

RESUMO

Este artigo, com foco no edifício da FAU USP de Vilanova Artigas, foi extraído de uma dissertação de mestrado defendida em 2003, que procurou investigar possíveis diálogos entre a tradição clássica e a arquitetura moderna, através da análise de exemplos representativos e variados da produção brasileira.

A discussão insere-se no contexto de revisão da historiografia brasileira, que, a exemplo da crítica internacional, busca abordar a arquitetura moderna sob seus múltiplos aspectos, valorizando as qualidades ambivalentes que tornam as obras mais complexas e interessantes.

Relativizando o discurso de ruptura radical com o passado que marcou a arquitetura moderna, é possível estabelecer variados tipos de relação dessa produção com a tradição clássica, especialmente nos momentos em que se desejou corporificar nos edifícios os ideais emblemáticos de seu tempo histórico.

A leitura de características tipológicas que configuram espacialmente o edifício da FAU USP, abstraídas e filtradas pela linguagem moderna do século XX, permite aproximar a obra de referências de diversos momentos da história, como a arquitetura romana e a produção neoclássica.

Palavras-chave: Vilanova Artigas, Arquitetura Moderna Brasileira, Tradição Clássica.

VILANOVA ARTIGAS AND THE CLASSICAL TRADITION ABSTRACT

This article focuses on the FAU USP building by Vilanova Artigas. It was extracted from a Master's dissertation presented in 2003, which sought to investigate possible dialogues between classical tradition and modern architecture through the analysis of representative and varied examples of Brazilian architectural production.

The discussion is contextualized in the review of Brazilian historiography which, like the international critique, seeks to approach modern architecture considering its multiple aspects, valuing the ambivalent qualities that make the works more complex and interesting.

Putting into perspective the discourse of radical rupture with the past that defined modern architecture allows us to establish various types of associations of its production with the classical tradition, especially when the wish was to embody emblematic ideals of historical time into buildings.

The reading of typological features that configure FAU USP building's spatiality, and filtered by the modern abstract language of the twentieth century, allows us to approach this architecture to references from different moments in History, such as Roman architecture and the neoclassical production.

Keywords: Vilanova Artigas, Modern Brazilian architecture, Classical tradition.

VILANOVA ARTÍCULOS Y LA TRADICIÓN CLÁSICA RESUMEN

Este artículo, con foco en el edificio de la FAU USP de Vilanova Artigas, fue extraído de una disertación de maestría defendida en 2003, que buscó investigar posibles diálogos entre la tradición clásica y la arquitectura moderna, a través del análisis de ejemplos representativos y variados de la producción brasileña.

La discusión se inserta en el contexto de revisión de la historiografía brasileña, que, a ejemplo de la crítica internacional, busca

abordar la arquitectura moderna bajo sus múltiples aspectos, valorizando las cualidades ambivalentes que hacen las obras más complejas e interesantes.

Relativizando el discurso de ruptura radical con el pasado que marcó la arquitectura moderna es posible establecer variados tipos de relación con la tradición clásica, especialmente en los momentos en que se deseó corporificar en los edificios los ideales emblemáticos de su tiempo histórico.

La lectura de características tipológicas que configuran espacialmente el edificio de la FAU USP, abstraídas y filtradas por el lenguaje moderno del siglo XX, permite aproximar la obra de referencias de diversos momentos de la historia, como la arquitectura romana y la producción neoclásica.

Palabras llave: Vilanova Artigas, Arquitectura Moderna Brasileña, Tradición Clásica.

A principal motivação na investigação das relações entre arquitetura moderna brasileira e a tradição clássica veio de uma inquietação com a presença recorrente e longeva na arquitetura paulista da organização espacial de edifícios em torno de vazios centrais, não apenas na produção moderna, mas ainda no contexto contemporâneo. Que sentidos poderiam estar contidos nessa tipologia, tão presente na tradição clássica e ao mesmo tempo no mais influente edifício paulista, a FAU USP de Vilanova Artigas?

Essa reflexão deu origem à dissertação de mestrado intitulada *Diálogos silenciosos: arquitetura moderna brasileira e tradição clássica*, desenvolvido no departamento de História da PUC-Rio, entre 2002 e 2004.¹ Naquele momento, o ambiente do Rio de Janeiro parecia mais favorável a esse tipo de reflexão que o de São Paulo. Em primeiro lugar, pela relativa distância do objeto, que permitia uma maior independência interpretativa da obra do grande mestre paulista, algo sempre delicado quando se está entre *discípulos*. Em segundo, pela participação ativa da crítica carioca no debate mais recente da historiografia brasileira, na busca por abordar a arquitetura moderna sob seus múltiplos aspectos, valorizando qualidades ambivalentes das obras e tornando-as mais complexas e interessantes, como já vinha fazendo a crítica internacional há mais tempo.

