



## O templo-escola<sup>1</sup>

> Ana Paula Pontes

Salão Caramelo tomado por uma assembleia estudantil da USP no fim da década de 1970

Salão Caramelo tomado por uma assembleia estudantil da USP no fim da década de 1970

1. Este artigo é um fragmento do mestrado *Diálogos silenciosos: arquitetura moderna e tradição clássica*, defendido em 2004 no Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro e orientado por João Masao Kamita.

A afirmação da profissão e a preocupação com o ensino marcaram a atuação de Vilanova Artigas, figura central da história da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU/USP). O desenho do edifício-sede da faculdade, na Cidade Universitária, começou a ser concebido em 1961, quase simultaneamente à primeira reforma do ensino, que privilegiou a interdisciplinaridade, abrangendo desde o desenho industrial até o urbanismo.

Concluído em 1969, o edifício da FAU consagrou-se não apenas como a principal realização do arquiteto, mas também como o maior ícone da chamada Escola Paulista de arquitetura, representando de modo exemplar uma nova visão sobre o ensino e os ideais de liberdade e convivência democrática de toda uma geração. Seu êxito está vinculado à linguagem moderna com que Artigas desenvolveu toda sua obra, coerente com sua posição no campo do ensino, o qual desejava libertar tanto dos limites herdados da engenharia quanto da tradição acadêmica.

A força com que o discurso em defesa da arquitetura moderna se apoiou na ideia do novo desencorajou por muito tempo a exploração de suas eventuais relações com a tradição da disciplina. No campo internacional, a possibilidade de questionar a supervalorização do sentido de ruptura com o passado coincidiu, não à toa, com a crise do racionalismo logo após a Segunda Guerra Mundial e com a revisão crítica do Movimento Moderno.<sup>2</sup> No Brasil, a revisão historiográfica toma corpo mais tarde, a partir dos anos de 1980, mesma época em que surgiram as experiências locais com o pós-modernismo.<sup>3</sup>

Falecido em 1985, Artigas não participou do debate específico sobre o diálogo da arquitetura moderna com a tradição clássica. 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 exem-

plares, sua 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 20, mesmo que o discurso o tenha negado com tanta veemência.

### Afinidades tipológicas

Com seu volume prismático retangular, sustentado por colunas de ritmo regular, podemos aproximar a configuração externa do edifício da FAU à tipologia de um templo grego, embora não interessasse a Artigas o ideal de beleza proporcional associado às formas da Grécia Antiga. Como já plenamente explorado pela crítica, características tipológicas similares estão presentes também nos palácios porticados de Brasília, apesar da enorme diferença na abordagem dos mestres da arquitetura carioca e paulista: enquanto Oscar Niemeyer usa formas que parecem flutuar, Artigas rejeita esse caminho e explicita a tensão das forças de sustentação em seus apoios, extraíndo dela sua expressão plástica.

Artigas, assim como Niemeyer, era filiado ao Partido Comunista Brasileiro, mas, ao contrário do carioca, não se satisfazia com o ideal de beleza formal. Procurando uma poética que contivesse a dimensão política, ele procurava manifestar sua visão particular do materialismo dialético com a explicitação dos processos e conflitos que envolvem a arquitetura no âmbito da construção e na inserção no ambiente.

As marcas das fôrmas do concreto na construção do edifício da USP não são expostas para obter uma dramaticidade plástica, como Le Corbusier em sua fase “brutalista”, mas sim para revelar o *processo* construtivo, resultado do labor humano. Com enormes empenas opacas, o edifício é sóbrio e discreto, embora sua presença seja imponente devido às dimensões. Mesmo os andares inferiores, mais transparentes, não contribuem para a mobilização plástica da fachada, pois, por serem muito recuados, ficam quase sempre na sombra.

Enquanto a simplicidade austera predomina na aparência exterior, a sensação é modificada no interior: o espaço se expande em rica configuração volumétrica, que oferece ao visitante distintas visadas. A fluidez do interior foi inaugurada

pela arquitetura moderna e constitui um de seus princípios fundadores. Na FAU, para explicitá-la, Artigas evitou organizar o programa com divisões verticais. O resultado, testado em projetos anteriores, distribui as funções em duas alas, dispostas em meios níveis e conectadas por rampas, que conduzem o usuário até o pavimento mais alto, num percurso contínuo. Um grande pátio central, chamado Salão Caramelo, divide as duas alas, e o conjunto é coberto por retícula estrutural com domos translúcidas que conferem iluminação homogênea a todo o espaço interno.

Se o edifício concentra a atenção no interior, não é na Antiguidade grega – cuja tipologia principal, o templo, tem seu interesse voltado para fora – que encontraremos as associações para o diálogo de Artigas com a tradição clássica. A amplitude interior é mais própria à espacialidade *romana* e às suas reinterpretações. A sensação de amplitude que se tem no interior do edifício da USP se deve, principalmente, a um elemento recorrente na história da arquitetura: *o grande salão central*. É o “vazio” do Salão Caramelo que descortina a dimensão do edifício, na horizontal e na vertical, e provoca a sensação de unidade interior. A espacialidade interiorizada da FAU, girando em torno do pátio central, é a principal pista para relacioná-la com o passado, tomando como referência inicial a arquitetura romana.

Na Roma republicana, a responsabilidade por grandes e numerosas obras de engenharia e infraestrutura do Estado davam relevância ao trabalho do arquiteto, cuja linguagem estava amparada nas técnicas construtivas.

Esse sentido cívico alimentou também a arquitetura de Artigas, para quem a atividade profissional era indissociável da responsabilidade social. Sua formação técnica favoreceu o domínio dos processos construtivos e uma postura mais prática, voltada para a ação no mundo real, em oposição à idealidade plástica de Niemeyer. Nos palácios de Brasília, o arquiteto carioca não apenas reinterpretou a tipologia do templo grego como também deu atenção especial à proporção das formas. Se a arquitetura de Artigas não adere a uma concepção ideal de beleza, pode suscitar comparações com a Antiguidade no âmbito do tipo arquitetônico – entendido como *esquema conceitual* aberto a distintas interpretações formais.

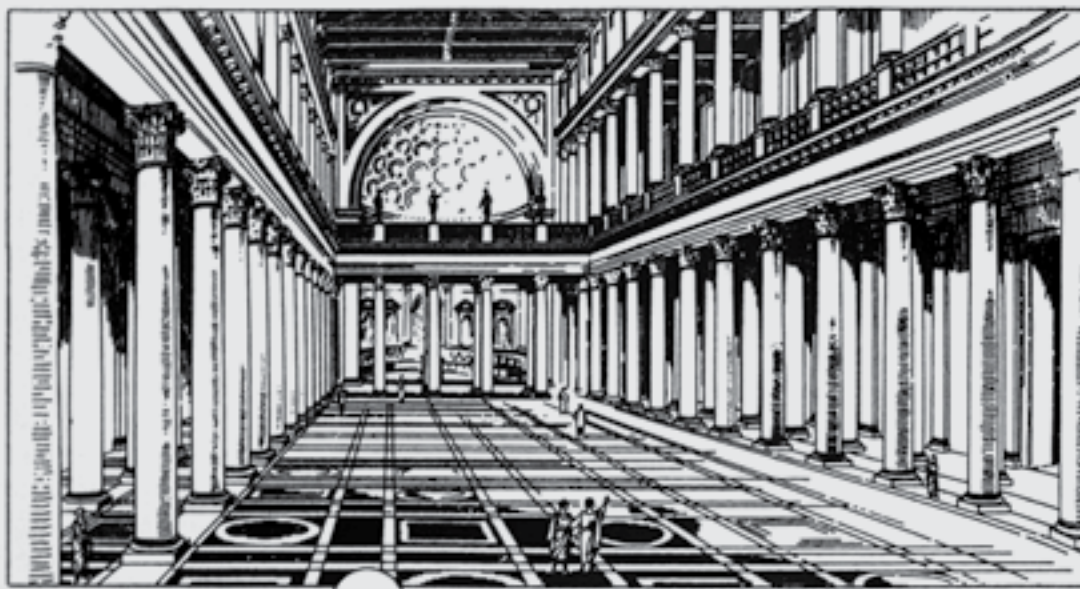
Dentre os tipos arquitetônicos desenvolvidos pelos romanos, o templo não é a melhor referência para o diálogo de Artigas com a tradição clássica, pois as cerimônias sagradas romanas ocorriam do lado de fora do edifício. A basílica – edifício de enormes proporções que funcionava

2. BANHAM, Reyner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Perspectiva, 1979. COLQUHOUN, Alan. *Essays in architectural criticism: modern architecture and historical change*. Cambridge: The MIT Press, 1995. CURTIS, William J. R. *Modern architecture since 1900*. London: Phaidon Press, 1999. FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. ROWE, Colin. *As I was saying – recollections and miscellaneous essays*, vol.2, Cornelliana. Cambridge: The MIT Press, 1996. WITTKOWER, Rudolf. *Los Fundamentos de la Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

3. Sobre a relação da arquitetura brasileira com a tradição clássica, ver: “Teoria acadêmica, arquitetura moderna, corolário brasileiro”. In: Revista *Gávea* nº11. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de História, abril de 1994, pp.180-93. CONDURU, Roberto. “Ilhas da Razão: Arquitetura Racionalista do Rio de Janeiro no Século XX”. Niterói: Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia do Centro de Estudos Gerais da UFF. Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social (não publicada), 2000. MAHFUZ, Edson. “O Clássico, o Poético e o Erótico”. In: *Arquitetura e Urbanismo*, nº15. São Paulo: PINI, dezembro de 1987, pp.60-68.

