

ENTRE A ARTE E A POLÍTICA: A CONFIGURAÇÃO DA ARQUITETURA MODERNA PAULISTA SOB O OLHAR DE VILANOVA ARTIGAS NAS DÉCADAS DE 1940 A 1960

Patrícia Sadaike¹

Resumo

O presente artigo tem como propósito versar sobre a produção artística e atuação política do arquiteto João Batista Vilanova Artigas durante as décadas de 1940 até meados da década de 1960, após a consolidação do regime militar. O arquiteto é considerado uma das principais expressões da arquitetura moderna em São Paulo. Foi militante assíduo do Partido Comunista Brasileiro-PCB e editor da revista *Fundamentos*, que congregou intelectuais e artistas comunistas que almejavam a crítica da modernidade sob a perspectiva do realismo socialista. Assim, propõe-se apresentar algumas de suas obras arquitetônicas e suas concepções estéticas e artísticas. Além disso, busca-se compreender como este arquiteto e militante político tentou romper com o invólucro doutrinário e seguir um caminho específico para a arquitetura moderna e o urbanismo brasileiro.

Palavras-chave: Arquitetura moderna. Ditadura militar. Brutalismo. Revista *Fundamentos*. Partido Comunista Brasileiro (PCB).

Abstract

The purpose of this article is to discuss the artistic production and political activity of the architect João Batista Vilanova Artigas during the 1940s until the mid-1960s, after the consolidation of the military regime. The architect is considered one of the main expressions of modern architecture in São Paulo. He was a frequent member of the Brazilian Communist Party-PCB and editor of the *Fundamentos* magazine, which brought together communist intellectuals and artists who aimed to criticize modernity from the perspective of socialist realism. Therefore, it is proposed to present some architectural works and their aesthetic and artistic conceptions. Furthermore, we seek to understand how this architect and political activist tried to break away from the doctrinal envelope and follow a specific path towards modern architecture and Brazilian urbanism.

Keywords: Modern architecture. Military dictatorship. Brutalism. *Fundamentos* Magazine. Brazilian Communist Party (PCB).

¹ Doutora em História pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Professora substituta da Universidade Estadual do Piauí. E-mail: psadaike@yahoo.com.br

Introdução

O mestre Vilanova Artigas, como era conhecido, desempenhou um papel singular na arquitetura moderna brasileira. Sua carreira foi marcada por ambivalências discursivas e conciliada a uma tríplice atuação social: arquiteto, professor e militante político.

Como arquiteto, deixou um legado de obras que colaborou para transformar os contornos urbanísticos das cidades. Como professor universitário procurou dialogar e problematizar com seus alunos sobre a questão que mais o intrigava: o distanciamento entre a edificação das obras e a função social do arquiteto. E, como militante do Partido Comunista Brasileiro-PCB, colocou em debate os princípios doutrinários da instituição e não poupou críticas em relação aos rumos políticos do país, principalmente durante a ditadura militar, regime que cassou seus direitos políticos e o aposentou compulsoriamente das atividades acadêmicas na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo-FAUUSP.

O exercício docente e o ativismo político foram experiências importantes para fortalecer a identidade estética da arquitetura concebida por Artigas que conjugou em seus projetos a conexão entre arte e política. Assim, ao se debruçar na prancheta, o arquiteto alinhou em suas obras a consonância entre a linguagem artística representada pela leveza das formas arquitetônicas aliada ao estilo brutalista² e, apoiado nesse princípio, atender fundamentalmente as necessidades materiais e sociais da população em relação ao espaço projetado.

Para compreender a carreira artística e política de Artigas, faz-se necessária a análise de seus projetos arquitetônicos, mas em especial de seus escritos, elementos subsidiários para a compreensão de suas reflexões e críticas a respeito das artes, da arquitetura moderna e do cenário político do país. Alguns artigos foram publicados no periódico editado pelo PCB, intitulado *Fundamentos*, e em revistas de arte e arquitetura, como *Acrópole*, *Habitat* e *Módulo*.

Em 1981, Vilanova Artigas reuniu pela primeira vez uma coletânea de textos no livro *Caminhos da Arquitetura*. Os artigos foram redigidos e publicados em momentos distintos de sua carreira profissional e cada parágrafo de seus escritos traz, de forma categórica, a força de suas convicções e as responsabilidades que envolveram suas práticas como arquiteto, ativista

² Segundo Yves Bruand, o estilo brutalista surgiu na Inglaterra por volta de 1954 e propôs a apresentação dos elementos que constituiriam uma determinada construção sem restringir qualquer material, como o concreto bruto, instalações elétricas e canalizações. O arquiteto Le Corbusier, ao adotar o brutalismo em suas obras empenhou-se em empregar principalmente o concreto bruto. No Brasil, Vilanova Artigas, também aderiu os elementos do estilo corbusiano, mas implantou variações na forma plástica. Além de valorizar os materiais empregados na construção, deixando-os aparente, trouxe as artes plásticas para os edifícios. Dessa forma, empregou pinturas geométricas no estilo concretista, utilizou o cromatismo de Mondrian e criou desenhos exclusivos para os pilares de sustentação, como no edifício da FAUUSP, trazendo refinamento plástico para as edificações. Com essas soluções arquitetônicas, Artigas liderou o movimento conhecido como Escola Paulista ou Brutalismo Paulista.

político e professor universitário. As reflexões perpassam pela análise dos dilemas do movimento moderno na arte, suas implicações na arquitetura presente nas grandes metrópoles e as contradições e tensões que envolvem a sociedade moderna marcada pelas múltiplas facetas do subdesenvolvimento social.

Dessa forma, o artigo apresenta um panorama da configuração da arquitetura moderna paulista sob o olhar e o idealismo político de Vilanova Artigas e o indicativo de como a militância política influenciou no modo de pensar e projetar os planos arquitetônicos para a cidade.

O itinerário de um humanista

Em cinquenta anos de atuação profissional, João Batista Vilanova Artigas constituiu um currículo denso, inventariado em aproximadamente quatrocentos projetos em várias cidades brasileiras. Sua biografia foi alicerçada por uma intensa dedicação à atividade acadêmica, por horas de expediente no escritório e uma tensa militância no “Partidão”. Os aspectos biográficos de Artigas foram traçados por vários pesquisadores, como a arquiteta Dalva Elias Thomaz que explorou com afinco a vida e as obras do arquiteto curitibano radicado na capital paulista.

Deste modo, cabe esclarecer que o objetivo deste artigo não é biografar Vilanova Artigas, mas socializar e estabelecer a conexão dos elementos da sua vivência no âmbito privado e público e como isso se refletiu na construção de sua trajetória como ser social no seu tempo (BOURDIEU, 1998, n.p.).

