunidade dos arquitetos.

Os fundamentos do mestre influenciam outra obra minha. O projeto de reforma da Prefeitura Municipal de Presidente Venceslau, de 1999, quando um velho galpão do SESI foi adequado à nova função. Remetendo-me aos ensinamentos do mestre, mantive as características pré-existentes, sem descaracterizar a edificação histórica. Busquei a continuidade visual do exterior para o interior, com a abertura de vãos nas paredes intermediadas por jardineiras (Fotos 5 a 7 e Figura 5), de forma que o espaço interno ficou amplo e aberto, sem nenhuma divisória, iluminado zenitalmente. Outro aspecto relacionado ao pensamento de Artigas comparece nesse projeto: o acesso à edificação é feito por uma generosa praça pública (Fotos 8 e 9), sem esquecer de um pequeno espelho d'água com carpas que possibilita melhoria térmica e serve de espaço de transição entre o público e o privado.

Hélio Hirao



Fotos 5 a 7: A Prefeitura e aberturas nas paredes- integração interior-exterior. Figura 5: A Prefeitura e o projeto.

Esse conjunto arquitetônico tornou-se referencial para a cidade, mesmo sob uma situação política inusitada no momento de sua execução: dois prefeitos se sucediam no poder devido a problemas com a justiça eleitoral, mas ambos respeitaram as minhas posturas de arquiteto.

Outra obra com essa preocupação foi a reforma das instalações do curso de fisioterapia do campus da UNESP de Presidente Prudente (1998). Um galpão com duas fileiras contínuas de salas de aulas divididas por um corredor foi transformado num lugar de vivência, com a implantação de um belvedere com jardineiras iluminadas zenitalmente (Fotos 8 e 9, Figura 6).

Nos meus projetos, portanto, busco uma adequação ao ideário traçado por Artigas. E no meu imaginário, o mestre será sempre aquele ser criativo, instigante e polêmico que conseguia interagir com vários saberes a princípio conflitantes, como a arte e a técnica, o cidadão e o profissional, tratando o conhecimento como um todo adequado ao contexto do cotidiano das pessoas.

Passei também por algumas circunstâncias vivenciadas pelo mestre. Recém-formado, iniciando a pós-graduação na FAU e trabalhando como arquiteto da Prefeitura Municipal de Presidente Prudente, fui chamado ao gabinete do Secretário de Planejamento, onde me solicitaram que transformasse em estacionamento o espelho d'água existente no paço. Como o pedido contrariava minha formação e a influência da escola paulista, recusei-me a realizar o projeto. A construção do estacionamento foi executada e perdi o emprego, mas o pensamento e a obra persistem, como serão analisados mais adiante.

Hélio Hirao

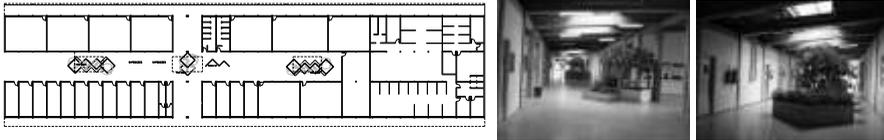


Figura 6: Projeto do edifício da Fisioterapia FCT/ UNESP. Fotos 8 e 9: O “belvedere” com iluminação zenital.

3. A trajetória do mestre

Após a absorção empírica do pensamento de Artigas, adicionando a experiência da prática profissional e o aprofundamento dos conhecimentos através da continuação dos estudos na pós-graduação, tanto no mestrado quanto no doutorado, confirmei a importância de investigar a trajetória desse arquiteto e urbanista.

Essa revisão da trajetória do mestre proporcionou a compreensão das continuidades e descontinuidades na formação do ideário de um “caminho” paulista para a arquitetura. Como Artigas gostava de dizer: “Não admitia escolas. Admitia caminhos elaborados individualmente e coletivamente rumo à qualidade da arquitetura brasileira. Internacional pelo conteúdo, nacional, pela forma” (THOMAZ, 1993).

O início da compreensão desse caminho paulista de arquitetura será o momento mais importante de Vilanova Artigas: o seu concurso para professor titular da disciplina de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, que se transformou num debate entre intelectuais e numa oportunidade de realizar uma reavaliação de sua obra.

Como já disse, após ser reintegrado à FAU-USP, com Paulo Mendes da Rocha e Jon Maitrejan, Artigas foi obrigado a se submeter a um concurso para deixar de ser apenas um auxiliar de ensino da disciplina de Estudos de Problemas Brasileiros e retomar seu lugar de professor titular de Projeto, perante uma banca, aliás, muito constrangida pela situação. Provocado pelos componentes da mesa, notáveis intelectuais como Eduardo Kneese de Melo, Milton Vargas, Carlos Guilherme Motta, Flávio Motta e José Arthur

Giannotti, Artigas fez uma análise crítica de pontos polêmicos de sua trajetória.

Um ponto alto desse debate foi o diálogo com o Professor Flávio Motta (Foto 10), a quarta arguição, em que a fala de Artigas transcendeu a organização lógica das palavras, sendo necessário complementar com a linguagem do desenho, do som e da frase poética do historiador de arquitetura, Perret. Para ele, “é preciso fazer cantar o ponto de apoio”. Artigas explicou, então, a concepção do projeto do pilar que sustenta o prédio da FAU-USP, desenho que contém formas pesadas, mas que chegam leves ao chão. A fina e ampla empena de vedação, também estrutural, descarrega suas cargas numa pirâmide invertida que encontra uma outra pirâmide em sentido contrário, vinda do chão, encontrando-se num frágil ponto virtual: “Não tenho nada a ver com a força de gravidade, é um obstáculo absurdo, que a ideia, o pensamento e a sensibilidade podem negar dialeticamente. E negam-no cantando.” O mestre mostra a estruturação do seu raciocínio dialético no desenho (desígnio), a presença da arte e da técnica no projeto. Esse raciocínio dialético o acompanha desde sua formação, vai se afirmar na sua produção arquitetônica e urbanística e caracterizar seu pensamento teórico e prático.

Curitibano de nascimento, João Batista Vilanova Artigas ingressa na Escola Federal de Engenharia do Paraná. Como não existia a formação específica pretendida, transfere-se e forma-se Engenheiro-Arquiteto pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo, em 1937.

Fundação Vilanova Artigas



Foto 10: Flávio Motta e Artigas - “É preciso fazer cantar o ponto de apoio.” Diálogo integrando as linguagens como contribuição para produção de conhecimento.

Fundação V. Artigas - Eduardo Ortega Steven Wright



Fotos 11 a 14: Detalhe do Pilar da FAU - “O ponto de apoio negando a gravidade.”

Adquire domínio técnico da construção e seu rigor no detalhamento dos projetos de edificações estagiando no escritório da construtora Bratke e Botti. Assim, “a lógica racional do trabalho de Bratke logo impregnará a obra do inquieto e perfeccionista Artigas” (IRIGOYEN, 2002, p.128). Ao mesmo tempo, mantém contato com o grupo de arte Santa Helena. A arte e a técnica, portanto, compõem a formação de seu ideário arquitetônico e estarão integradas e presentes em todo seu percurso profissional.

Recém-formado, monta um escritório de construção com Marrone, colega de Politécnica, e produz intensamente uma arquitetura ligada ao mercado (cerca de duzentos projetos em sete anos de trabalho).

Como a cidade de São Paulo começava a florescer com a República, Artigas atendia a uma clientela socialmente ascendente, composta de funcionários públicos, pequenos comerciantes, industriais, administradores de fazenda. Essa produção vinculada às exigências do mercado e o inconsistente gosto da classe média dão um aspecto bastante pragmático a essa fase, caracterizada pela uniformidade do padrão construtivo e pelas características ecléticas de suas formas (KAMITA, 2000, p.10).

