

As dimensões autônoma e utilitária da obra arquitetônica de Vilanova Artigas

MARCOS FACCIOLI GABRIEL*

Resumo

O partido de projeto constante por toda a obra da maturidade profissional de Vilanova Artigas, singulariza essa obra como portadora de uma dimensão autônoma lado a lado com a utilitária. Esta dimensão autônoma e seu sentido nem mesmo podem ser representados nos limites do jargão profissional dos arquitetos e historiadores da arquitetura, sobre o qual pesa a interdição de uma suposta separação completa entre artes autônomas e artes úteis, uma interdição que, como apontou Theodor Adorno, é constitutiva do funcionalismo. Retomando a crítica desse autor, torna-se possível, então, propor uma compreensão da obra do arquiteto paulista cuja sustentação historiográfica se dá pelo confronto com a profunda e persistente associação operada na arquitetura moderna brasileira entre funcionalismo e nacional-desenvolvimentismo sob o influxo doutrinário de Lúcio Costa, Mário de Andrade e da contribuição de Mário Pedrosa que identificou a arquitetura moderna brasileira à Antropofagia de Oswald de Andrade.

Palavras-chave: estética da arquitetura, arquitetura paulista, arquitetura brasileira, crítica de arte da arquitetura.

Abstract

The typical design solution that marks out all of Vilanova Artigas' mature work singles it out as bearing an independent dimension side by side with its utilitarian one. As it turns this autonomous dimension can't even be conceived of within the bounds of the professional jargon underpinning the discourse of both architects and architectural historians, over which an interdiction holds which, as Theodor Adorno puts it, should be viewed as constitutive of functionalism. In view of this author's criticism of functionalism it becomes possible to at least sketch out a comprehension of Artigas' work that can be historically grounded on the foundational association between modern Brazilian architecture and the policy of national development whose doctrine was set forth by Lúcio Costa, Mário de Andrade and by the later contribution of Mário Pedrosa that finally bound it up to Oswald de Andrade's notorious discourse of Anthropofagy.

Keywords: architectural aesthetics, "arquitetura paulista", brazilian architecture, architecture's art criticism.

Introdução

O ponto de partida deste trabalho foi nossa dissertação de mestrado "Vilanova Artigas – uma poética traduzida"², na qual identificáramos uma série

¹ Email m.gbr@uol.com.br, Mestre em arquitetura pela EESC USP campus de São Carlos, professor no Departamento de Planejamento, Urbanismo e Ambiente da Faculdade de Ciência e Tecnologia da UNESP, campus de Presidente Prudente, cumpre doutoramento pela FAUUSP.

de procedimentos e imagens recorrentes na obra da maturidade do arquiteto que configuravam um “partido de projeto” típico a que nos referíamos como a sua poética. Em poucas palavras, este exame da obra com o olhar da crítica de arte, por assim dizer, flagrou-lhe o caráter de obra de arte autônoma. Contudo, no cômputo da trajetória do arquiteto, há dois registros divergentes, o das proclamações doutrinárias de elogio à técnica e ao trabalho enquanto meios para a emancipação humana e o registro das obras, triste, dubitativo e reflexivo sobre o sentido dos mesmos técnica e trabalho. Para que se possa determinar o sentido desse registro ambíguo, suas raízes no desenvolvimento da arquitetura moderna em geral e na inflexão peculiar que esta adquiriu no Brasil em face do complexo ideológico do nacional-populismo e do projeto desenvolvimentista a que se acoplava, deve-se proceder ao questionamento do caráter ou das possibilidades da arte arquitetônica: arte servente a finalidades exteriores ou arte autônoma servidora de sua própria lei formal? Ou, ainda, algo que reúna as duas dimensões?

Arquitetura: arte autônoma ou a serviço de fins exteriores?

Esta questão de fundo, a da autonomia ou da heteronomia da obra arquitetônica, tem sido apontada quando se trata de caracterizar a modernidade mesma, ainda que nem sempre suas recorrências a tenham formulado explicitamente, mas sempre sujeita a todo tipo de inflexão de sentido. Desde historiadores originários dos desdobramentos da escola pur-visibilista, como Emil Kaufmann e Hans Sedlmayr, até os críticos e scholars reunidos no fórum da revista *Oppositions*, têm compreendido boa parte da construção e da controvérsia doutrinárias desde a “revolução industrial” em fins do séc. XVIII até a hegemonia da arquitetura moderna em meados do séc. XX, no âmbito desta questão. Theodor Adorno, no ensaio “Funcionalismo Hoje” de 1967 dá a essa questão uma formulação bem particular. Contemporâneo dos fundadores do movimento moderno alemão e personalidade do mesmo mundo cultural, manteve-se como observador atento até o “triunfo” na reconstrução

¹ GABRIEL, M. F. *Vilanova Artigas: Uma poética traduzida*. 2003. Dissertação de mestrado – Escola de Engenharia da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2003. P. 253-254.

alemã do II pós-guerra, diante do que manifestou-se a partir de sua concepção filosófica profundamente crítica e mais estável quanto aos fundamentos doutrinários, o que torna seu ensaio um ponto de partida para questionar pelo aprofundamento e não pela substituição tão demasiadamente lábil dos conceitos. Assim, desde já, o questionamento prévio da questão posta pela obra de Artigas terá Adorno como ponto de referência.



**Prédio da FAUUSP em obras de restauração, Cidade Universitária, São Paulo, 2010.
Projeto de Vilanova Artigas, foto de Marcos F. Gabriel.**

Os procedimentos e imagens recorrentes que pudéramos identificar na obra da maturidade do arquiteto eram os seguintes :

1. Gerar espaços pela repetição ou extrusão de um padrão estrutural ao longo de um eixo. A seção transversal resolve a organização, a estrutura, os níveis de acordo com acessos e níveis de sítio.

2. Didática do procedimento

A seção transversal, nas extremidades, torna-se fachada e, pelo seu caráter plano, expõe as decisões tomadas na concepção do projeto.

