

ARQUITETURA MODERNA BRASILEIRA COMO REPRESENTAÇÃO: O CASO DA FAUUSP

MIGUEL ANTONIO BUZZAR

Professor-Doutor EESC/USP
mbuzzar@sc.usp.br

O Movimento **Moderno** Brasileiro alimentou fortes laços com o projeto de construção de um estado nacional. Neste projeto a cultura tinha o papel específico de contribuir para a formação da **identidade nacional**. A Arquitetura moderna fez parte desta operação simbólica. Ainda que fosse apresentada pela historiografia como homogênea a Arquitetura Moderna Brasileira conheceu diferenciações que se manifestavam também na forma da construção da identidade nacional. A obra de Vilanova Artigas, particularmente, o edifício da FAUUSP expressa bem a **representação** do desenvolvimento nacional conforme Artigas o interpretava, implementando questões próprias para a formulação da identidade nacional.

Palavras -chave: Moderno. Identidade Nacional. Representação.

The Brazilian Modern Movement had strong bonds with the project of construction of a national state. In this project the culture had the specific paper of contribute for the identity of the national formation. The modern Architecture it was part of this symbolic operation. Still that the Brazilian Modern Architecture was presented by the history as homogeneous it knew differentiations that if also revealed in the form of the construction of the national identity. The Vilanova Artigas works, particularly, the building of FAUUSP express well the representation of the national development as Artigas interpreted, implementing proper questions for the formularization of the national identity.

1. Introdução

O Movimento Moderno Brasileiro nas artes plásticas, na arquitetura e no urbanismo, desde as suas origens foi associado a uma constante conceitual que acabaria por marcar a sua trajetória, de forma a tornar mais ou menos válida a experiência moderna, em função ou não da presença, representação ou engajamento social desta constante nos

trabalhos artísticos e arquitetônicos. Esta constante pode, grosso modo, ser definida como o caráter nacional da produção moderna local.

O caráter nacional na produção cultural, evidentemente, não é uma questão de fácil definição e não guarda uma sincronia absoluta entre as várias disciplinas artísticas. Entretanto, ele pode ser interpretado como a contrapartida superestrutural, ou seja, no campo da cultura, que procurou estabelecer legitimidade e substância históricas para o ingresso periférico do país na modernidade. Desta forma, o modernismo seria articulado através de elementos capazes de estabelecer uma identidade local, qualificando a modernização econômica necessária.

A busca ou construção do caráter nacional da produção cultural introduziu um perfil particular à vanguarda modernista e aos modernos em geral, dotando-os de um profundo sentido militante, verificado nas suas atividades artísticas (obras) e intelectuais (textos, manifestos e atuações no aparelho do Estado).

A combinação de militância, arte e vanguarda, que pensa a cultura e o país, emprestou aos artistas, arquitetos e intelectuais uma coesão de propósitos contra a qual as tradições acadêmicas não iriam resistir, tornando a produção moderna hegemônica. O caráter nacional foi articulado no refinado trabalho de afastar e negar o passado imediato, o que provocou uma ruptura com a tradição e na aproximação com o passado mais distante, ora colonial ora primitivo, reatando com a tradição e situando a nação e seus valores culturais na história, demonstrando a concretude de um país com um caráter nacional próprio.

2. A ruptura moderna

Dada a ruptura produzida pela vanguarda moderna, esta não poderia ocorrer apenas no campo artístico, ela abarcaria um campo alargado da cultura, pois ocorreria também contra o arcaísmo econômico e social que as tradições representavam. Esta ação estabelecerá um vínculo entre cultura, sociedade e política.

A adoção dos procedimentos artísticos, da vanguarda européia, por parte da vanguarda brasileira mostrar-se-á fundamental, pois permitindo que se rompesse com o academicismo, liberou a criatividade para longe dos cânones vigentes, possibilitando desta forma que a cultura local foi visitada e não mais expiada ou desdenhada. Esta atitude colocou em destaque um olhar frontal e desavergonhado para o fato de que “no Brasil as culturas primitivas se misturam à vida cotidiana ou são reminiscências ainda

vivas de um passado recente”¹. As culturas primitivas não eram distantes, não representavam uma outra realidade, mas não eram, até então, entendidas como uma fonte de pesquisa formal ampliadora do repertório, pelo contrário traziam à tona a perturbadora sociedade com a qual se queria romper. A operação realmente inovadora foi que o olhar modernista, porque descomplexado pôde “pensa-las”. O caminho intelectualizado foi: romper, incorporando a cultura primitiva (principalmente nas artes plásticas) e colonial (particularmente na arquitetura) e não contra elas.

