

**ÉTICA BRUTALISTA NA ARQUITETURA INTROSPECTIVA DE VILANOVA ARTIGAS:
1966-1969**

Fernando Guillermo Vázquez Ramos

Professor Doutor, Universidade São Judas Tadeu, São Paulo - Brasil

Rua Dr. Melo Alves 668, apto. 31, CEP 01417-010, São Paulo, Brasil

Celular: 11 7862 6442. Telefone residencial: 11 30820137. E-mail: fernando@fv.arq.br

RESUMO

As casas “introspectivas” que o arquiteto Vilanova Artigas projetou entre 1966 e 1969 – Berquó (1966), Porto (1968) e Martirani (1969) – se furtam ao cotidiano urbano e à relação com a cidade para exprimir sua “imensa poesia” entre quatro paredes: são, assim, arquitetonicamente, antiurbanas. É evidente que o golpe militar de 1964, que transformou Artigas num “arquiteto-presidiário” – não física, mas conceitualmente –, é fundamental para entender essa atitude projetiva de rechaço à relação com a vida urbana, agora contaminada pela repressão militar. Contudo, nem todas as casas de Artigas desse período são introspectivas. Por exemplo, a residência Mendes André, o primeiro trabalho realizado após o exílio uruguaio, se debruça francamente sobre a rua. Outro exemplo importante é o Conjunto Habitacional CECAP, em Guarulhos, projeto “urbano” de 1967. A própria atitude “reativa” apontada por Kamita (2000) tampouco é exatamente a mesma nas três residências, pois a casa Berquó é uma construção com pátio, enquanto as casas Porto e Martinari são edificações compactas. No entanto, a primeira incorpora a iluminação zenital, o que lhe permite enfatizar o contundente fechamento lateral, e a segunda se define pela concepção de uma dupla pele que a transforma num exoesqueleto capaz de construir uma exterioridade controlada. Ante essa complexidade, nas aproximações e nos entendimentos da produção de Artigas daquele período, pensamos que a comparação e a análise dos projetos sugeridos sob a ótica interpretativa do novo brutalismo pode lançar luz sobre essa forma de arquitetura de resistência, entendida como uma arquitetura “sem retórica”, usando a expressão acunhada por Alison e Peter Smithson. Seguindo o pensamento dos ingleses, também podemos afirmar que, na época, esses “novos brutalistas” declaravam que era função do arquiteto extrair “uma rude poesia das forças confusas e poderosas” que estruturavam – ou desestruturavam – a sociedade, alegação que poderia ter sido assinada por Artigas também. Reyner Banham, primeiro autor a discutir teoricamente o movimento, afirmava, nos anos 1950, que a produção da arquitetura do novo brutalismo só poderia ser entendida e analisada se fosse assumida como uma concepção “ética, e não estética”. Ainda que fosse uma característica formal que se convencionou chamar de brutalista, o uso do concreto armado de forma aparente e nua não seria um aspecto determinante para analisar uma obra do ponto de vista de sua inserção conceitual na produção do novo brutalismo. Até porque a primeira obra brutalista foi uma escola que os Smithson fizeram em Hounstanton (1949-1954), dentro dos padrões formais, construtivos e materiais, da arquitetura metálica de Mies van der Rohe. Não é o material usado que determina a inclusão de uma obra nos parâmetros analíticos e interpretativos do novo brutalismo, mas sim a intencionalidade, o desígnio que sustenta o projeto, uma ideia que certamente se enquadra no pensamento artigiano. A presente pesquisa discute a possibilidade de entender, por meio desse sentido ético inscrito na definição de Banham e dos Smithson, os desígnios que orientaram as decisões de projeto que levaram Artigas a levantar uma arquitetura contra a cidade. Para tanto, é necessário incorporar à dimensão plástica e estilística que se expressa na forma da obra a visão dos “objetivos culturais” que nela se manifestam do ponto de vista compositivo e espacial, sem esquecer que eles partem da percepção política e ideológica do artista acerca da sociedade em que atuava.

Palavras-chave: Vilanova Artigas. Novo Brutalismo. Arquitetura Moderna

ABSTRACT

The "introspective" houses architect Vilanova Artigas designed between 1966 and 1969 - Berquó (1966), Porto (1968) and Martirani (1969) – fleeing urban daily life and the relationship with the city, to express his "immense poetry" between four walls, which are: architecturally anti-urban. Clearly the *coup d'état* of 1964, which transformed Artigas into a "convict-architect", not physically, but conceptually, became a key fact in understanding this attitude of rejection of the projective relationship with urban life tainted by military repression. However, not all Artigas's houses from this period are introspective. The André Mendes residence, his first work after the Uruguayan exile, for example, leans blatantly into the street. Another important example would be the "urban" project of 1967 in the city of Guarulhos: the CECAP housing complex. The very "reactive" attitude, pointed out by Kamita (2000), is also not exactly the same in all three residences because the Berquó house, for example, is a building with a courtyard, while the Porto and the Martirani houses are compact buildings. However, the first incorporates the zenith lighting, emphasizing the blunt side closure, and the second, is defined through the design of a double skin that makes it an exoskeleton able to build a controlled outside. Faced with this complexity, the approaches and understanding of Artigas' production of that period, we believe a comparison and analysis of the suggested projects from the perspective of interpretative New Brutalism may shed light on this form of resistance architecture, understood as being architecture "without rhetoric", to use the expression by Alison and Peter Smithson. In line with the thinking of these English architects, we can also say that, at that time, this "new brutalism" declared that it was the task of the architect to draw a "rude poetry of confused and powerful forces" that structured, or destructured human society, claim that this statement could have been signed by Artigas himself. Reyner Banham, first author to discuss the movement theoretically, claimed in the 1950s that the production of the architecture of New Brutalism could only be understood and analyzed if taken as a concept of architectural production that was "ethical and not aesthetic". The use of reinforced concrete so naked and apparent, yet it was a formal feature that was conventionally called brutalism would not be a determining factor in analyzing a work from the point of view of its conceptual insertion in the production of New Brutalism. This is particularly because the first brutalist work was a school that the Smithson did in Hunstanton (1949-1954) within the formal standards, construction and materials, used by Mies van der Rohe. Is not the material that is being used which determines the inclusion of a work in the analytical and interpretive, parameters of the New Brutalism but the intentions and design which supports the project, an idea that fits in Artigas's thinking. Our research discusses the possibility of understanding, through this ethical sense registered and defined by Banham and the Smithson, the designs that guided the project decisions that led Artigas to raise this anti-urban architecture. Therefore, it is necessary to incorporate the artistic and stylistic dimension which is expressed in the form of the work, the vision of "cultural goals" that are shown in the point of view of composition and space, without forgetting that they depart from the political and ideological view the artist had of the society in which he worked

Keywords: Vilanova Artigas. New Brutalism. Modern Architecture.