Sua produção, nesse período, está longe do ideário modernista. Aponta apenas para tentativas de reformular a planta tradicional, incorporando o programa da edícula à casa e elaborando estudos para repensar escadas, telhados e detalhes (Thomaz, 1993).

Katinsky (2003, p.41) menciona dois fatos, ocorridos na década de 1930, que considero fundamental para compreender a formação e o desenvolvimento da carreira de Artigas, e que contribuíram para a construção desse momento inicial de seu pensamento arquitetônico.

O primeiro foi sua aproximação com José Mariano, profundo conhecedor da arquitetura tradicional brasileira, quem vai gerar em Artigas

uma intensa busca das nossas origens, elemento essencial que irá embasar sua trajetória.

Assim, estuda a casa paranaense, a casa bandeirista no contexto da cidade e as novas formas de apropriação e uso com a técnica desse novo tempo. Essa preocupação contribuirá para o enfoque da contextualização da influência do pensamento arquitetônico moderno internacional, distinto do caminho seguido por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer, um ponto de vista mais identificado com a Carta de Atenas.

O segundo foi também a convivência com um amigo, Jacob Ruchti, que o encaminhou a um grupo de admiradores incondicionais da arquitetura norte-americana, em especial de Frank Lloyd Wright, (Miguel Forte, Ciampaglia, Plínio Croce, Aflalo e Millan). Esse relacionamento gerará uma produção experimental, conhecida como a fase “wrightiana”. Deduzo que isso servirá de contraponto às influências corbusianas futuras, essenciais no processo de síntese para a formação do seu ideário arquitetônico e urbanístico.

O desagrado com as posições conservadoras das atividades artísticas da Politécnica leva Artigas a se aproximar do Grupo Santa Helena, composto, em sua maioria, de artesãos que aspiravam a uma ascensão social, como típicos representantes da classe média paulista, e com os quais vai se identificar intelectual e afetivamente. Esses artistas tinham por modelo os expressionistas alemães, que procuravam estabelecer um vínculo entre sua arte e a denúncia das humilhantes condições sociais em que viviam amplas faixas da população europeia, semelhantes às da das camadas populares paulistas. (KATINSKY, 2003).

Assim como Artigas, percebi a necessidade da vivência artística, e isso proporcionou outro momento importante do meu percurso profissional, que nasceu dos *workshops* de desenho, promovidos para a formação do núcleo regional do Instituto de Arquitetos do Brasil. Desses eventos surgiu o grupo de Artes Plásticas “Spart-Sociedade Prudentina de Amigos das Artes”, de cuja criação participei juntamente com Fernando Karazawa, Maria do Carmo Malacrida, Roberto Ruffino, Keiko Koga e Zenilda Pasquini. Essa experiência se estendeu até Londrina, com o grupo Semana de 22, coordenado pela geógrafa e artista plástica, Yoshiya Nakagawara Ferreira. Em 1998, esse grupo realizou a exposição “Brasil 500 anos - faces e facetas” num espaço projetado por Artigas naquela cidade, originalmente Casa da Criança (projeto de 1950), e onde hoje funciona a Secretaria Municipal de Londrina, uma edificação cujas transformações de uso muito

desagradaram Artigas, que não recomendava a sua visitação, uma vez que o desenho fora descaracterizado. Mas por mais descaracterizado que estivesse, a qualidade espacial dos desígnios do mestre está presente, desafiando essas intervenções. As discussões, vivências e práticas envolvendo arte, arquitetura e urbanismo nessa época, muito contribuíram para o meu amadurecimento profissional (Figuras 7 a 10).

Hélio Hirao



Figuras 7 a 10: A representação do cotidiano. Memória, vivência e imaginário se confundem no dia a dia do artista/ arquiteto.

Retomando Artigas, o contato com a arquitetura de Wright vai influenciar suas obras a partir de 1940, bem como essa ligação com o Grupo Santa Helena, de Volpi, Bonadei e Zanini, entre outros. Essa proximidade com os artistas plásticos e a exigência qualitativa imposta pela obra de Wright tornam mais acirrada a diferença entre o mundo da arte e o universo empírico da construção no cotidiano do mestre (KAMITA, 2000).

Os aspectos da arquitetura de Wright que influenciam Artigas são a unidade de concepção agregando e mantendo, em alto nível, um ideal cívico (a liberdade democrática), uma moral construtiva (respeito à natureza das coisas) e um princípio formal (o espaço contínuo) (KAMITA, 2003).

A sua primeira “casinha” no Campo Belo (Figura 11 e Fotos 14 e 15), periferia da cidade da São Paulo de então, possui características desse período wrightiano. Inicialmente era sua casa de fim de semana. Depois, serviu de refúgio para sua mulher, quando sua família de Curitiba vinha visitá-lo, pois não era casado com Virgínia, e também para fugir da perseguição política, transformando-se mais tarde na morada com o primeiro filho.

A casa apresenta uma composição centrífuga, com o banheiro e a lareira funcionando como pivô dos outros ambientes que acontecem em sua

volta. Essa transparência espacial e espaço contínuo vão marcar sua obra posterior, segundo Irigoyen (2002): “Ela permite uma leitura dinâmica da casa, relegando a ideia de uma frente principal para dar lugar a uma idéia de fachadas múltiplas.” Ou seja, a noção clássica de fachadas perde valor no percurso de Artigas, todas elas possuem a mesma importância no seu desenho (desígnio). Assim, hoje, compreendo porque minha geração rejeitou o termo “fachada”, substituído por mim sempre pela palavra “vista”. Ser chamado de arquiteto de fachada era como ser confundido com decorador. Afinal, a arquitetura é uma síntese de todos os aspectos envolvidos no desenho (desígnio), e na concepção de Artigas, todos eles têm sua importância.

Fundação Vilanova Artigas

Nelson Kohn

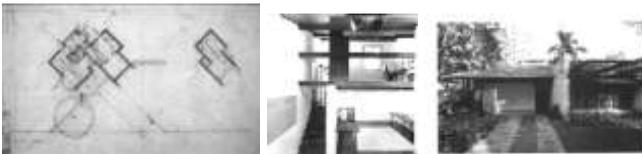


Figura 11 e Fotos 14 e 15: Primeira casa do arquiteto: a casa não tem só uma fachada.

Outra importante obra da fase “wrightiana” do arquiteto é a residência Rio Branco Paranhos (Fotos 18 e 19), em que Artigas utiliza materiais construtivos aparentes, explorando sua expressividade. Os beirais generosos protegem as imensas aberturas, as quais buscam a continuidade espacial interior-exterior e entre a natureza e a obra construída. Contrapõem-se, portanto, com o racionalismo e funcionalismo estritos. Com o interior caracterizado pela continuidade espacial, utilizando-se de desníveis proporcionados pelo aproveitamento da topografia natural do terreno, Artigas garante a delimitação dos ambientes com fluidez espacial. Mas a relação do lote com a rua está prejudicada, é truncada por uma concreta limitação urbana (Fotos 16 e 17). Assim,

[...] Nessa obra, podemos verificar como o princípio materialista da contradição dialética – do qual Artigas

saberá extrair veementes resultados poéticos nas obras a partir dos anos 50 – se esboça, muito embora seu envolvimento decidido com a política ocorra um pouco depois. Acusar uma descontinuidade com o ambiente urbano existente, como se vê, é algo que preocupa antes o arquiteto do que o militante do partido (KAMITA, 2000, p. 12).

Artigas segue um caminho diferente do da arquitetura brasileira, mais voltada para influências europeias, principalmente de Le Corbusier, como no Rio de Janeiro, com Lúcio Costa e o grupo carioca, e em São Paulo, com Warchavichik, Rino Levi e Flávio de Carvalho.