3. A estrutura é o edifício, o edifício é a estrutura : Hipérbole estrutural

No sentido da representação, há uma fusão entre as estruturas e os vedos, ou um espessamento volumétrico da estrutura, de modo que o edifício todo passa a ser representação de uma estrutura trilítica, ou seja, pesadas

vigas e lajes sobre pontos de apoio inversamente reduzidos a quase pontos. A estrutura do edifício subordina todas as outras partes, funde-se com elas, com a cobertura ou com os volumes funcionais conforme convenha à sua expressão. O uso de grandes vãos está impregnado por essa hipérbole da estrutura, para além de quaisquer determinantes tecnológicos ou funcionais.

4. Figuração dramática do suporte

A preferência de Artigas recaía sempre nas estruturas trilíticas, pois que estas distinguem claramente o suporte e o suportado, ao contrário dos sistemas de superfícies ativas. O grande vão, a maior distância horizontal entre apoios, e as dimensões mínimas destes consistem em dramatizar o conflito entre o peso e a resistência.

5. Expressão enfática de proporções e verdade dos materiais

Os volumes de Artigas, desde obras dos anos 40, eliminam tanto quanto possível elementos salientes secundários, como que comprimindo a todos sobre o plano-face do volume, como já se vê no edifício Louveira (1947). A força das proporções atinge toda a intensidade quando o material bruto é deixado aparente, dando-se a proporção como tensão entre forma e material.

6. Reversibilidade Espaço-Volume

A figuração estrutural, ao submeter todo o edifício, requer definições volumétricas cerradas, sem aberturas visíveis que lhe retirem o senso de massa, peso e impenetrabilidade. O percurso do usuário, do exterior ao interior torna-se o jogo de reversibilidade mútua pelo qual o espaço reverte-se em massa e a massa em espaço, um vazio ou um oco escavado na massa.

7. Contrastes intensos de luz e sombra

A figuração da estrutura que domina o edifício apresenta-o na configuração de viga ou laje sob apoios minúsculos e distantes. Essas “vigas”, iluminadas pelo sol e pela atmosfera, determinam a obscuridade do vão sob elas. No percurso exterior-interior e vice-versa, o uso da iluminação zenital ou de abrir vazios na massa aparentemente compacta do edifício torna a reverter esse efeito, que transcorre paralelo com a reversão massa/espaço. Os contrastes intensos entre os planos achatam os corpos a silhuetas ou os revela a uma luz intensa.

8. Plástica do concreto

Se Niemeyer tirou partido da plasticidade e da eficiência estrutural do concreto para obter formas livres do condicionamento construtivo e funcional associado ao ângulo reto, Artigas criou veementes volumes prismáticos nos quais o concreto é como que forçado e submetido por uma determinação que lhe é exterior. Daí, o conflito entre as virtualidades do material e a regra inflexível da forma, exposto nos padrões de fôrmas de tábuas e em todos os acidentes de deposição da massa.

Estes elementos, e outros ainda apontados por outros autores, em especial João Massao Kamita³, configuram um partido único de projeto que Artigas, após 1957, empregou em todo tipo de programas e do qual poucas vezes afastou-se, com poucas exceções como algumas casas de praia e algumas construções escolares com estruturas de madeira e alvenarias de tijolo. A autonomia da arquitetura que as vanguardas associavam com freqüência à pura construção é aqui plenamente realizada, mas não por motivos práticos ou funcionais, e sim por motivos expressivos. Assim, o partido típico de projeto termina por desempenhar de modo análogo aos elementos e procedimentos escolhidos por artistas modernos como, por exemplo, os pintores Mondrian e Morandi, que passaram a vida, ou a maturidade profissional, a pintar como que um único quadro.

O fato de que possamos investigar o sentido desse conjunto constante de elementos faz dele algo mais viável de ser compreendido como uma reunião de materiais historicamente imantados num todo organizado, ou seja, como obra de arte autônoma, como obra de arte que segue sua lei formal. Esta é uma arquitetura que assume, a despeito do proselitismo do autor em direção contrária, ter uma dimensão independente lado a lado com uma dependente de finalidades exteriores. A despeito do uso ostensivo da tecnologia do concreto, às vezes com soluções prospectivas e arriscadas, a imagem que projeta não é a da competência profissional, nem mesmo temperada pelo brilho da imaginação, mas algo mais complexo, que envolve

² KAMITA, J. M. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

tanto o elogio do trabalho enquanto promessa de emancipação do próprio trabalho quanto uma tonalidade mais triste e dubidativa.



**Prédio da FAUUSP em obras de restauração, Cidade Universitária, São Paulo, 2010.
Projeto de Vilanova Artigas, foto de Marcos F. Gabriel.**

Esse duplo caráter da arquitetura de Artigas é um problema que o funcionalismo e as doutrinas da forma arquitetônica enquanto sob a causalidade de determinantes que lhe sejam exteriores, nem mesmo reconhece. Se a forma segue a função e emprega o material de modo adequado à sua própria “natureza”, por que as soluções de Artigas se mantêm constantes a despeito da variedade dos programas funcionais? O funcionalismo, a despeito de já aparecer em doutrinas do séc. XVIII, como Milizia e Durand, não dispõe em parte alguma de um tratado sistemático que o exponha e fundamente, antes, trata-se de um emergir pouco a pouco no debate arquitetônico até tornar-se consenso na atividade prática, a qual têm lá suas astúcias para esquivar-se de questionamentos teóricos frontais. Theodor Adorno pôde romper a barreira desta interdição não apenas por estar criticamente armado, mas por ter sido observador de todo um curso de

desenvolvimento. A interdição, muito bem percebida pelo ensaio de Adorno⁴, tende a desarmar criticamente os do meio e a desencorajar os de fora a vir, por assim dizer, meter o bedelho. A crítica adorniana, singular neste passo, ocupa-se da interdição como algo constitutivo do funcionalismo, no seu “barbarismo” ou na sua participação nas tendências da modernidade à eliminação da cultura, o que se manifesta na recusa funcionalista contra o ornamento e pela eliminação de tudo que fosse supérfluo e “inútil”. Esta crítica incide sobre a própria noção de utilidade e sobre a alegação habitual dos arquitetos de servirem ao homem no que ele verdadeiramente necessita e não à percepção adulterada dessas necessidades. Esse “homem abstrato” não seria mais que apanágio à única e verdadeira finalidade, a auto-finalidade da acumulação do capital. Na “sociedade antagonista” não restaria qualquer mediação entre o sujeito/usuário e o objeto de uso/consumo, prevalecendo, então, a crueldade daquele e a humilhação deste. No curso de seus rodeios, a humilhação do objeto recai, por um princípio de unidade recíproca, sobre o sujeito, o qual se torna apenas meio para a cumulação. Assim, poderíamos parodiar o imperativo categórico kantiano do lado do objeto : usa e consome de tal modo que o objeto de tua necessidade ou desejo nunca seja apenas meio, mas também fim. Essa dimensão em que o objeto tem em si sua própria finalidade é a arte.

