



## Retomando questões da presença dos princípios arquitetônicos de Frank Lloyd Wright na obra de Vilanova Artigas

*Revisiting issues regarding the presence of Frank Lloyd Wright's architectural principles in the design and built work of Vilanova Artigas*

Paulo Yassuhide Fujioka\*

\*Graduou-se em Arquitetura e Urbanismo na FAU-USP (1985), cursando mestrado (1996) e doutorado (2004) também na FAU-USP. Atualmente é professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da USP São Carlos.

### Resumo

Este artigo retoma o tema de Doutorado do autor, sobre a influência formal e conceitual dos princípios da arquitetura organicista de Frank Lloyd Wright na Arquitetura Moderna Paulistana (2004), aqui especificamente na obra de Vilanova Artigas. Esta retomada é feita à luz de novas pesquisas do autor e por vários trabalhos publicados nos últimos anos. Partindo de uma breve fortuna crítica da historiografia sobre Artigas, e de como a inspiração wrightiana é comentada ao longo do tempo, o autor retoma os princípios do organicismo e como ela se manifestaria, de forma subjacente, na fase madura do arquiteto brasileiro.

**Palavras-chave:** Vilanova Artigas, Frank Lloyd Wright, Presenças.

### Abstract

This article addresses the subject of the author's PhD thesis, regarding the architectural principles of Frank Lloyd Wright's organic architecture and their influence on the Modern Architecture in São Paulo, focusing on the design and built work of Vilanova Artigas. This re-evaluation resumes new research by the author and some recent scholarship published regarding Artigas. From a brief fortuna critica of the historiography on Vilanova Artigas, and of how wrightian inspiration on him is discussed over time, the author resumes the principles of organic architecture and how they would have remained underlying the mature work of the Brazilian architect..

**Keywords:** Vilanova Artigas, Frank Lloyd Wright, inspiration.

*Para Ruth Verde Zein, interlocutora formidável.*

O objetivo deste artigo é retomar o tema de Doutorado do autor, sobre a influência formal e conceitual dos princípios da arquitetura organicista de Frank Lloyd Wright na *Arquitetura Moderna Paulistana* (2004), aqui especificamente na obra de João Batista Vilanova Artigas (1915-1985). Esta retomada é feita à luz de novas pesquisas do autor e por vários trabalhos publicados nos últimos anos.

A primeira parte do artigo consiste numa fortuna crítica da historiografia da obra de Artigas até o centenário de seu nascimento em 2015. A segunda parte, “Uma leitura wrightiana do partido espaço-construtivo de Vilanova Artigas e da Escola Paulista”, apresenta ideias desenvolvidas pelo autor após o término da Tese de Doutorado.

Durante seu período de vida, a obra arquitetônica de Artigas foi pouco publicada, particularmente no período mais repressivo do Regime Militar.

A primeira oportunidade para entender a obra de Artigas como um todo ocorreu após seu falecimento, através de uma exposição no então recém-inaugurado Centro Cultural São Paulo. A edição especial sobre Artigas da revista *Módulo* serviu de catálogo de exposição. A revista *Projeto* também publicou edição sobre Artigas com o texto de Ruth Verde Zein, *Vilanova Artigas: a obra do arquiteto* (ZEIN, 1984, pp. 79-91).

Com a publicação de *Arquitetura Moderna Brasileira*, de Sylvia Ficher e Marlene Milan Acayaba (1982) finalmente tínhamos um ponto de partida para discutirmos a produção brasileira da época e, em particular, a paulista. Para nós, foi a primeira vez em que lemos comentários sobre textos de Artigas (FICHER e ACAYABA, 1982, pp. 115-116) dos quais tivéramos contato em 1981 com a publicação da primeira versão de *Caminhos da Arquitetura*, leitura obrigatória para quem quisesse conhecer melhor as ideias daquele professor

que tinha projetado o edifício da escola, que nunca nos deixava de nos surpreender todos os dias (e até hoje) – além das críticas a Le Corbusier e Frank Lloyd Wright que mal tínhamos visto na sala de aula. O ano de 1981 foi também marcado pela publicação tardia do estudo de Yves Bruand, *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, que levantou a polêmica sobre um “brutalismo paulista” que incluiria Artigas, além da pretensa inspiração wrightiana em uma fase preliminar de sua obra.

Então, em 1983, o mapeamento comentado, e com endereços, da arquitetura moderna na cidade de São Paulo em *Arquitetura Moderna Paulista*, de Alberto Xavier, Carlos A.C. Lemos e Eduardo Corona possibilitou, pela primeira vez, estudar e visitar obras, incluindo as de Artigas, em São Paulo. Tornou-se assim um compêndio indispensável, para guiar-nos por uma produção selecionada e qualificada de arquitetura.

Como complemento necessário, cinco anos depois, temos a publicação de *Residências em São Paulo 1947-75*, de Marlene Milan Acayaba. Lançamento que surpreendeu à época pela diversidade de seleção de projetos, e pela inclusão ou ausência polêmica de algumas obras. Mais tarde perceberíamos em *Residências* um verdadeiro tratado de arquitetura, um pouco na tradição dos tratados clássicos como o de Palladio, sobre as casas da Escola Paulista. Como escreveu Shundi, “nesse período de estudos, com amigos da escola, as visitas às obras constituíam as melho-

res aulas de arquitetura. As casas, as escolas, os prédios projetados por Artigas estavam sempre nessa lista.” (IWAMIZU, 2008, p.15)

Na Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo em 1997, já temos a primeira grande exposição sobre projetos e obras de Vilanova Artigas desde a mostra de 1984 no CCSP, com imensas maquetes (curiosamente brancas), seguida da publicação, pelo Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi, do primeiro grande levantamento de projetos do mestre brasileiro<sup>1</sup>, logo apelidado de “livro azul” – embora ainda não chegasse a ser um catálogo raisonné da obra de JBVA. Um pouco antes, Dalva Elias Thomaz conclui sua Dissertação de Mestrado *Um Olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição para a Arquitetura Brasileira* (1997), o primeiro trabalho acadêmico sobre Artigas na FAU.

Em 1998, coordenado por Roberto Portugal Albuquerque, há a publicação de *Cadernos de riscos originais: projeto do edifício da FAUUSP na Cidade Universitária / João Batista Vilanova Artigas*, documentação esclarecedora do que, até pouco antes, só sabíamos através de conversas com professores e colegas mais velhos. No mesmo ano, outra pesquisa pioneira de Mestrado sobre Artigas é concluída: Artigas: da ideia ao desenho, de Maria Luiza Correa.

Na passagem do século temos a publicação de dois compêndios que, pela primeira vez desde Bruand, objetivam uma panorâmica do Moderno

1. FERRAZ, Marcelo (coord. edit.). Vilanova Artigas. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi – Fundação Vilanova Artigas, 1997.

no Brasil, além de um oportuno balanço dessa produção: *Arquitetura Moderna Brasileira*, de Elisabetta Andreoli e Adrian Forty (1999) e *Arquitetura no Brasil 1900-1990*, de Hugo Segawa (1999). Já o novo século traz a oportuna publicação do primeiro estudo analítico das idéias, projetos e obras de Artigas, por João Massao Kamita (2000), e um catálogo de projetos e textos que acompanhou a exposição sobre o arquiteto na Casa da Cerca em Almada, Portugal, coordenado por Ana I. Ribeiro (2000). Segawa apresenta e discute a obra e as ideias de Artigas no capítulo “A afirmação de uma hegemonia”, e nos subcapítulos “Vilanova Artigas e a Linha Paulista”, “Maturação do Projeto Paulista”, “Arquitetura como Modelo”. Segawa retoma e debate a ideia de que, em Artigas, “a responsabilidade social do arquiteto se sustentava no conceito de projeto como instrumento de emancipação política e ideológica”, a busca da moral construtiva como disciplina intelectual.

Em 2002, temos a publicação da pesquisa de Mestrado pioneira sobre Frank Lloyd Wright e Vilanova Artigas, *Wright e Artigas: Duas Viagens*, de Adriana Irigoyen de Touceda, um achievement de fôlego sobre a presença wrightiana no Brasil e na obra de Artigas – através de um tratamento temático original e elegante: a viagem de Frank Lloyd Wright ao Rio de Janeiro em 1931, única vez em que visitou o Brasil, pouco conhecida entre nós e mesmo na historiografia wrightiana (nos EUA só Neil Levine e Anthony Alofsin comenta-

ram esse episódio); e a viagem de Artigas aos EUA em 1946-47, esta tantas vezes referenciada por vários autores, mas que ainda não tinha sido enfocada detalhadamente por ninguém.

A partir de 2003, cada vez mais pesquisadores se debruçam sobre a produção mais recente da arquitetura moderna no Brasil. O tempo passado desde o falecimento de Artigas, pesquisas a publicação dos inventários de projeto de Oswaldo Bratke, Roberto Burle-Marx, Mendes da Rocha, das casas de Eduardo de Almeida, etc., a premiação do Pritzker Prize a Paulo Mendes da Rocha em 2006, estimularam a produção de análises projetuais sob novas perspectivas e balanços das trajetórias de arquitetos e grupos à luz do tempo decorrido.

Consequentemente, tudo isto levou também ao estudo do que seria uma “Escola Paulista”, cuja própria definição ainda é motivo de intensa polêmica (só incluiria a produção do “brutalismo paulista” ou outros arquitetos de fases anteriores?), inclusive durante a própria banca de defesa de Mestrado do autor. Talvez as denominações de Hugo Segawa “linha paulista” e “projeto paulista” fossem mais precisas (abaixo). A elogiada e bem-sucedida produção de arquitetos contemporâneos, retomando temas da “Escola Paulista”, também contribui para o debate acirrado. Este autor adotará o termo “Escola Paulista” neste artigo, reconhecendo ser criticável sob vários pontos de vista, mas pela sua difusão no meio

acadêmico-profissional; por mais desconfortável que seja para os leitores. O autor retornará a este tema em outro artigo.

As notáveis dissertações de Mestrado de Maria A.L. Sanvitto (2002), Alexandre Seixas (2003), Juliana Suzuki (2003), Marcos Gabriel (2003), Alexandre Tenório (2003) se incluem nesta retomada mais abrangente, vigorosa e enfocada da obra e do discurso de Artigas. A pesquisa de Seixas destaca-se pelo resgate do depoimento de Artigas a José Alberto de Almeida (1981): “Com Wright eu entrei no mundo moderno” (Artigas in SEIXAS, 2003, p. 69) e pelas notáveis análises das escolas públicas projetadas por JBVA. Apesar de problemas de interpretação da arquitetura wrightiana, trata-se do melhor estudo da arquitetura escolar de Artigas.

A publicação de uma versão revisada e ampliada de *Vilanova Artigas – Caminhos da arquitetura* ocorreu também em 2004, organizado por José Lira e Rosa Artigas<sup>2</sup>, e incluindo outros textos, entrevistas (algumas delas muito difíceis de se encontrar anteriormente); além da preciosa transcrição integral da prova do “curso” para professor titular da FAUUSP e de cada arguição (“A Função Social do Arquiteto”, Artigas in LIRA e ARTIGAS, 2004, pp. 183-230). Em 2003 ainda temos uma segunda grande exposição sobre Artigas, desta vez no Instituto Tomie Ohtake, com catálogo de exposição organizado por Júlio Roberto Katinsky e Ricardo Ohtake<sup>3</sup>. O Prof.

Katinsky é um dos poucos ex-colaboradores de Artigas a escrever um texto sobre ele.

O trabalho de Juliana Suzuki mostra a literal *fountainhead* que constitui a obra de Artigas, sempre surpreendendo pela variedade e originalidade em qualquer fase de sua trajetória. É de se lamentar que o complexo do Estádio Municipal de Londrina (1953) jamais tenha sido construído e que ainda tenhamos tão pouca informação sobre o projeto (SUZUKI, 2003, pp. 136-137), como o desenho extraordinário das arquibancadas do campo de beisebol com um cluster de abóbadas duplas encadeadas com apoios angulares. Como notou a autora, uma solução que parece conjugar as coberturas da Estação Rodoviária de Londrina (1948) com a cobertura borboleta da Residência Ribeiro de Menezes (1952) e que, para este autor, ter algo das estruturas dendríformes de Wright, como a coluna-cogumelo da sede da SC Johnson (Racine, 1936).

A pesquisa de Doutorado deste autor (2004), *Princípios da Arquitetura Organicista de Frank Lloyd Wright e suas influências na Arquitetura Moderna Paulista*, objetivou primeiro compreender a arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright a partir do discurso sobre o organicismo nos textos do próprio Wright, de como críticos e tratadistas de História e Teoria da Arquitetura e do Urbanismo avaliaram este organicismo ao longo do tempo e, por fim, como a historiografia wrightiana mais recente retomou a obra e as ideias de FLLW com

2. ARTIGAS, Rosa e LIRA, José Tavares Correa de. *Vilanova Artigas – Caminhos da arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2004.

3. KATINSKY, Júlio Roberto e OHTAKE, Ricardo (orgs.). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.

a abertura irrestrita do acervo da Frank Lloyd Wright Foundation Archives a partir de 1985.

Estabelecidos os princípios básicos do organicismo wrightiano, objetivou-se estudar a influência ou presença de Frank Lloyd Wright na Arquitetura Moderna Brasileira, pela identificação destes princípios na obra de arquitetos, particularmente em São Paulo, com ênfase em Gregori Warchavchik, José Cláudio Gomes, Eduardo de Almeida, Vilanova Artigas e o caso de estudo contemporâneo de Marcos Acayaba. Não interessou a este autor apenas uma apropriação morfológica da expressão wrightiana (fachadas, beirais, aberturas, balanços, por exemplo), mas como os princípios organicistas influenciaram a concepção espacial e tectônica do arquiteto na criação arquitetônica qualificada.

Então, se a discussão da pesquisa estava no campo da análise da concepção projetual, como fazer no caso de Artigas (FUJIOKA, 2004, pp. 213-243), onde o ato de projetar nunca pode ser dissociado do forte discurso político, sem enredar-se na armadilha, da camisa de força da análise do discurso ideológico, do qual este autor se sentiria tão pouco afeito e desconfortável? A solução foi ater-se à dimensão da narrativa histórico-biográfica, cuja vereda já tinha sido aberta pelo trabalho pioneiro, original e exaustivo de Irigoyen. Voltarei a este tema abaixo.