Interior da Basílica Ulpia, localizada no Fórum de Trajan (98 d.C), em Roma

Interior da Basílica Ulpia, localizada no Fórum de Trajan (98 d.C), em Roma



como centro administrativo, judiciário e de negócios – era, por sua vez, o típico edifício público com vida interior, tendo posteriormente dado origem às igrejas cristãs. Enquanto nos templos a colunata era um elemento externo, na basílica ela é levada para dentro do edifício, o que confere plasticidade ao grande salão coberto. Se a configuração tipológica da basílica tem semelhanças com o salão da FAU, não se pode dizer o mesmo das características estáticas de seu interior, dado tanto pela rígida simetria axial quanto pelo peso das massas murais. Essa espacialidade definida por contornos construídos encontra seu equivalente urbano no fórum – praça pública onde funcionava o mercado –, cujas configurações não possuem a mesma rigidez espacial, sendo mais complexas e dinâmicas que as da basílica. O fórum é, portanto, 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 na vida da cidade. O Salão Caramelo – pátio banhado de luz natural e envolvido pelos “edifícios” que abrigam o programa da escola – funciona como uma praça, que, trazida para dentro do edifício, confere a ele caráter urbano, público. Seguindo seu espírito cívico, Artigas desejava criar no interior do edifício um ambiente favorável às trocas entre os indivíduos, de um modo livre e democrático, como na cidade.

A ideia da equivalência entre o espaço público das praças e o interior dos edifícios percorreu uma longa trajetória na história da arquitetura até chegar a interpretação que o seiscentista Andrea Palladio fizera do texto de Vitruvius: a casa romana típica possuía o mesmo princípio organizador que a cidade, sendo o pátio central, rodeado por cômodos, equivalente à praça pública – ou fórum –, cercada de edifícios. Desejando a máxima fidelidade aos antigos, Palladio organizava seus

palácios urbanos e *villas* segundo um princípio hierárquico, com a disposição dos cômodos ao redor de pátios descobertos ou vestíbulos cobertos de grande altura, que condensavam o sentido monumental dos edifícios. Palladio procurava aplicar em seus edifícios as regras de perfeição geométrica e proporcional que estariam, segundo a visão humanista da época, em consonância com a ideia de harmonia cósmica. Colin Rowe comparou o raciocínio matemático de sua arquitetura às estratégias modernas de projeto das *villas* de Le Corbusier dos anos 1920. Artigas não é dotado desse sentido idealizado de beleza proporcional e geométrica, em comunhão com a natureza. Será mais interessante, portanto, pensar sua relação com a tradição a partir de outros exemplos da história.

### O espaço cívico e o neoclassicismo

A crença na capacidade de monumentos dedicados aos grandes ideais serem propulsores de comportamentos exemplares chegou à arquitetura do século 20. Os construtivistas russos, cuja experiência integra a ideologia reformista moderna, procuravam expressar os valores da revolução soviética, enfatizando programas coletivos chamados “condensadores sociais”. Na concepção de Artigas, preocupado em explicitar o caráter político de sua arquitetura, o edifício da FAU deveria favorecer a experiência democrática.

Se a concepção democrática – expressa na continuidade espacial – domina o partido do projeto, é no Salão Caramelo que sua conotação simbólica se concretiza mais claramente. Configurado como um *fórum*, trata-se não apenas de um local reservado à realização de variadas manifestações universitárias, mas sobretudo de um espaço convidativo que induz a comunidade da escola a realizar atividades coletivas e lembrando-a de sua importância, mesmo quando vazio.

É preciso ressaltar que essa ideia podia ser considerada extremamente subversiva na época das acirradas oposições políticas, o que ajuda a entender o afastamento compulsório de Artigas da FAU em 1969, em razão do endurecimento da ditadura militar. 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 – entendida, no sentido moderno, como a qualidade de manter vivos valores elevados e identificados com a comunidade. Essa qualidade é alcançada com uma configuração plástica que, com meios absolutamente abstratos e modernos, reinterpreta uma tipologia presente na tradição arquitetônica, tanto no fórum romano quanto nos salões centrais da arquitetura neoclássica.

Artigas desejou corporificar no edifício da FAU um procedimento familiar ao neoclássico Grandjean de Montigny, arquiteto que chegou ao Brasil com a Missão Artística Francesa, em 1816. A contribuição do francês alcançou sua abrangência sobretudo por sua atuação didática à frente da academia, tendo sido responsável também pelo projeto do edifício que sediou a Academia Imperial de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Assim como nos típicos saguões centrais filiados à tradição palladiana, e também à neoclássica, o Salão Caramelo amplia-se na altura e recebe luz da cobertura, oferecendo, ainda, visão privilegiada da principal circulação vertical. Articulados pelo raciocínio planar moderno que rege o edifício da USP, todos esses elementos distribuem-se de maneira distinta daquela tradição. A começar pelo fato de que o salão não é a entrada da escola, nem seu centro de distribuição, pois é lateral ao eixo de circulação das rampas. 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, provocando o efeito inverso de dispersar o olhar e conduzi-lo às bordas do volume, evitando o efeito cênico de focalização do centro.<sup>4</sup> O Salão Caramelo não deixa, porém, de atrair para si o olhar, pois, em grande parte do edifício, fechado com empenas, não se pode olhar para fora. Essa atração não implica, porém, uma hierarquização excessiva, pois a amplitude vertical do salão é contraposta à atenção horizontal do teto homogêneo que cobre o edifício indistintamente. A configuração de sua planta permite um circuito fluido, sem se prender a eixos de simetria. Os próprios limites do Salão Caramelo são muito variados, com áreas transparentes, outras abertas e um bloco cego que avança em balanço sobre seu piso.

A linguagem moderna não impede a manifestação de sua dimensão simbólica. Não é à toa que o Salão Caramelo é dominado numa das faces pelo corpo da biblioteca, cujo fechamento em vidro a transforma numa vitrine iluminada, sinalizando sua importância. O salão assume plenamente sua condição de foco central quando é ocupado por atividades coletivas, povoado. 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 Wright

O crítico e historiador da arquitetura Bruno Zevi dedicou parte de seus estudos a compreender a obra de Frank Lloyd Wright, defendendo a tendência “orgânica” do norte-americano contra o formalismo plástico filiado à linguagem corbusiana.<sup>5</sup> Embora Wright tenha manifestado diversas vezes repulsa à arquitetura tradicional do Ocidente, sua obra não estaria isenta de ser “contaminada” por ela. Isso é especialmente evidente em alguns edifícios públicos, cujos espaços internos exerceram reconhecida influência sobre Artigas<sup>6</sup>, que alternou ao longo de sua carreira movimentos de aproximação e distanciamento com relação ao mestre norte-americano.

Em 1960, Artigas escreveu uma breve apresentação da obra de Wright para o catálogo da exposição do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro.<sup>7</sup> Ele passa de modo genérico pelas casas e cita nominalmente apenas três obras: Larkin Building, Unity Temple e o Museu Guggenheim. 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.

O espaço espiralado do Guggenheim gira em torno de um grande saguão iluminado por cima, que, como vimos, compõe a longa tradição da tipologia de espaços centralizados, e será outro aspecto em comum com o edifício de Artigas. Em 1904, quando convidado a projetar a sede administrativa da Larkin, Wright já era bastante reconhecido por suas *prairie houses*, mas tinha raros edifícios para outros fins. O partido do Larkin chama a atenção por sua configuração reclusa, voltada para o interior, 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. As características contrastam com

4. CONDURU, Roberto. “Grandjean de Montigny – um Acadêmico na Selva”. In: BANDEIRA, Julio; XEXÉU, Pedro. *Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003. Segundo Conduru, o edifício da Praça do Comércio contava também com aberturas altas nas paredes externas (destruídas por ocasião da reforma dos anos 1980), que proviam o interior de iluminação para as atividades que ali se desenvolviam. Embora ajudassem a caracterizar as várias centralidades do edifício, essas aberturas não se confundiam em hierarquia com o lanterim sobre o cume da abóbada, destinado a garantir importância máxima ao centro geométrico da composição, iluminado de modo cênico.

5. Enquadrada nessa tendência, a arquitetura de Oscar Niemeyer foi alvo de duras críticas de Zevi. Conferir WISNIK, Guilherme. “Doomed to Modernity”. In: FORTY, Adrian; ANDREOLLI, Elisabetta. *Modern Brazilian Architecture*. Phaidon Press, London, 2004.

6. Conferir ARTIGAS, Vilanova. “Frank Lloyd Wright (1869-1959)”. In: *Caminhos da Arquitetura Moderna*. São Paulo: LECH – Livraria Editora de Ciências Humanas, 1981.

