

# AS TRÊS FASES DE JOÃO BATISTA VILANOVA ARTIGAS

**Samantha Palma da Silva**

Aluna do curso de graduação em Arquitetura e Urbanismo do FIAM-FAAM Centro Universitário.

**Alessandra Castelo Branco Bedolini**

Arquiteta e Urbanista. Professora do curso de Arquitetura e Urbanismo do FIAM-FAAM Centro Universitário.

**E-mail:** [alessandra.bedolini@fiamfaam.br](mailto:alessandra.bedolini@fiamfaam.br)

## RESUMO

A obra do arquiteto João Batista Vilanova Artigas tem sido objeto de estudo de muitos pesquisadores, porém as várias descrições de sua obra sempre têm contradições. O estudo visa demonstrar a ligação formal das três fases do arquiteto, e como sua trajetória chegou ao ápice com o Brutalismo. A abordagem proposta prevê a descrição das abordagens desenvolvidas até o momento, que vinculam a originalidade da linguagem arquitetônica de Artigas ao contexto histórico e aos precedentes arquitetônicos.

Para isso será feita a análise de um conjunto de três projetos representativos de cada fase: a Casa Rio Branco Paranhos - 1943 (fase wrightiana); a Estação Rodoviária de Londrina – 1948 (fase corbusiana); o Edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP – 1961 (fase brutalista). Espera-se, assim, despertar o interesse para aplicação do método no desenvolvimento de projetos de ensino, contribuindo para a História da Arquitetura e para a qualidade do trabalho dos atuais e futuros profissionais.

**Palavras-chave:** História da Arquitetura, João Batista Vilanova Artigas, Arquitetura Moderna Brasileira, Brutalismo, Escola Paulista.

## ABSTRACT

The work of the architect João Batista Vilanova Artigas has been studied by many researchers, but the various descriptions of his work always have contradictions. The study aims to demonstrate the formal connection of the three phases of the architect, and how his trajectory reached the apex with Brutalism. The proposed approach provides a description of the approaches developed to date, which link the originality of Artigas' architectural language to the historical context and to the architectural precedents.

For this, a set of three representative projects of each phase will be analyzed: the Rio Branco Paranhos House - 1943 (Wrightian phase); The Londrina Bus Station - 1948 (Corbusian phase); The Building of the USP University of Architecture and Urbanism - 1961 (brutalist phase). It is hoped, therefore, to raise the interest for application of the method in the development of teaching projects, contributing to the History of Architecture and to the quality of the work of current and future professionals.

**Keywords:** History of Architecture, João Batista Vilanova Artigas, Modern Brazilian Architecture, Brutalism, Escola Paulista.

## RESUMEN

La obra del arquitecto João Batista Vilanova Artigas ha sido estudiado por muchos investigadores, pero las diversas descripciones de su trabajo siempre tener contradicciones. El estudio tiene como objetivo demostrar la conexión formal de las tres fases del arquitecto, y, como su carrera alcanzó su punto máximo con el brutalismo. El método propuesto proporciona una descripción de los métodos desarrollados hasta la fecha, que une la originalidad del lenguaje arquitectónico de Artigas al contexto histórico y los precedentes arquitectónicos.

Para este será el análisis de un conjunto de tres proyectos representativos de cada fase: el Casa Río Branco Paranhos - 1943 (fase wrightiana); la estación de autobuses Londrina - 1948 (fase corbusiana); la Escuela de Arquitectura Arquitectura y Urbanismo de USP - 1961 (fase brutalista). Se espera, por tanto, despertar el interés por el método en el desarrollo de proyectos educativos, contribuyendo a la historia de la arquitectura y la calidad del trabajo de los profesionales actuales y futuros.

**Palabras clave:** Historia de la Arquitectura, João Batista Vilanova Artigas, arquitectura moderna brasileña, brutalismo, Escuela Paulista.

## INTRODUÇÃO

Nascido em Curitiba e sucessivamente estabelecido em São Paulo, João Batista Vilanova Artigas se formou engenheiro construtor na Escola Politécnica em 1937. Ao longo de sua carreira podem ser distinguidas três principais fases.

A primeira fase, denominada "wrightiana" (1938-1946), coincide parcialmente com os seus primeiros anos de prática profissional junto à firma Marone & Artigas. Nesse período, começavam

a chegar ao Brasil revistas norte americanas contendo matérias sobre os projetos de Frank Lloyd Wright. Artigas, profundamente intrigado com estas obras, realizou uma viagem aos Estados Unidos entre 1946 e 1947, com o pretexto de conhecer o ensino de arquitetura norte-americano ministrado no Massachusetts Institute of Technology.

A segunda fase teve como principal influência o arquiteto Le Corbusier, filtrado pela releitura operada pelo racionalismo carioca. A arquitetura moderna de cunho internacional, já conhecida e anteriormente renegada por Artigas, foi a base de sua obra entre 1946 e 1955, no período denominado “fase corbusiana”. Em 1952, todavia, Artigas publicou um artigo polêmico com título “Caminhos da Arquitetura Moderna”, onde contestava tanto Wright quanto Le Corbusier, afirmando que sua arquitetura destinava-se apenas para a classe mais privilegiada enquanto ele, pelo contrário, queria fazer uma arquitetura para todos.

Começou, assim, a “fase brutalista”, que em seguida influenciará as obras realizadas pelos expoentes da chamada Escola Paulista. Nessa fase ele conservou da primeira fase “a simplicidade do emprego dos materiais”, e da segunda fase “uma estética baseada no uso das técnicas contemporâneas” (Bruand, 1998: 295) sua principal influência foram o Brutalismo de Le Corbusier e o Brutalismo inglês, com maciço emprego do material no seu estado bruto. Essa fase é caracterizada pelo uso do concreto aparente, com nítida rejeição da tradicional leveza brasileira em prol de uma impressão de peso (Bruand, 1998: 295), e uni volumetria de prismas puros (Sanvitto, 1994: 52).

Para melhor compreensão das fases apontadas, serão analisadas três obras de Artigas, uma representando cada fase: a Casa Rio Branco Paranhos de 1943 (fase wrightiana); a Estação Rodoviária de Londrina de 1948 (fase corbusiana) e o Edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, de 1961 (fase brutalista).

## METODOLOGIA

O desenvolvimento da pesquisa envolveu uma abordagem múltipla. O material foi levantado por meio de três tipos de pesquisa: bibliográfica, documental e de campo.