A face objetivista da burguesia, compreendida mais como a cultura e o caráter da modernidade do que uma classe social *vis-à-vis* outras classes, assumiria a utilidade para o lucro como valor máximo. A face subjetivista, pelo contrário e sem mediação, seria o filisteu da cultura, o esteticismo e o culto à imaginação criadora *ex nihilo*, sem a mediação histórica dos materiais da arte; na articulação entre estas duas, arma-se a crítica adorniana ao funcionalismo. O filósofo que descobria o esclarecimento no mito e o mito no esclarecimento, não poderia deixar de comentar os polêmicos opúsculos de Adolf Loos, o crítico da cultura que, para a consciência moderna, havia ligado ornamento e estilo a uma suposta infância da humanidade, isto é, a estágios passados do desenvolvimento do espírito humano, cuja permanência, nas condições da

³ ADORNO, T. *Functionalism Today*, In: *Rethinking Architecture*. Londres : Routledge, 1997.

modernidade, só poderia dar-se como ruína material, insanidade ou delito. Punha em questão, assim, o débito do funcionalismo para com o esclarecimento unilateral, supostamente depurado do mito, para o qual a consciência moderna só conhece as coisas na sua imediação e nada mais, para o qual a utilidade só poderia ser uma relação unilateral de submissão incondicional do objeto de uso. Daí o registro de escândalo diante de uma atividade civilizada que carregaria consigo uma forma de barbarismo, pois da experiência de decepção com a cultura falsa e impotente diante de um mundo que descartava todo objeto cuja utilidade não mais fosse solicitada, passou à negação da cultura. Ignorar as origens míticas e mágicas da arte significava, então, ignorar que toda civilização depende, como condição de possibilidade, de um acordo entre os impulsos mimético e de objetivação racional; segundo esta compreensão distintamente adorniana, a aparência do mundo, ou o estilo, não poderia ser algo supérfluo ou postiço, tanto quanto a relação entre cultura e civilização não poderia ser de fins e meios, mas de condição de possibilidade. Nesta perspectiva, falar em tom benevolente da função ou da utilidade da cultura e da arte é uso inapropriado da linguagem, na melhor das hipóteses, tanto quanto fazer-lhes a apologia não mediada e não problemática recai na falsidade. Proibir imagens e depurar o objeto de uso de todo resíduo mágico, fazer do objeto antropológico da magia e do mito a objetividade *per se*, exigindo sua humilhação incondicional à satisfação das necessidades abstratas de um usuário abstrato, seria então pôr-se na perspectiva da cadeia da utilidade na qual ressurge o autofinalidade do lucro, este sim, de fato, o único fim.

Estas considerações seriam a raiz profunda do movimento que se observa nos escritos de Loos e na hegemonia funcionalista que se seguiu, a qual passou a dar como fato indisputado a separação quimicamente pura entre artes autônomas e artes ligadas a fins exteriores. Na interdição a questionamentos que se pudesse dirigir a esta separação, pesaria tanto o ressentimento pelos resultados esteticamente superiores das artes autônomas quanto culpa pela opressão ilimitada do objeto.

Nas épocas anteriores à sociedade antagonista a natureza permanecera como fulcro da alteridade ou fonte de todo horror e ameaça. Que o homem pudesse manter alguma forma de adaptação biopsíquica estabilizadora da civilização devia-se a alguma forma de acordo entre os impulsos mimético e de diferenciação racional plasmado pela arte e que daria concretude sensível e estabilidade ao mundo tal como este se apresentava no estilo. Este era a norma de validade das produções ou adequação à aparência do mundo e guardaria alguma relação à distância com as forças produtivas e seu grau determinado; entre este último e a história dos estilos, ou história da arte, haveria, pois, todo um circuito de relações. Esta concepção explicaria porque algo que fora útil ou instrumental algum dia, poderia, mais tarde, tornar-se ornamento e depois “resíduo orgânico tóxico”. Esta teoria do estilo reflete e põe em diálogo a descoberta do apolíneo e do dionisíaco e os princípios de prazer e realidade, mas também, talvez seja tributária de questões formalizadas pela escola formalista em história da arte, como os impulsos de natureza e abstração.

No registro histórico desse acordo assenta-se a historicidade própria dos “materiais artísticos”. Aquilo que se poderia chamar de doutrina adorniana da modernidade, ou da sociedade antagonista, revela-se na seguinte pergunta : por que não há mais o estilo e cada obra deve encontrar por si mesma a lei formal imanente a seus materiais, única lei possível de sua legitimidade e autenticidade artística? A resposta seria que, nas condições da sociedade antagonista, a alteridade da natureza deslocou-se para as relações sociais, mas de modo oculto e feiticista. Se na mímese da natureza, cujo critério de validade estético era a perfeição, realizava-se o acordo entre os impulsos opostos, agora, na lei imanente aos materiais que guia a produção das obras, sem embargo de sua heterogeneidade e de suas fusões transfiguradoras, tem lugar uma mímese histórico-social na qual à objetividade e à alteridade da sociedade antagonista corresponde, como índice de sua verdade, a objetividade blindada da lei imanente aos materiais da obra, em face da qual, a técnica apontaria o que o homem e os objetos poderiam ser, opondo-se à consolação e à afirmação. As qualidades estéticas do objeto também não

poderiam, assim, ser uma inerência natural, pois que só há o estético no campo de forças da finalidade sublimada, da forma da finalidade sem fim definido. Assim, para qualquer objeto de uso valeria nalguma medida o que é patente para as artes autônomas, ser fim em si mesmo ou ser produto de uma ação finalista sem fim definido, pelo quê somente poderia ter qualidades estéticas. Estas últimas só podem ser históricas e enlaçam e transfiguram todas as circunstâncias de seu uso, da técnica produtiva, de sua dimensão de imagem, além das finalidades internas e externas igualmente.