O interesse pela cultura arquitetônica clássica havia sido retomado desde o pós-guerra, especialmente na Inglaterra, com novos estudos sobre Andrea Palladio e com a publicação do influente livro de Rudolf Wittkower, *Architectural Principles in the Age of Humanism*.² Mas foi o crítico norte-americano Collin Rowe que inaugurou mais explicitamente a investigação sobre as relações entre a arquitetura moderna e a tradição clássica em seu ensaio de 1947 sobre a obra de Le Corbusier *The Mathematics of the Ideal Villa* (1982-1997). A partir da década de 1950, diversos outros influentes autores engajaram-se nesse debate, entre eles

1. Com orientação de João Masao Kamita.

2. WITTKOWER, Rudolf. *Los Fundamentos de la Arquitectura en la Edad del Humanismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

Alan Colquhoun (1980),³ Reyner Banham (1979), Vincent Scully (2002), Kenneth Frampton (2000) e William Curtis (1999).

No Brasil, apenas no final da década de 1980 surgiram trabalhos críticos que valorizavam a relação da arquitetura moderna brasileira com a tradição clássica, dentre eles destacam-se os estudos de Carlos Eduardo Dias Comas, principalmente o artigo sobre o edifício do Ministério da Educação e Saúde (COMAS, 1987; 1994, pp. 180-193; pp. 22-28), os ensaios de Roberto Conduru sobre os arquitetos cariocas Jorge Moreira e Álvaro Vital Brazil (CONDURU, in CZAJKOWSKI [Org.], 2000) e os textos de Edson Mahfuz sobre Oscar Niemeyer (MAHFUZ, dez. 1987/jan. 1988, p. 60-68).

Em contraponto ao debate historiográfico nacional que – alimentado pelas ideias de Lúcio Costa –, tratava da relação entre modernidade e tradição arquitetônica considerando antes os aspectos da cultura construtiva local que os do Classicismo ocidental (COSTA, 1995) esses autores buscaram colocar para a produção brasileira questões pertinentes para a arquitetura moderna em geral. Teriam os arquitetos modernos abandonado definitivamente os parâmetros estéticos tradicionais da prática e do ensino da disciplina vigentes durante os anos de sua formação? Teria a nova arquitetura dado origem a uma prática criativa sem precedentes históricos? Em que medida seria possível compreender a tradição clássica como um sistema abstrato de relações formais, desvinculado de estilos históricos e capaz de ser incorporado pela arquitetura moderna?

Os palácios de Brasília de Oscar Niemeyer, também abordados na dissertação de mestrado, já haviam sido analisados por essa lente, corroborando o depoimento do próprio arquiteto sobre o caráter clássico que considerava propício à monumentalidade moderna que esses edifícios representativos deveriam expressar.⁴ Analisar o edifício da FAU USP sob essa perspectiva, no entanto, implicava riscos maiores, pois as leituras da obra de Artigas privilegiavam a relação com a construção, em tensão com sua visão política materialista, o

3. COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays, 1980-1987*. Cambridge, The MIT Press, 1991; *Essays in Architectural Criticism: Modern Architecture and Historical Change*. Cambridge, The MIT Press, 1995; *Modern architecture*. Oxford, Oxford University Press, 2002.

4. NIEMEYER, in XAVIER, 1987, p. 221-224. O depoimento de Niemeyer foi publicado pela primeira vez na revista *Módulo*, n° 9. Rio de Janeiro, fev. 1958, p. 3-6, e, posteriormente, em diversas revistas internacionais.

que a princípio afastaria uma associação com aspectos da tradição clássica. Ao longo da pesquisa, no entanto, confirmou-se a pertinência de investigar as relações do edifício da FAU USP com a tradição neoclássica e até com arquitetura romana, a partir da tipologia do vazio interno. O elo passou, em grande medida, pela relação entre obras de Artigas e de Frank Lloyd Wright, com a leitura comparativa de projetos dos dois arquitetos e da bibliografia que apontava os vínculos de Wright com aspectos da tradição da disciplina.

