

## ARQUITETURA PAULISTA: A POSTURA POLÍTICA NA OPÇÃO PELO CONCRETO ARMADO A PARTIR DE DUAS OBRAS DO ARQUITETO VILANOVA ARTIGAS

Evandro FIORIN \*

**Resumo:** Este artigo discute a postura política que estava em jogo na opção pelo uso do concreto armado em construções, bem como alguns dos pressupostos arquitetônicos do arquiteto Vilanova Artigas. Uma construção que se faz pelos embates da chamada “arquitetura paulista” em relação à “arquitetura carioca” e pela análise crítica da casa Olga Baeta e da casa Rubem de Mendonça.

**Palavras-chave:** Arquitetura Moderna, Arquitetura paulista, Projeto.

## PAULISTA ARCHITECTURE: THE POLITICAL POSTURE IN OPTION FOR REINFORCED CONCRETE FROM TWO WORKS OF VILANOVA ARTIGAS ARCHITECT

**Abstract:** This article discusses the posture policy that was at stake in the option for the use of ferroconcrete, as well as some of the architectural assumptions of the architect Vilanova Artigas. A construction which is by conflicts "architecture paulista" in relation to "architecture carioca" and the critical analysis of the house Olga Baeta and of the house Rubem de Mendonça.

**Keywords:** Modern Architecture, paulista architecture, Project.

---

\*Endereço eletrônico: [evandrofiorin@fct.unesp.br](mailto:evandrofiorin@fct.unesp.br) - Arquiteto, docente do Departamento de Planejamento, Urbanismo e Ambiente, da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” Campus Presidente Prudente-SP.

Na segunda metade do século XX, o trabalho do arquiteto Vilanova Artigas (1956) procurará questionar uma indevida apropriação da arquitetura moderna brasileira, já que esta havia se tornado parte de uma lógica comercial, na maneira como servia às necessidades dos lançamentos imobiliários, sobretudo em São Paulo, como uma alternativa de vida metropolitana, numa conformação citadina cada vez mais cercada pelas disparidades sociais. Artigas, contudo, acreditava que, aproveitando-se os meios técnicos apreendidos nas obras emblemáticas que foram erguidas pela chamada “Arquitetura carioca”, chegaríamos à consecução democrática da arquitetura.

O notório domínio da técnica do concreto armado encarnava, pela arquitetura brasileira, grande parte da esperança de Artigas em formular respostas contundentes na busca por uma solução para os “problemas da construção no Brasil”. No entanto, ao mesmo tempo em que a relevância no manuseio desse material era, na fala de Artigas (1956), comparável à “dos países mais adiantados do mundo”, também havia a consciência de que ainda convivíamos com inúmeros entraves conjunturais na nação, que iam desde os problemas de âmbito físico até as deficiências no campo da educação e saúde.

Para Artigas (1956), a “audácia técnica” de nossa arquitetura se mostraria incompatível, se o povo não pudesse libertar-se do “atraso” em que vivia. Dessa forma, para o arquiteto, seria ainda preciso superar uma “contradição básica” de nossa realidade social, porque enquanto tínhamos incontáveis riquezas e a possibilidade de expressar nosso conhecimento, demonstrando a “ousadia” nacional por meio da técnica, grande parte da população das cidades, especialmente a de São Paulo, estava renegada de sua própria organização urbana.<sup>1</sup>

Na postura de Artigas, a aceitação da técnica como solução para a superação dos problemas do país estava em constante conflito com a consciência da realidade díspar da população brasileira, um desacerto que, fatalmente, se espelhava no canteiro de obras, pois as próprias forças produtivas traduziam as nossas incongruências. A indústria ainda não era capaz de dar cabo do desdobramento técnico necessário para que os

---

<sup>1</sup> ARTIGAS, V. Aos Formandos da FAUUSP. Discurso de Paraninfo na colação de grau dos arquitetos formados pela FAUUSP em 1955. In: ARTIGAS, V. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 62. (texto originalmente publicado em: *AD Arquitetura e Decoração*, São Paulo, ano 4, n. 17, maio/jun. 1956).

arquitetos pudessem buscar as saídas construtivas a fim de atenuar os problemas de moradia.