7. Idem. “Frank Lloyd Wright (1869-1959)”. In: *Caminhos da arquitetura moderna*, op. cit.

a horizontalidade e assimetria integrada ao sítio das *prairie houses*, o que levou Zevi a considerar o edifício uma “perfeita antítese dos da pradaria”.<sup>8</sup>

O dado que diferencia significativamente o edifício administrativo das residências é seu caráter monumental, alcançado não apenas pela sobriedade exterior, mas sobretudo pela amplitude do átrio central, iluminado pela cobertura. Enquanto nas casas o arquiteto procura favorecer a convivência em ambiente íntimo e acolhedor, no Larkin ele valorizou outra instituição fundamental da cultura norte-americana: o trabalho, cuja natureza *coletiva e pública* é mais afeita ao clima de exaltação. Trata-se, no fundo, de fundir as duas coisas na espacialidade do edifício, pois, como observou Zevi, “o grandioso ‘poço’ iluminado pela parte de cima determina uma atmosfera comunitária adaptada a uma grande família de pessoas que trabalham”.<sup>9</sup> Nessa configuração, que procura a comunhão entre os polos público e privado da vida social, Wright imprime sua versão particular de democracia, que pressupõe a valorização mútua entre indivíduo e coletividade.

Como apontou William Curtis, “com sua silhueta severa e dominante, seu forte caráter axial e seu atmosférico espaço interior que lembra uma nave, é possível compreender por que o Larkin Building foi apelidado de ‘catedral do trabalho’”.<sup>10</sup> Se a particular espiritualidade de Wright podia ser admirada por um materialista histórico como Artigas, é porque ela era essencialmente laica: tinha como ente supremo a democracia, que, mais que um mero Deus de adoração, era um objetivo a ser perseguido na ação sobre o mundo, na prática do projeto. No catálogo da exposição de Wright, Artigas observa 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”.<sup>11</sup>

O que está sendo valorizado ali é a contribuição específica dos arquitetos na transformação social, que tem na ação do projeto sobre o ambiente seu instrumento de intervenção crítica<sup>12</sup>, com o que concorda Zevi, ao afirmar que, no Larkin Building, “a arquitetura promove uma renovação dos conteúdos e das funções sociais, um diálogo democrático entre dirigentes e empregados, muito raro na América de então”.<sup>13</sup>

Se o vetor de transformação está no projeto (entendido como desenho, de “*desígnio*, intenção”)<sup>14</sup>, a identificação de Artigas com Wright não poderia estar baseada no campo abstrato das

ideias, e sim na materialização arquitetônica da *forma*. O principal valor do Larkin Building que Artigas retém para si 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.

A conjugação de exterior opaco com interior amplo e focado num salão central será usada novamente por Wright no Unity Temple, concluído em 1907. Mantendo-se firme em sua postura de recusa aos elementos simbólicos “literários” da linguagem acadêmica ainda dominante em sua época, e que eram demanda quase obrigatória em edifícios religiosos, o autor confere espiritualidade ao templo por meio de recursos exclusivamente tectônicos, ou seja, com meios do domínio específico da arquitetura.

No âmbito da construção, a claraboia que cobre o espaço central revela a unidade “orgânica” que Wright assimilara de Louis Sullivan, pois as vigas que formam uma retícula estão precisamente alinhadas com os pilares, relacionando num único conjunto forma geradora, elementos estruturais e luz natural. Mais que nas características um tanto genéricas da combinação de sobriedade exterior e amplitude interior do Unity Temple, vemos em sua cobertura translúcida outro antecedente do sistema de domos da FAU. Também 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.<sup>15</sup> Para o brasileiro, “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”.<sup>16</sup>

Mesmo reconhecendo a originalidade de Wright, não se pode deixar de observar que, no templo, ele se vale de procedimentos formais consagrados, que são reinterpretados de modo novo. Ainda que o norte-americano seguisse fiel aos princípios essenciais de sua arquitetura, avesso a historicismos de qualquer ordem, eles não se chocam com a aura clássica do Unity Temple, que não passou despercebida por seus contemporâneos, apesar da dinâmica pulsante e moderna do espaço da assembleia. Nas palavras de William Curtis: “Parece que Wright estava plenamente consciente das ressonâncias clássicas em seu projeto, e foi sugerido recentemente que ele pode ter sido influenciado pelo classicismo nu de Schinkel,

8. ZEVI, Bruno. *Frank Lloyd Wright*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p.64.

9. Idem, *ibidem*, p.66.

10. CURTIS, William J. R. *Modern architecture since 1900*. New Jersey: Prentice Hall, 1987, p.89.

11. ARTIGAS. “Frank Lloyd Wright (1869-1959)”, op. cit., p.92-3.

12. Isso nos lembra a posição de Artigas diante dos debates sobre as formas de oposição à ditadura militar, quando defendia o *desenho* como o recurso mais poderoso dos arquitetos, contra o combate armado, a que muitos colegas aderiram. ARTIGAS. “O Desenho”. In: *Caminhos da arquitetura*, op. cit.

13. ZEVI. *ibidem*, p.68.

14. Como defendido por Artigas no texto “O Desenho”, op. cit.

15. ARTIGAS. *Caminhos da arquitetura moderna*, op. cit.

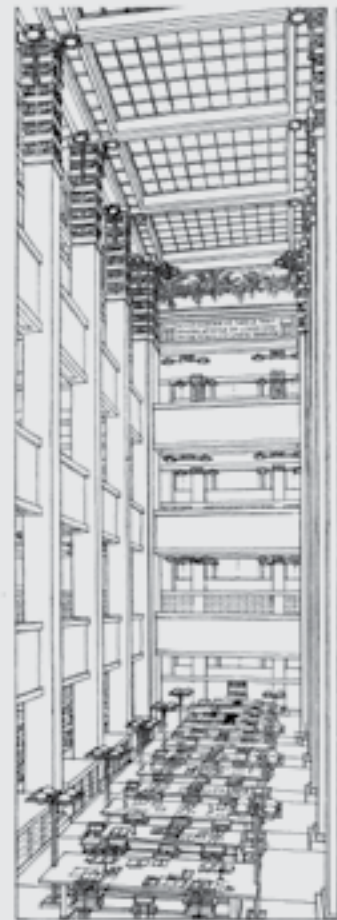
arquiteto alemão do início do século 19, que era bem conhecido e admirado na Chicago daquela época. (...) Valores clássicos foram abstraídos e transfigurados até o ponto em que as formas do arquiteto parecessem possuir um caráter quase natural. Esta magnífica síntese lembra, mais uma vez, que Wright, apesar de todo o seu poder de inovação, era um tradicionalista que se importava com os ‘fundamentos da lei e da ordem inerentes a toda grande arquitetura’”.<sup>17</sup>

Tais ressonâncias não devem ser consideradas estranhas se lembrarmos da força da arquitetura neoclássica para a afirmação da identidade americana, como na capital do país. Wright, certamente, não se identificava com esses exemplos, mas é preciso lembrar que foi com o Neoclassicismo – o primeiro movimento amplamente internacional da arquitetura, difundido no período do Iluminismo – que começa a se desenvolver a tendência a conferir teor simbólico aos edifícios institucionais fazendo uso de recursos especificamente arquitetônicos, como a articulação das massas construídas. Os diversos elementos da composição eram emprestados não apenas da história, como os das ordens gregas, mas também das imagens de sólidos geométricos puros, muitas vezes despidos de ornamentos figurativos, sendo manipulados de forma inédita. Sobre a presença da tradição nessas obras de Wright, é esclarecedora a análise de Richard Etlin, relacionando-as aos ensinamentos dos mestres franceses da arquitetura iluminista: “Os edifícios institucionais seminais de Wright, o Larkin Building (...) e o Unity Temple (...) têm um modo de distinguir espaços principais e circulação que remete diretamente ao sistema de projeto de Durand. A unidade das massas exteriores está em perfeita sintonia com os requisitos de Blondel para *une grande architecture*. As afinidades quanto ao espírito estético entre a austeridade das massas do Larkin Building e a austeridade neoclássica imaginada por Boullée e Ledoux refletem uma orientação similar para a composição monumental. E, finalmente, a organização de cada edifício ao redor de um ‘salão nobre’, investido de uma aura espiritual, revela um ponto de vista análogo à orientação simbólica de Boullée e seus contemporâneos. Por ter sido a arquitetura de Wright, na especificidade de suas formas, tão surpreendentemente nova e moderna, pode parecer paradoxal que essas obras fossem imbuídas de princípios essenciais ao pensamento acadêmico. No entanto, como têm mostrado as recentes pesquisas e críticas, o débito de Wright para com a tradição clássica foi amplo e profundo”.<sup>18</sup>

Sendo Wright personagem vital da fundação de uma nova “tradição” – a arquitetura moderna –, não é de admirar que características entranhadas de modo “amplo e profundo” em sua obra continuassem a ser transmitidas aos seus sucessores, mesmo sendo essas vinculadas a um passado que o arquiteto ajudou a transpor. A identidade entre as formas de seus edifícios públicos e os ideais modernos que desejava difundir era algo que Artigas também buscava alcançar. Se essas formas são referência importante para o edifício da FAU, e são, ao mesmo tempo, debitoras da tradição clássica, encontramos em Wright uma possível conexão entre Artigas e essa mesma tradição. No projeto da FAU, o vínculo se dá pelo desejo de expressar o caráter do edifício, conferindo dimensão simbólica ao seu espaço interior, e impregnando-o dos valores morais que o arquiteto desejava difundir.