ÉTICA BRUTALISTA NA ARQUITETURA INTROSPECTIVA DE VILANOVA ARTIGAS: 1966-1969

1 – (NOVO) BRUTALISMO

O brutalismo não nasce como um estilo, mas se transformou num com o passar do tempo. É antes uma postura frente ao mundo ou, mais precisamente, uma forma¹ do estar no mundo. Tampouco na sua origem é uma maneira que se possa considerar universal, ainda que se tenha alastrado pelo planeta a partir dos anos 1960, pois tem uma procedência precisa: Londres, depois do fim da Segunda Guerra Mundial. Não se poderia nem sequer afirmar que é uma atitude inglesa, muito menos britânica, mas apenas, inicialmente, londrina. Surge da interpretação e da sensibilidade que um pequeno grupo de intelectuais e artistas radicados em Londres teve da realidade socioeconômica e cultural da cidade nos anos 1950, marcada pela dura² situação econômica do pós-guerra, com a construção do Estado do bem-estar social e a pressão do movimento operário, e, principalmente, com a insatisfação das novas gerações, que questionavam as estruturas sociais e culturais do pré-guerra, ainda vigentes. Surge definitivamente do questionamento do *status quo*, sustentado por uma sociedade dividida e esgotada pelo esforço demandado por uma guerra tola.

A influência estadunidense na cultura inglesa foi outro importante diferencial nessa época. Até a guerra (1940), a vanguarda europeia era o ponto de referência das atividades artísticas, na ilha e no Ocidente. No continente, desde a década de 1910, tinha-se desenvolvido com o cubismo,³ e, desde a de 1920, com o movimento moderno,⁴ uma revolução que transformaria o mundo das artes plásticas e da arquitetura, respectivamente. A Inglaterra não passava de coadjuvante, e os Estados Unidos eram um país de ricos industriais, mas sem nenhuma tradição cultural sólida para ser levado a sério. Contudo, essa situação mudaria drasticamente a partir de 1940. Talvez porque muitos artistas e intelectuais europeus tenham emigrado para a “América”, por conta da guerra e da perseguição, ou porque os grandes magnatas do país tenham despendido muito dinheiro para criar importantes instituições culturais que passaram a albergar respeitáveis coleções, especialmente de arte moderna.

Mas, principalmente, porque, desvinculados da tutela europeia e fora do ambiente de guerra que assolava o velho continente, os artistas estadunidenses tenham desenvolvido uma forma diferente de entender e continuar o legado cubista. O expressionismo abstrato de Marc Rothko, Willen De Kooning, Bennett Newman e especialmente Jackson Pollock e o Action Painting, dava por encerrado o período de formação da arte moderna,⁵ com a destruição do naturalismo, e abriam caminho para uma nova sensibilidade ligada à materialidade e a uma nova maneira de fazer arte. Pairavam dúvidas sobre o idealismo e o racionalismo que formavam o pensamento e a doutrina do elitismo cultural europeu, identificado em muitos casos com o movimento moderno. Fora da Europa continental, a arte do pós-guerra se dá no espaço do cotidiano,⁶ e, pelo menos na

Inglaterra, parte da noção de que o modernismo (internacional) deixava de ser um fator relevante⁷ para a (re)construção da sociedade que se erguia das cinzas da guerra.

Dois exemplos importantes, que envolvem o panorama inglês, são indicativos do que acontecia no processo de continuidade e ruptura que se deu no movimento moderno. O primeiro procede do campo das artes e descreve as relações entre o Institute of Contemporary Arts (ICA)⁸ e o Independent Group (IG);⁹ o segundo, da arquitetura e do urbanismo e expõe as complexas afinidades entre o Congrès Internationaux d'Architecture Moderne (CIAM)¹⁰ e o Team 10.¹¹ Em ambos, concorrem os mesmos interesses,¹² concomitantes ou contrapostos. Participam também alguns atores comuns: os arquitetos ingleses Alison e Peter Smithson,¹³ por exemplo, atuaram tanto no IG como no Team 10, e o historiador e crítico Reyner Banham foi um ativo membro do CIAM e do ICA.

Assim, as relações estabelecidas nos dois exemplos são as mesmas. Partem do princípio de que as organizações institucionalizadas, ICA e CIAM, defendiam o papel que lhes cabia na sociedade: proteger, mas também impor o legado do movimento moderno. “Educar o público sobre as destacadas realizações da vanguarda europeia”.¹⁴ Os mestres da primeira geração do movimento moderno não foram capazes de ver que o mundo tinha mudado depois da guerra;¹⁵ suas atitudes foram marcadas sempre pela suposição de que os preceitos pelos quais tinham lutado durante anos vigorariam eternamente.

Quando Herbert Read conclamou os jovens artistas independentes a exporem no ICA, ou quando Le Corbusier enviou sua mensagem ao X CIAM (Duvrovnik, 1956) legitimando a sucessão do comando para “a geração de 1956” (nascida por volta de 1916), supunham estar passando o bastão e a experiência acumulada pela primeira geração a jovens seguidores que levariam adiante as bandeiras do movimento moderno, pois eram:

Os únicos capazes de sentir os problemas atuais pessoalmente, profundamente, de perceber as metas a serem seguidas e os meios para alcançá-las, a urgência patética de nossa situação neste período. Eles estão com todo o conhecimento [do que fazer]. Seus antecessores não estão mais, eles estão fora, eles não estão mais sujeitos ao impacto direto da situação [atual].¹⁶

Contudo, eles se enganaram. Produto de anos de luta para quebrar a visão eclética e antimaquinista da sociedade europeia, a cegueira ideológica do movimento moderno impediu que percebessem que o discurso idealista – e abstrato – não mais inflamava o coração dos jovens nem refletia suas experiências cotidianas.

O modernismo atuava [só] como um ponto de partida desde o qual se empreendeu uma análise da cultura. Partindo de suas variadas origens sociais e experiências durante a guerra, o [Independent] Group propôs uma nova e revigorada aproximação com a análise da cultura.¹⁷

De fato, não existe uma sucessão de gerações compartilhando uma experiência comum. Existe uma mudança de atitude referente à visão de mundo (eurocêntrica e elitista) que o movimento moderno (centro-europeu) tinha conseguido construir, consolidar e exportar até a eclosão da Segunda Guerra Mundial. O trauma resultante foi tão grande, que nada foi igual depois dela. As estruturas que se tiveram que construir surgiram de uma nova organização das forças políticas, sociais e culturais no mundo todo, agora repartido entre os EUA e a URSS. Importantes polos culturais como Paris seriam substituídos por novos centros de poder, especialmente Nova York, mas também Londres, que usaria do inglês como arma para reorientar a produção local como produto de exportação. Peter Smithson afirmou que:

*Os CIAM eram uma organização francesa, e toda sua documentação estava em francês. Durante e depois da II Guerra Mundial, os aliados ocidentais impuseram o inglês como língua internacional, o que significou que a arquitetura e a arte, que ao final da década de 1940 girava em torno de Paris, se debilitaram. [Assim,] nos comprometemos a fazer com que os debates arquitetônicos mudassem para o inglês.*¹⁸

Nesse novo panorama, as preocupações eram outras. O conceito do “as found” (“assim achado”), que os Smithson definiram para o catálogo¹⁹ da exposição do IG de 1990, iluminou o novo sentido da percepção da realidade que se desenvolveu entre os jovens.

