

Referências

O templo-escola de Vilanova Artigas¹ Ana Paula Pontes

O grande bloco opaco e suspenso de concreto aparente da FAU-USP é uma presença austera, não propriamente um marco na paisagem da Cidade Universitária. O impacto mais significativo de sua arquitetura ocorre quando se entra na escola: o espaço se expande numa rica configuração volumétrica, que oferece ao visitante distintas visadas a cada metro percorrido. O que mais chama atenção na FAU é, sem dúvida, o *salão caramelo*, átrio central banhado de luz natural, ao redor do qual o programa e a circulação se organizam. É seu “vazio” que permite que o olhar perceba a todo momento a dimensão total do edifício, tanto na horizontal quanto na vertical, provocando a sensação de unidade interior que o caracteriza.

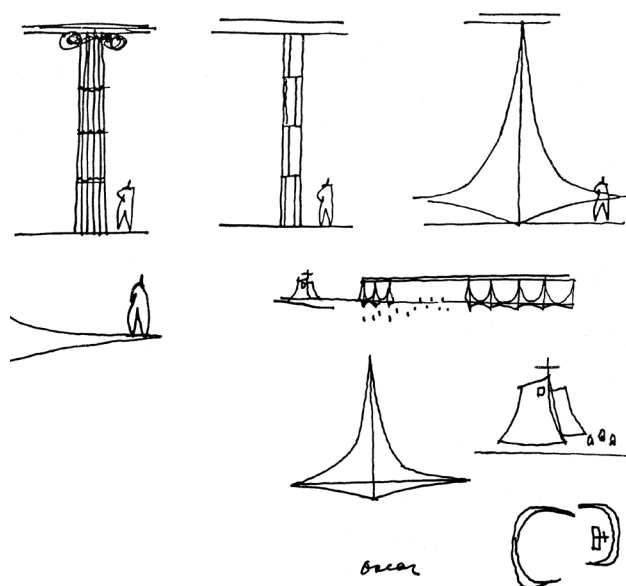
Volumes fechados e discretos contendo interiores dinamizados – com pavimentos em meios níveis, circulação por rampas, salões de pé-direito ampliado e iluminação por claraboias – foram soluções diversàs vezes experimentadas por Vilanova Artigas ao longo de sua trajetória profissional. Foi na escola de arquitetura, no entanto, que o saguão central ganhou tal protagonismo e dominou a espacialidade interna em caráter monumental. Ainda que problemática para a arquitetura moderna por suas associações tradicionais com a ideia de autoridade, a noção de monumentalidade continuou sendo explorada de distintas maneiras na produção do século XX. A monumentalidade da FAU, conjugada à sua modernidade, deve-se à intenção de Artigas expressar nesse edifício valores elevados e identificados com a comunidade. A exemplo dos construtivistas russos, que procuravam traduzir na arquitetura os valores dinâmicos da revolução soviética, o arquiteto concebeu essa escola para representar e encarnar de modo exemplar sua visão sobre o ensino e os ideais de liberdade e a convivência democrática. Mas o modo particular como se articulam configuração formal e função simbólica num efeito monumental em torno do *salão caramelo* nos permite rastrear referências diretas e indiretas dessa obra num arco bem mais longo da história da arquitetura ocidental.

Modernidade e tradição clássica

Quando chamado para projetar os edifícios representativos de Brasília, Oscar Niemeyer já havia se deparado com o desafio de conferir valor simbólico à arquitetura e optou por deixar de lado a gestualidade mais espontânea de sua obra anterior em favor de uma contenção formal mais propícia à monumentalidade moderna. Sua solução, no entanto, difere radicalmente da de Artigas, pois o interesse plástico de seus edifícios se mantém voltado para o exterior. Configurados em volume único com galerias de colunas nas principais fachadas, os palácios porticados da nova capital retomam a tipologia dos templos da Grécia Antiga e seu ideal de beleza proporcional e harmonia com o ambiente.