Ao chegar a São Paulo, em 1934, Artigas ingressou no curso de engenharia-arquitetura da Escola Politécnica de São Paulo e, como estudante da Politécnica, iniciou estágio como desenhista no escritório Brakte e Boti. Paralelamente ao estágio, passou a frequentar o curso de desenho livre na Escola de Belas Artes de São Paulo, aproximando-se dos artistas Francisco Rebolo, Alfredo Volpi, Mario Zanini, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Tereza D’Amico e Virgínia Camargo, que no futuro viria a ser sua esposa. O grupo de artistas conhecido inicialmente como Família Artística Paulista³ era formado por intelectuais de esquerda que tinham admiração pelo socialismo soviético e se inspiravam nos artistas Käthe Kolwitz e Ernest Ludwig Kirchner, representantes do expressionismo alemão, que por meio da arte denunciavam as condições sociais da Europa pós-guerra.

³ Posteriormente, a Família Artística Paulista ficou conhecida como Grupo Santa Helena, pois as reuniões dos artistas ocorriam no Palacete de mesmo nome, localizado nas proximidades da Praça da Sé no centro da cidade de São Paulo.

O contato com os santelenistas trouxe um diferencial à formação do arquiteto, que, além de desenvolver a prática do desenho e da pintura, ampliou seu conhecimento artístico e, posteriormente, passou a trabalhar em parceria com alguns deles, associando arquitetura e artes plásticas. Em depoimento a Rodrigo Lefèvre, Artigas esclarece a importância da interação com o Grupo para a sua formação como arquiteto:

Quando eu me formei, por exemplo, arquiteto, já estava em contato com o movimento artístico paulista bem estreito. Em suma, eu creio que o que mais me influenciou mesmo, em mim, para a carreira de arquiteto, foi muito menos um curso de arquitetura que eu pudesse ter feito, sem querer com isso desmerecer de nenhuma forma o processo de formação dentro da Politécnica, que teve seu valor, não há dúvida nenhuma [...] (SANTOS, 1998, n.p.).

Artigas esteve muito próximo dos projetos do Grupo Santa Helena, ao participar de mostras e exposições, essa experiência ampliou o olhar artístico do arquiteto e enriqueceu sua formação politécnica.

Além da experiência no universo das artes, Artigas ainda tinha o compromisso de concluir o curso de engenharia-arquitetura, mas ao final de 1937, decidiu organizar o escritório Marone & Artigas, em parceria com o engenheiro Duílio Marone. Após alguns anos de sociedade, divergências quanto aos aspectos sociais da arquitetura distanciaram as opiniões de Artigas e Marone. Vilanova Artigas sustentava a ideia de uma arquitetura voltada para o cumprimento das demandas sociais, enquanto Duílio Marone era defensor de uma arquitetura direcionada às relações comerciais e imobiliárias. Essas diferenças colaboraram para o fim da sociedade, que perdurou até o ano de 1944 (THOMAZ, 1997, p. 131).

Apesar de recém-formado, Artigas caminhava para uma carreira promissora, ainda que cercada por percalços intrínsecos da profissão. Em contrapartida, a experiência adquirida com o Grupo Santa Helena rendeu-lhe formação artística e também importantes contatos profissionais. Da prancheta de Artigas saíam casas, hospitais, sindicatos, escolas, conjuntos habitacionais e até um estádio de futebol. Mesmo com pouca experiência, seus projetos de acabamento simples e espaços integrativos, onde o ser humano deve exercer o protagonismo, alcançaram rapidamente projeção entre os críticos da arquitetura moderna paulista. Como atestou Lina Bo Bardi:

Artigas é um temperamento retraído. Trabalhava na sombra [...] para ele arquitetura é trabalho realizado, acabado, resolvido em cada pormenor. A sua é uma arquitetura humana [...]. A casa de Artigas, que um observador superficial pode definir como absurda, é a mensagem paciente e corajosa de quem vê os primeiros clarões de uma nova época: a época da solidariedade humana (BARDI, 1950, p. 02-16).

Artigas concentrou seus esforços em projetar construções objetivando um conjunto harmonioso entre edificação, pessoas e planejamento urbanístico. Seu caráter humanista estava presente também na sala de aula, onde incentivava seus alunos a compreenderem o valor da arquitetura democrática e acessível à população. Seu maior objetivo era tornar possível a arquitetura popular. Em um discurso para formandos da FAU/USP, em 1955, Artigas alertou sobre os desafios inerentes a profissão de arquiteto:

É preciso dizer que ainda não afluíram os grandes problemas de construção que nosso povo deseja ver solucionados. As cidades ainda nascem e crescem, em todo o território nacional, de maneira caótica e desordenada, à mercê da ganância imobiliária e dos grandes proprietários.

Verificamos ainda que a população brasileira, mergulhada no analfabetismo e sem assistência médica e hospitalar, está a exigir um grande número de edifícios destinados às escolas, hospitais [...]. E é só na proporção em que os arquitetos derem conta desses grandes problemas construtivos que nossa arquitetura conseguirá comprovar definitivamente a sua eficiência e a possibilidade de desenvolver quantitativa e qualitativamente suas conquistas técnicas e artísticas em grau ainda impossível de ser previsto.

[...] Metade da população de São Paulo vive inteiramente desligada da organização urbana, como que num acampamento, pois não dispõe ao menos dos serviços públicos, água, luz, [...] que lhe permitissem sentir que habita uma cidade (ARTIGAS, 2004, p. 61-62).

Como arquiteto, Artigas apoiou-se em dois nomes da arquitetura internacional: o estadunidense, Frank Lloyd Wright, e o franco-suíço, Le Corbusier⁴. Essas referências demarcaram a carreira de Artigas em duas fases.

A primeira fase da carreira de Artigas, marca o início da sua prática profissional, entre os anos de 1938 e 1944. Nesse período, seus projetos, em sua maioria residências, eram caracterizados pela forte influência da estética wrightiana respeitando um dos elementos da gramática organicista como o emprego de materiais em seu estado original e natural como madeira, pedra e tijolo todos em estado aparente para que estabeleça a conexão com os elementos da natureza (ARGAN, 1993, p.197-199).

⁴ A mudança do estilo desenvolvido por Frank Lloyd Wright para a linguagem corbusiana esteve associada a um período de maturidade de pensamento, sendo que os fatores políticos também desempenharam um papel de extrema importância. Segundo Yves Bruand, Artigas começou a rever as técnicas desenvolvidas por Wright, que a considerava próximas a uma tradição colonial americana, no qual o homem estava submisso à natureza. Pode-se inferir também que a negação das teorias wrightianas estivesse relacionada ao seu engajamento político no PCB. Com isso, Artigas passou a ter uma postura mais crítica em relação aos EUA. Apoiar-se numa arquitetura com base nos ideais estadunidense era consentir com o imperialismo, inaceitável para um ativista político comunista. BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002. p.295.

Imagem 1
Casa Robie – 1906
Frank Lloyd Wright – Chicago (IL)



Fonte imagem 1: Frank Lloyd Wright Foundation. Disponível em <https://franklloydwright.org/site/robie-house/> Acesso em 24 nov. 2023.

Imagem 2
Casa Rio Branco Paranhos - 1943
Vilanova Artigas – Pacaembu (SP)



Fonte imagem 2: FERRAZ, Marcelo C. (coord.). *Vilanova Artigas*. São Paulo: Editora Blau, Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997, p. 41.