*Quando nos propusemos a tarefa de repensar a arquitetura, em princípios da década de 1950, com o “assim achado”, nos referíamos não só aos edifícios adjacentes, mas também às marcas que se constituem como recordatórias de um lugar e que devem ser lidas verificando como o tecido construído existente terá chegado a ser o que é.*²⁰

Era um olhar para o lugar como um “lugar habitado”, que participa do cotidiano da vida em sociedade. No entanto, esse cotidiano se desenvolvia dentro de uma realidade crua, que se alargava “entre os escombros dos terrenos bombardeados” nos últimos anos da guerra e que nos anos 1950 ainda não tinham sido saneados, pois estavam na periferia pobre e proletária de Londres. As fotos²¹ que os Smithson usaram largamente para demonstrar seu ponto de vista sobre essa vida cotidiana, esse mundo popular cheio de vitalidade bruta, periférico mas autêntico, mostram o sentido que tinha para os jovens arquitetos o conceito de uma “nova mirada”.

*Foi uma nova mirada sobre o ordinário, uma abertura a como as “coisas” prosaicas podiam revitalizar nossa atividade criativa, um reconhecimento que se confronta com a realidade do mundo do pós-guerra, numa sociedade que não tinha nada. Cada um tratava de agarrar o que havia, coisa antes impensável [...].*²²

Sem dúvida, existia nessa nova sensibilidade um substrato de romantismo, de aceitação do “bom selvagem” como arquétipo da bondade que há no simples, no “ordinário”, definitivamente no popular, como receptáculo ontológico de verdades esquecidas pela suposta superação elitista da alta cultura, que, como vimos, se identificava como o movimento moderno produzido pela

vanguarda europeia continental, que devia ser combatido. Apresentado no X CIAM, o Manifesto de Doorn,²³ por exemplo, em que o Team 10 expressa sua posição programática sobre o “habitat”, foi defendido como uma “declaração de guerra aos métodos estabelecidos [pelos CIAM] para pensar a habitação e o planejamento das cidades”.²⁴

E o que expressa de tão revolucionário senão o respeito ao sentimento comunitário? “Tornou-se óbvio que a construção da cidade foi para além do âmbito do pensamento puramente analítico”²⁵ desenvolvido pelo funcionalismo dos CIAM e a Carta de Atenas (1933). A volta a um entendimento popular é a outra face da moeda da modernidade, que até os anos 1930 exibia a esfinge luminosa de um ufanismo aristotélico. A guerra sepultou essa atitude triunfalista. O pós-guerra exigiu uma abordagem ética que se ocupasse da “arte de habitar”,²⁶ da materialidade dos materiais e da estética aleatória que não tinha um modelo a seguir, pois pensava que o “processo gradualmente revelaria suas próprias regras para adquirir a forma requerida”.²⁷ Essa sinceridade não estilística de um “work in progress” é o que caracteriza o novo brutalismo como postura perante a produção de uma nova arquitetura do ordinário, da cultura enraizada na franqueza dos materiais e do entendimento da simplicidade como evento que provém da cultura popular, e não do pensamento analítico elitista que predefine a forma, esgotando-a.

2 – CASAS INTROSPECTIVAS

Referindo-se à casa Telmo Porto (1968), João Kamita²⁸ afirmou que “é a mais reativa das residências do arquiteto, pois não faz nenhuma concessão ao exterior, como forma de exibir sua total discordância de tudo o que se passava fora, em prol de um interior ideal realizado pela arquitetura”. É uma casa que radicaliza a relação interior/exterior separando as duas instâncias drástica e expressivamente, criando, segundo Kamita, um “interior claustrofóbico”, que se contrapõe a um exterior cheio de incerteza, contrariedade e autoritarismo.²⁹ A visão dessa dualidade (interior/exterior) se fundamenta na situação política do país nesses anos, que sofria sob o governo militar, e na posição ideológica e partidária de Artigas, que, além de ter sempre defendido o compromisso social da arquitetura, era membro do Partido Comunista. Certamente o autor tem razão em afirmar que são evidentes nesse projeto, como nos das casas Berquó (1966) e Martirani (1969), a mudança na forma de projetar e também o resultado do projeto. Não há mais “o movimento vivo entre dimensões distintas, mas o isolamento da cada instância”.³⁰

Essa interpretação parte do pressuposto de que haveria em Artigas uma intenção precisa que buscava relacionar reciprocamente a casa com a cidade. Um texto em especial alude diretamente ao tema: “Arquitetura e construção” (1969),³¹ onde afirma que:

A cidade é uma casa.

*A casa é uma cidade.*³²

Mas, lendo cuidadosamente, percebemos que o que acontece na cidade, como casa da sociedade, é que os equipamentos (ponte, estação, aeroporto) complementam a habitação permitindo que o espaço do habitar se universalize. Assim, Artigas permanece estritamente no campo da modernidade, com a habitação no centro da expectativa do arquiteto. A relação com a cidade é indireta, como extensão da habitação à qual está subordinada. Por isso, ele pede para voltar ao desenho da casa, pois “parece que ele deveria ser o ponto de partida para os outros desenhos”.³³ Assim, dá a entender que se mantém dentro do ideário funcionalista e do horizonte traçado pela Carta de Atenas, com suas quatro funções básicas, sendo a principal a de habitar.

Mas, no fim do artigo, inverte o raciocínio (moderno) que oferece a habitação (funcional) como solução ao problema da cidade (industrial), questionando a construção em si, antepondo a “atitude” como única possibilidade de enfrentamento das limitações da sociedade.

*A construção só existe como tal enquanto a humanidade não pode desenvolver plenamente sua criatividade. Certamente os obstáculos para transformar uma atitude em prática, em ação, são grandes. Mas importante é a atitude.*³⁴

E finaliza mudando a afirmação inicial sobre a relação entre a cidade e a casa para:

As cidades como as casas.

As casas como as cidades.

Note-se, primeiro, o uso do plural, que estende a discussão aos vários tipos de cidades e de casas, esvaziando o sentido universal do funcionalismo moderno da frase anterior. Depois, a modalização da relação entre as partes equivalentes na troca do verbo “ser” pela conjunção subordinativa “como”, que liga expressões do mesmo tipo, mas não iguais. Com uma brilhante alteração na densidade conceitual, Artigas retira da frase a ação (o “é”) para deixar a expressão suspensa (no “como”); assim, estamos agora à espera de...

Volta-se ao projeto da casa, em que prevalece a atitude, e não a construção, que é o campo da ação. O projeto parece ser o único lugar onde se pode realizar a espera que o “como” impõe, até porque o desenho da casa é o “ponto de partida”.