A pesquisa bibliográfica, foi realizada nas principais bibliotecas especializadas em arquitetura da cidade de São Paulo (Biblioteca FAU-USP, FIAM FAAM, Biblioteca Sergio Milliet, Biblioteca Mário de Andrade, Biblioteca Prefeito Prestes Maia), mediante consulta de livros, teses, revistas e publicações. Nesse processo foram analisados o contexto histórico, a biografia do arquiteto, sua formação e as características distintivas das diversas fases de sua obra, além de levantar dados relativos às obras escolhidas como Casos de Estudo.

A pesquisa documental foi realizada junto ao acervo de projetos da FAU-USP, a fim de levantar dados relativos às obras escolhidas como Casos de Estudo por meio da análise dos croquis do arquiteto, dos projetos originais e dos memoriais descritivos.

A pesquisa de campo envolveu a visita aos edifícios selecionados como Casos de Estudo, com elaboração de relatório fotográfico e verificação/complementação dos dados levantados por meio das pesquisas bibliográfica e documental.

Após as atividades de coleta e verificação, os dados relativos às diversas etapas de contextualização do tema e os dados relativos aos Casos de Estudo foram organizados para elaboração do texto final.

## **AS TRÊS FASES DA TRAJETÓRIA DE ARTIGAS**

### **A influência norte americana da fase “wrightiana”**

No período do escritório Marone & Artigas, os projetos realizados pelo arquiteto apresentam características decorrentes do estudo da obra de Frank Lloyd Wright. Essa fase é classificada como “período wrightiano” e se estende de 1937 a 1946. Suas principais características são a submissão à natureza, a naturalidade dos materiais e o projeto adaptado às formas do terreno. Observa-se, todavia, que os projetos de Artigas, geralmente, eram independentes da paisagem que os rodeava. O diferencial dos projetos de Wright, segundo Artigas, eram aspectos como: 1) a grelha básica, que permitia inúmeras variações na articulação dos espaços; 2) o sistema axial, onde os eixos compositivos não coincidem com os de movimento; 3) a composição centrífuga, que é o modo de projetar de dentro para fora em torno de um núcleo; 4) a presença de balanços. Isto resulta em uma planta livre, que não é apenas o resultado de uma malha estrutural, mas sim constituída por espaços concebidos de acordo com a necessidade.

Ao analisar as obras de Wright, é possível seguir uma linha de desenvolvimento em que cada obra deriva da ordem estrutural anterior. Com esse raciocínio, é possível ver a evolução que une as “Prairie Houses” às casas “Usonianas”. Muitos projetos de Artigas desse período podem ser comparados com as casas “Usonianas”, como por exemplo a “casinha”, primeira moradia do arquiteto (1942). Apenas a residência Rio Branco Paranhos (1943) seguiu nitidamente os padrões das “Prairie House”; nela, o sistema de eixos de composição não coincide com o eixo de movimento. O acesso é pela lateral; a casa gira em torno do núcleo de circulação, ao qual se ligam outros espaços; a circulação não se dá em linha reta, mas passa por vários desníveis; a estrutura apresenta um balanço.

A fase wrightiana é muito importante para se entender os êxitos da futura Escola Paulista, pois analisando as obras – não apenas residenciais - de Wright podemos perceber que essa herança

reaparece em muitos projetos realizados por Artigas posteriormente. Nos edifícios urbanos, por exemplo, Wright utilizava espaços centralizados introvertidos, inundando-os de luz zenital: de acordo com Irigoyen (2002:144) “tipicamente situado em um contexto urbano e sua tendência natural é girar em si mesmo e abraçar um olhar íntimo, um espaço protetor que intrinsecamente vira as costas para seus arredores”. O edifício da FAU/USP (1961) e até alguns projetos residenciais apresentam estas características: isso remete ao espaço de uso coletivo, com a modificação das relações sociais burguesas. Porém, sempre segundo Irigoyen (2002:146), “é paradoxal que, depois de seus esforços para reinventar uma moradia acessível à classe média, tanto as casas Usonianas de Wright como os projetos residências de Vilanova Artigas acabaram sendo disputados com grande entusiasmo por uma burguesia chique”.

Durante a Segunda Guerra Mundial, os Estados Unidos adotaram uma série de estratégias para se aproximar do Brasil, para impedir que ele apoiasse o nazismo. O impacto cultural foi reforçado por um ativo intercâmbio de escritores e artistas, e os Estados Unidos concederam numerosas bolsas de estudos para brasileiros. Em dezembro de 1945 Artigas solicitou uma bolsa com duração de doze meses, que lhe foi concedida – apesar de sua filiação ao Partido Comunista – pela John Simon Guggenheim Memorial Foundation, para estudar a Arquitetura Moderna da América do Norte e o ensino da arquitetura naquele país. A fundação Guggenheim solicitava que os pretendentes das bolsas apresentassem uma lista de contatos para obter referências. Os escolhidos por Artigas foram Carleton Sprague Smith, Paul Lester Wiener e Oscar Niemeyer. Todos eles concordam com a aptidão de Artigas para desenvolver o plano proposto.



**Figura 1** – Artigas e seu carro Studebaker, durante o tour pelos Estados Unidos. Massachusetts, 1946.

Fonte: Irigoyen (2002).

O interesse de Artigas pela arquitetura norte-americana era evidente, porém ele evitava demonstrá-lo demasiadamente nessa fase. Segundo Irigoyen (2002: 147) “talvez o fizesse movido pelo temor de desvirtuar sua imagem política, ou talvez pensasse que a divulgação de certas referências tiraria parte do brilho e originalidade de sua obra”. Artigas chegou em Nova York com sua esposa Virgínia em 28 de setembro de 1946. No MIT - Massachusetts Institute of Technology, foi recebido por William W. Wurster, diretor da Escola de Arquitetura, que já havia sido informado sobre seu plano de estudos. Como “visitante do instituto”, teve oportunidade de conhecer Alvar Aalto, Walter Gropius, Carl Koch, Ralph Papan, Gyorgy Kepes e Joseph Hudnut. Logo depois, iniciou sua turnê americana, a bordo de um automóvel Studebaker (Figura 1) com a carteira de habilitação do Estado de Massachusetts.

Após ter passado por vinte lugares diferentes dos Estados Unidos, e alguns meses estudando no MIT, Artigas regressou ao Rio de Janeiro no dia 3 de novembro de 1947. É curioso apontar que todas as obras pertencentes à fase “wrightiana” foram projetadas antes da viagem aos Estados Unidos; talvez isso seja sintoma de desencanto.