A identificação com a tendência americana terminou em 1945, quando Artigas passou a projetar edifícios, hospitais, estádios e fez a opção pela linguagem corbusiana. Na segunda fase, o arquiteto realizou as primeiras construções objetivando a conectividade entre os espaços internos e externos com a utilização das cortinas de vidro para transmitir transparência, a interligação das áreas construídas com a execução de rampas e a utilização de pilotis (colunas que sustentam o edifício, mas que deixam espaços livres para a circulação).

O Edifício Louveira, localizado na esquina da rua Piauí e a Praça Vilaboim, no bairro Higienópolis (SP), representa visualmente esse processo de mudança. Para aproveitar integralmente a topografia de um terreno de esquina e permitir a visualização da geografia do seu entorno, Artigas traçou o edifício em dois blocos paralelos posicionados de maneira a oferecer vistas privilegiadas da paisagem circundante. Estes blocos, com oito andares cada, fachada cega, foram sustentados por pilotis, que deixaram livre o acesso ao pavimento térreo, onde se localiza o estacionamento e a área de circulação dos prédios. Entretanto, a questão que mais intrigava os engenheiros e os arquitetos da prefeitura era referente às fachadas cegas, sem qualquer tipo de abertura, que ficam voltadas para a Praça Vilaboim, uma solução diferente das

construções tradicionais, o que dificultou a sua aprovação pelos órgãos públicos. No que se refere a introdução de novos elementos à arquitetura, Artigas explica:

Meus colegas que faziam a aprovação na prefeitura não gostaram muito dos meus problemas – quer dizer, eles criaram sempre dificuldades para a aprovação. Quando apareci com o desenho da fachada que eram quatro riscos, meu colega [...] pôs as mãos na cabeça: “Não, Artigas, essa não vai passar; dois riscos aqui, sem nenhuma janela, isso não dá, desculpe, mas isso não vai dar para aprovar”. Acabei adotando a posição que em geral adotava, construindo tudo, e depois que estava construído ninguém teve coragem de dizer que eu tinha de abrir janelas [...] (ARTIGAS, 2004, p. 227).

O projeto ousado para os padrões da época não se restringiu às questões técnicas pertinentes à engenharia, mas também ao acabamento e ao revestimento do edifício, planejados detalhadamente. Num único projeto arquitetônico, o arquiteto reuniu cores como azul, rosa, ocre e amarelo. Os pilotis, a passarela e os degraus do *hall* foram revestidos com pastilhas de vidro, material pouco utilizado nos anos 1940. A preocupação com o acabamento foi mais além; o Edifício Louveira tem em sua recepção um painel criado por Francisco Rebolo, intitulado *Paisagem*.

Imagem 3
Edifício Louveira – 1946
Vilanova Artigas – Pacaembu (SP)



Fonte imagem 3: Nelson Kon –
Disponível em
<https://www.nelsonkon.com.br/edificio-louveira/> Acesso 24 nov. 2023.

Imagem 4
Detalhe do painel *Paisagem*
Francisco Rebolo – Hall do Edifício Louveira



Fonte imagem 4: Acervo pessoal.

No início dos anos 1950, Artigas empreendeu um processo de revisão de suas propostas artísticas e, por conseguinte, passou por uma transformação em sua carreira profissional. A partir de então, seus projetos apresentaram a incorporação quase que exclusiva do concreto armado e de materiais em estado bruto, além de agregar as experiências artísticas acumuladas ao longo de sua prática profissional. Os primeiros ensaios desse giro estético foram apresentados no projeto do Estádio de Futebol Cícero Pompeu de Toledo, complexo esportivo do São Paulo Futebol Clube. Nesse projeto de aproximadamente cem mil metros quadrados, Artigas empregou os principais itens da cartilha brutalista como os elementos inacabados expressos no concreto bruto, grandes colunas de sustentação e a aversão dos ornamentos decorativos. Nesse estilo arquitetônico a simplicidade é responsável por trazer a monumentalidade à construção. Assim, Artigas o fez no grande elíptico de concreto armado, o Estádio do Morumbi como é popularmente conhecido.

Imagem 5
Estádio Cícero Pompeu Toledo – 1952
Vilanova Artigas – Morumbi (SP)



Fonte imagem 5: Vilanova Artigas. Disponível em <http://www.vilanovaaartigas.com/cronologia/projetos/estadio-do-morumbi> Acesso em 24 nov. 2023.

Vilanova Artigas e o ativismo político

Em 1945, a Segunda Guerra Mundial chegava ao fim e o mundo criava expectativas de um porvir diferente. Entretanto, no interior desse conflito fermentava a conflagração de uma outra guerra, bastante peculiar, de enfrentamento econômico, político e ideológico, a Guerra Fria (HOBSBAWM, 2002, p. 223-224). Nessa nova ordem mundial, estabeleceram-se dois blocos antagônicos de disputas, de um lado, os Estados Unidos, principal expressão do capitalismo; de outro, a União Soviética, representante do socialismo.

Diante de uma conjuntura de incertezas, o Brasil também vivenciava mudanças no cenário político com o fim do Estado Novo e a abertura de uma fase democrática inédita do país com a manutenção das conquistas sociais alcançadas a partir da década de 1930 conjugada a liberdade política, condições necessárias para o exercício da cidadania na República (SCHWARCZ; STARLING, 2015, p.501-502).

Para Vilanova Artigas, o ano de 1945 também foi decisivo. Ele dava início a uma nova fase em sua carreira como arquiteto e ingressava na militância política. No âmbito da arquitetura, notava-se a presença da linguagem corbusiana nos projetos e sua dedicação na construção de edifícios em São Paulo e no Paraná. No plano político, o arquiteto, por intermédio de sua esposa, a artista plástica, Virgínia Artigas, filiou-se ao PCB, no momento em que o partido voltava a atuar na legalidade e representava uma promissora força política⁵ no país, após dezoito anos de clandestinidade.

Em pouco tempo de filiação, a militância política passou a ocupar boa parte de seu tempo, mesmo diante das divergências no interior do partido. Para Artigas, a sua integração no PCB afirmou o seu idealismo político e possibilitou o contato com vários artistas e intelectuais, que lhe garantiu projetos importantes em sua carreira, como a reforma das instalações da Livraria Monteiro Lobato, de propriedade da família de Caio Prado Júnior e a construção dos escritórios do militante anti-salazarista, Manoel Antonio Mendes André.

Em 1946, Artigas foi contemplado com uma bolsa de estudos concedida pela Fundação John Simon Guggenheim. Essa concessão foi facilitada em razão dos investimentos culturais que o empresário americano Nelson Rockefeller realizava no Brasil, como a criação do Museu de Arte de São Paulo - Masp (1947) e do Museu de Arte Moderna de São Paulo - MAM (1948). A aproximação cultural entre os EUA e o Brasil estava dentro do programa da Política da Boa Vizinhança (*Good Neighbor Policy*), expressão criada pelo presidente americano Hebert Hoover (TOTA, 2000, p.28).