E que outra coisa é esse desenho senão o desígnio de um futuro promissor: a criatividade plena? A experimentação como atitude dá à espera seu sentido de finalidade. Seguindo etimologias antigas,³⁵ Artigas identifica na ideação a essência do desenho. “Que catedrais tendes no pensamento?”,³⁶ pergunta aos estudantes de arquitetura, pois são esses pensamentos, essas ideias que lhe interessa examinar. Justamente essa atitude de examinar os próprios pensamentos é o que define a introspecção.³⁷

As casas de Artigas desse período (1966-1969) não são “reativas”, mas introspectivas, isto é, resultado de um atitude de introspecção que o levou a pensar, como “ponto de partida”, no desenho da casa e em suas possibilidades numa sociedade alienada e cindida. E ele o fez no entendimento de que o “processo gradualmente revelaria suas próprias regras para adquirir a

forma requerida”, como pensavam os Smithson na mesma época.³⁸ Nesse sentido, não podem ser vistas como aspectos negativos da produção do arquiteto, como “espaços claustrofóbicos”. Artigas levanta sua arquitetura contra a cidade porque a cidade – isto é, a sociedade – está em suspenso, e o mesmo acontece com a casa, pois o homem também está em suspenso. Não é na materialidade da casa que percebemos a atitude brutalista, e sim na concepção do projeto como resposta cultural à circunstância política. A busca da cotidianidade da casa em si, de sua integridade como forma embrionária da sociedade e como receptáculo da vida, do habitar o mundo – como afirmava Heidegger e repetia Artigas –,³⁹ são as premissas com que se deve abordar o estudo das casas introspectivas que o arquiteto projetou nessa época. Casas que foram projetadas com a finalidade de pensar a arquitetura, não de fazer arquitetura pela própria arquitetura. Em outras palavras, para pensar a sociedade pelo processo da arte, como tinham feito os ingleses, ainda que em outras circunstâncias.

3 – O PÁTIO

Josep Sert e Paul Wiener já haviam defendido⁴⁰ a inclusão do pátio como elemento espacial capaz de produzir não só casas, mas também cidades. Chegaram a essa conclusão pelo amplo estudo de cidades da América do Sul, onde realizaram muitos projetos urbanos. Sert apresentou parte de suas experiências com esse tipo de construção nos CIAM de pós-guerra, especialmente no VIII (Hoddesdon, 1951), que tratou do “Coração da Cidade”. Ainda que o tema não fosse novo, pois Mies van der Rohe já tinha experimentado com casas-pátio durante os anos 1930,⁴¹ a abordagem de Sert se inspirava numa nova forma de entender a cidade entrelaçada por diferentes escalas de pátios, desde os domésticos até as grandes praças urbanas, onde se pretendia instalar os monumentos que exaltavam a sociedade. A suposição partia da ideia de que, em espaços enclausurados como os das praças, as pessoas se relacionariam de uma forma mais livre.⁴² Assim, na perspectiva da ortodoxia do CIAM, que Sert representava, o pátio estava ligado a um sentimento de liberdade e de relacionamento comunitário.

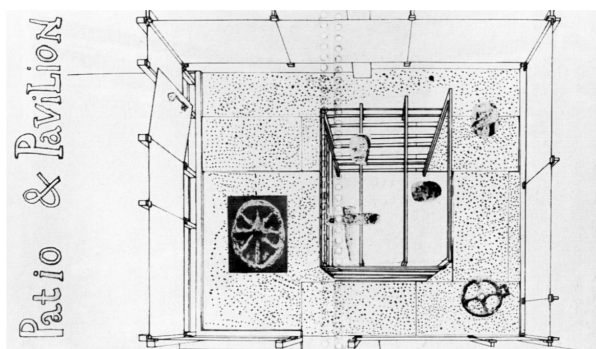


Figura 1 – Alison e Peter Smithson. “Patio & Pavilion”, desenho da instalação para a exposição “This is Tomorrow” (Londres: Whitechapel Art Gallery, 1956). Fonte: A. e P. Smithson, *Cambiando el arte de habitar*, 108.

No entanto, os membros do Team 10 que participaram do VIII CIAM criticaram a apresentação de Sert, pois não entendiam por que esse sentimento comunitário se deveria materializar em construções específicas. O “coração” da cidade não precisava ser um espaço – podia ser só “o momento no qual nos conscientizamos da plenitude da vida por meio da ação cooperativa”.⁴³ Mas, a ideia do pátio também foi aproveitada por membros do Team 10. Os Smithson trabalharam o conceito como articulador do ambiente da casa e da cidade de duas formas diferentes. Em 1956, junto com Henderson, Paolozzi e Jenkins, desenvolveram uma instalação para a exposição “This is Tomorrow”, organizada por Theo Crosby, que se chamava “Patio & Pavilion”⁴⁴ (figura 1), onde o pátio rodeava a construção; nesse caso, invertendo a ideia tradicional do espaço aberto rodeado pela construção. O outro projeto de uma casa com pátio, “House of the Future”⁴⁵ (figura 2), também foi feito para uma exposição, a “Daily Mail Ideal Home”, de 1956. Ali trataram de uma construção futurista (casa para 1980) feita em fibra de vidro, onde uma série de cômodos se agrupavam em volta de um pátio elipsoidal. A estrutura do módulo permitia o acoplamento de varias unidades lado a lado, no intuito de assegurar grandes densidades para os novos agrupamentos humanos.⁴⁶ Previa eliminar todas as janelas, para facilitar o acoplamento entre unidades, o que fazia do pátio o único vinculo com o exterior.

Percebe-se que a casa-pátio era um tema em voga em EUA e na Inglaterra nos anos 1950 e que se tinha disseminado pela Europa pelas ramificações CIAM e Team 10. Assim, o uso dessa tipologia por Artigas, quando pensou a casa Berquó, está plenamente integrado a uma preocupação compartilhada com outros arquitetos modernos, da primeira e da segunda geração. Não queremos dizer com isso que se trata de uma cópia das experimentações de outros profissionais, mas sim que existia um “espírito de época” ao qual também remete a experimentação de Artigas.

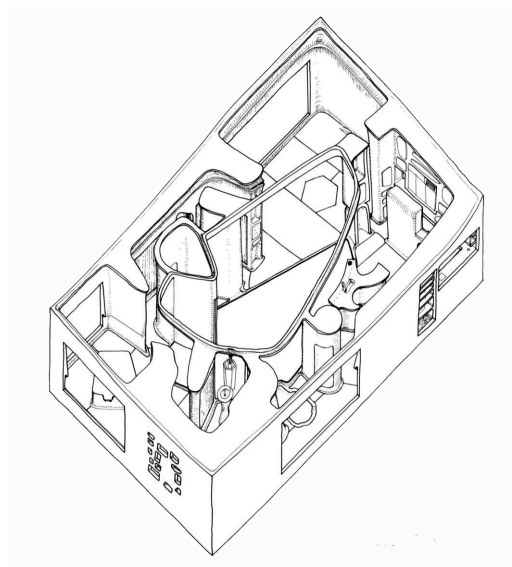


Figura 2 – Alison e Peter Smithson, “House of the Future”, axonometria do protótipo para a exposição “Daily Mail Ideal Home” (Londres, 1956). Fonte: Webster, *Modernism Without Rhetoric*, 39.