No contexto de celebração do centenário de Artigas, duas publicações recentes dedicadas especialmente ao edifício da FAU USP incluíram artigos que focaram nesse viés da conexão entre os dois mestres, derivados do capítulo da dissertação de mestrado, "O templo-escola de Vilanova Artigas".⁵ Em ambos os casos, porém, não houve espaço para apresentar com mais profundidade as relações de Artigas com a tradição clássica e neoclássica, que serão objeto do presente artigo. Vale observar o caráter aberto e especulativo desta investigação, que, sem se pretender conclusiva, tem como objetivo trazer à tona as complexidades da arquitetura brasileira, oferecendo outras perspectivas para a sua compreensão.

ORIGENS DA ESCOLA: BELAS ARTES E POLITÉCNICA

A origem do curso que formou a primeira geração de arquitetos modernos no Rio de Janeiro nos fornece uma boa pista sobre os possíveis vínculos entre a nova linguagem e a tradição arquitetônica. Afinal, os pioneiros cariocas tomaram contato com a disciplina estudando os exemplos e os métodos acadêmicos de projeto e não puderam implementar desde cedo um novo modelo de ensino, dado o fracasso da proposta de reformulação da Escola de Belas Artes, encabeçada em 1931 pelo então jovem diretor, Lúcio Costa.

Tendo Vilanova Artigas como seu principal líder, a luta pela reformulação do ensino arquitetônico em São Paulo começou mais tarde, e talvez por isso obteve maior êxito que no Rio de Janeiro, resultando num modelo que serviu de referência para muitas outras escolas por todo o Brasil. O principal curso paulista de arquitetura vinha de outra linhagem, pois nascera como uma especialidade

5 PONTES, in BAROSSO (org.), 2016, p. 107-115; O Templo-escola. *Monolito*, n. 27, São Paulo, 2015, p. 108-123.

dentro do curso de engenharia civil da escola Politécnica da Universidade de São Paulo. Ainda assim, as disciplinas de arquitetura ministradas para os engenheiros-arquitetos seguiam de perto os parâmetros do ensino tradicional acadêmico, da mesma forma que, no século XIX, os estudantes da *École Polytechnique* de Paris aprendiam arquitetura com o método de Durand, também incorporado à *École de Beaux-Arts*. Em São Paulo, o curso de arquitetura só se emancipou da escola de engenharia em 1948 – após uma árdua batalha, da qual o jovem Artigas foi participante ativo –, mas a renovação radical do ensino teve que esperar ainda mais alguns anos.

A afirmação da profissão e a preocupação com o ensino marcaram toda a atuação do arquiteto, que se transformou na figura central da história da nova escola, sendo o responsável pelo projeto do novo edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU USP). Inaugurado em 1969, o edifício começou a ser concebido em 1962, em paralelo à reformulação geral do curso, que procurou privilegiar a formação interdisciplinar do arquiteto, abrangendo desde o desenho industrial até o urbanismo.⁶ O desejo de Artigas era transformar por completo o ensino da arquitetura, livrando-o de uma vez por todas dos limites impostos tanto por uma formação predominantemente técnica, herdada do curso de engenharia, quanto por uma visão artística conservadora, vinculada à tradição acadêmica. Em suas palavras, “a reforma de ensino de 62 jogou no lixo todos os restos acadêmicos da Belas Artes do Rio de Janeiro que estavam lá dentro” (ARTIGAS, 1997, p. 28).

O desdém de Artigas pela arquitetura acadêmica – típico da ideologia moderna –, somado ao seu empenho concreto e bem-sucedido na fundação de novas bases para o ensino da disciplina, poderia desencorajar a procura de afinidades de sua obra com a tradição arquitetônica. Prosseguindo na análise de seus projetos, notamos, porém, que o próprio edifício da FAU USP, por ter sido concebido para representar e encarnar de modo exemplar a visão do arquiteto sobre o ensino e os ideais que lhe eram mais caros – a liberdade e a

6. Em 1972, com os projetos de ensino e do edifício da faculdade de arquitetura, Artigas recebeu da União Internacional dos Arquitetos o Prêmio Jean Tchumi, “pela contribuição significativa ao ensino da arquitetura”. Apud ALBUQUERQUE, Roberto Portugal; CRUZ, José Armênio de Brito. Anistia: uma homenagem a três professores. In GFAU. *Anistia na FAUUSP: a reintegração dos professores cassados pelo AI-5*. São Paulo, GFAU USP, 1998, p. 07.

convivência democrática – expressa valores simbólicos muito identificados com a tradição histórica da disciplina. Se os diálogos com a tradição evidentemente não passam por qualquer tipo de associação figurativa ou pela adoção de sistemas preestabelecidos de ordenação, é possível encontrar na configuração espacial do edifício características que, abstraídas e filtradas pela linguagem moderna do século XX, encontram referências em diversos momentos da história da arquitetura.