No mesmo ano, o arquiteto embarcou para os Estados Unidos a fim de estudar o desenvolvimento da arquitetura moderna e conhecer os trabalhos desenvolvidos na área habitacional pelo *Massachusetts Institute of Technology* - MIT. Em uma carta remetida ao arquiteto Henrique Mindlin, Artigas justificou a importância da viagem e afirmou o seu

⁵ Após a sua legalização, o PCB já era o quarto maior partido do país, com aproximadamente 200 mil militantes. Apesar do número expressivo de integrantes, o partido não tinha uma organização política única. Era formado por dois grandes segmentos: o grupo da Comissão Nacional de Organização Provisória - CNOP, com sede no Rio de Janeiro, com o apoio a Getúlio Vargas; e o Comitê de Ação - CA, que defendia a luta aberta contra o Estado Novo. Sobre o assunto, ver: CHILCOTE, Ronaldo H. *Partido Comunista Brasileiro - Conflito e integração*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1982. p.95.

interesse em conhecer o ensino e a grade curricular dos cursos de arquitetura das universidades estadunidenses. Seu intuito era agregar o conhecimento adquirido nos EUA para a organização do currículo da FAUUSP, que seria fundada em 1948. Assim, o arquiteto esclarece:

O que mais me interessa no momento ver nos EEUU é realmente a parte que se refere ao ensino. Por mais que a gente leia sobre o “Bauhaus” p. exemplo, não imagina como as cousas se passam praticamente; o que é mais importante, nós só poderemos desfrutar um progresso real da Arquitetura Brasileira quando as escolas lançarem anualmente um número substancial de arquitetos (FERRAZ, 1997, p.27).

A pesquisadora Adriana Irigoyen, em seu livro *Wright e Artigas*, destaca a transcrição de documentos inéditos sobre o plano de estudos que Artigas apresentou à Fundação Guggenheim para pleitear a bolsa de pesquisa e a contribuição desse intercâmbio para o desenvolvimento da arquitetura brasileira, em especial para a paulista. Dessa forma, o arquiteto afirma que

Os Estados Unidos representam no momento uma grande fonte para estudo e investigação em arquitetura, não só pelo que alguns de seus arquitetos já fizeram, como também porque tem atualmente quase que o monopólio dos grandes arquitetos do mundo. F. L. Wright, Walter Gropius, R. Neutra, somente para começar uma grande lista. A influência que estes mestres podem ter no desenvolvimento da arquitetura americana, nós brasileiros podemos julgar bem, lembrando, como frequentemente fazemos, o efeito no Rio de Janeiro da visita de Le Corbusier. Já em São Paulo, a minha cidade, as coisas têm-se passado de maneira bem diferente. Condições especiais têm dificultado maiores raízes para a arquitetura moderna. O que nos tem faltado, pretendo trazer da América. [...] Espero que os estudos que eu venha a fazer tragam apreciáveis vantagens para a arquitetura brasileira. Em meu país trata-se justamente agora, da reorganização dos cursos oficiais de arquitetura. Nessa tarefa, e na de ensinar na minha universidade, poderia colaborar ajudando os arquitetos modernos de minha pátria, se pudesse juntar aos meus conhecimentos, a experiência que a América e os seus homens me pudessem proporcionar. A Universidade de São Paulo é interessada direta em meus estudos e providenciará a publicação do que eu julgar necessário (IRIGOYEN, 2002, p.148).

Além de cumprir com as atribuições acadêmicas, Artigas aproveitou a ocasião para estabelecer contato com o Movimento pela Independência e Organização dos Homens de Cor e com o Partido Comunista Norte-Americano (RIBEIRO, 2001, p. 45). Enquanto isso, a situação do PCB não era das melhores, visto que, em maio de 1947, o Tribunal Superior Eleitoral decidiu cassar o registro do partido, sob a alegação de que o seu programa político contrariava o regime democrático estabelecido no país, ao promover a luta de classes, planejar greves e ser um partido submetido as orientações vindas de Moscou. Destarte, o governo Dutra

já alinhado e dependente dos EUA, irrompeu uma ampla campanha anticomunista. A partir de então, o Ministério do Trabalho passou a intervir nos sindicatos e em outras instituições conduzidas por dirigentes com afiliações comunistas. Em 7 de janeiro de 1948, uma lei aprovada pelo Congresso Nacional cassou os mandatos de vereadores, deputados e senadores eleitos pela legenda do partido (FAUSTO, 2004, p.402-403).

A política de controle sobre o avanço das ações comunistas foi intensificada com o lançamento da Doutrina Truman, em março de 1947, período em que o temor girava em torno de uma fermentação social e a agitação política em áreas em que a URSS não exercia tamanha influência (HOBSBAWM, 2002, p. 226). No Brasil, os comunistas e os socialistas declaravam acirradamente uma posição anti-imperialista, embora muitos partidos, sindicatos e movimentos sociais estivessem na ilegalidade. O PCB e as demais forças de esquerda enfrentavam uma situação difícil diante das ofensivas anticomunistas. No fervor dos embates políticos, Vilanova Artigas retornou ao Brasil e intensificou a sua participação no partido.

No final de 1949, Artigas ingressou no conselho editorial da *Revista Fundamentos*; o periódico, fundado pelo escritor Monteiro Lobato em 1948, contava com a iniciativa dos militantes e simpatizantes do PCB e de intelectuais de diversas áreas do conhecimento que publicavam matérias sobre literatura, cinema, teatro e artes. Armênio Guedes, um dos dirigentes do partido, em depoimento à pesquisadora Janaina Figueiredo, relatou os principais objetivos da publicação:

Nós então resolvemos fazer uma revista para justamente ser um ponto de apoio do nosso trabalho em frente com a intelectualidade progressista de São Paulo. Então tinha que ser uma revista marxista, de orientação marxista, mas uma revista que os marxistas tivessem [...] um canal para expressarem suas ideias no terreno da cultura. Mas, que também fosse até para intelectuais não marxistas, mas progressistas, democratas (FIGUEIREDO, 2002, p. 29).

A *Revista Fundamentos* circulou de 1948 a 1956⁶, como já mencionado; os artigos publicados contemplavam várias áreas do saber e das artes, mas grande parte das reflexões baseadas nos estudos marxistas revelavam críticas em relação a atuação exercida pelas

⁶ A revista apresentou quatro fases, com a alteração dos membros do conselho editorial e mudanças em sua diagramação e conteúdo. A primeira fase compreende os anos de 1949 e 1950, período em que a revista se concentrou em analisar a realidade brasileira e as questões culturais por meio da teoria marxista-leninista. Entre 1950 e 1953, grande parte dos artigos publicados apresentavam uma postura antiamericana e nacionalista, em razão do manifesto publicado em agosto de 1950, que direcionou a posição radicalizada do PCB. Entre 1954 e 1955, o periódico procurou retomar os ideais políticos da primeira fase. E a última fase permaneceu por quase um ano, até setembro de 1956, quando a revista partiu para um viés ensaístico, com a publicação de contos e poemas (FIGUEIREDO, 2002, p. 29).

potências imperialistas em dominar e subordinar historicamente países onde o capital estadunidense seria investido. O objetivo era fortalecer a cultura nacional e protegê-la das influências norte-americanas. Portanto, a natureza e o teor dos artigos eram marcados por forte rejeição ao americanismo.