Contudo, a casa Berquó não é do mesmo tipo que as desenvolvidas por esses artistas, ainda que se pareça formalmente com as casas-pátio de Sert e conceitualmente converse melhor com a casa-pátio do futuro dos Smithson. A casa Berquó não tem janelas, ou tem poucas,⁴⁷ mas não aspira a formar cidade nem a se agrupar em cachos adensados. Ainda assim, é uma experimentação espacial sobre a forma do habitar. O arquiteto examina com seu projeto a forma de produção popular, tradicional e cotidiana:

*Quando estava construindo essa casa, o mestre de obras, um homem inteligente e rude, disse: “Doutor, essa casa que o senhor está construindo parece casa do povo. A casa que a gente fazia lá na Bahia”. Ele sentiu na organização, meio desorganizada, que não era a casa elitista. Era igualzinha a uma desordem com a qual é possível construir a casa popular. Me senti compreendido e capaz de usar uma linguagem que o meu pedreiro sempre entende, de uma maneira ou de outra.*⁴⁸

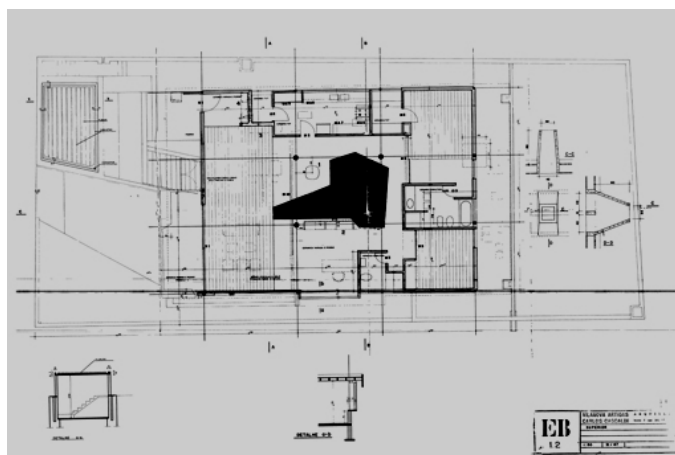


Figura 3 – Casa Elza Berquó. Planta do andar superior. Fonte: Acervo Biblioteca da FAU-USP.

A casa de pátio é, destarte, a que resume essa vivência popular do habitual e do ordinário, “que está na ordem usual das coisas”,⁴⁹ e que, por isso, materializa uma sensibilidade original que (re)inventa a casa como lugar para morar. Apesar de se fechar à cidade, a casa Berquó se impregna de uma desorganizada vitalidade de resistência, como na proposta de “Patio & Pavilion”, onde a abertura às “coisas prosaicas podia revitalizar a [...] atividade criativa”.⁵⁰ Como os Smithson, Artigas tenta retomar esse vínculo com a tradição. Atitude desejável em sociedades que, tendo-se desestruturado – como a Europa que resultou da Guerra ou o Brasil do AI5 –, pretendem desvelar, apesar do mundo real, o sentido profundo do habitar no mundo.

4 – O EXOESQUELETO

A ideia do exoesqueleto foi desenvolvida nos anos 1950 por Mies van der Rohe,⁵¹ que inicialmente a aplicou ao projeto do Nationaltheater de Mannheim (1952-1953) e depois a levou a

soluções muito elaboradas como as do Crown Hall (1950-1956) e a da Nationalgalerie de Berlim (1962-1967). Mas a preocupação de Mies era liberar o espaço interno para as atividades inerentes a cada projeto – estudar, no Crown Hall, e observar, na Nationalgalerie. Assim, a intenção do projeto se guiava pela orientação do programa, ainda que, no caso de Mies, este fosse mais uma generalização.

Le Corbusier também usou da ideia do exoesqueleto no projeto para o Palácio dos Soviets (1931-1932), mas, além da glorificação do elemento estrutural, sua função era simbólica: a construção de um grande arco de triunfo para coroar a luta do proletariado. Contudo, o arquiteto não deu continuidade a essa linha de pesquisa nas suas obras posteriores. Os metabolistas japoneses e os utópicos ingleses, como Archigram, trabalharam a ideia da megaestrutura como elemento determinante da definição da arquitetura; ainda que não possam ser considerados exoesqueletos *stricto sensu*, resultam da predominância de um aspecto específico (a estrutura) sobre os outros.

Portanto, assim como a casa-pátio era uma tipologia usual nas pesquisas sobre arquitetura na época, poderíamos dizer que a utilização de um caixa estrutural que cobrisse o invólucro da construção era uma temática também explorada.⁵² A casa Martirani (figura 4) pertence a essa corrente de pensamento. É compacta, mas se desdobra numa estrutura rígida exterior, um exoesqueleto porticado acrescido de amplas empenas e com um fechamento leve interior, que de fato determina o lugar da casa. É uma estrutura dentro de outra, assim como o Crown Hall, só que a estrutura exterior também é compacta, devido à inclusão das empenas. Cria-se como isso uma ideia incipiente de dupla pele, o que também pode remeter a Mies, no seu projeto para o Convention Hall, em Chicago (1953-1954).

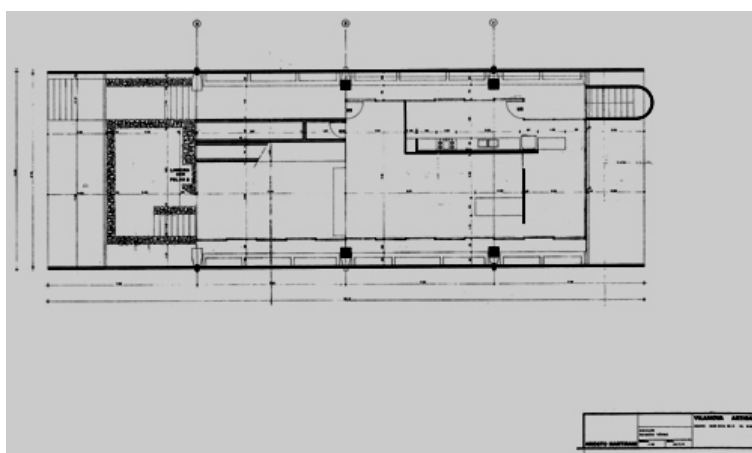


Figura 4 – Casa Ariosto Martirani. Pavimento térreo. Fonte: Acervo Biblioteca da FAU-USP.