A teoria do estilo esboçada em Funcionalismo Hoje⁵ desdobrou-se na idéia de objetividade estética ou na concepção dos “materiais da arte”, a qual proporciona um diálogo crítico com a prédica funcionalista de “adequação ao material”, bem como em face da ausência de mediação, comum no discurso dos arquitetos modernos, entre o objetivismo da obediência à natureza do material e à função e o subjetivismo do culto à imaginação criadora *ex nihilo*. Esta última não deixa espaço para uma crítica de arte na arquitetura, pois que esta é a linguagem adequada da mediação ausente.

A questão dos materiais, tal como veio a predominar no consenso funcionalista, tem origem em John Ruskin, cujas geografia e geologia românticas, apresentadas no célebre *As Pedras de Veneza*⁶, faziam das qualidades do material manifestação do panteísmo ou do Deus-natureza. Contudo, sua concepção do gótico como estilo isento da pedanteria e marcado pelo igualitarismo cristão e do correspondente “ornamento revolucionário”⁷, passaria por alguns deslocamentos com William Morris, pelos quais se concluiriam na prédica da poupança do trabalho útil, ou seja, trabalho produtor de lucro. Este último aparece explicitamente em *Useful Work VS. Useless Toil*⁸, no interior de uma proposta de reforma social que continha como um de seus pontos fundamentais a eliminação de todo parasitismo social, inclusive todo

⁵ ADORNO, T. *Functionalism Today*, In: *Rethinking Architecture*. Londres : Routledge, 1997.

⁶ RUSKIN, J. *As Pedras de Veneza*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

⁷ RUSKIN, J. *The Nature of Gothic*. In: RUSKIN, J. *The Stones of Venice*. Disponível em: <www47.homepage.villanova.edu/seth.koven/gothic.html>. Acesso em: 09/2009. Tradução nossa.

⁸ MORRIS, W. *Useful Work Versus Useless Toil*. In: *William Morris Selected Writings and Designs*. Londres: Penguin Books, 1968. p. 123.

tipo de envolvimento com a arte e a cultura que não contribuisse para o esforço moderno pelo desenvolvimento da técnica e da indústria pelo qual, acreditava, o trabalho útil criaria as condições para abolir, num futuro razoavelmente próximo, a própria necessidade do trabalho, o que abriria uma época em que todos teriam desempenho criativo e não mais apenas mecânico. Todo compromisso razoável da arte, nessa perspectiva histórica, seria com as artes aplicadas, que reintroduziriam o belo no mundo da produção como compensação pela reforma social funcionalista e pela intensidade do esforço e da renúncia ainda (sic) necessários. Se a plena felicidade, que era identificada à arte ou ao desempenho criativo, ainda não era possível, que pelo menos se conquistasse “a menor dor para o maior número”. Assim, a arte, o maior prazer, em geral pago com as maiores dores, entrava numa estrutura de barganha por um desenvolvimento técnico-industrial que se justificava numa perspectiva muito próxima ou coerente com a concepção utilitarista de Jeremy Bentham, pelo menos tal como o compreendia Hannah Arendt⁹.

A experiência de Loos com as artes aplicadas, o *Jugendstil* como era conhecido nos países de língua alemã, teria aplainado as ambigüidades do movimento *Arts and Crafts*, e o teria impelido a suas formulações sobre os materiais e de seguir-lhes a natureza inerente, o que incluiria suas supostas qualidades estéticas naturais¹⁰, pelas quais este ofereceria uma compensação pela eliminação do inaceitável ornamento¹¹ bem como serviria ao princípio de poupança do trabalho útil. Assim, poderíamos, na linha destas observações de Adorno sugerir que a estrutura da barganha e o utilitarismo como princípio societário para a modernidade tenham sido constitutivos do funcionalismo. Esta relação, que por hora não podemos mais que apontar, compõe a hipótese explicativa que iremos desenvolver.

⁹ ARENDT, H. *A Condição Humana*. São Paulo: Editora Forense Universitária, 1999.

¹⁰ LOOS, A. *Acerca da poupança*. In : LOOS, A. *Ornamento e crime*. Lisboa : Edições Cotovia, 2004, p.260.

¹¹ LOOS, A.. *Ornamento e crime*. In : LOOS, A. *Ornamento e crime*. Lisboa : Edições Cotovia, 2004, p.223.



**Prédio da FAUUSP em obras de restauração, Cidade Universitária, São Paulo, 2010.
Projeto de Vilanova Artigas, foto de Marcos F. Gabriel.**

Resta-nos, ainda, acercarmo-nos do que Adorno estaria a propor alternativamente para a arquitetura moderna. Se as necessidades ou os desejos dos homens fossem autênticos, se atribuíssem um fim em si mesmo aos objetos, isto já implicaria num gosto ou numa sublimação ou deslocamento a objetos elevados. Em outro ensaio adorniano, *O Fetichismo na Música e a Regressão da Audição*¹², o gosto já havia deixado de ser o caso, tanto quanto ninguém mais empiricamente exercia o direito à escolha, conformado que estava o público à passividade no consumo, em que a mesmice fazia o sucesso e este reiterava a mesmice. A possibilidade do gosto estaria em que estilos musicais sérios e o divertimento não fossem antitéticos, como viera a ser com a indústria cultural. Mahler aparecia, então, como compositor exemplar que se adiantara aos fatos, pois reunia os fragmentos do que era demasiado

¹² ADORNO, T. W. *On the fetish character in music and the regression of listening*. In: _____, T. W. *The culture industrie*. New York : Routledge, 2001.

