

## **João Batista Vilanova Artigas, a edificação do ser e do fazer: um diálogo entre História e Arquitetura**

**Zueleide Casagrande de PAULA\***

**Resumo:** Este artigo pretende assinalar, com base no diálogo entre História e Arquitetura, os meandros que levaram à preservação do acervo resultante do trabalho do arquiteto brasileiro João Batista Vilanova Artigas, de suas ideias e ideais intrínsecos a esse labor. Outra intenção consiste em apontar o cuidado pessoal na salvaguarda do mencionado acervo, construído ao longo de toda uma vida, e dispô-lo para uso de alunos, discípulos, estudiosos e historiadores, entre outros interessados. Tal empreendimento será manifestado por meio do tratamento que o historiador pode engendrar no que se refere às fontes oriundas do ofício do arquiteto, mais especificamente as referentes ao Projeto e à obra construída. Nesse ínterim, abordar-se-á, igualmente, a transição do acervo particular – preservado inicialmente por Artigas em uma fundação e, depois de sua morte, doado ao acervo público “Acervo do Setor Projetos de Arquitetura”, localizado em um edifício público planejado e construído pelo próprio Artigas, para abrigar a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo.

**Palavras-chave:** História. Acervo. Fonte histórica. Projeto. Edificação.

### **João Batista Vilanova Artigas, the being's and creating's construction: a dialogue between History and Architecture**

**Abstract:** This article intend to show, based on the dialogue between History and Architecture, the intricacies that led to the preservation of the heritage resulting of the Brazilian architect João Batista Vilanova Artigas' job, as well as from the ideas and ideals inherent on his efforts. Besides that, indicate the personal care concerning the safeguarding of the mentioned collection (built over Artigas's whole lifetime) and to dispose it for students, disciples, scholars, historians and other researchers. Such enterprise shall be expressed by means of the management which historians may accomplish regarding the sources ensuing the architect's occupation, specifically those concerning the design and the built work. In the meantime, we will also address up the conversion of Artigas's private collection (originally

---

\* Professora Doutora - Departamento de História e colaboradora do Programa de Pós-graduação em História – Universidade Estadual de Londrina (UEL), Londrina, Brasil. Rodovia Celso Garcia Cid | Pr 445 Km 380 | Campus Universitário Cx. Postal 10.011 | CEP 86.057-970 | Londrina – PR. A pesquisa que resultou neste artigo contou com financiamento da Fundação Araucária de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico do Estado do Paraná. E-mail: zucapaula@uol.com.br

preserved as a foundation, by Artigas), into an organization, subsequent to his death, in addition to the donation of his collected works to a public institution – the "Filing Department of the Sector of Architecture Projects", located in a public building designed and built by Artigas himself in order to shelter the Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (Architecture and Urbanism School, University of São Paulo).

**Keywords:** History. Heritage. Historical source. Project. Building.

## Introdução

[...] Eu me experimento na cidade; a cidade existe por meio de minha experiência corporal. A cidade e meu corpo se completam e se definem. Eu moro na cidade e a cidade mora em mim. (PALLASMAA, 2011, p. 38).

O século XXI viu intensificar um debate cujo foco pôs a disciplina História e o *fazer* do historiador<sup>1</sup> entre um dos temas centrais a serem tratados na contemporaneidade. Consequentemente, reverberou em publicações, eventos e conferências por todo o país e resultou no trabalho precípua de repensar o *fazer histórico*.<sup>2</sup> As obras que se dedicaram a apontar como é possível fazer uso desse universo em ebulição do *fabrico* de uma época, com o intuito de produzir uma escrita “explicativa” a respeito desse mesmo período, sustentam uma infinidade de pesquisas contemporâneas. O esforço empreendido por tais investigações aponta uma dinâmica da qual partem os historiadores, ao pôr em questão seu próprio *modo de fazer* a escrita da história no Brasil.<sup>3</sup> Na base dessa dinâmica está a documentação e, ainda que nos refiramos a determinadas tipologias, excluindo outras, certamente pela impossibilidade de versar acerca de todas, ainda há aquelas pouco tratadas, como é o caso do projeto arquitetônico,<sup>4</sup> da obra edificada<sup>5</sup> e da relação entre ambas. No caso do Projeto, é preciso assinalar que essa fonte histórica está investida de um caráter “axial” de um determinado campo de conhecimento, o da Arquitetura; porém, sua relação direta com a obra edificada, aquela que dá sentido à sua existência, performatiza um conjunto de questões que exigem do historiador um diálogo estreito com os campos da Arquitetura e do Urbanismo e com o dos estudos urbanos, quando esses documentos tornam-se fontes históricas, pelo uso que deles faz o historiador.

O Projeto e a Edificação apresentam muitas nuances; existem numa conjunção de múltiplas linguagens, manifestações e sentidos que abrange um amplo diálogo entre vários campos do conhecimento, desde as artes às engenharias, passando pela geografia, pela filosofia, pela estética etc. Sob tal perspectiva de abordagem visamos, pois, apresentar a compreensão alcançada a partir da interpretação desse diálogo. Todavia, no caso da presente exposição, tratamos especificamente do Projeto e da Edificação correspondente

àquele, bem como do lapso entre ambos, todos referentes à produção de um arquiteto: João Batista Vilanova Artigas.

Essa abordagem parte de um lugar específico: seu arquivo pessoal, cuja organização levou-o a criar a Fundação Vilanova Artigas, instituída para abarcar sua produção. Esse também era o endereço de seu escritório de arquitetura. Porém, após sua morte, foi tornado acervo público; toda a documentação pertencente à Fundação, até aquela que incluía os desenhos, plantas e projetos vinculados à produção do escritório, foi doada ao arquivo público “Acervo do Setor Projetos de Arquitetura” da FAU/USP (Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo).

### **“O artista comunista”**

João Batista Vilanova Artigas nasceu em junho de 1915, em Curitiba, no estado do Paraná, onde viveu até completar vinte anos. Insatisfeito com os resultados que o ingresso no curso de Engenharia da Universidade Federal do Paraná lhe trouxe, buscou o que poderia oferecer o curso de Engenharia e Arquitetura na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (USP). Sua formação superior, portanto, se deu nessa instituição, na qual se formou engenheiro-arquiteto.

Considerado o fundador e o líder da vertente brutalista-paulista, despertou a atenção de seus coetâneos e de muitos outros arquitetos – de seus discípulos, no século XX, a estudantes, no século XXI –, que o elegeram como tema de seus estudos, não só em razão de sua arquitetura, mas igualmente por ser, como bem definiu Giannotti (1984), “o artista comunista” da arquitetura brasileira. Um exemplo desse tipo de estudo recente é o do arquiteto Guilherme Wisnik,<sup>6</sup> que versa sobre Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi, abordando as terminologias associadas ao brutalismo paulista.

“Arquitetura paulista”, “Escola Paulista”, “Brutalismo paulista”, ou “Brutalismo caboclo”, são alguns dos termos que têm sido empregados para designar a produção de um grupo de arquitetos sediado em São Paulo, sob a liderança de João Batista Vilanova Artigas (1915-1985). A produção desse grupo compreendeu o final dos anos 1950 e as duas décadas seguintes (WISNIK, 2009, p. 1-2).

Pode-se, assim, ter uma ideia do quão imbricado está o nome de Artigas<sup>7</sup> no da arquitetura paulista brutalista.

Para Artigas, a formação de arquitetos no Brasil vinha impregnada de uma visão muito peculiar, e essa especificidade proporcionava-lhe ser o arquiteto que era. Tal qualificação, segundo seu entendimento, era única, visto que na cidade do Rio de Janeiro se formava o arquiteto dentro da Escola de Belas Artes e, em São Paulo, na Politécnica.

Ambas as formações estavam vinculadas a campos distintos do conhecimento: um à arte e outro à engenharia. Por essa razão, afirmou que a “[...] relação entre belas artes e politécnica, belas artes e engenharia [...] dá ao arquiteto brasileiro um significado difícil de ser encontrado em todas as variantes de arquitetos que existem no mundo” (LIRA; ARTIGAS, 2004, p.145).<sup>8</sup> Percebe-se, por essa afirmativa, como era identitária a formação do arquiteto e do urbanista, a qual procurava congrega a arte e a engenharia; mostrava-se aos arquitetos brasileiros, sobretudo àqueles que faziam parte do movimento de “criação” da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. Buscava-se uma condição inequívoca do arquiteto brasileiro formado nessa faculdade.

Foi a possibilidade desse caráter especial que atraiu Artigas para São Paulo, pois em Curitiba suas expectativas não seriam atendidas no curso de Engenharia. Tornar-se-ia engenheiro; em São Paulo, vislumbrava ser engenheiro-arquiteto. A profissão de arquiteto encontrava-se em constituição e coube-lhe, no decurso, dar-lhe aporte. O ser do arquiteto paulista encontrou eco em Artigas para fazer instituir e difundir os valores políticos, culturais e educacionais de sua natureza, fugindo de conotações pejorativas, como ele mesmo argumenta:

O Brasil desse tempo não conhecia arquitetura. Só pudemos dizer: ‘Não somos gamelas!’ [...] Tivemos de introduzir na legislação um título de ‘engenheiro-arquiteto’, porque o nome de arquiteto não tinha respeitabilidade suficiente para obter a representação universitária (LIRA; ARTIGAS, 2004, p. 190).<sup>9</sup>

Esses argumentos são expressos com teor de defesa a respeito da comparação com os arquitetos de ofício, os quais exerciam suas funções sob essa denominação e que, em sua *arte de fazer*, aproximavam-se consideravelmente do *fazer* que viria a qualificar a profissão do arquiteto ou do que almejavam realizar para qualificar a profissão com formação universitária. Argumentava Artigas que, na época da fundação do curso de Arquitetura, de acordo com as informações obtidas na área de ensino do mencionado curso, eram em torno de dez todos os arquitetos com formação nesse campo, no país. Seu discurso põe em evidência a distinção que qualificava o arquiteto brasileiro. Essa ênfase origina-se em virtude do domínio que detinha sobre o processo gerador da escola de arquitetos em São Paulo, da qual foi um dos fundadores.<sup>10</sup>

Seu esforço foi de tal monta que o prédio onde passou a funcionar o curso de Arquitetura e Urbanismo, em 1969, e de sua autoria, apresentou um programa específico para corresponder à proposta da escola de Arquitetura e Urbanismo paulistana. As salas de aula, os ateliês organizados e equipados para atender à formação do arquiteto, por exemplo – enfim, cada espaço devidamente pensado, de acordo com o uso ao qual seriam

destinados –, projetaram uma organização específica para o funcionamento irrestrito dos departamentos de ensino voltados para a área à qual se destinavam. Todos os espaços do edifício visavam à plena formação do arquiteto. A estrutura e a plasticidade da edificação expressavam o pensamento de Artigas e Cascaldi<sup>11</sup>, interna e externamente; nesses aspectos está o que ficou conhecido, no Brasil, como a arquitetura com características paulistas/brutalistas (ZEIN, 2005).