Contudo, conceitualmente, a proposta de Artigas se refere de fato ao pátio. Podemos perceber a possibilidade dessa interpretação voltando ao projeto “Patio & Pavilion” dos Simithson, pois aí se propõe justamente essa mesma situação em que o pátio circunda o pavilhão, e não o fura. A casa

Martirani é um pavilhão rodeado por um pátio que se compacta numa estrutura contentora formada por pilares e empenas cegas. Assim, embora aparentemente muito diferentes, Berquó e Martirani são a continuidade de uma mesma pesquisa na qual o elemento aberto e o elemento fechado se conformam mutuamente como objeto arquitetônico que se exclui da cidade. A característica de exiguidade do pátio da última equilibra-se pela magnificência da envoltura que se manifesta, de forma protetora, sobre o interior. O lambrequim usado na casa Berquó se exagera até ocultar o lateral com uma empena cega que chega quase ao chão – mas esse “quase” é suficiente para descortinar o pátio, mostrando a solução simples da caixa interna. O uso da pedra e da cor dão o sentido da cotidianidade da casa original, da moradia como refúgio, numa alusão – agora sim – neobrutalista, isto é, estilística. Transformada em escadaria, a soleira⁵³ garante a comunicação e ao mesmo tempo a separação que o espaço interior requer para defender-se e comunicar-se com o exterior, mas nada mais.

5 – A CAIXA

A arquitetura tem trabalhado a ideia da caixa desde Palladio, mas a arquitetura moderna sempre manifestou um interesse particular nela, tanto para afirmá-la como para rompê-la. Todos os arquitetos modernos pensaram no problema da compactação da forma num volume simples. Alguns, como Van Doesburg, para destruí-lo, outros, como Mies, para abri-lo, e outros, como Le Corbusier, para simplesmente furá-lo.

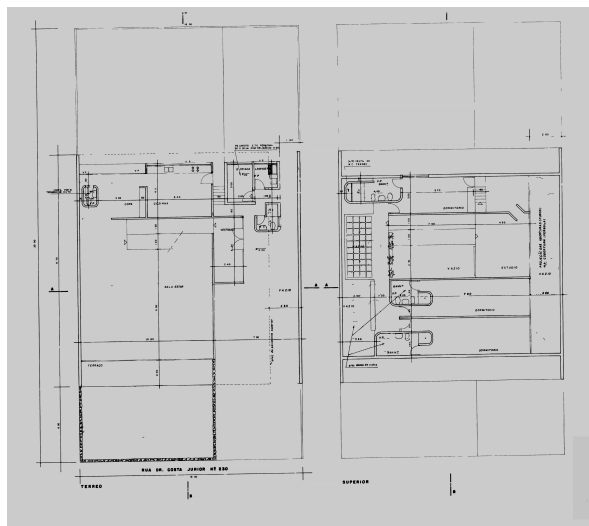


Figura 5 – Casa Telmo Porto. Plantas. Detalhe da prancha para a prefeitura. Fonte: Acervo Biblioteca da FAU-USP.

A casa Telmo Porto (figura 5) é uma casa compacta que se fecha sobre si mesma, sem concessões à exterioridade, como vimos. Nesse sentido, é um aprofundamento da proposta da casa Berquó, pois reduz a ideia do pátio a meros domos de iluminação zenital. Mas também é

uma precursora da casa Martirani, pois pode ser entendida como um pavilhão que flutua no vazio de um pátio virtual: o da cidade alienada. A alienação urbana que resulta da situação política do Brasil pós-golpe esvazia o sentido da cidade para o arquiteto que obriga a caixa a ocupar o terreno, como exigindo a existência do pátio. É a mais urbana das três, pois precisa da cidade para ter sentido. Se admitirmos que lhe falta o pátio – pois o arquiteto debilitou o oco para fortalecer o invólucro, como dispositivo que define o espaço interior –, perceberemos que a casa Porto anseia pelo vazio que a completa. E o exige da cidade, transformando-a em pátio.

6 – CONCLUSÃO

As casas introspectivas de Vilanova Artigas são de fato uma única casa que fica suspensa na conjunção do “como” fora da ação do “ser”, não tanto porque o ser não tenha importância para Artigas, mas pela posição débil e subordinada à experimentação que espera o que virá: uma sociedade livre, talvez. À opção ética que se desprega – isto é, que se desdobra e se abre – na espera da conjunção do “como”, se impõe a opção estética que se materializa na ação do “ser” da obra construída. Como desígnio da plenitude criativa, do cheio e do vazio, o projeto é o único capaz de absorver a forma de um ser mutante, porque os “obstáculos para transformar uma atitude em prática, em ação, são grandes”.⁵⁴ As críticas a Artigas nunca foram dirigidas a sua obra – ao menos não à obra construída. Foram dirigidas a sua obra escrita e a ele como homem político. O próprio Artigas reconhece que o que pensava e escrevia “levou alguns companheiros [seus] a considerar o artigo [Caminhos da Arquitetura] ‘sem saída’”,⁵⁵ porque se tratava só de uma “atitude crítica em face da realidade”.⁵⁶ Ele também foi criticado pela postura que adotara em 1967, quando decidiu falar sobre o desenho na aula inaugural da FAU-USP, pois se esperava dele uma linha de ação: dizer o que fazer.⁵⁷ A retirada do pensamento à conjunção do “como” suspendia essa ação, remetendo o exame a uma questão anterior, independente da própria arquitetura: a definição do sentido do projeto, que está na sua origem. Mas isso era exigir realidade demais naquela época de incertezas.