Para Artigas, a *Fundamentos* foi um veículo importante para a publicação de seus ensaios sobre arquitetura moderna. O próprio arquiteto assumiu que alguns de seus escritos foram gestados no apogeu da Guerra Fria e traziam críticas aos acontecimentos políticos e culturais no Brasil e no mundo. Os textos estavam, portanto, estritamente envolvidos com as questões da época. Em 1981, ao publicar o livro *Caminhos da Arquitetura*, Artigas explicou as polêmicas e as críticas apresentadas em seus textos:

Dos textos reunidos, os que primeiro publiquei são de 1951 e 1952, em *Fundamentos*, uma revista de cultura política de cuja direção participei. São “Le Corbusier e o imperialismo” e “Os caminhos da arquitetura moderna”. Dificilmente pode-se compreendê-los hoje sem considerar o complexo político-cultural dentro do qual foram concebidos. Começava a Guerra Fria e, com ela, o fim da unidade entre os intelectuais e artistas que participaram a seu modo dos horrores da guerra recém-terminada. A ruptura da unidade abriu uma batalha ideológica e política travada entre os grupos que se formaram: os do campo da paz, como dizíamos então, cujos lances e escaramuças mais ruidosos deram-se entre os escritores. A briga teve passagens de violência descontrolada, expressa em termos rudes e “falar claro” dos quais meus artigos de então usaram e abusaram (ARTIGAS, 2004, p. 17).

O artigo “Le Corbusier e o imperialismo”, publicado no periódico comunista, em maio de 1951, foi o ensaio mais comentado e discutido naquele momento. Artigas escreveu durante o auge da sua militância no PCB e desferiu críticas ao arquiteto franco-suíço, que, até o momento da publicação, era um nome intocado entre os arquitetos brasileiros.

A polêmica girava em torno de um sistema de medida desenvolvido por Le Corbusier denominado modular. A princípio, este poderia resolver os problemas métricos dos sistemas construtivos e industriais nos EUA, onde prevaleciam duas unidades de medidas, o pé-polegada e o sistema métrico decimal. A padronização do sistema de medidas poderia fortalecer os industriais americanos e ampliar a atuação e a dominação de novos mercados na construção, num momento em que os EUA objetivavam se afirmar como potência mundial.

O descontentamento e a decepção de Artigas não era precisamente em relação ao sistema de medida, mas, sim, às atitudes políticas de Corbusier, considerado pelo arquiteto comunista um procurador do capitalismo, uma vez que compactuava com a ideologia burguesa

de deter e controlar os meios de produção. Ao finalizar seu texto, Artigas rejeita e propõe o abandono das propostas arquitetônicas de Corbusier e reitera:

Corbusier – o homem, o intelectual apolítico e, como tal, a serviço do imperialismo [...]. A linguagem de Le Corbusier, é a pior linguagem dos inimigos do nosso povo, o imperialismo americano. Cumpre-nos repudiá-la (ARTIGAS, 2004. p.27).

A proposta métrica de Corbusier foi apenas um pretexto para o arquiteto brasileiro atestar seu posicionamento político no contexto de acirramento ideológico e polarizado nos anos 1950.

No mesmo ano, publicou mais três artigos sobre arte, inflamados por críticas nitidamente políticas. Alguns de seus escritos foram publicados na segunda fase da Revista (1950-1953), quando o conteúdo do periódico se limitava a denunciar as práticas imperialistas e a divulgar os projetos políticos enunciados pelo PCB. Nesta perspectiva, o mais comum na revista eram as expressões: “Abaixo aos grilhões do colonialismo ianque”, “O imperialismo é uma arma de opressão”, “A luta pela paz dirige-se à União Soviética”.

Nos primeiros anos da década de 1950, a *Fundamentos* era considerada a expressão máxima do anti-imperialismo. Os posicionamentos dos integrantes do PCB eram comumente publicados em forma de artigos, manifestos e ilustrações. Na mesma direção seguiam os textos de Vilanova Artigas, fiel militante, que assumiu literalmente a posição radicalizada do “partidão” ao defender: o nacionalismo, a campanha pró-soviética e o pensamento anti-imperialista que foram reafirmados no Manifesto de Agosto de 1950⁷, um compromisso dos comunistas brasileiros contra as práticas reformistas burguesas.

A atuação do arquiteto como redator da *Revista Fundamentos* evidenciou sua insatisfação perante a instabilidade política do mundo. Artigas manteve uma vida atribulada no início da década de 1950, conciliando as atividades no PCB às suas funções como redator da revista e ao exercício profissional como arquiteto, mas, nesse momento, o militante convicto vivenciava um embate político-artístico.

No ano da morte de Stálin (1953), Artigas fez uma viagem à URSS, acompanhado por uma delegação de artistas e intelectuais filiados ao PCB, entre os quais Jacob Gorender, que presenciou a sua perplexidade quanto à arquitetura projetada naquele país. Segundo Gorender,

⁷ Partido Comunista Brasileiro - PCB. *Voz Operária*. Rio de Janeiro, 5 de agosto de 1950.

Artigas teria afirmado que era uma arquitetura antiquada e de mau gosto (THOMAZ, 1997, p. 208).

Ao retornar ao Brasil, Artigas manteve-se afastado das atividades do escritório. A visita à URSS abalou a sua postura estética e também política. Dalva Thomaz afirma que Artigas teria passado por uma crise profissional e política e esclarece:

Segundo Artigas, aqueles anos tinham sido muito difíceis porque ele não sabia mais como projetar. Que a sua experiência na URSS, diante das formas do realismo socialista, o teria confundido a tal ponto que não sabia mais que rumo tomar. Além disso, como um militante do PCB, teria tomado conhecimento nessa viagem daquilo que só foi divulgado ao mundo ocidental alguns anos depois: os métodos de força utilizados por Stálin na implantação e manutenção de sua proposta política dentro da URSS (THOMAZ, 1997, p.208).

Vale acrescentar que as polêmicas no interior do PCB intensificaram essa crise. Nesse período, Artigas foi pressionado pelo secretário Diógenes Arruda, da organização do Comitê Central, a abandonar os parâmetros da arte moderna, pois não condiziam com a realidade social brasileira e muito menos com os ideais do partido, que considerava o estilo incompatível com o projeto nacionalista popular defendido em agosto de 1950. Em 1984, durante a arguição no Concurso para Professor Titular da FAUUSP, Artigas explica as divergências entre os membros do PC:

O Partido Comunista começou a ter de tomar posições em relação à cultura. Cometeu asneiras lastimáveis que todos nós conhecemos por intermédio do Sr. Arruda dando ordens de como é que Jorge Amado devia escrever os seus romances [...]. Contudo, quando a questão chegou ao universo da arquitetura, aí as coisas ficaram graves: e aonde é que nós tivemos de ir, na década de 50, depois do período do culto à personalidade? Ao realismo socialista e construir os “bolos de noiva” que a arquitetura soviética fazia naquele tempo ou então inventar uma cultura nacional que fosse cópia do barroco [...] (ARTIGAS, 2004, p. 209).