Ainda em 2004, outra pesquisa de Doutorado, Ar-

*quitetura paulista da década de 1960: técnica e forma*, de Luis Espallargas Gimenez, propôs corajosamente uma contestação radical, embasada em ampla e sedimentada erudição, das ideias e obras de, entre outros, Le Corbusier e Vilanova Artigas. Não se pode afirmar tratar-se de uma visão refrescante, mas a ousadia de sua abordagem é necessária para evitar-se cair numa unanimidade rodriagueana. Espallargas ainda retomaria temas de seu Doutorado no artigo *O recuo brutalista*, de 2014.

Raquel Weber, na Dissertação de Mestrado *A linguagem da estrutura na obra de Vilanova Artigas* (2005), analisa a utilização por Artigas (e de outros, como Eero Saarinen) do pilar triangular invertido, de base de secção menor do que o topo. Trabalho inovador, com levantamento exaustivo de identificação de padrões formais e processos geradores de formas estruturais, principalmente as colunas de geometria complexa, com análises comparativas de resultados pioneiros de relações formais e variação da gramática de formas (as tabelas comparativas são surpreendentes). É interessante a ênfase nas conceituações de gramática arquitetônica e de gramática de formas e sua aplicação sistemática e regrada.

A produção acadêmica em 2005 ainda se abordaria a arquitetura de Artigas em vários artigos e o discurso vilanoviano, em particular, na tese de doutorado *Arquitetura construtiva – proposições para a produção material da arquitetura contemporânea no Brasil*, de Ana Paula Koury.

Clévio D.N. Rabelo em *Entre o Chão e o Céu – As rampas em Artigas*, aborda um tema tão celebrado quanto pouco abordado na carreira de JBVA: as rampas das casas, edifícios e passarelas. De fato, tão citadas tais rampas e tão pouco investigadas. Dalva Thomaz conclui sua Tese de Doutorado *Artigas: Liberdade na Inversão do Olhar, Modernidade e Arquitetura Brasileira*. Seina Marquardt comenta a obra de Artigas na Dissertação de Mestrado *A Estrutura Independente e a Arquitetura Moderna Brasileira*, onde destaca a racionalização da construção como atitude de projeto, não se limitando a propor uma nova linguagem, mas uma nova organização social do espaço.

Mas é Marcio Cotrim Cunha que publica na *Vitruvius* e em um seminário Docomomo algumas das análises projetuais mais instigantes do espaço vilanoviano: *Diálogos imaginários: Marcel Breuer e Vilanova Artigas; A casinha de Artigas: reflexos e transitoriedade* (2005), *Uma nova proposta tipológica na obra de Vilanova Artigas nos anos 1970* (2011) e, com Abílio Guerra, *Entre o pátio e o átrio. Três percursos na obra de Vilanova Artigas* (2012).

Em 2007 temos a conclusão da interessante pesquisa de Doutorado de Eduardo Pierrotti Rossetti *Arquitetura e Transe: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi: nexos da arquitetura brasileira pós-Brasília (1960-85)*. E em 2008 temos dois trabalhos acadêmicos pioneiros no tema e na abordagem: *A Estação Rodoviária de Jaú e a dimensão urbana da arquitetura*, Dis-

sertação de Mestrado de Cesar Shundi Iwamizu (ver abaixo); e *A Casa Bettega de Vilanova Artigas: desenho e conceitos*, dissertação de mestrado de Giceli Portela C. de Oliveira.

A dissertação de Shundi faz parte de uma nova historiografia sobre JBVA pois, como ele mesmo afirma nas conclusões, “procura desmistificar a produção de Artigas, ressaltando que a realização dessas obras de grande densidade poética, antes de tudo, é fruto apenas do trabalho e de uma proposta ética em relação à profissão, coerente com sua visão humanista” (IWAMIZU, 2008, p. 403). Ou seja, sem deixar de considerar a dimensão política, se interessa mais – como a maioria dos formandos pós-1985 – pelo Artigas arquiteto do que pelo militante. O mesmo vale para a original análise gráfico-projetual de Giceli Portela.

Maurício Miguel Petrosino conclui em 2009 a dissertação de mestrado *João Batista Vilanova Artigas – Residências unifamiliares e produção arquitetônica de 1937 a 1981*. Pesquisa que se tornou referência sobre tema pouco investigado (embora tantas vezes citado): a produção de Artigas como arquiteto, neste caso, de casas unifamiliares. Petrosino produziu um levantamento rigoroso das residências unifamiliares projetadas por Artigas, ano a ano, com plantas e cortes produzidos especificamente para a pesquisa e numerosas reproduções de fotos e desenhos técnicos de arquivo. Cada projeto levantado vem acompanhado de uma análise projetual meticu-

4. De fato, mesmo atendo-se apenas às características morfológicas enumeradas por Petrosino, a Casa Rio Branco Paranhos (Fujioka, p. 221), por exemplo, o jogo dinâmico de volumes, balanços, aberturas, beirais e materiais aparentes remete à fase *prairie*, como NA Thomas H. Gale House (Oak Park, 1909) e Emil Bach House (Chicago, 1915). Mas temos também os beirais perfurados (como na “Casinha”) que remetem às *usonian houses* como a Ben Rebhuhn House (Long Island, 1937) e a Georges Sturges House (Brentwood Heights, Califórnia, 1939). O sentido de horizontalidade é acentuado pelos beirais, pela fenestração corrida, pelos beirais e pelo tijolo aparente. Na planta está presente o partido em *pinwheel plan* das *prairie houses*, mas o estar não está ancorado pela lareira, que se encontra deslocada em rela-

ção ao centro geométrico da casa. Tal como nas *usonian houses*, as áreas molhadas estão agrupadas num mesmo setor. Irigoyen observa acertadamente outras características wrightianas, como o sistema de eixos compositivos que não coincide com o eixo de circulação (acesso lateral, não frontal, típica das casas de Wright) e o núcleo de circulação ao redor do qual os ambientes se integram. Também Irigoyen nota que este efeito centrífugo do núcleo de circulação é acentuado pelo forte desnível e que a circulação costura os espaços “à maneira de uma espiral, deixando de lado às áreas de serviço.” (IRIGOYEN, 2002, pp. 141-143)

5. GIANNACCINI, Ana Paula. *Técnica e Estética no Concreto Armado – Um estudo sobre os edifícios do MASP e da FAUUSP*. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAUUSP 2009.

losa. Sem dúvida, um dos trabalhos acadêmicos mais interessantes já produzidos sobre Artigas.

Em relação à questão da presença wrightiana, Petrosino, como outros pesquisadores, se apoia na análise equivocada, contraditória, de Bruand sobre o organicismo (v. PETROSINO, 2009, pp. 68-69), e identifica atributos wrightianos nos casos de estudo dentro de parâmetros morfológicos, como a maioria da historiografia sobre Artigas o faz, e dos quais discordo. Com respeito, acredito que tenha faltado ao pesquisador uma bibliografia mais atualizada sobre Wright para poder efetuar uma análise mais pertinente.

Por exemplo, a Casa Bertha Gift Steiner (1940) absolutamente nada tem de usoniana (como afirma Petrosino), escapando totalmente à classificação consagrada de John Sergeant quanto ao partido original da *usonian house* e suas variantes (*polliwog usonian*, *diagonal usonian*, *in-line usonian*, *hexagonal usonian*, *raised usonian*, v. FUJIOKA, 2004, pp. 106-108). Idem para Irigoyen. De fato, só pela configuração compacta, “praticamente quadrada” (PETROSINO, 2009, p. 172) podemos ver que está longe de ser usoniana (as *usonian houses* caracterizam-se pelo partido em dobraduras posicionadas sobre grelhas e cobertura plana, em grande parte), e mais vinculada à fase das *Prairie houses* de configuração *pinwheel plan* (planta catavento). O mesmo vale para as casas Hermann Hugo Sheyer e Max Dreifuss.

No vasto universo das centenas de *prairie houses*, dos quais entre os melhores exemplos estão a Ward Willits House (1900-02), Thomas Hardy House (1905), Darwin D. Martin House / Barton House (1902-04), Robie House (1905) e Avery Coonley House (1906-07), este autor considera que o parentesco wrightiano maior com a Casa Bertha Gift Steiner está justamente nos casos em que temos esta configuração compacta, “praticamente quadrada” e com cobertura de telhado singular em quatro águas: a Arthur Heurtley House (1902) e a Edwin Cheney House (1904), ambos em Oak Park (v. FUJIOKA, 2004, p. 15).

A pesquisa cuidadosa de Petrosino esclarece a confusão entre a denominação e os endereços respectivos das casas Rivadavia de Mendonça (1944) e Luiz Antônio Leite Ribeiro (1943) na listagem da Fundação Vilanova Artigas e no “livro azul” de 1997, além da mudança ocorrida com os nomes das ruas (Petrosino, pp. 39-41), confusão que este autor também caiu ao procurar estas casas a pé no Pacaembu para fotografar. Agradeço a Petrosino por finalmente ter desfeito este mistério. Entre as casas mais “usonianas” de Artigas estariam a Casa Roberto Lacaze (1941) e a Casa Luiz Antônio Leite Ribeiro (1943), esta com a implantação e balcão que parece aludir à Sturges House (1939) – aqui com seu nome correto desta vez. (FUJIOKA, 2004, pp. 219-222)<sup>4</sup>

No mesmo ano, temos a dissertação de mestrado de Ana Clara Giannecchini<sup>5</sup>, outra pesquisa

de porte, que reforça as conclusões de Shundi sobre o papel da estrutura na idéia de arquitetura de Vilanova Artigas. A referência wrightiana é trabalhada por Giannecchini para além de uma leitura morfológica, partindo da polêmica sobre quando e como Artigas teria tido contato com a arquitetura e as idéias de Wright, tendo como interlocutores as pesquisas de Thomaz, Ficher, Irigoyen. A trajetória política se reflete na evolução da arquitetura de Artigas e, portanto, de suas soluções de estrutura, da expressão plástica da estrutura e de seu significado<sup>6</sup>.

Ainda em 2009, a Dissertação de Mestrado de Gabriel Rodrigues da Cunha, *Uma análise da produção de Vilanova Artigas entre os anos de 1967 a 1976* traz uma exaustiva investigação e análise da produção de projeto de experimentação e resistência do arquiteto, diante do período mais repressivo do Regime Militar, dentro do quadro do debate crítico sobre o discurso desenvolvimentista da arquitetura moderna brasileira. Estabelece-se uma dinâmica rigorosa e pari passu entre análise das obras e textos, depoimentos e entrevistas de Artigas, em ordem cronológica e temática.

Em 2010, a publicação de *Brasil: Arquiteturas após 1950*, de Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein, contribui para uma nova revisão da trajetória da produção pós-Brasília após os balanços de Hugo Segawa e Andreoli / Forty (1999). Provocativo e ousado na abordagem e na argumentação, contribuiu para acirrar o debate

sobre Vilanova Artigas, Carlos Milan, Neo-Brutalismo e Brutalismo Paulista. Tal como o compêndio de Segawa, resgatou para os leitores mais jovens uma produção de resistência dos anos 1960-70, que já está injustamente caindo no esquecimento. Comentaremos abaixo.

No mesmo ano, foi publicado o primeiro estudo fora do Brasil sobre a obra de Artigas, a *2G Vilanova Artigas*, da série 2G International architecture review books / Gustavo Gili, com textos de Kenneth Frampton e Guilherme Wisnik (também editor). O artigo de Frampton foi o primeiro sobre JBVA por parte de um dos grandes intérpretes do Movimento Moderno. Esta edição será comentada em outro artigo.

A notável pesquisa de Doutorado de Ana Tagliari, *Os projetos não-construídos de Vilanova Artigas em São Paulo (2012)*, abordou um tema raro na historiografia da arquitetura brasileira: a obra não-construída – de Artigas neste caso – levantada exaustivamente e com utilização precisa de maquetes digitais, contribuição importante para o debate sobre JBVA em seu centenário.

Adentrando a segunda década do século XXI, a publicação de *O futuro da arquitetura desde 1889 – uma história mundial*, de Jean-Louis Cohen (2012) representa uma primeira tentativa multifacetada de um grande balanço da trajetória da arquitetura moderna até 2010, como parte de um processo histórico. Cohen destaca a importância

6. Na pesquisa de Giannecchini, temos pela primeira vez por escrito o que os professores de Projeto e Tecnologias nos ensinavam em aula: que a forma dos pilares perimetrais, as “cariátides” de triângulo invertido que penetram nos ápices das bases piramidais, pode ser explicada observando “o comportamento estrutural de um pórtico simples e desenhando o diagrama de momento fletor vê-se que o caminho das forças no pilar de um pórtico de articulações rígidas se manifesta em forma semelhante àquela dada aos pilares externos da FAUUSP. Isto mostra como Artigas, dominando questões de comportamento estrutural, decide explicitar

esse funcionamento na própria forma do pilar e, mais ainda, decide chamar atenção para o ponto onde o momento tende para o zero no pilar, colocando uma articulação.” (Giannecchini, p. 227) Também temos duas narrativas inéditas: primeiro, a epopeia da construção do edifício (dos quais também tínhamos apenas fragmentos episódicos e anedotas contados também professores, aqui plenamente alicerçados em documentos e raras fotografias de obra) e, segundo, o drama interminável, imprevisível e pleno de surpresas do restauro do edifício: o edifício da FAUUSP como caso de estudo de preservação do patrimônio histórico.

das vertentes fora do circuito Europa Ocidental/EUA, como o Brasil, México e Japão, e é o primeiro dos grandes narradores panorâmicos internacionais (Gideion, Zevi, Scully, Benevolo, Curtis, Frampton) a comentar Artigas.

Em 2013, um original ensaio de Fernando Vazquez Ramos, *Ética Brutalista na Arquitetura Introspectiva de Vilanova Artigas* apresenta uma abordagem ousada que será comentada abaixo. E em 2014, as vésperas do centenário de nascimento de JBVA, temos mais publicações novas sobre Artigas: *João Batista Vilanova Artigas – Elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira 1938-1967*, de Miguel Antonio Buzzar e *Vilanova Artigas – habitação e cidade na modernização brasileira*, de Leandro Silva Medrano e Luiz Antonio Recamán Barros; além da publicação (longamente aguardada) da Tese de Doutorado de Jeferson Cristiano Tavares, *Projetos para Brasília 1927-1957*, este último uma pesquisa exaustiva e implacável que apresenta uma análise detalhada da pouco discutida proposta de Vilanova Artigas, Carlos Cascaldi, Paulo Camargo e Almeida e equipe para o concurso de anteprojetos para a nova capital federal, tema abordado também por Bastos & Zein e Medrano & Recamán. A obra de Artigas ainda é comentada por Ruth Verde Zein em seu *Brutalist Connections – a refreshed approach to debates & buildings*, do mesmo ano.