Contudo, não é possível entender por que os projetos desse período não foram tratados da mesma forma, pois eles são claro reflexo das mesmas atitudes que pairam sobre o discurso e sobre a figura política do autor. Não há fissura entre a produção teórica e a produção material de Artigas no fim dos anos 1960. A ética se sobrepõe à estética, demandando uma atitude de espera que deve ser obedecida, pois se necessita da introspecção como forma de compreender aquilo que se pensa – o que se faz é só circunstancial e está em suspenso.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Amorim, Mariana Souza Pires de. **“O novo brutalismo de Alison e Peter Smithson: em busca da ordem espontânea da vida”**. Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, 2008.
- Arantes, Pedro Fiori. **Arquitetura Nova. Sérgio Ferro, Flávio Império e Rodrigo Lefèvre, de Artigas aos mutirões**. São Paulo: Editora 34, 2002.
- Artigas, João Batista Vilanova; Frampton, Kenneth; Wisnik, Guilherme. **“João B. Vilanova Artigas”**. Barcelona: Revista Internacional de Arquitectura 2G, 54 (2010).
- Artigas, João Batista Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Cosac Naify, 2004.
- Aymonio, Carlo, ed. **L’habitazione razionale. Atti dei Congressi CIAM: 1929-1930**. Veneza: Marsilio, 1971.
- Banham, Rayner. **El brutalismo en Arquitectura. ¿Ética o Estética?** Barcelona: Gustavo Gili, 1967.
- Barone, Ana Cláudia Castilho. **Team 10, arquitetura como crítica**. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.
- Crosby, Theo. **Uppercase 3**. Londres: Whitefriars, 1960.
- Ferreira, Francisco Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI. Dicionário da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- Frampton, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.
- Kamita, João Masao. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Cosac Naify, 2000.
- Mumford, Eric Paul. **The CIAM Discourse on Urbanism: 1928-1960**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000.
- _____. **Defining Urban Design: CIAM architects and the formation of a discipline, 1937-69**. New Haven: Yale University Press, 2009.
- Massey, Anne. **The Independent Group. Modernism and mass culture in Britain, 1945-59**. Manchester: Manchester University Press, 2008.
- Mahfuz, Edson da Cunha. **“Ordem, estrutura e perfeição no trópico. Mies van der Rohe e a arquitetura paulistana na segunda metade do século XX”**. Vitruvius, 2005. file:///C:/Documents%20and%20Settings/Administrador/Meus%20documentos/arquitextos%20057.02%20%20Ordem,%20estrutura%20e%20perfei%C3%A7%C3%A3o%20no%20tr%C3%B3pico%20_%20vitruvius.htm. (Junho 15, 2013)
- Riley, Terence; Bergdoll, Barry, curs. **Mies in Berlin**. Nova York: MoMA, 2001.
- Risselada, Max, ed. **Alison & Peter Smithson. A critical Anthology**. Barcelona: Polígrafa, 2011.
- Robbins, David, ed. **The Independent Group: Postwar Britain and the Aesthetics of Plenty**. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990. (Catálogo de Exposição: Londres, Valencia, Los Angeles, Berkeley, New Hampshire, 1990-1991).
- Schulze, Franz. **Mies van der Rohe. Una biografia crítica**. Madri: Hermann Blume, 1986.
- Smithson, Alison, ed., **“Team 10 Primer. 1953-1962”**. Architectural Design, 12 (dez. 1962 – número especial).
- Smithson, Alison; Smithson, Peter. **“The ‘as found’ and the ‘found’”**. In The Independent Group, editado por D. Robbins, 201-202. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990. 201-202.
- _____. **Cambiando el arte de habitar. Piezas de Mies. Sueños de los Eames. Los Smithson**. Barcelona: Gustavo Gili, 2001.
- Spellman, Catherine; Unglaub, Karl, eds. **Peter Smithson. Conversaciones con Estudiantes. Un espacio para nuestra generación**. Barcelona: Gustavo Gili, 2004.

Tassinari, Alberto. **O espaço moderno**. São Paulo: Cosac Naify, 2001.

Webster, Helenak, ed. **Modernism Without Rhetoric**. Londres: Academy, 1997.

Walker, Enrique, ed. **Lo ordinario**. Barcelona: Gustavo Gili, 2010.

Would, Auke van der. **Housing, Town Planning**. Delft: Rijksmuseum, Kröller-Müller/Delf University Press, 1983.

¹ Banham distingue o neobrutalismo e o novo brutalismo dando ao primeiro um caráter estilístico e ao segundo, “ético”, pois “descreve um programa ou uma atitude em arquitetura”. R. Banham, *El brutalismo en Arquitectura* (Barcelona: G. Gili, 1967). 10.

² Peter Smithson lembra que a “reconstrução do pós-guerra inglês foi mais dura que a alemã”, in C. Spellman e K. Unglaub, eds., *Peter Smithson: conversaciones con estudiantes* (Barcelona: G. Gili, 2004). 23.

³ “O cubismo, em particular o cubismo de 1911, é o momento mais importante da arte moderna”. A. Tassinari, *O espaço moderno* (São Paulo: Cosac Naify, 2001). 34.

⁴ No só com a consolidação da Bauhaus na sua sede de Dessau (1925), mas com a invenção dos Congrès Internationaux d’Architecture Moderne (CIAM) em La Sarraz, 1928.

⁵ Para a discussão sobre os períodos de formação e de desdobramento na arte moderna, ver Tassinari, *O espaço moderno*.

⁶ Tassinari, *O espaço moderno*, 55.

⁷ A. Massey, *The Independent Group* (Manchester: Manchester University Press, 2008). 1.

⁸ O ICA foi fundado (1947) por Herbert Reed e Roland Penrose, entre outros, como um centro de difusão da arte moderna e de contestação ao tradicionalismo que emanava da Royal Academy of Arts, dominante no panorama cultural inglês desde sua fundação, no século XVIII.

⁹ O IG foi um grupo de artistas (Eduardo Paolozzi, Nigel Henderson e Richard Hamilton, entre outros), arquitetos (Alison e Peter Smithson) e críticos (Reyner Banham e Lawrence Alloway) que atuaram dentro da órbita do ICA. Realizaram nele duas exposições: *Parallel of Life and Art* (1953) e *This Is Tomorrow* (1956). Ver Massey, *The Independent Group*, e D. Robbins, ed., *The Independent Group* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990).

¹⁰ Para o tema do CIAM, ver E. P. Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism* (Cambridge, Mass.: MIT Press, 2000); E. P. Mumford, *Defining Urban Design* (New Haven: Yale University Press, 2009); A. Van der Would, *Internacional CIAM* (Delft: Rijksmuseum, Kröller-Müller/ Delf University Press, 1983); C. Aymonio, ed., *L’habitazione razionale* (Veneza: Marsilio, 1971) e K. Frampton, *História crítica da arquitetura moderna* (São Paulo: Martins Fontes, 2003).

¹¹ Para o tema do Team 10, ver A. Smithson, ed., “Team 10 Primer”, *Architectural Design*, 1962; A. C. C. Barone, *Team 10* (São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002); Frampton, *História crítica da arquitetura moderna*.

¹² Herbert Read, cofundador do ICA, e Sigfried Giedion, 1º Secretário Geral do CIAM, além de ter cruzado seus caminhos várias vezes, tanto em Londres como em Harvard, podem ser considerados defensores da mesma causa: a da modernidade como força renovadora da sociedade ocidental. Curiosamente, foram também importantes influências tanto para o IG como para o Team 10.

¹³ Os arquitetos ingleses Alison e Peter Smithson participaram, a partir de 1954, das reuniões e das exposições do IG e foram membros fundadores do Team 10.

¹⁴ Massey, *The Independent Group*, 2.

¹⁵ “A velha guarda dos CIAM não deu nenhum sinal de que era capaz de avaliar realisticamente as complexidades da situação urbana difícil do pós-guerra”, Frampton, *História crítica da arquitetura moderna*, 329.

¹⁶ Foi J. L. Sert quem leu a “Message de Le Corbusier” durante o ato inaugural do X CIAM em Dubrovnik, em 6 de agosto de 1956. Mumford, *The CIAM Discourse on Urbanism*, 248.

¹⁷ Apesar de o texto se referir ao IG, o que Anne Massey diz pode ser facilmente aplicado ao que estava acontecendo com o Team 10. Massey, *The Independent Group*, 2008, 2.