De acordo com Artigas, a viabilidade da industrialização da construção era, de um lado, castrada por uma dependência da nossa matriz econômica aos interesses do capitalismo internacional e, de outro, por todo o grau de insuficiências incrustadas no país, sobretudo, a tecnológica. Na visão do arquiteto, ao lado da peleja para a independência econômico-social do Brasil, havia também o posicionamento nevrálgico de escancarar os contratos de toda a ordem, que se faziam presentes na concreção da arquitetura moderna, de modo que estes pudessem vir à tona, contribuindo, assim, para uma atitude crítica em face da realidade. Por esse motivo, na percepção de Artigas, enquanto Niemeyer se esforçava “para resolver as contradições numa síntese harmoniosa” ele as expunha claramente, já que em sua opinião: “[...] o papel do arquiteto não consiste numa acomodação”, na medida em que “[...] não se deve cobrir com uma máscara elegante as lutas existentes, é preciso revelá-las sem temor”.<sup>2</sup>

É por conta disso que o arquiteto Vilanova Artigas irá constituir, em alguns projetos de residências voltados para a classe intelectual paulistana, uma radical oposição aos princípios modernos de liberdade formal da chamada “Arquitetura carioca”, mas também à organização da tradicional casa paulista. Em suas propostas, buscava experimentar possibilidades que pudessem levar na direção de uma emancipação cultural, pois, na opinião do arquiteto, promovendo-se uma reinvenção do espaço da casa burguesa, também estaria sendo gestada uma arquitetura que pudesse servir para fins mais nobres.

Artigas imaginava que nessas residências poderia, em termos técnicos, conseguir resolver os problemas da casa popular, além do que, nelas poderiam se antecipar as futuras modificações sociais desejadas. Assim, nessa proposição, também seria possível denunciar os contrassensos do nosso país. O projeto da casa Olga Baeta (1956-57), no bairro do Butantã, em São Paulo, é uma prova desse escopo, pois suas empenas conformam um prédio cerrado que rechaça a rua, opondo-se à desvirtuação do discurso funcionalista em relação à cidade, formulando, assim, uma nova concepção espacial.

---

<sup>2</sup> ARTIGAS, V. Depoimento a Yves Bruand. In: BRUAND, Y. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 302.