Fundação Vilanova Artigas



Fotos 16 e 17: Residências de Wright e Artigas - a truncada interligação do edifício com a calçada e a rua.

Dentre as hipóteses para essa escolha, Thomaz (1993) indica a própria fala de Artigas, para quem a Europa do nazi-facismo e dos horrores da Segunda Guerra Mundial não o atraía culturalmente. Preferia a democracia americana como fonte de inspiração, opção que Artigas repensará mais tarde. Ainda segundo a autora, a influência wrightiana poderia ser creditada a certa mediação formal entre o provincianismo de São Paulo e o seu desejo de modernidade. O certo é que as características apontadas anteriormente sensibilizaram muito Artigas, a ponto de inseri-las no seu ideário arquitetônico.

Aspecto importante nesse percurso foi também sua participação, juntamente com Warchavchik, num concurso público em que obtiveram o segundo lugar. A associação com esse arquiteto possibilitou seu contato com o racionalismo corbusiano, influência que iria marcar sua obra futura. A proposta apresentada nesse concurso de projetos para o Paço Municipal de

São Paulo (Fotos 18 e 19 e Figura 12) foi denominada Praça Cívica (único dos projetos do concurso que apresenta esse enfoque, inclusive conjugando a Praça da Catedral-Sé e a Praça do Fórum-Clóvis). Não apenas propõem o projeto do edifício, mas vão além, incorporando o espaço público aberto, valorizando-o além do objeto, o que, segundo Katinsky (2003), remete ao arquiteto italiano Marcello Piacentini. Percebe-se, desde já, a preocupação com a relação edifício-cidade, aquela que comparece truncada na residência Rio Branco Paranhos (Fotos 16 e 17), agora se apresenta em continuidade. Isso vai caracterizar sua forma de pensar o edifício e a cidade, a arquitetura e o urbanismo.

Piacentini era o arquiteto mais prestigiado no mundo ocidental da época, também na União Soviética, (Katinsky, 2003, p.41). Foi chamado para projetar a Universidade Federal do Rio de Janeiro (então Universidade Federal do Distrito Federal) e trabalhar para a família Matarazzo em São Paulo, para quem projetou a sede das Indústrias Reunidas Francisco Matarazzo, ao lado do antigo Viaduto do Chá. Nesse projeto temos também a relação do edifício com o seu entorno, com a ampliação de sua esplanada até a Praça do Patriarca. Essa característica vai influenciar vários arquitetos daquele momento, entre eles, Jacques Pilon, em seu projeto da Biblioteca Municipal (atual Mario de Andrade), e Álvaro Vital Brasil, com o Edifício Ester, na Praça da República em São Paulo.

Arquivo da Biblioteca FAU - USP

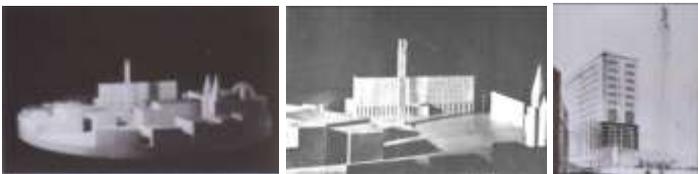


Figura 12, Fotos 18 e 19: A Praça Cívica, como integrante do projeto arquitetônico. Preocupação com a integração do espaço privado e público.

Convidado por Anhaia Melo, em 1940, Artigas assume o cargo de professor assistente na cadeira de Composição Geral na Politécnica, atividade apontada como um dos fatores para a mudança de rumo de sua trajetória. Uma vez que na universidade a relação entre o pensar e o fazer é uma constante, já não se dispunha a projetar, sem antes definir as diretrizes

básicas de seus projetos. Sua vivência na década de 1930 foi outro fator que pode ter contribuído para essa mudança. O arquiteto incorporava, no próprio ato de projetar, o compromisso com a cidadania (KATINSKY, 2003). Essa relação com Anhaia Melo parece fundamental, pois, no processo de trabalho e nas suas atribuições profissionais na área pública, esse engenheiro necessitava realizar proposições políticas de planejamento em benefício da cidade como um todo. Ao profissional pragmático acrescentava o desenvolvimento intelectual e, como consequência, termina sua associação profissional com Marrone.

O que distinguia Artigas de seus colegas mais velhos e mais experientes era sua adesão que não se limitava à absorção de soluções engenhosas, mas vinha sempre acompanhada de um profundo estudo de seus pressupostos teóricos, ou seja, das “razões” que orientavam suas propostas, materializadas em formas arquitetônicas e urbanísticas (KATINSKY, 2003, p. 46).

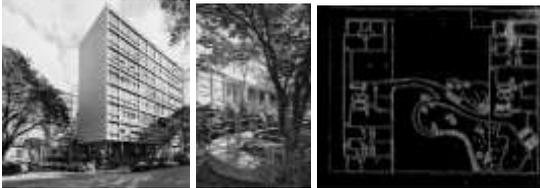
No início da década de 1940, Artigas viverá um momento intenso e contraditório. Ele luta pela criação do Instituto de Arquitetos do Brasil - IAB, aproxima-se do grupo carioca e dos artistas e intelectuais interessados em rediscutir as questões nacionais, tem intensa atividade política, filia-se ao Partido Comunista, empenha-se na criação da FAU - USP. Ao mesmo tempo, ganha uma bolsa de estudos da fundação Guggenheim para pesquisar a obra de Wright no Instituto de Tecnologia de Massachusetts - MIT - EUA.

Mas o repertório wrightiano não mais satisfazia Artigas, que se aproxima cada vez mais do racionalismo de Le Corbusier e do compromisso moral entre forma estética e verdade construtiva. Uma das obras mais representativas dessa influência é o edifício Louveira (KAMITA, 2000). Esse conjunto de dois edifícios de oito pavimentos, com o térreo em pilotis, foi implantado num lote de esquina, em frente à Praça Villaboim em São Paulo, para a qual tem voltadas empenas cegas. Essa negação se contrapõe à continuidade visual proporcionada pelos pilotis e uma praça central entre os edifícios, que vai até praça pública. Se na residência Rio Branco Paranhos a ligação espaço privado - espaço público é fragmentada, o Edifício Louveira (Fotos 21, 22 e Figura 13) apresenta uma integração visual com o entorno urbano. Além do sentido de ampliação virtual do espaço público, a utilização das cores de um repertório popular aponta influências de Reboló, artista plástico do grupo Santa Helena.

Essa característica de pensar o edifício inserido na cidade, numa relação de continuidade e harmonia entre o público e o privado, distingue sua obra, e mesmo com as transformações pela apropriação e pelo uso, permanece no espaço.

Nelson Kohn

Fundação Vilanova Artigas



Fotos 20 e 21 e Figura 13: Edifício Louveira, a praça interna do lote e a praça do bairro: relações de continuidade.

A possibilidade de o jovem arquiteto produzir obras públicas surge no interior paranaense, na cidade de Londrina, onde seus trabalhos tornaram-se referências da paisagem urbana.

A edificação da estação rodoviária, com configuração de pavilhão e com belas e ousadas formas, características das obras cariocas de Niemeyer e Reidy, relaciona as diversas formas da cobertura com diferentes funções ou, como afirma Kamita (2003), concilia exuberância formal com franqueza funcional (Fotos 22 e 23). Em Artigas, o desenho (desígnio) está associado pelo menos dois aspectos das relações envolvidas na arquitetura e urbanismo; nesse é mais consistente que a escola carioca.