## A busca pelo racionalismo da fase “corbusiana”

Com Wright entrei no mundo moderno: ver como é que precisava ser leal e honesto em relação à humanidade no seu conjunto (...) abandonei isso um pouco antes do fim da Segunda Guerra. Aconteceu que toda essa ética me levou a compreender também pelos cantos, a problemática do povo brasileiro, da nossa condição de subdesenvolvidos. Percebi que a Arquitetura estava ligada a uma problemática nacional e popular e que era preciso arranjar uma ética que me reconciasse com os ideais com os ideais do povo brasileiro (Ferraz, 1997: 24)

Apesar de criticar as formas utilizadas por Warchavchik, antes mesmo de viajar aos Estados Unidos, Artigas acabou se aproximando da arquitetura desenvolvida pela Escola Carioca. Segundo Kamita (2000), as possibilidades da linguagem wrightiana haviam se esgotado e as razões que o haviam aproximado do arquiteto norte americano o redirecionaram para o racionalismo, na busca de um compromisso moral entre forma estética e verdade construtiva, da unidade entre forma e função.

A principal característica dessa fase é a relação do edifício com a cidade, a integração entre público e privado. O edifício não é isolado no lote, como no caso da casa Rio Branco Paranhos, mas interage com o entorno, tem uma relação com o urbano. O projeto que marcou o início desse pensamento é o edifício Louveira (1946). Dividido em dois blocos que se estruturam sobre pilotis, o edifício ocupa um lote de esquina, tendo à frente a praça Vilaboim, sem delimitação por muros. Os pilotis à mostra incorporam a praça ao térreo, criando uma continuidade visual, uma extensão da área livre e integranda à cidade: como Artigas, afirma: “A casa não termina na soleira da porta”

(Razuk, 2015: 19). Segundo Kamita (2000), o Louveira tornou-se na época modelo para muitas outras construções em altura na cidade de São Paulo. A solução agradou muito Artigas, que retomou em obras importantes na cidade de Londrina, como os projetos do Edifício Autolon e do Cine Ouro Verde, ambos de 1948. As implantações novamente propõem jardins integrados com uma importante praça da cidade localizada à frente. Podemos perceber que Artigas não estava interessado apenas em realizar novas formas, mas também na influência delas na realidade da época, em quais pessoas poderiam usufruir dessa arquitetura, que impacto seus projetos teriam no meio urbano.

Ainda em Londrina, Artigas realizou outras obras públicas de suma importância. Os principais projetos realizados com partido corbusiano são a Casa da Criança e a Rodoviária, ambas de 1950. O projeto da rodoviária se assemelha com as obras realizadas pelos expoentes da Escola Carioca, principalmente Niemeyer e Reidy. O contraste das obras realizadas sob a influência de Wright com os projetos concebidos por meio da releitura carioca da linguagem corbusiana mostra a trajetória de Artigas. Construtor pragmático, ele passou pela influência dos grandes mestres da arquitetura, até se mostrar sensível para a produção local (Kamita, 2000: 58).

## O brutalismo paulista

Entre 1952 a 1956, anos em que ficou mais ativo na política, Artigas praticamente não realizara projetos. Nesse período, visitou a União Soviética e compreendeu a real situação da arquitetura socialista, até então considerada “a autêntica arquitetura do povo” (Kamita, 2000: 22). Artigas julgou que se tratava de uma arquitetura lastimável, que não poderia ser realizada no Brasil, e começou a viver em dúvida sobre tudo o que pensava sobre a relação entre arte e política. Esses anos de pouca atividade serviram para estabelecer novos parâmetros para sua prática arquitetônica, na busca de um novo modo de se expressar, que não fosse uma celebração dos projetos cariocas nem tampouco daquela arquitetura popular apresentada pelo Partido Comunista.

Artigas almejava uma linguagem arquitetônica marcante, para que o edifício fosse percebido como presença concreta e palpável no espaço. Nesse momento, a relação entre interior e exterior ocasionada pela transparência da forma no moderno, se tornou um problema. Segundo Kamita (2000), mais do que uma continuidade ideal, movimentos bruscos, ora atrativos, ora refratários, marcam a passagem do externo para o interno, e vice e versa. A busca por formas geométricas presentes na concepção da forma do edifício, passou a fazer parte apenas das formas de sustentação, deixando à vista a estrutura. Artigas explorou as possibilidades plásticas, espaciais e conceituais do concreto armado; do ponto de vista estético, operou uma gradual simplificação, fixando-se na importância da relação de contraste entre edifício e natureza. Algumas obras como o Estádio do Morumbi (1952), ou a casa Olga Baeta (1956), são experimentações com o concreto

armado. Mas uma definição mais clara do partido brutalista é visível na Segunda Casa para os Taques Bittencourt (1959).

A ideia de brutalismo em arquitetura contempla a expressão dos materiais utilizados em seu estado natural: os revestimentos são considerados como dissimuladores. Não existe um critério seletivo do que deva ou não estar à vista: tudo é aparente. A ideia de beleza é associada à verdade construtiva. De acordo com Sanvitto (1994), a edificação deve ser honesta, demonstrando seus materiais assim como a técnica construtiva adotada.

42 A Casa Taques Bittencourt destaca-se pela estrutura: sua forma é determinada pelas paredes estruturais e pela laje de cobertura. Existe a intenção de criar um espaço interno independente do exterior, por isso também a casa tem grandes proporções em todos os sentidos. Como as faces laterais são cegas, a iluminação se dá a partir de aberturas nas faces menores e, no meio da casa, em correspondência do pátio-jardim, por uma iluminação zenital. Na setorização é possível identificar características da fase anterior, em que há um bloco único para todas as funções, enquanto os dois níveis são separados por rampas, mesmo quando o programa não exige dois pavimentos, como acontece na Residência Ivo Viterito (1962).

Outra característica muito marcante do brutalismo paulista são os grandes vãos. A estrutura sempre domina em relação à forma: a simplicidade é fruto da elaboração, e não da casualidade. Nesses projetos, o edifício nunca parece brotar do solo, mas parece pousar com peso sobre o chão.

O primeiro edifício educacional projetado por Artigas foi o Ginásio de Itanhaém (1959), no qual ele busca a mesma solução usada na casa Taques Bittencourt, começando pelo lançamento da estrutura de cobertura. Diante da envergadura e do alcance social do projeto, a primeira decisão de Artigas foi questionar o programa da escola, que poderia se desenvolver abaixo da cobertura com toda independência: os ambientes são voltados para o grande vão central, que é um local de convivência, uma zona aberta em contato com o exterior. O espaço recebe iluminação zenital, realizada de forma controlada.