FAU USP: A ESCOLA COMO FÓRUM

Poderíamos começar a investigação dos vínculos do prédio da FAU USP com a tradição clássica lembrando o diálogo entre Artigas e o historiador da arte Flávio Motta, por ocasião do concurso que consagrou o arquiteto como professor titular da escola, em 1984. O tema da arguição foi o desenho das colunas da fachada da FAU USP, que formam um *peristilo* ao redor de um volume retangular, fechado em cima por uma pesada parede de concreto.

Sendo o ponto mais expressivo da fachada, as colunas são feitas com a própria parede de concreto que desce afinando-se num trapézio invertido e com bases piramidais com vértice agudo. A interpenetração desses dois elementos é ambígua, pois não permite decidir se é a parede suspensa que desce para buscar a base, ou se é a base que sobe para apoiar a parede. Depois de desenhar a coluna no quadro negro e escrever ao lado dela a expressão de Perret que Artigas costumava citar para sintetizar sua arquitetura – “é preciso fazer cantar o ponto de apoio” – o professor Motta revela a dúvida que o persegue: seriam ainda *colunas* os elementos de apoio da FAU USP? 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, p. 72).

O arquiteto recorreu à origem mais antiga da arquitetura ocidental para ilustrar a poética da explicitação de forças contrárias que permeia sua própria obra. Ao invés 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 apontar para a maneira com que aquela arquitetura torna expressivos seus esforços de sustentação. O arquiteto faz, assim, uma interpretação muito singular da origem da arquitetura, valorizando

não a relação horizontal entre arquitetura e paisagem, mas a relação vertical entre céu e terra, fundamental em sua obra, especialmente na expressão que confere ao encontro entre apoios e cobertura.

Não é, portanto, o ideal de beleza proporcional associado às formas da Grécia antiga que interessa a Artigas. É verdade que o edifício da FAU USP assume no exterior a tipologia genérica de um templo grego, com programa contido num volume prismático retangular, sustentado por colunas espaçadas regularmente. Embora essas características da escola estejam presentes também nos palácios porticados de Brasília, há uma enorme diferença de abordagem entre as duas arquiteturas. Niemeyer, como vimos, compartilha o sentimento eminentemente clássico de harmonia com o ambiente, com o qual procura integrar sua arquitetura. Usando formas bem proporcionadas que parecem flutuar, o arquiteto faz esquecer que seus edifícios são feitos de matéria concreta, apoiada no solo. Artigas não só não quer provocar essa sensação ilusória, como explicita a tensão das forças de sustentação em seus apoios, extraindo dela sua expressão plástica. Os palácios de Niemeyer são imateriais, e sua imagem – totalmente voltada para o exterior – pode ser sintetizada nas colunas revestidas com placas de mármore luminoso, que apoiam a delgada laje de cobertura. Na escola de Artigas, por sua vez, as colunas sustentam enfaticamente a pesada caixa de concreto aparente que envolve o interior, marcada pela textura áspera das tábuas de madeira das fôrmas, deixando à mostra o processo de construção do edifício. Artigas, assim como Niemeyer, era filiado ao partido comunista, mas, ao contrário do arquiteto carioca, não se satisfazia com a busca pelas belas formas plásticas. Procurando uma poética que contivesse a dimensão política, Artigas procurava manifestar sua visão particular do materialismo dialético com a explicitação dos processos e 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. (BRUAND, 1981, p. 302)

Artigas expõe as marcas da construção nas peças de concreto aparente não para obter uma dramaticidade plástica, como Le Corbusier em sua fase *brutalista*, mas para revelar o processo envolvido na construção daquelas formas, resultado do trabalho humano. O efeito geral do edifício, com suas enormes empenas opacas, é o de sobriedade e discrição, embora sua presença seja de certa forma imponente devido às grandes dimensões de seu volume (110m de largura por 66m de comprimento). Mesmo os andares inferiores mais transparentes não contribuem para a mobilização plástica da fachada, pois, por serem muito recuados, ficam quase sempre na sombra. Se o edifício da FAU USP possui semelhança tipológica com o templo grego, ela se dissolve logo no peristilo, cujo espaço, pouco atingido pela luz, é atraído antes para o interior que para o exterior do edifício. "Sempre achei que a obra que eu fazia não era para ser olhada do lado de fora, mas era para ser um espetáculo para quem desfruta dela" (ARTIGAS, 1989, p. 33), dizia Artigas, e, de fato, é somente do lado de dentro que o arquiteto faz o edifício pulsar.