Se sua obra não contém qualquer sentido nostálgico com relação ao passado, tampouco uma idealidade alienada da realidade, vemos que, na FAU, assim como nos edifícios públicos de Wright, a função representativa é alcançada por meio da configuração espacial que remete à tipologia de antigos edifícios sagrados. O próprio Artigas ajuda a consolidar essa ideia, ao afirmar: “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”.<sup>19</sup>

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 nos 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 é capaz 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 à sua escola de arquitetura o mais alto estatuto, concebendo-a como um verdadeiro templo moderno.



Pátio central do Larkin Building (1904), edifício desenhado por Frank Lloyd Wright, em Buffalo, NY

Pátio central do Larkin Building (1904), edifício desenhado por Frank Lloyd Wright, em Buffalo, NY

16. ARTIGAS. “Frank Lloyd Wright (1869-1959)”, op. cit., p.93.

17. CURTIS, *Modern architecture since 1900*, op. cit., p.89.

18. ETLIN, Richard. *Symbolic space: french Enlightenment architecture and its legacy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p.85.

19. ARTIGAS. Vilanova Artigas, op. cit., p.101.

## Identidade entre estrutura e espaço

A arquitetura de Artigas – e a arquitetura paulista, em geral – possui características bastante distintas da produção brasileira mais valorizada no exterior, especialmente daquela produzida pelos cariocas até o final da década de 1950.<sup>20</sup> A inauguração de Brasília marca o início do declínio da arquitetura carioca e coincide com um momento de profundas revisões no meio internacional. O debate que ocorre no Brasil se dá de maneira isolada, embora a arquitetura paulista tenha afinidades com o chamado “brutalismo” associado à nova fase de Le Corbusier e à produção de jovens ingleses, e também com a tendência às “megaestruturas” que se manifestava em diversos países do mundo.

O edifício da FAU, paradigmático desse momento crítico, mostrava que aquela característica transparente e expansiva da arquitetura moderna, identificada com o otimismo que dominou a produção anterior à Segunda Guerra Mundial, tinha, pelo menos para Artigas, perdido sua razão de ser. 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. Sua arquitetura prescindia de uma interlocução com a paisagem, sendo antes uma estrutura voltada sobre si mesma. A solução interiorizada reflete distância de modelos de escolas semelhantes, como o edifício da Bauhaus (criado por Walter Gropius, em 1926), organizado em volumes funcionais que se espalham em múltiplas direções, ou a Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil (de Jorge Machado Moreira, de 1957), de filiação à linguagem corbusiana.

Artigas experimentou a linguagem corbusiana se aproximando da arquitetura carioca, quando, em meados da década de 1940, desiludira-se com Wright. Assim como tinha feito a crítica à obra de Wright, o arquiteto acabou também por problematizar a ideologia moderna filiada a Le Corbusier, que se tornou, mais que uma referência desconfortável, alvo das duras críticas publicadas no ambiente politicamente tenso da época. Como afirmou João Masao Kamita, a busca de Artigas por novos caminhos para a arquitetura “parte da constatação de que a relação entre interior e exterior, tal como consubstanciada na ideia moderna de transparência da forma, se tornou problemática”.<sup>21</sup> Nesse contexto – em que a integração fluida da arquitetura com o ambiente urbano exterior pode indicar uma entrega dócil à realidade – vemos voltar à obra de Artigas o sentido de interioridade orgânica, que, nascido inicialmente das afinidades com Wright, vem agora despido daquela linguagem das primeiras casas.

Na fase madura da obra de Artigas não é possível identificar qualquer desejo de comunhão com o meio, mas, ao contrário, ele exercita um modo de inserção que oferece resistência ao ambiente, recriando-o artificialmente sob o domínio da construção. A geometria é um elemento expressivo em sua obra, mas não se apresenta como signo da ordem ideal do mundo. Ela expressa a lógica do jogo de forças que dinamizam a estrutura, o elemento primordial de contornos básicos e apoios complexos que abrigará as ricas configurações dos espaços interiores.

A conformação reclusa, que guarda a expansão somente para o interior, distingue a tomada de posição de Artigas de resistência ao caos urbano e social. Sua linguagem despe-se do franco otimismo moderno e volta-se para a exposição concreta dos processos dialéticos que geram a forma arquitetônica, assumindo uma feição inevitavelmente mais grave. Na opinião de Kamita: “Sob a pressão irremediável dessa turbulenta e constrangedora realidade, não procede conceber a forma arquitetônica exclusivamente como plano de projeção de uma ordem futura. Ao contrário, Artigas almeja um ideal que se realize no presente, que interfira de modo direto no ambiente da vida. Daí a busca por uma linguagem arquitetônica enfática e contundente para que o edifício seja percebido como presença concreta e palpável no espaço. Daí, também, a preocupação em assegurar solidez e perenidade à ordem da arquitetura”.<sup>22</sup>

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 escondia seu fascínio pela arquitetura romana. A tendência de Artigas a concentrar os esforços plásticos de sua arquitetura numa grande estrutura que abriga todo o programa e define um espaço interno unitário permite pensar em analogias de outra ordem com a arquitetura romana, a partir da própria referência tipológica. Os romanos desenvolveram sua linguagem arquitetônica – certamente “enfática e contundente” – em estreita relação com as técnicas construtivas, gerando formas cuja solidez contrasta com as estruturas mais arejadas dos templos gregos. Como explica Argan, com a articulação de massas murais com arcos e abóbadas, a arquitetura romana criou “um forte sistema de forças combinadas que permite cobrir grandes vazios e, sobretudo, estabelecer uma clara distinção entre o espaço externo, em que está situado o edifício, e o interno, contido no edifício”.<sup>23</sup> A tipologia do edifício voltado sobre si mesmo coin-

20. Embora a arquitetura paulista seja também reconhecida no exterior, nunca obteve tanta receptividade quanto a produção carioca das décadas de 1940 e 1950. WISNIK, “Doomed to Modernity”, op. cit.

21. KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p.24.

22. KAMITA, ibidem, p.23.

23. ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: da Antiguidade a Duccio*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.170.

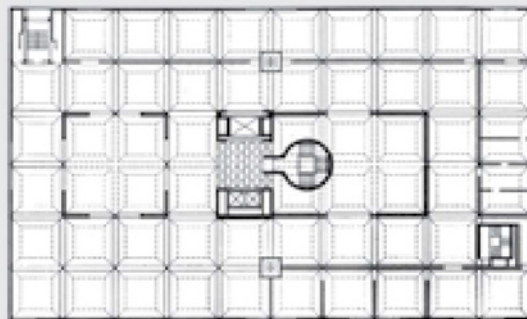
cide, em ambos os casos, com uma solução estrutural e espacial totalizante: os grandes pórticos em concreto de Artigas e as coberturas abobadadas dos romanos. Na FAU, dada a enorme dimensão da área coberta, a estrutura se completa com o auxílio de pilares intermediários. O arquiteto evidencia a malha estrutural da cobertura, reticulando toda sua superfície com os perfis triangulares das vigas-calhas de concreto, vazadas com domos translúcidos em cada módulo quadrado.

Rowe observa que coberturas nervuradas, embora identificadas com o sistema espacial da *Beaux-Arts*, voltaram a aparecer na arquitetura na década de 1950, quando a crise da arquitetura moderna coincide com a volta a uma contenção volumétrica mais próxima da sobriedade clássica. 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. Rowe mostra como “Kahn é capaz de aceitar a pressão da estrutura sobre o espaço”, ao reintroduzir em seus edifícios a divisão celular – com a marcação expressiva das malhas estruturais – e o espaço centralizado. Interessava-lhe, sobretudo, explorar a substância interna da arquitetura. Seu edifício para o Yale Center for British Art (1969) 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. Se todos esses aspectos são muito semelhantes ao edifício da FAU, o edifício 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. No Yale Center as linhas das vigas estão em rigorosa correspondência com as divisões dos espaços, que chegam até o 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, portanto, não para determinar previamente as divisões, mas para favorecer a impressão de unidade.

Kahn assumiu francamente seu débito com a tradição e, por isso, recorreu com frequência a figuras geométricas puras, desejando conferir transcendência à 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 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.