O edifício de maior destaque desse período é a nova sede da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1961). Nesta obra, arquitetura, pensamento pedagógico e ideologia social alcançaram perfeita sintonia: segundo Kamita (2000), a tese central do espaço como promotor das relações humanas retomava a concepção das origens da arquitetura-abrigo, derivada do ato primordial de elevar uma cobertura sobre apoios, demarcando assim um domínio coletivo. Tal como os outros projetos, a FAU é refratária ao olhar, por ser uma gigantesca e opaca caixa de concreto, mas a intenção era justamente a negação da exterioridade da forma, e a ênfase na dimensão do interior, o trabalho com o avesso. O acesso ao edifício se dá por rampas de acesso que interligam os sete pavimentos. A cobertura é uma imensa laje formada por vigas entrelaçadas ortogonalmente, vedadas por gomos translúcidos. A estrutura é toda em concreto

aparente, sendo possível ver as marcas das formas utilizadas na sua construção, com destaque para os pilares externos que suportam as empenas que moldam o volume (Contier, 2013: 6).

Depois da FAU, Artigas ainda concebeu projetos de imenso valor, como o Ginásio de Utinga (1962) e o Colégio 12 de Outubro (1962), porém esse ciclo de obras sofreu uma descontinuidade em decorrência do golpe de 1964. No mesmo ano, sua atuação como professor também foi interrompida abruptamente, devido à sua conexão com o Partido Comunista.

Apesar desses tempos difíceis Artigas realiza projetos de grande expressividade, como a residência Mendes André (1966), a Residência Elza Berquó (1967), e o Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado (1967). A residência Mendes André traz uma mescla das fases anteriores, sua volumetria remete à ideia de um pavilhão, na implantação a planta dispõe-se transversalmente ao lote, os materiais utilizados foram a madeira e o vidro, e a estrutura – com apenas quatro apoios, deixando grandes vãos livres - era responsável pela definição da forma.

O conjunto habitacional Zezinho Magalhães Prado, situado às margens da Via Dutra em Guarulhos, foi projetado junto a uma equipe de arquitetos, entre os quais Fábio Penteadó e Paulo Mendes da Rocha. Nesse conjunto Artigas mostra que não se pode separar arquitetura, urbanismo e planejamento. Por isso, o conjunto prevê vários serviços que vão muito além das moradias: escolas, comércio, centros médicos, cinema, teatro, igreja, quadras esportivas. O sistema construtivo buscou a máxima padronização, desde a infraestrutura, até os elementos construtivos propriamente ditos.

A terceira fase de Artigas coincide com sua consagração e com a maturidade de seu trabalho, que resume toda a experiência adquirida em sua carreira. Sua característica mais marcante é o efeito da estrutura sobre o projeto, como ela é usada para transmitir a iluminação do exterior para o interior. Para Artigas, a arquitetura sempre foi linguagem, meio de expressão. Mesmo inconformado com as condições sociais do país, nunca descreditou no poder da arquitetura.

A imensa poética do seu trabalho não se revela de imediato. Diante dos espaços projetados por Artigas, o que primeiro percebemos é uma forma material, uma presença monumental. Entramos em um estado de surpresa, suspensão e enlevo, e aos poucos, percorrendo-os, vamos notando os pormenores arquitetônicos a que Artigas tanto se dedicava. Eles se manifestam por todos os lados: nós os percebemos no encontro entre os diferentes materiais; nos contornos de uma coluna, no perfil de uma viga; na maneira como a luz natural entra por cima do edifício, trazendo uma qualidade de exterioridade para o interior; no jeito como a construção se integra ao seu entorno por meio de vidraças e jardins; na fluidez com rampas e planos inclinados conectam os pavimentos, criando meios níveis, sem jamais interromper a continuidade dos percursos – nunca um corte abrupto, nunca um fim de linha. Todos os trabalhos de Artigas oferecem uma reflexão profunda sobre o sentido de se construir, sobre o sentido da arquitetura e seu papel nas relações humanas e na paisagem urbana, em que pode ser um instrumento de transformação social, capaz

de originar comportamentos e renovar mentalidades (...). Olhar para sua generosa contribuição é vislumbrar o radical testemunho de um homem que acreditava na cultura como o único caminho de liberdade - e na cidade como lugar privilegiado para o seu exercício. (Costa, 2015:15-16)

## ESTUDO DE TRÊS OBRAS REPRESENTATIVAS DE CADA FASE

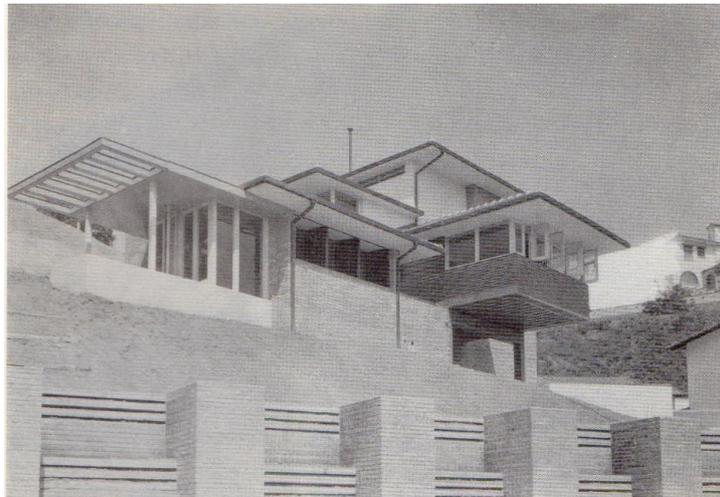
44

As obras apresentadas a seguir foram escolhidas por apresentar algumas das características mais marcantes das três fases da trajetória de Artigas. Por meio delas, é possível perceber a evolução de seu pensamento e as influências que marcaram a sua carreira.

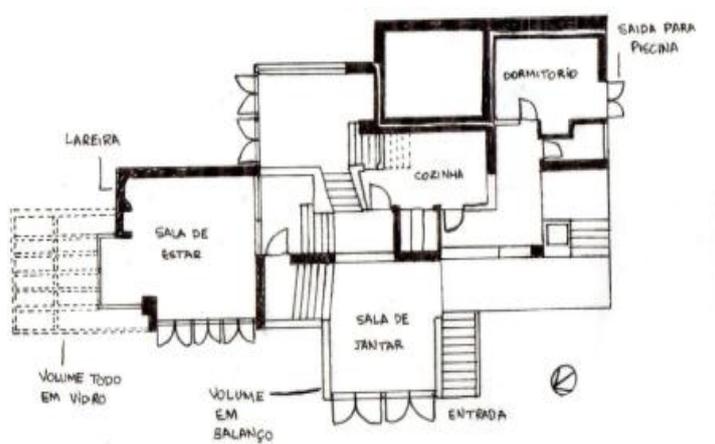
### Fase “wrightiana”: Casa Rio Branco Paranhos

No início de sua carreira, Artigas estudou a obra de Wright, principalmente a questão do baixo custo adotada nas “*Casas Usonianas*”. Todavia, por sua semelhança com as “*Prairie Houses*”, em especial com a “*Robie House*”, a Casa Rio Branco Paranhos (1943, Figura 2) é uma das obras mais representativas da fase “wrightiana”. A semelhança é sobretudo estética, e não é vista com tanta intensidade nas plantas, concentrando-se principalmente nos telhados, na articulação das varandas e no uso de desníveis no interior da residência para separar áreas distintas.