Buzzar analisa a presença wrightiana em Artigas tomando como base mais os textos do que os

projetos e obras, com interpretações que se aproximam das de Thomaz e Irigoyen, e à luz da trajetória política de Artigas e do embate ideológico que marcou, com grande violência e radicalismo, grande parte do século XX. A ênfase está em dissecar o discurso político em relação à arquitetura.

Em relação aos vínculos Wright/Artigas, Buzzar também cita as casas da fase *prairie* e *usonian*, comenta a Fallingwater e a proposta da Broadacre City, de forma balanceada. A principal referência bibliográfica utilizada sobre FLLW é *Frank Lloyd Wright – sus ideas y sus realizaciones*, organizado por Edgar Kaufmann, Jr. e Bem Raeburn (Tradução Prof. Ricardo J. Velzi - Buenos Aires: Editorial Victor Lerú S.R.L., 1962). Trata-se de uma edição argentina de *Frank Lloyd Wright – Writings and Buildings* (1960), versão lida por este autor.

*Frank Lloyd Wright – Writings and Buildings* constitui mais uma antologia de textos de Wright, selecionados de livros e ensaios em revistas, publicado após sua morte por Edgar Kaufmann, Jr. e por Ben Raeburn, amigo do casal Wright e editor da Horizon Press. Esta coletânea é mais extensa do que as editadas anteriormente por Kaufmann e Frederick Gutheim. Também incorpora trechos dos últimos livros de Wright, como *A Testament*, *The Natural House* e *The Living City* (ver acima). Os textos estão organizados em segmentos que seguem um linha cronológica e biográfica: “Raízes”, “Arquitetura da Pradaria 1893-1910”, “Taliesin 1911-16”, “Japão 1916-22”, “Projetos

7. Respeitando-se o vasto esforço de pesquisa e interpretação de M.F. Gabriel, na sua Dissertação de Mestrado *Vilanova Artigas – uma poética traduzida* (São Carlos-SP: EESC-USP, 2003), em relação a Frank Lloyd Wright (GABRIEL, 2003, pp. 69-82), as considerações do autor são prejudicadas por uma leitura pouco contextualizada dos textos escritos por FLLW e, acima de tudo, por desconhecimento tanto da historiografia clássica como a da pós-1985, já referida, sobre Wright. Mais importante: não há menção por parte de Gabriel de textos de John Ruskin, Henry David Thoreau (*Walden, Civil Desobediência, A week on the Concord and Merrimack Rivers*), Ralph Waldo Emerson (*Arte*) e Walt Whitman (*Folhas da Relva*). Sem discutir estes autores, é impossível entender o discurso de Frank Lloyd Wright. Iguamente grave é a ausência do texto de Wright que é considerado o mais fundamental pela historiografia wrightiana: *The Art and Craft of the Machine*, matriz de todos os 25 livros e 242 artigos escritos por Wright.

Ruskin, Thoreau, Emerson permeiam o discurso unitariano familiar a Wright desde a sua infância. Ao se tornar o principal colaborador de Louis Sullivan, FLLW volta a discutir estes autores com o Liebe Meister, junto com Whitman, a quem Sullivan admirava. O melhor estudo sobre estas questões ainda é *Louis Sullivan – An Architect in American Thought*, de Sherman Paul (Nova Jersey: Spectrum Books / Prentice Hall, 1962). Por fim, Giles Deleuze dissecou Walt Whitman em artigo publicado no Caderno Mais! da Folha de São Paulo, 02/06/1996, “Deleuze escreve sobre Whitman”. O que Deleuze escreveu sobre Whitman cai como uma luva para Frank Lloyd Wright, mostrando a força que a poética whitmaniana tinha sobre a obra e a vida de FLLW. (<http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1996/6/02/mais/14.html>)

8. Gabriel, Seixas e outros caem na mesma confusão ao aceitar literalmente o equívoco de Artigas do “apolíneo” versus “dionisiaco” em relação a Wright.

Grandes e Casas Pequenas 1920-29”, “Fellowship 1930-45” e “Arquitetura Mundial 1946-59”. Temos trechos da palestra *The Art and Crafts of the Machine*, a célebre palestra feita na Hull House de Chicago em 06/03/1901; ensaios publicados nas revistas *The Architectural Record* e *Architectural Forum*, artigos para o jornal *The New York Times*, trechos do catálogo *Ausgeführte Bauten und Entwürfe* (1910-11) e trechos dos livros *An Autobiography* (1932), *Modern Architecture* (1931), *Architecture and Modern Life* (1937), *Organic Architecture* (1939), *The Natural House* (1954), *A Testament* (1957) e *The Living City* (1958).

Buzzar não fez uso da vasta bibliografia que surgiu após a abertura geral e incondicional dos arquivos de FLLW após 1985, denominada por alguns como a “nova historiografia crítica wrightiana” liberta de uma excessiva reverência ao mestre, representada por nomes como Robert Twombly, Donald L. Johnson, Neil Levine, Kenneth Frampton, Robert McCarter, Jonathan Lipman, Joseph Siry, John Sergeant, Kathryn Smith, Donald Langmead, Patrick Pinnell, Robert MacCormac, Donald Langmead, Norris Kelly Smith, Werner Seligmann, etc.

Com a abertura dos arquivos, a nova historiografia wrightiana descobriu a importância do primeiro texto publicado por FLLW, justamente *The Art and Craft of the Machine*, pedra fundamental para o entendimento do pensamento wrightiano a que toda a produção de livros e artigos escritos

por Wright se volta. Neste texto estão as bases do organicismo wrightiano: John Ruskin, William Morris e os pensadores e poetas do transcendentalismo americano: Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Henry David Thoreau (1817-1862) e Walt Whitman (1819-1892)<sup>7</sup>.

Note-se que Buzzar aponta o fato de que Artigas critica Wright, entre outros, à luz do conhecimento relativamente limitado que se tinha, apesar da viagem aos EUA, baseado em leituras superadas do arquiteto americano e em visões de terceiros que poderiam estar equivocadas da mesma forma (BUZZAR, 2014, pp. 249-252, 306-309, 344-345, 389-390, 408-409). Wright, por exemplo, se consideraria insultado – pelo que é possível imaginar pelos seus 25 livros e 242 artigos, depoimentos e entrevistas – ao ser chamado de “dionisiaco”, “retrogrado” e defensor de um retorno à Idade Média, entre outros motivos, pela proposta anti-urbana de Broadacre City (FUJIOKA, 2004, pp. 128-132)<sup>8</sup>.

Isto ocorreu, em parte, pela falta de conhecimento das origens, bases e as circunstâncias da proposta de Broadacre City. De fato, até hoje, estes aspectos foram pouco discutidos em qualquer texto da historiografia brasileira, como se a proposta tivesse nascido apenas do desejo de FLLW em expor suas ideias ao público. Quem tiver lido apenas Richard A. Etlin<sup>9</sup> pode suspeitar que Wright estivesse apenas querendo fazer um contraponto com o conceito da “cidade de três milhões de habitantes” proposto um pouco antes por Le

9. Ver Frank Lloyd Wright and Le Corbusier – *The Romantic Legacy*, de Richard A. Etlin (Manchester e Nova York: Manchester University Press, 1994). Ver também a referência consagrada pela historiografia, *Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright and Le Corbusier*, de Robert Fishman (Nova York: Basic Books, 1977); e também o compêndio e catálogo de exposição *Frank Lloyd Wright and the Living City* (Weil-am-Rhein, RFA e Milão, Itália: Vitra Design Museum e Skira Editore, 1998), com um texto de Jean-Louis Cohen, *Wright's Ideas of Twentieth-Century Urbanism and their European Echoes*, além de outros artigos de David G. DeLong, J. Michael Desmond, David A. Hanks, Richard Joncas, Bruce Brooks Pfeiffer, Jack Quinan.

10. LEVINE, Neil. *The architecture of Frank Lloyd Wright*. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996.

11. *When Democracy Builds* (Chicago: The University of Chicago Press, 1945) é uma edição ampliada de *The Disappearing City* (Nova York: William Farquhar Payson, 1932), em que Wright apresentou o conceito da Broadacre City. O exemplar da Biblioteca da FAUUSP é da edição revisada, portanto, com ainda mais modificações.

*he Disappearing City* fez parte da série de livros sobre Wright que voltou a chamar a atenção do público para suas idéias, após o período de escândalos dos anos 20. Foi publicado para acompanhar a exposição itinerante Broadacre City, produzida pela Taliesin Fellowship em 1934-35. A história desta mostra está bem documentada em *An Autobiography* e nos livros de Tafel e Twombly.

Como a maioria dos livros de Wright, está montado como uma série de palestras (ou sermões, pregações) destinadas a converter o leitor à causa da arquitetura orgânica e da Broadacre City. Começa discutindo as origens da civilização e da cidade, a formação da idéia de democracia americana e seu conceito de democracia como o “evangelho da individualidade”. Discute o que ele entende por uma crise social e econômica dos EUA desde os anos 30 e um desvio dos ideais originais da democracia jeffersoniana.

Por fim, defende o partido da arquitetura orgânica e o conceito básico da *Broadacre City*: descentralização e uma nova idéia de escala (um retorno à idéia jeffersoniana de democracia rural, fuga das cidades e idílio campestre) – reforçado pela crença na tecnologia libertando os homens das tare-

Corbusier – e, de fato, Neil Levine analisa a utopia de Broadacre City comparando-a com a utopia corbusiana. Entretanto, a nova historiografia wrightiana vai além<sup>9</sup>.

Como resumiu Levine<sup>10</sup>, “concebida no fim dos anos 1920, seguindo as propostas revolucionárias de Le Corbusier para uma ‘cidade contemporânea’ planejada ao redor da imagem da moderna tecnologia, Broadacre City ofereceu uma alternativa agrária. Em oposição direta a Le Corbusier, Wright chamou seu princípio regulador ‘Ruralismo como distinto de *Urbanisme*’. Seu esquema descentralizado e baseado na terra garantiria um mínimo de um acre a cada cidadão para viver e cultivar num esforço de reintegrar a vida nos EUA aos moldes de Taliesin”. Levine ainda observa que, apesar de anti-urbano, a proposta era moderna em sua “aceitação do automóvel como gerador de um desenvolvimento sub-urbano sem limites que seria ‘nowhere unless everywhere’ e utópico na sua eliminação da especulação imobiliária e do aluguel em favor de um sistema cooperativo baseado em crédito social”. (LEVINE, 1996, p. 221)

A proposta de Broadacre City foi consolidada após a crise de 1929 e divulgada a partir de exposição itinerante 1930-31 e também divulgada por Wright em seu *The Disappearing City* (1932), nas edições ampliadas de *An Autobiography* e em *When Democracy Builds* (1945)<sup>11</sup>. FLLW sentiu-se encorajado a propor publicamente Broad-

acre pois, à luz dos avanços técnicos da época, não pareceria ser inviável. Como parte dos programas sociais do New Deal, o governo federal estava levando eletricidade para o campo e todas as cidades do interior através do REP Rural Electrification Program, ferrovias novas e as primeiras grandes autoestradas estavam cruzando o interior; novos aviões de pequeno porte e de baixo custo, e os primeiros helicópteros prometiam facilitar o transporte rápido entre cidades e fazendas; além disso, as grandes obras públicas do New Deal, como o Hoover Dam e as hidrelétricas do Tennessee Valley Authority, anunciavam uma era de desenvolvimento maciço do interior. O desenvolvimentismo do New Deal não estava somente associado às grandes cidades, aos serviços e à indústria, mas ao campo também.

Assim sendo, não se tratava apenas de um retorno a uma arcádia medieval idealizada. FLLW, como grande parte de seus contemporâneos, era um entusiasta das grandes transformações de seu tempo. Ao nascer (1867), os EUA ainda era um país rural, com a maior parte da população composta por imigrantes espalhados de forma rarefeita, de costa a costa, ao longo de uma pradaria interminável; e cindido pelos rancores e traumas da Guerra Civil. Ao iniciar sua carreira profissional, ainda não havia eletricidade, telefone, automóvel. Wright visitava clientes e canteiros de obras a cavalo e qualquer cidade grande tinha várias entregas de correio por dia. Em 1959, quando faleceu, a maior parte da população dos

EUA era urbana, Wright já possuía em Taliesin não somente telefone como também geladeira, vitrolas, rádio, televisão (colorida e com um tipo de controle remoto a cabo) e vários carros e tratores na escola-fazenda. Os primeiros satélites já estavam em órbita, o cálculo de suas trajetórias possibilitado pelos primeiros computadores. E a primeira sonda teleguiada, da URSS, tinha pousado na Lua nesse ano, o primeiro engenho a pousar em outro corpo celeste, 10 anos antes da chegada dos primeiros astronautas. O mundo doméstico que conhecemos hoje, eletrificado e conectado, começava a se configurar.

Como escreveu Gwendolyn Wright em *Frank Lloyd Wright and the Domestic Landscape* (1994):

Em consonância com o mito agrário da auto-suficiência, Broadacre revolveu ao redor do lar e da família. 'O verdadeiro centro (a única centralização permissível) na democracia usoniana, é o indivíduo em seu lar verdadeiro usoniano', explicou Wright. O domínio para a interação pública era, em contraste, esparso e uniforme, mesmo se a prosa de Wright descrevesse uma unidade plena de alegria. Mercados à beira de estrada nas principais conexões anteciparam os shopping malls do pós-guerra, fundindo consumismo com convivialidade. Pessoas também poderiam se congregar nos postos de gasolina [verdadeiros centros de consumo e serviços – nota PF] e centros comunitários, que proviam instalações esportivas e outras formas de lazer,

incluindo galerias de arte e museus. (...) De forma presciente, Wright delineou três sistemas modernos que já proviam as fundações de sua visão: o automóvel, que assegurava mobilidade para cada indivíduo, telecomunicações, que preveniam isolamento; e produção industrial, que proveria produtos modernos para a clientela de massa. (...)

Aqui e ali, ele sentiu que a arquitetura implicava numa perspectiva mais ampla, bem além daquela do objeto isolado, fetichizado. Não se pode deixar de sentir-se atingido pelo seu compromisso de vida com a ideia de uma paisagem arquitetônica como um domínio público. Tal paisagem seria transposta num padrão formal. Ainda assim sempre permaneceria um mundo de beleza natural e interação humana, pelo qual Wright, como arquiteto e como ser humano, sentia total responsabilidade. (WRIGHT, 1994, p. 93, tradução P. Fujioka)

Portanto, a fantasia de Broadacre City tem que ser vista à luz desses pouco menos de 100 anos de transformações radicais na habitação e na cidade ocidental. Assim, apesar das críticas de Artigas, a visão de FLLW talvez não fosse tão medieval, afinal, como vemos na conclusão de Gwendolyn Wright.

