



João Batista Vilanova Artigas, entrevistado por Eduardo de Jesus Rodrigues em 1978

entrevistado: João Batista Vilanova Artigas*

pesquisador entrevistador: Eduardo de Jesus Rodrigues**

introdução: Celso Eduardo Ohno***

resumo, apresentação, comentários, seleção de imagens, notas

e referências: Fernando G. Vázquez Ramos****

* Mestre da arquitetura brasileira, dispensa apresentação. Nasceu em Curitiba, em 23 de junho de 1915, e faleceu em São Paulo, em 12 de janeiro de 1985.

** Graduação (1973), mestrado (1986) e doutorado (1993) na FAU-USP. Livre-docente em 2011. Trabalhou no escritório Vilanova Artigas de 1974 a 1977. Foi pesquisador do Idart de 1978 a 1981. Pesquisou e publicou trabalhos sobre Artigas e sobre a questão do espaço na arquitetura, tema de sua livre-docência.

*** Arquiteto (FAU-USP, 1983). Trabalhou na Divisão de Pesquisas do Centro Cultural São Paulo e integrou as equipes dedicadas a arquitetura, artes cênicas, artes gráficas e desenho industrial.

**** Professor do programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da USJT. Doutor (U. Politécnica de Madrid, 1992), mestre (Inst. de Estética y Teoría de las Artes, Madrid 1990), técnico em urbanismo (Inst. Nac. de Adm. Pública, Madrid 1988) e arquiteto (Univ. Nac. de Buenos Aires, 1979).

Resumo

Este artigo reproduz uma entrevista concedida pelo arquiteto João B. Vilanova Artigas a Eduardo de Jesus Rodrigues em 1978, em razão de um projeto de pesquisa sobre a vida e a obra do mestre que se desenvolvia no Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart), da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo. Na entrevista, Artigas comenta suas primeiras obras, construídas entre 1939 e 1946, discutindo questões relativas ao processo de projeto, concepção e desenvolvimento, mas também os procedimentos construtivos, técnicos e metodológicos, e ainda conta uma série de episódios sobre a relação que mantinha com seus clientes.

Palavras-chave: Arquitetura Moderna Paulista. Técnica e construção. Arquitetura e tradição.

Abstract

The text of this article reproduces an interview by architect João B. Vilanova Artigas to Eduardo de Jesus Rodrigues in 1978, due to a research project about the master life and work that was developing at the Department of Information and Artistic Documentation (Idart), Department of Culture of the Municipality of São Paulo. In the interview Artigas discusses his early works, built between 1939 and 1946, addressing issues related to the design process, proposal and development, but also on the construction procedures, technical and methodological, and also introduces anecdotes about the relationships he had with his clients.

Keywords: Paulista Modern Architecture. Technics and building. Architecture and tradition.

Apresentação

Fernando G. Vázquez Ramos

O texto que arq.urb reproduz neste número especial, dedicado a comemorar o centenário do nascimento de João Batista Vilanova Artigas, é de uma entrevista concedida pelo arquiteto a Eduardo de Jesus Rodrigues em 1978, em razão de um projeto de pesquisa sobre a vida e a obra do mestre que se desenvolvia no Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart), da Secretaria de Cultura do Município de São Paulo, hoje parte do acervo do Arquivo Multimeios do Centro Cultural São Paulo, que gentilmente autorizou sua publicação.

A entrevista foi gravada e depois transcrita; havendo-se perdido a gravação, restou apenas o documento textual (DT 2399) apresentado aqui. O original não tem notas, esclarecimentos ou imagens, mas nos pareceu importante introduzir esses subsídios, para contextualizar a época e informar o leitor sobre as obras referidas. O texto da transcrição está reproduzido na íntegra,

salvo pela eliminação de marcas de oralidade, erros ortográficos e acréscimos entre colchetes. Nas notas de rodapé, damos local e data de obras mencionadas no texto, para as quais adotamos as da “Listagem de Projectos”, na edição da Casa da Cerca (2001, p. 173-215), e as da “Relação de Projetos” publicada em Ferraz (1997, p. 209-213). Ainda incluímos imagens das obras que Artigas comenta e/ou analisa, pois pensamos que pode ser interessante para o leitor sentir na transcrição o tempo e a espacialidade que se dão a ver na entrevista, em que percebemos, com um pouco de imaginação, os movimentos dos interlocutores debruçados sobre os desenhos que discutem ou indo procurar outros, em prateleiras próximas.

Nesse clima, Artigas, com sua fala enfática, comenta livremente vários pormenores técnicos e criativos da concepção de suas primeiras obras, desde as primeiras casas, em fins dos anos

1930, até o conhecido edifício Louveira, de 1946. Inclui ainda interessantes comentários sobre a casa Berquó, que foi projetada entre 1965 e 66 e construída em 1967. Mas o cerne da entrevista visa explicar o processo de projeto e de construção das casas de início dos anos 1940, com ênfase na Casinha,¹ de 1942. Às análises de corte disciplinar, Artigas conta naturalmente episódios do cotidiano das obras e de sua relação com os clientes, o que faz da entrevista um registro dos costumes da época, numa São Paulo ainda provinciana, onde pedreiros, mestres de obra e arquitetos moravam no mesmo bairro.

Nota-se claramente que Artigas está entre amigos e conversa à vontade, mostrando-se de forma muito autêntica nas explicações que dá sobre cada obra, que, no entanto, se preocupa em tratar como um grupo unitário, colocando-as em relação e mostrando seus nexos, relações, conversas, influências e afinidades que conformam uma postura singular, não única mas própria, do ponto de vista da forma de projetar e da forma de construir. Declara a intenção de produzir uma nova arquitetura, que se revela nos pormenores do projeto, mas também no resgate da forma bem feita com que o artesão é capaz de produzir, embora reaja contra a falta de racionalidade e compromisso tecnológico dos artesãos e dos clientes.

momento importante de sua trajetória, quando entendeu a necessidade de requalificar as relações espaciais da moradia convencional paulistana, o que o leva a definir esse período como sua “fase mais criativa”. Por fim, a entrevista revela o carinho do arquiteto por aquelas obras e seus proprietários, constituindo-se num importante documento para o estudo da produção inicial desse grande mestre e do surgimento da arquitetura moderna em São Paulo.

Não poderíamos finalizar esta apresentação sem indicar que a publicação na íntegra desse documento inédito se deve igualmente à autorização da Profa Rosa Camargo Artigas, em nome dos detentores dos direitos de autor de Artigas, e à do Prof. Dr. Eduardo de Jesus Rodrigues, que recolheu o depoimento. Arq.urb agradece a todos a colaboração e as permissões concedidas e também a obsequiosa ajuda da Profa Dra Helena Ayoub Silva e as orientações do arquiteto Celso Eduardo Ohno para a localização do documento no acervo do Arquivo Multimeios, que ainda nos brinda com um esclarecedor texto introdutório sobre as circunstâncias institucionais da produção desse importante material.

1. A primeira casa do arquiteto, R. Barão de Jaceguai, 1149, Campo Belo, São Paulo.

Assim, mesmo tratando-se de um grupo de obras de início de carreira, Artigas identifica um



Figura 1. João Batista Vilanova Artigas, fotografado no Rio de Janeiro em 1975. Fonte: CASA E JARDIM.²

2. Foto original: arquivo Agência O Globo.

Introdução

Celso Eduardo Ohno

João Batista Vilanova Artigas concedeu esta entrevista em junho de 1978 a Eduardo de Jesus Rodrigues, então supervisor da equipe responsável pelos estudos em arquitetura e urbanismo que integrava o Centro de Documentação e Informação sobre Arte Brasileira Contemporânea, do qual cabe lembrar alguns aspectos relevantes.

Institucionalmente, fazia parte do Departamento de Informação e Documentação Artísticas (Idart), organizado por Maria Eugênia Franco em 1975, por ocasião da instalação em São Paulo da Secretaria Municipal de Cultura (SMC) como unidade administrativa autônoma. O componente inovador foi incorporado a serviços já existentes, como a seção de Arte da Biblioteca Mario de Andrade e a Discoteca Municipal.

Quanto a seus objetivos e ações, longe de competir com os da pesquisa acadêmica, então em plena fase

de implantação e com poucos e pioneiros programas funcionando nas universidades – como os de História da Arte na ECA-USP e os de Arquitetura e Urbanismo na FAU-USP –, compunha-se com eles, propondo-se a atuar segundo dois eixos – documentação e informação – que, mesmo hoje, seguem sem ter a atenção necessária, o que acaba resultando em duplicação de tarefas e dispersão de esforços nas investigações, que certamente poderiam ser otimizadas com painéis retrospectivos que as atualizasse mais depressa com a produção contemporânea.

Entretanto, apesar do prestígio logo conquistado a partir dos movimentos inaugurais de seu primeiro diretor, o poeta e escritor Décio Pignatari, terminou distante da perspectiva vislumbrada inicialmente, sobretudo pela inconstância no comando da administração municipal e, em particular, no da SMC.

Em 1982, criou-se o Centro Cultural São Paulo (CCSP), por meio esforço, da organização e do planejamento do Idart. Mas, apesar de ter tido a garantia formal de continuar como a Divisão de Pesquisa da nova instituição, o Idart foi progressivamente desmobilizado, até ser finalmente desativado na reforma administrativa decretada em 2008, pela qual se preservou apenas seu Arquivo Multimeios, onde se depositava toda a sua produção, uma vez concluída.

Entre outros trabalhos, lá se encontra a Documentação: Vilanova Artigas, reunida entre março de 1978 e setembro de 1981, inicialmente sob a coordenação de Eduardo de Jesus Rodrigues e depois de José Luiz Telles dos Santos. A Documentação é composta por reproduções de um material diversificado selecionado no escritório de Artigas (desenhos e textos de sua autoria, currículos profissionais, imagens fotográficas, matérias jornalísticas etc.), que foi complementado com registros fotográficos feitos especialmente para a pesquisa, a filmagem de um depoimento sobre o projeto do prédio da FAU-USP e entrevistas, uma das quais é apresentada aqui.

A iniciativa que, ao lado da investigação dedicada a Adolf Franz Heep, fez parte dos esforços iniciais para estabelecer uma sistemática de registro da obra de personagens destacadas na consolidação do campo profissional e na conformação do cenário arquitetônico paulista, previa ainda a “elaboração de álbuns com projetos comentados pelo

arquiteto, possibilitando edições destinadas a estudantes, professores e profissionais”. Infelizmente – sobretudo lembrando que, na época, a produção editorial e a imprensa especializada eram particularmente escassas –, isso não chegou a ser feito, e a principal ação nesse sentido promovida no CCSP foi a montagem de uma grande mostra em 1985 que, mais do que celebrar os 70 anos do arquiteto, como se pretendia inicialmente, acabou sendo uma inesperada e justa homenagem póstuma.