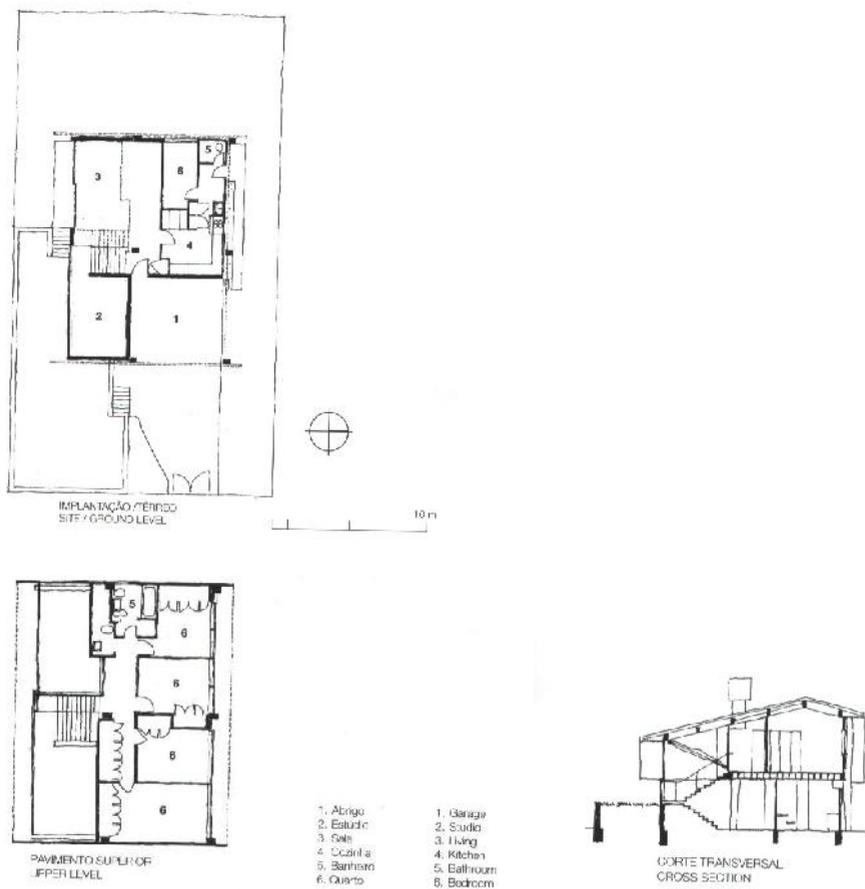


Figura 1: Casa Olga Baeta, 1956, projeto. Fonte: Artigas (1997, p. 73).

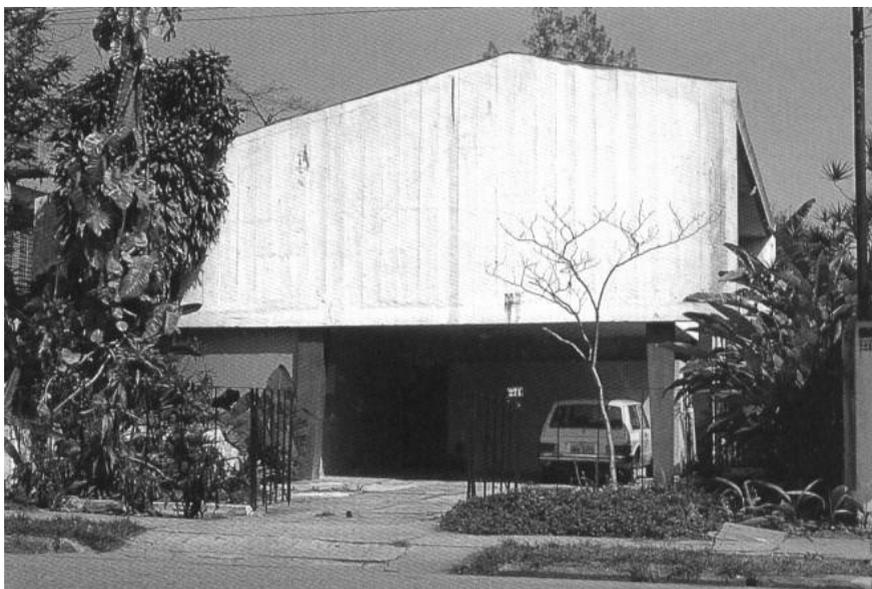


Figura 2: Casa Olga Baeta, 1956, exterior, frente. Fonte: Artigas (1997, p. 73).



Figura 3: Casa Olga Baeta, 1956, exterior, fundos. Fonte: Artigas (1997, p. 73).



Figura 4: Casa Olga Baeta, 1956, interior. Fonte: Artigas (1997, p. 73).

Diante dessa leitura, a casa Olga Baeta busca romper com uma inter-relação com o entorno porque, ao contrário da liberdade formal dos desenhos sinuosos das marquises e das transparências que propunham a ligação interior-exterior, as empenas cegas de sua construção configuram fachadas iguais, rebatendo os valores plásticos como forma de distinção. Sendo assim, essa obra constitui um volume que refuta a paisagem, mantendo certo distanciamento dela, cindindo as mais emblemáticas características dos projetos edificados pelo repertório dos arquitetos cariocas, até as suas assimilações pelo mercado imobiliário paulistano.

Em seu recolhimento, a casa Olga Baeta se fecha sobre suas elevações. Apenas suas laterais são fendidas, mas, mesmo assim, demarcadas pelo exíguo terreno. Então, perante essa espacialização, Artigas buscará não apenas demonstrar a inadequação de se constituir uma arquitetura em contato com o exterior, devido à especulação do solo urbano, mas também procurará por uma ocupação mais racional da casa, em uma cidade empreitada pelo capital. Desse ponto de vista, Artigas destitui a tradicional compartimentação da residência burguesa, abolindo a garagem como “cocheira” e as dependências de serviço localizadas numa edificação separada, de modo a unificá-las ao corpo da casa.