Artigas, assim como Niemeyer, era filiado ao Partido Comunista Brasileiro (PCB), mas, ao contrário do arquiteto carioca, não se satisfazia com a busca pelas belas formas plásticas. Desenvolvendo uma poética que contivesse a dimensão política, Artigas procurava manifestar sua visão particular do materialismo dialético com a explicitação dos processos

1. Este texto é um resumo do capítulo de mesmo nome contido na dissertação de mestrado: “Diálogos silenciosos: arquitetura moderna e tradição clássica defendida em 2004 no Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e orientada por João Masao Kamita.



55. Croquis de Oscar Niemeyer.

e dos conflitos que envolvem a arquitetura, tanto no âmbito da construção quanto no da inserção no ambiente.

Oscar e eu temos as mesmas preocupações e encontramos os mesmos problemas (...), mas enquanto ele sempre se esforça para resolver as contradições numa síntese harmoniosa, eu as exponho claramente. Em minha opinião, o papel do arquiteto não consiste numa acomodação; não se deve cobrir com uma máscara elegante as lutas existentes, é preciso revelá-las sem temor. (ARTIGAS apud BRUAND, 1981: 302)

É para revelar o processo envolvido na construção, resultado do trabalho humano, que Artigas expõe as marcas das formas de concreto aparente em diversos de seus edifícios, não para obter uma dramaticidade plástica, como fazia Le Corbusier em sua fase “brutalista”.

O historiador da arte Flávio Motta, por ocasião do concurso que consagrou Artigas como professor titular da FAU, em 1984, pergunta ao arquiteto se os apoios da fachada que formam um “peristilo” poderiam ser chamados de “colunas”. É a oportunidade para Artigas lembrar que os gregos, quando realçavam com capitéis decorados a ligação do fuste e da arquitrave das colunas, estavam, a seu ver, fazendo uma “forma dialética e negativa da própria força inexorável da gravidade” (ARTIGAS, 1989: 72). O arquiteto faz, assim, uma interpretação muito singular da arquitetura clássica, valorizando não a relação horizontal entre arquitetura e paisagem da Grécia Antiga, mas a relação vertical entre céu e terra, fundamental em sua obra, especialmente na expressão que confere ao encontro entre apoios e cobertura. Em vez de olhar para a estrutura formal do templo grego como a concretização da perfeição proporcional, com suas formas belas sob a luz em harmonia com a natureza, Artigas preferiu ressaltar a maneira com que aquela arquitetura torna expressivos seus esforços de sustentação.

Possíveis associações da obra de Artigas com a tradição clássica certamente não passam, como em Niemeyer, por uma afinidade com o sentido idealizado de beleza da arte grega, mas pela intenção de conferir expressão via construção, como ocorria na cultura romana. A linguagem arquitetônica original desenvolvida na Roma republicana estava em estrita rela-

ção com as técnicas construtivas, cada vez mais importantes conforme crescia a demanda por obras grandiosas, gerando formas a partir da articulação estrutural de grandes muros de alvenaria com vãos em arco e coberturas em abóbadas. Reconhecida como fundamental para o funcionamento da sociedade, a atividade do arquiteto era, então, dotada de um sentido cívico, que alimentou também a obra de Artigas, para quem a atividade profissional era indissociável da responsabilidade social. Sua formação técnica favorecia não apenas um domínio dos processos construtivos, mas também uma postura mais prática, voltada para a ação no mundo real.

A escola como fórum

No edifício da FAU, observamos que a expressão construtiva e estrutural se soma à presença marcante do pátio central, que, presente em distintas civilizações ancestrais, comparece de maneira consistente nas edificações romanas, desenvolvidas a partir de diversos tipos arquitetônicos que valorizavam uma espacialidade interna definida por contornos construídos. Seu equivalente urbano, o fórum – praça pública onde funcionava o mercado –, é a referência romana mais interessante para a escola de Artigas, pois se tratava de um “vazio” urbano qualificado por edifícios circundantes, que desempenhava um papel vital para a vida da cidade. O *salão caramelo* – pátio iluminado e envolvido pelos “edifícios” que abrigam o programa da escola – funciona também como uma praça, que, para dentro do edifício, confere a ele caráter urbano, público, pois Artigas desejava criar no interior do edifício um ambiente favorável às trocas entre os indivíduos, de um modo livre e democrático, como na cidade. Configurado, portanto, como um fórum, o *salão caramelo* não é apenas de um local reservado à realização de exposições, festas, debates, assembleias e das mais variadas manifestações universitárias, mas sobretudo um espaço que, por ser central e sempre visível no interior do edifício, está permanentemente convidando a comunidade da escola a realizar atividades coletivas e lembrando-a de sua importância, mesmo quando está vazio. Na concepção de Artigas, sempre preocupado em explicitar e desenvolver o caráter político de sua arquitetura, o edifício da FAU deveria favorecer a experiência democrática. Em suas palavras,