Segundo Marcelo Ridenti, essa prática de arbitrariedade no tratamento dos militantes era comum na história do PCB nos anos 1950, em virtude da grande circulação das ideias stalinistas (RIDENTI, 2000, p.70). Para as alas mais sectárias do partido, era preciso reconhecer e valorizar a arte e a cultura popular, calcada nos ideais do realismo socialista, que entrou em vigor na URSS desde a ascensão de Stálin. Essa corrente acreditava que as manifestações artísticas deveriam ter um compromisso primeiro com a educação e a formação das massas, para o socialismo em construção na URSS, e condenar a arte abstrata, considerada expressão

do capitalismo. Em contrapartida, o realismo socialista tornou-se, em pouco tempo, instrumento de manipulação política nas mãos de Stálin.

Após a morte de Stálin, o PCB iniciou algumas mudanças em suas convicções partidárias, resultando na saída de muitos militantes e intelectuais, que passaram a integrar o Partido Comunista do Brasil – PC do B. A fragmentação do partido, os conflitos resultantes de divergências ideológicas e as pressões políticas nacionais e internacionais foram determinantes para o enfraquecimento do PCB. Tais problemas, entre outros, impediram a sua permanência no centro da atividade política, enfraquecendo ainda mais seu papel na sociedade brasileira.

Dentre as questões supracitadas, pode-se perceber que, a partir do momento em que Artigas iniciou a militância no PCB, o seu ideal político sobressaiu ao artístico, o que dificultou o processo criativo em alguns momentos de sua carreira no escritório. Isso foi apenas um passo para o desencadeamento da sua crise profissional. A esse respeito, dizia Artigas:

[...] se você tiver que olhar para a minha manifestação arquitetônica, mesmo a partir de 40, verá que eu exprimi nela uma revolta contra a iniquidade das posições que se ofereciam para o intelectual de participar nesse meio. Ou dobra-se a cabeça ou então convive-se com um conjunto de desaforos e opressões e ordens e comandos etc. Então um amigo mais uma vez me disse: “Mas você revela mágoa nas suas coisas”. Com sinceridade, revelo, tenho mesmo uma posição meio magoada em relação à minha biografia de artista brasileiro [...]. E que também é duas vezes, ou dez, ou vinte vezes mais difícil para mim [...] achar uma posição que justifique a tomada de posição do lado da arquitetura enquanto arte moderna, porque até que ponto isso se integra paralelamente as melhores aspirações do nosso povo? Vamos supor, isso me levou a tomar também posições políticas, essa coisa toda. Eu me orgulho disso de alguma maneira, muito embora essas correlações com os resultados do meu trabalho me decepcionaram às vezes, profundamente, pela incapacidade que tenho de compreender se de fato as coisas que faço têm o significado que queria que tivessem [...]. Para mim é difícil, extremamente difícil, me satisfazer, me sentir, como se diz, sentir realizado por qualquer coisa que tenha feito! É uma espécie de realização pelo contrário, é uma espécie de realização dialética pelo contrário! Vai lá, olha, acha bonito, e passa à posição de espectador, que esta é realmente a que me encanta e que me satisfaz: quando alguma coisa minha merece alguma consideração. No mais, acho tudo uma porcária (ARTIGAS, 1988, p.91-94).

Durante os anos 1950, o arquiteto participou de várias discussões sobre o futuro das artes e da cultura, num momento em que havia uma acirrada disputa política no mundo. Até mesmo os conceitos modernos na arte e na arquitetura entraram nesse embate. De acordo com a crítica capitalista, os preceitos modernos tinham um teor revolucionário e, conseqüentemente, eram patrocinados pelo comunismo, que se alastrava em várias partes do mundo. Por outro lado, os comunistas afirmavam que a veia moderna na arte surgiu com os ideais de transformação

social elegidos pela Revolução Soviética, mas não teria correspondido ao seu propósito, pois foi apropriada pela burguesia capitalista, a fim de afastá-la da causa popular.

Esse dilema esteve presente na vida profissional de muitos arquitetos. Diante desse confronto ideológico gerado pela Guerra Fria, Artigas chegou a questionar: “Onde ficamos? Ou: que fazer? Esperar por uma nova sociedade e continuar fazendo o que fazemos, ou abandonar os misteres de arquiteto, já que eles se orientam numa direção hostil ao povo, e nos lançarmos na luta revolucionária completamente?” (ARTIGAS, 2004, p. 49).

Após o seu período de revisão artística e política, Vilanova Artigas concluiu que somente as mudanças nas estruturas sociais e políticas poderiam trazer à arquitetura soluções para o equilíbrio entre forma e conteúdo, beleza e finalidade. Dessa forma, não fazia sentido saber quem tinha razão no embate artístico travado entre os comunistas e os capitalistas.

Superado o período de crise profissional e política, Artigas intensificou o seu trabalho no escritório, devido ao aumento do número de projetos. Entre os anos de 1958 a 1964, desenvolveu aproximadamente sessenta trabalhos de arquitetura e urbanização. As atividades políticas no PCB não foram interrompidas, ao contrário do trabalho na redação da *Fundamentos*, que foi descontinuada em 1956 por motivos políticos e pelo desgaste dos seus conteúdos.

Na década de 1960, a FAU/USP iniciou o processo de discussão da reforma curricular do curso de arquitetura. Como professor, Artigas incluiu no processo de reformulação o projeto da construção de uma nova sede para a faculdade que seria edificada na Cidade Universitária de São Paulo.

A construção desse edifício seguia as propostas do projeto de ocupação do campus, que tinha como objetivo integrar os alunos das diferentes faculdades e propor a interdisciplinaridade das diversas áreas do saber. Atento a essas questões, Artigas propôs um projeto em que a tipologia do edifício permitisse a integração e a consonância entre alunos, professores e funcionários. Ou seja, era preciso pensar a FAU para além das paredes da sala de aula, pois a produção do conhecimento poderia ser concebida em diversos locais e de diferentes maneiras.

Artigas iniciou os primeiros croquis e esboços da FAU em 1961, em parceria com Carlos Cascaldi. A ideia inicial era instalar uma faculdade de arquitetura, mas com a ambição de transformá-la num grande ateliê artístico. Com aproximadamente 20 mil metros quadrados de área construída, o edifício foi concebido com placas de concreto, material que, além de reduzir os custos da obra, facilitaria a manutenção e conservação do prédio por sua ampla resistência. Todas as dependências do edifício foram distribuídas em sete níveis, todos com acesso por meio

de rampas. Algumas salas foram projetadas com a dimensão de 600 metros quadrados e sem portas, para abrir ou para fechar. Aliás, a maioria das dependências do edifício não tem portas, com exceção da biblioteca e do auditório. A opção pela ausência de portas ou de qualquer tipo de barreiras seria uma solução construtiva para que os alunos não tivessem a sensação de clausura. Para Artigas, a faculdade deveria ser um ambiente livre, criativo e que realmente permitisse a integração simultânea entre os estudantes e os professores; desse modo define:

O prédio da FAU, como proposta arquitetônica, defende a tese da continuidade espacial [...]. O espaço é aberto e as divisões e os andares praticamente não o seccionam, mas, simplesmente lhe dão função [...]. A sensação de generosidade espacial que sua estrutura permite, aumenta o grau de convivência, de encontros, de comunicação. Quem der um grito, dentro do prédio, sentirá a responsabilidade de haver interferido em todo o ambiente. Aí, o indivíduo se instrui, se urbaniza, ganha espírito de equipe [...]. Este prédio acrisola os santos ideais de então: pensei-o como a especialização da democracia, em espaços dignos, sem portas de entrada, porque o queria como um templo, onde todas as atividades são lícitas (FERRAZ, 1997, p.101).