Uma última questão: o posicionamento anti-urbano de Frank Lloyd Wright, que iniciou-se com seu desgosto em relação ao caos urbano

fas mais brutais do campo. Descreve como seriam os componentes da *Broadacre City*: a fazenda usoniana, a casa usoniana, os negócios, os equipamentos educacionais e culturais. Com este volume, Wright consolida seu conceito de *Broadacre City* como resposta aos males sociais, políticos e econômicos dos EUA – e que reforçaria mais tarde em *Living City*, sua versão final de uma sociedade ideal, estruturada espacialmente. O discurso denota o impacto da II Guerra Mundial e o desejo de propor uma direção para um futuro melhor para a sociedade e para o meio-ambiente construído.

em Chicago e a reação moralista da cidade frente aos problemas conjugais de FLLW (1910), teria se mantido ao longo de toda sua vida? A historiografia mais recente parece duvidar disso. Já em meados dos anos 1950, última década de sua vida, temos um Wright urbano e cosmopolita muito à vontade em Nova York, onde passava alguns dias da semana acompanhando a obra do Guggenheim Museum, hospedado pelo museu em suíte adaptada por ele no Plaza Hotel; e divulgando suas ideias, participando de debates e entrevistas em revistas, rádio e TV – conforme depoimentos da coletânea *About Wright – An album of recollections by those who knew Frank Lloyd Wright*, editado por Edgar Tafel e com prefácio de Tom Wolfe (1993). O crítico Herbert Muschamp (1947-2007) faz a análise deste período em *Man about town – Frank Lloyd Wright in New York City* (1985). Enfim, não há mais espaço para desenvolvermos essas questões aqui, ficam para outro artigo.

Já o trabalho de Medrano e Recamán constitui o conjunto mais provocador, original, exaustivamente argumentado e intrigante entre as pesquisas recentemente publicadas sobre Artigas. Em um novo conjunto de hipóteses acerca do desenvolvimento da ideia de arquitetura habitacional de JBVA, o papel das ideias de Wright ganham novo e provocante relevo. Partindo da ideia da “grande cobertura” das prairie houses, presente no desenho da “Casinha”, as circunstâncias, contradições e impasses nas formas

de produção da casa e da ocupação da cidade e do território nos EUA e no Brasil teriam sido trabalhadas por Artigas, progressivamente, num ideário da produção de arquitetura e cidade na modernização brasileira da segunda metade do século XX. Tudo parte do intenso processo evolutivo dialético da arquitetura de Artigas, principalmente através do exercício do projeto residencial como experimento de laboratório – uma hipótese válida e muito consistente.

Igualmente ousada é a ideia de que haveria uma referência wrightiana na proposta para o Concurso de Brasília (1957) da equipe de Carlos Cascaldi, Artigas, Mário Wagner Vieira da Cunha e Paulo de Camargo e Almeida, e que contou com a colaboração de, entre outros, Júlio Roberto Katinsky e Flávio Motta (MEDRANO e RECAMÁN, 2015, pp. 109-117). Os autores apontam que:

(...) o setor mais extenso da vida da cidade, e sua ênfase social e arquitetônica, era composta de unidades unifamiliares isoladas, de baixíssima densidade [inferior a 150 hab./ha, segundo Tavares, p. 437], a qual não variava nas áreas verticalizadas, A Broadacre City, de Frank Lloyd Wright, projetada em 1932, propunha solução similar com lotes maiores (4.000m<sup>2</sup>), com fins produtivos e com densidade de 10hab./ha. O Plan Voisin para Paris, de Le Corbusier, em 1925, propunha uma densidade média de 3 mil hab./ha. (MEDRANO e RECAMÁN, 2015, p. 113)

Os autores destacam as contradições conceituais entre uma apropriação de um conceito de ocupação territorial (Broadacre) e o programa de uma capital federal, notando também que a proposta para Brasília, ao contrário de muitos projetos de Artigas, não se tornou referência ou objeto de pesquisa, com exceção de Jefferson Tavares (TAVARES, 2014, pp. 228-242), que identificou uma presença corbusiana mais forte. Buzzar, também, nas pranchas de ilustrações, contrapõe uma imagem da proposta de Artigas com uma vista por satélite de Chandigarh, projeto de Le Corbusier um pouco anterior ao concurso. Seja como for, o reconhecimento de uma presença organicista na proposta para Brasília é instigante.

Em 2015, na esteira dos vários eventos comemorativos dos 100 anos do nascimento de JBVA, temos finalmente o lançamento de um catálogo raisonné da obra de Artigas<sup>12</sup>, que inclui obras pouco conhecidas do público mais jovem, como a proposta para Brasília com Carlos Cascaldi, o conjunto habitacional CECAP João da Velha (curiosamente composto por casas unifamiliares, em mais uma abordagem de baixa densidade) e a proposta para o concurso de Renovação Urbana do Vale do Anhangabaú. Publicação bem-vinda diante das lacunas do “livro azul” de mesmo nome, de 1997, optou-se aqui pela reprodução dos magníficos desenhos originais de confecção manual – atitude louvável diante da atual pasteurização dos recursos digitais, que retira a iden-

tidade e estilo próprio do desenho técnico do arquiteto. Nota-se também que evitou-se incorrer na antiga confusão entre imagens das casas Rivadávia de Mendonça e Luís Antônio Leite Ribeiro, apontada por M.M. Petrosino em sua pesquisa (ARTIGAS, 2015, pp. 28-29).

Por fim, a publicação da *Monolito* no. 27/2015 edição “Vilanova Artigas e a FAU/USP” celebrou os 100 anos de JBVA com um amplo portfólio da obra maior do arquiteto, o resgate das imagens do caderno de desenhos originais e outro ensaio provocador, O templo-escola, de Ana Paula Pontes, que será comentado abaixo.

#### **UMA LEITURA WRIGHTIANA DO PARTIDO ESPAÇO-CONSTRUTIVO DE VILANOVA ARTIGAS E DA ESCOLA PAULISTA**

Como vimos acima, os últimos 10 anos da historiografia sobre Artigas produziram resultados tão extraordinários que demandam uma nova reflexão sobre a presença de Wright na obra de JBVA. Alguns dos mais destacados pesquisadores da arquitetura de Artigas (Bruand, Thomaz, Segawa, Kamita, Irigoyen, Sanvitto, Buzzar, Petrosino, Shundi, etc.) apontam uma leitura wrightiana em alguma fase inicial da obra de Artigas por aproximação da forma, por leituras morfológicas, elencando características morfológicas como amplos beirais, telhados de inclinação rasa sobrepostos, janelas alinhadas com o forro, materiais e estruturas aparentes ou valorizadas.

12. PONTES, Ana Paula. O templo-escola. in *Monolito*, São Paulo, no. 27 (2015), edição Vilanova Artigas e a FAU/USP, pp. 108-115, 2015.

Para este autor, a presença ou influência de FLLW só se manifesta integralmente pelo entendimento ou absorção dos princípios organicistas wrightianos:

*Princípio da Unidade*, caracterizada pelo dimensionamento dos espaços, estruturas e materiais através de modulação; e também na relação com a paisagem natural, parte de um princípio geral orgânico da simplicidade. O módulo governa o projeto em planta e corte, mas de forma distinta da modulação compositiva de origem clássica adotada por Brunelleschi, Palladio, Ledoux. Tanto quanto um sistema de proporções, é também matriz celular construtiva para canteiro (ou pré-fabricação, como nos casos das *textile-block houses*, *usonian* e *usonian automatic houses*).

Tal matriz celular era inspirado tanto pela modulação de tatami da arquitetura tradicional japonesa como por exemplos da já racionalizada construção americana do século XIX, como o balloon frame. Este sistema de módulo é também distinto das propostas modulares de Le Corbusier e Mies, embora possa se estabelecer relações com este último. As *textile-block houses* eram projetadas a partir de uma base de papel quadriculado e mesmo o projeto do Solomon Guggenheim Museum, com toda sua expressividade curvilínea, também é governado por uma grelha quadriculada. Unidade também é união entre

edifício e natureza, com a arquitetura edificada a partir de células como um organismo vivo.

*Princípio da Plasticidade* – Parte da “Gramática dos Materiais”, “plasticidade” e “continuidade” significam que os materiais fluem e se amoldam ao invés de montados, cortados ou juntados. Formas plásticas não podem ser compostas, mas produzidas por cultivo, germinação, crescimento. A ornamentação não pode ser um adendo, mas parte integrante do sistema construtivo e intrínseco ao material utilizado e exposto de forma aparente (como a estrutura), e apenas tendo a função de arremate, acabamento e esquadria. Os ornatos que caracterizam frisos, calhas, requadros de janelas, vitrais, esquadrias, serralheria, jardineiras, etc. são parte de um sistema de motivos gráficos, também modulares, que reforçam o sentido de unidade.

*Princípio da Continuidade* – Fluidez espacial que, pelo sentido de plasticidade, pode-se conformar um espaço livre e aberto, sem existir um limite claro entre o que é espaço construído e a natureza ao redor.

*Princípio da Gramática dos Materiais ou Natureza dos Materiais* – Uso funcional e racionalizado dos materiais, de acordo com um padrão modular e o sentido de plasticidade acima. Na “Gramática dos Materiais” todo material tem sua própria linguagem.

13. Entendendo-se esta como o grupo de arquitetos ao redor de Vilanova Artigas e Carlos Millan, e ainda os adeptos das ideias de ambos, tais como Eduardo de Almeida, Paulo Mendes da Rocha, Arnaldo Martino, Jorge Wilhelm, Miguel Juliano, Pedro Paulo de Melo Saraiwa, Abrahão Sanovicz, Paulo Bastos, Ubyrajara Gilioli, Edgar Dente, João Eduardo di Gennaro, Hélio Penteadó, Ruy Ohtake, João Walter Toscano, Benno Perelmutter. Além destes se contariam, fora de São Paulo, Paulo de Camargo e Almeida, Léo Grossman, Paulo Zimbres, Oscar Arine, Miguel Alves Pereira, entre outros.

14. Ver ARTIGAS, Rita, 2015, p.13 e WRIGHT, Frank Lloyd Wright. *An Autobiography*. 2ª edição revista e ampliada. Nova York: Duell, Sloan and Pierce, pp. 549-550. A primeira edição é de 1932, anterior à viagem a URSS

*Nova relação de escala com a paisagem* – Seguindo o princípio da continuidade, Wright propõe uma nova relação de escala, proporção e simetria com a paisagem, com o fim da compartimentação dos espaços internos (“Destruction of the Box” – a destruição da caixa) e na dissolução dos limites entre exterior e interior (inspirado na arquitetura Arts and Crafts e na tradição japonesa shoin). Tal dissolução se baseava numa leitura atenta do sítio: a arquitetura wrightiana é basicamente site-specific.

Os princípios acima denotam que Frank Lloyd Wright, como todo arquiteto *Arts and Crafts* que se preze, visava o *Gesamtkunstwerk*, a obra de arte total, em cada projeto.

A maioria dos autores não reconhece, considera irrelevante ou descarta a possibilidade de uma presença wrightiana posterior a sua viagem aos EUA em 1946-47. Da mesma forma, muitos autores recusam chamar a arquitetura de uma “Escola Paulista” de “Neo-Brutalismo Paulista”<sup>13</sup> na medida em que o próprio Artigas rejeitou não somente uma inspiração wrightiana, como considerou com veemência qualquer forma de inspiração num neo-brutalismo britânico, este até por discursos ideológicos distintos.

Como escreve Rita Artigas, JBVA passa “a desenvolver uma crítica radical e ideológica às influências das vanguardas internacionais da arquitetura, principalmente a Le Corbusier e a Frank

Lloyd Wright”, após a viagem aos EUA e com a militância política no Partido Comunista. De fato, com as críticas ao regime stalinista feitas por Wright em *An Autobiography* após a viagem à URSS em Junho 1937, como delegado do Congresso internacional de Arquitetos, o próprio Partido Comunista dos EUA teria solicitado que seus membros e colegas internacionais não se referissem mais a FLLW<sup>14</sup>.

Já em relação do “Neo-Brutalismo”, Rita Artigas se refere à edição “Rapporto Brasile” da revista italiana *Zodiac*, com o texto de Bruno Alfieri sobre uma pretensa “pesquisa brutalista” de Artigas baseada em Alison e Peter Smithson. Como afirma Rita Artigas:

Envolvido com uma produção teórica e prática que propunha para a arquitetura moderna o convívio com um projeto cultural com valores nacionais-populares, Artigas frequentemente se irritava com a filiação de sua obra com valores nacionais-populares, Artigas frequentemente se irritava com a filiação de sua obra ao brutalismo inglês. Considerava que essa qualificação era resultado de uma crítica frágil (ARTIGAS, 2015, p. 17)

Segawa denotou a interlocução entre Artigas e Flávio Motta na confecção do discurso fundamental de “projeto” e “desenho” como resistência, com todo envoltório ideológico que ressoa até hoje; e aponta as origens etimológicas (de-

sign, drawing, desígnio, dibujo) tal como discutido anteriormente por Flávio Motta (SEGAWA, 1999, pp. 144-145). Também destaca a posição de Artigas, no âmbito da polarização ideológica da Guerra Fria e seus desdobramentos no Brasil pós-1964, em relação ao debate internacional de arquitetura moderna:

(...) a descolonização na arquitetura não se faz pela proibição da importação de modelos de solução estético-construtivos. Mas principalmente pela descolonização da consciência dos arquitetos dentro da cultura em que trabalham. Por isso são importantes as escolas de arquitetura nacionais. A elas cabe educar os arquitetos na direção de conhecerem a fundo as questões de suas pátrias para versarem-nas eles mesmos (...) a posição colonizada que se caracteriza pelo “não sabemos” atribui a outros setores da cultura responsabilidades nossas. Entretanto o pior dessa atitude é que ela também se atribui a estrangeiros na constante procura de liderança metropolitana, como se constata nas declarações sobre a crise da arquitetura brasileira e tantas outras. [ARTIGAS (1977), apud SEGAWA, 1999, p. 34]

Confirmando a rejeição de Artigas da influência de ideias vindas do exterior, Segawa aponta trecho de outro texto de JBVA, A propósito de Carlos Milan, 1927-1964:

As últimas residências que construiu em São Paulo revelam uma tendência para o que a crítica, em especial a europeia, chama de brutalismo. Um brutalismo brasileiro, por assim dizer. Não creio que isso se justifique de todo. O conteúdo ideológico do brutalismo europeu é bem outro. Traz consigo uma carga de irracionalismo tendente a abandonar os valores artísticos da arquitetura, de um lado, aos imperativos da técnica construtiva que se transforma em fator determinante; de outro lado, a forma arquitetônica surgiria como um acidente da solução técnica. Como só o artista colhesse, na anarquia das soluções técnicas, os momentos de emoção que não predeterminou mas que surgiram ao acaso [Artigas (1988<sup>a</sup>), apud SEGAWA, 1999, p. 34]

Vazquez, entretanto, aponta vínculo entre a produção residencial de Artigas nos “anos de chumbo” – e portanto, da produção de toda uma “escola paulista” – “através de um sentido ético inscrito na definição de Banham e dos Smithsons” (...) incorporando à dimensão plástica e estilística que se expressa na forma da obra a visão dos ‘objetivos culturais’ que nela se manifestam do ponto de vista compositivo e espacial, sem esquecer que eles partem da percepção política e ideológica do artista acerca da sociedade em que atuava” (VAZQUEZ, 2013, p. 2). Estratégia de interpretação que pode também intuir a presença subjacente de Frank Lloyd Wright, não através de uma apropriação da forma, mas pela leitura dos princípios na obra de Artigas pós-1946, particularmente na

idéia de uma tectônica firmemente baseada na lógica construtiva – que constitui, para este autor, o pilar de uma visão de “escola paulista”, tal como foi insistentemente discutido com professores durante a Graduação e o Mestrado<sup>15</sup>

De fato, Artigas aparentemente continuou a se interessar por Wright nos anos 1960-70. Em entrevista durante a pesquisa de Doutorado, a Profa. Marlene Yurgel comentou do interesse infindo que Artigas se interessava por arquitetura moderna, inclusive a produzida por Wright, em revistas e livros. Também lembrou-se de uma escala em Nova York de uma viagem Portugal-Brasil que JBVA fez com a arquiteta, na década de 1970, quando visitaram o Guggenheim Museum e Artigas mostrou conhecimento aprofundado sobre o museu enquanto solução de projeto e construção.