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 ter interferido em todo o ambiente. Aí, o indivíduo se instrui, se urbaniza, ganha espírito de equipe. (ARTIGAS apud PUNTONI et al., 1998: 101)

Ideias como essa podiam ser consideradas extremamente subversivas na época das acirradas oposições políticas, o que ajuda a entender o afastamento compulsório de Artigas da escola em 1969, em razão do endurecimento da ditadura militar que se instalara no país cinco anos antes. O arquiteto não deixa dúvidas quanto a sua visão da arquitetura como veículo de transmissão de ideias.

Esse valor comunicativo gigantesco, que a forma arquitetônica de localizar o espaço tem, passa a dialogar com o homem, mesmo como obra humana, e ganha personalidade, que é imutável em relação às ideias que a fizeram no tempo. (ARTIGAS, 1989: 20)

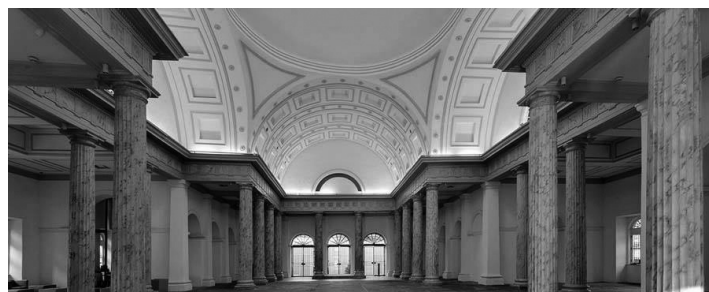
Num ambiente de plena repressão à democracia, lá estava o *salão caramelo* a exaltá-la. Sua grande capacidade de comunicação deve-se, em boa medida, à sua monumentalidade,

alcançada com procedimentos projetuais abstratos e modernos, cuja configuração, no entanto, relaciona-se a uma tipologia arquitetônica tradicional.

O espaço cívico e o Neoclassicismo

Na época do Iluminismo, quando havia a crença na capacidade de os monumentos dedicados aos grandes ideais serem propulsores de comportamentos exemplares, o grande salão central inspirado na arquitetura romana esteve presente com força. Esse tipo de espaço, porém, deixa de ser articulado segundo regras proporcionais preestabelecidas – vinculadas à ideia de harmonia cósmica – e passa a ser um elemento quase obrigatório para conferir aos edifícios expressão simbólica associada a valores cívicos. É o que vemos na obra de Grandjean de Montigny, membro da Missão Artística Francesa que se tornou a figura mais importante na história do neoclassicismo no Brasil.