O empenho de Artigas para fundar o curso de Arquitetura na FAU/USP e para consolidá-lo, bem como sua contribuição à USP, estão explicitados na própria arquitetura do edifício onde está localizada a faculdade, assim como na grade curricular de 1962 da FAU/USP.<sup>12</sup> Não obstante, o reconhecimento de sua contribuição foi tardio. Dessa constatação partilha Hugo Segawa,<sup>13</sup> atual professor da instituição, que assim se manifestou sobre a data de aniversário da morte de Artigas:

[...] João Batista Vilanova Artigas deve ser considerado a figura central da arquitetura paulista das conturbadas décadas de 1960 e 1970 – e isto sem desmerecer alguns dos mais ilustres colegas de seu tempo, como Rino Levi ou Oswaldo Bratke, mais veteranos, ou Lina Bo Bardi. Um líder natural, professor eloquente e articulado, militante de esquerda, esse perfil lhe granjeou admiração, seguidores e vasta influência. Bem como detratores e adversários. Figura emblemática do ativismo engajado do Partido Comunista Brasileiro, seu discurso espelhou as vicissitudes que marcaram a trajetória das esquerdas brasileiras. Dono de uma retórica mais impetuosa que a esquemática oratória comunista de Niemeyer, Artigas não viveu para acompanhar a queda do muro de Berlim. Um homem que sempre estimou a literatura e a escrita, ele é um dos poucos arquitetos que têm registrado no papel seus posicionamentos intelectuais como cidadão e como artista, e esses textos retratam as ortodoxias e as incoerências de um período pleno de contradições. Por sua franqueza e ímpeto, ele foi criticado por jovens discípulos mais à esquerda, como massacrado pelas alas mais conservadoras. Sua morte precoce não pode ser desvinculada da humilhação de se submeter a uma prova para titulação acadêmica na USP aos 69 anos de idade, apesar de uma veemente vocação de professor, dentro e fora da universidade. A aula pública do concurso foi seu canto do cisne (SEGAWA, 2002, não paginado).

O concurso ao qual se refere Segawa ocorreu em 27 e 28 de junho de 1984. Sua vocação para ensinar foi mencionada por todos os que o conheceram, e o aludido certamente provocou constrangimento não só em Artigas. A opinião de Segawa é ainda uma resultante do próprio concurso organizado pela FAU/USP. Artigas submeteu-se à arguição de uma mesa presidida por Eduardo Kneese de Mello, graduado engenheiro-arquiteto, em 1931, pela Escola de Engenharia da Universidade Presbiteriana Mackenzie, seu colega no processo de fundação do Instituto de Arquitetos do Brasil (IAB), além de um amigo com quem partilhou ideais e práticas do fazer político da profissão de arquiteto. O segundo a compor a mesa foi Milton Vargas, seu contemporâneo de graduação na Politécnica e formado em engenharia elétrica em 1938. Portanto, supõe-se que ambos já se impunham

nos debates pelos corredores da instituição desde a graduação. Vargas graduou-se engenheiro civil em 1942 e foi professor do curso da segunda graduação, na cadeira de Mecânica de Solos e Geologia. O historiador Carlos Guilherme Motta também constituiu a banca, e sua arguição foi um pedido de desculpas a Artigas em nome da Universidade, no qual reconheceu o contrassenso daquele episódio para todos os integrantes da bancada, o arguido inclusive. Outro integrante que pediu desculpas a Artigas e fez críticas à burocracia da Universidade foi o filósofo José Arthur Giannotti. A quarta arguição coube a Flavio Motta, artista e professor de história da arte na FAU/USP.

A arguição de Giannotti, não por acaso, sintetiza, de certo modo, a posição de Artigas e da própria Universidade em relação ao citado concurso. Sobre ele, e dirigindo-se ao arguido, o filósofo disse:

Meu caro Artigas, já que se tem falado em gregos, vou aproveitar a chance e lembrar uma das mais belas passagens da Odisseia. Ulisses naufragara. Toda equipagem está morta e ele consegue, nu, nadar até a praia. Desmaia e é recolhido pela filha do rei Feasos, Nausiaca, que diante daquele corpo inerte reconhece, desde logo, um homem superior. [...] Jogos são feitos em homenagem ao forasteiro. Ele participa e vence. Logo depois, um velho poeta, Demococus, cego, vem e canta os feitos de Ulisses na guerra de Troia, e o herói chora abundantemente. Os feasos, surpresos, perguntam: “afinal, quem é você?” – eles ousaram quebrar a lei da hospitalidade. Ulisses responde com a seguinte sentença: “sou Ulisses, filho de Laerte; por minha astúcia interesse a todo mundo e minha glória atinge ao céu” (LIRA; ARTIGAS, 2004, p. 214).

O objetivo de Giannotti foi o de discorrer rapidamente sobre a obra de Artigas, que, na opinião desse filósofo, não seria “apolínea”. O canto de Demococus<sup>14</sup> – ou seja, a banca de titulação – teria sido orquestrada pela burocracia

[...] que abafa a Universidade de São Paulo e que transforma este concurso num absurdo. Ele é um sintoma da monstruosidade da carreira universitária tal como foi instalada nessa instituição (LIRA; ARTIGAS, 2004, p. 214).

No entanto, haveria entre os uspianos, no dizer de Giannotti, “aedos” que obrigavam seu Ulisses a atravessar águas turbulentas, às quais, entretanto, não sucumbira, ao final da travessia. Na Odisseia, Ulisses participa dos jogos em sua homenagem e vence. O mesmo teria sucedido a Artigas no retorno à FAU/USP, por ocasião da defesa de suas ideias durante o concurso, a qual lhe propiciou a retomada de seu lugar de direito. A indignação de Giannotti foi inflamada, por sua própria condição de arguidor de Artigas, condição essa já mencionada por Carlos Guilherme Motta, que explicitara o constrangimento imposto a todos os integrantes da banca, quando afirmou que o concurso possuía um significado profundamente simbólico para a USP e para a sociedade. Motta ainda revelou, em sua fala,

as intrincadas relações que permeavam os poderes dentro e fora da citada universidade (em outras palavras, na própria FAU).

Por intermédio dele podemos rever a luta, o significado da profissão em que tanto se empenharam, e se empenham, e que está hoje vivendo como o país, como outras profissões, uma verdadeira encruzilhada; este o significado deste debate, desta discussão de hoje. Obriga-nos também a evocar o papel e a importância de colegas que, como você, sofreram, viveram situações de enfrentamento, de constrangimento, é que merecem publicamente um reparo mais límpido: Paulo Mendes da Rocha, Jon Maitrejean, Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e outros como Miguel Pereira. (LIRA; ARTIGAS, 2004, p. 207).

Seguindo em sua arguição, Guilherme Motta rememorou seu tempo, em particular a histórica e célebre época da Rua Maria Antonia, quando ainda era estudante, às vésperas de 1964. Afirmou que, ao pensar em Artigas, recordava que ele, Motta, em sua condição de universitário, não conseguia distingui-lo da FAU/USP, tal era o entranhamento que caracterizava autor e obra – Artigas e a Arquitetura, entranhamento esse que o arguido criara, e defendia durante a ditadura.

A situação de Artigas, no mencionado concurso, foi, para muitos, a de “canto do cisne”, mas um canto do qual esse arquiteto necessitava para responder à ditadura, que o havia retirado de seu lugar de professor, além de ter subtraído a identidade à própria USP, a qual não restituíra o lugar de Vilanova quando este retornou, após a lei de anistia. Fora preciso levá-lo ao adiantado da vida, aos sessenta e nove anos, cinco anos depois de sua volta, para restaurar-lhe seu lugar de direito, e por meio da defesa de suas ideias diante de uma bancada pública, indicada pela congregação de conselheiros da Faculdade. Se para muitos foi o ápice da humilhação que poderiam impingir ao arquiteto, as respostas a seus arguidores e a liberdade com a qual reafirmou suas ideias permitiram a Artigas uma retrospectiva de suas convicções pessoais, políticas e técnicas, assim como de sua importância como professor, atribuída apenas a reverenciados arquitetos brasileiros. Paulista-brutalista, seu pensamento, explicitado durante a mencionada arguição, evidencia claramente a dimensão de obra projetual concretizada em projetos arquitetônicos (desenhos), obras edificadas (canteiros) e escritos. Era o momento de reafirmar o que pensava, e ele o fez. Reiterou suas ideias a seus discípulos, que com ele tiveram a oportunidade de expressar o pensamento livre sobre seu fazer, até mesmo por intermédio de ferrenhas críticas ao mestre, assim como a seus admiradores e detratores. Enfim, Artigas encerrava sua obra pelo exercício de um domínio igual ao de sua arte de elaborar, em arquitetura, o discurso – cujo raciocínio perspicaz orientou, mesmo às portas dos setenta anos, ao proferir à mesa de ilustres coevos seu pensamento burilado pelo tempo, pela

experiência, por seus enfrentamentos consigo mesmo e com suas ideias, as quais defendeu até a última palavra.