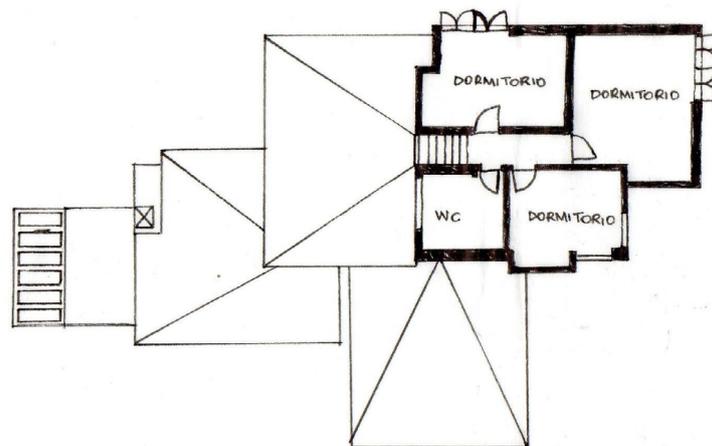
O bairro do Pacaembu, planejado tendo como base os princípios das Garden Cities britânicas, atraiu a classe média alta paulistana. O advogado trabalhista Rio Branco Paranhos, no auge da carreira, encomendou a residência ao escritório Marone & Artigas. O projeto seguia claramente os parâmetros da arquitetura de Wright, como a naturalidade dos materiais e a adaptação da residência ao terreno. Neste projeto, porém, Artigas não levou em consideração algo muito importante nos projetos de Wright, suprimir ou seja, a adaptação da obra à paisagem, o não contrastar com a natureza: a casa é completamente independente da paisagem que a rodeia. Um grande aclave separa a Rua Heitor de Moraes da residência, acessível por uma escadaria que leva até a área social da casa, enquanto dentro dos cômodos podemos ver as diferenças de níveis que acontecem nos halls de acesso.



**Figura 2** – Casa Rio Branco Paranhos (1943), no bairro Pacaembu em São Paulo.  
Fonte: Irigoyen (2002).



**Figura 3** – Planta do pavimento térreo, com os breves lances de escadas conectando os ambientes.  
Fonte: Cruz (2010)



**Figura 4** – Planta do primeiro pavimento, com os grandes beirais que remetem à obra de Frank Lloyd Wright.  
Fonte: Cruz (2010)

Os materiais utilizados são prevalentemente naturais; a madeira, por exemplo, é usada em vários pontos do projeto, como as escadas e as estruturas que sustentam os telhados. O tijolo aparente está presente em toda a casa, tanto externamente como internamente. O vidro é usado para dar vida aos volumes que sobressaem das fachadas, inclusive no bloco em balanço onde se encontra a sala de jantar, e no bloco que se junta à residência com um anexo, usado como uma extensão da sala de estar. Há, ainda, uma transição entre a residência e o jardim, fazendo a integração com a natureza.

As residências projetadas por Artigas nessa época são comparadas às *Praire Houses* de Wright, mas existem diferenças na articulação das plantas baixas (Figuras 3 e 4). Nos projetos das *Praire Houses*, uma das principais características é a lareira localizada no centro da residência, separando a área social da área de serviço. Nesse projeto a lareira é existente, mas fica na sala de estar, que se encontra em um dos últimos ambientes aos quais se tem acesso. Observa-se, porém, a presença dos desníveis – também utilizados por Wright – que separam os ambientes dividindo a parte social da área de serviço. A maior semelhança é a nos telhados, com grandes beirais, que dão um ar aconchegante à residência. Um estudo comparativo das regras adotadas nos telhados das *Praire Houses* e nos telhados de Artigas, todavia, mostra algumas diferenciações (Cruz, 2006).

Mantendo sempre o mesmo uso, a residência foi tombada pelo Conselho Municipal de Preservação do Patrimônio Histórico, Cultural e Ambiental da Cidade de São Paulo – Conpresp em setembro de 2001, estando em ótimo estado de conservação. Esta foi a última residência realizada por Artigas de acordo com os conceitos wrightianos. Ele havia entendido que o discurso do mestre não se aplicava na prática, e que o Brasil necessitava de uma arquitetura diferente, que integrasse o edifício ao meio urbano. Assim, seu interesse passou a ser a obra do arquiteto francês Le Corbusier e a arquitetura desenvolvida pela Escola Carioca, mais adequadas à realidade brasileira.

## Fase “corbusiana”: Rodoviária de Londrina

Em Londrina, o crescimento acelerado por conta da produção cafeeira na década de 1940 fez com que a Arquitetura Moderna fosse adotada como um símbolo de enriquecimento e da modernização da jovem cidade, fundada em 1931 (Pisani, 2007: 3). Neste período foi decidida a mudança da Rodoviária para a Rua Sergipe, a tradicional rua de comércio da cidade; para este projeto, o então prefeito Hugo Cabral e o Secretário de obras e Viação Rubens Cascaldi convidaram Artigas. As obras começaram em 1949, mas a falta de mão de obra especializada em concreto armado acarretou atrasos na execução. A Rodoviária foi inaugurada em 1952, ano em que Carlos Cascaldi, precedentemente aluno de Artigas, começou a trabalhar com ele.

A Praça Rocha Pombo, integrada ao projeto, liga o edifício da Rodoviária com a Estação Ferroviária, criando um espaço de estar, presente em vários outros projetos realizados nessa fase, como o Edifício Louveira em São Paulo (1946).

A referência às obras de Le Corbusier e à Escola Carioca é evidente no projeto da Rodoviária. Observam-se a definição de volumes geométricos claros, o jogos de rampas e volumes desencontrados, a inclinação das lajes, a estrutura independente de concreto, a utilização do vidro. O avanço da tecnologia do concreto fez o arquiteto tomar algumas decisões consideradas inovadoras na época, como os pilares inclinados que apoiam a última abóboda de concreto (Figura 7). Suas curvas marcam as esperas dos ônibus (Figura 6), o grande pavilhão de vidro se encontra toda a funcionalidade de um terminal rodoviário.