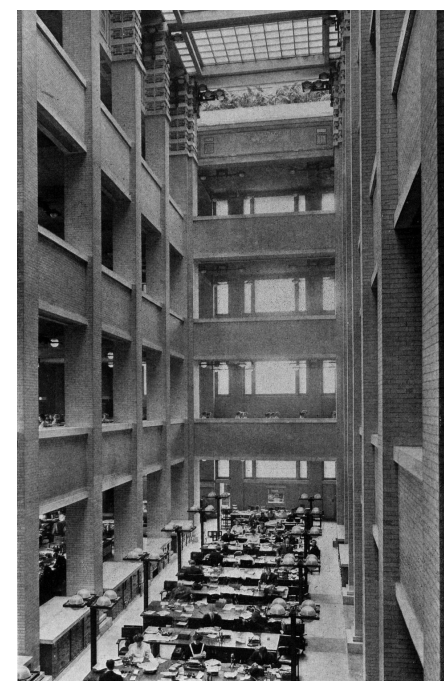
Embora atuando em situações culturais e sociais tão distintas, certa consonância de intenções entre os arquitetos pode ser observada tanto na atuação fundamental de ambos nas escolas de arquitetura quanto em alguns de seus edifícios. Nos edifícios da praça do Comércio do Rio de Janeiro de 1819, e na FAU, vemos, além do contraste entre sobriedade exterior e riqueza interior, o sentido de monumentalidade associado ao desejo de corporificar ideais elevados na arquitetura, com atenção concentrada no saguão central (CONDURU, 2003). Ainda que articulado pelo raciocínio planar moderno, o *salão caramelo* amplia-se na altura e recebe luz da cobertura, oferecendo, ainda, visão privilegiada da principal circulação vertical, como nas tradições palladiana e neoclássica. Diferentemente do esquema tradicional, o *salão caramelo* não é a entrada da escola nem seu centro de distribuição, pois é lateral ao eixo de circulação das rampas, embora seja plenamente visível ao longo delas. A luz zenital, que nos edifícios tradicionais – como a praça do Comércio de Montigny – serve para reforçar o ponto central do espaço, penetra a FAU de modo homogêneo por toda a área de cobertura reticulada por domos translúcidos, provocando o efeito inverso de dispersar o olhar e conduzi-lo às bordas do volume, evitando o efeito cênico de focalização do centro. A atração visual para o salão central da FAU não implica uma hierarquização excessiva, pois a amplitude vertical do salão é contraposta à atenção horizontal do teto homogêneo que cobre todo o edifício de modo indistinto. O projeto é, afinal, norteado pelas estratégias modernas, e por isso sua planta permite um circuito fluido, sem se prender a eixos rigorosos de simetria. Os próprios limites do *salão caramelo* são muito variados, alternando áreas transparentes e abertas e zonas cegas, como a do bloco que avança em balanço sobre o perímetro do piso.



56. Praça do Comércio (1819), atual Casa França Brasil, arq. Grandjean de Montigny, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil, 2014.



57. Unity Temple (1908), arq. Frank Lloyd Wright. Oak Park, Illinois, Estados Unidos.



58. Larkin Administration Building (1903-06), arq. Frank Lloyd Wright. Buffalo, Nova York, Estados Unidos.

A dimensão simbólica, no entanto, comparece com força no edifício da FAU, daí ser o salão central dominado numa das faces pelo corpo da *biblioteca*, cujo fechamento em vidro de piso a teto a transforma numa vitrine iluminada, sinalizando sua importância para a escola. O *salão caramelo* assume plenamente sua condição de foco central quando é ocupado por atividades coletivas, povoado de pessoas. É assim que a escola de Artigas dialoga de modo mais intenso com as referências da tradição, realizando uma atualização moderna do tipo romano do fórum e incorporando, ao mesmo tempo, a dimensão simbólica e cívica tão explorada pelos neoclássicos, com sua alusão no espaço à experiência coletiva e democrática.

Artigas e Frank Lloyd Wright

Se não encontramos manifestações do próprio Artigas que corroborem associações de sua obra com a tradição arquitetônica, o que é coerente com seu desdém pela arquitetura acadêmica, abundam em seus projetos e textos referências explícitas à obra de Frank Lloyd Wright. A presença de tipos arquitetônicos tradicionais na obra do mestre norte-americano, que exerceu grande influência sobre Artigas, representam elos mais concretos na cadeia de relações do edifício da FAU com aspectos da tradição.

Ao apresentar a abordagem projetual de Wright no catálogo de uma exposição no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro em 1960 (ARTIGAS, 1981), Artigas passa de modo genérico pelas casas e cita nominalmente apenas três edifícios, sendo eles o Larkin Building, o Unity Temple, ambos do início dos anos 1900, e o Museu Guggenheim, construído nos anos 1950. Não à toa, podemos ver nesses edifícios uma relação direta com a espacialidade interior que Artigas começara a empregar por essa época e que atinge o auge logo em seguida no edifício da FAU.