A exuberância formal da linguagem da experiência carioca comparece também nos projetos residenciais inseridos no apertado lote urbano paulista. Mantém a implantação do edifício sem modificar a topografia existente (Residência Czapski - Foto 24), às vezes em detrimento das distorções de proporções, utiliza-se do telhado em borboleta (2ª residência do arquiteto - Figura 14), em várias residências incorpora definitivamente a edícula ao corpo principal da edificação. As características de unicidade do espaço acabam com a diferenciação das fachadas (frente/fundo); com o espaço fluido sobre uma grande cobertura, explora os

cheios e vazios, planos e desníveis, confunde dentro e fora (THOMAZ, 1993).

Fundação Vilanova Artigas



Fotos 22 e 23: Rodoviária de Londrina: influência do formalismo da escola carioca. A característica da forma diferenciada associada à função.

Artigas começa a repensar a Arquitetura Moderna sob o ponto de vista da construção da nova realidade social e avança na discussão sobre as questões de linguagem, das leis internas da forma, das especificidades do campo disciplinar.

A nova fase traz uma redefinição dos pressupostos teóricos que até agora distinguiam sua obra, bem como provoca uma reflexão das limitações e das potencialidades do movimento moderno. Ele repensa também a forma de morar do paulistano e a mudança do rural para o urbano, sem esquecer uma pesquisa histórica da casa paulista e paranaense. A síntese do desenho (desígnio) da arquitetura paulista começa a ganhar consistência.

Fundação Vilanova Artigas



Foto 24: Residência Czapski, a topografia existente considerada. Figura 14: Corte da 2ª residência do arquiteto e a utilização do telhado borboleta, aproveitando o espaço vertical existente para a inserção de mais um pavimento.

Artigas inicia uma revisão crítica dos mestres internacionais. Este período caracteriza-se por uma intensa atividade política e pelo sucesso profissional do arquiteto. O cenário é de otimismo, com o fim da Segunda Grande Guerra Mundial e do Estado Novo no Brasil. Niemeyer constrói Pampulha em Belo Horizonte, que irá ganhar projeção internacional. Artigas publica polêmicos e contundentes artigos na Revista Fundamentos - “Le Corbusier e o Imperialismo” e “Caminhos da Arquitetura Moderna” - ambos questionando a arte e a arquitetura, numa leitura sob o ponto de vista do materialismo histórico.

No contexto da Guerra Fria, fortemente influenciado por suas posições políticas ligadas ao Partido Comunista, ele radicaliza as críticas a Le Corbusier, a quem acusa de utilizar o instrumental da arquitetura para reforçar a dominação do homem pelo capital (KAMITA, 2000). Associa-o ao capitalismo internacional e faz campanha contra o imperialismo americano. No segundo ensaio citado, recorre à mitologia grega para relacionar Apolo e Dionísio aos arquitetos modernistas Le Corbusier e Wright, respectivamente, nas suas diferenças entre razão e emoção, o clássico e o romântico, a cidade e o campo, numa tentativa de demonstrar que as leituras sobre a arquitetura moderna não estão isentas da ideologia que representam.

Dessa forma, tanto a leitura de Le Corbusier como a de Wright são dependentes do momento e do contexto político, social, econômico e cultural em que suas ideias foram produzidas, com seus objetivos sociais específicos a serem atingidos. Artigas identifica em Le Corbusier e Wright ideólogos daquilo que não interessa nem à arquitetura e nem à sociedade (THOMAZ, 1993).

Numa autocrítica realizada no debate com o Professor José Arthur Giannotti (terceira arguição), no seu concurso para Professor Titular de Projetos da FAU-USP, Artigas desculpa-se desse veemente julgamento crítico a Wright, a Le Corbusier e a Mies Van Der Rohe, computando-o ao ímpeto característico da juventude. O filósofo provoca o arquiteto, indagando se sua trajetória não teria sido semelhante à dos mestres internacionais e se suas obras, de certa forma, não teriam sido utilizadas ideologicamente pela classe política e econômica para seus desígnios, tornando-se expressão dessa própria elite.

De fato, Artigas não aceita a imposição dessas influências da arquitetura internacional, ligada a grandes interesses dos monopólios mundiais. Aponta para um caminho nacional, mas relacionado a monopólios locais, pois Artigas esteve vinculado a certa elite intelectual que se

identificou com seu desenho (desígnio), o que comprova não existir uma prática arquitetônica livre de seu contexto. Não há, assim, possibilidade de o arquiteto não estar vinculado a relações de alguma classe, seja econômica, política ou intelectualmente.

Mesmo durante a crise política vivenciada, Artigas foi convidado a projetar para os governos, quando realizou os desenhos (desígnio) do Conjunto Habitacional de Cumbica e alguns projetos para o norte do país. Mas, por outro lado, quando essas encomendas diminuíram sensivelmente e os grandes escritórios passaram a projetar inúmeras agências bancárias, Artigas desenhava sede de sindicatos pelo Brasil. Não negava que sua obra, de uma forma ou outra, tenha possibilitado a manutenção da estrutura vigente no país, mas justificava que através da arte, com sua imaginação e criatividade, projetava para o futuro de forma utópica, sem o compromisso concreto e objetivo de um momento histórico específico. E nessa relação entre a utopia e a realidade, fundamenta a atuação do arquiteto.

Em artigo de 1951 publicado na revista Fundamentos - “A Bienal é contra os artistas brasileiros” -, seu texto, com um viés político muito forte, apresenta uma leitura parcial dos acontecimentos e acusa os artistas estrangeiros de se utilizarem da linguagem abstrata como instrumento de ameaça à soberania nacional. Artigas vivia um dilema cultural que constituía o fundamento de seu projeto: a relação entre arte e cultura. Por causa disso, há uma nítida redução de sua produção no período. Se nas décadas iniciais de sua carreira, produzia em média um projeto por mês, entre 1952 e 1956, realiza um por semestre, de acordo com os inventários da Fundação Vilanova Artigas (KATINSKY, 2003).

Assim, seu percurso parte da prática, do domínio técnico da construção, do convívio com artistas e intelectuais, para o questionamento da relação do pensar e fazer, do caminho do edifício para a compreensão crítica do urbano, do arquiteto e cidadão. Sobre isso, Katinsky (2003) sugere:

Por que teoria e prática estariam em planos distintos? Possivelmente Artigas se encontrasse em maus lençóis. Pressionado pelas alas mais sectárias do Partido que exigiam dele a prática do ideário stalinista e, convicto das origens construtivas da linguagem moderna, se nega a projetar “as colunas e cornijas “símbolos” da cultura

burguesa que o realismo socialista insistia em considerar “popular” (KATINSKY, 2003, p. 18).

E Artigas se revela no dilema:

Surge afinal a questão: onde ficamos? Ou o que fazer? Esperar por uma nova sociedade e continuar fazendo o que fazemos, ou abandonar os misteres de arquiteto (...) e nos lançarmos na luta revolucionária completamente? Nenhum dos dois unicamente (ARTIGAS, 1952).

O conflito acentua-se quando Artigas viaja para a União Soviética e conhece *in loco* a arquitetura do realismo soviético. Volta decepcionado, considerando-a antiquada e de mau gosto.

Apesar disso, o arquiteto produziu obras significativas como o Estádio do Morumbi e a Casa Baeta.

A Casa Baeta é uma referência na trajetória do arquiteto, pois representa a retomada da prática e o início de pesquisas que levarão a vários caminhos, como indica Thomaz (1993):

[...] Mais como somatória do que como síntese Artigas coloca em pauta técnicas, materiais, idéias e desenhos distintos de sua linguagem anterior. Telha de barro, empena cega de concreto pintado, tirantes, cores fortes, pilares triangulados, citações de Mondrian (THOMAZ, 1993, p. 82).