conhecido e desgastado e lhes conferia uma segunda vida pela força com que seguia a lei desses mesmos materiais heterogêneos na construção de um todo organizado. As considerações presentes no mesmo ensaio talvez permitam que se caracterize, no espírito das costumeiras analogias entre música e arquitetura, o que Adorno estaria a propor aos arquitetos no registro de seus rodeios. Claro está de saída que tudo o que propusesse incluiria compenetrar-se inteiramente das aporias que cercam a arquitetura na modernidade, pois esta, sendo tanto autônoma quanto ligada a fins exteriores, não pode ignorar os homens tal como são. Mas se pretendesse continuar a ser autônoma deveria negá-los tal como são factualmente. Abrir mão de seguir a lei formal imanente seria pôr-se a satisfazer necessidades falsas, e este seria o elemento de verdade do asceticismo da Nova Objetividade, ao por de lado a expressão subjetiva não mediada. Mas, por outrolado, tomar a tecnologia, que tornou-se fim em si mesma, na sua autoimanência seria recair no fetichismo:

Se pretendesse ultrapassar os homens *tel quel*, na figura de um homem-tipo como o de Le Corbusier, então teria que fiar-se numa antropologia questionável ou até mesmo numa ontologia. (...) Tão logo o pensamento ultrapasse sem considerações os desejos subjetivos em nome de necessidades verdadeiramente objetivas, transforma-se em brutal opressão¹³.

A mediação que toda arte autônoma, e assim a arquitetura, deveria exercer, consiste em conter algo daquilo a que resiste e nega, bem como incorporar, como o fizera Mahler, o desejo e as preferências do público de usuários e clientes empiricamente dados e rejeitar a autoimanência quimicamente depurada. Uma atividade que mira enquanto seus sujeitos/objetos uma humanidade emancipada, possível tão somente numa sociedade transformada, deveria dar-lhes obras autorais, as quais, no registro de pensamento estético de Adorno, nada tem de subjetivismo mas, pelo contrário, que fizessem dos materiais díspares um todo organizado, e que,

¹³ Id. *Functionalism Today*. In: *Rethinking Architecture*. Londres : Routledge, 1997.

portanto, lhes apresente a possibilidade de desejos e necessidades, nem atizados nem recusados, mas sublimados.



**Prédio da FAUUSP em obras de restauração, Cidade Universitária, São Paulo, 2010.
Projeto de Vilanova Artigas, foto de Marcos F. Gabriel.**

A obra de Vilanova Artigas e o “chamado à ordem” no pós-Brasília

Agora podemos voltar à posição da obra de Artigas em face das referências apresentadas. Em primeiro lugar, o grande vão é a configuração estrutural que conduz as cargas ao solo através de pontos de apoio os mais distantes entre si. A catedral gótica podia fazê-lo pela maior distância na vertical, bem como o templo grego talvez o fizesse pela mais clara distinção entre o peso suportado, a cobertura e o entablamento, e o suporte, ou seja, a coluna. Mas a horizontal é que implica a maior dificuldade técnica, algo que a tecnologia moderna pode proporcionar à medida em que entraram em cena a construção metálica e o concreto armado e protendido. Na construção tradicional ficava-se restrito, na melhor das hipóteses, às possibilidades dos

arcos nas estruturas de alvenaria ou aos diminutos vãos das vigas de pedra. A distância maior e o caminho circundante e indireto proporcionados pela técnica moderna tornariam visível de modo mais intenso o conflito entre o peso e a resistência. Schopenhauer ¹⁴ formulou este conflito como representativo dos graus inferiores de objetivação da vontade, aqueles da natureza inanimada. Mas é fácil ver que esse conflito envolve quem constrói as estruturas, o homem. Portanto é o drama da ação humana sobre a natureza que vem ao plano da representação estética, ou seja, o plano do antagonismo social. Para Schopenhauer, o solo, destino a que a estrutura envia as cargas e destino final de todas as estruturas após deterioro e colapso, não seria fonte, origem ou sustentáculo, o solo seria morte e libertação da vontade, retorno ao indiferenciado. Com efeito, os mais antigos monumentos conhecidos são montes de pedra, monumentos funerários; montes de pedra que imitam a geologia. O monte de pedra é também o que resta da construção arruinada e ruída.



**Prédio da FAUUSP em obras de restauração, Cidade Universitária, São Paulo, 2010.
Projeto de Vilanova Artigas, foto de Marcos F. Gabriel.**

Noutro registro, o solo e o peso são constrangimentos que desafiam a vontade de potência a que queira mais, a que a criatura erga-se mesmo que

¹⁴ SCHOPENHAUER, A. The World as Will and Representation, vol. I,II. New York : Dover, 1969.

seu destino seja retornar inexoravelmente, só para voltar a erguer-se e assim alternadamente por infinitas vezes. Artigas falava de estruturas que imitavam a natureza ou se amoldavam a ela e aquelas outras, as estruturas trilíticas, as quais preferia pois manifestavam o artifício e a indústria humanos. As estruturas de superfície ativa poderíamos, talvez, compará-las às formas vegetais, tanto quanto as estruturas de alvenaria em arcos e abóbadas a formações geológicas. As estruturas trilíticas, por seu turno, requerem os fundamentos da geometria, ou seja, a vertical, a horizontal e o ângulo reto, princípios de construção e de ordem espacial criada pelo homem¹⁵, signos da diferenciação entre homem e natureza, com tudo o que implica como memória, temporalidade que enlaça passado, presente e futuro e uma vontade de potência muitíssimo maior e as, correspondentemente maiúsculas, capacidades de sentir dor e prazer.

Esse jogo de registros opostos lança uma dúvida sobre a perfeita racionalidade do ato de construir ou da justa adequação entre necessidade de abrigo e o esforço de construir, e sugere que este anime-se de algo além, que vai desde querer maior e melhor abrigo até construir com grandeza e arte em honra a heróis e deuses, coisas que não se justificam pela mesma contabilidade, mas sim por algo quiçá insano e não razoável. Como a construção continua a ser, mesmo nos dias de hoje, uma das atividades industriais mais perigosas e duras, é de se supor que a visão das obras traga consigo dores tão maiores quanto mais intensos os prazeres no grandioso e no que ultrapassa as coisas da ambiência cotidiana. Quando se instala a pura contabilidade entre prazer e dor, que nivela prazer a ausência de dor, é porque algo já se perdeu de vista. Não nos basta produzir e fazer na exata medida de uma causa que o justifique, mas, pelo contrário, fazemos e construimos para que algo faça sentido, e nenhuma ilusão pode ainda ocultar que sejamos autores e responsáveis por querer mais; tal é o sentido de “Deus está morto”. Do contrário, ficamos entregues à necessidade, e nada fazemos senão

¹⁵ GIEDION, S. *El Presente Eterno: Los Comienzos de la Arquitectura*. Madrid, Alianza Editorial, 1981.

satisfazer a necessidade, a qual não faz senão ser repostada, pelo que as coisas não podem ser ultrapassadas por nenhum sentido.