No Museu Guggenheim, o espaço interno espiralado gira em torno de um grande saguão iluminado por cima, que, como vimos, participa da longa tradição da tipologia de espaços centralizados. Com uma geometria bem mais contida e regular, inclusive no exterior, o Larkin Building também se organiza ao redor de um átrio central com iluminação pela cobertura, o que confere ao interior amplitude e, sobretudo, monumentalidade, que não havia comparado nas prairie houses. Na configuração do edifício, apelidado de “catedral do trabalho” (CURTIS, 1987), Wright procura a comunhão entre os polos público e privado da vida social, imprimindo sua versão particular de democracia, que pressupõe a valorização mútua entre indivíduo e coletividade. A particular espiritualidade de Wright, sendo essencialmente laica e voltada para a democracia, podia ser convertida na ação sobre o mundo, na prática do projeto e compartilhada por um materialista histórico como Artigas, que observou que:

com o notável Larkin Building, infelizmente demolido há pouco tempo, ele provou que o edifício burocrático das pujantes organizações industriais podia diferenciar-se das masmorras cubiculares já conhecidas e tomar aspectos novos, onde o espaço interno cantasse um hino ao trabalho. (ARTIGAS, 1981)

O principal valor que Artigas destaca no edifício é a amplitude do espaço interior, cuja configuração – que destila da tradição características abstratas – é capaz de expressar simbolicamente ideais e, mais que isso, concretizá-los na realidade, ao sugerir e possibilitar novos modos de vida.

No Unity Temple, por sua vez, o salão da assembleia está contido num volume cuja forma é plena de conotações simbólicas: o cubo, imagem de perfeição geométrica tradicionalmente

usada para evocar unidade, equilíbrio e estabilidade. A dinâmica pulsante e moderna do espaço da assembleia e ausência de historicismos se conjugam, assim, com procedimentos formais clássicos, abstraídos e reinterpretados. Além de combinar sobriedade exterior e amplitude interior, sua cobertura translúcida é um importante antecedente do sistema de domos da FAU. Assim como no edifício da escola, os quadrados de luz são os vazios deixados pelas vigas estruturais, que cumprem ainda a função de calhas de escoamento de águas pluviais, sendo indício de uma íntima familiaridade com a unidade “orgânica” de Sullivan, a quem Artigas também admirava. Para ele, “antes de Wright, antes de Unity Church, não havia memória de uma solução americana, original, para o templo inconformista. Em face de um novo problema, inventava” (ARTIGAS apud PUNTONI et al. 1997: 101).

Esses edifícios públicos de Wright obtiveram representatividade com configurações formais mais concentradas e enfáticas, herdadas de tipologias tradicionais. Sendo referências importantes para Artigas e reconhecíveis na FAU, esclarecem uma possível conexão dos procedimentos projetuais desse edifício com a tradição da disciplina, já verificada de modo abstrato pela intenção manifesta do arquiteto de expressar o caráter e a dimensão simbólica, impregnando-o de valores morais.

Este prédio acrisola os santos ideais de então: pensei-o como a espacialização da democracia, em espaços dignos, sem portas de entrada, porque o queria como um templo, onde todas as atividades são lícitas. (ARTIGAS apud PUNTONI et al. 1997: 101)

Identidade entre estrutura e espaço

A recriação simbólica da cidade e do convívio público no interior da FAU deixa evidente o desejo de Artigas de que seu edifício inspirasse os valores de democracia e liberdade. Sua busca não implica, porém, uma atitude idealizada, distante da realidade, pois seu esforço era fazer da arquitetura um processo de reflexão crítica, que expusesse – de modo poético – os conflitos entre o ideal e o real. O edifício da FAU, concebido em 1962 e inaugurado em 1969, participou de um momento crítico para a arquitetura moderna, com profundas revisões que atingiam o meio internacional e também o Brasil, que, um tanto isolado da cena internacional, enfrentava debates específicos. A característica transparente e expansiva da arquitetura moderna, identificada com o otimismo que dominou a produção anterior à Segunda Guerra Mundial, perdia sua razão de ser, especialmente para Artigas. Índice disso é a opção por configurar a escola dentro de uma “caixa” opaca, constituída por elementos estruturais e voltada para seu próprio espaço interior, prescindindo de uma interlocução com a paisagem e indicando sua posição de resistência ao caos urbano e social (KAMITA, 2000). Se solidez e perenidade pareciam faltar à linguagem moderna, esses eram alguns dos atributos fundamentais da arquitetura tradicional que voltaram a ser considerados por diversos arquitetos a partir dos anos 1960, como Louis Kahn, que não se identificava mais com a leveza imaterial da linguagem moderna e desejava produzir uma arquitetura densa, inspirada diretamente nas ruínas romanas. Kahn reintroduziu em seus edifícios a divisão celular – com a marcação expressiva das malhas estruturais – e o espaço centralizado, interessando-lhe, sobretudo, explorar a substância interna da arquitetura. Seu edifício para o Yale Center for British Art (New Haven, Connecticut, 1969-1977) é um volume retangular de fachadas predominantemente cegas, com quatro andares organizados ao redor de dois pátios centrais de maior altura. O edifício é inteiramente coberto por domos de vidro, no intervalo regular e quadrado formado por vigas de concreto, assim como a FAU, com sua