Dá ser a referência romana – tanto voltada para a ação prática no mundo quanto dotada de caráter público e cívico – à interlocução mais rica do diálogo da obra de Artigas com o passado. A ênfase expressiva tão vinculada em sua poética às questões intrínsecas da construção é, ao mesmo tempo, uma coincidência com a antiga tradição romana e um indício de seu engajamento no presente. Mas, se a configuração da escola possui antecedentes na tradição arquitetônica, e ampara-se ainda no campo simbólico, isso não contradiz sua importância como obra de referência da arquitetura moderna brasileira, estando o edifício no próprio centro da particular revisão crítica que ocorreu em São Paulo nos anos 1960. A arquitetura de Artigas está, sem dúvida, imbuída dos conflitos mais atuais de seu tempo. ■

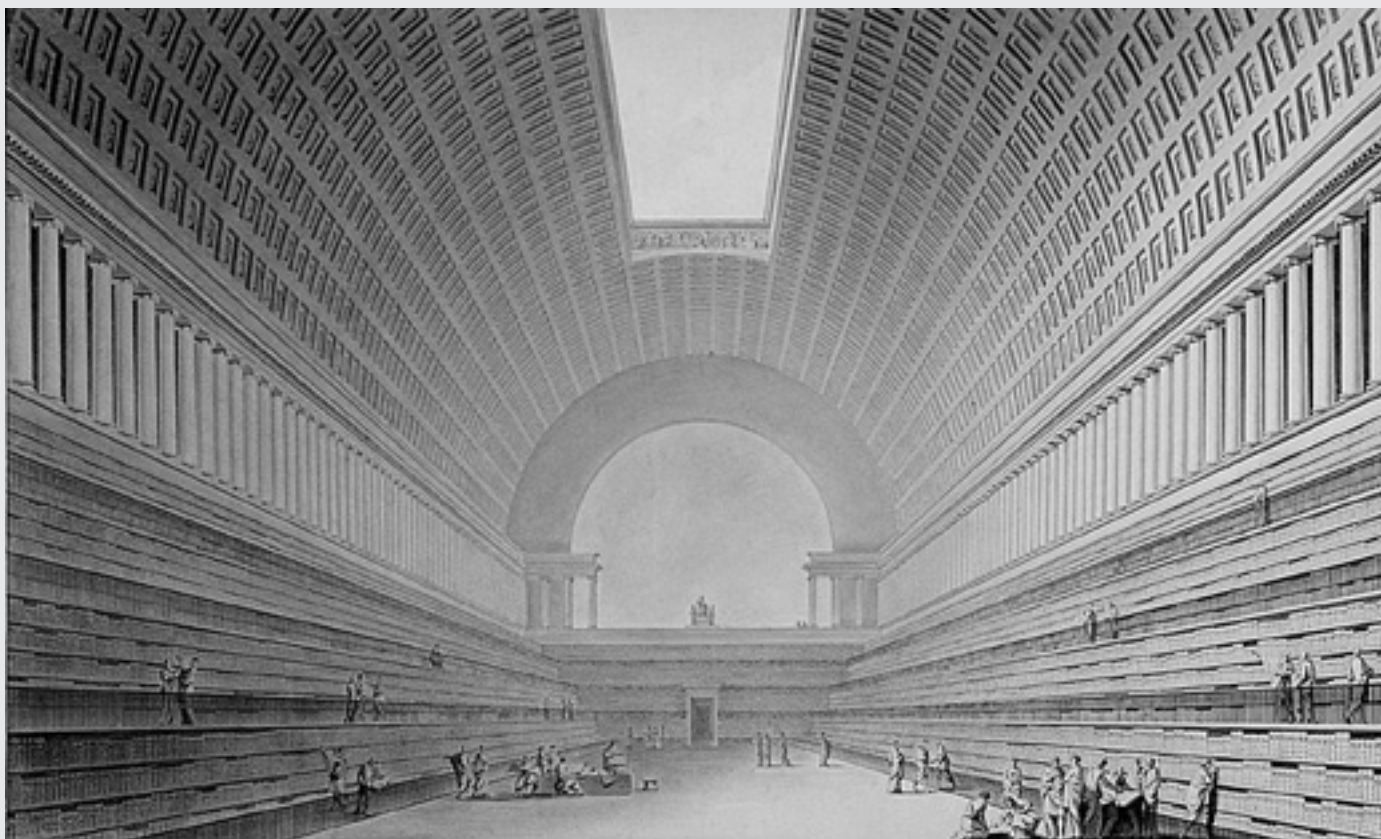


Yale Center of British Art (1969), em New Haven, Connecticut, desenho de Louis Kahn

Yale Center of British Art (1969), em New Haven, Connecticut, desenho de Louis Kahn







# The temple-school<sup>1</sup>

> Ana Paula Pontes

**Biblioteca Nacional da França (1975), de Étienne-Louis Boullée**

**Biblioteca Nacional da França (1975), de Étienne-Louis Boullée**

Affirmation of the profession and a concern for education are what distinguished the work of Vilanova Artigas, the main figure in the history of the Faculty of Architecture and Urbanism at the University of São Paulo (FAU/USP). The design of the faculty's headquarters, in Cidade universitária, was started in 1961, almost at the same time as the first reform in education, which favored interdisciplinarity, ranging from industrial design to urban planning.

Completed in 1969, FAU's building turned out not only as the main achievement of the architect, but as the greatest icon of the *Paulista* school of architecture, representing exemplarily a new vision on education and the ideals of freedom and democratic coexistence of an entire generation. Its success is tied to the modern language adopted by Artigas in the development of his body of work, consistent with his views on education, which he wished to free from both the limitations inherited from engineering and academic tradition.

The powerful way the discourse in defense of modern architecture supported itself on the idea of novelty discouraged, for a long time, the

exploration of its possible relations with tradition inside the discipline. Internationally, the possibility of questioning the overvaluation of the sense of rupture with the past coincided, not by chance, with the crisis rationalism went through after WWII and with the critical review of the Modern Movement.<sup>2</sup> In Brazil, the historiographical review takes shape later, starting in the 1980s, the time when the first local post-modern experiences took place.<sup>3</sup>

Having passed away in 1985, Artigas did not take part in the specific debate on the dialogue between modern architecture and classical tradition. Although the architect shared the disdain of modern ideology towards academic architecture, it is interesting to look at his work in a search for possible affinities with architectural tradition since the design of FAU's HQ because, as it was designed to condense collective values taken as exemplary, its execution bestows upon it a monumental character. The question that ought to be posed: how did the design deal with the theme of symbolic expression while remaining fully loyal to modern abstract language? Leaving aside figurative and ornamental aspects, as

1. This article is a fragment of the Master's thesis *Silent Dialogues: modern Brazilian architecture and the classical tradition*, defended in 2004 at the *Departamento de História da Pontifícia Universidade Católica* in Rio de Janeiro and oriented by João Masao Kamita

well as those relating to orders, it is possible to find features of architectural tradition that, once abstracted and filtered by the new language, remain alive in several instances in the history of modern 20<sup>th</sup>-century architecture, even though the discourse denied it so vehemently.

## Typological affinities

The volume shaped as rectangular prism, supported by columns on a regular rhythm, approximates the external configuration of the FAU building to the typology of Greek temple, despite Artigas' lack of interest in the proportional beauty ideal associated with forms in Ancient Greece. As it has been fully explored by critics, similar typological characteristics can be found in the portico palaces of Brasília, despite the striking difference in approach taken by the masters of Rio and São Paulo architecture. While Oscar Niemeyer uses shapes that appear to float, Artigas rejects this path and exposes the tension in the supporting elements, extracting from it his artistic expression.

Artigas, like Niemeyer, was affiliated with the Brazilian Communist Party, but, unlike the master from Rio, was not satisfied with the ideal of formal beauty. In his search for poetry with a political content, he looked to express his particular view on dialectical materialism via the exposure of processes and conflicts related to architecture in aspects such as construction and insertion within the environment.

The marks left over from the concrete formwork during the construction of the building at USP were not exposed in order to produce a dramatic effect, as did Le Corbusier in his "brutalist" phase, but to exhibit the construction process, the result of human labor. With its huge opaque façades, the building is sober and discreet, despite its imposing presence. Even the lower more transparent floors do not contribute to the look of the façade, because, for being setback, they receive very little sunlight.

Whilst austere simplicity prevails with regard to the external appearance, inside the building the feel is another: the space expands into a rich volumetric configuration, which offers distinct views to visitors. Fluidity in interior spaces was inaugurated by modern architecture and is one of its founding principles. In order to take better advantage of it with the FAU building, Artigas avoided organizing the program with vertical partitions. The result, previously tested in other projects, distributed the functions into two wings, which are arranged half-level in relation to

one another and connected by ramps that lead patrons to the uppermost floor via a continuous route. A large central courtyard, known as *Salão Caramelo* (Caramel Hall), separates the wings. The roof is a structural lattice that features translucent domes in order to let natural light bathe the interior space uniformly.

While the building focuses attention on the inside, it is not in Ancient Greece – where the main typology, the temple, placed its interests in the exterior – that one can find associations for Artigas' dialog with classical tradition. Its interior spaciousness is more suited to *Roman* spatiality and its reinterpretations. The feeling of spaciousness that one has inside the FAU building owes a great deal to a recurring element in architectural history: *the great central hall*. The "emptiness" of *Salão Caramelo* is responsible for revealing the horizontal and vertical dimensions of the building, and provokes a feeling of unity inside. The spatiality focused on the interior of FAU, revolving around the central courtyard, is the main clue that connects it to the past, taking as initial reference Roman architecture.

In republican Rome, the responsibility of creating large and numerous works of engineering and infrastructure bestowed great importance upon the work of architects, whose language was supported on building techniques.

This civic sense also nurtured the architecture of Artigas, for whom the profession was inseparable from social responsibility. His technical training favored the mastering of building processes and a more practical approach, focused on *action* in the real world, as opposed to Niemeyer's plastic ideality. In the palaces of Brasília, the architect hailing from Rio not only reinterpreted Greek temples, but also gave special attention to the proportion of forms. Even though Artigas' architecture does not adopt an ideal concept of beauty, it may raise comparisons with Antiquity vis-à-vis architectural type – which is understood as a *conceptual scheme* open to different formal interpretations.