Como não foi arquivado o áudio original do encontro com Artigas, do qual participou também Marlene Yurgel, então sua sócia, a revisão da transcrição que sobreviveu limitou-se a torná-la mais fluente, sem preencher lacunas ou corrigir citações errôneas de nomes pessoais ou de expressões não vernáculas. Ainda assim, é perfeitamente possível acompanhar o depoimento, conduzido a partir de uma lista de suas realizações até 1942.

Artigas comenta notadamente seu trabalho com residências unifamiliares desde o final dos anos 1930 e ao longo dos 40 mencionando o sócio Duílio Marone e alguns contemporâneos como Oswaldo Bratke e Eduardo Kneese de Mello, o relacionamento com os clientes, a mudança dos usos, a criatividade no agenciamento dos espaços, a interação com os artesãos na execução de diferentes soluções e na proposição de novos procedimentos nos canteiros de obras, encerrando com uma breve avaliação de sua produção e de sua posição no cenário brasileiro ao fim daquele período.

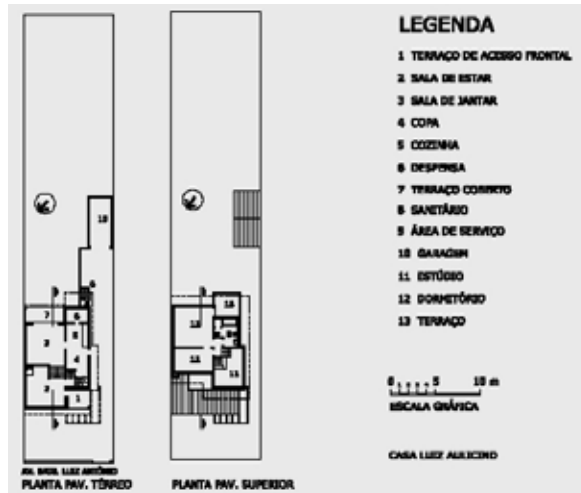


Figura 2. Casa Luiz Aulicino, 1941. Plantas do térreo e do andar superior (redesenhos de Maurício M. Petrosino). Fonte: Petrosino (2009, p. 235).

3. O texto aqui publicado é o do registro textual (DT 2399), mas há uma cópia da transcrição original na biblioteca da FAU-USP (ver, “Cópia da documentação pertencente ao prof. João Batista Vilanova Artigas”, recompilada pelo Prof. Dr. José Luiz Telles dos Santos).

4. Marlene Yurgel, professora titular da FAU-USP, foi sócia do escritório Vilanova Artigas de 1968 a 1979.

5. A transcrição começa nesse ponto.

6. Referência à reforma da loja de perfumes de Wolfgang Marone, Ary Fachada e João Batista de Almeida, à Pça. do Patriarca, 27, Centro, 1941.

Entrevista do arquiteto João Batista Vilanova Artigas concedida ao pesquisador do Idart Eduardo de Jesus Rodrigues, em 17 de junho 1978

PESQUISA VILANOVA ARTIGAS³

entrevistado: Arq. Vilanova Artigas

data: 17 de junho/1978

pesquisador: Eduardo de Jesus Rodrigues

tema: Uma relação de obras do arquiteto, do início de sua carreira até 1942. Estava presente a arquiteta Marlene Yurgel.⁴

Artigas: ⁵[...] Residência Luiz Aulicino [Figura 2] Uma daquelas casinhas da Brig. Luís Antônio que depois foi transformada em tijolinho aparente;

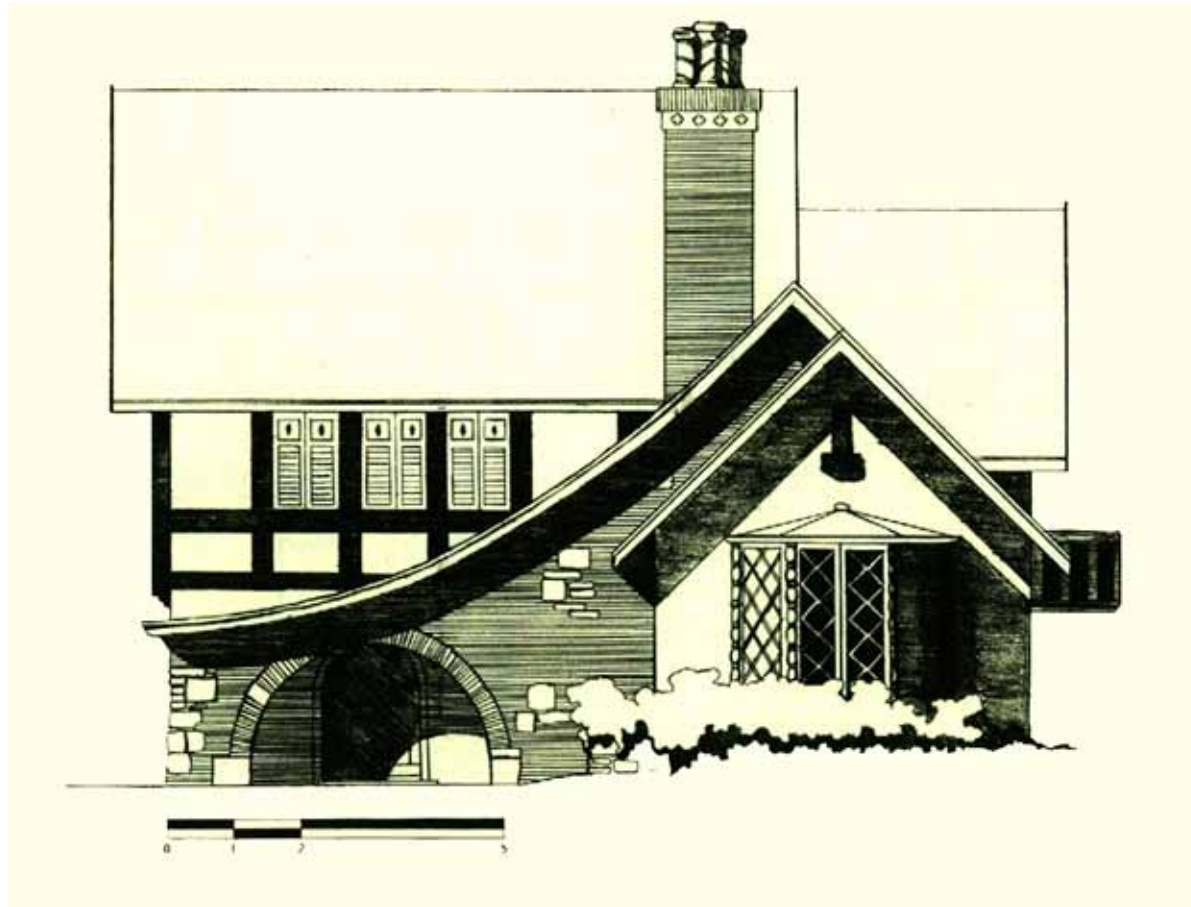
depois ele mandou fazer para a filha dele, que se casou com Agenor Guerra Corrêa Filho. O Agenor Guerra Corrêa pai foi professor da Escola Politécnica, e o filho ficou engenheiro e hoje trabalha com o Camargo Corrêa. Mas ele foi construtor, mais tarde. O Luiz Aulicino era dono de uma lavanderia importante. Eu tenho a impressão de que ele era português. Não sei, mas era um homem muito severo. O pai dele era um italiano que vendia perfume na casa, na Praça Patriarca...

P: É o mesmo da Casa Fachada?⁶

Artigas: *É. Eles eram donos da Casa Fachada, mas eram gente severa, de comportamento severo.*

P: [...] era uma figura muito estranha. Esse aqui e o Nicolau Scarpa [Figura 3] ...

Artigas: *Esse Nicolau Scarpa até hoje está aí, nas rodas sociais, porque ele estava com uma argentina chamada [...]. A filha dele, Meire Scarpa, frequen-*



7. Em 1943, Artigas foi contratado para reformar a casa dos Scarpa no Pacaembu.

8. Pela data, pode estar se referindo à reforma do Colégio e Ginásio Externo Meira, à R. Padre João Manoel, 727, Cerqueira César, 1941.

9. À R. Fradique Coutinho, 97, Pinheiros, 1941.

10. Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industri-

ários (IAPI), criado em 1936, durante o governo Vargas, nos anos 40 financiava projetos de habitação popular nas grandes cidades brasileiras, como incentivo à indústria e como forma de minorar o grave problema habitacional nos maiores centros urbanos como São Paulo, Rio de Janeiro, Salvador e Porto Alegre.

Figura 3. Casa Nicolau Scarpa Jr., 1940. Fachada principal (redesenhos de Adriana Irigoyen). Fonte: Irigoyen (2002, p. 134).

ta os ambientes sociais da [...]. E ela é uma dessas coisas que têm muito, e eu vou fazer estilo por quê, né? [...] Ele era um burguês, dono da cervejaria Rio Claro, né? Aquela famosa... Cerveja Caracu. [...] O irmão dele, Chico Scarpa, esse cujo filho andou nesses escândalos que você viu aí – “seu” Chiquinho Scarpa, que é o homem de QI 0,0027 e tal.

P: Tudo isso?

Artigas: Mas era pouca gente. O que nós aguentamos para fazer isso aqui era uma barbaridade. Ah, isso é reforma, 'tá?⁷

[falam juntos]

Artigas: [consultando a lista-guia do depoimento] o Colégio Edith Carvalho:⁸ isso é reforma, etapa. Depois, é... [referindo-se a outro item da lista] isso desapareceu. Isso aqui, eu não sei se ainda existe, essa Residência Eduardo Cunha [Figura 4].⁹ Isso aqui é interessante porque é financiamento IAPI.¹⁰ Esse moço não tinha dinheiro. E eu vou dizer: baixou o custo etc. Mas essa foi a primeira garagem exposta – uma garagem abrigo. Eu vinha fazendo a defesa, para dar uma implantação que não implicasse garagem no fundo do quintal. Foi preciso lutar por isso, não é verdade?

P: É. Isso se enquadraria num...

Artigas: [...] aqui: dois metros e cinquenta de garagem, e essa coisa então chamava-se entrada do automóvel, e era uma desgraça: você tinha que arranjar um jeitinho de colocar a garagem na frente, para a casa se colocar no terreno. Terreno foi uma tarefa que eu me admiro de, em 1941, ter feito uma coisa dessa ordem; uma campanha desgraçada para realizar essa coisa, para oferecer ao cliente uma oportunidade de fazer um precinho mais barato; se não, não haveria trabalho para nós, nessa época. Se essa casa ainda existe lá, eu penso em ver como é, se foi desmanchada, se não foi... Outro dia en-

11. Pela tabela de atualização de valores da Fundação de Economia e Estatísticas (FEE) (<http://www.fee.rs.gov.br/servicos/atualizacao-valores/>) e o IGP-DI da Fundação Getúlio Vargas, Cr\$ 35.000,00 equivalem hoje a cerca de R\$ 80.000,00. Por outro lado, em 1942, quando da implantação do Cruzeiro, o salário-mínimo valia Cr\$ 240,00 (https://www.diariodasleis.com.br/monetaria/exibe_indice.php?id_indice=15), e a conversão resultaria em aproximadamente 145 salários-mínimos, ou R\$ 120.000,00.