Enquanto a simplicidade austera predomina na aparência exterior, a sensação é inteiramente modificada no interior da escola: o espaço se expande numa rica configuração volumétrica, que oferece ao visitante distintas visadas a cada metro percorrido. A fluidez que domina o espaço interno é uma característica inaugurada com o advento da arquitetura moderna, e constitui um dos princípios fundadores da nova espacialidade do século XX. Para explicitá-la, o arquiteto evitou ao máximo usar divisões verticais para organizar o programa. A solução adotada, já experimentada em outros projetos, foi distribuir as funções em duas alas, dispostas em meios níveis e conectadas por rampas. São esses planos inclinados que conduzem o usuário da entrada até o pavimento superior, num percurso contínuo sem a interposição de quaisquer barreiras. Entre as alas há um grande pátio central, o chamado Salão Caramelo, de onde se podem avistar os diversos órgãos do edifício. De um lado estão, em ordem ascendente, a administração, a biblioteca e os estúdios dos alunos, esses últimos separados por paredes baixas. Do outro lado estão os laboratórios gráficos, fotográficos e de maquetes, a lanchonete e a área livre do grêmio, os departamentos e, por último, as salas de aula, único setor que toca o plano da cobertura. Essa é uma retícula estrutural com domos translúcidos que conferem uma iluminação homogênea a todo o edifício. A organização formal dos blocos é extremamente movimentada, com alternância de planos recuados ou avançados, fechados com vidro ou concreto, e áreas abertas para o exterior.

Se o edifício concentra a atenção no espaço interno, não é na Antiguidade grega – cuja tipologia principal, o templo, tem seu interesse voltado para fora – que encontraremos as associações mais interessantes para o diálogo do edifício de Artigas com a tradição clássica. A amplitude interior é mais própria à espacialidade romana e às suas muitas reinterpretações ao longo da história. A sensação de amplitude que se tem no interior do edifício da FAU USP se deve não apenas à dinâmica moderna de sua configuração espacial, mas também à contribuição significativa de um elemento tantas vezes usado na história da arquitetura: o grande salão central. É o “vazio” do Salão Caramelo que permite que o olhar perceba a todo momento a dimensão total do edifício, tanto na horizontal quanto na vertical, e que provoca a sensação de unidade interior que o caracteriza. A espacialidade interiorizada da FAU USP, girando em torno de um pátio central, é a principal pista para pensar sua eventual relação com o passado, tomando como referência a arquitetura romana – marcada pela delimitação precisa de lugares cercados por paredes – em oposição à arquitetura grega, caracterizada pela exterioridade.

Na Roma republicana, a atividade do arquiteto era reconhecida como fundamental para o funcionamento da sociedade, pois era ele o responsável pelas grandes e numerosas obras de engenharia e infraestrutura do Estado. Vinculada sobretudo ao atendimento das necessidades práticas, a atividade da construção, como definiu Argan, “não aspira ao conhecimento especulativo, mas à posse prática do mundo” (ARGAN, 2003, p. 167). Isso ajuda a explicar o fato de a arquitetura romana ter desenvolvido sua linguagem original em estrita relação com as técnicas construtivas – cada vez mais importantes conforme crescia a demanda por obras grandiosas. Suas formas são geradas pela articulação estrutural de grandes muros de alvenaria com vãos em arco e coberturas em abóbadas. Da arquitetura grega foi incorporado o vocabulário das ordens clássicas, aplicado a uma gama tipológica mais ampla, que, destinada a atender às diferentes exigências práticas controladas pelo Estado, não se prendia aos padrões ideais de beleza proporcional.