Por mais crítico que possa parecer o texto *Os Caminhos da Arquitetura Moderna* (1952), o discurso e o tom de Artigas, ao se referir a FLLW, nunca pareceu a este autor como ofensivo, muito pelo contrário: ele descreve a lógica construtiva e espacial num olhar ao menos carinhoso (p. 55). De fato, mais do que nas aulas teóricas da Graduação da FAUUSP, foi através de Artigas que este autor foi apresentado a Frank Lloyd Wright, pelo “textos de saudação”, como denominou José Lira, “a Sullivan, em que celebra o funcionalismo como manifestação social; a Wright, seu herdeiro, por sua concepção democrática e reformadora do desenho.” (*Caminhos da Arquitetura*, p. 13)

Em *Centenário de Louis Sullivan* (1957) temos também uma visão respeitosa do arquiteto e do cidadão consciente: “(...) a suprema lição de Sullivan é a do lutador, do militante.” (*Caminhos da Arquitetura*, p. 96). E em *Frank Lloyd Wright* (1960, in *Caminhos da Arquitetura*, pp. 97-98), Artigas, mesmo após tendo oficialmente rompido com a arquitetura orgânica, ainda presta homenagem a FLLW e destaca o mérito de suas ideias, de sua obra e (algo raro nos dias de hoje), a militância. Escreve de como a casa wrightiana perde paredes, ligou-se à paisagem, “confundiu contornos de compartimentos e passou a definir-se pela dinâmica da vida, pela dinâmica da atividade humana a que se destinava” (idem, 1960, p. 98). Destacou a Unity Temple como o “templo inconformista” e louvou o Larkin Building com sua solução de espaço interno que entoia “um hino ao trabalho”. (idem, 1960, p. 95 e BUZZAR, 2014, p. 307)

Por fim, o episódio da viagem de Wright à URSS, descrita por Artigas, mostra que este leu *An Autobiography*, de FLLW. Aliás, a forma jocosa com que Wright se referia a Michelangelo, também descrita por Artigas, demonstra que este leu pelo menos mais um texto de FLLW, que consta de *Modern Architecture being the Kahn Lectures for 1930*, uma transcrição das palestras feitas por Wright para a série Kahn Lectures da Princeton University, editado por Frederick Gutheim. Na Biblioteca da FAUUSP tais palestras constam de outra antologia de textos: *The Future of Architec-*

15. Para Vazquez “não é o material usado que determina a inclusão de uma obra nos parâmetros analíticos e interpretativos do Novo Brutalismo, mas sim a intencionalidade, designio que sustenta o projeto, uma ideia que certamente que se enquadra no pensamento artiguiano (...) entender, por meio deste sentido ético inserido na definição de banham e nos Smithsons, os designios que orientam as decisões de projeto que levaram Artigas a levantar uma arquitetura contra a cidade.” (VAZQUEZ, 2013, p.2)

ture (WRIGHT, 1953, p. 83)<sup>16</sup>.

Na Tese de Doutorado do autor, propõe-se que haja de fato uma presença de Wright, todavia subjacente, baseada na identificação dos princípios organicistas de FLLW em produção pós-1947, mesmo sem uma comprovação de Artigas na forma de texto ou fala. Entretanto, Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein argumentam como Colin Rowe prefere “entender a essência da arquitetura moderna através da consideração atenta e erudita de seus resultados factuais, do que ela resulta ser, a despeito de suas teorias e discursos; assim, pondo a nu a dissociação entre os domínios” (BASTOS e ZEIN, 2010, p. 194), estando este autor totalmente de acordo. De fato, o próprio Jean-Louis Cohen em, *O futuro da arquitetura* desde 1889, escreve:

(...) Embora João Batista Vilanova Artigas criticasse as teorias de Le Corbusier a partir de sua própria posição de esquerda, nem por isso deixou de utilizar elementos do vocabulário do arquiteto parisiense, conforme revistos e transformados pro seus colegas do Rio de Janeiro. (COHEN, 2013, p. 368)

É interessante ler Cohen admitir que Artigas possa – apesar de seus textos críticos – ter uma influência corbusiana, uma abertura que permite reforçar a ideia de uma presença wrightiana subjacente em seus projetos.

Um outro aspecto da trajetória das ideias de arquitetura de JBVA pós-1960 também pode indicar um paralelo com FLLW. Rita Artigas aponta que:

A partir dos anos 1960, Artigas desenvolveu um repertório que se firmava na pesquisa da história e do conhecimento universais da qual participavam saberes populares e eruditos. Recuperava para sua arquitetura expressões e conceitos até então relegados devido às aproximações exaustivas com a cultura do período colonial. Sua obra foi instigada pelas reflexões acerca da arquitetura republicana e eclética, do interesse pelo *art nouveau* pesquisado por Flávio Motta, da contribuição dos imigrantes europeus instalados no Brasil e pela arte popular. (ARTIGAS, 2015, p. 17)

Artigas se referiu ao exemplo das empenas de concreto armado resultantes das vigas perimetrais ou de dobraduras dos beirais, o primeiro exemplo sendo da Casa Baeta – com referências à arquitetura popular e tradicional das casas de madeira do Paraná, desde as inclinações de telhado, o pé-direito mais alto do estar, até o lambrequim expresso nas empenas (ARTIGAS, 2015, p. 69 e também na 5ª arguição do Concurso para Professor Titular da FAU, idem, p. 225).

Nota-se aqui um paralelo com a solução das *usonian houses*. Frank Lloyd Wright escreveu, em *The Natural House*<sup>17</sup> (1954), como a solução para a integração cozinha/serviço (workspace) com o

16. WRIGHT, Frank Lloyd. *The Future of Architecture*. Nova York: Horizon Press, 1953.

17. WRIGHT, Frank Lloyd. *The Natural House*. Nova York: Horizon Press, 1954, pp. 165-166.

estar/jantar nasceu da típica casa de madeira dos imigrantes do interior do Wisconsin, com telhado de duas águas e inclinação acentuada, geralmente de origem germânica, e que costumava frequentar na infância – onde todas as atividades, com exceção do dormir, giravam ao redor de uma grande cozinha, espaço central da casa, com pé-direito alto – conforme ele conta em *The Natural House*:

Mas eu acredito em ter uma cozinha caracterizada como um espaço de trabalho [*work space*] e uma parte apropriada do estar – uma característica bem vinda. De volta aos dias da fazenda era um grande estar, um fogão nela, e a Mãe estava lá cozinhando – cuidando das crianças e falando com o Pai – cães e gatos e a fumaça de tabaco também – tudo *gemütlich* [aconchego, em alemão - nota PF] se tudo estava ordenado, mas raramente estava; e as crianças estavam lá brincando em volta. Isto criava uma certa atmosfera de uma natureza doméstica o qual tinha charme e do qual não é, penso eu, uma coisa boa de se desprender de todo. Consequentemente, na planta Usoniana a cozinha era chamada “espaço de trabalho” [*workspace*] e identificado largamente com o estar. De fato, isto se tornou uma alcova do estar, mas mais alta para boa ventilação e amplitude. (WRIGHT, 1954, pp. 165-166, apud FUJIOKA, 2004, pp. 98-99)

Entretanto, como definir mais precisamente a presença subjacente dos princípios organicistas de FLLW na arquitetura madura de Wright, ou

seja, aquela que começa a se configurar com a Casa Taques Bittencourt de 1959 (Kamita) e que culmina na FAUUSP (1969) e na Estação Rodoviária de Jaú (1973)?

Aqui é necessário voltar a Vazquez, em sua análise das casas denominadas “introspectivas” de Artigas 1966-69: Berquó (1966), Telmo Porto (1968) e Martirani (1969). Vazquez demonstra como o partido destas casas configurou espacialidades que evitariam o cotidiano urbano, a conexão com a cidade e se voltariam para dentro – antiurbanas, conclusão similar a de vários dos autores citados acima, inclusive Shundi e Medrano/Recamán. O Golpe Militar de 1964 torna-se elemento essencial para entender essa rejeição projetual à vida urbana, envolta no clima de medo e paranoia do regime de 1964. Apesar de notar exceções como a casa-ponte Mendes André, do mesmo período, que se abre ativamente para a rua, e o Conjunto CE-CAP Guarulhos de 1967. A análise de Kamita é a principal referência.

Vazquez mostra como estas casas se voltam para dentro, “introspectivas”, lidando-se com esta introspecção de forma distinta: Casa Berquó resolve-se através pátio central com iluminação zenital, a Casa Porto configura uma centralidade com iluminação zenital e a Casa Martirani se define com o que Vazquez chama de “dupla pele” que configura um “exoesqueleto”, “capaz de construir uma exterioridade controlada”.

Bastos e Zein também associam a arquitetura neo-brutalista à ideia de um exoesqueleto, tomando como base o Crown Hall do IIT e a Neue Nationalgalerie de Berlim, ambos de Mies van der Rohe como pavilhões cujo espaço interno está totalmente livre de obstáculos para permitir uma liberdade total de organização de atividades inerentes a cada programa (BASTOS e ZEIN, 2010, p. 71).

Mas o exoesqueleto vilanoviano não configura um prisma translúcido perfeito, e Vazquez aponta a ideia da quebra, ou da destruição da caixa, que viria desde Palladio, notando aqueles que queriam destruir a caixa, como Theo van Doesburg, ou Le Corbusier, que queria vazá-lo. Entretanto, o primeiro a literalmente propor a “destruição da caixa” foi Frank Lloyd Wright<sup>18</sup> em 1904 (FUJIOKA, 2004, pp. 74-75). Aliás, a extensão dos diálogos entre Frank Lloyd Wright e as vanguardas holandesas, desde os contatos Hendrik-Petrus Berlage/Louis Sullivan/Frank Lloyd Wright, extensivamente pesquisada por Langmead e Johnson<sup>19</sup>, sugere que a destruição da caixa de van Doesburg e Gerrit Rietveld tenham influência wrightiana.

Na Casa Martirani, Vazquez mostra a “estrutura/exoesqueleto contentora” configurada por pilares e empenas cegas, continuação da experimentação de projeto onde abertos e fechados se conformam ativamente como uma cobertura / casca que excluem-se da cidade, a “dialética da empena” (MEDRANO e RECAMÁN, 2015, p. 71). Bastos e Zein ainda comentam o projeto de Ar-

tigas do Quartel da Guarda Territorial do Amapá, de Artigas (1971):

Uma variação de um tema desenvolvido no início dos anos 1960: o exoesqueleto de concreto, a grande laje suspensa pela sequência de pórticos, liberando o espaço interno, de forma mais simples e padronizável. (BASTOS e ZEIN, 2010, p. 144)

A ideia de um exoesqueleto já permite uma primeira conexão com os princípios do organicismo wrightiano. Por que? Primeiro, um exoesqueleto em si denota uma imagem biológica, orgânica, organicista. Wright costumava mostrar a seus aprendizes em Taliesin uma pequena coleção de conchas de praia (não sabemos se havia algum exemplar das conchas de moluscos nautilóides) para demonstrar os princípios da simplicidade, unidade (celular), plasticidade, continuidade, gramática e natureza dos materiais. O princípio da continuidade implicava num espaço fluido interno e dissolução dos limites entre interior e exterior (destruição da caixa) e abertura para a paisagem (caso o projeto não estivesse num sítio urbano – todas as obras urbanas de FLLW se voltam para dentro, são muito mais introspectivas e radicalmente anti-urbanas do que as de Artigas). Wright também mencionava o casco da tartaruga como exemplo do princípio de unidade e plasticidade.

A ideia de uma arquitetura “introspectiva”, que se volta para o interior, anti-urbana, seria contrária

18. Ver ensaio *Frank Lloyd Wright and the Destruction of the Box*, de H. Allen Brooks (in *Journal of the Society of Architectural Historians* no. 01 vol. 38, March 1979, pp. 7-14) e *Writings on Wright – Selected comments on Frank Lloyd Wright*, editado também H. Allen Brooks Cambridge, Mass. e Londres: The MIT Press, 1981.

19. Ver LANGMEAD, Donald e JOHNSON, Donald Leslie. *Architectural Excursions – Frank Lloyd Wright, Holland and Europe*. Londres / Westport: Greenwood Press, 2000.

ao princípio de continuidade. Entretanto, a ideia do exoesqueleto também implica numa estrutura, até certo ponto, vazada. E, de fato, não deixando de concordar com Vazquez e outros acima, na hipótese de um partido anti-urbano, este autor se lembra também de interlocuções com professores durante a Graduação, que conheciam Artigas e/ou foram colaboradores deste, e que mencionavam as casas Baeta e Berquó como exemplos de uma arquitetura que dialogava de forma crítica com o urbano, através justamente dos beirais e empenas que traziam incerteza sobre o perímetro da habitação, uma crítica à legislação de uso do solo com seus recuos frontal, laterais e fundos. Ou seja, o exoesqueleto dialogava criticamente com a forma de produção da habitação e da própria cidade em si. Mas o exoesqueleto não constitui uma casca enraizada no solo, de fato a relação das casas com o solo é distinta da cobertura. E aí é que está uma grande questão no que tange à ideia de continuidade.