Essa tentativa de atualização da habitação à vida contemporânea já vinha sendo experimentada em alguns projetos anteriores de Artigas, mas, no projeto da casa Olga Baeta, assumirá uma constituição que altera a percepção dos novos materiais, inclusive, da técnica moderna. Ao inverso dos arranjos com grandes planos de vidro de outrora, o concreto armado agora deflagra, na empena cega, as objeções de Artigas em relação às agruras do contexto urbano e à opressão do sistema vigente, traduzindo-as em uma inversão do próprio sentido de progresso requerido.

A grande empena frontal da casa Olga Baeta é uma forma de contestação, porque atesta as peculiaridades do seu método de construção, já que a madeira grossa que havia sido utilizada como forma, quando retirada, revelou um resultado “hediondo”, segundo Artigas (1997). Os elementos e os procedimentos empregados na cura do concreto dessa obra, enquanto derivam dos avanços conseguidos pela arquitetura brasileira, não escamoteiam nossas mazelas, pautadas, sobretudo, na imprevisibilidade e no arremedo.

As imperfeições de uma arquitetura produzida manualmente, ao contrário do ideário mecanicista, passam a ser a tradução do arcaísmo dos materiais empregados, das falhas originadas no processo construtivo e das adversidades enfrentadas pela baixa qualidade da mão de obra. Dessa maneira, as desventuras para a consecução de uma mudança de paradigma passam a ser parte visível das discrepâncias presentes na condição socioeconômica do país. Logo, as ranhuras deixadas no concreto armado da casa Olga Baeta são, neste momento, índices da nossa realidade de despautérios. Desse modo, essa obra de Artigas estiliza a imagem polida dos grandes baluartes da produção nacional, difundida pela mídia internacional, expressando também uma reação às convenções de catálogo.

Todavia, apesar desse teor contestatório, o projeto da casa Olga Baeta, em seu interior, admite aproximações com as idéias de um espaço contínuo, mantendo forte ligação com os pressupostos das vanguardas européias do início do século XX. Assim, o piso todo colorido dos ambientes sociais, tal como um quadro de Mondrian, subentende uma divisão do espaço que se pressupõe em suspenso, promovendo uma constante interpenetração das funções – composição que pode sugerir uma materialização do traço neoplasticista, presente na *Maison Particulière* (1923), dos arquitetos do De Stijl.

Embora essa conotação não seja explicitada, é possível que contenha, em seu bojo, uma vontade de formulação de um espaço coletivo.

Desse modo, enquanto a cidade não podia ser a expressão desse ideário, o espaço da casa tenderia a assumir essa qualidade, já que o concreto armado possibilitava que as paredes estruturais fossem abolidas, fazendo do antigo interior burguês – até então subdividido em muitos cômodos –, um amplo espaço destinado ao uso comum. Essa espacialização pretendia a recondução das relações sociais, uma vez em que, nas palavras de Artigas, a “relação de visualidade do total do espaço” compreendia um desejo de “educação da família”.<sup>3</sup>

Dessa maneira, se, externamente, o projeto da casa Baeta se apresentava austero e em oposição à cidade, internamente, o seu espaço despojado e acolhedor se pretendia instrutivo do ponto de vista de uma moradia. Artigas acreditava, portanto, que a residência unifamiliar, desprovida de esnobismos, poderia servir como um instrumento de caráter pedagógico que, ao longo do processo do desenvolvimento da nação, poderia ser a semente revolucionária capaz de dotar o espírito burguês do sentido reformador de toda a sociedade.

Entretanto, ainda que uma função educativa estivesse presente no cerne da arquitetura moderna, a adoção da continuidade espacial como conceito que corroborasse a democracia e a apropriação de formas nuas como artifício para uma padronização, nunca haviam sido pensadas para que a burguesia pudesse se somar à causa coletiva, mas sim, o contrário. Nesse sentido, esse empenho de Artigas também poderia corresponder à vã tentativa de politização do usuário. Mesmo assim, sua proposição visualizava, incubada na casa burguesa, a possibilidade de uma reviravolta.<sup>4</sup>

Por conta disso, a racionalidade construtiva era tida, por Artigas, como solução para baratear o custo da obra. A sistematização modular procurará revelar o uso mínimo de apoios para a economia de meios. A prova desse intento são as colunas da casa Olga Baeta que tiram partido da contenção por meio de um desenho enviesado, pois, como se sabe, os esforços requeridos na junção entre pilar-viga-laje são sempre mais

---

<sup>3</sup> ARTIGAS, V. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 72.