12. Segundo Maria Lucia Bressan Pinheiro (1999), esses eram os arquitetos “mais requisitados” da época.

13. Filho do engenheiro português Ricardo Severo, Antônio se formou arquiteto pela Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, na turma de Oscar Niemeyer, e foi dono da empresa Severo & Villares, herdeiros do escritório de Ramos de Azevedo, se dedicaram a projetos neocoloniais também nos anos 1940.

14. Referência à primeira casa do arquiteto, conhecida como “casinha”, à R. Barão de Jaceguai, 1.149, Campo Belo, 1942.

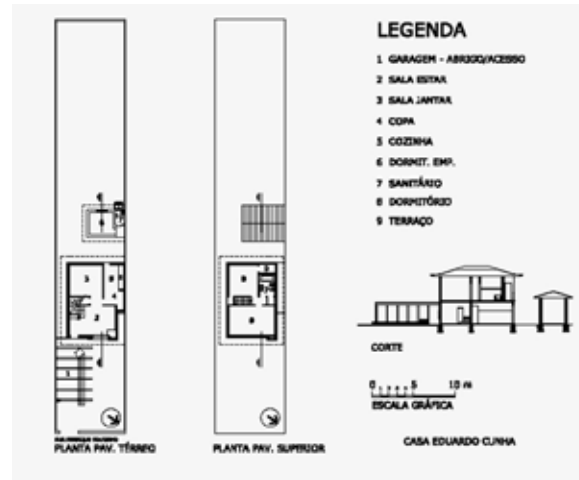


Figura 4. Casa Eduardo Cunha, 1941. Plantas do térreo e do andar superior, corte longitudinal (redesenhos de Maurício M. Petrosino). Fonte: Petrosino (2009, p. 213).

contrei esse Cunha aí – o Eduardo Cunha, que não sei o que ele fazia, se vendia material de construção ou coisa que o valha. Mas acho que essa casa dever ter custado em torno de, vamos dizer, de Cr\$ 35.000,00 a Cr\$ 40.000,00.¹¹ E tinha que disputar quem podia construir a casa mais barato. Mas, p’ra gente se colocar como arquiteto moderno, o jovem arquiteto que tinha novas ideias, nem falava em moderno, pois não adianta nada entrar nessas considerações. Com nossas visões de habilidade, o ideal era oferecer equilíbrio mais correto na relação custo e vida. Então, nós não ganhamos essa parada porque as várias coisas que a moral burguesa da época colocava como espaço residencial não atendia ao empobrecimento relativo da classe média, e a relação de custo que se estabeleceu nesse

período da... Está vendo que isso daqui? É da Guerra Mundial, do começo da Guerra Mundial, que foi levado até 1944, 1945 etc. Os construtores que conviviam conosco durante esse período vinham dos períodos anteriores à guerra: [Oswaldo] Bratke, [Vicente] Nigro Junior, o próprio Eduardo Kneese de Mello,¹² e nós estávamos pensando numa São Paulo no nível... Califórnia, colonial... Como se chama aquele homem que trabalhou para o governo do estado de São Paulo, o homem do colonial paulista? O Álvaro Mendes da Rocha talvez tenha construído a casa onde mora o Flávio Mota hoje em dia, naquele estilo que chamam de colonial paulista. E o próprio Antônio Severo¹³ defendia o colonial paulista. E é uma fase que não foi estudada antes da Guerra, mas só de 39 em diante, quando nós entramos nisso. Mas o Nigro Junior – e o próprio Eduardo Kneese de Mello, particularmente o pessoal formado no Mackenzie etc. – tinha elaborado uns planos de vivência da alta e média classe paulista dentro desses princípios do colonial paulista, do Antônio Severo. Então, nós começamos a oferecer uma divisão do espaço e da atmosfera. Ah! Isso aqui é o que nós chamamos “a casinha”.¹⁴

Artigas: *A casinha [Figuras 5 e 6] é de 42 e é um rompimento muito grande [...]. Você precisa ver o que é a casinha. Ela me custou 30 contos,¹⁵ fora o telhado. [riso] Mas a casinha é a primeira proposta, um rompimento formal meio grande, se você olhar direitinho. Porque isso aqui é o ba-*

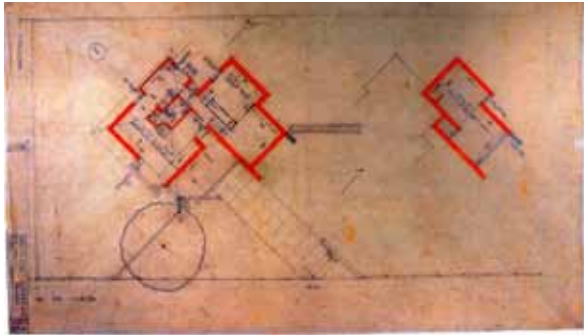


Figura 5. Primeira casa Vilanova Artigas (casinha), 1942. Plan-tas, térreo e superior (desenho original de Artigas). Fonte: Ferraz (1997, p. 36).

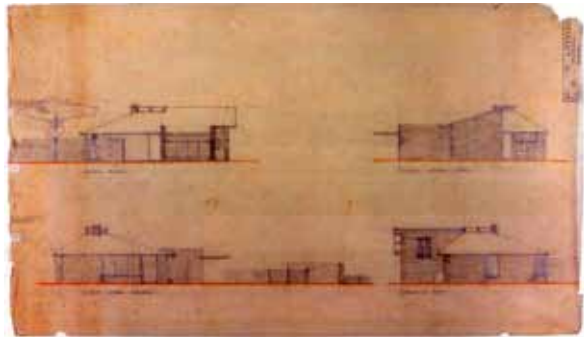


Figura 6. Primeira casa (casinha) Vilanova Artigas, 1942. Eleva-ções (desenho original de Artigas). Fonte: Ferraz (1997, p. 38).

nheiro, certo? E aqui ficava a cozinha, jantar, sala e quarto, tudo numa área só. Mas o que ela tem de extraordinário, se você olhar bem, é um rompimento mais profundo: como essa distância daqui até aqui são diferentes, esse telhado dava uma inclinação 20%, mas esse dava 45% e esse aqui dava o que resultou. E, como nós conhecemos até aí o telhado dentro da divisão, vamos dizer, da racionalidade do desenho, se a planta fosse esta que está aqui, o telhado teria que ter uma racionalidade a partir da uniformidade de largura do beiral, 'tá certo?

P: Sim.

Artigas: Se esta aqui passasse mais para cima e esta mais para baixo, isso daria certamente as relações de altura para o telhado, com as duas declinações iguais. Essa, não: rompeu com tudo. A partir disso aqui, que foi a primeira vez que eu fiz... Tive coragem de fazer porque era para mim: esse é 15%, esse 45 e o outro tinha 30. Eu me libertei inteiramente dessas formas que vinham vindo, mas, ao mesmo tempo, me libertei também da planta, porque a cozinha passou a se integrar na sala e tal. Depois, meus colegas pegaram essa planta, desenvolveram assim, e eu mesmo fiz isso, é claro... Se você põe a cozinha aqui, a sala aqui, o quarto lá – mas você abriu ele p'ra cá, certo? Mas isso é um espaço integrado, onde uma sala só poderia ir embaixo do beiral para fazer uma bay-window, e o beiral que era beiral desapareceu e passou a ser terraço, o que era... Quando chegou nesse ponto, o beiral

tinha 20 cm – deixou de existir o beiral. Marcou uma nova fase em todo o traçamento volumétrico e formal daquilo que se podia chamar de fachada, que é a fachada que desapareceu daí para a frente, compreende? Desapareceu. E é nessa casa que está o ângulo de ruptura total com esse consciente processo de tratamento do racionalismo construtivo francês...

[trecho inaudível]

Artigas: [...] para o tratamento das formas tradicionais da arquitetura brasileira. Se o colonial fosse falar no tratamento de Oscar Niemeyer com beirais iguais... Foi lá, eles jamais perceberam isso, ou talvez tenham percebido de forma diversa, ou coisa que o valha. Mas o que eu soube fazer foi romper com essa contribuição de racionalidade para tratamento estilístico de formas brasileiras. Não está aí, não tem nada. Agora, você pode perguntar: o que te inspirou para isso? Eu posso até lhe fazer algumas confissões...

P: Então faça.

Artigas: Pois é, que são até simpáticas, porque o que mais me emocionou nessa época – que eu pude cristalizar de alguma maneira – foi transferir de algumas vivências minhas, pessoais, de menino paranaense, do sul do Brasil, que sabia como era que a cozinha estava integrada no nosso jeito sulino de viver, não é? Pega a família, vai p'ra cozinha, e tem a sala, que não sabia p'ra quê, sabe? Se reúne às 7. Toma café às 7 horas da manhã e café às 3 horas da tarde, ou almoço... Aquela

15. Em salários-mínimos, cerca de R\$ 100.000,00.

convivência que a família popular brasileira tinha com a cozinha, que me emocionou, me emocionava profundamente, que me parecia que nós não sabíamos aproveitar. E o jeito da casa tradicional paulista que eu conheci, vindo do Paraná – aquelas casas standard de todo bairro –, tinha inevitavelmente essa planta. Quem inventou essa planta devia até ser conhecido historicamente, né? Olha, cozinha e sala de jantar, sala de visitas, e isso aqui era outra sala. Eu fazia duas salas. Podia abrir com arco aqui, e a sala de visitas fica maior, mas nunca se chamou sala de estar, porque sala de estar é uma cópia; uma cópia contra a qual eu lutei anos aqui e perdi também. Porque, nessa época, eu comecei a lutar contra essa coisa, mas também entrar para certo nível nacionalista não é daqui. Enquanto isso, aqui, foi na direção de living-room, pelo processo de abrir um arco e transformar duas salas em uma. Eu fui para a tradição brasileira, de integrar a cozinha na sala [...]. Segui um caminho bem diverso. Sei que perdi a parada, mas a minha está lá; essas aí não têm... Eu tenho a impressão de que ganhamos por esse lado. De alguma maneira, isso veio a se chamar living-room, coisa que eu me lembro [...] dos anos 1940 em diante... Você olha aqueles meus projetos lá em cima: não está escrito living-room em nenhum deles; está escrito salão, sala de estar e até hoje nós não fazemos concessão: não chamamos de hall, coisa nenhuma, nada. Nunca me dei a esse desperdício moral e nem intelectual. De jeito nenhum, jamais. Esse passado parece [...]. Você veja o que é que deu o andar superior dessa casa: antes, banheiro, quar-

to, quarto, quarto. Se você pensar bem, os paulistas se estreparam nesse processo que está aqui, porque aqui eles fizeram um terraço e [...] no fundo, a garagem deles, e transformaram isso, a casa standard da pequena burguesia, na classe média paulista. Porque cada parede caía em cima de outra, e a estrutura é quase autoportante: você punha a viga de madeira p'ra cá e o telhado lá em cima e dava tudo certo. As coisas ficaram [...] a ter que se submeter a uma divisão de espaço que nada tinha que ver com a menor aspiração que eles pudessem ter em relação a seu programa próprio de vida familiar. Eles passaram anos como vegetais dentro desses espaços que aí estão [...] Estou dizendo para você ver a minha indignação ao ver essas coisas que estão aqui, com a incapacidade do arquiteto, por um lado, e do dono, por outro, por não exigir desse programa nada mais, porque a vida dele era vegetativa em relação a isso, não tinha aspirações no nível do equipamento.