Artigas parece ter preferido as estruturas mais acintosamente artificiais e contrastantes com a natureza, que emprega a maior técnica, realiza o maior feito e celebra não se sabe se o orgulho do poder técnico ou o algo mais, algo além da técnica contábil. As estruturas de Artigas, pela apresentação hiperbólica das estruturas trilíticas de concreto, ele as empregou muito além do que ditavam conveniências práticas ou utilitárias :

(...)A garagem de barcos do Santa Paula late Clube, de 1961, é apenas uma cobertura, sob a qual os volumes utilitários estão como que escavados no terreno, cuja superfície se prolonga por rampa ao piso do pavilhão coberto que é assim todo aberto sob aquela pesada cobertura. Uma obra com esse tipo de exigências funcionais poderia ter tido a cobertura resolvida, com evidente economia, com cascas de concreto ou de alvenaria armada, como aquelas construídas pelo engenheiro-arquiteto uruguaio Eládio Dieste. Em vez disso, Artigas optou por um veemente e massivo manifesto trilítico. Com efeito, não mais empregou cascas ou arcos após as obras e projetos do período até 1953, como na rodoviária de Londrina, no Esporte Clube Pinheiros ou no conjunto poliesportivo do Estádio Municipal de Londrina . Não há qualquer determinante funcional ou construtivo, muito pelo contrário, que ditasse tal opção. Trata-se de uma escolha artística de repertório, pelo sentido das estruturas.¹⁶

Os pontos de apoio reduzidos quase a pontos geométricos e as colunas em formas triangulares ou piramidais com o vértice voltado para baixo, apontando para o solo, merecem comentários análogos. Formas cônicas ou piramidais mimetizam a geologia, o modo próprio de acomodação do solo e das rochas em montanhas e colinas. Base larga e vértice para cima, assim quer o pulso do peso, a força da terra. O artifício humano, na representação dos apoios de Artigas, inverte essas configurações, pondo o vértice para baixo. O vértice para cima apontava para Deus, para o altíssimo, para o outro mundo, ou para o primeiro motor imóvel além e acima dos céus. Deus ou os deuses faziam da terra dádiva, parte do círculo que ligava mortais e imortais e fazia de cada paragem sob o céu, que fosse habitada, um lugar. O historiador da arte Hans Sedlmayr apontou que na origem da arquitetura moderna manifestara-se

¹⁶ GABRIEL, M. F. *Vilanova Artigas: Uma poética traduzida*. 2003. Dissertação de mestrado – Escola de Engenharia da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2003. P. 253-254.

uma orientação a romper a ligação com a terra, como nos projetos de construções esféricas de Ledoux, como a casa esférica para um Meirinho, anterior a 1778, e outra para um fabricante de rodas, ambas as estruturas a tocar a terra num único ponto. Já com os construtivistas soviéticos, a que chamava arquitetos da “segunda revolução”, manifestava-se uma busca por um espaço liberto do peso e da orientação à terra. A metade inferior da esfera, aquela que toca a terra num ponto, seria como que a Inversão da cúpula do Panteão romano, representação dos céus e do primeiro motor imóvel. Num certo sentido, essa inversão do pulso do peso sugere o desafio ao que se apresenta como constrangimento, em vez de fonte ou fundamento, diante do qual a vontade de potência unilateral moderna exige que se entregue como suprimento ilimitado de bens! Assim, Artigas declarava : "Não tenho nada a ver com a força da gravidade, é um obstáculo absurdo, que a idéia, o pensamento e a sensibilidade podem negar dialeticamente. E negam-no cantando" ¹⁷

Na interpretação da arte e da arquitetura egípcias por Aloïs Riegl¹⁸, a pirâmide seria a coisa por excelência, o Ser por horror ao vazio, massa sem espaço aberto em seu interior, cujo vértice apontaria para um abrigo ou morada divina nos céus, o qual sustenta o valor e o lugar de cada coisa mundana sem ser ele mesmo uma coisa. Para a vontade materialista moderna, trata-se tão somente de material a ser utilizado ou obstáculo no qual abrir um vão ou uma passagem ou escavar um vazio ocupável. O espessamento volumétrico da estrutura e a alternância entre espaço/passagem e massa/obstáculo faz com que as obras de Artigas cooperem com a configuração que imprimia aos pontos de apoio em evocar as mesmas imagens ou idéias .

Muito cedo em sua obra, Artigas procurou dar expressão clara e veemente às proporções, preferindo, por isso, volumes prismáticos os mais simples, de arestas vivas e sem esfumados:

Notáramos ao examinar o Edifício Louveira (...) por comparação aos blocos do Parque Guinle (...) de Lúcio Costa e ao Edifício Residencial

¹⁷ Artigas, J.B.V. *A Função Social do Arquiteto* – Concurso do Prof. Arq. João B. Vilanova Artigas para Professor Titular da Disciplina de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo realizado em junho de 1984. São Paulo : Nobel, 1989. P.72.

¹⁸ RIEGL, A. *El arte industrial tardorromano*. Madrid : Visor, 1992.

de Botafogo (...) dos irmãos Roberto, como Artigas sacrificava encantos de ocorrências acidentais e esfumaturas que amortecessem a apreensão das proporções dos volumes construídos e do espaço no interstício entre eles, espaço que prolonga a Praça Vilaboim em frente.(...) ¹⁹.