Essa residência possibilitou a interação do repertório tradicional aos novos preceitos da arquitetura, ampliando o rol das soluções da arquitetura brasileira, da história filtrada através de lembranças, como um manancial de conceitos e tipologias arquitetônicas (DUQUERQUE, 2001).

O espaço interno dessa casa é privilegiado, enquanto a questão da fachada novamente é tratada como uma descontinuidade da relação interior/exterior (Figura 15, Fotos 26 a 28). Trata-se de uma empena de concreto que exhibe de forma rústica as marcas das fôrmas de madeira.

Fundação Vilanova Artigas. Fernando Cabral Jorge Hirata



Figura 15 e Fotos 26 a 28: Casa Baeta: as fachadas laterais recebem tratamento mais detalhado do que as da frente/fundo, e a valorização dos espaços coletivos na residência.

Outro projeto expressivo desse momento de múltiplas experiências é o da Casa Rubem de Mendonça, na qual as influências concretistas de Mondrian e Valdemar Cordeiro comparecem na vista para a rua, numa integração com as artes plásticas e lembrando os antigos afrescos. Nessa leitura concretista, a aplicação das cores azul e branca remete à nossa arquitetura tradicional, e a intervenção bidimensional torna-se também tridimensional nos espaços dessa residência (Fotos 28 a 30).

José Moscardi



Fotos 28 a 30: Casa Rubem de Mendonça: arte e arquitetura na casa dos triângulos. A integração do bidimensional com o tridimensional.

Essa situação vivida por Artigas levou-o a revisar sua própria trajetória do prático, do técnico, do artista e do cidadão, para estabelecer novos critérios no processo de criação dos projetos arquitetônicos e urbanísticos. Sua opção foi realizar uma nova análise crítica do modernismo, com contestação de seus mitos e de seus pressupostos. Assim,

Se se reconhece a realidade existente não como mero fundo irremediavelmente condenado, como afirma Anthony Vidler, a receber a cidade modernista, mas como um campo de tensões e conflitos, isso significa reconhecer que a relação entre o edifício e o meio ambiente não mais se afirma pela ordem do ideal, mas se concretiza em meio a vivos embates históricos. Longe do otimismo da fase modernista da arquitetura brasileira, que concebia o projeto como uma força liberada contra o vazio de um território a conquistar, o ato projetivo de Artigas é uma descarga de energia que provoca um curto circuito no contraditório tecido da realidade existente (KAMITA, 2000, p. 23).

Em 1956, participando do concurso público nacional para a construção de Brasília (Figura 16), reconhece a superioridade das ideias de Lúcio Costa, fato que contribuiu também para repensar as suas concepções sobre arquitetura e urbanismo. Dessa forma, nos fins dos anos 50, os mestres internacionais a quem atacara contundentemente são novamente considerados.

Fundação Vilanova Artigas

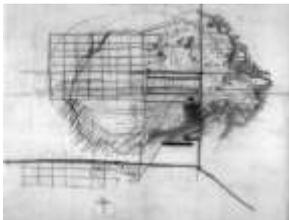


Figura 16: Brasília, Concurso do Plano Piloto. O designio ainda em formação.

Artigas revê essas considerações na prova didática do seu concurso de professor. Relaciona o urbanismo proposto pelo pensamento predominante no momento histórico e faz uma crítica polida à concepção de Brasília, que reflete os princípios da Ville Radieuse e da Carta de Atenas, vinculados a Le Corbusier, cidade imposta pelos ideais do funcionalismo

(circular, habitar, trabalhar e recrear o físico), em que se esquecem as relações e as características de quem utiliza o espaço. Como ele próprio diz:

Esse valor comunicativo gigantesco, que a forma arquitetônica de localizar o espaço tem, passa a dialogar como o homem, mesmo como obra humana, e ganha personalidade, que é imutável em relação às idéias que a fizeram no tempo. De tal forma que, feita no plano utópico, com relação às necessidades sociais do Brasil daquela época, da construção de Brasília, hoje conhecemos cercada de favelas por todos os lados (ARTIGAS, 2004, p. 192).

Compreendo o mestre. Em minha permanência de cinco anos na universidade, convivi com o contraponto do edifício de Artigas e a Cidade Universitária de São Paulo. O espaço do edifício como lugar da vivência, aberto para a cidade, mas aberto para os espaços vazios, incompreensíveis para o uso e para o convívio. É evidente o contraste do edifício integrado à arte e à cultura, enfim, uma cidade inserida no próprio edifício e a cidade estritamente funcional de amplos vazios, conectada por avenidas de fluxo rápido de automóveis.

O final da década de 1950 e os anos 60 representam a melhor fase de Artigas, quando contextualiza Le Corbusier e Wright. Sintetiza em sua produção o repertório prático e teórico, coerente com sua visão de arquitetura como fato coletivo e histórico (KATINSKY, 2003). Com influências do brutalismo inglês de Allison, Smithson e Stirling, realiza sua adequação à nossa realidade, cujo panorama cultural é favorável, muito rico. Eram os tempos da *pop art* nos Estados Unidos, dos Beatles na Inglaterra, e da bossa nova no Brasil.

Nessa situação, o brutalismo paulista, ou a poética do “materialismo construtivo” (KAMITA, 2000), caracteriza-se por mostrar os materiais de construção na sua expressividade, na sua atividade estrutural, e no seu processo construtivo (concreto aparente). Artigas consegue resolver todos os conflitos vividos numa forma expressiva. Ou seja,

[...] a conversão do problema do contexto em problemas da forma que faz a obra de Artigas ir além do mero

discurso ideológico. O mérito é manter-se no plano da linguagem arquitetônica, atuar sempre com conhecimento da linguagem arquitetônica, atuar sempre com conhecimento de seu vocabulário e sintaxe, operando em seu interior e estendendo criticamente seus limites (KAMITA, 2000 p. 34).

Numa série de projetos de escolas, realiza um programa de renovação dos estabelecimentos de ensino. Os pressupostos da casa bandeirista - moradia com múltiplos espaços e avarandada, abrigando diversas atividades - é transferida para as escolas. A sua arquitetura é um grande abrigo, uma sequência de pórticos, o que remete a uma associação a antigos galpões de produção de açúcar ou à reinterpretação da Assembleia de Chandigarh de Le Corbusier (KATINSKY, 2003). Deliberadamente, expõe as contradições do concreto armado: a racionalidade do conhecimento técnico e a imperfeição da mão humana (THOMAZ, 1983, p. 82).

Em outros termos, trata-se de projetos que exploram a tensão expressiva entre sistemas de apoios e a estrutura da cobertura (KAMITA, 2000). São produto dessa fase, os Ginásios de Itanhaém e de Guarulhos, propostas que respondiam a uma nova concepção da educação: abandono do ensino como coerção e adoção do ensino como exercício da liberdade, enquanto expressão de um desejo (KATINSKY, 2003, p.7 0).

A sua obra mais expressiva também acontece nessa fase. Trata-se do prédio da FAU-USP (Foto 31), Prêmio Jean Tschumi 1972, da União Internacional de Arquitetura. Para ele,

Este prédio acrisola os cantos ideais de então: pensei-o como a especialização da democracia, em espaços dignos, sem portas de entrada, porque os queria como um templo, onde todas as atividades são lícitas (ARTIGAS, 1984, p. 20).

Fundação Vilanova Artigas

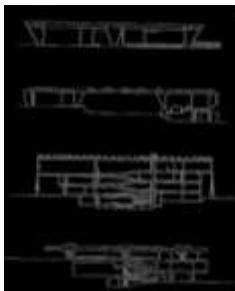


Figura 17: Cortes - Ginásio Itanhaém, Guarulhos, FAU e Rodoviária de Jaú. A evolução da arquitetura como abrigo onde as atividades acontecem.