[trecho inaudível]

Artigas: [...] não que eu esteja teorizando agora em relação ao que foram esses anos que aí estão, mas porque, sinceramente, a minha vivência pessoal de arquiteto, em meu humilde escritório de Vilanova Artigas – porque meu querido Marone¹⁶ também não era homem de raciocinar muito em torno disso que está aqui –, mas um juízo crítico em torno dessa situação que está aqui [...]. Veja bem, Marlene, que esta casa aqui permitia as racionalizações francesas [...]. E com isso aqui você faz elaborações fachadísticas. Podiam variar, se

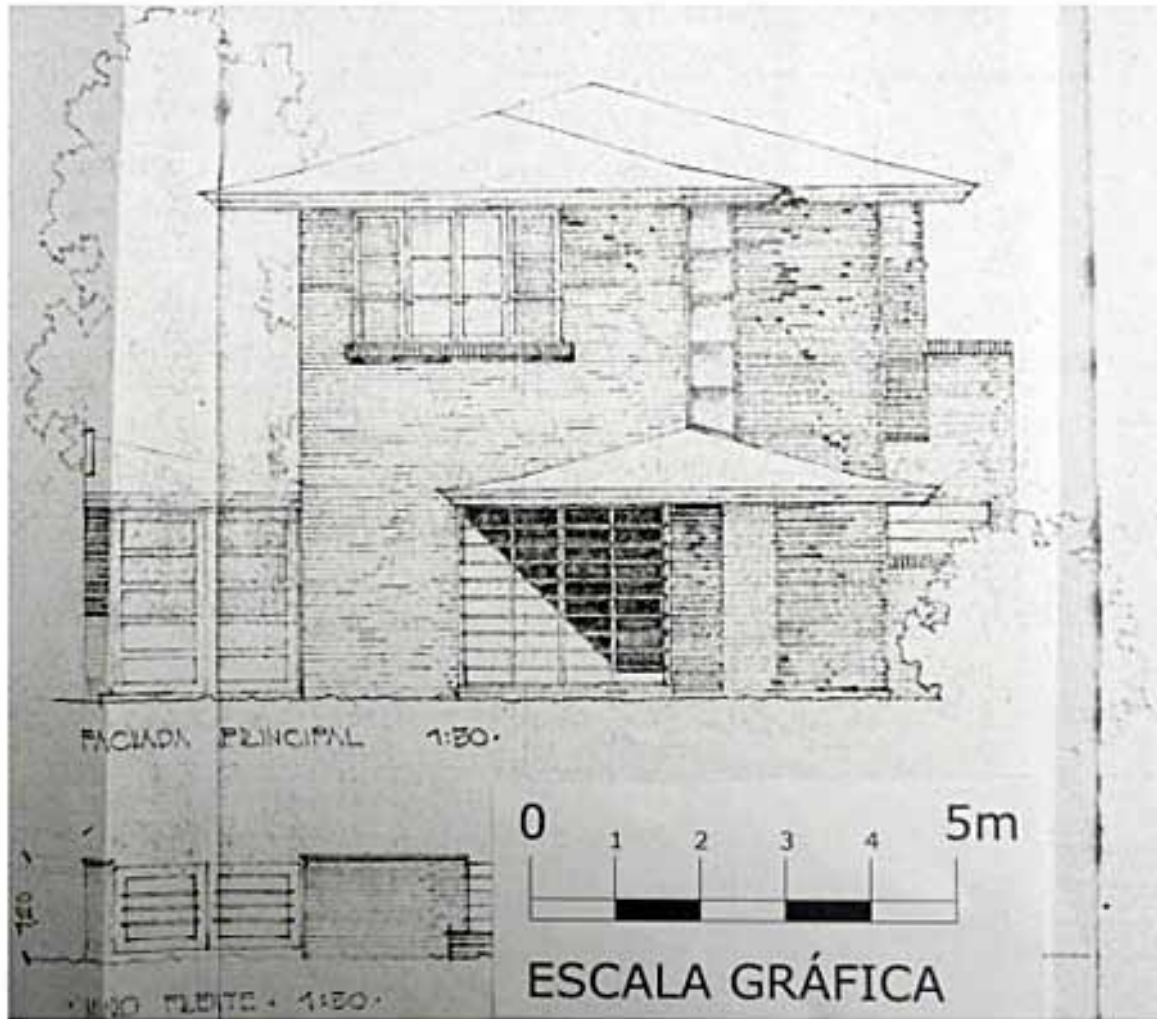


Figura 7. Casa Glover, 1941.
Fachada (desenho original da
documentação da prefeitura).
Fonte: Petrosino (2009, p. 210).

eram em pedra ou em arco. Se a janela era maior, janelinhas menores... até o banheiro. Por fim, ficou um terracinho pequeno que vinha aqui embaixo; isso dava uma sombra. E de onde você entrava para ir lá? As variantes em torno disso que está aqui, todas as fachadas de São Paulo, o Eduardo [Kneese de Mello], o [Oswaldo] Bratke elaboraram variantes inteligentes em torno disso aqui, claro. Podia fazer isso aqui em duas áreas, outra água aqui, porque você puxava uma linha p'ra cá e trazia isso um pouco mais p'ra cá e ficava uma coisa que captava todas as variantes cretinas, mas não mexia na vida interna, que é como estava distribuído. A vivência das pessoas e/ou da família exprimia alguma aspiração sobre a divisão do espaço em função do conforto cultural, do social – aquilo que está lá. Levava na garagem, tinha um fundo de quintal, tanque etc., e essa criada, a empregada, ia lá e morava aqui. O tempo que essa planta sobreviveu respondendo aos interesses da classe média paulista foi muito grande. E os warchavchiks,¹⁷ toda essa gente passou por isso, reproduzindo, mexendo nas fachadas; foi transformada em moderno uma coisa que não precisava mudar de moderno, que limpou isso que está aqui, mas não contribuiu nada para isso. Porque eu acho que essas coisas têm uma grande importância.

16. Referência a Duílio Marone, seu sócio no escritório Marone & Artigas, de 1940 a 1944.
17. O arquiteto Gregori Warchavchik (1896-1972) fez a primeira casa “modernista”

(à R. Santa Cruz, em 1927-1928) construída no Brasil. Com o termo warchavchiks, Artigas talvez se refira aos seguidores do modernismo em São Paulo.

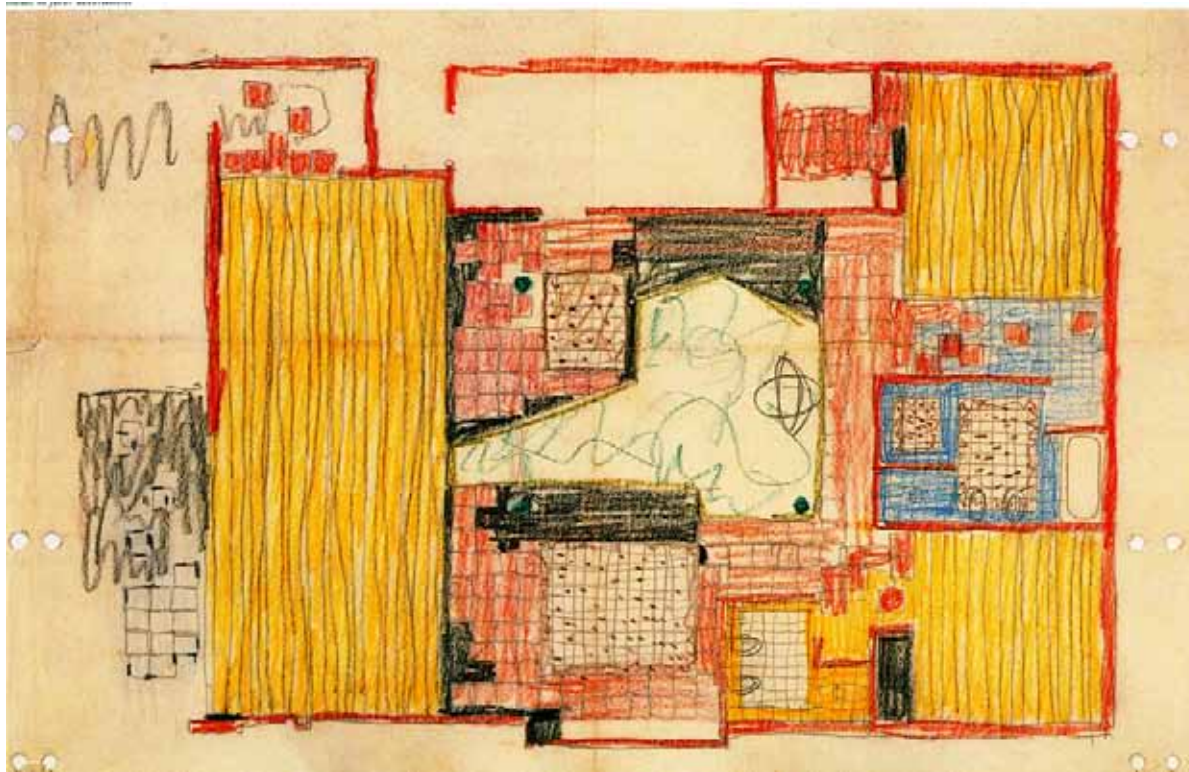


Figura 8. Casa Berquó, 1967. Estudo para piso (desenho original de Artigas). Fonte: Ferraz (1997, p. 138).

Aí, eu cheguei a conhecer algumas vezes mulheres de meus clientes que tiveram comigo uma paciência maternal, às quais tive que – vamos dizer – responder com um carinho filial do qual jamais me arrependerei. Jamais. Mas Miss Glover só faltava me beijar. Ela não fez porque eu era um mocinho “perigoso”, mas era extremamente simpática, de uma bondade incrível: “Eu quero uma casa assim, Dr. Artigas, o senhor faça...” E eu fiz p’ra ela. Fiz milhões de casas para senhoras como Miss Glover, que mereceram de mim amores filiais como o que eu tive por ela, e não é brincadeira isso. Porque, para falar a verdade, eu sempre fui muito feliz em relação aos clientes que tive. O cliente mais bacana que eu tive fui eu mesmo... [riso] Essa casinha que está aqui você tem que pôr nesse eixo de 1940, 41, 42 – toda uma evolução da arquitetura residencial que, sem malícia nenhuma, deu para aproveitamento futuro. Por exemplo, a casa do Paulinho Mendes da Rocha, que é uma compreensão profunda desse nível de aproveitamento espacial, se presta a que se faça daquilo uma só entrada, e procurar uma casa com uma só entrada, onde sai o serviço e em que se desenvolve certa linha e que tem uma contribuição gigantesca para você, faz dividir diferentemente o espaço da casa paulista.