Cabe ponderar que esse é o arquiteto cujo trabalho foi tomado como baliza na interpretação do uso da Arquitetura como produtora de fontes históricas, expressa no Projeto e na Edificação. Portanto, nesse percurso do trato das fontes sobre Artigas, deparar-se com uma infinidade de questões postas pela documentação preservada e sob guarda do arquivo “Acervo do Setor Projetos de Arquitetura” da FAU/USP, resultou na *operação historiográfica* finalizada nos escritos sobre a interpretação dessas fontes. Uma das questões proporcionadas por esse *fazer* põe em foco o sentido de *verdade* dado por esse setor aos documentos sob sua guarda, condição intrínseca à documentação como transmissora de verdade, que caracteriza o Arquivo e está presente no centro de documentação, ele mesmo “portador” dessa verdade. Faz-se mister, porém, destacar que a verdade como princípio engendrador do documento não está em pauta; não cabe discorrer acerca de tal questão, mas focar a documentação produzida por Vilanova Artigas em sua obra, na condição de fonte documental para o historiador.

Outrossim, trabalha-se com a “ótica assumida pelo registro e como seu autor a expressava”. No caso de Artigas, a documentação mais expressiva contida no arquivo do “Acervo do Setor Projetos de Arquitetura” diz respeito ao Projeto e aos registros correspondentes às imagens produzidas sobre cada processo de construção de cada uma de suas obras. Ambos, Projeto e Edificação, inserem-se na conjunção apontada por Gomes (2004, p. 15): a de realizar uma construção textual criteriosa, com “deslocamentos nos procedimentos de crítica às fontes históricas, no que envolve questões relativas ao ‘erro’ ou à ‘mentira’, digamos assim, do texto sob exame”. Dito de outra forma, o documento não trata de “dizer o que houve”, mas de dizer o que o autor afirma que viu, sentiu e expressou.<sup>15</sup> No que concerne ao Projeto e à Edificação, trata-se de dizer o que Artigas expressou de si neles: sua percepção de cidade; de urbanidade; de arquitetura, de estética; de plasticidade; de sensorialidade; de trabalho; de tecnologia; de diálogo com seus coetâneos, ecoado em sua arte de fazer; de ações políticas contidas em suas enunciações referentes à arquitetura; de manifestações de si pronunciadas em seus discursos públicos, aulas, diálogos com colegas de Departamento de Ensino e em suas relações de trabalho como arquiteto, artista; enfim, tudo o que experimentou, retrospectivamente, em relação aos acontecimentos vivenciados (GOMES, 2004, p. 15).

Seguindo essa linha de raciocínio, vimos refletindo acerca da tipologia documental em foco, o Projeto e a Edificação, e sobre a maneira pela qual essas tipologias apresentam contribuições para a pesquisa histórica. Tal reflexão inclui, inevitavelmente, o enredamento entre as mencionadas questões; compelem o historiador ao diálogo com a Arquitetura, o Urbanismo e outros estudos acerca do urbano. Importa salientar, no entanto, que, embora a



tópica relativa ao documental tenha sido uma modalidade de domínio do pesquisador formado pelo curso de Arquitetura e Urbanismo, e seu trato diferir daquele dado pelo historiador, é possível perceber sua relevância para os estudos urbanos no âmbito da História. Posto que a principal promotora da plasticidade urbana, na cidade contemporânea, seja a arquitetura, é no urbano que a expressão desse fazer melhor se manifesta. Essa significação para a vida humana levou à produção dos estudos urbanos no âmbito do conhecimento acerca desse mesmo urbano.<sup>16</sup>

A cidade é, sim, um espaço de vivências únicas, mas poder-se-ia dizer que ela proporciona mais que uma leitura. É mais que uma narrativa; é também um lugar que desperta os sentidos, as sensibilidades táteis que não é preciso saber “ler” para entender: exercer os sentidos é o suficiente. Oferece distintos odores a cada passo; exige intenso exercício do olhar mais que qualquer outro lugar, posto que a cidade foi uma invenção humana diferente da paisagem natural. Ao mesmo tempo, pode instrumentalizar mesmo aquele que não vê, por meio dos aromas geralmente agradáveis que ela produz (nos bares e restaurantes, por exemplo), mas também por intermédio do odor incômodo da poluição dos carros, dos dejetos de lixo, dos miasmas de esgotos e das águas paradas. Há ainda o perfume do transeunte, dos jardins, entre outros odores. Por último, os cheiros urbanos são orientadores, tal como o é a sonoridade. Esta é distinta: produz e oferece uma sinfonia inerente à sua condição originária na urbe. Mas é o deslocamento – em cada esquina cruzada, ao sentir a textura sob os pés que o conjunto dos sentidos apresenta (sobretudo o tato) – o possibilitador da orientação do ir e vir. Essa condição não elimina as “leituras” visual, olfativa, auditiva, nem o domínio do espaço, mas transcende a condição da cidade como texto, já que ela é igualmente sentido.

Na esteira desse modo de pensar, refletir sobre o “lugar” da arquitetura<sup>17</sup> por meio do Projeto e da Edificação contribui para o entendimento da materialidade urbana em que se constrói a significação, a qual se situa para além da narrativa. Ressalte-se que esse debate de profundos questionamentos acerca de como lidamos com os sentidos e como estabelecemos contato com a materialidade expressa no mundo, ao alcance de nossas percepções e sensações (e uma de suas manifestações concretas encontra-se na arquitetura), assinala, em última instância, o modo pelo qual exprimimos essa mesma materialidade; sobretudo, indica como se construiu tal compreensão, historicamente.

É inegável que a arquitetura apresenta uma possibilidade de entendimento de nós mesmos, de nossa existência, de nossa percepção, de nossa sensibilidade, de nossa história, quando a ela nos voltamos. Artigas manifestou sua arquitetura de modo direto e explícito na edificação intitulada “Casinha” – seu “canto no mundo”, em ambos os sentidos.<sup>18</sup> Lugar de segurança para seu descanso, mas também para o trabalho mental, exercido mesmo durante o sono, tal a organização física e estética de sua primeira residência. Era o

lugar onde lhe dava prazer ficar e trabalhar; ecoou como musicalidade por toda a sua vida, visto que foi uma das obras mais citadas por seus coevos, discípulos e estudiosos.

Uma dessas vozes é a de sua coetânea Lina Bo Bardi, uma das mais respeitadas arquitetas de sua geração. A compreensão que Bardi expressa a respeito da “Casinha” apresenta seu pensamento acerca do colega arquiteto (em especial, como a prática de Artigas estava inserida na vida social e política do período):

[...] são espaços abrigados contra as intempéries, o vento e a chuva, mas não o são contra o homem, tornando-se o mais distante possível da casa-fortaleza, a casa fechada, a casa com interior e exterior, denúncia de uma época de ódios mortais. A casa de Artigas, que o observador superficial pode definir como absurda, é a mensagem paciente e corajosa de quem vê os primeiros clarões de uma época: a época da solidariedade humana. (BARDI, 2003, p. 349).<sup>19</sup>

A “Casinha” quebrara a ordem estabelecida para a concepção da casa paulistana (grande cozinha, salas e quartos distantes das alas de recepção; enfim, a divisão clássica que imperava nas residências de grande parte dos paulistanos e que era reproduzida mesmo nas moradas mais humildes). Seu “canto no mundo” estabeleceu outra dinâmica para o movimento nos interiores residenciais: estreitou espaços antes amplos, como é o caso da cozinha – lugar onde hoje ficam, principalmente, o fogão, a geladeira e a pia, com armários sobre esses itens, de modo tal que o espaço foi otimizado ao seu limite. Ademais, havia ainda o acesso direto à sala de visitas em uma extremidade e, na outra, o acesso ao corredor. A cozinha de Artigas é pouco mais que um corredor ampliado que dá acesso a outros espaços. Seu quarto busca abrigo sobre o ateliê, que, em desenho e forma, almeja simultaneamente o movimento e o silêncio. Esse espaço está voltado para a grande janela acima da bancada de concreto puro, sobre a qual o arquiteto se debruçava durante seu processo criativo. A janela, cuja extensão abrange a totalidade da parede, ilumina o interior do ateliê; sobremaneira, possibilita um feixe contíguo de luz junto à janela do quarto de dormir. Parece, assim, expressar fascinação pura pela luz duradoura, pela natureza da cidade vista igualmente de dentro de seu “canto no mundo”. Artigas observava a cidade e se permitia ser observado por ela. Eram os sinais da “casa modernista”,<sup>20</sup> projetando sua plasticidade e seus argumentos de simplicidade arquitetônica na composição urbana, como um canto cujo eco envolve a cidade e que fez a casa brasileira transformar-se por toda a urbe, contribuindo para a composição de sua sinfonia. Ainda que, para Bardi, estivesse, nessa estrutura e nessa plasticidade simples, o tom da gênese das forças de Artigas – a defesa da moradia adequada aos seres humanos, cujo direito ele propalava, como anteriormente dito, até em razão de sua postura comunista – chocava.

A arquitetura é significativa para os estudos históricos, porque, no momento de sua criação, apresenta um dos elementos de compreensão do devir urbano. A “Casinha” constitui uma das manifestações do “domínio” sobre a “materialidade”, pois sua simplicidade traz para a habitação contemporânea o diálogo entre a madeira, o tijolo, o concreto e o vidro, todos efetivamente promotores de novas sensibilidades para os sentidos.<sup>21</sup> Também gerava, particularmente naquele momento, novos indicadores para a indústria brasileira, cuja “vida” dependia igualmente dos usos que se faziam na arquitetura. Passado o espanto do primeiro contato visual e da diferença de programa para uma residência, outras moradias com compleição e textura semelhantes à da “Casinha” tornaram-se também “lugares no mundo” para outros habitantes e vieram a compor a paisagem da cidade de São Paulo. Busca-se aqui, em suma, apontar a relevância dos estudos sobre o Projeto e a Edificação como fontes históricas, visto que ambos se manifestam no entrelaçamento entre arquitetura, urbanidade e urbanização nas cidades brasileiras.