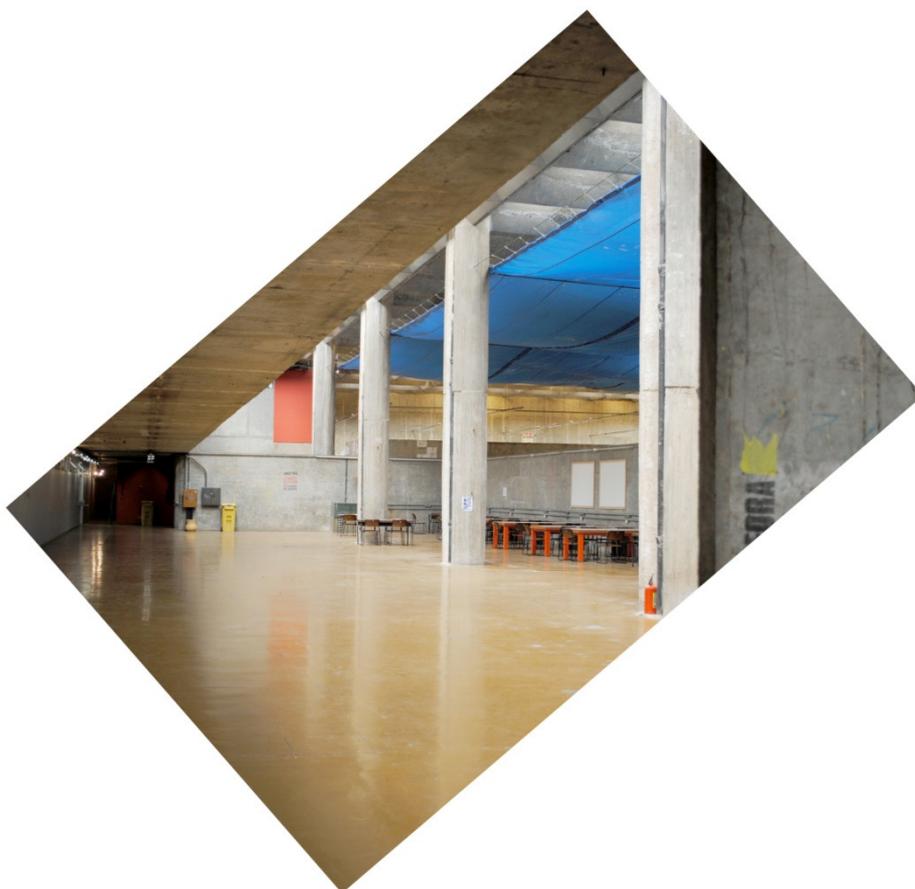
**Prédio da FAUUSP em obras de restauração, Cidade Universitária, São Paulo, 2010.
Projeto de Vilanova Artigas, foto de Marcos F. Gabriel.**

Mas a noção de proporção de que se trata aqui nada tem a ver com os conceitos clássicos de perfeição e de antropomorfismo que encontramos, por exemplo, em Vitruvius ²⁰. Trata-se, na obra de sua maturidade, de apresentar de modo contundente e dramático o conflito peso-resistência através da medida expressa dos elementos ou forças em oposição. Ortogonalidade, frontalidade e medida vêm, então, associadas à apresentação do material, ao

¹⁹ GABRIEL, M. F. *Vilanova Artigas: Uma poética traduzida*. 2003. Dissertação de mestrado – Escola de Engenharia da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2003. P. 263.

²⁰ Vitruvius. *On architecture*. Cambridge : Harvard University Press, 1983.

seu peso e opacidade e, por extensão, ao trabalho que arrancou da terra os minerais e os transformou em estruturas. Nem mesmo haveria o que chamar de hipérbole estrutural se a proporcionalidade não tivesse assumido este caráter. O volume ou a massa adquirem caráter na medida da impregnação mútua entre volumetria e material. Algo semelhante, por exemplo, acontece na pintura de Mark Rothko onde a proporcionalidade e a frontalidade realizam a impregnação entre cor e espaço pela qual este adquire os mais variados atributos. O drama radica, portanto, na proporção como configuração de equilíbrio das forças em oposição ou conflito. Não se trata de proporções harmônicas e aritmeticamente legíveis, mas de configurar o conflito na sua medida verdadeira. O contraste acentuado entre cheios impenetráveis e vazios insondáveis converge, através da apresentação proporcional das forças em oposição, com o contraste entre a opacidade da massa sob a luz intensa e a



**Prédio da FAUUSP em obras de restauração, Cidade Universitária, São Paulo, 2010.
Projeto de Vilanova Artigas, foto de Marcos F. Gabriel.**

profundidade indeterminada na obscuridade sob os vãos. Sem impregnação mútua entre material e proporcionalidade não haveria a inversão da “ordem

natural” pela qual se apresentam as massas erguidas e afastadas do solo a tocá-lo somente em apoios pontuais.

Além disso, o material exposto e nu, o concreto aparente, iluminado intensamente no exterior, mostra sua fatura através da transferência dos veios e acidentes das fôrmas de madeira e nas marcas da concretagem, ou



**Prédio da FAUUSP em obras de restauração, Cidade Universitária, São Paulo, 2010.
Projeto de Vilanova Artigas, foto de Marcos F. Gabriel.**

seja, da deposição de um material de consistência lamacenta no interior de fôrmas rígidas que lhe impõem sua configuração. Todo um círculo de transformações que vai da pedra natural ao concreto, que nada mais é do que uma pedra artificial, é representado. Este último, que consiste em desfazer uma configuração natural e produzir um outra que será por fim também desfeita e, assim, por infinitas vezes, aponta para o trabalho insano cujo poder é tanto maior quanto maiores os pesos e as massas que é capaz de mover. Mas o trabalho, na modernidade, na época da petição humana de senhorio sobre a terra toda, deixa-se dispor e estocar como qualquer produto arrancado a ela, e