Artigas: O esforço que nós fazemos hoje com aquelas casinhas, para arrumar um espaço daqui até outro nível interno, nos levou, por exemplo, à casa da Elza Berquó [Figura 8],²⁰ que nos deu margem para partir da casinha e buscar plantas

Artigas: A casa para Miss Glover [Figura 7],¹⁸ por exemplo, que é essa que está aqui, eu fui obrigado, né? Miss Glover era uma mulher muito simpática. Eu sei que essa casa ainda existe; é aqui no Ibirapuera, perto do Jardim Lisboa, nessa zona aqui. Era na Henrique Martins,¹⁹ se não me engano. Miss Glover queria uma casa igual a esta, e eu tive que fazer, não houve jeito. Ela queria uma casa desse tipo. Era inglesa e achava adorável essa casa. Era uma mulher extremamente generosa. Eu era um moço de 25 anos e ela era uma mulher já de certa idade. Uma figura dulcíssima.

18. Trata-se da casa para Amélie Elisa Celestine Morin Glover, à R. Henrique Martins, 281, Ibirapuera, 1941.

19. Referência ao endereço da casa.

20. À R. Paulo Roberto Paes de Almeida, 51, Chácara Flora, Jardim Dirce, 1967.

que pudessem ter outro significado, que nos permitiu escolher influências árabes, espanholas... ganhar uma independência nisso. Ao ponto de dizer, como arquiteto, para a Elza: “Eu vou te fazer uma casa com duas inspirações”: uma casa de favela, que não tem estrutura predeterminada, que é estruturalmente cafajeste, e, onde o canto for perigoso, nós vamos botar uma coluna. Não vai ter racionalismo sacana aí, porque era um plano: estamos saindo da “revolução” de 64, ela, minha cliente Elza, e eu. Minha perspectiva era a cadeia, e o mundo era nesses termos. É você se vender ao racionalismo, a toda essa porcaria que tinha trazido. Era meio covarde, né? Ou, sei lá, aceitar uma conjuntura pela qual você já não tinha mais respeito. Eu disse à Elza: “Vou fazer para você uma casa meio espanhola, com um jardim no meio”. E que fosse ainda com certa influência meio chinesa, no jeito de você botar um pau para apoiar concreto armado. E poder dizer que, com aquele pedaço de tronco... Tudo que a tecnologia tinha trazido até aquela época, como rigor de comportamento, nada mais era que uma pretensão de formular um mundo que nada tem que ver com aquilo, e que eu podia fazer uma coluna até empilhando... sei lá, panquecas, e botar, sei lá... botar um pau torto e, com a técnica dele, botar uma coisa de neoprene embaixo e outra em cima, distribuir a carga direitinho. Mas o apoio concreto é em cima de dois paus, concreto armado que eu mandei cortar na própria mata da Chácara Flora para botar lá. Não é brincadeira. O que um arquiteto pode fazer quando passa a

dominar o controle do espaço... Veja, a partir da casinha, em função de um programa que não é mais imposto... Do mesmo jeito que esse era pelo anódino daquele a quem o espaço era dedicado, entende? E eu não quero com o [...] que está aqui. Disso aqui, você devia fazer sua análise para ver como, daqui, a arquitetura residencial foi para a frente; desses pequenos esforços que estão ligados aqui, no fundo do quintal. Portanto, a casa do Cunha nº 20, a que propôs a garagem livre e era um pouco ligada ao raciocínio que nós fazíamos nessa época, eu particularmente fazia em relação ao que devia ser a casa paulista no bairro. Para mim, parecia que essa entrada de automóvel era uma reminiscência da cocheira, que era uma reminiscência patriarcal ou latifundiária, ou da velha casa de fazenda, ou da São Paulo de 1860, que tinha que ter uma entrada para o cavalo, né? Que tinha que ficar um pouco mais longe, lá no fundo do quintal, para não [se] sentir o cheiro do cocô dele, e que tinha uma horta lá no fundo, onde se criavam porcos. Criavam-se porcos lá atrás, né? O que não era destituível não era longe da própria realidade. Nós assimilamos o automóvel vagarosamente, como qualquer um assimila, né?

P: É.

Artigas: Muito vagarosamente. Vem tudo num raciocínio, numa tentativa lenta de modificar o uso do espaço em função de um programa definido socialmente por uma família nova. A necessidade nova, convivências novas dentro da rua e da cidade. E, ao mesmo tempo, você ia abando-

nando certos *savoir-faire* que eram transmitidos pela prática profissional ou pelo ensino técnico universitário. Precisava olhar para tudo isso com um espírito crítico capaz de organizar as bases dos argumentos para propor a criatividade, caminhos novos. Por exemplo, nós aprendemos na escola Politécnica que uma planta de casa tinha que ter um *vestíbulo* ou um *hall* e uma coisa que se chamava *caixa de escada*, que devia de ter pelo menos... Ensinavam nossos amigos Alexandre Albuquerque, Bruno Simões²¹ etc. para mim, como estudante da Politécnica, mais ou menos 4,50 por 4 ou por 5 metros, a fim de poder caber uma escada para subir ao andar superior. E você não faça muito menor que isso, porque, depois, o pobre do escadeiro não sabe como colocar a escada nesse lugar. E tudo era um plano de uma espécie de uma técnica que distribuía essa. Um grupo de artesãos capazes de realizar a prática da construção da residência, que é o escadeiro, que era importante, o telhadeiro, que era o homem que fazia o telhado, porque ele sabia, via onde podia apoiar as pontas do telhado, via onde podia fazer as tesouras e isso e aquilo. E o pedreiro. Além disso, essa coisa fantástica que é o encanador. Então, esses quatro cavaleiros, os quatro artesãos chefes, realizavam tudo. Havia um quinto – esse é misteriosíssimo –, que era um sujeito chamado fachadista. Essa eu pouco cheguei a conhecer, mas o fachadista, até a minha juventude, os meus vinte e poucos anos, ainda existia, que era um pedreiro altamente especializado, capaz de bordar em cal e

areia numa fachada todos os desenhos que eu pudesse imaginar em torno de volutas; em cal e areia, com tijolinho por baixo. Esse fachadista era também muito especial e ganhava um salário também, e você não sabia onde ia buscar esse fachadista. As *grã-finas* tinham os seus fachadistas. Como as coisas se davam no Rio, não tem, porque a tradição lá é portuguesa. Eu vi várias vezes. O Oscar [Niemeyer] se referia a isso. O Lúcio [Costa] mesmo tem algumas referências ao construtor português que são muito interessantes, no Rio. Aqui em São Paulo, era o homem italiano. Mas nós aprendemos a não criar obstáculos [riso]. É certo que eles viviam dessa racionalidade semifrancesa, europeia, ou com algumas adaptações do que era trazido pelo próprio artesão, não é? E você, de algum jeito, com a geometria mal aprendida, no fim, sabia como resolver uma coisa ou outra, né? [...] Isso não tem importância, é uma reforma. Um colégio aqui também não tem importância. Isso daqui, não sei se existe. Luis Antonio Leite Ribeiro é uma casa na R. Turquia,²² perto da R. Rússia. Eu não sei se já foi demolida, se ainda existe. As aventuras que eu fiz, já em 42, foram aventuras diferentes. Isso aqui é uma casa igual a da [...] e existe até hoje. Eu mostrei a você esta casa da R. Chile,²³ aquele trecho que vai da Av. Brasil até a Nove de Julho! A R. Chile hoje é a Nove de Julho.²⁴ Mas é uma casa mais ou menos no gênero da de Miss Glover. A dona Quadros [...] esse médico aqui... Um dia, eu arranjei uma namorada, e ela me disse: “Dr. Artigas, abandona

21. Referência aos professores da Escola Politécnica Alexandre Albuquerque (1880-1940) e Bruno Simões Magro (1882-1956). Para mais dados sobre esses profissionais, ver Sylvia Ficher (2005).

22. À R. Turquia, 42, Jardim Europa, 1941.

23. Referência à casa de Herculano Quadros, à R.

24. Em 1941, a R. Chile passou a se chamar Av. 9 de Julho, em homenagem à data de início da assim chamada Revolução Constitucionalista de 1932.

essa moça, senão, eu conto p'ra sua mãe". Ela falou isso p'ra mim: "Eu conto p'ra sua mãe". Veja a que nível eles podiam se dar ao luxo de me desacatar desse jeito. E eu disse: "Então, a senhora vai contar, porque eu vou namorar essa moça". E no fundo, ela tinha razão. Isso aqui [riso], não sei mais... Ah! Esse é o conjunto das três casinhas de Luiz Gonzaga Leme Monteiro.²⁵ Isso aqui vale a pena olhar, ver se ficou em pé. Esses três projetos aqui já são um avanço enorme dessa linha que está aqui. Você presta atenção porque na casinha eu fiquei independente do conceito de beiral, compreendeu? Daí para

a frente, eu pude começar a elaborar algumas casas com uma vasta independência.

Artigas: A primeira delas foi a de D. Gift.²⁶ Essa aqui, eu não sei se existe. Deve existir, porque foi uma casa extremamente barata. Essas três casas aqui, desses três clientes, você preste atenção. O Sheyer²⁷ [Figura 9] era judeu, era cônsul alemão em São Paulo e, quando Hitler chegou ao poder, esse homem foi podado como cônsul e teve um derrame cerebral. Mas era um homem altamente inteligente. E trouxe um irmão da Alemanha que fugiu de lá – o Naun –, e esse cônsul

25. À R. das Magnólias (atual Av.), Cidade Jardim, 1941.

26. Referência a Bertha Gift Stirner, cuja casa ficava na Chácara Santo Antônio, 1940.

27. Referência a Hermann Hugo Sheyer, para quem fez uma casa à R. das Chagas, 247, Chácara Santo Antônio, em 1940.

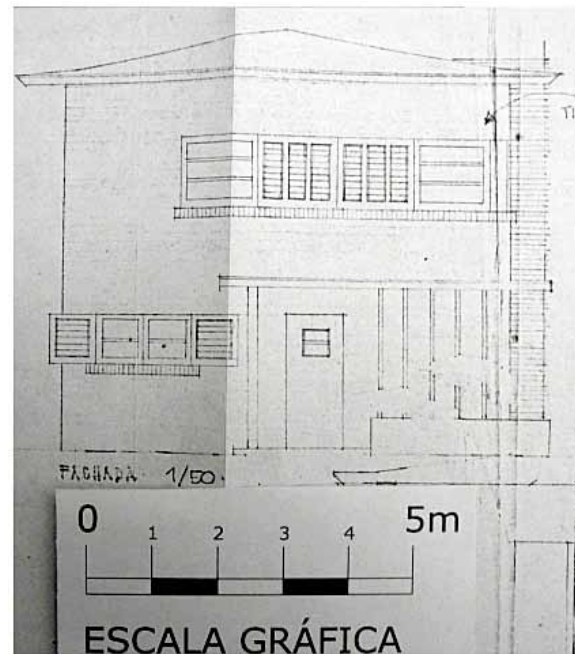


Figura 9. Casa Sheyer, 1940. Fachada (desenho original da documentação da prefeitura). Fonte: Petrosino (2009, p. 197).