<sup>4</sup> “[...] Pode-se dizer que, ao contrário dos países centrais, o desenho moderno não era uma das conseqüências da revolução burguesa, mas sim anterior a ela, pretendendo antecipá-la. Ou seja, [no Brasil] se o desenho ainda não atingira todas as classes, dirigia-se ao menos à parcela da elite que, naquele momento, era entendida como capaz de realizar as reformas democráticas e a ruptura anti-imperialista.” Cf. ARANTES, P. F. *Arquitetura Nova*: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões. São Paulo, Editora 34, 2002, p. 37.

elevados, requerendo, assim, maior robustez da armadura de concreto exatamente nesse ponto de encontro.

Nesse caso, a resposta arquitetônica da casa Olga Baeta depende, essencialmente, da adaptabilidade no trato da técnica. Os seus seis pilares e as duas empenas em balanço constituem a apropriação do concreto armado como uma saída frente aos obstáculos, almejando que se constituam formas que possam reverter a *débâcle* social do país. Uma ação engendrada sempre em conflito, porque enquanto firma um pacto com a burguesia progressista para elaborar um desenho-desígnio, não se aproxima do povo.

A casa construída por Artigas se mantém como um ensaio utópico, que tem como cerne a aura de um objeto dessacralizante, pois, se até então, não podia servir para a concreção de uma nova sociedade, era prenhe de significado político, materializado pelas aflições do arquiteto, diante da disparidade que assolava a realidade brasileira, na vontade de dirimir o sofrimento da população. Nesse sentido, as empenas que Artigas projeta em concreto armado deflagram a sua ativa participação na idéia de alterar o curso do país, mesmo que sob a tutela de um desenho destinado à burguesia.<sup>5</sup>

Deste modo, Artigas segue com a idéia da elaboração da “ossatura” do edifício como uma “expressão formal do projeto”. Na casa Rubem de Mendonça (1958), também conhecida como a “casa dos triângulos”, o empenho de Artigas está em revelar a estrutura como parte primordial da pesquisa arquitetural. Logo, o que na casa Olga Baeta eram apenas colunas enviesadas, na casa Rubem de Mendonça, se converte numa insígnia presente em todos os espaços – uma tradução das possibilidades do concreto armado na constituição plástica do edifício racionalizado. Nesse sentido, como uma maneira de deflagrar essa preocupação, é agregado à fachada dessa casa um grande mural, elaborado juntamente com o artista Mário Gruber, na tentativa de fazer ver “uma nova linguagem”.<sup>6</sup>

Esta proposta acaba por expor, ao inverso de um volume opaco, uma superfície transparente, porque, apesar de a grande empena cega se

---

<sup>5</sup> Por seu valor histórico, o sobrado foi comprado no final da década de 1990, pelo irmão do arquiteto Ângelo Bucci, que também promoveu sua adaptação e reforma. Cf. TEIXEIRA, C.; BAVA, C. Dos anos 50 aos 90. Casa Baeta. *Arquitetura & Construção*, São Paulo, n. 03, p. 28-37, mar. 1998.

<sup>6</sup> ARTIGAS, V. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 78.

compor como uma barreira visual para o interior da casa, o afresco incrustado no concreto armado, constituído por “triângulos concretistas azuis”, tende a funcionar como espécie de quadro explicativo que comunica, ao exterior, a lógica do partido da residência. Dessa proposição, emana a interação dúbia entre o lado de dentro e o de fora da casa que, simultaneamente, vela e desvela as vísceras do projeto.