A edificação da FAUUSP reflete mais uma vez a linguagem brutalista nos contornos arquitetônicos com a combinação de uma estrutura rigorosa e pesada a uma simplicidade exclusiva, selo pessoal de Artigas.

Imagens 6 e 7
Vista externa e interna da FAUUSP – 1961
Vilanova Artigas – Cidade Universitária (SP)



Fonte das imagens 6 e 7. Eduardo Ortega. In KAMITA, João, M. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000, p. 91-92.

Após a superação da crise profissional, Artigas conciliou a intensidade do trabalho no escritório com a atividade docente, esta última interrompida devido aos novos rumos políticos instituídos em 1964 com a ditadura militar.

Na Universidade de São Paulo – USP, o reitor Gama e Silva, professor da tradicional Faculdade de Direito, estabeleceu uma forte ação repressiva no interior da universidade. Segundo o relatório produzido pela Associação dos Docentes da USP, o reitor instituiu um mecanismo interno de “caça às bruxas”, reunindo, na própria Universidade, um grupo que buscava, na ligação direta com os órgãos de segurança realizar um expurgo pautado sobre critérios pessoais de “pureza revolucionária” (ASSOCIAÇÃO DOS DOCENTES DA USP, 1978, n.p.).

Vilanova Artigas foi um dos primeiros a integrar a lista de docentes afastados, em 1964. A ele foi atribuída a acusação de ser o mentor da reforma curricular da FAU ao introduzir arte e estética na grade do curso. Artigas explica que sua veia artística e seu posicionamento político não eram compreendidos por seus colegas:

Os professores, a maioria deles da Politécnica ou por ela nomeados, consideravam-me uma espécie de ovelha negra, meio perigoso. Nesse período acabei assumindo posições políticas à esquerda, com as quais eles não ficaram muito contentes. Passei a ser perseguido, não só como arquiteto, mas como um político perigoso que queria fazer a Revolução através da escola (FERRAZ, 1997, p. 26).

Ainda em 1964, Artigas teve sua prisão decretada por duas vezes. Decidiu pelo exílio em Montevideu, no Uruguai. Ao retornar ao Brasil, permaneceu na clandestinidade até que o pedido de *habeas corpus* lhe permitisse responder ao processo em liberdade. A militância no PCB também estava abalada, além dos muitos ativistas presos, as divergências ideológicas enfraqueceram ainda mais o partido.

A repressão política piorou o que já estava ruim. O ciclo de cassações e a perda de direitos foram reforçados com a censura aos meios de comunicação e a execução de tortura como mecanismo de coerção. As piores práticas de violência e ignorância revelaram-se e se tornaram evidentes com a promulgação do quinto Ato Institucional, em dezembro de 1968 (GASPARI, 2002, p. 237).

Com o AI-5, a USP novamente fora atingida e em 25 de abril de 1969, quarenta e dois docentes foram compulsoriamente aposentados, inclusive Vilanova Artigas. O seu afastamento já era fato consumado, não havia maneiras de revogar o processo. Desse modo, o arquiteto passou a dedicar-se ainda mais às atividades do escritório.

No contexto do golpe que virou governo, a economia brasileira experienciou um curto período de crescimento, conhecido como milagre econômico (1969-1973). Nesse momento, houve um grande investimento de capital estrangeiro e alianças com multinacionais, seguindo

a política do tripé econômico, que caracterizava, num primeiro plano, o investimento de capital estatal na indústria de bens de produção; num segundo, a introdução de capital nacional na indústria de bens de consumo não duráveis e, por último, o investimento de capital internacional na indústria de bens de consumo duráveis. Entretanto, o chamado milagre econômico também se mostrou frágil em relação à excessiva dependência do sistema financeiro internacional, que, posteriormente, resultou num alto índice inflacionário (OLIVEIRA, 1977, n.p.). Artigas, ao presenciar o crescimento e a modernização do Brasil com o milagre econômico, aderiu às iniciativas do governo para a construção de escolas, conjuntos habitacionais, quartel, entre outras obras estatais. Durante as duas décadas de vigência da ditadura militar, elaborou cerca de noventa obras públicas financiadas pelo próprio governo que o perseguia.

Em 1967, Artigas iniciava os primeiros croquis do Conjunto Habitacional Zezinho Magalhães Prado, localizado no município de Guarulhos, na grande São Paulo. O conjunto de apartamentos populares integrava o projeto da Caixa Estadual de Casas para o Povo – Cecap, uma autarquia do Governo do Estado de São Paulo. Por encomenda do Cecap, o arquiteto foi responsável por outros quatro conjuntos habitacionais em Jundiaí (1973), Mogi-Guaçu (1975), Marília e Jaú (1976). Foram realizados também os anteprojetos dos conjuntos de Cubatão (1970) e Americana (1972).

Imagem 8
Cecap – 1967
Vilanova Artigas – Guarulhos



Fonte: FERRAZ, Marcelo C. (Coord.). *Vilanova Artigas*. Série Arquitetos Brasileiros. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997, p. 147.

O projeto inicial previa atender aproximadamente 55.000 habitantes, que ocupariam 10.560 apartamentos, distribuídos em trinta e dois blocos, suspensos sob pilotis para preservar o terreno e disponibilizar uma grande área de circulação e convivência entre os moradores. A ideia era construir um complexo habitacional completo com escolas, hospitais, estádios, igrejas, áreas de lazer e um centro comercial. Além disso, todas as edificações deveriam ser construídas

com materiais pré-fabricados, uma forma de aproximar a arquitetura, a indústria e a tecnologia. Porém, a proposta foi negada pelo governo devido ao alto custo da obra. Para Artigas, o projeto não foi integralmente cumprido porque não atendia os interesses imobiliários:

Estes são os conjuntos de contribuições de habitação popular, e esta solução, o conjunto Zezinho Magalhães, em Guarulhos, é muito interessante porque é para 50 mil habitantes e eu tive de, com a equipe projetar equipamento urbano para toda aquela população. Calculamos uma pirâmide de idades, [...] colocamos no conjunto todos os equipamentos sociais necessários para justificar cada apartamento. Tenho a impressão de que foi o único projeto no Brasil feito nessas condições. Mas acabou acontecendo o que sempre acontece em geral: construíram-se e venderam-se os apartamentos e todos os nossos projetos de equipamentos não foram feitos porque não estavam mercadologicamente justificados. É a maneira como se constrói nossa cidade, sempre em função da mercadologia, da venda do espaço [...] (ARTIGAS, 2004, p. 227).