A cidade é composta por inúmeros fazeres; contudo, no mundo contemporâneo a arquitetura é seu eixo condutor e se exprime, especialmente, a partir do labor criativo e artístico do arquiteto, do uso dos sentidos contidos na textura da arquitetura produzida, vinculada ou não a uma “escola estilística”, mas presente na obra projetual de seu autor. Tal pertinência trouxe, não por acaso, para o centro da presente discussão, o Projeto como fonte, mas não só isso: sua correspondente Edificação está presente, e esta será outra fonte suscitadora de inúmeras questões relativas a ela e sobre o que resultou do Projeto (que já não é mais o Projeto, mas a própria Edificação).<sup>22</sup>

### **O Projeto e a Edificação**

Faz-se necessário, portanto, voltar a atenção para a relevância do Projeto e da Edificação como fontes distintas, pois no Projeto está implícita a condição do vir a ser da obra edificada. O Projeto não pode ser tratado como Edificação, pois consiste na promessa de esta última vir a existir, explicitada no desenho das plantas no Projeto. Mas, como ainda não é a obra edificada, o Projeto tem outra condição; é, assim, outro documento.<sup>23</sup> Ao tornar-se obra construída, já não é mais a promessa do vir a ser da Edificação. Poderá ser de sua cópia, mas em outro lugar e em outro tempo, em outra circunstância, em outra materialidade. Ou seja, um elemento constituidor de distinto construto, compondo a paisagem de tempo, lugar e uso diferentes.<sup>24</sup> O movimento do devir do desenho em plantas enfatiza o lugar do Projeto. Este tem em si um sentido próprio que o qualifica como tal, distingue-o da Edificação. No caso específico da obra de Artigas em questão, a Edificação só é Edificação porque foi antes Projeto.<sup>25</sup>

Ao ser concretizado, o Projeto torna-se obra construída, deixa de existir como promessa de vir a ser para essa Edificação; existirá apenas como orientador de qualquer alteração que a Edificação concluída venha a sofrer ao longo de sua existência. Mas continuará Projeto. Há, nesse movimento, um lapso de tempo e de deslocamento entre o Projeto e a Edificação que, na mensuração temporal, está entre o Projeto e o devir da obra edificada, mas que ainda não é a Edificação. Consiste no lugar de deslocamento entre o “ser” anteriormente idealizado no Projeto e o que se tornará a Edificação, depois de construída. Esse limiar caracteriza-se pela poética criativa investida no momento de criação das “catedrais” de seu pensador, por meio do desenho, resultante da *sequência* de outros elementos que compõem o Projeto.<sup>26</sup> Esse interregno é a fronteira que *converte*<sup>27</sup> o arquiteto em artista, cuja produção está envolta puramente pela vontade de criar, como argumenta Leonora Carrington, para quem “ninguém resolve pintar. É como ficar com fome. Trata-se de uma necessidade, não de uma escolha” (FARTHIN, 2009, p. 444). Carrington explica por que sua pintura é o modo como sente e vê o mundo e sem a qual ela mesma não existiria, pois a arte a alimenta; sua existência e a arte são quase uma simbiose. Para a artista em questão, sua pintura é a pura manifestação de si no mundo, de modo tal que não concebe a vida sem a arte. Mas, na Arquitetura, o momento de criação é balizado pela aplicação da arte sobre o espaço, no âmbito do construir, e que caracteriza esse campo do saber. O que cria a “distinção” entre o arquiteto e o artista é o ato de, na criação arquitetônica, estar implícito o construir. Embora ambos os processos de criação participem da esfera da arte e voltem-se para o que os torna detentores do poder de criar, o arquiteto é “perseguido” pela arte inerente ao projeto arquitetônico, cujo eixo é determinado pela inerência de edificar, diferentemente do que ocorre na obra de arte, que se corporifica por outros canais (os mais conhecidos sendo a tela, a tinta e o pincel, embora haja infinitas formas de materializar a arte). Contudo, o fazer arquitetural possui, igualmente, a condição de arte, mesmo que em seu extremo. O Projeto implica, em seu vir a ser, um pertencimento que é intrínseco à Edificação.

Todavia, há inúmeros projetos que não se tornaram obras edificadas e permaneceram na condição de conjunto de desenhos e plantas, guardando em si o vir a ser permanente e nunca materializado. Expressam a arte pura do traçado e da pretensão a obra a ser edificada. No caso específico de que tratamos, o Projeto e a obra construída estão imbricados um no outro: um não existe sem o outro; ao mesmo tempo, embora pareça paradoxal, são independentes. Possuem, como fonte histórica, total independência, pois foram pensados e elaborados em tempos e lugares distintos. Entretanto, se construída, a Edificação expressa o Projeto, que nela está cristalizado; deixa de ser o desenho e materializa-se mediante a identidade projetual.

O enredamento que se processa entre o Projeto e a Edificação fez estabelecer-se um diálogo com a Arquitetura, mesmo por meio de uma “prosa” acanhada, dada a complexa dimensão que marca esse campo do conhecimento e o *corpus* documental por ele produzido, acrescido dos múltiplos campos com os quais dialoga permanentemente, como as artes, as engenharias, a estética, a economia, entre outros. Estes exigem uma abertura nos domínios dos saberes que muitas vezes transcendem o ofício do historiador. Faz-se necessário, contudo, uma tentativa de diálogo.

Esse entrelaçamento e a profusão complexa de aspectos que abarcam o Projeto e a Edificação exigem um olhar em direção à cidade – a qual constitui outro documento em si, outra fonte histórica detentora ela mesma de uma singularidade inerente à sua condição de ser.<sup>28</sup> Não obstante, a urbe também contém em si o Projeto e a Edificação, e o deslocamento verificado entre ambos.

É nesse interstício entre Projeto e Edificação que se processa o trabalho no canteiro de obras; nele estava o ponto de discórdia entre mestre e discípulos. Os alunos de Artigas levaram em consideração os discursos, as práticas políticas do mestre a respeito do desenho, e a seu respeito foi produzido um dos textos mais críticos do período: *O canteiro e o desenho* (FERRO, 1982), de 1979. Seu autor, Sérgio Ferro, põe em questão o discurso de Artigas sobre o desenho. Toda a obra discute como seu autor compreende o desenho e sua relação com o canteiro, fundamentado em profundos veios teóricos que dialogam com interlocutores como Marx, Habermas, Serres, Gorz, Fridmann, Pignon, Perzola, Adorno, Le Corbusier, Veblen, Barthes, Baudrillard, Benjamim, Gropius, Francastel, Garnier, Freud, Lacan, Bachelard e Foucault – em particular com *Vigiar e Punir* (1975), bem como com *As Palavras e as Coisas* (1969), ambas do polêmico pensador francês. Foucault havia lançado *Vigiar e Punir* em 1975, e o texto de Ferro, em 23 de outubro de 1979, já se encontrava no prelo, o que demonstra que seu autor estava atento aos movimentos político, filosófico, cultural e editorial de Paris. Ferro residia na capital francesa no momento da escrita de seu texto; logo, escreveu sobre seu tema numa época em que vários dos estudiosos com os quais “conversa” estavam na “boca do forno editorial”. Foram citados apenas alguns dos muitos com os quais estabeleceu diálogo para se fazer entender, em seu *O canteiro e o desenho*. A intensa intertextualidade que caracteriza o escrito de Ferro o tornou hermético, mesmo levando em consideração (como apontado por Arantes, em *Arquitetura Nova*) que a obra poucas vezes foi lida por inteiro, ou, se lida na íntegra, tenha sido escassamente compreendida e, por isso, ainda necessite de uma leitura verticalizada que lhe faça jus, principalmente quanto a suas dimensões política e teórica.

Artigas havia proferido seu discurso sobre o canteiro de obras em sua volta à FAU/USP, em 1967. Sergio Ferro cuidou de expressar sua posição sobre o mesmo tema 12 anos depois, expondo ao mestre sua compreensão a respeito do assunto – isto é, o lapso

de tempo entre o Projeto e a Edificação. Era um momento crítico para Artigas: havia retornado ao Brasil depois de um ano de exílio no Uruguai. Todos esperavam um pronunciamento altamente político; no entanto, sua palestra restringiu-se a tratar do desenho no âmbito puramente acadêmico. Em uma de suas falas, revela:

Não esperem de mim tomar partido contra a máquina ou contra a técnica. [...] O “desenho” como palavra, segundo veremos, traz consigo um conteúdo semântico extraordinário. Este conteúdo equipara-se a um espelho, donde se reflete todo o lidar com a arte e a técnica no decorrer da história. É o método da linguística; do “neo-humanismo” filológico e plástico, que simplesmente se inicia, mas que pode vir a ser uma das formas novas de reflexão moderna sobre as atividades superiores da sociedade. O conteúdo semântico da palavra desenho desvenda o que ela contém de trabalho humano acrisolado durante o nosso longo fazer histórico (LIRA; ARTIGAS, 2004, p. 109).

No transcorrer de sua prédica, Artigas reafirma sua posição a respeito do desenho, mas implícito está como compreendia o golpe de 1964 e a ditadura militar – que julgava efêmera, ponto de vista que se pautava pela orientação do PCB. Entendia ainda que o Golpe não poderia interferir no projeto nacional de modernização e impedir a industrialização. Para o PCB, o projeto nacional ambicionava consolidar no poder a classe burguesa e Artigas trabalhava para esse fim, mas a industrialização e o desenvolvimento, cujo processo se iniciaria, até mesmo na formação dos arquitetos, não seriam interrompidos pelo governo ditatorial. Os argumentos do arquiteto foram apresentados, nesses termos, em outro artigo, publicado pela revista *Acrópole* em 1965 e intitulado “Uma falsa crise”. O teor desse texto fundamenta sua percepção do momento vivido. Neste excerto, é possível ter uma dimensão das ideias de Artigas:

É preciso não confundir, em qualquer análise do movimento [referia-se ao modernismo], a técnica da construção, cujo domínio pela arquitetura é potencialmente possível, como a técnica em geral, cuja necessidade de comando na linguagem dos pioneiros não nos comovia como os mesmos *overtones*. Até um tanto ao contrário. Nas circunstâncias históricas em que vivemos, os países subdesenvolvidos desejam a industrialização, quaisquer que sejam as suas decorrências, pois que, partindo das teses funcionalistas, seria possível o seu controle, já agora para transformar o nosso mundo no qual o atraso do desenvolvimento capitalista, ou a sua convivência com o feudalismo, provocam espetáculos de miséria social muito piores (LIRA; ARTIGAS, 2004, p. 105).