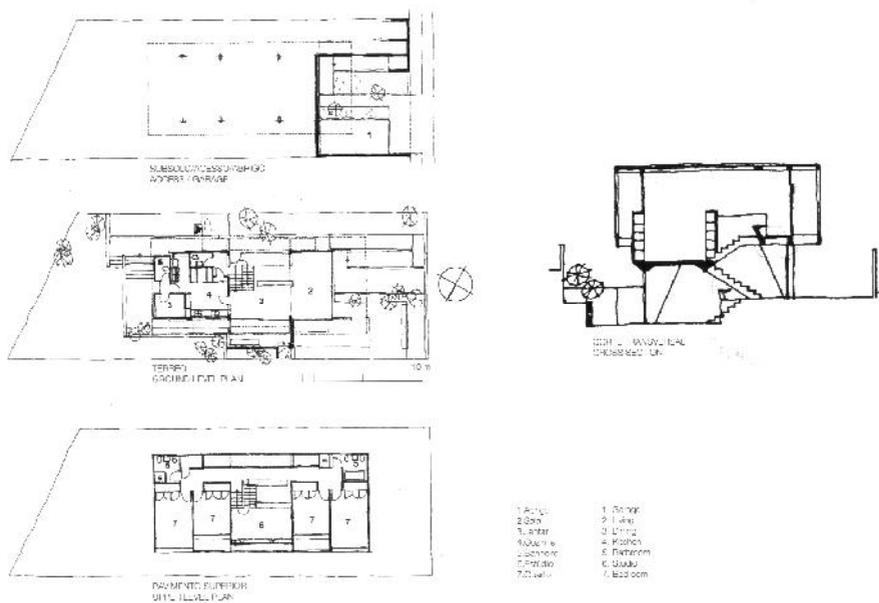


Figura 5: Casa Rubem de Mendonça, 1958, projeto. Fonte: Artigas (1997, p. 79).

A composição dos triângulos da elevação principal da casa Rubem de Mendonça se refere, então, aos elementos portantes do bloco residencial, dimensionados por uma severidade construtiva. As suas formas enviesadas não são, por conseguinte, mera elaboração estética, mas uma apropriação rigorosa dos recursos disponíveis para evitar, ao máximo, o desperdício. Sendo assim, a mensagem subliminar constituída como imagem abstrata informa, agora, o compromisso de Artigas com uma nova ética que confronta

os valores puramente plásticos, buscando restabelecer a importância estrutural na concepção da arquitetura.



Figura 6: Casa Rubem de Mendonça, 1958, exterior, frente. Fonte: Artigas (1997, p. 80).

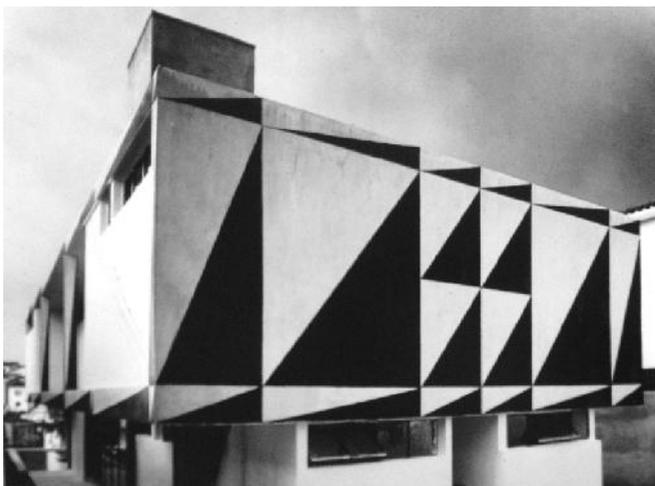


Figura 07 – Casa Rubem de Mendonça, 1958, exterior, fundos. Fonte: Artigas (1997, p. 79).

Essa preocupação de Artigas ganha maior reverberação quando da publicação da autocrítica de Oscar Niemeyer, em 1958. Esse momento culmina com a construção de Brasília, no qual o arquiteto carioca fará seu próprio balanço da arquitetura moderna brasileira, preconizando o “lastro social” e rechaçando sua possível desvirtuação. Nesse sentido, Oscar Niemeyer reconhece os desvios da produção arquitetônica nacional que, indubitavelmente, partiram de sua obra – muito ligada a uma excessiva originalidade – e sinaliza as possibilidades para um novo caminho, o da “própria estrutura, devidamente integrada na concepção plástica”.<sup>7</sup>