Esse sentido cívico alimentou também a arquitetura 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, 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, procurando equilibrá-las harmoniosamente. 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. Como explica Argan:

Diversamente do cânon grego, que consiste em um sistema de relações ou proporções ideais, o tipo é um esquema de distribuição de espaços e de partes em relação à função prática ou representativa do edifício. O tipo, mesmo conservando o esquema, permite as mais amplas possibilidades de variantes na determinação formal e na decoração. (ARGAN, 2003, p. 170)

Dentre os tipos arquitetônicos desenvolvidos pelos romanos, o templo não é a melhor referência para o diálogo da escola de Artigas com a tradição clássica, pois as cerimônias sagradas romanas ocorriam do lado de fora do edifício, assim como na Grécia. O Panteão de Roma, com seu salão cilíndrico coberto com uma cúpula vazada no centro, é um exemplo singular dentre os edifícios sagrados romanos, pois foi concebido de acordo com o desejo do imperador Adriano – profundo admirador da cultura grega – como a forma ideal do templo redondo (ARGAN, 2003, p. 180). A basílica – edifício de enormes proporções que funcionava 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 gregos e romanos a colunata era um elemento externo ao volume, na basílica ela é levada para dentro do edifício, o que confere plasticidade ao grande salão coberto frequentado pela população. Se a configuração tipológica da basílica tem semelhanças com o salão da FAU USP, não se pode dizer o mesmo das características estáticas de seu espaço interno, dada 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. Segundo Argan,

organismos abertos como os fóruns (mercados) podem ser considerados como verdadeiros e autênticos organismos arquitetônicos ou tipos de edifícios: quase sempre a função dominante dos edifícios que delimitam sua área é a de abrigar atividades complementares às do fórum, e definir sua forma arquitetônica. (ARGAN, 2003, p. 180)

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. Vitruvius dedicou boa parte do livro VI de seu tratado *Da Arquitetura* para descrever as características das casas romanas, cujos cômodos organizavam-se ao redor de espaços centrais agregadores como o átrio, ambiente de recepção pública, e o pátio, reservado à família (VITRÚVIO, 1999, p. 140-157). Na 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 vestibulos cobertos de grande altura, que condensavam o sentido monumental dos edifícios. Dentre as obras de Palladio, o Convento da Carità, construído em Veneza em 1561, a que mais se aproxima do modelo residencial romano, e sua casa mais conhecida, a Villa Rotonda, realizada em 1550 nas proximidades de Vicenza, é uma interpretação do mesmo modelo, tendo como foco o espaço coberto do vestibulo. Palladio procura 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. Como vimos, o edifício de 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.

Apesar de ter operado uma grande revolução no modo de articular os elementos, a arquitetura neoclássica continuou dotando seus edifícios de grandes salões centrais. Esses espaços, porém, deixam de ser articulados segundo regras proporcionais preestabelecidas – vinculadas à ideia de harmonia cósmica – e passam a ser um recurso quase obrigatório para conferir aos edifícios expressão simbólica associada a valores cívicos. Mostra disso é a frequência com que essa configuração espacial aparece nos projetos apresentados para os concursos da *Académie Royale d'Architecture* de Paris a partir das últimas três décadas do século XVIII (ETLIN, 1996, p. 24). Como aponta Richard Etlin, “como um legítimo descendente do iluminismo, Boullée provê cada um de seus edifícios cívicos com um espaço com as características de um templo consagrado à ideia da instituição ali abrigada” (ETLIN, 1996, p. 24). O autor lembra que, no projeto para a *Bibliothèque Royale* de Paris, concebido como uma tradução arquitetônica da Escola de Atenas de Rafael, Boullée imaginou o salão principal como “um gigantesco anfiteatro de livros onde as sombras das grandes mentes do passado estariam em comunhão, por assim dizer, entre si mesmas e com os leitores” (ETLIN, 1996, p. 24). O discurso de sua arquitetura, centrado em temas morais e ideológicos, não dependia de expedientes literários, como a adoção de elementos figurativos da tradição, mas de uma identidade fundamental entre ideia e forma arquitetônica. E era no espaço central que Boullée provocava o ápice da experiência estética que traduziria a dimensão simbólica do edifício, concentrando ali a expressão de seu caráter.

Sendo o Neoclassicismo a origem histórica da arquitetura moderna, trata-se de outra boa referência para compreender a relação do edifício de Artigas com a tradição da disciplina, sobretudo no que se refere à dimensão simbólica. Evidentemente não é possível negligenciar os aspectos que contrastam produções separadas por pelo espaço de dois séculos de intensas transformações no campo arquitetônico, bem como na cultura em geral. Seria muito fantasioso imaginar o edifício da FAU USP como uma *arquitetura falante*, expressão associada às obras dos mestres neoclássicos Boullée e Ledoux, pela maneira inédita com que eles manipulavam os elementos arquitetônicos, aguçando seu caráter comunicativo e simbólico. Essas qualidades icônicas estão presentes também na arquitetura de Niemeyer, mas o edifício de Artigas é uma presença quase muda na paisagem rarefeita da Cidade Universitária.