Aqui se evidencia um conceito da dissertação de Cesar Shundi, uma das melhores pesquisas recentes sobre Artigas: a leitura do partido que implica numa concepção do nível térreo (“desenho do chão”, IWAMIZU, 2008, pp. 273-348) e outra da cobertura (“desenho do teto”, IWAMIZU, 2008, pp. 349-400), essencial para a compreensão do projeto da Estação Rodoviária de Jaú, projeto de Artigas (1973). Shundi percorre a trajetória projetual de JBVA partindo das casas iniciais e passando pelas casas Taques Bittencourt II e Baeta,

o Estádio do Morumbi, as escolas estaduais, a Garagem de Barcos Santa Paula, a FAUUSP, o Anhembi Tennis Clube, a casa Ivo Viterito até os projetos feitos para a Prefeitura de Jaú, incluindo a Rodoviária – identificando o advento e evolução da estratégia de um “desenho do chão” e de um “desenho do teto”.

Shundi observa que a Casa Martirani apresenta uma “sobreposição da estrutura concreto armado” acima de um embasamento de concreto ciclópico, “um pequeno muro de arrimo parte da calçada frontal e se desenvolve no interior do lote, criando um espaço irregular semi-enterrado que abriga a garagem e outros espaços internos (...) solução adotada faz com que o conjunto composto pela cobertura “flutue” em relação aos espaços internos, criando uma complexa fusão entre dois sistemas estruturais distintos que ampliam a tensão existente entre o “teto” e o “chão.” (Shundi, p. 333) Tensão a que este autor, pela dinâmica interior-exterior, também diria que existiria um tensão empena/muro.

O próprio Shundi adota o termo “continuidade”, mas sem relação com FLLW: na Garagem de Barcos Santa Paula (1961) Artigas “continua a explorar as relações de continuidade entre o edifício e o chão, ressaltando os dilemas presentes nas formalizações desses embasamentos” onde “muros de concreto ciclópico [característica wrightiana, tão presente em Taliesin West, como nas obras de Artigas dos anos 1960 – nota PF]

definem as duas cotas principais, ressaltando o desnível entre a avenida e a represa.” (IWAMIZU, 2008, p. 343) E sobre a Casa Ivo Viterito, “executado um ano após a Garagem de Barcos, o pavimento dos dormitórios é implantado em ‘subsolo’, subvertendo de modo radical a ocupação do lote e a tipologia tradicional das residências. Nesse caso, o partido do projeto privilegia a continuidade entre o amplo espaço interno das áreas de estar da residência para o exterior” (IWAMIZU, 2008, p. 345).

Ou seja, haveria uma atitude projetual anti-urbana, introspectiva (“desenho do teto”) e uma atitude projetual de diálogo com o urbano (“desenho do chão”), até porque a cidade, de forma crítica, jamais seria deixado de lado por Artigas, como podemos ver pelas passarelas rampadas de pedestres, que são estudadas também Shundi. Não é desusado lembrar também que Rabelo denomina seu estudo das rampas de *Entre o Chão e o Céu – As rampas em Artigas* (2005).

Voltemos à questão do exoesqueleto, através de sua primeira manifestação expressiva, a Casa Taques Bittencourt II<sup>20</sup>. Shundi, baseando-se em Kamita (KAMITA, 2000, p. 25), demonstra que “a partir das experiências realizadas nas casas projetadas para Olga e Sebastião Baeta e José Francisco de Souza, as empenas estruturais da Casa Bittencourt assumem as funções de vedações, pilares e vigas, agora sintetizadas em um único elemento. Desse modo, apoiadas em

apenas dois pontos, as empenas laterais possibilitam a perfeita acomodação do edifício à declividade do terreno, permitindo a continuidade da ‘natureza’ ao pátio interior, agora retificada, mas também delimitando o espaço interno da residência.” (IWAMIZU, 2008, p. 352) E depois, a empena-vedação-pilar evolui para um pórtico que define o módulo estrutural do Ginásio EEP-SG de Itanhaém (1959).

O que temos de fato na Casa Taques Bittencourt II é um exoesqueleto orgânico, uma casca que envolve externamente o programa, mas que através de aberturas na cobertura, no espaço central (de forma zenital) e entre as empenas, temos um diálogo com a cidade, como nos animais que se fecham ou se recolhem como um diafragma na medida em que o ambiente externo se torna hostil (tartarugas, moluscos, insetos, tatus). Entretanto, lembremos que tais seres podem se isolar, conscientes do que ocorre fora – para depois abrir-se de novo, passado o perigo. O exoesqueleto pode fechar, mas abrir também.

Aqui finalmente chegamos no exemplo que tanto se aludiria morfológicamente à arquitetura wrightiana: o edifício da FAUUSP (1961-69). Autores como Irigoyen e Buzzar, além de vários professores ainda na Graduação, entre outros, já comentaram as correspondências entre o espaço central da FAU com as centralidades da Unity Temple (1905-08) e do Larkin Building (1903-06), de Wright. Também temos o Marin County Civic Center

20. É interessante verificar que, na versão 1 da Casa Taques Bittencourt (1959, ano do falecimento de Wright), podemos perceber na planta (versão térrea) um partido similar a de uma casa usonian na tipo *polliwog usonian* com planta em L (v. FUJIOKA, 2004, p. 106)

(1957-62), com sua caixilharia curiosamente similar em geometria ao da FAUUSP, como já apontou Anat Falbel em um diálogo sobre o tema.

Este autor concorda com essas correspondências, mas baseado numa leitura dos princípios wrightianos e não apenas pela comparação morfológica. Continuando na questão do exoesqueleto, temos no projeto da FAUUSP claramente a resultante de uma evolução progressiva da ideia de um “desenho do chão” e de um “desenho do teto”, como desenvolveu Shundi em sua dissertação, a partir da Casa Taques Bittencourt II. É uma arquitetura introspectiva aos níveis dos ateliês e das atuais salas de aula pela caixa que Sanvitto definiria [o grande abrigo do brutalismo paulista] como prisma elevado sobre pilotis, mas aberta aos níveis do Caramelo, da Biblioteca e dos departamentos, que se abrem para a cidade através de aberturas envidraçadas ou vazadas. São estas aberturas que garantem o princípio de continuidade, tanto em relação à natureza (Wright) como em relação à cidade (Artigas).

O sentido orgânico de unidade se manifesta através da modulação celular da grelha quadriculada, que é geometricamente uma grelha em xadrez tartan como planta, estabelecendo-se outro paralelo com Wright, na medida em que a grande maioria dos projetos de Wright é definida por um traçado regulador de grelha xadrez denominada por John Sergeant<sup>21</sup> como tartan configuration grid (FUJIOKA, 2004, p. 75, SERGEANT, 1976, p.

19). McCarter<sup>22</sup> também discorre sobre o tartan grid (McCARTER, 2005, p. 303), além de Richard MacCormac no mesmo livro, pela natureza tectônica, construtiva, onde uma gramática construtiva (tanto quanto uma “moral construtiva”) estava baseada numa matriz geométrica tridimensional, citando Wright: “geometria é a gramática, por assim dizer, da forma.”

Os princípios da plasticidade e da gramática/natureza dos materiais está na utilização do concreto armado e da estrutura aparente formando um casco, um exoesqueleto como a da Unity Temple, do Larkin Building e do Guggenheim Museum. Entretanto, é óbvio que não se trata de um casco ancorado wrightianamente no solo, caso dos exemplos acima, pois existem, como mostra Shundi, os desenhos do “teto” e do “chão”; e o exoesqueleto serve de suporte para o grande protagonista do espaço da FAUUSP e da arquitetura de Artigas que emerge a partir da Casa Berquó, o espaço central, sem o qual não haveria sentido essa casca de cobertura.

Ficher e Acayaba, ao comentar o projeto da FAUUSP em 1982, já observavam que Artigas, a partir das casas Baeta (1956) e Mendonça (1957), das escolas em Itanhaém (1960) e Guarulhos e da Garagem de Barcos Santa Paula (1961), “desenvolveu ainda mais a proposta da cobertura em grelha de concreto sob a qual o espaço é organizado de acordo com as necessidades do programa, independente da estrutu-

21. SERGEANT, John. *Frank Lloyd Wright's Usonian Houses – The case for Organic Architecture*. Nova York: Whitney Library of Design – Watson-Guptill Publications, 1976.

22. McCARTER, Robert. The integrated ideal – Ordering principles in Wright's architecture. in McCARTER, Robert (editor). *On and by Frank Lloyd Wright – A Primer of Architectural Principles*. Londres: Phaidon Press, 2005, pp. 232-263.

ra. Seu apreço pelos grandes balanços, pelas estruturas arrojadas e principalmente pelo uso do concreto armado que formam seu repertório pessoal, foi amplamente seguido tanto em São Paulo como em outras regiões.” (FICHER e ACAYABA, 1982, p. 52)

Bastos e Zein observam que o projeto da FAU é definido como “uma grande cobertura que externamente se apoia em empenas-viga de concreto armado, que descarregam em uma colunata externa de desenho original, formando um peristilo nas quatro faces do edifício. Pilares internos, de aparência cilíndrica, regularmente espaçados, apoiam as lajes dos diversos pisos e fornecem o apoio interno da cobertura. O programa se resolve contido quer por caixa de vidro no interior da superestrutura, quer pela empenas-vigas de concreto” com um “grande vazio interno semia-berto, percebido externamente pela interrupção da caixilharia do piso térreo junto à lateral das rampas e também em boa parte da elevação frontal, levando a uma ambiguidade e a uma gradação entre espaço interno e externo.” (BASTOS e ZEIN, 2010, p 74)

Como observou Shundi, “o projeto da FAU, como proposta arquitetônica, defende a tese da continuidade espacial. Seus seis pavimentos são ligados por rampas suaves e amplas, em desníveis que procuram dar a sensação de um só plano. Há uma interligação física contínua em todo o prédio.” (IWAMIZU, 2008, p. 335)

Tanto nos projetos da FAUUSP, da Garagem de Barcos Santa Paula, das escolas públicas, como da Estação Rodoviária de Jaú, Shundi conclui que “na tensão criada entre os desenhos do ‘teto’ e do ‘chão’ são projetados edifícios que exploram as relações com o meio urbano, caracterizados por uma contenção formal exterior em contraponto ao rico espaço interno capaz de abrigar as diversas atividades humanas”. Sua dissertação mostra claramente na Estação de Jaú “relações de continuidade com a malha urbana”, ampliando os espaços públicos do “desenho do chão” para a cidade.

Reforçando o debate, Seixas desenvolve a ideia de que, no projeto da FAU, as relações entre os pisos constituiriam uma reflexão [possivelmente dirigida a alunos] sobre as situações urbanas nas ruas e espaços públicos da cidade brasileira, numa rica interpretação da arquitetura escolar vilanoviana que podemos apenas inserir alguns fragmentos:

Se a resolução do ambiente protegido pela cobertura aponta para uma oposição permanente e constitutiva na estratégia de projeto, o espaço central se apresenta como o local onde a imprecisão entre os limites do espaço interno e do externo se torna mais evidente. Podemos afirmar que os espaços centrais dessas escolas parecem trazer para dentro do edifício a dimensão da praça pública. (...) o espaço central nas escolas de Artigas e Cascaldi se propõe como o foco da tensão permanente entre externo e interno. (SEIXAS, 2003, p.77)

Seina Marquardt também considera que o espaço central, analisando o Ginásio EEPSG de Guarulhos (Artigas e Cascaldi, 1960), sob uma “cobertura vazada”, torna-se “legítimo propagador de convivência e interação.” (MARQUARDT, 2005, p. 69)

Márcio Cotrim e Abílio Guerra, no ensaio *Entre o pátio e o átrio – três percursos na obra de Vilanova Artigas* (2012), dissecaram a gênese e desenvolvimento do espaço central, ainda um pátio aberto, na Casa Taques Bittencourt II, mostrando como a solução em rampa ao redor do pátio central se viabiliza justamente através da nova solução de pórticos e cascas perimetrais. O pátio, tal como ocorreria na FAUUSP, “organiza e promove a integração visual de todos os espaços, que são articulados em meios níveis por uma rampa (...) A solução estrutural é definida por duas paredes ‘de carga’, apoiadas em quatro reduzidos pontos, que recebem as lajes nervuradas de concreto armado” – solução que lembra, em princípio, o exoesqueleto do Guggenheim Museum que resolve a rampa espiral em balanço; expressão plástica e formal resultado de uma tectônica rigorosamente baseada na lógica construtiva, como Artigas. E que configura um espaço central que também organiza e promove a integração visual de todos os espaços (assim como na FAUUSP).

Todas estas considerações nos levam ao ensaio de Ana Paula Pontes, *O templo-escola* (2015), onde a autora elabora um conjunto de proposições sobre a concepção do projeto da FAU,

vinculando-os a uma tradição clássica. Diante da ausência de referências clássicas de porte no discurso do próprio Artigas, e pela rejeição da tradição em textos como *Centenário de Louis Sullivan*. Pontes argumenta que:

...apesar de o arquiteto compartilhar do desdém da ideologia moderna em relação à arquitetura acadêmica, é instigante buscar também em sua obra possíveis afinidades com a tradição arquitetônica a partir do edifício da FAU, pois, por ter sido concebido para condensar valores coletivos tidos como exemplares, realização o aproxima da condição de monumento. A questão que se coloca é: de que modo o projeto lidou com o tema da expressão simbólica mantendo-se plenamente dentro da linguagem abstrata moderna? Desvinculando-se das questões figurativas, das ordens e ornamentações, é possível encontrar características da tradição arquitetônica que, abstraídas e filtradas pela nova linguagem, permanecem vivas em diversos exemplos da história da arquitetura moderna do século XX, mesmo que o discurso tenha negado com tanta veemência. (PONTES, 2015, pp. 108-109)

Note-se que a questão colocada por Pontes é fundamental para o entendimento da obra de Wright em sua trajetória das fases prairie, maia e usoniana. De fato, esta questão define e envolve toda a obra de FLLW como arquiteto, planejador, designer, artista gráfico, marchand.