Os detalhes da construção foram pesquisados minuciosamente, seguindo o princípio de racionalização do projeto, com o objetivo de reduzir os custos estruturais, facilitar a produção dos materiais e proporcionar qualidade à habitação. Além disso, o arquiteto contou com a colaboração de Francisco Rebolo, que desenvolveu um estudo cromático das cores que seriam aplicadas ao revestimento dos blocos. Os apartamentos possuem uma área de 64 m², com três dormitórios, sala de estar, banheiro, cozinha e área de serviço. Para manter o bom funcionamento dessa organização espacial compacta, foi adotado o esquema da planta livre, que permite aos moradores flexibilizar as paredes internas. Estes têm a opção de ampliar ou diminuir os cômodos ou dimensionar o espaço numa única planta. A ideia era que cada morador otimizasse a área de acordo com sua preferência e necessidade.

Para os críticos e pesquisadores das obras de Artigas, o projeto Cecap representou o paradoxo profissional e político da carreira do arquiteto. A crítica foi exposta pelo grupo da Arquitetura Nova⁸, já que Artigas almejou nesta empreitada a contribuição da indústria de pré-fabricados, sem considerar o maior problema da construção civil: a superexploração de trabalhadores nos canteiros de obras (ARANTES, 2002, p.98).

⁸ Os arquitetos Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre e Flávio Império integravam o Grupo da Arquitetura Nova. Formaram-se pela FAU/USP e, em seguida, tornaram-se professores dessa mesma faculdade. Sérgio Ferro teve uma vida atribulada na militância política; passou pelo PCB, Aliança Libertadora Nacional - ALN e por último na Vanguarda Popular Revolucionária - VPR; foi preso pelo regime militar, tendo que se exilar na França, em Grenoble. Rodrigo Lefèvre, antes mesmo de se graduar em arquitetura, realizava projetos em parceria com Sérgio Ferro. Também foi militante do PCB e, em 1967, seguiu Marighella e Sérgio Ferro na ALN. Ficou um ano preso pelo regime militar. Flávio Império ficou conhecido pelas instalações e cenografias do Teatro Arena e do Teatro Oficina. Projetou os cenários dos espetáculos *Morte e Vida Severina*, *Arena Conta Zumbi* e *Roda Viva*, entre outras peças importantes dos anos 1960. ARANTES, Pedro F. *Arquitetura Nova* - Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões. São Paulo: Ed. 34, 2002.

No anseio de conciliar elementos tão díspares e antagônicos, pode-se compreender a posição utópica de Artigas que buscava driblar as contradições sociais e a possibilidade do arquiteto moderno empenhar-se pela causa da moradia popular:

No futuro que precisamos tornar próximo, as cidades devem ter planos diretores que norteiam o seu crescimento e satisfaçam as necessidades de sua população. E o problema da casa popular, que ainda não foi além dos nossos esboços, apesar dos inúmeros institutos que dela se têm encarregado, deve ser resolvido em pedra e cal, em cimento e ferro. Milhões de brasileiros das cidades e dos campos estão à espera de moradias saudáveis e higiênicas. A nós caberá atendê-los (ARTIGAS, 2004, p.62).

A atitude de Artigas revela a crença dos arquitetos em converter a arquitetura em um dispositivo social ou um instrumento capaz de se manifestar diante das incongruências sociais e políticas. Esse pensamento faz parte de uma geração de artistas que presenciaram as adversidades decorrentes do período pós-guerra e expressou por meio das artes as mazelas vividas pela humanidade (ARGAN, 2004, p. 161). O arquiteto paranaense que criou raízes na cidade de São Paulo buscou articular sua concepção artística de fundo socialista ao idealizar e projetar uma convivência social mais harmoniosa, porém consciente das contradições de uma sociedade marcada pela modernização conservadora e de natureza antidemocrática como apresentamos no decorrer do presente texto. Por alguns instantes, acreditou que seus ideais artísticos e políticos haviam expirado. Como atesta Marshall Berman, em sua tese central em que considera essas experiências típicas de quem vive num mundo moderno, num mundo em que, como afirmou Marx, “tudo está impregnado do seu contrário”, ou “tudo o que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 2013, p.24).

Referência

- AMARAL, Aracy. *Arte pra quê?* São Paulo: Nobel, 2003.
- ARGAN, Giulio C. *Arte Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. "Fragmentos de um discurso complexo", in: *Projeto*, n. 109, abr. 1988.
- _____. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ASSOCIAÇÃO DOS DOCENTES DA USP. *O Livro Negro da USP: o controle ideológico na universidade*. São Paulo: Adusp, 1978.

- BARDI, Lina B. “Casas de Vilanova Artigas”. In: Revista *Habitat*. nº1. São Paulo, 1950.
- BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar*. São Paulo: Companhia de Bolso, 2013.
- BOURDIEU, Pierre. *A ilusão biográfica: usos e abusos da história social*. PDF, 1988.
Disponível em
https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/5644125/mod_resource/content/1/BOURDIEU%2C%20Pierre.%20A%20ilusa%CC%83o%20biogra%CC%81fica.pdf Acesso em 22 nov. 2023.
- BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2002.
- CHILCOTE, Ronaldo H. *Partido Comunista Brasileiro - Conflito e integração*. Rio de Janeiro: Editora Graal, 1982.
- FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. São Paulo: Edusp, 2004.
- FERRAZ, Marcelo Carvalho (Coord.). *Vilanova Artigas*. Série Arquitetos Brasileiros. São Paulo: Fundação Vilanova Artigas, Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997.
- FIGUEIREDO, Janaina de. *Revista Fundamentos: Arte, Partido e Intelectuais no Brasil*. Dissertação (Mestrado em História), Faculdade de Ciências e Letras – Unesp-Franca, São Paulo, 2002.
- GASPARI, Elio. *Ditadura Envergonhada*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- HOBBSAWM, Eric J. *Era dos Extremos: o breve século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- IRIGOYEN, Adriana. *Wright e Artigas - Duas Viagens*. São Paulo: Ateliê, 2002.
- KAMITA, João, M. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- OLIVEIRA, Francisco de. *A Economia da Dependência Imperfeita*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1977.
- RIBEIRO, Ana Isabel (Coord.). *Vilanova Artigas: a cidade é uma casa. A casa é uma cidade*. Catálogo de exposição. Almada: Centro de Arte Contemporânea; Câmara Municipal de Almada, 2001.
- RIDENTI, Marcelo. *Em Busca do Povo Brasileiro - Artistas da revolução, do CPC à era da tv*. São Paulo: Editora Record, 2000.
- SCHWARCZ, Lilia Moritz; STARLING, Heloisa Murgel. *Brasil: uma biografia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.
- SANTOS, José L. Telles dos (Org.). *Cópia da Documentação Pertencente ao Professor João Batista Vilanova Artigas*. vol.4. São Paulo: Biblioteca da FAU/USP, 1998.

- THOMAZ, Dalva Elias. *Um olhar sobre Vilanova Artigas e a sua contribuição à arquitetura brasileira*. Dissertação (Mestrado em Arquitetura e Urbanismo) – FAU/USP, São Paulo, 1997.

-TOTA, Antonio P. *O Imperialismo Sedutor - A Americanização do Brasil na Época da Segunda Guerra*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.