¹⁸ Smithson in Spellman e Unglaub, *Peter Smithson*, 23. Essa declaração de Peter Smithson é do ano 2001, mas indica claramente uma atitude programática do grupo que atuava em torno do IG e também do Team 10. De fato, o francês só foi língua oficial do CIAM após 1937; inicialmente, os textos apareciam em alemão e francês. Ver Van der Would, *Internacional CIAM*. É importante lembrar, no entanto, que os holandeses preferiam falar inglês a francês, embora Aldo van Eyck fosse fluente nas duas línguas, além de alemão e de holandês. Além disso, muitos dos membros do CIAM estavam radicados nos EUA, começando por Sert, mas também Gropius e Giedion, de modo que a mudança para o inglês não foi percebida como um estratagema para debilitar a velha guarda do CIAM; mas de fato era.

¹⁹ Robbins, *The Independent Group*, 201-202; E. Walker, ed., *Lo Ordinario* (Barcelona: G. Gili, 2010). 93-99.

²⁰ A. e P. Smithson, “Lo ‘asi hallado’ y lo ‘hallado’”, in Walker, *Lo Ordinario*, 93.

²¹ As fotos usadas para ilustrar a edição especial de *Uppercase* (n. 3), que apresenta o pensamento inovador dos Smithson, eram as que Nigel Hendrson, membro do IG, tinha tirado de Bethnal Green, um bairro pobre no East London, que o tinha “fascinado pela riqueza da vida em comunidade”. No texto introdutório desse número da revista, Theo Crosby enfatiza que nessas fotos se encontra “o elemento perdido nas novas cidades [new towns] – a relação de proximidade entre as pessoas e com seu meio ambiente”. T. Crosby, *Uppercase 3* (Londres: Whitefriars, 1960).

²² A. e P. Smithson, in Walker, *Lo Ordinario*, 94.

²³ Esse manifesto tem aparecido em várias fontes, desde sua publicação inicial, na *Uppercase 3*, 1962. Ver Smithson, “Team 10 Primer”. Traduções ao português em A. C. C. Barone, *Team 10*, 66-67, e em M. S. P. Amorim, “O novo brutalismo de Alison e Peter Smithson” (Dissertação de Mestrado, Pontifícia Universidade Católica, 2008). 113-114.

²⁴ Ver *Uppercase 3*: “Patterns of Association and Identity”.

²⁵ *Idem*: “Doom Manifesto”.

²⁶ A. e P. Smithson, *Cambiando el arte de habitar* (Barcelona: G. Gili, 2001).

²⁷ A. e P. Smithson, in Walker, *Lo Ordinario*, 95.

²⁸ J. M. Kamita, *Vilanova Artigas* (São Paulo: Cosac Naify, 2000). 43.

²⁹ *Idem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ J. B. V. Artigas, *Caminhos da Arquitetura* (São Paulo: Cosac Naify, 2004). 119-121.

³² *Idem*, 119.

³³ *Ibidem*, 120.

³⁴ Ibidem, 121.

³⁵ Na conferência “O Desenho” (1967), Artigas apoia-se na etimologia da palavra “desenho” seguindo suas definições desde o século XVI. Artigas, *Caminhos da Arquitetura*, 112.

³⁶ Idem, 118.

³⁷ “Um exame que alguém faz dos próprios pensamentos e sentimentos”. F. B. H. Ferreira. *Novo Aurélio Século XXI* (Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999). 1.130.

³⁸ A. e P. Smithson, in Walker, *Lo Ordinario*, 95.

³⁹ Ver nota 31.

⁴⁰ Em 1953, junto com Paul Lester Wiener, Josep Lluís Sert escreveu sobre o tema um artigo chamado “Can patios Make Cities?”, *Architectural Forum*, 99, 2 (ago. 1953): 124-131. A esse respeito, ver também os comentários de Mumford, *Defining Urban Design*, 109.

⁴¹ Ver “Court-Houses studies, 1934-135”, in T. Riley; B. Bergdoll, cur., *Mies in Berlin* (Nova York: MoMA, 2001). 292-295.

⁴² Mumford, *Defining Urban Design*.

⁴³ Essa é a crítica de Bakema à ideia de “core” e de monumentalidade desenvolvida pela velha guarda do CIAM. Citado em Mumford, *Defining Urban Design*, 109.

⁴⁴ H. Webster (Ed.), *Modernism without rhetoric* (Londres: Academy Editions, 1997). 41-43.

⁴⁵ Idem, 39-41.

⁴⁶ A. e P. Smithson, *Cambiando el arte de habitar*, 114.

⁴⁷ A casa Berquó só tem janelas nos dois dormitórios, e, ainda assim, elas não dão diretamente para o exterior, e sim para um espaço semicoberto que se abre para o fundo da casa. A porta-balcão da sala principal tampouco se abre para o exterior diretamente, e sim para um terraço resguardado por um alto guarda-corpo de concreto e um lambrequim que descortina da laje superior cobrindo grande parte dele.

⁴⁸ J. B. V. Artigas; K. Frampton e G. Wisnik, “João B. Vilanova Artigas”, Barcelona: *Revista 2G*, 2010, 98.

⁴⁹ É a primeira definição da palavra “ordinário” no dicionário Aurélio. F. B. H. Ferreira, *Novo Aurélio Século XXI*, 1999, 1.453.

⁵⁰ A. e P. Smithson, in Walker, *Lo Ordinario*, 94.

⁵¹ Para as obras citadas ver: F. Schulze, *Mies van der Rohe* (Madri: Blume, 1986).

⁵² E. Mahfuz chamou a atenção para a influência do exoesqueleto miesiano na arquitetura paulista em geral e para a de Artigas em particular. E. Mahfuz, “Ordem, estrutura e perfeição no trópico”, *Vitruvius*, 2005. (Junho 15, 2013)

⁵³ O conceito de “soleira” foi amplamente desenvolvido pelos membros do Team 10, especialmente Aldo van Eyck, que define o termo “intervalo” em *Forum 7*, 1959. Também os Smithson trabalharam com o conceito. Ver: M. Risselada, ed., *Alison & Peter Smithson* (Barcelona: Polígrafa, 2011). Artigas fala em soleira, colocando o termo entre aspas, em seu artigo “Arquitetura e construção”, *Caminhos da Arquitetura*, 119.

⁵⁴ Artigas, *Caminhos da Arquitetura*, 121.

⁵⁵ Artigas, na Introdução do livro *Caminhos da Arquitetura*, idem, 18. Ainda que o autor concentre a crítica no artigo “Caminhos da Arquitetura” – que, como afirma P. Arantes, estava submetido aos dogmas do PCB –, essa crítica pode ser estendida a toda a sua produção textual posterior a 1964. P. Arantes, *Arquitetura nova* (São Paulo: Editora 34, 2002). 10, nota 3.

⁵⁶ Artigas, *Caminhos da Arquitetura*, 121.

⁵⁷ P. Arantes citando D. Thomaz. Arantes, *Arquitetura nova*, 9.