A argumentação de Pontes prima pela ousadia como também pela erudição. A comparação entre a tipologia da basílica e o partido FAUUSP é original e bene trovata: na basílica romana temos de fato a colunata interna que define as naves laterais e sustenta a nave central em galeria com pé-direito mais alto, o lanternim com iluminação zenital. Mas se há referências clássicas na concepção deste projeto por Artigas, e existindo uma presença wrightiana, haveria uma referência clássica em Wright?

Pontes desenvolve a relação FLLW-JBVA em subcapítulo com muitos insights (PONTES, 2015, pp. 111-113), a partir do texto escrito por Artigas (acima) para o catálogo da exposição do MAM em 1960, onde a autora observa que ele só cita nominalmente três obras: Larkin Building, Unity Temple, Guggenheim Museum. “Não à toa podemos ver nesses edifícios uma relação direta com a espacialidade que Artigas emprega e que atinge o auge no edifício da FAU.” (PONTES, 2015, p. 111)

Em relação ao Larkin Building, existe a distinção básica, em contraponto à FAU, de ser uma arquitetura fechada totalmente ao exterior, desde as janelas altas e estanques, os poucos acessos e a ventilação resolvida mecanicamente “exibindo para a rua maciços volumes simétricos e verticais, com poucas aberturas, possivelmente em resposta a vizinhos incômodos, como uma linha de trem e uma fábrica de gás”. A situação era mais complexa: Buffalo na época era o maior hub

ferro-hidroviário da Costa Leste dos EUA, entroncamento ferroviário de várias linhas que vinham do Meio-Oeste e porto oceânico pelo acesso ao Atlântico via Lago Erie e Rio São Lourenço.

Buffalo era, portanto, uma das cidades mais poluídas e mais populosas de um país que, na transição do século XIX-XX, tinha se tornado a locomotiva do mundo industrial – embora hoje faça parte do Rust Belt, com população reduzida (258.703 hab.) e tenha sérios problemas de desemprego (fato que não escapou à ironia de alguns turistas orientais, e mesmo americanos, que visitavam Buffalo na mesma ocasião que este autor). Além disso, tornou-se pioneira no planejamento urbano e paisagístico (plano diretor de Frederick Law Olmsted), justamente pela necessidade de lidar com as más condições de vida da cidade. Vários autores destacaram este aspecto na necessidade de fazer o Larkin um ambiente estanque, forma e função, em relação à cidade, como Anthony Alofsin, Neil Levine, Robert McCarter e, principalmente, o Prof. Jack Quinan, do fundamental *Frank Lloyd Wright's Larkin Building – Myth and Fact* (1987).

Pontes desenvolve mais a fundo a questão de um classicismo imanente em Wright, baseado em Etlin e Curtis. O texto de referência fundamental sobre a questão é o ensaio *Academic tradition and the individual talent – Similarity and difference in Wright's formation*, de Patrick Pinnell (2005), muito bem documentado e que confirma algu-

mas hipóteses da autora.

Entretanto, não é tão simples sugerir uma “força da arquitetura neoclássica para a afirmação da identidade americana, como na capital do país” (PONTES, 2015, p. 113). Afora as considerações de Pinnell, pode-se notar que Daniel Boorstin<sup>23</sup>, em *The Americans* (vols. 1-3, 1958-73), mostrou o debate político acirrado sobre identidade nacional dos EUA em seus primeiros 100 anos de história caótica e violenta, que incluiria uma guerra civil sangrenta, cujos rancores repercutem até hoje. Debate em que a escolha da arquitetura neoclássica e de todo o simbolismo associado a ela, para a capital e para os edifícios públicos, não era um consenso nem para políticos, nem para arquitetos. As trocas de correspondências entre estadistas e arquitetos americanos dos séculos XVIII-XIX – que vemos na antologia de textos *Architecture in America: A Battle of Styles*, editado por William Coles e Henry Hope Reed, Jr.<sup>24</sup> (1961) – mostram os embates ideológicos que envolveram a epopeia da escolha do projeto da capital e de seus principais monumentos. Sullivan e Wright, anti-imperialistas, condenavam a adoção do neoclássico como indicação de um caminho ruim para a democracia americana. Wright ironizava se os congressistas não deveriam trajar togas romanas, já que conviviam com as ordens clássicas.

Voltemos aos três edifícios de uso coletivo citados por Artigas. De fato, a obra não-residencial de Wright é numericamente menor do que a residencial,

embora o impacto seja igual. Os princípios orgânicos existem neles, mas com sentidos distintos, como ocorre geralmente na obra urbana de Wright. Jonathan Lipman<sup>25</sup> analisa a arquitetura de uso coletivo de FLLW em seu texto de referência *Consecrated spaces – Wright’s public buildings* (2005).

Lipman argumenta que os grandes edifícios não-residenciais de FLLW – como o Larkin (Buffalo, 1902-06), Unity Temple (Oak Park, 1905-06), Midway Gardens (Chicago, 1913-14), Hotel Imperial (Tokyo, 1914-22), a sede da SC Johnson (Racine, Wisconsin, 1936-39), o Guggenheim Museum (Nova York, 1943-59), a sinagoga Beth Sholom (Elkins Park, Pensilvânia, 1954), a Annunciation Greek Orthodox Church (Wauwatosa, Milwaukee, 1956-62) e o Marin County Civic Center (La Jolla, 1957-59) – podem ser formal e programaticamente muito distintos entre si, “mas seriam notáveis variações de um mecanismo arquitetônico específico que estabelece, na mais forte linguagem arquitetônica, o focus funcional e simbólico para a consciência de grupo dos usuários do edifício – nas palavras de Wright, um ‘espaço consagrado’” (LIPMAN, 2015, p. 264):

O edifício como arquitetura é gestado através do coração do Homem, para sempre consorte com a terra, camarada das árvores, reflexo verdadeiro do Homem no domínio de seu próprio espírito. Seu edifício é, portanto, espaço consagrado. (Frank Lloyd Wright apud LIPMAN, 2005, p. 264, tradução P. Fujioka)

23. BOORSTIN, Daniel J. *The Americans – The National Experience*. Nova York: Vintage Books – Random House, 1965; e BOORSTIN, Daniel J. *The Americans – The Democratic Experience*. Nova York: Vintage Books – Random House, 1974.

24. COLES, William A. e REED, Jr., Henry Hope (editores). *Architecture in America – A Battle of Styles*. Nova York: Appleton-Century-Crofts, 1961.

25. LIPMAN, Jonathan. *Consecrated spaces – Wright’s public buildings*. in McCARTER, Robert (editor). *On and by Frank Lloyd Wright – A Primer of Architectural Principles*. Londres: Phaidon Press, 2005, pp. 264-285.

Assim, dentro da análise de Lipman, este espaço consagrado deveria prover um foco simbólico e enobrecedor para a consciência de seus ocupantes. Aqui estaria de fato a verdadeira presença da arquitetura organicista no projeto da FAUUSP, na arquitetura escolar e nos espaços de uso de coletivo projetados por Artigas. Como observou Shundi, ainda acerca do projeto da FAU, “a sensação de generosidade espacial que sua estrutura permite, aumenta o grau de convivência, de encontros, de comunicação. Quem der um grito, dentro do prédio, sentirá a responsabilidade de haver interferido em todo o ambiente. Aí, o indivíduo se instrui, se urbaniza, ganha espírito de equipe.” (IWAMIZU, 2008, p. 335)

O assunto não está esgotado, nem mesmo em relação à análise de Lipman do espaço central de Wright em contraponto com o espaço central de Artigas. Também ainda não chegamos a uma comparação entre soluções estruturais de Artigas e Wright, mas dada a dimensão deste artigo, será necessário de retomar o tema num texto seguinte, de continuação.

Para concluir, uma passagem, da monografia *Frank Lloyd Wright*, de Vincent Scully, Jr.<sup>26</sup> (1960), que descreve o Larkin Building, demolido há pouco, mas que poderia se aplicar ao projeto da FAU e a outros edifícios públicos da fase madura de Artigas:

Como espaço o edifício foi concebido se faceando para dentro, com o hall central

com cobertura de vidro se alçando por toda a altura inteira [do edifício] (...) O exterior é desafiador mas nos diz que algo está contido dentro. A entrada deve ser procurada. É finalmente encontrada num lugar escuro entre pilares centrais, ao lado de uma fonte de água. (...) O avanço é da luz exterior em direção à penumbra interior além do qual, para a esquerda, alguma luz a mais pode ser percebida filtrando abaixo entre os pilares centrais. Estes então se levantam (...) num clímax de expansão espacial, iluminados por cima como nos edifícios romanos [Scully se refere justamente às basílicas, nota PF] e criando, como aqueles também fizeram, um espaço interior idealizado isolado do mundo exterior (...) A sequência do percurso era progressiva e também emocionante: desafio, desorientação, compressão, busca e, finalmente, surpresa, liberação, transformação e memória. (SCULLY, 1960, p. 20, tradução P. Fujioka)

O percurso para o espaço consagrado, enobrecedor – “desafio, desorientação, compressão, busca e, finalmente, surpresa, liberação, transformação e memória” – da entrada baixa e escura para a galeria iluminada pelo alto, o “focus funcional e simbólico para a consciência de grupo”, onde o aprendiz se torna consciente, o verdadeiro legado, a mais expressiva conexão entre Frank Lloyd Wright e Vilanova Artigas.

26. SCULLY Jr., Vincent. *Frank Lloyd Wright*. Nova York: George Braziller, 1960, p. 20.



Figura 1 Unity Temple, Oak Park (1905) de Frank Lloyd Wright, foto do autor.

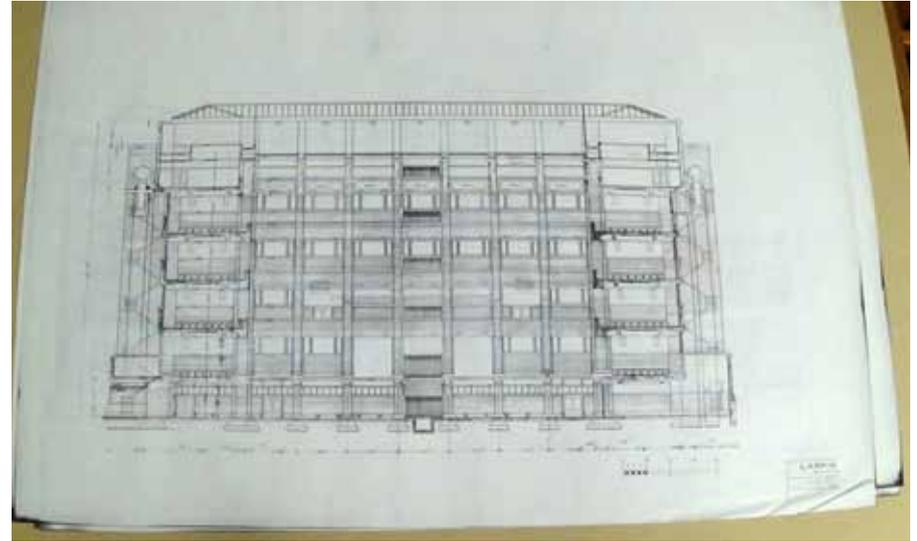


Figura 2 Corte longitudinal do Larkin Building de Frank Lloyd Wright, cópia em papel dos arquivos de Darwin D. Martin, preservada no acervo da Biblioteca da State University of New York em Buffalo.



Figura 3 Guggenheim Museum em Nova York, projeto de Frank Lloyd Wright. Foto do autor.



Figura 4: Guggenheim Museum em Nova York, projeto de Frank Lloyd Wright. Foto: "Floors in the Solomon R. Guggenheim Museum (5892484651)" by Alex Proimos from Sydney, Australia - Floors in the Solomon R. Guggenheim Museum Uploaded by russavia. Licensed under CC BY 2.0 via Wikimedia Commons - [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Floors\\_in\\_the\\_Solomon\\_R.\\_Guggenheim\\_Museum\\_\(5892484651\).jpg#/media/File:Floors\\_in\\_the\\_Solomon\\_R.\\_Guggenheim\\_Museum\\_\(5892484651\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Floors_in_the_Solomon_R._Guggenheim_Museum_(5892484651).jpg#/media/File:Floors_in_the_Solomon_R._Guggenheim_Museum_(5892484651).jpg)



Figura 5 Marin County Civic Center, La Jolla, Califórnia, projeto de Frank Lloyd Wright. Foto Marin Civic Center interior by Fizbin at en.wikipedia - fizbin's crappy camera... Licensed under Public Domain via Commons - [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marin\\_Civic\\_Center\\_interior.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marin_Civic_Center_interior.jpg)



Figura 6 Salão Caramelo, interior da FAUUSP, projeto Vilanova Artigas, foto Nelson Kon.

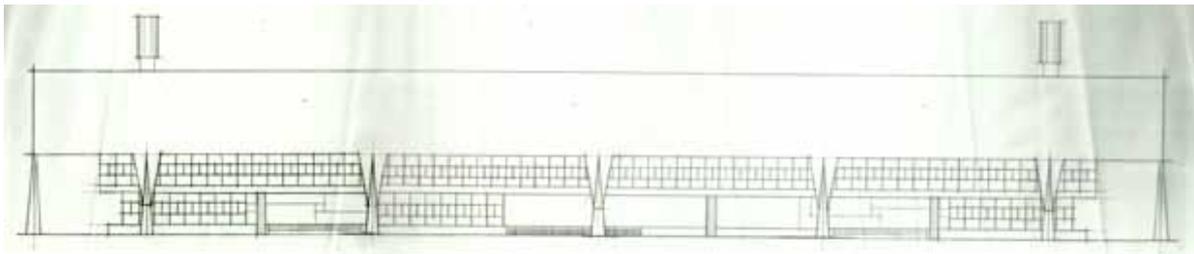


Figura 7 Elevação frontal do prédio da FAU-USP, projeto Vilanova Artigas, desenho a lápis do autor, original em escala 1:200.