**Figura 5** – Detalhe da marquise e pilares em “V”.  
Fonte: Samantha Palma (2016)



**Figura 6** – Diferença de níveis da Rua Sergipe para plataforma de embarque, e escadaria de acesso.  
Fonte: Samantha Palma (2016).



**Figura 7** – Detalhe das cascas de concreto da marquise.  
Fonte: Samantha Palma (2016)



**Figura 8** – Praça Rocha Pombo, com a Rodoviária ao fundo.  
Fonte: Samantha Palma (2016).

O bloco de forma trapezoidal, articulado em dois níveis, abrigava a área administrativa da rodoviária, o restaurante e as lojas. Esse bloco estava envolto por caixilhos metálicos e fechado com vidro. O edifício foi implantado longitudinalmente ao eixo Leste-Oeste, assim a fachada Sul, voltada para a Rua Sergipe, estava inteiramente coberta por grandes panos de vidro, enquanto a fachada Norte, voltada para a Praça Rocha Pombo, recebeu o tratamento de brises soleil, com a intenção de manter a passagem de ar e iluminação natural no edifício. Este conceito foi muito

utilizado no modernismo brasileiro, principalmente pela Escola Carioca. Na fachada Leste, encontram-se elementos vazados. O acesso desse bloco pode ser realizado pela Rua Sergipe, por uma marquise sustentada por pilares em “V” (Figura 5). A diferença de níveis entre essa entrada e a área da plataforma, é vencida por uma rampa e uma escadaria. No interior do edifício observam-se outras características típicas do modernismo, como a utilização de pastilhas coloridas, a estrutura do bloco descolada da fachada, as rampas de acesso aos demais pavimentos, a transparência e funcionalidade.

Esta fase de Artigas é marcada por elementos presentes no modernismo brasileiro e pela presença dos “cinco pontos da nova arquitetura” estabelecidos por Le Corbusier, mas com algumas diferenças. O teto-jardim, por exemplo, não foi introduzido por Artigas, cujo pensamento de um projeto ligado à cidade acabou privilegiando decisões projetuais como a utilização da vegetação na interface entre o projeto e a rua. O paisagismo sempre estava presente em formas de praças entre os edifícios, que faziam a ligação e funcionavam como áreas de estar, e proporcionavam transição delicada do espaço público para o espaço privado.

Desde sua inauguração, a Rodoviária enfrentou problemas de superlotação. O edifício, de apenas 700m<sup>2</sup>, chegava a receber até seis mil pessoas nos finais de semana, devido ao fluxo de imigrantes recém-chegados no norte do Estado do Paraná, que passavam obrigatoriamente por Londrina. Na década de 1970, o Terminal tornou-se incapaz de continuar atendendo a cidade; o crescimento urbano em volta do prédio impossibilitava a realização de um anexo ou de ampliações que, mesmo possíveis, não teriam sido realizadas, pois o edifício já era reconhecido na época como um símbolo do patrimônio arquitetônico do Paraná. Este reconhecimento resultou no início do processo de tombamento do edifício em 1974. No tombamento foi incluída a Praça Rocha Pombo (Figura 8), que faz parte de projeto e contexto; desde então, o edifício passou a se chamar “João Batista Vilanova Artigas”, em homenagem ao arquiteto. Em setembro de 1974, a estação Rodoviária foi tombada como Patrimônio Histórico e Artístico do Paraná (CEPHA), por meio do Tombo Histórico n.52, processo n.53/74 e a Praça Rocha Pombo no Livro Paisagístico sob n. 53, processo 54/74.

## Fase “brutalista”: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP

O edifício da FAU/USP é o mais representativo dos ideais sociais almejados durante toda a carreira de Vilanova Artigas. Não é um edifício entendido apenas como forma, mas a materialização do debate social; na época da sua construção, gerou também um debate sobre a industrialização nacional, sobre o uso do concreto armado e sobre um espaço novo para a reformulação do curso de Arquitetura e Urbanismo, criado em São Paulo em 1948 com a separação da escola Politécnica, que formava engenheiros-arquitetos. O curso foi ministrado durante seus anos iniciais no bairro Higienópolis, no casarão em estilo Art Nouveau doado à USP pela família

Penteado. O terreno para a construção da cidade universitária foi adquirido em 1941, porém a construção dos edifícios começou apenas na década de 1960, quando foi implementado o plano de ação Carvalho Pinto. Nesse momento o curso de Arquitetura e Urbanismo estava passando por uma reformulação.

O primeiro projeto da FAU foi concebido por Artigas em 1961. Em 1964 foi elaborado um projeto denominado Corredor das Humanas, com o objetivo de organizar os edifícios do FFLCH, FAU, Geologia e IME. Todos os edifícios deveriam apresentar um partido arquitetônico parecido e serem interligados por grandes vãos, criando um único caminho que os atravessava e ligava todos. O edifício atual foi projetado por Artigas e Cascaldi; as obras tiveram início em 1966 e foram concluídas em 1969. No dia da inauguração do edifício foi preparada uma exposição sobre Oscar Niemeyer.

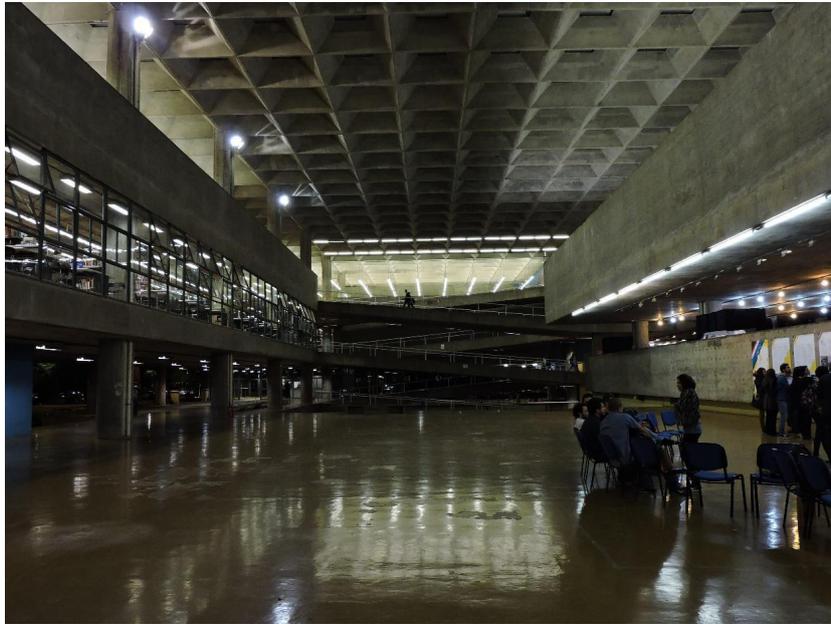
E pensei que aquilo tinha que ser um prédio que não tivesse a menor concessão a nenhum barroquismo; que tivesse insinuações de uma extrema finura, para dizer que partia de um bloco inerte (...). Os castelos tinham portas altas e estreitas, porque eram feitos apenas para poucas pessoas muito importantes, e na FAU não tem portas, para que não houvesse discriminação de quem entrasse ali. (Artigas, 1983: Vídeo)