Tal artigo, no entanto, fez a abertura de um número especial da revista *Acrópole* (1965) que se destinava à produção de Flávio Império, Rodrigo Lefèvre e Sérgio Ferro, arquitetos que apresentavam uma inquietação a respeito daquele momento histórico. Argumentavam Império, Lefèvre e Ferro que as perspectivas antes do Golpe eram de

transformações modernizadoras e que não mais se vislumbrava esse horizonte. A exposição de Artigas nega o estado de frustração que marcava os jovens, como o texto acima reproduzido demonstra: não há, realmente, crise para ele. O conteúdo da revista era, portanto, dicotômico e mostrava a tensão política dentro do PCB, visto que Artigas era um de seus mais ilustres expoentes. Mestre e discípulos divergiam quanto à complexidade da condução política daquele momento delicado que o País enfrentava; mais que isso, essa dissensão vinculava a profissão de arquiteto a um momento de “juntar forças”. Esse embate entre mestre e seguidores, porém, permaneceria durante todo o período militar, expresso em publicações em revistas e palestras pronunciadas. Culminou com o livro *O desenho e o canteiro*, de Sergio Ferro, no qual se observa a mais profunda expressão de crítica ao domínio da técnica.

Havia, nesse lugar de deslocamento, a distância infinitesimal entre o desenho no Projeto e sua correspondência na Edificação. O medidor de tempo, espaço e lugar seria o trabalho, o qual estava na base do discurso político e ideológico do marxista Artigas e tornava-se seu ponto vulnerável. Vilanova apostou na passagem rápida do golpe de Estado, e este acabou por durar longos anos. Sua filiação política repercutiu em seu fazer como arquiteto, e não havia como ser diferente. Foi o lugar transitório entre o projeto e a obra edificada, o espaço e o tempo inerentes a esse lugar, que permitiu manifestarem-se os contrassensos que marcavam Vilanova Artigas em sua *arte de fazer* como arquiteto, em sua condição de pensador de uma arquitetura essencialmente brasileira, com raízes fincadas em um país de contradições gritantes. Portanto, no âmbito da relevância do escopo dos documentos produzidos por seu fazer arquitetônico, tal lugar transitório é ele mesmo outra fonte histórica, produtora de outro *corpus* documental, profundamente político para a época.

É preciso dizer, por conseguinte, que o Projeto ocupa espaço singular na formação do arquiteto. Nele se manifestam arte e criação, seus orientadores, seus interlocutores/autores; expressa-se o tempo, anuncia-se o discurso, mas sobretudo se expõem as linguagens arquitetônicas, estéticas e plásticas, as quais despertam os sentidos do corpo para tudo o que o cerca. Mas não só isso: no Projeto se traduzem, até mesmo, a qualidade e a textura dos materiais em voga naquele período e, portanto, a imagem urbana que se constrói em cada época, por meio de materiais e custos, entre vários outros elementos constituidores de fontes históricas.

Nessa linha de raciocínio em exposição,<sup>29</sup> mesmo em um tempo no qual a linguagem “tornou-se eixo central de reflexão para toda e qualquer prática cognitiva – e o historiador e a sua concepção de fontes não escaparam a isso” (SALIBA, 2009, p. 320) –, venho tentando apontar a relevância do Projeto e da Edificação como fontes históricas e, ao mesmo tempo, para a existência de uma escrita autorreferencial por parte de Artigas. Essa autorreferência encontra-se nos escritos, organizados por ele, durante sua vida, em livros como *Caminhos*

da *Arquitetura*, publicado pela primeira vez em 1981. A quarta edição do mencionado livro, lançado pela renomada editora Cosac & Naify, evidencia a respeitabilidade que o arquiteto aqui focado ainda desfruta no mercado editorial. A organização da obra em questão partiu de Rosa Artigas e de José Tavares Correia de Lira, e a seu conteúdo foram acrescentados inúmeros outros textos que não compunham a primeira edição, inclusive as provas do concurso realizado em 1984.

É importante sublinhar o lastro das relações que esse arquiteto alcançou entre seus pares, demonstrado por sua bem-sucedida inserção no âmbito profissional, como na fundação da FAU/USP e na criação do Comitê de Arquitetura Paulista, cuja comissão inicial dividiu com Eduardo Keneese de Mello, entre outros. O fato de buscarmos em seu trabalho a fundamentação para entender o *locus* documental produzido pelo arquiteto justifica-se, como já dito, também pela particularidade de a Edificação que abriga o arquivo de guarda da documentação na FAU/USP ter sido antes Projeto de Artigas. Expressa a compreensão dos sentidos do arquiteto e é engendradora na materialidade urbana paulista, na qual a criação de uma forma particular de produzir arquitetura traduziu-se na denominação “paulista-brutalista”, que se refere a uma das expressões arquitetônicas mais fecundas da época em estudo. Assim pensada, a obra de Artigas demonstra o mérito de um reconhecimento reverberante ainda hoje, em obras publicadas a seu respeito e em homenagens (por ocasião da data de sua morte, por exemplo), assim como em processos culturais e políticos que envolvem suas obras edificadas em processo de tombamento. Salienda-se, desse modo, o porquê de evidenciar<sup>30</sup> o debate acerca da relevância documental da produção de Vilanova Artigas. Cabe dizer que, no caso do Projeto e da Edificação, a expressão humana do arquiteto é inerente a seu processo criativo, pois a documentação por ele produzida mostra consciência dessa condição. O fato de Artigas ter organizado, ele mesmo, uma coletânea de seus escritos, e de ter criado uma fundação de pesquisa acerca de sua obra, reafirma a relevância da autorreferência que o caracteriza.

Contudo, a prática de Artigas deve ser entendida na perspectiva da subjetividade contida nas fontes e suas implicações, como a fragmentação do indivíduo moderno, cujo “acervo” começa a organizar-se ainda em vida. Mormente a respeito do que é intrínseco a essas fontes históricas que permitem ao historiador problematizar, a partir de seu tempo, implicadores teórico-metodológicos, e estabelecer entre eles um diálogo sobre o que tais fontes revelam acerca de sua época, de seu produtor; a respeito da arquitetura proposta por esse arquiteto nos desenhos de suas plantas e do lugar que esses documentos ocupam no arquivo, justamente por encerrar essa arquitetura na espacialidade urbana, em um tempo e em um lugar específicos (GOMES, 2009).

Na vereda desses apontamentos terminais, considera-se que certas questões (como: a necessidade de pensar a quem interessou a produção de um acervo sobre a obra



projetual de Artigas; quais demandas tornaram urgente a guarda da documentação a ele relativas; quais axiomas derivaram desse lugar de memória; quais táticas perpassaram a incorporação de sua obra autoral ao acervo documental de um arquivo; quais particularizações, intenções e significados *nortearam* sua preservação social e responderam à guarda institucional de sua produção e do modo como se expressou nessa documentação a sua época) podem obter respostas ao conhecer-se o fazer do referido arquiteto, sobretudo no que tange à constituição de uma memória de si, a partir do acervo iniciado por Artigas e continuado por seus herdeiros (explicitada neste texto, originado das fontes em arquivo).

Notadamente, esse lugar no Arquivo definiu-se também em razão de a arquitetura de Artigas ter-se, ela mesma, concretizado no cenário urbano e, à medida que suas linguagens ressoaram em outras edificações, produzindo um “eco arquitetônico” na paisagem, seus Projetos feitos Edificações, no presente, vieram a ser reconhecidos como patrimônio arquitetônico histórico-cultural. Mais que isso: o Arquivo evoca, como obra arquitetônica, a maneira pela qual seu projeto arquitetural ocupou o lugar seguro de acervo, uma vez que é detentor de um valor patrimonial. Esse valor estabeleceu-se mediante a posse de um lugar não apenas físico, mas também político, visto que o “Acervo do Setor Projetos de Arquitetura” ocupa uma Edificação de Artigas, antes Projeto. Uma das fachadas do edifício traz hoje seu nome inscrito, em reconhecimento à sua arquitetura e ao *seu fazer*, como pensador, professor e autor, ao mesmo tempo, dessa obra edificada, tornada ela mesma espaço sacralizado e modelar de sua produção autoral como obra arquitetônica.

O Arquivo traduz os motivos da guarda de determinado acervo, seu mérito e sua pertença memorial. No caso do acervo de Vilanova Artigas, há uma pertinência arquitetônica, especialmente como fonte histórica, pois, para seus pares, seu desenho, em relação ao seu tempo, apresentava uma linguagem impregnada de produção de sentidos que, na sequência de “desenhos” em plantas e no conjunto do Projeto, expressavam-se em seu fazer, materializando-se na construção da identidade da arquitetura brasileira – à época, a arquitetura paulista-brutalista. Simultaneamente contribuía para a própria formação de uma geração de arquitetos brasileiros. O reconhecimento do valor da produção de Artigas explicita-se em ideias como as mencionadas por Koury, ao referir-se ao arquiteto em “Artigas e o novo brutalismo”, no qual os discípulos de Vilanova a ele aludem com admiração e respeito. O fragmento a seguir assinala essa referência:

Para Flavio Império, Rodrigo Lefèvre e Sergio Ferro, Vilanova Artigas foi um exemplo, não se limitou a um só aspecto da profissão. Arquiteto e engenheiro de grandes obras, envolveu-se ativamente na vida política do país como membro do Partido Comunista Brasileiro – PCB, além de ter importante atuação na consolidação da profissão em São Paulo, participando da fundação do Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB. [...] Sua participação na consolidação das instituições de classe e na construção de

um novo perfil profissional e coerente com sua obra arquitetônica, podendo ser considerada, nesse sentido, uma ação engajada que serviu de exemplo à Arquitetura Nova. [...] O engajamento da arquitetura de Artigas não pode ser considerado como preponderância de valores morais sobre o juízo estético, mas sim como uma correspondência entre valores da arte e a consciência do papel do artista na sociedade ou, para cifrarmos em termos arquitetônicos, entre as decisões projetuais e a “função do arquiteto” (KOURY, 2003, p. 41).