Muito viva na época do Iluminismo, a crença na capacidade de os monumentos dedicados aos grandes ideais serem propulsores de comportamentos exemplares teve longa duração, chegando ainda com fôlego à arquitetura do século XX. Os construtivistas russos, cuja experiência foi importante para a construção da ideologia reformista moderna, procuravam expressar na arquitetura os valores dinâmicos da revolução soviética, dando ênfase aos programas coletivos chamados de *condensadores sociais*. Na concepção de Artigas, sempre preocupado em explicitar e desenvolver o caráter político de sua arquitetura, o edifício da FAU USP 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, 1989, p. 101)

Se a concepção democrática – expressa na continuidade espacial – domina o partido geral 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 exposições, festas, debates, assembleias e das mais variadas manifestações universitárias, mas sobretudo de 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.

É preciso ressaltar que 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 à 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, p. 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 – 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 muito presente na tradição arquitetônica, tanto no fórum romano, quanto nos salões centrais da arquitetura neoclássica.

Mesmo sem haver no Brasil grandes monumentos dessa tradição, seria difícil ter escapado completamente de sua influência tendo em vista os fortes laços de dependência que ligaram o país à cultura europeia desde a época colonial até pelo menos meados do século XX. A vinda da Missão Artística Francesa, em 1816, representou um importante marco nesse processo, pois pôde consolidar o projeto de implantar aqui um sistema atuante de difusão cultural, amparado pela Academia Imperial de Belas Artes no Rio de Janeiro. Dentre os diversos artistas enviados pela Missão, destaca-se Grandjean de Montigny, arquiteto de algum prestígio em Paris, onde conquistara diversos prêmios na *École d'Architecture*, e que se tornaria a figura mais importante na história do neoclassicismo no Brasil. Mais que pela elevada qualidade de seus projetos e obras, a contribuição de Montigny alcançou sua abrangência sobretudo por sua atuação didática à frente da academia, tendo sido responsável também pelo projeto do edifício que sediou a nova escola. Segundo Roberto Conduru, trata-se de uma

coincidência na autoria do projeto do edifício e na orientação do ensino de arquitetura só observável novamente no Brasil nos anos 1960, com Vilanova Artigas, autor do projeto do edifício e principal referência do curso da FAU USP". (CONDURU, 2003, p. 180)

Podemos dizer que ambos os arquitetos compartilhavam ainda da preocupação em valorizar a dimensão pública de sua profissão, conferindo-lhe caráter civilizatório. Embora atuando em situações culturais e sociais tão distintas, algo da consonância de intenções entre os arquitetos pode ser observada também em alguns de seus edifícios, como na FAU USP e na Praça do Comércio do Rio de Janeiro, de 1819, cuja espacialidade deriva da tipologia da basílica romana. Como observou novamente Conduru,

ainda que a perspectiva aquarelada da Praça do Comércio apresente espaços com dimensões e proporções maiores do que as do edifício, revela a grandiosidade pretendida e razoavelmente alcançada pelo arquiteto. Monumentalidade que sobressai também devido ao contraste existente entre as escalas da fachada e do interior, com a discreta severidade externa guardando a surpresa espacial interna. Contraste que permite comparar esse edifício com as estruturas espaciais criadas por Vilanova Artigas, como no edifício da FAU USP, embora estas sejam mais porosas em relação ao exterior e espacialmente fluidas. (CONDURU, 2003, p. 191-198)

Mas além do *contraste* entre exterior e interior, podemos estender a comparação ao sentido de monumentalidade dos dois edifícios, pois Artigas desejou corporificar no edifício da FAU USP seus mais elevados ideais, um procedimento familiar ao neoclássico Montigny. 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 FAU USP, todos esses elementos distribuem-se nele 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, 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 USP 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.⁷ O salão central da escola não deixa, porém, de atrair para si o olhar, pois, em grande parte do edifício, fechado com as empenas

7. Segundo CONDURU (2003), 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 lanternim sobre o cume da abóbada, destinado a garantir importância máxima ao centro geométrico da composição, iluminado de modo cênico.

de concreto, 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 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, com áreas transparentes, outras abertas e um bloco cego que avança em balanço sobre o perímetro do piso.