Nesse mesmo ano, Artigas prontamente escreve o artigo no qual consolida uma espécie de reconciliação com o trabalho de Oscar Niemeyer, deixando claro o que será o âmago da produção arquitetônica paulista nessa etapa. Aponta sua repulsa quanto a “certos aspectos decorativos” que passaram a caracterizar a expressão da arquitetura nacional, ratificando o discurso do arquiteto carioca. Artigas afirma o sentido do seu traço, numa concepção do edifício como estrita tradução de sua estrutura, “capaz de novas e mais elevadas manifestações formais”.<sup>8</sup>

A partir daí, a necessidade de implementar um maior domínio técnico passará a ser a chave argumentativa de Artigas (1959a), pois, para o arquiteto, com essa premissa, seria possível revelar não apenas uma distinção da produção brasileira num contexto dualizado por países centrais e periféricos, mas, também, resolver os problemas sociais da nação. Na opinião de Artigas, para que a arquitetura fosse a “expressão cultural de um povo” de modo a exercer uma “influência criadora”, precisaria se servir do “avanço técnico” e da “produção industrial”.

O trabalho de Artigas, nos próximos anos, estará comprometido com a busca de “novas formas” e “novas estruturas”, derivadas da capacidade de conciliar a prática arquitetônica no manuseio do concreto armado à tarefa da racionalização. Assim, sua responsabilidade era refutar o “aproveitamento de valores estrangeiros” e se adiantar na invenção de desenhos “tecnicamente justificáveis”. Estes, para ele, evitariam incorrer nos erros do passado,

---

<sup>7</sup> NIEMEYER, O. Depoimento. In: XAVIER, A. (Org.). *Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo, Pini, 1987, p. 222. (publicado originalmente em: *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 9, fev. 1958, p. 3-6).

<sup>8</sup> ARTIGAS, V. Revisão Crítica de Niemeyer. In: ARTIGAS, V. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 100. (artigo originalmente publicado em: *Acrópole*, n. 237, São Paulo, ano 20, p. 420, jul. 1958).

abrindo os caminhos para a industrialização da construção e para a superação do “subdesenvolvimento”.<sup>9</sup>

### Referências Bibliográficas:

ARANTES, P. F. **Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões**. São Paulo, Editora 34, 2002, p. 37.

ARTIGAS, V. Aos Formandos da FAUUSP. Discurso de Paraninfo na colação de grau dos arquitetos formados pela FAUUSP em 1955. In: **ARTIGAS, V. Caminhos da Arquitetura**. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 62. (texto originalmente publicado em: AD Arquitetura e Decoração, São Paulo, ano 4, n. 17, maio/jun. 1956).

\_\_\_\_\_. **Revisão Crítica de Niemeyer**. In: ARTIGAS, V. Caminhos da Arquitetura. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 100. (artigo originalmente publicado em: Acrópole, n. 237, São Paulo, ano 20, p. 420, jul. 1958).

\_\_\_\_\_. **Aos formandos da FAUUSP**. Discurso de Paraninfo na colação de grau dos arquitetos formados pela FAUUSP em 1958. In: ARTIGAS, V. Caminhos da Arquitetura. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 73. (texto originalmente publicado em: *Acrópole*, São Paulo, ano 21, n. 244, p. 125, fev. 1959).

---

<sup>9</sup> ARTIGAS, V. Aos formandos da FAUUSP. Discurso de Paraninfo na colação de grau dos arquitetos formados pela FAUUSP em 1958. In: ARTIGAS, V. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo, Cosac Naify, 2004, p. 73. (texto originalmente publicado em: *Acrópole*, São Paulo, ano 21, n. 244, p. 125, fev. 1959).

\_\_\_\_. **Depoimento a Yves Bruand.** In: BRUAND, Y. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1981, p. 302.

\_\_\_\_. **Vilanova Artigas:** arquitetos brasileiros. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997, p. 72.

NIEMEYER, O. Depoimento. In: **XAVIER, A. (Org.). Arquitetura Moderna Brasileira: depoimento de uma geração.** São Paulo, Pini, 1987, p. 222. (publicado originalmente em: *Módulo*, Rio de Janeiro, n. 9, fev. 1958, p. 3-6).

TEIXEIRA, C; BAVA, C. **Dos anos 50 aos 90. Casa Baeta.** *Arquitetura & Construção*, São Paulo, n. 03, p. 28-37, mar. 1998.