Vale lembrar que Koury faz parte do grupo de jovens arquitetos do século XXI e que reconhecem o lugar de Artigas no universo da Arquitetura e do Urbanismo brasileiros.

Foi possível constatar, desse modo, a riqueza de possibilidades que os projetos arquitetônicos, as obras edificadas e o lapso de tempo entre ambos apresentam como fonte para o historiador. Permite-nos, portanto, entender do que se reveste a própria Arquitetura na composição das cidades e a combinação intrincada que a urbe oferece como objeto para o historiador, bem como a complexidade que se manifesta nos estudos relativos ao urbano encontrados na fonte documental. Entretanto, ao finalizar este escrito, importa salientar a relevância do acervo para evidenciar o percurso do arquiteto e, nesse caso, como se procurou apontar, sem que se possa desvinculá-lo da pessoa de Artigas, posto que o mencionado acervo fora pessoal, posteriormente pessoal e público e, em seguida, público e institucional, fundidos na expressão memorial da homenagem ao arquiteto. Contudo, sem as fontes geradas e geradoras de um Artigas em constante movimento, não seria crível a tentativa de buscar entender os meandros da existência de um acervo e de uma escrita que também passa pela autorreferência, mesmo que se pudesse expor ao nível da aproximação do real a arrebatadora potência criada e criadora no *ser e no fazer* do arquiteto, expressas pela documentação do referido acervo. Em outras palavras, este artigo ainda seria uma mera experimentação possível de um exercício de escrita sobre sua produção.

Entretanto, mesmo assim, é na materialidade do acervo que se manifestou um João Batista Vilanova Artigas ordinário (CERTEAU, 1998), controverso, fragmentado e possuidor de uma memória pessoal entranhada à história e à memória brasileira. Contudo – é preciso dizer – seu lugar de “arauto” de uma arquitetura brasileira e, sobretudo paulista, é reconhecido por seus pares e seus estudiosos. Não se trata apenas de uma construção pessoal, como se procurou mostrar ao longo deste texto; ao contrário, ela se origina em seus prêmios, projetos e edificações, escritos e posicionamentos políticos, por mais que Artigas tenha lidado, ainda em vida, com a preservação de sua memória e criado uma fundação com seu nome. Arriscamo-nos a dizer que, para o arquiteto aqui em estudo, ter se enfrentado (ter se olhado no espelho da história por meio de sua produção, no momento em que lhe foi solicitado fazê-lo, sem que tivesse alternativas a seu dispor, senão negar, pelo esquecimento, tudo o que havia feito como professor da FAU/USP até aquele momento) foi uma experiência que o levou a ver um Artigas humilhado e ferido. Visão essa da qual seus

olhos buscavam desviar-se; falar de si, nesse momento, foi mais penoso que lisonjeiro. Portanto, não se pretendeu mostrar um Artigas por ele mesmo, ou por sua constituição de uma escrita puramente referencial, ao estilo biográfico, mas pela constituição de uma escrita que reconhece sua posição e seu pensamento histórico, sua asserção política, seu lugar social, manifestados, sobretudo, em suas obras – pensadas e edificadas, a propósito, nas cidades brasileiras.

**Recebido em 13/5/2015**

**Aprovado em 27/4/2015**

## NOTAS

<sup>1</sup> A documentação que hoje “instrumentaliza” o pesquisador adquiriu uma abrangência e uma densidade para os estudos contemporâneos antes não conhecidas, visto que, depois dos debates/embates promovidos pelos Annales, tudo passou a ser documental; por exemplo: os processos jurídicos ou marcados pelo caráter de verdade e registro, como os de patrimonialização/tombamento e de processos-crime, entre vários outros que se tornaram fonte documental (o mesmo se pode dizer do diário; do testamento; do inventário, nas mais variadas funções; desde os tradicionais, de heranças, aos de mobiliários, louçaria e estatuária à correspondência pessoal, até mesmo bilhetes, anotações, rascunhos, entre uma infinidade de tipologias que poderíamos arrolar aqui a perder de vista). Tornaram-se meios pelos quais o passado é “abordado” nas “escritas da história”, em obras individuais e coletivas.

<sup>2</sup> No século XX, esse debate estava mais restrito às produções oriundas das instituições mais conhecidas, com raras exceções, sobretudo aos títulos impressos. No século XXI, com a consolidação, no Brasil, da internet como meio de divulgação/difusão/publicação/publicização; de plataformas de indexação de revistas, além do acesso aos e-books e de fragmentos de livros digitalizados e disponíveis em sites de vendas em qualquer canto do planeta, o ingresso em debates tomou outra proporção, colocou-nos dentro deles em quase tempo real. Outra contribuição significativa foi a videoconferência, entre vários outros meios midiáticos.

<sup>3</sup> Destacamos algumas das obras a que nos referimos, mas há muitas outras. Estas foram as lidas para o presente artigo: FREITAS, Marcos Cesar (Org.) *Historiografia Brasileira em Perspectiva*. São Paulo: Contexto, 2001; MACHADO, Maria Clara; PATRIOTA, Rosângela (Org.). *História & Historiografia: Perspectivas Contemporâneas de Investigação*. Uberlândia: EDUFU, 2003; GOMES, Angela de Castro (Org.) *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004; VASCONCELOS, José Antonio. *Quem tem medo de teoria: a ameaça do pós-modernismo na historiografia americana*. São Paulo: Annablume, 2005; GUIMARÃES, Manoel Luiz Salgado (Org.) *Estudos sobre a escrita da história*. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2006; PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes históricas*. São Paulo: Contexto, 2005; BARROS, José D’Assunção. *O Projeto de Pesquisa em História: da escolha do tema ao quadro teórico*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007; MALERBA, Jurandir; ROJAS, Carlo Antonio Aguirres (Org.) *Historiografia contemporânea em perspectiva crítica*. Bauru/SP: EDUSC, 2007; ALBUQUERQUE JUNIOR, Durval Muniz de. *História: a arte de inventar o passado*. Ensaios de teoria. Bauru/SP: EDUSC, 2007; FERREIRA, Antonio Celso; BEZERRA, Holien Gonçalves; LUCA, Tania Regina. (Org.) *O historiador e seu tempo: encontros com a história*. São Paulo: Edunesp, 2008; PINSKY, Carla B.; Tania R. de Luca (Org.) *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009; NOVAIS, Fernando. Antonio; SILVA, Rogerio Forastieri da. *Nova história em perspectiva*. São Paulo: Cosac & Naify, 2011. GIANNATTASIO, Gabriel; IVANO, Rogério (Org.). *Epistemologias da história: verdade, linguagem, realidade, interpretação e sentido na pós-modernidade*. Londrina: Eduel, 2011; MALERBA, Jurandir. *Ensaios: teoria, história e ciências sociais*. Londrina: Eduel, 2011.

<sup>4</sup> O projeto arquitetônico passará a ser mencionado, no decorrer do texto, apenas como Projeto.

<sup>5</sup> A obra edificada doravante será mencionada também como Edificação ou obra construída, em diferenciação a obra que compreende toda a produção do arquiteto durante a sua vida.

<sup>6</sup> O arquiteto Guilherme Wisnik (2009), em seu texto “Brutalismo e Tropicalismo”, refere-se a Vilanova Artigas como o fundador da arquitetura paulista brutalista. Esse autor não é o único a atribuir-lhe esse papel. Porém, como Wisnik separa seu trabalho em duas partes (a primeira enfocando Vilanova Artigas e a segunda, Lina Bo Bardi), optou-se por tomá-lo como referencial, por seu caráter comparativo.

<sup>7</sup> Havia uma parceria entre Carlos Cascaldi e João Batista Vilanova Artigas, que compreende o período de 1952 a 1979; entretanto, pode ter sido iniciada antes dessa data. Essa parceria ainda está sendo pesquisada, visto que várias são as implicações a respeito dessa sociedade e que cabem ser tratadas em outro momento.

<sup>8</sup> Essa citação foi extraída do texto “Arquitetura e Desenvolvimento Nacional”, que compõe o livro organizado por Jose Taares Correia de Lira e Rosa Artigas, intitulado: João Batista Vilanova Artigas. Caminhos da Arquitetura e publicado pela editora Cosac & Naify, em 2004. Esse livro é constituído por um rol de artigos e palestras pronunciadas por Artigas durante sua vida. Entre esses textos está esse que foi proferido na sessão realizada pelo Instituto Brasileiro de Arquitetos do Brasil (IAB), unidade de São Paulo. Nessa sessão, Artigas era o arquiteto convidado, ao lado de outros, como Eduardo Kneese de Mello. Em tal conferência, Artigas põe em questão a formação do arquiteto brasileiro e sua contribuição para a FAU/USP, bem como para a arquitetura nacional. Cabe destacar que, para efeito de referência, optou-se pela quarta edição do referido livro; todos os textos que lhe foram acrescidos ao longo do tempo, entre a primeira edição, que data de 1981, e a última, de 2004, estão nela contidos. Essa última organização foi realizada por José Tavares Correia de Lira e Rosa Artigas, filha do arquiteto e responsável pela organização das edições anteriores, com exceção da primeira, feita pelo próprio arquiteto autor.