A solução arquitetônica parte do espaço central sobre uma grande cobertura translúcida que organiza os espaços específicos em sua volta em níveis diferenciados (Figura 17 a 19).

Fundação Vilanova Artigas



Figuras 18 e 19: Projeto FAU-USP, croquis de Artigas. Os diversos níveis integrando com a grande praça central e a preocupação com o encontro, sob um abrigo translúcido.

Mais uma vez as marcas do madeiramento das formas do concreto armado são visíveis nas suas empenas portantes que descarregam suas cargas em pilares. Na forma de um volume prismático retangular de uma caixa opaca ele procura,

[...] o valor das forças de gravidade, não pelo processo que faz as coisas fininhas umas atrás das outras, de modo que leve seja leve por ser leve. O que me encanta é usar formas pesadas e chegar perto da terra e, dialeticamente, negá-las (ARTIGAS, 2004, p. 72).

O percurso das rampas, também local de vivência e do encontro, permite o controle visual das atividades que ocorrem na faculdade. Os “tetos parciais” (KATINSKY, 2003), lajes dispostas em distintas alturas, preparam a acomodação entre a escala humana individual da entrada para o grande espaço coletivo central, palco de festas, reuniões e encontros.

Com a interligação física presente em todo o edifício, sem portas e sem paredes, o exterior penetra no interior, garantindo a continuidade visual dos espaços. É por causa disso que, para Kamita (2000), nesse projeto, Artigas reúne uma perfeita sintonia entre a arquitetura, o pensamento pedagógico e ideológico. É a mais bem sucedida experiência de conjugação entre interação espacial e integração social.

Como demonstração, temos a própria trajetória deste pesquisador, cuja vivência nesse lugar influenciou e caracteriza seu pensamento e prática arquitetônica e urbanística.

Enfim, o desenvolvimento dos aspectos estruturais comparece como uma de suas características principais de produção, que tem no projeto da FAU-USP (Foto 32) seu grande momento.

José Moscardi



Foto 31: FAU - USP, a caixa de concreto e os sutis pontos de apoio.

A essas experiências de escolas, juntam-se os projetos de clubes sociais (vestiários do São Paulo Futebol Clube, Anhembi e Garagem de Barcos Santa Paula) (Fotos 32 a 35).

Temos, portanto, um arquiteto maduro, no processo de formação de uma cultura arquitetônica paulista, como se percebe, voltando à interlocução com o historiador Carlos Guilherme Motta, durante seu concurso de Professor Titular de Projetos (segunda arguição).

Distinto do discurso de Niemeyer, onde as formas estão relacionadas com os traços físicos da natureza e da mulher, o desenho (desígnio) de Artigas se relaciona, como linguagem, à síntese da vivência das pessoas com o seu ambiente. A analogia é com a proporção dos lugares vivos, como na casa de madeira de sua adolescência, no Estado do Paraná. Acompanha também uma profunda pesquisa do cotidiano da casa bandeirista e do modo de viver do paulista, que estava se transferindo do âmbito rural para o urbano. Verifico, então, que as variáveis do tempo e do espaço compõem em seu processo criativo.

Arquivo Biblioteca FAU-USP. José Moscardi.



Fotos 32 e 35: Vestiários do São Paulo Futebol Clube. Fotos 35 e 36: Garagem Santa Paula, a grande cobertura e o desenvolvimento estrutural da edificação. Uma pesada estrutura apoiando-se em pequenos pontos.

Na relação entre arquitetura e cultura, presente nas raízes da escola paulista, Artigas considera:

[...] É o que me leva a me dirigir a você ver qual é a natureza dessas obras que fiz. Procurar, em algumas delas, sentir o tipo de proporção que eu conhecia com o povo de minha terra, no Paraná, com as casinhas feitas de madeira e com a maneira como o homem se assimila como a relação entre o homem e a forma. Essa dificuldade é imensa, porque, para assimilar o critério de proporção, confesso a você, fui buscar essas relações de proporção como o subjetivismo típico da criatividade

artística, que não nasce por uma divina inspiração qualquer, mas pela convivência com a cultura, e que não pode ser muito bem definido, onde está o fato que verdadeiramente o inspira. Mas o poeta para mim tem uma linguagem que leio com muita facilidade, ao transportar essas coisas difíceis (ARTIGAS, 2004, p. 210-211).

A esse processo de vivência cultural, fundamentado na evolução da história e seu contexto do momento e do lugar, Artigas associa a vivência política.

Com o agravamento da crise política e o golpe militar de 1964, Artigas é perseguido, preso e exilado, permanecendo um ano no Uruguai. Com o AI-5 é afastado da FAU-USP em 1970. Como consequência, ele praticamente não vivencia o edifício e a escola que ajudou a criar. Entretanto, o prestígio do arquiteto aumenta.

[...] Desnecessário dizer como as trágicas circunstâncias políticas por que passava o país comprometem a produção do arquiteto. A diminuição dos trabalhos é inversamente proporcional à admiração de que é objeto, sobretudo por parte dos estudantes da FAU [...] (KAMITA, 2000, p. 32).

Nesse período, os projetos são poucos, mas expressivos, Num deles, na residência Telmo Porto, o arquiteto, coerente com o momento histórico em que vivia, nega a relação interior/exterior, característica presente e marcante das fases anteriores. A caixa de concreto se fecha sem nenhuma abertura para o exterior, e a luz e a ventilação vêm de dois jardins internos e da iluminação zenital (Fotos 37 a 39). Incorpora as características da “cidade” no espaço coletivo do interior da casa. O jardim e o estar funcionam como referência para o ordenamento dos ambientes, como a praça na cidade.

Fundação Vilanova Artigas



Fotos 37 a 39: Residência Telmo Porto: a negação da relação interior-externo, valorização do interior com jardins.

Nesse contexto, quando se esperava uma atitude radical desse arquiteto, como um dos líderes da resistência ao regime militar instaurado, talvez até a opção pela luta armada, Artigas defende a arquitetura como disciplina autônoma, considerando a forma mais produtiva e honesta de o artista expressar sua contrariedade contra o autoritarismo. Essa defesa do desenho como desígnio e da arquitetura como linguagem dos desígnios do homem foi assumida na aula inaugural da FAU - USP em 1967 (KAMITA, 2000). Os arquitetos não são guerrilheiros treinados para a batalha; seriam presas fáceis. A luta armada é para os soldados, profissionais preparados para esse fim. A arma do arquiteto é o desenho (desígnio), a linguagem que domina possui habilidade e conhecimento, enfim, seu ofício é a sua função social.

Apesar do momento político, Artigas é convidado a projetar o Conjunto Habitacional Zezinho Guimarães em Cumbica, Guarulhos SP (fotos 39 e 40).

Fundação Vilanova Artigas/ Revista A U



Fotos 39 e 40: Conjunto Habitacional de Cumbica - concebido além da soleira; projeto com os equipamentos urbanos.

Ao conceber esse projeto, o arquiteto assume um novo enfoque do problema de habitação social: “a casa não termina na soleira da porta” (ARTIGAS, 1984).

Considerando o Conjunto não como casas-dormitórios ou bairro-dormitório, mas como um lugar capaz de ser habitado dignamente por operários sindicalizados, Artigas incorpora no projeto, além dos espaços de vivências, os serviços essenciais, como educação e um pequeno comércio. Para Katinsky (2002, p. 69), “o que caracteriza estes conjuntos é a ausência de proposições dogmáticas muito ao contrário, uma adaptação a situações concretas, empíricas, bem de acordo com a formação anterior do arquiteto”.