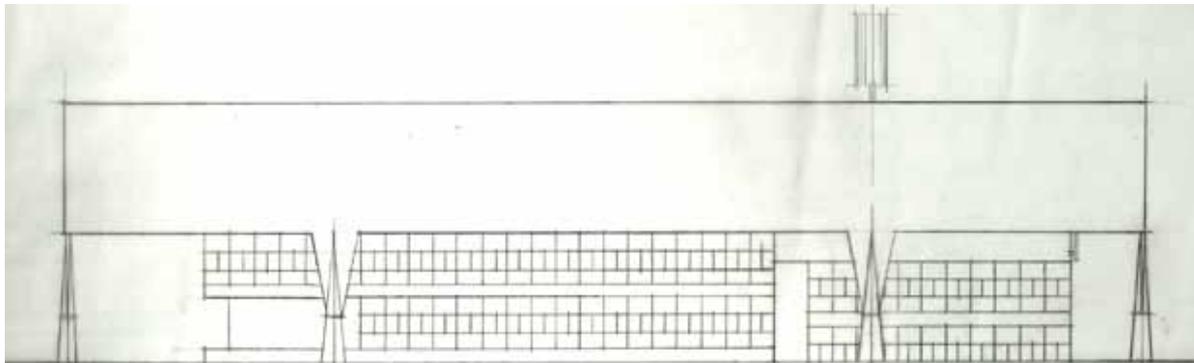


Figura 8 Elevação lateral leste do prédio da FAU-USP, projeto Vilanova Artigas, desenho a lápis do autor, original em escala 1:200.

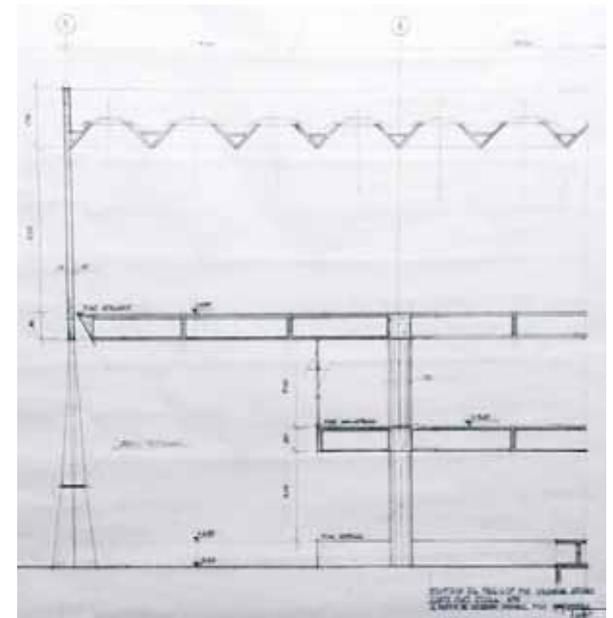


Figura 9 Detalhe de corte original em escala 1:50 do pédio da FAU-USP, projeto Vilanova Artigas, desenho a lápis do autor, a partir de cópia heliográfica de 1984 do projeto executivo disponível na biblioteca da FAU-USP.

## Referências

ACAYABA, Marlene Milan. **Residências em São Paulo 1947-75**. São Paulo: Editora Projeto / Eucatex, 1987.

ALBUQUERQUE, Roberto Portugal (coord.). **Cadernos de riscos originais: projeto do edifício da FAUUSP na Cidade Universitária / João Batista Vilanova Artigas**. São Paulo: FAUUSP, 1998.

ANDREOLI, Elisabetta e FORTY, Adrian. **Arquitetura Moderna Brasileira**. Londres: Phaidon Press, 1979.

ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: LECH Livraria Editora Ciências Humanas, 1981.

ARTIGAS, Laura (direção e roteiro). **Vilanova Artigas: O Arquiteto e a Luz**. Produção: Olé Produções / Itau Cultural, Produtores: Gal Buitoni e Luiz Ferraz, Direção: Laura Artigas / Pedro Gorski, São Paulo, insiti, 2015. Filme documentário disponível em DVD, 93 minutos, som digital.

ARTIGAS, Rosa. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Terceiro Nome, 2015.

ARTIGAS, Rosa e LYRA, José Tavares Correa de. **Vilanova Artigas – Caminhos da arquitetura**. São Paulo: CosacNaify, 2004.

BASTOS, Maria Alice Junqueira e ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2010.

BROOKS, H. Allen. Frank Lloyd Wright and the Destruction of the Box. *Journal of the Society of Architectural Historians*, Chicago, n. 01 vol. 38, March 1979, pp.7-14.

BROOKS, H. Allen (editor). **Writings on Wright – Selected comments on Frank Lloyd Wright**. Cambridge, Mass. e Londres: The MIT Press, 1981.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1981.

BUZZAR, Miguel Antonio. **João Batista Vilanova Artigas – Elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira 1938-1967**. São Paulo: Ed. UNESP, 2014.

COHEN, Jean-Louis. **O futuro da arquitetura desde 1889 – uma história mundial**. São Paulo: CosacNaify, 2013.

CORREA, Maria Luiza. **Artigas: da ideia ao desenho**. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

COTRIM CUNHA, Marcio. Diálogos imaginários: Marcel Breuer e Vilanova Artigas. *Arquitextos*, São Paulo, ano 06, n. 064.08, Vitruvius, set. 2005.

Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.064/428>>.

COTRIM CUNHA, Márcio. Uma nova proposta tipológica na obra de Vilanova Artigas nos anos 1970. In 9º Seminário Docomomo-Brasil – Interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente, 2011, Brasília-DF. Anais do 9º Seminário Docomomo-Brasil, Brasília-DF, 2011.

COTRIM CUNHA, Marcio. A casinha de Artigas: reflexos e transitoriedade. *Arquitextos*, São Paulo, ano 06, n. 061.01, Vitruvius, jun. 2005. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/06.061/449>>.

COTRIM CUNHA, Marcio; GUERRA, Abilio. Entre o pátio e o átrio. Três percursos na obra de Vilanova Artigas. *Arquitextos*, São Paulo, ano 13, n. 150.01, Vitruvius, nov. 2012. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.150/4591>>.

CUNHA, Gabriel Rodrigues da. **Uma análise da produção de Vilanova Artigas entre os anos de 1967 a 1976**. Dissertação (Mestrado). – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2009.

DeLONG, David G. (editor). **Frank Lloyd Wright and the Living City**. Weil-am-Rhein, RFA e Milão, Itália: Vitra Design Museum e Skira Editore, 1998.

ESPALLARGAS GIMENEZ, Luis. **Arquitetura paulista da década de 1960: técnica e forma**. Tese de Doutorado - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

ESPALLARGAS GIMENEZ, Luis. O recuo brutalista. *Arquitextos*, São Paulo, ano 14, n. 166.01, Vitruvius, abr. 2014. Disponível em: <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/14.166/5041>>.

FISHMAN, Robert. **Urban Utopias in the Twentieth Century: Ebenezer Howard, Frank Lloyd Wright and Le Corbusier**. Nova York: Basic Books, 1977.

ETLIN, Richard A. **Frank Lloyd Wright and Le Corbusier – The romantic legacy**. Manchester e Nova York: Manchester University Press, 1994.

FERRAZ, Marcelo (coord. edit.). **Vilanova Artigas**. São Paulo: Instituto Lina Bo e Pietro Maria Bardi – Fundação Vilanova Artigas, 1997.

FUJIOKA, Paulo Yassuhide. **Princípios da Arquitetura Organicista de Frank Lloyd Wright e suas influências na Arquitetura Moderna Paulistana**. Tese de Doutorado - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2004.

GABRIEL, Marcos Faccioli. **Vilanova Artigas – uma poética traduzida**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2003.

- GIANNECCHINI, Ana Paula. **Técnica e Estética no Concreto Armado** – Um estudo sobre os edifícios do MASP e da FAUUSP. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.
- IRIGOYEN DE TOUCEDA, Adriana. **Wright e Artigas: Duas Viagens**. São Paulo: Ateliê Editorial / FAPESP, 2002.
- IWAMIZU, Cesar Shundi. **A Estação Rodoviária de Jaú e a dimensão urbana da arquitetura**. Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.
- KAMITA, João Massao. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Ciosc & Naify edições, 2000.
- KATINSKY, Júlio Roberto e OHTAKE, Ricardo (orgs.). **Vilanova Artigas**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.
- KOURY, Ana Paula. **Arquitetura construtiva** – proposições para a produção material da arquitetura contemporânea no Brasil. Tese de Doutorado - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- LANGMEAD, Donald e JOHNSON, Donald Leslie. **Architectural Excursions** – Frank Lloyd Wright, Holland and Europe. Londres / Westport: Greenwood Press, 2000.
- LEVINE, Neil. **The architecture of Frank Lloyd Wright**. Princeton, NJ: Princeton University Press, 1996.
- LIPMAN, Jonathan. Consecrated spaces – Wright's public buildings. In McCARTER, Robert (editor). **On and by Frank Lloyd Wright** – A Primer of Architectural Principles. Londres: Phaidon Press, 2005, pp. 264-285.
- MARQUARDT, Seina. **A Estrutura Independente e a Arquitetura Moderna Brasileira**. Dissertação (Mestrado). – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- McCARTER, Robert. The integrated ideal – Ordering principles in Wright's architecture. In McCARTER, Robert (editor). **On and by Frank Lloyd Wright** – A Primer of Architectural Principles. Londres: Phaidon Press, 2005, pp. 232-263.
- MEDRANO, Leandro Silva e RECAMÁN BARROS, Luiz Antonio. **Vilanova Artigas** – habitação e cidade na modernização brasileira. Campinas-SP: Ed. UNICAMP, 2015.
- MÓDULO. Edição especial Vilanova Artigas. Rio de Janeiro: Avenir Editora, 1985.
- MUSCHAMP, Herbert. **Man about town** – Frank Lloyd Wright in New York City. Cambridge, Mass.: The MIT Press, 1985.

OLIVEIRA, Giceli Portela Cunico de. **A Casa Bettega de Vilanova Artigas: desenho e conceitos.** Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

PAUL, Sherman. **Louis Sullivan – An Architect in American Thought.** Nova Jersey: Spectrum Books / Prentice Hall, 1962.

PETROSINO, Maurício Miguel. **João Batista Vilanova Artigas – Residências unifamiliares e produção arquitetônica de 1937 a 1981.** Dissertação (Mestrado) - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009.

PINNELL, Patrick. Academic tradition and the individual talent – Similarity and difference in Wright's formation. in McCARTER, Robert (editor). **On and by Frank Lloyd Wright – A Primer of Architectural Principles.** Londres: Phaidon Press, 2005, pp. 22-55.

PONTES, Ana Paula. O templo-escola. *Monolito*, São Paulo, no. 27 (2015), edição Vilanova Artigas e a FAU/USP, pp. 108-115, 2015.

RABELO, Clévio Dheivas N. Entre o Chão e o Céu – As rampas em Artigas. In: 6º Seminário Docomomo-Brasil – Moderno e Nacional; Arquitetura e Urbanismo, 2005. Niterói-RJ: ArqUrb UFF, 2005.

RIBEIRO, Ana Isabel (coord.). **Vilanova Artigas Arquitecto – 11 textos e uma entrevista.** Almada, Portugal: Casa da Cerca, 2000.

ROSSETTI, Eduardo Pierrotti. **Arquitetura e Transe: Lucio Costa, Oscar Niemeyer, Vilanova Artigas e Lina Bo Bardi: nexos da arquitetura brasileira pós-Brasília (1960-85).** Tese de Doutorado. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.

SANVITTO, Maria L.A. **As questões compositivas e o ideário do Brutalismo Paulista.** Arqtexto – Revista eletrônica semestral do Departamento de Arquitetura e do PROPARG-UFRRS Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura da UFRRS, no. 2, Porto Alegre-RS, pp. 98-107, PROPARG-UFRRS, 2002. Disponível em: [http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/22162?locale=pt\\_BR](http://www.lume.ufrgs.br/handle/10183/22162?locale=pt_BR)

SCULLY Jr., Vincent. **Frank Lloyd Wright.** Nova York: George Braziller, 1960.

SEGAWA, Hugo. **Arquitetura no Brasil 1900-1990.** São Paulo: ProEditores, 1999.

SEIXAS, Alexandre Rodrigues. **A Arquitetura Escolar de Vilanova Artigas e Carlos Cascardi.** Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2003.

SERAPIÃO, Fernando. O Ativista. *Monolito*, edição Vilanova Artigas e a FAUUSP, São Paulo-SP, no. 27, 2015, p. 26.

- SUZUKI, Juliana Harumi. **Artigas e Cascaldi** – Arquitetura em Londrina. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- TAFEL, Edgar. **About Wright** – An album of recollections by those who knew Frank Lloyd Wright. Nova York: John Wiley, 1993.
- TAGLIARI, Ana. **Os projetos não-construídos de Vilanova Artigas em São Paulo**. Tese de Doutorado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- TAVARES, Jeferson Cristiano. **Projetos para Brasília 1927-1957**. Brasília-DF: IPHAN-MinC, 2014.
- TENÓRIO, Alexandre de Souza. **Casas de Vilanova Artigas**. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, Universidade de São Paulo, São Carlos, 2003.
- THOMAZ, Dalva Elias. **Artigas: Liberdade na Inversão do Olhar, Modernidade e Arquitetura Brasileira**. Tese de Doutorado – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Um Olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição para a Arquitetura Brasileira**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.
- VAZQUEZ RAMOS, Fernando. **Ética Brutalista na Arquitetura Introspectiva de Vilanova Artigas: 1966-1969**. In: 10º Seminário Docomomo-Brasil – Arquitetura Moderna e Internacional: conexões brutalistas, 1955-75, Curitiba-PR. Anais do 10º Seminário Docomomo-Brasil, Curitiba-PR, 2013.
- WEBER, Raquel. **A linguagem da estrutura na obra de Vilanova Artigas**. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.
- WISNIK, Guilherme e FRAMPTON, Kenneth. **Vilanova Artigas**. 2G. Barcelona: 2G International architecture review books / Gustavo Gili, 2010.
- WRIGHT, Gwendolyn. **Frank Lloyd Wright and the Domestic Landscape**. In: RILEY, Terence e REED, Peter. (editores) **Frank Lloyd Wright Architect**. Nova York: The Museum of Modern Art New York / Harry N. Abrams, 1994.
- WRIGHT, Frank Lloyd. **An Autobiography**. 2ª edição, revisada e ampliada. Nova York: Duell, Sloan and Pearce, 1943.
- WRIGHT, Frank Lloyd. **When Democracy Builds**. Chicago: The University of Chicago Press, 1945.
- WRIGHT, Frank Lloyd. **The Future of Architecture**. Nova York: Horizon Press, 1953.

XAVIER, Alberto, LEMOS, Carlos A.C. e CORONA, Eduardo. **Arquitetura Moderna Paulistana**. Editora Pini, 1983.

ZEIN, Ruth Verde. **Brutalist Connections** – a refreshed approach to debates & buildings. São Paulo: Altamira Editorial, 2014.

ZEIN, Ruth Verde. **Vilanova Artigas: a obra do arquiteto**. Revista Projeto, São Paulo-SP, no. 66, Agosto 1984, pp. 79-91.