<sup>9</sup> O “gamela” era o construtor licenciado. De acordo com Artigas: “o homem que lidava com arquitetura sem diploma universitário e era conhecido como arquiteto” (LIRA; ARTIGAS, 2004, p. 190). Quando foi criada a Faculdade de Arquitetura, a luta do referido arquiteto caracterizou-se pela intenção de superar essa comparação e aquelas estabelecidas com as belas-artes e com a engenharia. Artigas argumentou em outra passagem: “Para alguns o arquiteto é um cidadão que, dado um prédio qualquer, faz uma fachada bonita; para outros, o arquiteto se confunde com o engenheiro e com o construtor. Tudo muito falso. O arquiteto é o planejador, o organizador, o homem que prevê o desenvolvimento harmônico de um processo no sentido de atender ao humano, ao cultural” (Assuntos Especializados. Inaugura-se amanhã nesta Capital o I Encontro de Estudantes e Arquitetos. Folha da Manhã, São Paulo, 23 out. 1958, p.6).

<sup>10</sup> Formado engenheiro-arquiteto, Artigas foi professor na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da mesma universidade em que o formou. Fundou o curso de Arquitetura e Urbanismo junto com outros colegas de sua época; contudo, o projeto educacional e arquitetônico, dirigido na íntegra para arquitetos, foi de sua autoria em parceria com o engenheiro-arquiteto Carlos Cascaldi. Era filiado ao Partido Comunista e, por essa razão, foi exilado do Brasil, durante um ano e alguns meses, na época da ditadura militar, o que o afastou de sua condição de professor daquela instituição. Seu retorno oficial se deu somente anos depois, já perto de sua morte, em 12 de janeiro de 1985. Sobre esse tema, recomenda-se ler a dissertação de Rita de Cassia P. Saramago, intitulada Ensino de estruturas nas escolas de arquitetura no Brasil, defendida em 2011, a qual também trata da formação do arquiteto.

<sup>11</sup> Cascaldi era, naquele momento, o engenheiro contratado por Artigas para desenvolver o projeto de engenharia. Cabe informar que hoje, século XXI, há uma “reclamatória pública”, por parte dos herdeiros de Cascaldi, a respeito do lugar do pai na História da Arquitetura paulista.

<sup>12</sup> A reforma curricular de 1962 foi implantada paulatinamente, já que propunha um trabalho de final de curso de graduação. Entretanto, somente em 1965 ocorreu o primeiro exercício de trabalho de curso denominado projetão, assim denominado por integrar o planejamento urbano e o projeto de arquitetura em um trabalho seminal, conhecido entre alunos e professores como a “tese” dentro do Trabalho de Graduação Interdisciplinar (TGI). Os primeiros professores a realizarem tal atividade foram: João Batista Vilanova Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Pedro Paulo de Mello Saraiva, com a referida turma. O trabalho tinha como objeto de urbanismo a cidade de São Sebastião (SP) e seu caráter era coletivo, mas na segunda etapa dividia-se em projetos arquitetônicos individuais referentes às edificações nessa mesma cidade, tais como a sede do porto, um condomínio habitacional, etc., etc. Para mais informações, consultar o trabalho de Cláudia Maria Arcipreste (2012, p. 59), intitulado “Entre o Discurso e o fazer arquitetônico: reflexões sobre o ensino de arquitetura e

urbanismo e seus referenciais a partir da tarefa final de graduação”, no qual a autora apresenta vasto trabalho de entrevistas com ex-alunos e professores.

<sup>13</sup> A arte de fazer de João Batista Vilanova Artigas é reconhecidamente prestigiosa ainda no século XXI, pois o referido artigo foi publicado em janeiro de 2002, apesar de ter sido redigido antes, como indica a própria escrita do autor. Faz a crítica ao fato de, às vésperas do aniversário de morte de Artigas, a data não ter sido cogitada como motivo de homenagem (SEGAWA, 2002). Também, segundo Ana Paula Koury (2003, p. 23), “A nova estrutura de ensino, que reflete a concepção de arquitetura de Vilanova Artigas, tinha como objetivo abordar a temática do meio ambiente em toda a sua complexidade, abrindo maiores possibilidades de atuação para o arquiteto”. Refere-se ao projeto da FAU/USP.

<sup>14</sup> De acordo com Pires (1999, passim), François Hartog (1999) e na opinião de Stephen Halliwell (2009, p. 214), o nome do poeta cego citado por Giannotti como Demococus também aparece, nos escritos desses historiadores especialistas no tema, traduzido como Demódoco, o aedo cego dos feáceos. O rei dos feáceos era Alcínoo, também traduzido por Alcino.

<sup>15</sup> A autora se refere aos estudos de fontes históricas, mas assinala documentos como correspondências, diários e obras literárias, entre vários outros, dentro desse universo da construção de si. Fizemos uso dessa referência por entender que tal perspectiva cabe às fontes históricas em pauta: o Projeto e a Edificação, não obstante estes possuam uma característica própria e que demanda interpretação específica.

<sup>16</sup> Entre os estudiosos que se voltaram para a questão, destacamos o filósofo Paul Ricoeur, em especial seu livro *A memória, a história, o esquecimento*, no qual trata a cidade como narrativa e afirma: “Cada novo edifício inscreve-se no espaço urbano como uma narrativa em um meio de intertextualidade. A narrativa impregna mais diretamente ainda o ato arquitetural na medida em que este se determina em relação com uma tradição estabelecida e se arrisca a fazer com que se alternem renovação e repetição. É na escala do urbanismo que melhor se percebe o trabalho do tempo no espaço. Uma cidade confronta épocas diferentes, oferecendo ao olhar uma história sedimentada dos gostos e das formas culturais. A cidade se dá ao mesmo tempo a ver e a ler. O tempo narrado e o espaço habitado estão nela mais estreitamente associados do que no edifício isolado. A cidade também suscita paixões mais complexas que a casa, na medida em que oferece um espaço de deslocamento, de aproximação e de distanciamento” (2007, p. 159).

<sup>17</sup> A função atemporal da arquitetura é criar metáforas existenciais para o corpo e para a vida que concretizem e estruturam nossa existência no mundo. A arquitetura reflete, materializa e torna eternos os ideais e as imagens da vida ideal. As edificações e cidades nos permitem estruturar, entender e lembrar o fluxo amorfo da realidade e, em última análise, reconhecer e lembrar-nos de quem somos. A arquitetura permite-nos perceber e entender a dialética da permanência e da mudança, inserir-nos no mundo e colocar-nos no continuum da cultura e do tempo (PALLASMAA, 2011, p. 67). Pallasmaa nos leva a refletir sobre a relevância da arquitetura para a nossa organização mental a respeito do mundo e da vida cotidiana, pois desperta-nos para a importância de nosso “lugar” no “domínio” desse mundo e da materialidade que dele conhecemos. A obra de Juhani Pallasmaa, denominada *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*, foi publicada em 2005, na Inglaterra. Ao Brasil chegou pela editora Bookman, em 2011. Apresenta um instigante estudo a respeito da visão e sobre como esse sentido está hierarquicamente colocado entre os demais, bem como a relação deles com a arquitetura. Estabelece analogias entre corpo e arquitetura e nos leva a refletir a respeito do lugar que o campo arquitetônico ocupa na organização mental que nós humanos fazemos do mundo que habitamos.

<sup>18</sup> Bachelard (2003), em seu livro *A poética do espaço*, já afirmava que a casa “é nosso canto no mundo”. Nesse texto, o canto apresenta duplo sentido, pois ao de “lugar” mencionado por Bachelard acrescenta-se o de musicalidade.

<sup>19</sup> Esse trecho foi extraído do texto “Casas de Vilanova Artigas”, publicado pela primeira vez em 1950, na revista *Habitat*, n. 1. Em 2003 foi reproduzido por Alberto Xavier (2003), em seu livro *Depoimentos de Uma Geração: arquitetura moderna brasileira*, publicado por uma das principais editoras brasileiras e especializada em produções das áreas de Arquitetura e Urbanismo. A obra tem o propósito de reunir em uma coletânea os nomes mais importantes da arquitetura brasileira, entre eles o de Artigas. Cinquenta e três anos após a publicação por Bardi, esse texto continua sendo citado por muitos daqueles que tratam da arquitetura brasileira. Nessa coletânea, há seis outros artigos escritos por Vilanova Artigas sobre sua produção, além de outros, redigidos por autores que o citam.

<sup>20</sup> A casa modernista não tinha telhado aparente; sobretudo, não possuía cobertura de telha. A casa de Artigas possuía telhado com cobertura de telha, além de fundir elementos modernos com outros considerados “arcaicos”.

<sup>21</sup> Se refletirmos a respeito de como se conjugam tais questões, a contribuição de Pallasmaa é profícua, pois, se por um lado trata de seu domínio (a Arquitetura), com a sensibilidade humana necessária para imprimir a seus escritos profundos veios reflexivos, por outro nos apresenta uma infinidade de questões que permitem refletir também acerca da arquitetura em nosso domínio: a História.

<sup>22</sup> Vimos, pois, apontar ambos como constituidores do objeto de tal pesquisa. O projeto de pesquisa do qual tratamos e que originou o mencionado trabalho intitulou-se “Mapeamento dos projetos de João Batista Vilanova Artigas em São Paulo” e nele foram eleitas sete de suas obras. A intenção é igualmente tratar das sete referidas obras como objeto, e não apenas como fonte histórica, visto que entendemos estar na gênese histórica das cidades construídas ao longo da existência humana a edificação, e, concomitante ou posteriormente à edificação, o projeto arquitetônico. Mesmo que este não estivesse contemplado pelo estatuto qualificador dos campos de conhecimento da Arquitetura e do Urbanismo, mas quando é pensado no tempo de sua gênese histórica, processa-se como instrumentalizador de um modo de dinamizar a construção; ou seja, pensar para construir levava ao processo de racionalização e ao aceleração do próprio fazer-se do construir. A origem do projeto arquitetônico fez-se, historicamente, à medida que a obra construída exigiu sua existência para o domínio das técnicas, do desenho sobre o saber especializado (ARANTES, 2002, mais especificamente o capítulo 1).