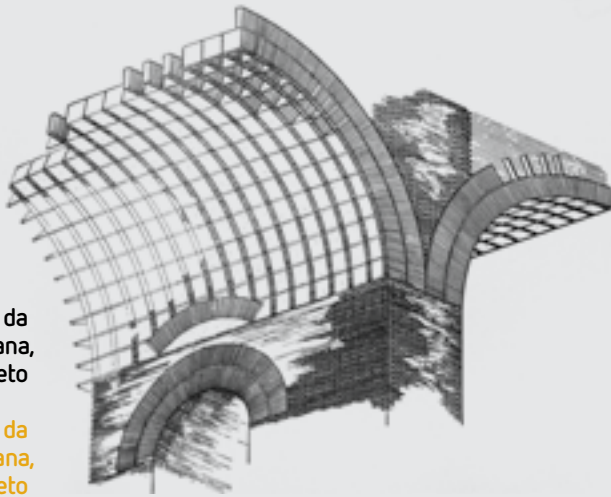
Amongst the architectural types developed by the Romans, the temple is not the best reference for the dialogue between Artigas and classical tradition, as sacred Roman ceremonies took place outside the building. The basilica – a building of extensive proportions that functioned as an administrative, legal and business center – was, in turn, the typical public building with indoor activities; it subsequently gave rise to Christian churches. While the temples possessed the colonnade as an exterior element, the

2. BANHAM, Reyner. *Theory and Design in the First Machine Age*. São Paulo: Perspectiva, 1979. COLQUHOUN, Alan. *Essays in architectural criticism: modern architecture and historical change*. Cambridge: The MIT Press, 1995. CURTIS, William J. R. *Modern architecture since 1900*. London: Phaidon Press, 1999. FRAMPTON, Kenneth. *Modern Architecture: A Critical History*. São Paulo: Martins Fontes, 2000. ROWE, Colin. *As I was saying – recollections and miscellaneous essays*, vol.2, Cornelliana. Cambridge: The MIT Press, 1996. WITTKOWER, Rudolf. *Los Fundamentos de la Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Madrid: Alianza Editorial, 1995.

3. For the relationship between Brazilian architecture and classic tradition, see: "Teoria acadêmica, arquitetura moderna, corolário brasileiro". In: Revista *Gávea* nº11. Rio de Janeiro: PUC-Rio, Departamento de História, April 1994, p.180-93. CONDURU, Roberto. "Ilhas da Razão: Arquitetura Racionalista do Rio de Janeiro no Século XX". Niterói: Departamento de História do Instituto de Ciências Humanas e Filosofia do Centro de Estudos Gerais da UFF. Doctoral work presented for: Programa de Pós-Graduação em História Social (not published), 2000. MAHFUZ, Edson. "O Clássico, o Poético e o Erótico". In: *Arquitetura e Urbanismo*, nº15. São Paulo: PINI, December 1987, p.60-68.

Tecnônica da arquitetura romana, com tijolos e concreto

Tecnônica da arquitetura romana, com tijolos e concreto



Basilica features it inside the building, adding esthetic value to the large covered hall. If it is possible to find similarities between the typological configuration of the basilica and the hall at FAU, one cannot say the same about the static characteristics of its interior, present in both the rigid axial symmetry and in the weight of the walls. This spatiality defined by built contours finds its urban equivalent in the *forum* – public square where the market functioned – whose configurations do not possess the same spatial rigidity, being more complex and dynamic than those of the basilica. The *forum* is, therefore, the most interesting Roman reference of Artigas' school, because it consisted of an urban “empty space” surrounded by buildings, which played a vital role in city life. *Salão Caramelo* – a courtyard filled with natural light and surrounded by “buildings” that house the school program – functions as an indoor square, giving it an urban, public character. Loyal to his civic spirit, Artigas wished to create an internal environment that favored exchanges amongst individuals, in a free and democratic way, as we find in the city.

The idea of equivalence between the public space of the squares and the interior of buildings followed a long trajectory in the history of architecture before it reached the interpretation that the 16<sup>th</sup>-century architect Andrea Palladio derived from Vitruvius' text. According to him, the typical Roman house was based on the same organizing principle as the city, with a central courtyard surrounded by rooms, equivalent to a public square – or *forum* – surrounded by buildings. Keeping with the ancients, Palladio organized his urban palaces and *villas* according to a hierarchical principle, with the rooms laid out around an open patio or covered vestibules of great height, which condensed the sense of monumentality of the buildings. Palladio sought to apply the rules of geometric and proportional perfection to his buildings in order to, according to the humanist

view at the time, align them with cosmic harmony. Colin Rowe compared the mathematical rationale of his architecture to the modern strategies found in the design of the 1920s *villas* by Le Corbusier. Artigas is not gifted with this idealized sense of proportional and geometric beauty, in communion with nature. It will be more interesting, therefore, to think of his relationship with tradition by looking at other examples in history.

## The civic space and Neoclassicism

The belief in the ability of monuments dedicated to great ideals to stimulate exemplary behaviors caught up to architecture in the 20<sup>th</sup> century. Russian constructivists, whose experience is part of the modern reformist ideology, sought to express the values of the Soviet revolution, emphasizing collective programs called “social condensers”. To Artigas, who was concerned with showing the political character of his architecture, the FAU building should favor the democratic experience.

If the democratic ideal – expressed via spatial continuity – is the main principle of his design approach, then *Salão Caramelo* is the place where its symbolic connotation stands out more clearly. Taking on the configuration of a *forum*, the hall is not just a place reserved for university manifestations, but it also calls out to the school community to partake in collective activities and is a constant reminder of its own importance, even when empty.

It is important to highlight that this idea could be considered extremely subversive at a time when political opposition was rife, which helps understand Artigas' forced leave from FAU in 1969, due to the hardening of the military dictatorship. In an environment of fierce repression to democracy, there was *Salão Caramelo* celebrating it. Its great power of communication is due, in large part, to its monumentality – understood in the modern sense, as the quality to keep alive higher communal values. Said quality is attained via its plastic configuration, which reinterprets, in an absolutely abstract and modern fashion, a typology found in architectural tradition, both in the Roman *forum* and in the central halls of neoclassical architecture.

With the FAU building, Artigas wished to embody a procedure familiar to the neoclassical architect Grandjean de Montigny, who arrived in Brazil with the French Artistic Mission, in 1816. The contribution of the Frenchman covered its intended scope especially because of his academic teaching activities, as well as the design of the building that served as headquarters for

4. CONDURU, Roberto. “Grandjean de Montigny – um Acadêmico na Selva”. In: BANDEIRA, Júlio; XEXÉU, Pedro. *Missão Francesa*. Rio de Janeiro: Sextante, 2003. According to Conduru, the external walls of the building in Praça do Comércio also possessed high entrances (demolished for a renovation in the 1980s), which allowed for the entrance of natural light that was needed for the activities that took place there.

It also helped to characterize the various centers of the building, these openings are not to be mistaken in the hierarchy with the lantern that sits at the top of the vault, destined to guarantee the greatest importance possible to the geometric center of the composition, illuminated in a scenic fashion.

the *Academia Imperial de Belas Artes*, in Rio de Janeiro. As with typical central halls related to the Palladian and neoclassical tradition, *Salão Caramelo* expands overhead and receives natural light through the roof, allowing for a privileged view of the main vertical circulation as well. Articulated via modern plane reasoning, adopted with the building at USP, all these elements are distributed in a way that differs from said tradition. For starters, the hall is not the entrance of the school, nor is it the place where flow is distributed, as it is situated beside the circulation ramps. The overhead natural light, which in traditional buildings – such as Montigny’s *Praça do Comércio* – serves to reinforce the central point of the space, penetrates the FAU building in a homogeneous fashion. The result is the reverse effect of diffusing one’s attention towards the volume edges, hence avoiding the scenic effect of focusing on the center.<sup>4</sup> *Salão Caramelo*, however, still catches the eye of the patrons, as in much of the building, enclosed via blank walls, one cannot see outside. This attraction does not imply, however, an excessive hierarchy, as the vertical amplexness of the hall works against the horizontal focus of the homogenous roof that covers the building indistinctively. The layout allows for a fluid circulation, for it does not oblige one to axes of symmetry. The very boundaries of *Salão Caramelo* are quite varied, with transparent areas alternating with open ones, not to mention the solid volume that hangs above it.

The modern language does not prevent the manifestation of its symbolic meaning. No wonder *Salão Caramelo* is delimited on one side by the body of the library, which possesses glazed curtain walls that transform it into a lit-up display, signaling its importance. The lounge fully assumes its role as a central point when it is taken up by group activities. This is how the school by Artigas dialogues more intensely with traditional references, by performing a modern revival of the Roman *forum*, and incorporating, at the same time, the symbolic and civic dimension, largely explored during the neo-classic period with its allusion to collective and democratic experiences within the space.

## Artigas and Wright

Architectural critic and historian Bruno Zevi dedicated part of his studies to the work of Frank Lloyd Wright, defending his “organic” inclination against the plastic formalism featured in the Corbusian language.<sup>5</sup> Despite Wright’s repeated manifestation of aversion to traditional archi-



**Praça do Comércio (1820), no Rio de Janeiro, desenhada por Grandjean de Montigny**

**Praça do Comércio (1820), no Rio de Janeiro, desenhado por Grandjean de Montigny**

ecture in the western world, his work could not be spared from being “contaminated” by it. This is especially evident in some of his public buildings, whose indoor spaces are a well-known influence on Artigas,<sup>6</sup> who, in turn, kept an ebb-and-flow relationship with the work of the North-American master throughout his career.