malha de cobertura reticulada com os perfis triangulares das vigas-calhas de concreto, também vazadas com domos quadrados.

A tipologia do edifício voltado sobre si mesmo coincide, em ambos os casos, com uma solução estrutural e espacial totalizante, como haviam sido as coberturas abobadadas dos romanos. Apesar dessas semelhanças, o edifício de Artigas guarda uma dinâmica interna que Kahn não procurou alcançar. Isso é evidente nas soluções de cobertura, que, embora parecidas entre si, servem a propósitos distintos em cada caso. No Yale Center as linhas das vigas estão em rigorosa correspondência com as divisões dos espaços, que chegam ao alto do edifício, limitando a realização plena da planta livre. Na FAU, por sua vez, apenas as *salas de aula* tocam o teto, que, no mais, flutua desimpedido por todo o corpo da escola. A cobertura reticulada funciona, nesse caso, não para determinar previamente as divisões, mas para favorecer a impressão de unidade interna.

Kahn assumiu francamente seu débito com a tradição e por isso, recorreu com frequência a figuras geométricas puras, desejando conferir transcendência a sua arquitetura. Mantendo as referências clássicas no campo das formas abstratas, sua produção não deixa de ser moderna, embora pertença a um momento de revisão crítica. A essa mesma crise, Artigas preferiu responder com a explicitação das tensões que envolvem o processo projetual e construtivo da arquitetura e se não abriu mão de seus ideais, buscou confrontá-los com a realidade de sua experiência, como artista politicamente engajado. O edifício da FAU foi a oportunidade mais importante para realizar a correspondência entre unidade espacial e integração social numa arquitetura que manifestasse o desejo de incentivar a vida comunitária. Não é um desejo de transcendência, como o que animava Kahn, que dá sentido à aproximação do edifício da escola com a tradição, e sim o modo como Artigas concebia a arquitetura como veículo de expressão de conteúdos políticos.

Conferir, no espaço da arquitetura, dignidade aos ideais cívicos de liberdade e democracia – tal é o desejo que move o projeto de Artigas. No edifício da FAU, o partido do pátio central, já experimentado em outras escolas como os ginásios de Itanhaém (1959) e Guarulhos (1960), ganha eloquência pela identificação total do arquiteto com o programa. Em sua opinião, não há nenhuma função mais importante para o conjunto social que a escola, porque somente o conhecimento e a convivência que ela propicia são capazes de levar a cada indivíduo o aprendizado da cidadania. Mas a escola de arquitetura não é uma escola qualquer, é o local privilegiado para o exercício do espírito crítico que permitirá transformar ideias em espaços concretos, em novas formas de vida, daí sua importância fundamental. Como artista comunista, Artigas só podia conceber seu ofício como uma atividade potencialmente transformadora da sociedade, que o edifício da escola devia não apenas abrigar, mas comunicar de maneira elevada. Recorrendo a uma tipologia consagrada pela história, Artigas desejou conferir a sua escola de arquitetura o mais alto estatuto, concebendo-a como um verdadeiro templo moderno.



59 a 61. Yale Center For British Art, arq. Louis Kahn. 1974.
Universidade de Yale, New Haven, Connecticut, Estados Unidos, 2014.
62. Piso das salas de aula da FAU-USP, 1969.