<sup>23</sup> Esse estabelecimento do Projeto como uma fonte histórica; da obra edificada como outra e do intervalo entre elas, como ainda outra, é resultado de reflexões baseadas em discussões e ponderações sobre a cidade realizadas no grupo de pesquisa “Documento, Patrimônio e Paisagem: projetos arquitetônicos de edificações de Londrina e Rolândia” (1932-1950), da Coleção Iconográfica do CDPH-UDEL, coordenado por Marco Antonio Soares Neves (grupo de pesquisa que integro). O mesmo se pode dizer das discussões com a supervisora do pós-doutoramento, a Profa. Raquel Glezer, e colegas do grupo de estudo Historiografia Paulista, do qual sou integrante.

<sup>24</sup> Um dos exemplos dessa condição refere-se às casas construídas em série, como as dos conjuntos habitacionais, ou, ainda, àquelas que, por serem detentoras de uma historicidade, foram elevadas à condição de patrimônio histórico, e “copiadas” em outros lugares, com a condição, sempre lembrada, de serem réplicas do original. Mas há que se ressaltar que essa Edificação/cópia é também outro documento, outra fonte histórica, detentora de outra historicidade; como fonte histórica, possui singularidades inexistentes no projeto original e na Edificação primeira.

<sup>25</sup> É preciso enfatizar que nem todo Projeto torna-se Edificação; contudo, há Edificação que não foi Projeto. Referimo-nos aqui àquelas que são construídas por seus próprios usuários com o conhecimento que obtêm da vivência e da experiência extraídas do cotidiano. As cidades brasileiras são perpassadas por essa plasticidade e por essa estética fornecida por construções de mutirão, sem o acompanhamento de um arquiteto ou um engenheiro, bem como por edificações que se tornam aglomerados urbanos, como as favelas, cotidianamente crescendo e modificando a paisagem urbana com sua plasticidade unívoca. A plasticidade urbana e, portanto, a sensorialidade exigida de seus usuários está para muito além do abordado neste texto, mesmo no que se refere às obras do mencionado arquiteto.

<sup>26</sup> De acordo com Kowaltowski et al. (2011, p. 74), o projeto é constituído das seguintes etapas: Concepção (idealização do produto e definição do programa de necessidades), etapa que precede o projeto; Projeto (desenvolvimento do produto/estudos preliminares; formalização (pré-anteprojeto, anteprojeto, projeto e aprovado); Execução (assistência para contratação de empresas; detalhamento [do produto e da produção], planejamento para execução de obras) execução e direção de obra) – essa etapa constitui a interface do projeto em obra; Uso (recepção da obra; projeto As Built, plano de manutenção e dossiê de finalização do processo), gerenciamento do empreendimento. Contudo, é preciso considerar que essa compreensão de projeto é uma elaboração explicitada no século XXI. No período de produção de Artigas, o projeto, no trato da documentação, sinaliza essas mesmas etapas, porém, não encontrei uma obra que definisse uma ordenação temporal correlata como a integração projeto/obra construída, como a apresentada por esses autores.

<sup>27</sup> O arquiteto é um artista; contudo, por ser a arquitetura uma arte aplicada, destaca-se essa sua condição em relação ao que se denomina comumente como artista veiculado ao universo das artes em geral.

<sup>28</sup> O trabalho da historiadora Raquel Glezer, *Chão de Terra* –, estudos a respeito da Lei de Terras durante o período colonial e, na segunda parte, intitulada, “Outros Ensaios” – é mencionado aqui, por apresentar, na primeira parte, escritos a respeito da relevância dos estudos urbanos. Também acena para a multidisciplinaridade quando tratamos desse tema. Mas é, principalmente, um verdadeiro ensinamento acerca do trato da documentação, das armadilhas e riscos aos quais nos submetemos

quando nos voltamos para os estudos cujo tema diz respeito à cidade. A autora destaca, também, o uso político dos poderes sobre as pesquisas históricas. Em seu livro, vemo-nos pela cidade, mas nos deparamos, sobretudo, com a cidade que resulta da fonte documental, como um aprendizado do fazer histórico (GLEZER, 2007).

<sup>29</sup> Destacamos a importância de inventariar os projetos arquitetônicos e a obra edificada a respeito da produção do arquiteto João Batista Vilanova Artigas e como esse procedimento metodológico permitiu-nos ter a compreensão da relevância destes como documentos, conduzindo-nos à tentativa de apontar a importância de tais fontes históricas.

<sup>30</sup> Essas poucas linhas sobre as sucessivas guinadas de significados do documento para a nossa cultura ainda nos advertem para o fato de que, se a própria distinção entre verdadeiro e falso for abandonada como uma curiosidade insignificante do passado, estaremos, certamente, diante de um perigo mais sutil e mais corrosivo, pois no plano mais simples da vida os mentirosos não terão nada a provar e os defensores da verdade não terão sequer uma causa para questioná-los. Afinal, como Roger Scruton anotou, de forma paradoxal: “O homem que lhe diz que a verdade não existe está lhe pedindo para que não acredite nele. Logo, não acredite” (SALIBA, 2009, p. 324).

## REFERÊNCIAS

ARCIPRESTE, Claudia Maria. *Entre o Discurso e o fazer arquitetônico: reflexões sobre o ensino de arquitetura e urbanismo e seus referenciais a partir do trabalho final de graduação*. 2012. 287 f. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismos) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.

ARANTES, Pedro. Fiori. *Arquitetura Nova: Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigues Lefèvre, de Artigas aos mutirões*. São Paulo: 34, 2002.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Tradução Rosemary C. Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

BARDI, Bo Lina. Vilanova Artigas. In: XAVIER, Alberto. *Depoimento de Uma Geração – Arquitetura Moderna Brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: 1, Arte de fazer*. Tradução Editora Vozes. 3. ed. São Paulo: Vozes, 1998.

FARTHIN, Stephen. (Ed.) *501 grandes artistas*. Tradução Marcelo Mendes e Paulo Polzonoff Jr. Rio de Janeiro: Sextante, 2009.

FERRO, Sergio. *O canteiro e o desenho*. São Paulo: Projetos Editores Associados: 1982.

GLEZER, Raquel. *Chão de Terra e outros ensaios sobre São Paulo*. São Paulo: Alameda, 2007.

GOMES, Angela de Castro. (Org.) *Escrita de si, escrita da história*. Rio de Janeiro: FGV, 2004.

HARTOG, François. Primeiras figuras do historiador na Grécia: historicidade e história. *Revista de História*, São Paulo, n. 141, p. 9-20, 1999. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18880>>. Acesso em: 1 maio 2011.

HALLIWELL, Stephen. Odisseu: a solicitação e a necessidade do canto. *Anais de Filosofia Classica*, [S.l.], v. 3, n. 5, p. 1-15, jan./jul. 2009. Disponível em: <<http://afc.ifcs.ufrj.br/2009/HALLIWELL%20traduzido.pdf>>. Acesso em: 1 maio 2011.

KOWALTOWSKI, Doris Catarina Cornelie Knatz et.al. (Org.) *O Processo de projeto em Arquitetura: da teoria à tecnologia*. São Paulo: Oficina de Textos, 2011.

KOURY, Ana Paula. *Grupo Arquitetura Nova* - Flávio Império, Rodrigo Lefèvre, Sérgio Ferro. 1 ed. São Paulo: Romano Guerra/EDUSP, 2003.

LIRA, José Tavares Correia de., ARTIGAS, Rosa. (Orgs.) *Vilanova Artigas/Caminhos da Arquitetura*. 4. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

PALLASMAA, Juhani. *Os olhos da pele: a arquitetura e os sentidos*. Tradução. Alexandre Salvaterra. Porto Alegre: Bookman, 2011.

PIRES, Francisco Murari. (resenha). HARTOG, François. Primeiras figuras do historiador na Grécia: historicidade e história. Tradução. Jacyntho Lins Brandão. *Revista História*. São Paulo: Editora da UFMG, n.141, p. 9-20, 1999.

RICOEUR, Paul. *A memória, a história, o esquecimento*. Tradução Alain François [et.al.] Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

SALIBA, Elias Thomé. Pequena história do documento: aventuras modernas e desventuras pós-modernas. In: PINSKY, C. B.; LUCA, T. R. (Orgs.) *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2009. p. 309-328.

SARAMAGO, Rita de Cassia Pereira. *Ensino de estruturas nas escolas de arquitetura no Brasil*. 2011. 436 f. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo). Escola de Engenharia de São Carlos. Universidade de São Paulo. São Carlos, 2011.

SEGAWA, Hugo. *Vilanova Artigas, o renascer de um mestre*. Resenhasonline, ano 01, jan. 2002. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/resenhasonline/01.001/3258>>. Acesso em: 14 jul. 2011.

XAVIER, Alberto. *Depoimentos de Uma Geração: arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

WISNIK, Guilherme. Brutalismo e Tropicalismo. Transnational Latin American Art. *International Research Forum for Graduate Students and Emerging Scholars*. University of Texas at Austin, 6-7 November 2009 (ACES Building 2.302, Avaya Auditorium). In collaboration with the University of the Arts London & the University of Essex (UK), p. 1. Disponível em: <[www.finearts.utexas.edu/.../PAPER%20-%20Guilherme%20Wisnik](http://www.finearts.utexas.edu/.../PAPER%20-%20Guilherme%20Wisnik)>. 2012.

ZEIN, Ruth Verde. A década ausente. Reconhecimento necessário da arquitetura brasileira do brutalismo paulista. *6º Seminário DOCOMOMO: arquitetura e Urbanismo: moderno e nacional*. Brasil Niterói, novembro de 2005. Passim. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%206%20pdfs/Ruth%20Verde%20Zein.pdf>. 2011.