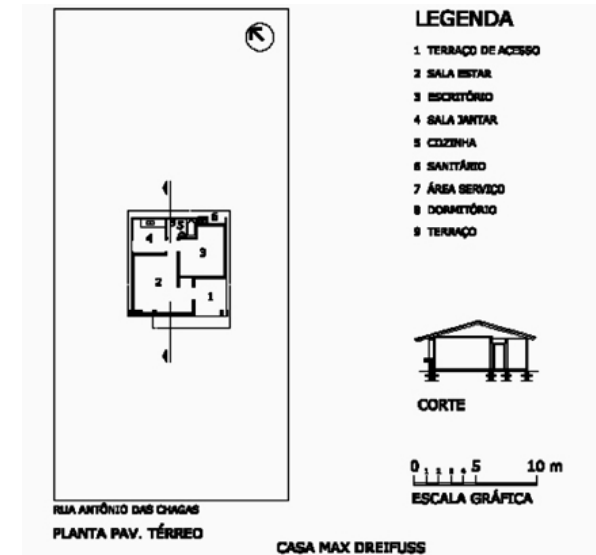


Figura 10. Casa Dreifuss, 1940. Plantas do térreo e corte longitudinal (redesenhos de Maurício M. Petrosino). Fonte: Petrosino (2009, p. 200).

alemão era o chofer do Sheyer. Era um homem bonito e me trouxe clientes judeus que vieram daqui. O Sheyer, cliente um, Dreifuss [Figura 10],²⁸ cliente dois, que era negociante de joias, um homem de moral discutível. Tinha D. Bertha Gift – gift em alemão quer dizer “veneno”, você imagina só. E morreu, coitadinha. Desapareceu. Ficou sozinha naquela casa, a D. Bertha. Esses três clientes são do pessoal perseguido, judeu, que vivia em São Paulo, que não saíam do meu escritório. Então, eu levava esses clientes assim, oprimidos, desgraçados. Eu tinha até uma espécie de desejo de conviver com essa gente. Por que razão, só Deus sabe. Se é que Deus sabe alguma coisa. Mas, enfim, isso ele havia de saber: me ligou a essas pessoas, com quem eu pude manter algumas amizades. Algumas meio delirantes, até levar para a cova uma dezena delas, não sei como. Alguns deles voltaram depois para a Alemanha e ficaram até ricos. Não adianta dizer quem. Por exemplo, tinha uma vendedora de NeoRex Flamingo,²⁹ tinha um outro que era um vendedor de livros, que no fim das contas foi para a Alemanha Oriental e virou detetive do Partido Comunista. Mais tarde, vim a saber que ele era chefe de uma editora do Estado etc. Em todo caso, eu já estava meio complicado com essa gente, que tinha comuna no meio disso que não era brincadeira. Alguns deles, eu nem sabia. Só vim a saber bem mais tarde, um pouco por razões... Esse Gift, eu nunca soube direito como era. Mas esses três aqui, Mr. Gift está no número três dos três judeus queridos meus dessa época.

O Sheyer, eu gostei muito dele. Cheguei a aprender um pouco de alemão para poder conversar com o velho, e ele me dizia que queria janelas de correr. Ele achava uma maravilha, janelas de correr, coisa que a técnica paulista tinha dificuldades imensas para construir. Mas eu tinha arranjado um artesão português gigantesco, um homem que morava na R. Maria Teresa, quase no Lgo. do Arouche, amigo do Duílio Marone. E era um português tão estranho como artesão, da maneira que construía portas e janelas para mim, porque as verdadeiras obras de arte que ele fazia... Mas ele tinha lá um especialista em pás para padaria, imagine que incrível! As pás para padaria tinham um cabinho pequeno e um negócio imenso em que se podiam botar milhões de pães na pá, e ele vinha e “tchá!”, puxava os pães que ficavam dentro do forno, para tirar. Como essas pás para padaria eram talvez um requinte de artesanato que ninguém sabia fazer em São Paulo, o “seu” Oliveira, que era o meu homem que fazia portas e janelas, era especialista em pás para padaria. Entretanto, se você viesse as casas dessa época – o Duílio há de te mostrar algumas delas –, se você vir as portas – e eu podia inventar as janelas mais cretinas do mundo –, “seu” Oliveira olhava e me dizia: “Pode deixar, Dr. Artigas, que essa nós fazemos” [fala com sotaque português]. E ele fazia. Eram portas indescritíveis, como acabamento. Indescritíveis! Impressionante! Tinha só um homem que colocava as ferragens. Colocavam as portas, fazia “tec”, a lingueta pulava para dentro

28. Referência a Max Dreifuss, para quem também fez uma casa à R. Antônio das Chagas, 280, Chácara Santo Antônio, em 1940.

29. A NeoRex é uma fábrica de elementos vazados e blocos de concreto.

30. O engenheiro químico Pedro Tassinari, formado pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo em 1950, foi dono de um importante fábrica de arames e telas metálicas.

31. Referência à casa para Nelson Tabajara de Oliveira, à R. das Magnólias (atual R. Claudina Silva), 490, Cidade Jardim, 1941.

da porta e ele dizia: “Está fechado” [com sotaque português]. Se eu fosse à obra e fizesse assim [faz um gesto de balançar] e a porta fizesse “tec”, “tec”, “tec”, como fazem todas as portas depois de fechadas, “seu” Oliveira não dormia o resto da semana. E dizia: “O senhor pode deixar, que aquele cachorro eu vou despedir”. Eu dizia: “Não despeça, ‘seu’ Oliveira”. E ele: “Não, senhor. O homem não sabe nem colocar uma fechadura. É uma besta”. Eu cheguei a viver uma época de artesanato paulista, e requinte precisava ser um... Como eu, ou nós, que éramos engenheiros ou arquitetos muito refinados, tínhamos pelo menos que ganhar a confiança deles como artesãos, porque eles sabiam que nós éramos capazes de descobrir que um piso tinha um centímetro de diferença de um nível de lá até aqui andando pela sala. Então, o Joaquim dizia: “Não deixa o Dr. Artigas entrar hoje na sala, porque eu já vi que tem dois centímetros de diferença desse canto pr’aquela. Eu entrava, andava de lá para cá e dizia: “Ó, Joaquim, olha aqui agora”. “Eu já vi, Dr. Artigas, que tem diferença. Pode deixar que eu vou arrumar esse negócio”. Quer dizer, tinha essa honra profissional de saber que eram dirigidos por um grupo de sujeitos... Agora, você vai achar alguma dessas casas feitas e vai ver essas portas que estão funcionando até hoje e vai ver essas janelas, vai ver como elas são colocadas. Você se vire para ver se a indústria paulista é capaz de produzir qualquer coisa no nível do artesanato do “seu” Oliveira, que era especialista em pás para padarias! Veja lá que as

filhas dele eram professoras da escola pública etc., e a convivência dele conosco não fazia muitos saltos, não. Eu era arquiteto e o Duílio, engenheiro, mas ele era nosso vizinho. Assim, o pai do Pedro Tassinari³⁰ era construtor de móveis e era vizinho do “seu” Oliveira. Quer dizer, fábrica de móveis. Não era nem fábrica. Era um artesão de fazer cadeira estilo Luís XVI e tal.



Figura 11. Casa Nelson Tabajara de Oliveira, 1941. Plantas, térreo e andar superior, fachada principal (redesenhos de Adriana Irigoyen). Fonte: Irigoyen (2002, p. 139).³¹

Artigas: [...] a casa do Tabajara de Oliveira,³² vale a pena ver. Foi embaixador do Brasil acho que em Israel, mais tarde. Ele é filho de um intelectual chamado Oliveira, que escreveu um livro famoso, chamado *Os ciganos no Brasil*.³³ José Carlos de Oliveira era outro filho, que era uma pessoa mais modesta. Então, essa é a casa 2 [Figura 11], e essa é a casa 3 [Figura 12], e essas três casas³⁴ fazem parte de um conjunto que tem uma defesa

32. Nelson Tabajara de Oliveira (1904-1979) foi jornalista e escritor, mas não é seguro que tenha sido filho de José Baptista d’Oliveira China, que, em 1936, de fato escreveu *Os ciganos do Brasil*.
33. Referência às duas casas dos irmãos Oliveira e mais a de Luiz Gonzaga Leme Monteiro (demolida), à R. Sarita Cyrillo, esquina com a R. das Magnólias. Segundo Adriana Irigoyen (2002, p. 137-138), as três casas são exemplos da influência do pensamento wrightiano (do American System Built Homes, de 1917) de otimizar a planta compacta, na qual as salas de estar e de jantar formam um espaço unificado.
34. Ana Tagliari Florio (2012, p. 83) identifica essa e a casa da figura 12 como “projetos não construídos”.

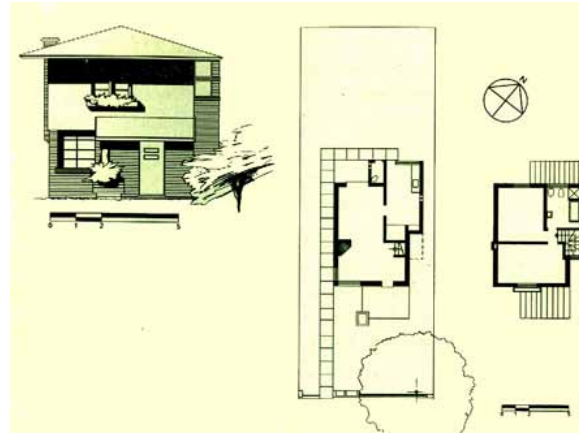


Figura 12. Casa José Carlos Amaral de Oliveira, 1941. Plan-tas, térreo e andar superior, fachada principal (redesenhos de Adriana Irigoyen). Fonte: Irigoyen (2002, p. 139).

P: Então, esse endereço está errado aqui?

Artigas: Não sei nem se existe essa R. das Magnólias.

P: Existe.³⁶

Artigas: Precisa ir ver se existem essas casas lá, né? Essa aqui também foi demolida, mas eu sei que uma dessas aqui ainda existe até hoje. Bastos Pereira, né? Bastos Pereira³⁷ não é estrada velha. Eu acho que foi demolida, não sei. Ah! Essa aqui é do tal de “seu” Giulio Pasquale,³⁸ que tem aquela fotografia de uma festa de cobertura [Figura 13]. Está com você lá, Marlene. Mas isso não tem debate para fazer. Para fazer vários comentários sobre essa casa e aquela do Sumaré,³⁹ que tem o telhadinho. Ela é toda em duas águas, lembra?