Artigas pensava os espaços sempre como sendo públicos: mesmo nas residências usava o concreto e as rampas, considerados elementos que estão presentes nos projetos urbanos; defendia a ideia de que a vida devesse ser sempre coletiva, e que o arquiteto deveria agir em prol do social. Por meio do brutalismo, ele materializou essa possibilidade: a mão do trabalhador podia aparecer e ser protagonista na concepção estética de seus projetos.

O conceito principal do projeto da FAU era a de uma escola aberta, sem portas, que não pudesse restringir o acesso de pessoas e ideias. Um espaço novo, para dar ênfase à reformulação do curso: um edifício que por si só daria aulas de humanismo e cidadania. Analisou como essa obra se comportaria na paisagem, como o edifício “sentaria” no chão: um bloco de concreto visto de longe como uma fortaleza, sustentado por finos pilares. De certa forma, lembrando a referência de Artigas em sua primeira fase, nos lembramos da preocupação de Wright em relação à paisagem. Seu pensamento era que a obra pudesse ser admirada por dentro, e como a forma seria decorrente das escolhas estruturais.

Na FAU destaca-se a integridade da circulação, com as rampas que fazem a continuação da rua; não há ruptura entre um espaço e outro, mesmo no sentido vertical. O vão central, em volta do qual se organizam as salas de aula, os estúdios, a biblioteca e os demais ambientes, é visto como uma praça central fechada, como um espaço de convívio, que se torna também um espaço de reuniões e manifestações. A cobertura mantém a ideia de espaço contínuo, com a iluminação natural voltada para vários ambientes. Isto constituía na época uma inovação tecnológica, que foi

adotada por vários arquitetos; esse pioneirismo, todavia, trouxe consequências, pois logo depois da inauguração começaram as infiltrações.



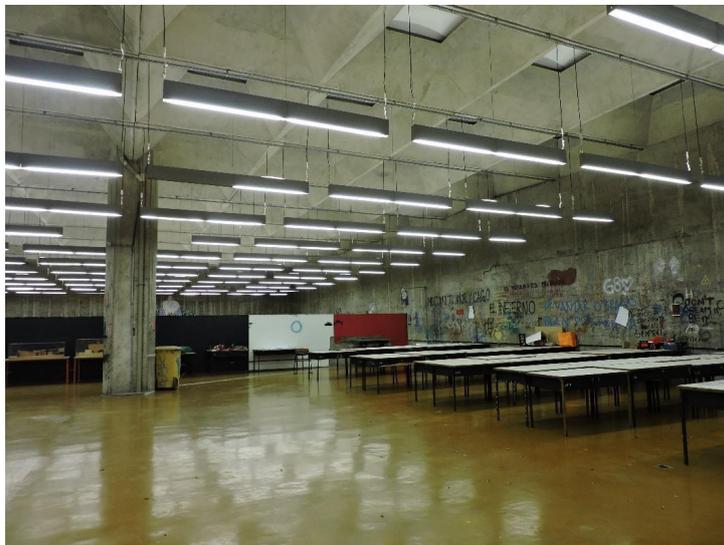
**Figura 9** – O Salão Caramelo ocupando o vão central, com os ambientes em volta.  
Fonte: Samantha Palma (2016).



**Figura 10** – A fachada norte em 1976, foto de Hugo Segawa.  
Fonte: [www.conservafau.wordpress.com](http://www.conservafau.wordpress.com)



**Figura 11** – Detalhe do pilar em forma de triângulo invertido que sustenta a caixa de concreto.  
Fonte: Samantha Palma (2016).



**Figura 12** – Um dos estúdios, delimitado por paredes baixas e iluminados pelos domos.  
Fonte: Samantha Palma (2016).

O edifício tem uma área de 24000m<sup>2</sup> e apresenta um volume retangular de 110x66 metros, definidos por quatro empenas cegas de concreto, elevado do chão e sustentado por quatorze pilares. Divide-se em dois blocos, cada um com quatro pavimentos, interligados pelo vão central. Em um bloco a ligação entre os pavimentos é realizada por rampas e no outro bloco por escada e um elevador. Artigas não queria desviar a atenção com elementos supérfluos. Os pavimentos

intermediários têm grandes circulações e são rodeados por panos de vidro que vão do chão ao teto. Esta característica remete diretamente à “fase corbusiana”.

Come sabemos, a estrutura era um dos recursos principais de suas obras. A técnica condicionou a forma, com toda a simplicidade de um bloco inerte de concreto; os pilares em forma de triângulos invertidos (Figura 11) davam o toque principal de leveza ao edifício.

O contato com um ponto! Isso lá fora. O resto de uma tremenda simplicidade capaz de ser compreensível para qualquer um. Que não tivesse nenhuma loquacidade necessária. Nenhuma veemência de discurso! Nenhuma concessão barroca! Nada! Uma espécie de quem procura a verdade pura, absolutamente pura! (...) Morria de medo de riscar aquilo tão simples como está colocado. O que eles vão dizer disso? Não chega a ser nada. Não tem porta de entrada. Eu queria que a entrada fosse como ela é: um peristilo clássico, grego e que não tem porta. Só entram deuses dentro da FAU! Lá não tem frio nem calor! (Filme ARTIGAS, 1978)

53

O projeto estrutural é composto por uma malha estrutural com vãos de 11 metros na parte em que ficam os blocos e 22 metros no vão central, onde foram usados cabos protendidos. Os vãos são ligados por vigas invertidas, que formam a grelha do teto, que proporciona a iluminação zenital natural e a captação da água da chuva. Os domos da cobertura foram feitos em fibra de vidro. As captações de águas pluviais foram realizadas por tubulações instaladas embutidas nos pilares circulares que rodeiam o vão central. Para a concretagem foram utilizadas formas de madeira de 30cm de largura. Segundo Contier (2013), Artigas esperava ter como resultado paredes rústicas que lembrassem a casa brasileira feita de madeira (reminiscência de sua infância no Paraná): essa aparência do concreto em seu estado bruto pode ser observada tanto no exterior como no interior. De acordo com a concepção brutalista, tudo é aparente, inclusive as calhas da iluminação, as luminárias e os quadros de luz. Além do concreto, a alvenaria foi utilizada também no projeto para dividir os ambientes.