Assim, a evolução de seu ideário no pensar a cidade e o edifício vai além da continuidade espacial interior/exterior, ao associar o desenho dos espaços públicos e coletivos com seus respectivos equipamentos. Não percebo essa preocupação na maioria dos projetos atuais de habitação social, onde privilegiam o desenho dos edifícios em detrimento do espaço público aberto numa perspectiva do urbanismo modernista progressista. Esquecem de detalhar os lugares de convivência coletiva e os equipamentos urbanos, essenciais para a formação da vivência cotidiana das pessoas desses conjuntos habitacionais.

Para Kamita (2000, pg. 44), o fato de Artigas ter aceitado projetar esse Conjunto Habitacional reafirma sua confiança na potencialidade da linguagem artística para assimilar as contradições do momento histórico e convertê-las em problemas, de forma poética. Esse momento crítico proporcionou a interação do cidadão com o arquiteto-artista. A criação da casa Elza Berquó (1967) passa por esse sofrido processo (Fotos 42 a 44). Segundo o próprio arquiteto,

José Moscardi Nelson Kohn



Fotos 42 a 44: Residência Elza Berquó - A casa fechada para seu interior e sua estrutura apoiada em troncos de árvores.

[...] Elza me procurou para que eu fizesse uma casa para ela. Respondi-lhe dizendo: “você está louca! Estou sendo julgado pelo tribunal de segurança. A primeira sessão vai ser amanhã. Vou ser condenado. O que é que você quer que eu faça o projeto para você na cadeia?”. Mas você conhece Elza, a robustez catastrófica... e fiz o desenho dessa casa meio como “arquiteto presidiário” e servindo à personalidade complexa da própria Elza! (ARTIGAS, 1984, p. 208).

Nesse caso, a solução arquitetônica de Artigas, meio pop, meio protesto contra todas as coisas e irônica como o próprio autor, mistura a utilização do concreto armado apoiado em troncos de madeira com os ambientes estruturados em volta de um pátio central.

[...] Quer dizer, arquitetura internamente como norma de participação do espaço e, em seu interior, como expressão. Aqui, no caso, ela virou interior e expressão de protesto, irônico, contra uma vivência em que a visão interior não tinha importância nenhuma (ARTIGAS, 1984, p. 211).

O “milagre econômico” da década de 1970, ou o “falso milagre”, proporcionou aos arquitetos um grande volume de trabalho. Os investimentos para estimular a construção civil possibilitaram um aumento significativo de obras públicas. Artigas, mesmo cassado, venceu concorrências no Estado do Amapá e projetou para o governo federal. Tem também uma intensa produção no interior de São Paulo e no norte do país.

Arquivo Biblioteca FAU - USP



Fotos 44 a 46: Balneário Jaú, a relação interior-externo, público-privado: continuidade visual.

As obras mais significativas dessa fase são a estação rodoviária e o balneário de Jaú e as passarelas sobre as vias expressas de São Paulo. São equipamentos urbanos abertos, que possibilitam o acesso por todos os lados e deixam a cidade adentrar e constituir seus espaços, num retomada de suas premissas arquitetônicas (Fotos 44 a 48 e Figura 20).

O projeto de reurbanização do Vale do Anhangabaú, por exemplo, nasce do desenvolvimento de um projeto de passarela, que também é bem resolvido como escultura urbana. Artigas articulou a ocupação desse eixo viário interligando as marginais Pinheiros e Tietê (Figura 21).

José Moscardi Fundação Vilanova Artigas



Fotos 47 e 48: Passarela Lapa e Aeroporto, a preocupação com o entorno urbano.
Figura 20: Passarela Santa Cecília.

Vários outros projetos urbanos foram realizados, como o de Santo Amaro, a Rodovia dos Imigrantes, a Renovação Urbana de Mauá-SP, uma produção que embora tenha ficado mais no nível das ideias, serviu de referência para outras intervenções futuras nessa área de estudos.

Fundação Vilanova Artigas



Figura 21: Projeto Vale do Anhangabaú, integração das Marginais Pinheiros e Tietê.

O plano urbanístico que desenvolve para a cidade de Jaú, no interior do estado, decorre do desenvolvimento das ideias levantadas pelo projeto do Vale do Anhangabaú, prevendo a recuperação ambiental das margens do rio que atravessa São Paulo. De acordo com Katinsky,

[...] Tudo indica que os estudos de edifícios sinalizam sua visão da atuação urbanística do arquiteto: sempre intervenções pontuais, sem a pretensão de estabelecer, para sempre, diretrizes que cristalizem e petrifiquem o desenvolvimento da cidade. Ou seja, nesse caso mais maduro, a intervenção pontual ao mesmo tempo em que se legitima como atuação concreta, contempla um futuro proposto e não impositivo, e desejável (2003 p.72).

A obra da rodoviária de Jaú é também considerada uma grande síntese de sua obra. A ideia do grande abrigo translúcido, agora com um desenho do pilar que lembra uma flor de lótus, integra aspectos estruturais, funcionais (iluminação natural) e poéticos. O arquiteto mantém o caminho existente, a passagem pela área aberta e insere-o no abrigo, utilizando-se de meios-níveis e rampas centrais (Fotos 49 a 52).

O aspecto externo é reduzido ao mínimo necessário, ao simples, privilegiando o tratamento interno, totalmente aberto à cidade e sem paredes, garantindo a transparência visual.

Nelson Kohn



Fotos 49 a 52: Rodoviária de Jaú, uma cobertura sobre os acontecimentos do lugar: o existente (caminho de pedestres) e o projetado (Terminal de Ônibus). O pilar, desenho resultado da necessidade técnica associada à iluminação natural.

Em todo seu percurso, da formação à prática profissional e à reflexão acadêmica, o raciocínio dialético comparece para a formação do desenho (designio) de um caminho para a arquitetura e o urbanismo paulistas. No debate com o Engenheiro Milton Vargas (primeira arguição), fica evidente o diálogo sobre as relações entre arte - técnica, desenho - obra e obra realizada - desenho.

Todo esse processo que envolve a produção arquitetônica tem como referência o artigo de Artigas (2004), escrito em 1967. Nele o arquiteto faz uma busca histórica do significado da palavra desenho. Provocado por Milton Vargas, Artigas afirma que já no século XVII, Varnhagen e Padre Bluteau apontavam para os dois sentidos desse termo: reprodução do natural e projeto. E complementa o segundo significado acrescentando os conceitos design, desígnio e intenção.

Artigas (2004) destaca as raízes da separação dos termos arte e técnica, desde sua origem na Grécia até sua consolidação no Renascimento, quando tudo o que deve ser construído o deve ser sob princípios científicos. Aponta também Brunelleschi, a quem considera um revolucionário do desenho da construção, uma vez que realizou a simbiose entre arte e técnica ao sintetizar as várias contribuições que cada corporação dominava, quando fez o primeiro projeto estrutural de uma capela na Idade Média. Para Artigas, Brunelleschi é o criador do projeto de arquitetura como associação da técnica, tal como ela existia, e da arte como conhecimento.

Ou seja, em sua volta para a FAU - USP, Artigas faz uma interessante síntese de sua trajetória, relacionando desenho e obra e confirmando que o projeto é expresso pelo desenho, que pode também ser considerado fundamento do projeto arquitetônico ou de engenharia. Em suas palavras:

O desenho cria o objeto que a gente pega na mão e que está traçado com o lápis ou nanquim, no papel, mas é o traçado daquilo que previamente estava na mente. A “catedral” na mente do arquiteto é transportada para o papel, para o desenho; e este é o projeto, é a essência do projeto (ARTIGAS, 2004, p. 201).

Assim, o desenho é linguagem que precisa transmitir vários significados para quem vai construir “as catedrais”. Para isso, Artigas vai à obra dialogar com os operários, por meio do desenho, o projeto que devem executar.