In 1960, Artigas wrote a brief presentation on Wright’s work for the catalog of an exhibition at the Rio de Janeiro Museum of Modern Art.<sup>7</sup> He speaks briefly about the houses and mentions by name only three of his works: the Larkin Building, the Unity Temple and the Guggenheim Museum. Unsurprisingly, we see in these buildings a direct relationship with the spatiality that Artigas masterfully employs in the FAU building.

The Guggenheim’s spiral space revolves around a large hall lit from above, which, as we have seen, goes with the long tradition of centralized spaces, and is another aspect in common with Artigas’ building. In 1904, when asked to design Larkin’s headquarters, Wright was already famous for his prairie houses, but had created a small number of buildings for other purposes. The design approach he adopted for Larkin draws attention due to its secluded configuration, focused on the interior, displaying outwardly massive symmetrical and vertical volumes with few fenestrations, possibly in response to bothersome neighbors, such as a railway line and a gas plant. These features contrast with the horizontal

5. Also within this framework, the architecture of Oscar Niemeyer which was the target of a brutal critique by Zevi. See WISNIK, Guilherme. “Doomed to Modernity”. In: FORTY, Adrian; ANDREOLLI, Elisabetta. *Modern Brazilian Architecture*. Phaidon Press, London, 2004.

6. See ARTIGAS, Vilanova. “Frank Lloyd Wright (1869-1959)”. In: *Caminhos da Arquitetura Moderna*. São Paulo: LECH – Livraria Editora de Ciências Humanas, 1981.

7. Idem. “Frank Lloyd Wright (1869-1959)”. In: *Caminhos da arquitetura moderna*, op. cit.

8. ZEVI, Bruno. *Frank Lloyd Wright*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, p.64.

and asymmetric nature of the prairie houses, a fact that led Zevi to consider the building a “perfect antithesis of the prairie”.<sup>8</sup>

The most significant difference between the administrative building and the residences is its monumental character, achieved not only via its exterior sobriety, but also by the ampleness of the central atrium, illuminated via skylight. While the houses look to promote coexistence in an intimate and cozy environment, with Larkin the author put emphasis on another fundamental institution within the culture of the United States: work, whose *collective* and *public* nature is more prone to the idea of glorification. The essential goal is to merge both principles in the spatiality of the building because, according to Zevi, “the great ‘well’, lit from above, creates a communal atmosphere suited for a large family of working people.”<sup>9</sup> With this configuration, which seeks communion between the public and private aspects of social life, Wright contributes his particular version of democracy, which presupposes mutual appreciation between the individual and the collective.

As pointed out by William Curtis, “with its stern and commanding silhouette, its strong axial character and airy nave-like interior, one can understand why the Larkin Building was dubbed the ‘cathedral of work.’”<sup>10</sup> If Wright’s particular spirituality could be admired by a historical materialist such as Artigas, perhaps it is because it was essentially secular: its supreme being was democracy, which, rather than a mere God to worship, was a goal to be pursued through one’s actions in the world, in the practice of design. In the catalog for the Wright exhibition, Artigas notes that “with the remarkable Larkin Building, sadly recently demolished, he proved that the bureaucratic building of thriving industrial organizations could differ from the well-known cubicular dungeons and come to include new features where the internal space would sing an ode to work”.<sup>11</sup>

That building showcases an appreciation for the very contribution architects bring to social change, which finds an instrument of critical intervention in the way design affects the environment.<sup>12</sup> Zevi agrees with this position, adding that, in the Larkin Building, “architecture promotes a reform of social contents and functions, a democratic dialogue between managers and employees, rare to find in America in those days”.<sup>13</sup>

If the vector of transformation is in design (understood as intention),<sup>14</sup> then Artigas’ affinity with Wright could not be based on the abstract

realm of ideas, but in the architectural materialization of *form*. The most valuable characteristic of the Larkin Building that Artigas adopts in his work is the ampleness of its interior, whose configuration – distilling from tradition its abstract features – is able to express ideals symbolically, and, more than that, make them tangible in reality, by suggesting and enabling new ways of life.

Wright repeated the combination between an opaque exterior and an ample interior focused on a central hall in his Unity Temple, completed in 1907. While still firmly rejecting the “literary” symbolic elements prevailing in the academic language in his time, which were an almost mandatory requirement in religious buildings, the author granted spirituality to the temple using solely tectonic resources, that is, with means from the specific domain of architecture.

Vis-à-vis the construction proper, the skylight above the central space reveals the “organic” unity Wright assimilated from Louis Sullivan, because the beams that form a grid are precisely aligned with the pillars, combining in a single set a generating form, structural elements and natural light. More than in the somewhat generic characteristics of the combination between exterior sobriety and interior spaciousness of the Unity Temple, we see in its translucent roof another predecessor of the system of domes found at FAU. Also in the school building, the squares of light are formed by the gaps between structural beams, which also serve as gutters, an indication of an intimate familiarity with the “organic” unity of Sullivan, whom Artigas also admired.<sup>15</sup> For the Brazilian, “before Wright’s Unity Church, there was no example of an original North-American solution to the unconventional temple. When facing a new problem, he would invent”.<sup>16</sup>

Even acknowledging Wright’s originality, one cannot but observe that, with the temple, he relies on recognized formal procedures, which he tackled in a different fashion. Although he remained faithful to the basic principles of his architecture, against historicisms of any order, he did not allow for a clash between them and the classical aura of the Unity Temple, which was not ignored by his contemporaries, despite the pulsating modern vigor of the space. In the words of William Curtis: “It seems Wright was fully aware of the classical resonances in his design, and the suggestion has recently been made that he may have been influenced by the stripped classical work of the early 19<sup>th</sup> century German architect Schinkel, who was well known and admired in Chicago at that time. (...) Classical values were

9. Idem, *ibid*, p.66.

10. CURTIS, William J. R. *Modern architecture since 1900*. New Jersey: Prentice Hall, 1987, p.89.

11. ARTIGAS. “Frank Lloyd Wright (1869-1959)”, *op. cit.*, p.92-3.

12. This reminds us of Artigas’ position when engaged in debates regarding forms of opposition to the military dictatorship, where he defended design as the mightiest tool available to architects when faced with armed conflicts, an idea to which many of his colleagues adhered. ARTIGAS. “Design”. In: *Caminhos da arquitetura*, *op. Cit.*

13. ZEVI. *ibid*, p.68.

14. As defended by Artigas in the text “Design”, *op. cit.*

15. ARTIGAS. *Caminhos da arquitetura moderna*, *op. cit.*.

16. ARTIGAS. “Frank Lloyd Wright (1869-1959)”, *op. cit.*, p.93.

17. CURTIS, *Modern architecture since 1900*, *op. cit.*, p.89.

abstracted and transfigured to the point where the forms of the architect seemed to possess an almost natural character. This magnificent synthesis is a reminder that Wright, with all his innovative power, was still a traditionalist who cared about the ‘foundations of law and order inherent to all great architecture’.”<sup>17</sup>

Said resonances shall not be considered strange if we remember the influence of neoclassical architecture in the affirmation of the American identity, such as in the capital of the country. Wright certainly did not identify with these examples, but it is important to remember that it was with Neoclassicism – the first international architectural movement spread greatly during the Enlightenment period – that the tendency to confer a symbolic meaning to institutional buildings began, using specific architectural resources, such as the articulation between the built masses. The various elements of the composition were borrowed not only from history, such as those of the Greek orders, but also from pure solid shapes, often stripped of figurative ornamentations, being handled in an unprecedented manner. On the presence of tradition in these works by Wright, Richard Etlin explains the link between them and the teachings of the French Enlightenment architecture masters: “Wright’s seminal institutional buildings, the Larkin Building (...) and the Unity Church (...) differentiate between the main spaces and the circulation in ways that directly recall the set pieces of Durand’s system of design. The unity of the exterior massing is perfectly in tune with Blondel’s requirements for *une grande architecture*. The affinities in aesthetic spirit between the austere massing of the Larkin Building and the austere neoclassical edifices imagined by Boullée and Ledoux reflect a similar orientation to monumental composition. And, finally, the design of each building around a ‘noble room’, invested with a spiritual aura, reveals an outlook analogous to the symbolic orientation of Boullée and his contemporaries. Since, in the specificity of its forms, Wright’s architecture was so startling new and modern, it may seem paradoxical that these works were imbued with the main tenets of academic thought. Yet, as recent research and criticism have shown, Wright’s debt to the classical tradition was widespread and profound.”<sup>18</sup>

Because Wright is a vital character in the foundation of a new “tradition” – modern architecture –, it is no wonder that characteristics so “broadly and deeply” ingrained in his work continued to be transmitted to his successors, even if these are tied to a past that the architect



Fernando Serapião

Vista Interna do Unity Temple (1906), Oak Park, Illinois, criado por Frank Lloyd Wright

Vista Interna do Unity Temple (1906), Oak Park, Illinois, criado por Frank Lloyd Wright

helped to overcome. The affinity between the forms of his public buildings and the modern ideals he wanted to spread was something Artigas also sought to achieve. If these forms are an important reference for the FAU building and, at the same time, are borrowed from classical tradition, we find in Wright a possible connection between Artigas and this very tradition. In FAU’s design, the link occurs via the desire to express the character of the building, conferring a symbolic dimension to its internal space, and impregnating it with the moral values that the architect wished to spread.