Marlene Yurgel: Aquela em que acabaram de construir um muro que tampou a casa.

Artigas: Isso aqui tem um comentário interessante para você saber: essa casa custou Cr\$ 30.000,00 e...⁴⁰

Marlene: Trinta contos!

Artigas: Foi construída para a Caixa de Aposentadoria e Pensões dos Empregados da Cia. Telefônica, da qual era associado esse Roberto Lacaze, que era um homem muito humilde. Mas quem deu margem a fazer isso aqui foi o arquiteto Leo Ribeiro

35. Referência à casa para Nelson Tabajara de Oliveira.

36. A Av. das Magnólias, na Cidade Jardim, fica entre as ruas Primavera e Sarita Cyrillo, ambas travessas da R. Groenlândia.

37. A R. Bastos Pereira fica entre a Av. Santo Amaro e o Parque Ibirapuera.

38. Referência à casa Giulio Pasquale, Al. Lorena, 48, Cerqueira César, 1939. Esta casa foi reformada pelo próprio Artigas em 1942.

39. Referência à casa para Roberto Lacaze, única construída na Av. Sumaré, 2.172, Sumaré, em 1941.

40. Convertendo pelo salário-mínimo, cerca de R\$ 100.000,00.

de certos ideais de beiral e racionalidade de dois andares etc., meio ligado à evolução da casinha para a frente, sendo que, numa delas – pela primeira vez na casa tradicional, na planta de evolução tradicional – a cozinha é na frente.³⁵ Foi um verdadeiro escândalo. Eu me aproveitei do fato de o Nelson Tabajara falar em Israel [...] A mãe dele ia morar na casa, porque ela era viúva desse intelectual paulista, jornalista. Acabei metendo a cozinha na frente, e a mulher sempre se queixou terrivelmente dessa coisa de eu ter botado a cozinha na frente. Mas, como ela já estava muito velha, eu deixei passarem as queixas dela. Mas vale a pena ver essas três casinhas. Isso aqui, nesse tempo, chamava-se Vila Primavera, e hoje foi demolido, destruído, não sei. É entre a Brigadeiro Luís Antônio, pela direita da avenida, de quem desce para a estrada de Santo Amaro.



Figura 13. Casa Pasquale, 1939. Festa de cobertura. Fonte: Ferraz (1997, p. 21).

41. Leo Ribeiro de Moraes escrevia também no Diário da Noite, no Hoje e na Folha da Noite, criticando, nos anos 1940, as obras de Prestes Maia.

42. Referência ao Código de Obras vigente durante a administração Prestes Maia (1938-1945).

de Moraes,⁴¹ falecido recentemente. Era meu amigo do tempo de escola e me ajudou a fazer essa casinha. Essa aqui era toda em tijolo aparente. Nós conseguimos realizar por esse preço. Mas, analisando internamente, tem algumas contribuições interessantes. Uma delas é que a prefeitura não quis aprovar essa planta porque o Artigo 257, ou coisa que o valha, do Código de Obras dessa época⁴² proibia que se fizesse casa de uma água virada para a rua. Evidentemente, a partir do princípio do Código de 1876, de que uma água virada para a rua dava goteira em quem passava na calçada. E nós

demos um tranco para aprovar isso aqui na prefeitura, porque tinha uma água só virada para a frente. Aí, deu um debate imenso e tal, e nós acabamos fazendo a casa e, no fundo, eles diziam que isso era uma besteira sólida. Mas aqui também surgiu uma nova polêmica, e a racionalidade que me levou a negar as posições do arquiteto frente ao artesão, ou seja, a assumir a responsabilidade pela criatividade do total do processo, que era interferir na divisão do espaço em função de uma nova problemática que não fosse a da cenoura, mas uma que você propunha na medida em que podia interpretar a vida social que estava vivendo aí. E também não era afetar a problemática do artesão, que dizia que aqui tem que caber uma escada: “A escada que cabe aqui é essa que eu vou desenhar para o senhor: pá, pá, pá, pá”. Até que, com esse negócio das escadas, tinha algumas coisas interessantes, a ponto até de inventar um jeito de fazer uma escada nessa época e que depois se padronizou. E você vai ver que é um ovo de Colombo. Então, no meio do terreno, mandava botar um fecho bem alisado e punha areia no chão e botava aqui um conjunto de caibros bem firmados, com espessura e altura de 10 cm. E aqui você dividia com caibros pequenos toda a escada, enchia com o que estava aqui, mas de tal maneira que cada degrau desses aqui, com essa proporção... Depois que se tiravam esses degraus daqui, a proporção – que é levantando a alvenaria – pegava o degrau correspondente. Punha aqui e levantava. Mas o que isso representou do ponto de vista da racionalização da construção foi tanto, Eduardo,

que você não pode brincar com essa descrição que eu estou fazendo. A primeira vez que nós fizemos isso, os operários me esperaram na porta: “Dr. Artigas, fizemos a escada”. Por quê? Porque jamais tinha ocorrido a ninguém. Não tinha ocorrido a toda a tecnologia de construção paulista que, se você fizesse a escada à medida que construía o primeiro andar, para construir o segundo, podia usar essa escada para levar o material lá para cima. Faziam uma para o primeiro andar, um andaime pelo lado de fora, uma escada de madeira no andaime e um guincho puxado a mão pelo operário, com latas de gasolina para levar todo o material para construir o segundo andar pelo andaime e com uma escada de pau pelo lado de fora! Olha, foi uma batalha provar para eles que, tendo feito o primeiro andar e construindo essa escada desse jeito que se está vendo, se podia pela escada levar o material de construção para fazer o segundo andar. Foi o maior sucesso tecnológico. Estou dando esse exemplo para você ver que o vacal que não tinha visão, significado social da divisão do espaço, também não tinha uma visão do desenvolvimento técnico, não podia contribuir com a sua criatividade para nada, nem para a forma da fachada, mas não podia contribuir também para a criatividade tecnológica, o processo de construção, fase em que nós estamos mais ou menos hoje em dia, em função do nosso desenvolvimento tecnológico. Acho que nós podíamos deixar isso para outro dia...

P: Você é quem sabe...

Artigas: Para ser sincero, é uma fase muito impor-

tante. Veja, Marlene, está entendendo como é que isso sai? É impressionante. Você pode até fazer um desenho. Eu tenho um desenho feito lá no escritório do Dullio para ver como é que isso tinha que ser feito. Mas isso foi de tanta importância... Você pode imaginar a importância que teve uma coisa dessas? Você fazia assim: levantava tijolos para fazer o primeiro andar e tinha deixado evidentemente as janelas, os buracos, e aqui estava o andaime. E aqui tinha uma escada, e aqui um guincho que levava... Aqui, tinha o operário embaixo, que levava uma lata de... O máximo que se podia levar era uma lata de 20 litros, né?

P: Mas você precisa explicar esse processo, p’ra gente inserir. Como se fazia a escada no chão com os caibros, tudo direitinho...

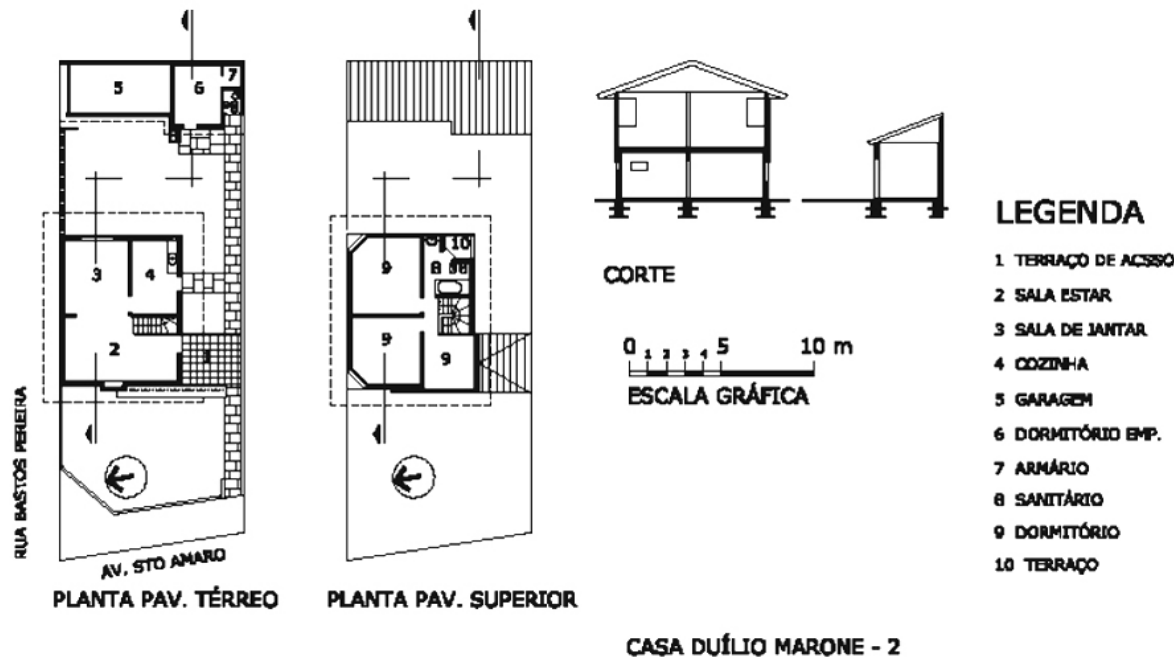
Artigas: Como é?

P: Esse desenho que você fez aqui. Depois a gente podia dar uma detalhadinha melhor, para sentir...

Artigas: Isso eu posso mostrar para você. Você já entendeu como é? Tinha só que fazer isso aqui um pouquinho mais largo do que o desenho, que tinha duas superposições aqui, você percebe...?

P: O piso se superpondo, né?

Artigas: E esse outro, que estava aqui. Então, tinha que ter uns 15 cm aqui para pôr e mais outro tijolo do lado de cá para assentar esse que está aqui. E lá vinha o outro que está aqui, que dava 15 para cá. Então, esse que estava aqui... E como a planta estava marcando isso que está aqui...



mais complexas saíam com seus leques. Essas coisas: levavam as latas lá para cima. Só faltava quem tivesse feito rampa, mas não dava. Certamente não dava. A miserabilidade de espaço não dava para isso. É um caibrinho aqui, de 8 de altura ou 7 por 6, vinha com uma lata e enchia de concreto, tudo junto. Ao mesmo tempo, ficava lá no meio do terreno...

P: E ia tirando, à medida que ia edificando.

Artigas: E, quando chegavam lá em cima, eles diziam: “Dr. Artigas, deu certinho, nenhum centímetro de diferença”. Aí, perguntavam p’ra mim. Quando eu chegava na obra, só faltava os operários me receberem de braços assim, desse jeito, porque eles tinham um respeito profundo. E não é só respeito. Também era uma demonstração profunda de fraternidade e de amor também, não há dúvida nenhuma.