por fim ser administrado como matéria tão informe quanto a lama ou a argila. Este caráter infeliz do trabalho vem junto com sua contraparte, que é representada na hipérbole da estrutura, ou seja, com a celebração dos poderes humanos em transformar a natureza. A inversão do sentido da configuração cônica ou piramidal presente em projetos da arquitetura moderna desde seus primórdios, com a redução do contato com a terra a um ponto apenas, Sedlmayr a percebeu não só presente, mas intensificada, nos projetos dos construtivistas soviéticos, como no edifício do Instituto Lênin por Leonidov em Moscou, projetado nos primeiros anos da década de 1920 mas nunca construído. O que Artigas manifestava em sua revolta contra a gravidade era uma frontal inversão de valores da terra como fonte e abrigo e, sobretudo como lugar, em obstáculo à vontade dominadora moderna. Hannah Arendt, filósofa formada nos mesmos círculos do pensamento existencialista de língua alemã, que tinham Heidegger e Karl Jaspers como principais figuras, e que exerceram profunda influência sobre Sedlmayr, tematizou fenômenos análogos²¹. Em primeiro lugar a tendência moderna à inversão de valores, pois que a vontade não encontra qualquer referência fora de si mesma e, sobretudo, o desejo de livrar-se da limitação de estar preso à terra e de conquistar um “ponto arquimediano” fora do planeta. Tal era o entendimento que manifestava diante da “conquista do espaço”, entendimento este que remetia ao início da modernidade com a luneta de Galileu e as primeiras observações que estabeleceram o sistema heliocêntrico como fato provado em começos do séc. XVII. A ligação à terra, ao lugar, passa daí por diante por deslocamentos pois que sempre fora consistente com a percepção sensível de que a terra era fixa e imóvel e de que o sol e todos os astros percorriam diariamente o céu.

O exame dos escritos e depoimentos de Artigas, tal como pudemos fazer em nossa dissertação de mestrado²², mostra quão longe estava de uma compreensão do tipo que propomos aqui. Fazia uma obra a um só tempo

²¹ ARENDT, H. *A Condição Humana*. São Paulo: Editora Forense Universitária, 1999.

²² GABRIEL, M. F. *Vilanova Artigas: Uma poética traduzida*. 2003. Dissertação de mestrado – Escola de Engenharia da Universidade de São Paulo, São Carlos, 2003.

autônoma e utilitária, mas se compreendia no quadro da exegese de Brasília por Pedrosa e da antropofagia que este trouxe à arquitetura moderna brasileira, ou seja, as “vantagens” relativas do subdesenvolvido e juntar arte e transformação social ao supostamente desencadear possibilidades de desenvolvimento. Mas, nem as expectativas milenaristas no desenvolvimento se realizaram, nem contribuiu-se para a formação de um público capaz de compreender a dimensão autônoma que sua obra propunha. Em vez disso, em diapasão com o “chamado à ordem pós-brasília”²³, adotou o discurso da “moral construtiva” e uma prática pedagógica e um proselitismo consistentes com ela.



**Prédio da FAUUSP em obras de restauração, Cidade Universitária, São Paulo, 2010.
Projeto de Vilanova Artigas, foto de Marcos F. Gabriel.**

²³ Apontamos aqui um tema que desenvolvemos em nosso projeto de pesquisa *A Questão da Autonomia da Arquitetura nas Condições do Brasil e a Formação de Posições na 'Arquitetura Paulista'*, 2012.

Este ensaio pretende contribuir para pensar uma situação renovada entre o público e a obra arquitetônica na sua dimensão autônoma. Ao mudar, assim, o registro da compreensão da obra de Artigas, interessantes questões aparecem. As motivações humanas que o funcionalismo reconhecia, a menor dor para o maior número e a poupança do trabalho útil, revelam-se insuficientes, daí o caráter monótono e aborrecido que Adorno criticava na arquitetura da reconstrução alemã no II pós-guerra. Estas motivações supostamente igualitárias, que eliminam a obra autoral em troca da satisfação das necessidades “reais” do usuário-consumidor, terminam por voltar-se contra a própria utopia da técnica que as justificava, pois que nem mesmo o desenvolvimento da técnica e o suposto cumprimento de suas promessas pode dispensar outras formas de motivação. A utopia da técnica termina por ser traída pelo trabalho amorfo, mecânico e insuficientemente motivado no qual ela apostava tão alto.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Functionalism Today, In: **Rethinking Architecture**. Londres : Routledge, 1997.

ADORNO, T. W. On the fetish character in music and the regression of listening. In: ADORNO, T. W. **The culture industrie**. New York : Routledge, 2001.

ARENDT, H. **A Condição humana**. São Paulo: Editora Forense Universitária, 1999.

ARTIGAS, J.B.V. **A Função social do arquiteto** – Concurso do Prof. Arq. João B. Vilanova Artigas para Professor Titular da Disciplina de Projeto da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo realizado em junho de 1984. São Paulo : Nobel, 1989. p.72.

GABRIEL, M. F. **Vilanova Artigas: Uma poética traduzida**. 2003. Dissertação (mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2003. p. 253-254.

GABRIEL, M. F. **A Questão da autonomia da arquitetura nas condições do Brasil e a formação de posições na ‘Arquitetura Paulista’**, Projeto de Pesquisa, 2012.

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

LOOS, A. Acerca da poupança. In : LOOS, A. **Ornamento e crime**. Lisboa : Edições Cotovia, 2004, p.260.

LOOS, A. Ornamento e crime. In : LOOS, A. **Ornamento e crime**. Lisboa : Edições Cotovia, 2004, p.223.

MORRIS, W. Useful Work Versus Useless Toil. In: MORRIS, W. **Selected Writings and Designs**. Londres: Penguin Books, 1968. p. 123.

RIEGL, A. **El arte industrial tardorromano**. Madrid : Visor, 1992.

RUSKIN, J. **As pedras de Veneza**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

RUSKIN, J. **The nature of gothic**. In: RUSKIN, J. The Stones of Venice. Disponível em: <www47.homepage.villanova.edu/seth.koven/gothic.html>. Acesso em: 09/2009. Tradução nossa.

SCHOPENHAUER, A. **The world as will and representation**, vol. I,II. New York : Dover, 1969.

GIEDION, S. **El presente eterno: los comienzos de la arquitectura**. Madrid, Alianza Editorial, 1981.

VITRUVIUS. **On architecture**. Cambridge : Harvard University Press, 1983.