If his work does not possess a nostalgic aspect, nor is alienated from reality, it is possible to see that, with FAU, as well as with Wright’s public buildings, the representative function is achieved through spatial configuration, which reflects the typology of the ancient sacred buildings. Artigas himself helps to consolidate this idea, saying: “This building refines the holy ideals of the time: I thought of it as the *spatialization of democracy*, in dignified spaces, without front doors, because I wanted it to be like a temple, where all activities are lawful.”<sup>19</sup>

To confer, in the architectural realm, dignity to the civic ideals of freedom and democracy – this is the desire that moves the design of Artigas. With the FAU building, the design approach for the central courtyard, previously experimented with in the gymnasiums of Itanhaém (1959) and Guarulhos (1960), is bestowed eloquence thanks to the full affinity of the architect with the program. In his view, nothing is

18. ETLIN, Richard. *Symbolic space: French Enlightenment Architecture and Its Legacy*. Chicago: The University of Chicago Press, 1994, p.85.

19. ARTIGAS. *Vilanova Artigas*, op. cit., p.101.

more important in social settings than schools, because only the knowledge and coexistence that they provide are able to bring to each individual the teachings of civic responsibility. The architecture school, however, is not just any school; it is a privileged place for the exercise of critical thinking that will turn ideas into concrete spaces, new forms of life, hence its importance. As a communist artist, Artigas could only conceive his craft as a potentially transformative activity upon society, which the school building should not only shelter, but communicate at a higher level. Resorting to a typology consecrated by history, Artigas wished to confer to his architecture school the highest status, conceiving it as a true modern temple.

### Affinity between structure and space

The architecture of Artigas – and São Paulo architecture, in general – possesses very different characteristics when compared with the most internationally acclaimed Brazilian works, especially those produced in Rio until the late 1950s.<sup>20</sup> The inauguration of Brasília marks the beginning of the decline of Rio-based architecture and coincides with a moment of profound reform on the international scene. The debate occurring in Brazil takes place in an isolated manner, even though São Paulo-based architecture has affinities with the so-called “brutalism” associated with the new phase of Le Corbusier and the production of young Englishmen, as well as the trendy “megastructures” seen in several countries.

The FAU building, which was a paradigm at this critical moment, showed that this transparent and expansive feature of modern architecture, associated with the optimism that dominated the production prior to WWII, had lost, at least for Artigas, its *raison d'être*. Evidence of this can be found in the option to enclose the school within an opaque “box”, consisting of structural elements and focused on its own internal space. Its architecture left behind the dialogue with the landscape, in favor of becoming a structure focused on itself. This internalized solution reflects a distance between models of similar schools, such as the Bauhaus building (created by Walter Gropius in 1926), organized in functional volumes that set out in multiple directions, or the *Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil* (by Jorge Machado Moreira, 1957), based on the Corbusian language.

Artigas experimented with the Corbusian language, approaching the architecture coming

out of Rio, when, in the mid-1940s, he became disillusioned with Wright. Just as he criticized Wright's work, the architect ended up questioning the modern ideology affiliated with Le Corbusier, who became not only an uncomfortable reference, but also the target of harsh criticism published during the politically tense atmosphere of the time. As João Masao Kamita stated, Artigas' search for new architectural avenues “begins with the realization that the relationship between interior and exterior, as embodied in the modern idea of transparency of form, had become problematic.”<sup>21</sup> In this context – in which the fluid integration of architecture with the exterior urban environment may indicate a docile surrender to reality – one witnesses a comeback in the work of Artigas, of the sense of organic interiority, which having been born from his affinities with Wright, now comes stripped of the language found in those first houses.

In this mature phase of Artigas' work, it is not possible to identify any desire for communion with the environment. Instead, he exercises a mode of insertion that offers resistance to the environment, recreating it artificially under the dominion of the building. Geometry is a significant element in his work, but it is not presented as a sign of ideal world order. It expresses the logic of the power struggle that dynamizes the structure, the primordial element of basic contours and intricate supports that shelters the rich configurations of the internal spaces.

The reclusive profile of the house, that limits expansion to its interior, identifies Artigas' shift of position towards resistance to urban and social chaos. His language parts with franc modern optimism and veers towards the concrete exposure of dialectical processes that generate the architectural form, taking on an inevitably more serious character. In Kamita's opinion: “Under the irremediable pressure of this turbulent and embarrassing reality, it is not convenient to conceive architectural form exclusively as a projection plane for a future order. Instead, Artigas' vision is one that realizes itself in the present, and interferes directly in a real life environment. This motivates his search for an emphatic and striking architectural language that allows the building to be perceived as a concrete and tangible presence within a space. Another consequence is his concern with ensuring consistency and continuity in the order of architecture.”<sup>22</sup>

If “solidity and continuity” appear to be absent in modern language, these were some

20. Even if the architecture coming out of São Paulo is known worldwide, it never received the warm welcome that Rio de Janeiro architecture experienced in the 1940s and 50s. WISNIK, “Doomed to Modernity” op. cit.

21. KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p.24.

22. KAMITA, *ibid*, p.23.

of the key attributes of traditional architecture that became relevant anew for various architects in the 1960s, such as Louis Kahn, who never hid his passion for Roman architecture. Artigas' tendency to concentrate his efforts at plasticity in a large structure that holds the entire program and defines a single interior space allows us to think of analogies of another nature with Roman architecture, based on the typological reference proper. The Romans developed their architectural language – certainly “emphatic and striking” – in close proximity with building techniques, creating forms whose solidity contrasts with the airy structures of Greek temples. As Argan explains, via the articulation the walls with arches and vaults, Roman architecture created “a strong system of combined forces in order to cover large empty spaces and, above all, to establish a clear distinction between the external space, where the building is situated, and the internal, contained in the building.”<sup>23</sup> The typology of a building focused on itself coincides, in both cases, with an all-encompassing structural and spatial solution: Artigas' large concrete porticos and the Roman vaulted roofs. At FAU, given the amplexness of the covered area, the structure is completed with the aid of intermediate pillars. The architect exposes the structural grid of the roof, which is made up of triangular-profile concrete gutter beams; each gap created by said grid is filled in with translucent domes.

Rowe notes that waffle roofs, in spite of being associated with the *Beaux-Arts* spatial system, reappeared in architecture in the 1950s, when the modern architecture crisis coincided with the return of a volumetric strategy on par with classical sobriety. Louis Kahn no longer identified with the immaterial lightness of the modern language, and wished to produce a dense form of architecture directly inspired by Roman ruins. Rowe shows how “Kahn is able to accept the pressure of the structure upon the space”, by reintroducing into his buildings the cell division principle – with the expressive markings of structural grids – and the centralized space. He was interested, above all, in exploring the inner substance of architecture. His building for the Yale Center for British Art (1969) is a rectangular volume with predominantly blind façades, with four stories arranged around two central courtyards with higher ceilings. The building is entirely covered by glass domes, placed on the regular square intervals formed by the concrete beams. While all these aspects are very similar to those of the FAU building,

the latter keeps an internal vigor that Kahn did not seek to achieve. The main evidence of this is in the roof solutions, which, although similar to each other, serve different purposes. In the Yale Center, the alignment of the beams are in strict correspondence with the division of the spaces, applied to the entirety of the building, all the way up to the top, a factor that limits the full execution of an open plan. At FAU, in turn, only the classrooms touch the ceiling, which floats unimpeded throughout the rest of the school body. The grid structure of the roof works, therefore, to cause an impression of unity, instead of predetermining the divisions.

Kahn frankly admitted to his debt to tradition, so he often resorted to pure geometric figures, wishing to bestow transcendence to his architecture. Keeping the classic references to the field of abstract shapes, his production is nonetheless modern, even though it came at a time of critical reassessment. Artigas preferred to respond to this same crisis via exposure of the tensions related to the design & construction process, and, whilst not giving up his ideals, he sought to confront them with the reality of his experience as a politically engaged artist. The FAU building was the most important opportunity he had to make the correspondence between spatial unity and social integration within an architecture that manifested the desire to encourage life in community. It is not a desire for transcendence, which is what motivated Kahn, that gives meaning to the approximation between the school building and tradition, but the way Artigas conceived architecture as a vehicle for political expression.

Therefore, the Roman reference is – both in relation to practical action upon the world and due to its public and civic character – the richest form of dialogue between Artigas' work and the past. The expressive emphasis on issues intrinsic to the construction so strongly connected with his poetry follows ancient Roman tradition and is, at the same time, a sign of his engagement in the present. However, while the configuration of the school possesses features grounded in architectural tradition, and even finds support in the realm of symbolism, there is no contradiction regarding its importance as a work of reference in Brazilian modern architecture, with the building firmly set in a central position vis-à-vis the particular critical review that took place in São Paulo in 1960. The architecture of Artigas is imbued, undoubtedly, with the most important conflicts of his time. ■

23. ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: da Antiguidade a Duccio*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003, p.170.