Ao entrar no edifício pela fachada Norte, na Rua Professor Luciano Gualberto (Figura 10), é preciso subir alguns degraus sobre o gramado situado em frente ao edifício. Artigas queria causar um grande impacto visual com a volumetria do edifício; hoje, porém, observar o volume de concreto desse ângulo tornou-se difícil por conta da vegetação. Após adentrar o edifício sem portas, já é possível ver o Salão Caramelo (Figura 9) e as rampas de acesso aos demais níveis. Abaixo do Salão Caramelo, há um nível com revestimento de mosaico português, que remete à ideia de uma praça cívica.

Ao subir os níveis pela rampa é possível chegar a ambientes distintos. No primeiro nível chega-se a um espaço que reúne exposições, cantina e serviços. Subindo mais um lance de rampa, chega-se ao nível da biblioteca. Esta foi pensada como um volume à parte dos demais, articulada em um bloco independente voltado para a praça central. Subindo mais um nível, alcançam-se as

áreas livres que têm como teto a cobertura translúcida. Neste nível há cinco estúdios (Figura 12) em que as paredes de divisão são baixas para que haja comunicação e fruição de sons em todo o ambiente. Junto à face Norte, encontram-se as salas de aula, mais reservadas.

O edifício foi tombado pelo CONDEPHAAT em 21/07/1982, Resolução SC – 26, de 23-07-1981, inscrição nº 198, p. 48, após um chamado aberto em 1981 pelo arquiteto Ruy Ohtake.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

54

A obra de Artigas foi um marco na arquitetura moderna brasileira, tendo sido ele um dos expoentes mais influentes do movimento conhecido como Brutalismo ou Escola Paulista. Como visto durante o trabalho, suas características mais marcantes foram o uso do material em seu estado bruto, as áreas livres que funcionam como praças internas, utilizadas dentro do edifício para diversos tipos de atividades, e a estrutura como elemento gerador da forma arquitetônica.

Nesse período vários arquitetos usaram as técnicas construtivas do concreto armado e protendido em sua forma bruta e aparente. Os arquitetos expoentes da Escola Paulista, que seguiram os passos de Artigas, foram Paulo Mendes da Rocha (1928), Marcelo Fragelli (1928), Abrahão Sanovicz (1933-1999), João Walter Toscano (1933), Pedro Paulo de Mello Saraiva (1933) e Ruy Ohtake (1938). Arquitetos mais novos, como Álvaro Puntoni, também retomaram características marcantes das obras de Artigas, principalmente em edifícios públicos.

Podemos concluir que Artigas fez uma arquitetura além do seu tempo, utilizada ainda hoje como referência por renomados arquitetos brasileiros. Sua maneira de pensar e projetar, levavam em consideração o contexto político e social do país. Ainda hoje, suas obras cumprem os mesmos propósitos que tinham na época em que foram projetadas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Albuquerque, R. P. (1998) *Caderno dos riscos originais “Projeto do edifício da FAUUSP na Cidade Universitária”*. São Paulo: FAU-USP.

Artigas, J. B. V. (2004) *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify.

Artigas, J. B. V. (1978). *Transcrição do depoimento: Filme Vilanova Artigas, espaço e programa para a FAU*. São Paulo: Acervo FAU-USP.

Bruand, Y. (1998) *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva.

Buzzar, M. (1996) *João Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira. (1938-1962)*. Dissertação de Mestrado, Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil.

- Contier, F. de A. (2013) *O edifício da FAUUSP e os materiais do brutalismo*. São Paulo: Atas do X Seminário DoCoMoMo Brasil.
- Costa, C. (2015) *Ocupação Vilanova Artigas*. São Paulo: Itaú Cultural.
- Cruz, D. de M. (2010) *A influência de Frank Lloyd Wright sobre João Batista Vilanova Artigas – uma análise formal*. Tese de Doutorado, UNICAMP, Campinas, Brasil.
- Cunha, G. R. da (2009). *Uma análise da produção de Vilanova Artigas entre os anos de 1967 a 1976*. Dissertação. São Carlos. Escola de Engenharia da Universidade de São Paulo.
- Ferraz, M. C. (1997) *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina e P. M. Bardi.
- Irigoyen, A. (2002) *Wright e Artigas - duas viagens*. São Paulo: Ateliê Editorial; FAPESP.
- Jucá, C. B. de M. (2006) *João Batista Vilanova Artigas, Arquiteto: A gênese de uma obra (1934-1941)*. Tese de Doutorado, UnB, Brasília, Brasil.
- Kamita, J. M. (2000) *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac&Naify.
- Katinsky, J. (2003) *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake.
- Medrano, L., Recamán, L. (2013) *Vilanova Artigas - Habitação e cidade na modernização brasileira*. Campinas: UNICAMP.
- Milheiro, A. V. (2001) *A cidade é uma casa. A casa é uma cidade: Vilanova Artigas arquiteto exposição*. Almada: Casa da Cerca.
- Nehme, R. P. (2001) *Estrutura e Forma, a valorização do aspecto construtivo, o terceiro Vilanova Artigas*. Dissertação. Rio Grande do Sul: Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Ohtake, R. (1988). *Escola Paulista: depoimentos. Arquitetura e Urbanismo*. São Paulo, n°17. Abr,maio/1988 p 57/58, 1988.
- Pisani, M. A. J.; Correa, P. R. (2007) *Rodoviária de Londrina: Tempo, Transformação e outros usos*. São Paulo: FAU Mackenzie.
- Puntoni, A. (1997). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina e P.M. Bardi.
- Razuk, A. (2015) *Ocupação Vilanova Artigas*. São Paulo: Itaú Cultural.
- Sanvitto, M. L. A. (1994) *Brutalismo Paulista: Uma análise compositiva de residências paulistas entre 1957 e 1972*. Dissertação. Porto Alegre. Universidade Federal do Rio Grande do Sul.
- Weber, R. (2005) *A linguagem da estrutura na obra de Vilanova Artigas*. Tese de Doutorado, PROPARGS, Porto Alegre, Brasil.
- Zein, R. V. (2013) *IV Seminário DoCoMoMo Sul*. São Paulo: FAUUSP.