Artigas: Isso aqui, não. Isso é a reforma de uma casa que nós não queríamos reformar. Isso foi demolido. É uma das casas mais bonitas que eu fiz. Foi uma pena. Muito bonita. (Referência ao 2º para Duílio Marone [Figura 14], de 1943).⁴³ Hugo Rodighiero⁴⁴ também está fora. Depois, nós podemos conversar sobre alguns aspectos...

[...] uma diferença muito grande entre o meu aprouche, se você me permitir... Eu não poderia dizer muito nisso aqui, sobre a problemática da residência paulista em relação à problemática carioca e a de outros lugares que nunca tiveram esse aprouche. Porque essa aproximação, essa avenida de aproximação vem do desenvolvimento in-

Figura 14. Casa Duílio Marone (2), 1942. Plantas do térreo e do andar superior, corte longitudinal (redesenhos de Maurício M. Petrosino). Fonte: Petrosino (2009, p. 258).

43. A referência entre parênteses, acrescentada pelo entrevistador, é inexata, pois indica uma casa para Duílio Marone de 1943, a segunda feita para ele, que de fato foi projetada e construída em 1942, à Av. Santo Amaro, 345, Vila Nova Conceição.

44. Casa para Hugo Rodighiero, em colaboração com Osvaldo Bratke, 1942.

P: Calculava a mais na forma.

Artigas: Então, precisava esticar a escada para cá. Mas o interessante é que você deve imaginar que, mesmo o leque mais complicado...

P: Dava para fazer.

Artigas: E ficava resolvido com o processo. Mesmo os leques mais elaborados. E eu nunca fui muito favorável a esses leques. Mais tarde, nós chegamos a abandonar isso inteiramente, mas por causa de uma racionalização muitíssimo mais refinada. Mas, como isso era inevitável, por causa da miserabilidade do aproveitamento do espaço, esses leques complicados saíam automaticamente, e as escadas

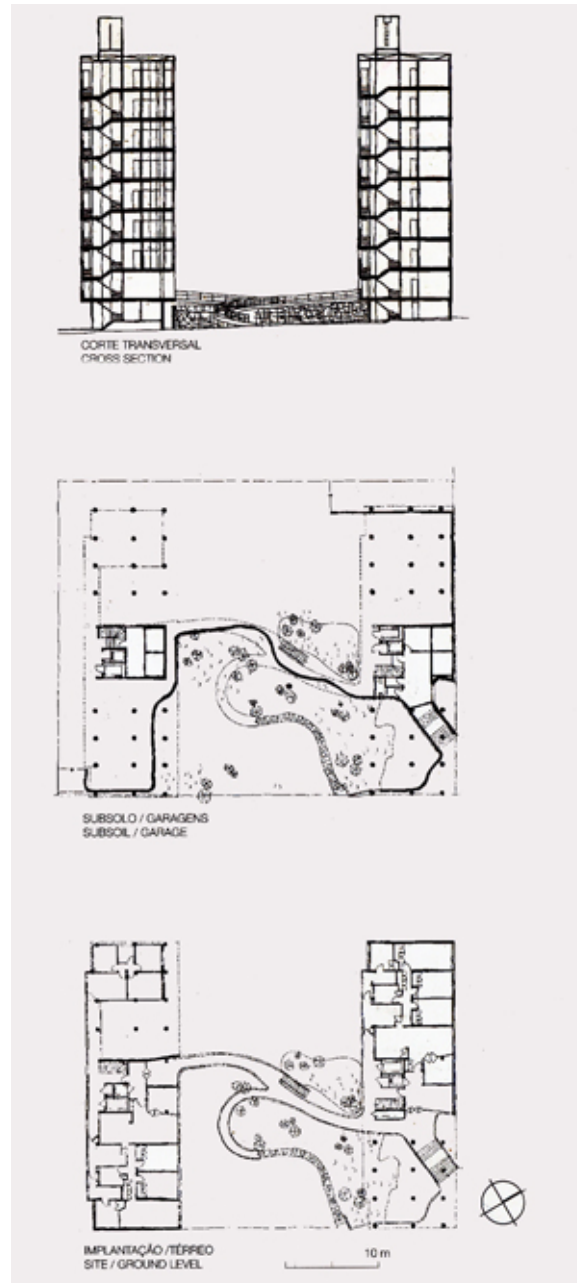


Figura 15. Edifício Louveira, 1946. Plantas (subsolo e térreo elevado) e corte transversal. Fonte: Ferraz (1997, p. 56).

ustrial de São Paulo e de uma temática de classe média que o Rio de Janeiro já não tinha mais nesse tempo. Aqui, nesse tempo, nós já éramos filhos da classe operária paulista, que era uma classe média em função da industrialização paulista, o que é diferente. A classe média carioca é filha do latifúndio, e nós somos formados nessa época, pelo desenvolvimento da classe operária, que são duas angulações diferentes. Bem diferentes.

P: É, e é muito importante o contexto, né?

Artigas: É. Isso aí merecia um ensaio sociológico – sabe, Marlene? – muito profundo. Mais profundo do que esse que eu estou fazendo. Ainda são muito audaciosos no jeito de colocar, mas eu vivi e sofri também – eu senti esses aspectos... E, como esse período, apesar de curto, tem muita importância... Isso nunca foi reconhecido e dificilmente será, mesmo porque a iconografia é menor. Para mim, é a fase mais criativa.

Marlene: Qual?

P: Da tua carreira?

Artigas: Essa aí.

Marlene: [...] da casinha até aí?

Artigas: Ah! Eu acho que até 44. Para mim, é a fase mais criativa. Foi pelo menos uma criatividade peculiar.

Marlene: 48.

P: 1948 – 47, 48 – você ficou nos EUA?

Artigas: Hã?

P: Você foi para os EUA entre 47 e 48?

Artigas: *Em 46. Quando eu fui para os EUA, já tinha projetado o Louveira [Figura 15], que eu fiz em 44 ou 45. Quando fui para os EUA já deixei aqui o projeto. Quer dizer, você veja que foi uma evolução extremamente rápida. Quando voltei e construí o Louveira, eu já era muito maduro. Muito maduro. Quando voltei, fui realizar um projeto que tinha sido aprovado pela prefeitura durante o ano em que estava lá. Demorou um ano. Fiquei um ano nos EUA, e foi um ano que a prefeitura gastou para aprovar o Louveira. Voltei só para elaborar. A gente já tinha um domínio diferente da situação, tinha uma independência capaz de escrever os artigos de 50.⁴⁵ *Aí, eu já era dono dos meus pés. Eu sempre fui, está certo? Mas, aí, nós éramos mais paulistas. Nesse tempo, nós já éramos muito mais paulistas. Se não fosse isso, a arquitetura moderna brasileira estaria na mão do**

Oscar Niemeyer e do Affonso Reidy⁴⁶ etc., que nos teriam levado, a nós e a tudo de arrasto. Mas aí não, eu já era independente. Aí, o Marcelo Roberto,⁴⁷ que tinha vindo para São Paulo em 1944 – vou te fazer uma confissão pessoal meio vaidosa – voltou para o Rio de Janeiro e disse: “Lá em São Paulo, só tem um arquiteto: é um moço chamado Artigas”. Ele viu as casinhas desse período e olhou a exposição: “Só tem um arquiteto em São Paulo: é um moço chamado Artigas”. O Marcelo não era nenhum boboca. Era talvez o rapaz mais inteligente dessa época. Era talvez o único capaz de olhar para o Lúcio, essa gente toda, com alguma independência. Você pode dizer o que quiser do Marcelo, mas ele era uma pessoa de uma personalidade marcada. Mas nós decidimos que chega, né?

P: Está bem. Tudo bem.

45. Trata-se dos artigos publicados em Fundamentos – Revista de Cultura Moderna, entre 1948-1955: “Le Corbusier e o imperialismo” (maio 1951), “A arte dos loucos” (jul. 1951), “A Bienal é contra os artistas brasileiros” (dez. 1951), “Os caminhos da arquitetura moderna” (jan. 1952), “A atualidade de Da Vinci” (mar. 1952), “Açúcar, álcool e borracha sintética” (jul. 1952) e “Aos jovens arquitetos” (dez. 1955). Além de uma “Revisão crítica de Niemeyer”, na Acropole (jun. 1958).

46. Affonso Eduardo Reidy (1909-1964).

47. O escritório carioca dos irmãos Roberto, Marcelo, Milton e Mauricio, projetou o Edifício Anchieta, à Av. Paulista, em 1941.

Créditos

Entrevista realizada em 17 de junho de 1978, com o arquiteto João Batista Vilanova Artigas, pelo pesquisador do Idart arq. Eduardo de Jesus Rodrigues. Documento textual 2.399 (de 27 páginas), que se encontra no acervo do Arquivo Multimeios.

Prefeitura do Município de São Paulo
Secretaria Municipal de Cultura
Centro Cultural São Paulo
Divisão de Acervo, Documentação e Conservação - DADoC
Arquivo Multimeios

Referências

CASA DA CERCA. **A cidade é uma casa.** A casa é uma cidade: Vilanova Artigas arquiteto. Almada, PT: Casa da Cerca, 2001. [Catálogo da exposição do mesmo nome realizada pela Casa da Cerca – Centro de Arte Contemporânea em colaboração com a Fundação Vilanova Artigas, na cidade de Almada, Portugal, de 25 nov. 2000 a 4 mar. 2001.]
CASA E JARDIM. 100 anos de Vilanova Artigas. Disponível em: <<http://revistacasaejardim.globo.com/Casa-e-Jardim/Arquitetura/noticia/2015/06/100-anos-de-vilanova-artigas.html>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

FERRAZ, M. C. (Coord.). **Vilanova Artigas.** São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1997.

FICHER, S. **Os arquitetos da Poli:** ensino e profissão em São Paulo. São Paulo: Fapesp/Edusp, 2005.

FLORIO, A. M. T. **Os projetos residenciais não-construídos de Vilanova Artigas em São Paulo.** Dissertação (Mestrado em Projeto de Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16138/tde-01022013-143949/pt-br.php>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

IRIGOYEN, A. **Wright e Artigas:** duas viagens. São Paulo: Ateliê/Fapesp, 2002.

PETROSINO, M. M. **João Batista Vilanova Artigas – residências unifamiliares:** a produção arquitetônica de 1937 a 1981. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos de Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-16032010-090950/pt-br.php>>. Acesso em: 10 nov. 2015.

PINHEIRO, M. L. B. Rumo ao moderno: uma historiografia da arquitetura moderna em São Paulo até 1945. In: DOCOMOMO, 3., 1999, São Paulo. **Anais...** São Paulo, 1999. p. 1-10. Disponível em: <http://www.docomomo.org.br/seminario%203%20pdfs/subtema_A1F/Maria_bressan.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2015.