Preocupado com a relação entre a arte e o saber no processo da criatividade arquitetônica, na descoberta daquelas coisas que são patrimônio histórico de nosso modo de ser e de pensar, Artigas sempre buscou a essência da cultura nacional. Ele sabia que, depois de pronta, a obra

sozinha deveria permanecer como expressão do conhecimento técnico e artístico da época em que foi executada. Dessa forma, sem a presença do arquiteto, ela, a obra, deveria comunicar sozinha.

O discurso do desenho como desígnio, intenção e projeto de uma arquitetura adequada ao contexto em que se insere, revela uma unidade, que sempre esteve presente na trajetória prática de Artigas, entre a arte e a técnica, a arquitetura e a engenharia, uma releitura histórico-cultural do projeto e sua execução. Assim, ele passa pelo conceito de Arquitetura Moderna, de Tafuri, originado no construtivismo russo sob a ótica da casa popular, evoluindo para o conceito de habitat humano, até atingir a concepção de cidade como um conjunto de casas ligadas entre si, considerando suas relações e as relações com as pessoas.

O novo ambiente encontrado na sua volta à FAU -USP não foi prazeroso para Artigas, como podemos observar pela resposta dada ao jornalista Paulo Markun durante uma entrevista:

Voltei com o mesmo entusiasmo com que tinha largado, envolvido ainda com a idéia de faculdade que desenvolvi na reforma de 1962, que na minha visão, era, como deveria ser uma escola de arquitetura. E percebi que era uma figura estranha, meio fora do lugar da Universidade de hoje (ARTIGAS, 2004, p. 167).

Ou seja, não se sentia mais à vontade no espaço que criou. Falece em janeiro de 1985. Dois dias depois recebe, postumamente, da União Internacional de Arquitetos, o Premio August Perret, por sua grande contribuição à arquitetura. Ele mesmo reconhece sua contribuição para a criação de uma forma urbana de morar:

[...] Sou da geração dos Volpi, dos Rebolos e dos Bonadei. Foi com eles que convivi na Escola de Belas Artes desenhando modelo vivo, ainda como estudante da Politécnica, para buscar por meio do desenho, da figura humana, a compreensão do significado mais profundo da subjetividade capaz de organizar o pensamento artístico. [...] Agora, interpretar essa família paulista que se constituía, para meus clientes, das famílias de intelectuais paulistas, homens mais

adaptados a compreender a necessidade de mudar a estrutura social de sua própria família e viver um espaço diferenciado em relação àquele com que se poluía a cidade de São Paulo, copiando as formas que vinham do campo, foi uma contribuição que dei claramente no interior e procurei dá-la no exterior, em sua forma. Então sou o homem que, como Volpi, pode pular através do concretismo às suas bandeiras Fiz como arquiteto minha cidade de São Paulo (ARTIGAS, 2004, p. 213-214).

Artigas associa a vivência com o Grupo Santa Helena a seu trajeto. A temática de suas pinturas evoluiu das visões externas das cidades para fechar na cidade em si mesma, como uma leitura e expressão do seu conjunto, na busca da beleza no edifício e sua relação entre os edifícios, na contribuição conjunta para o desenvolvimento da cultura urbana paulista. Nos dizeres do arquiteto,

[...] Queria lhe dizer e justificar com o maior prazer, porque me autocritico e até contribuo mesmo para a própria crítica de arquitetura, para ver o prédio não isolado, mas sempre como expressão, que você há de gostar muito disso como historiador e saber a loquacidade que um desses objetos feitos pelo homem tem como expressão de um momento histórico e de uma cultura (ARTIGAS, 2004, p. 214).

O pensamento de Artigas continua presente no edifício da FAU - USP, não obstante todas as interferências e apropriações de uso. O espaço fragmentado convive com os espaços contínuos, apesar do sistema de controle hoje utilizado, devido aos problemas com a segurança. A cidade e o edifício se confundem na utilização coletiva de seus espaços, dentro de uma escala de proporções e do estudo baseado na vivência dos vários tempos, anteriores, atuais e imaginários, do usuário paulista.

Considerando o projeto como função social e materialização de uma ideia, o desenho para ele era uma espécie de trabalho, como também uma práxis. Ao relacionar o desenho com a obra, considerava que o projeto era expresso pelo desenho e esse é o fundamento do projeto arquitetônico. Ou

seja, para Artigas, o ausente é a cidade como fenômeno social, a presentificação é o desenho, e a superação, o projeto.

4. Encaminhamentos

Apresentei um caminho possível do processo de projeto em arquitetura e urbanismo. As reflexões, ainda que iniciais, subsidiadas por 30 anos de produção profissional e acadêmica, necessitam de uma avaliação, uma revisão da produção e um debate aprofundado sobre essas questões que envolvem o processo de projeto.

Desde já, não existe nenhuma via impositiva nessa temática, mas não há como negar o processo histórico da arquitetura e do urbanismo, seja de continuidades ou descontinuidades. As ideias partem sempre de uma referência anterior que precisam de contextualização de tempo e lugar.

Assim, Vilanova Artigas assume um caminho, uma vez que seu legado propõe possibilidades de adequações a partir de um ideário geral das relações envolvidas nesse campo disciplinar: o respeito à cultura e aos costumes locais; a cidade a partir dos edifícios e os edifícios a partir da cidade, mediados pelas relações do espaço público e privado, do exterior e interior, do cheio e vazio, da luz e da cor; a arquitetura e o urbanismo relacionados às sugestões do lugar, do programa de atividades, bem como do sistema construtivo e sua respectiva mão de obra.

Nesse sentido, o desenho como desígnio surge como mediação entre o concebido e o vivido. A obra organiza-se no percurso da práxis e do saber. Sua forma vincula-se com a função e sua rede de comunicações. Para a construção do lugar, é necessária a interlocução do espaço e a prática social. E como o espaço socialmente produzido surge do relacionado espaço com o corpo, temos a apropriação prática e simbólica, com seus significados, intervindo no seu uso. Logo, a criação da obra surge da ligação da prática social com a ação poética. Portanto, a capacidade criadora consolida-se no vínculo entre arte, técnica e suas representações.

Assim, creio estar no caminho do conhecimento que envolve minhas reflexões teórico-metodológicas e minha prática profissional no direcionamento da práxis e da minha função social como arquiteto urbanista.

5. Referências

ARTIGAS, Vilanova. Função Social do Arquiteto. In ARTIGAS, Rosa; LIRA, José T.C. (org.). **Caminhos da arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004. p.181-231.

DUDEQUE, Irã J.T. **Espiraís de madeira**: uma história da arquitetura de Curitiba. São Paulo: Nobel/ Fapesp, 2001.

GABRIEL, Marcos F. **Vilanova Artigas**: uma poética traduzida. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2003, 252f.

IRIGOYEN, Adriana. **Wright e Artigas**: duas viagens. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

KAMITA, João M. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.

KATINSKY, Julio R. Vilanova Artigas- invenção de uma arquitetura. In KATINSKY, Julio R (Cur.). **Vilanova Artigas**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003, p.24-239.

_____. Arquitetura paulista, uma perigosa montagem ideológica. **Revista AU**, São Paulo, n.17, p.66-71, 1988.

RIBEIRO, Alessandro C.; CALDEIRA, Vasco. Casas do Brasil 12. **Revista AU**, São Paulo: n.69, p.33-37, fev-mar 1996.

THOMAZ, Francini. **O uso das vias urbanas em Presidente Prudente SP: espaços públicos de legislação urbana**. Presidente Prudente: 2006 (Dissertação de Mestrado FCT/ UNESP). 250p.