A linguagem moderna do edifício 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 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.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Roberto Portugal; CRUZ, José Armênio de Brito. Anistia: uma homenagem a três professores. In GFAU. *Anistia na FAUUSP: a reintegração dos professores cassados pelo AI-5*. São Paulo, GFAU USP, 1998.

ARGAN, Giulio Carlo. *História da arte italiana: da antiguidade a Duccio - vol. 1*. São Paulo, Cosac Naify, 2003.

ARTIGAS, Vilanova. *A função social do arquiteto*. São Paulo, Nobel, 1989.

----- . *Caminhos da arquitetura moderna*. São Paulo, Livraria Editora de Ciências Humanas, 1981.

BANHAM. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo, Perspectiva, 1979.

BRUAND, Yves. *Arquitetura contemporânea no Brasil*. São Paulo, Perspectiva, 1981.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. Protótipo e monumento, um ministério, o ministério. *Projeto*, n. 102, São Paulo, ago. 1987.

----- Teoria acadêmica, arquitetura moderna, corolário brasileiro. *Gávea*, n. 11, Rio de Janeiro, abr. 1994, p. 180-193.

----- Uma certa arquitetura brasileira: experiência a reconhecer. *Arquitetura Revista*, v. 5. Rio de Janeiro.

COSTA, Lúcio. Documentação necessária. In *Registro de uma vivência*. São Paulo, Empresa das Artes, 1995.

CONDURU, Roberto. Razão ao cubo. In CZAJKOWSKI, Jorge (org). *Jorge Machado Moreira*. Rio de Janeiro, Centro de Arquitetura do Rio de Janeiro, 1999.

----- Grandjean de Montigny, um acadêmico na selva. In BANDEIRA, Julio; XEXÉU, Pedro; CONDURU, Roberto. *A missão francesa*. Rio de Janeiro, Sextante, 2003.

COLQUHOUN, Alan. *Modernity and the Classical Tradition: Architectural Essays, 1980-1987*. Cambridge, The MIT Press, 1991.

----- *Essays in Architectural Criticism, Modern Architecture and Historical Change*. Cambridge, The MIT Press, 1995.

----- *Modern Architecture*. Oxford, Oxford University Press, 2002.

CURTIS, William J. R. *Modern Architecture Since 1900*. London, Phaidon Press, 1999.

ETLIN, Richard A. *Symbolic Space: French Enlightenment Architecture and Its Legacy*. Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

FRAMPTON, Kenneth. *História crítica da arquitetura moderna*. São Paulo, Martins Fontes, 2000.

GOODWIN, Philip L. *Brazil Builds: Architecture New And Old, 1852-1942*. New York, The Museum of Modern Art, 1943.

KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo, Cosac Naify, 2000.

MAHFUZ, Edson. O clássico, o poético e o erótico. *AU – Arquitetura e Urbanismo*, n. 15, São Paulo, dez. 1987/jan. 1988.

MINDLIN, Henrique E. *Arquitetura moderna no Brasil*. Rio de Janeiro, Aeroplano, 1999.

NIEMEYER, Oscar. Depoimento. In XAVIER, Alberto (org.). *Arquitetura moderna brasileira: depoimento de uma geração*. São Paulo, Editora Pini/Fundação Vilanova Artigas, 1987.

PONTES, Ana Paula. *Diálogos silenciosos: arquitetura moderna brasileira e tradição clássica*. Orientador João Masao Kamita. Dissertação de mestrado. Rio de Janeiro, PUC-Rio, 2004.

----- O templo-escola de Vilanova Artigas. In BAROSSO, Antonio Carlos (org.). *O edifício da FAU USP de Vilanova Artigas*. São Paulo, Editora da Cidade, 2016.

----- . O templo-escola. *Monolito*, n. 27, São Paulo, 2015.

PUNTONI, Álvaro; PIRONDI, Ciro; LATORRACA, Giancarlo & ARTIGAS, Rosa Camargo. *Vilanova Artigas*. São Paulo, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1997.

ROWE, Collin. *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays*. Cambridge, The MIT Press, 1982-1997.

SCULLY Jr., Vincent. *Arquitetura moderna*. São Paulo, Cosac Naify, 2002.

WITTKOWER, Rudolf. *Los fundamentos de la arquitectura en la edad del humanismo*. Madrid, Alianza Editorial, 1995.

VITRÚVIO. *Da arquitetura*. São Paulo, Hucitec/Fupam, 1999.