Para os modernistas o passado que estranhamente inseria-se e estendia-se pelo presente, com uma inércia problemática, não podia, por um lado, ser naturalmente abraçado, mesmo que artisticamente e, por outro, não podia ser apenas negado, sob pena de se ficar permanentemente condenado a um devir irreal, pois, menos do que uma ruptura estar-se-ia efetuando uma fuga sem rumo e não em direção ao futuro. A resultante dessa ação seria, aproximando-se dos termos em que Otávio Paz coloca o problema, nem passado nem presente, mas sim a ausência de realidade². Sem realidade como modernizar-se? Como projetar um futuro, que não fosse imaterial? Desta forma, em busca de uma consistência histórica a vanguarda irá imantar o passado, corrigir os elementos dispersos de forma a direcioná-los num único sentido e devolvê-lo, decupado, repleto de fatos, momentos, heróis, que demonstrariam (desde o passado) a existência de uma nação. Ou seja, não existiu um resgate do passado, mas sim uma operação de forjá-lo. Imprimir a ação como resgate, já fazia parte da própria construção. Para Brito:

“Pôr isso buscamos um sentido com a nossa vanguarda - a identidade nacional, a brasilidade. Paradoxal modernidade: a de projetar para o futuro o que tentava resgatar do passado”.³

O modernismo brasileiro estabeleceu-se como um dispositivo espaço-temporal de duplo vetor: ao mesmo tempo centrífugo, porque nega a realidade e propõe o deslocamento dela e centrípeto, porque a investiga a fundo, reconstituindo suas pegadas. Desterramento e mergulho nas raízes. Abstração da realidade e o cultivo do passado.

Tudo isto de forma específica está presente nas formulações iniciais de Lúcio Costa, por exemplo: o olhar positivo em relação à arquitetura colonial, que deu substância à arquitetura moderna brasileira.

1. Candido, Antonio. *Literatura e Sociedade*, p.144-5.

2. Paz, Otávio, afirma: "Durante mais de 3 séculos a palavra americano designou um homem que não se definia pelo que fizera e sim pelo que faria. Um ser que não tem passado, que não tem mais do que futuro, é um ser de pouca realidade.", in: *Signos em Rotação*, p.127.

3. Brito, Ronaldo, o trauma do Moderno, in: Tolipan, S. (org.), *Sete Ensaios sobre o Modernismo*, p.15.

A produção moderna, unificando cultura e sociedade e valendo-se da participação de intelectuais e artistas modernos no aparelho do Estado, deve ser interpretada como um segmento do projeto de estado - nação brasileiro moderno que foi desenvolvido durante parte considerável do século XX. Desta forma a arte e a arquitetura modernas brasileiras foram pensadas em consonância com uma historiografia que lhe explicavam e indicavam o caminho futuro da correção cultural.

De forma particular, como parte integrante do projeto nacional, a historiografia da arquitetura brasileira, estabeleceu uma leitura da arquitetura moderna brasileira como um concurso sintético e harmonioso de personagens trabalhando em prol da modernização do campo da construção, articulado com o desenvolvimento pleno do país e “nacional e historicamente” situada. Esta historiografia, que tem em Lúcio Costa a matriz conceitual mais consistente, elegeu o próprio trabalho de Costa e do grupo de arquitetos cariocas, constituído a partir da obra do Ministério da Educação e Saúde Pública, como a vertente moderna dominante, porque claramente reportava a atividade moderna às condições locais e culturais, vale dizer históricas.

Os planos desenvolvimentistas da década de 1950 e da primeira metade da década de 1960, emprestaram uma dimensão realista até então desconhecida ao projeto de construção da nação, requalificando o comprometimento com ele, consubstanciado na fórmula do projeto nacional-desenvolvimentista, ou do que Guido Mantega denominou Modelo Democrático-Burguês de Desenvolvimento⁴. A nação, portanto, deveria surgir da resolução do nosso caráter gravado pela dualidade, arcaico versus moderno, em prol da vitória do segundo termo.

Os aspectos constituintes da arte e da arquitetura modernas brasileiras, tendo reconhecíveis os propósitos veiculados em livros, revistas e toda sorte de publicações e, no caso da arquitetura, também desenvolvidos no âmbito estatal - na esfera do Patrimônio, por exemplo -, conquistaram a esfera do ensino de arquitetura (por vezes vinculado ao próprio Estado, através das escolas públicas), do programa de novos museus, das entidades de classe, das entidades culturais e suas exposições e eventos da categoria. Particularmente nas artes plásticas o papel e o momento das primeiras Bienais em São Paulo, concorreram para a consolidação da produção moderna, impondo a “atualização” cultural, como contrapartida à modernização do país.

Assim, os livros e revistas que “escreveram” uma historiografia moderna, além de pedagógicos e rotinizadores dos procedimentos modernos, devem ser vistos como um

4. Ver Mantega, Guido, A Economia Política Brasileira.

“lugar”, um campo ativo de investigação e de criação de interesses específicos, que teve seu tempo de elaboração coetâneo com os acontecimentos culturais, econômicos e sociais que marcaram a história do país e com os quais se articulava e, ao mesmo tempo, impulsionava.

Se a nação pode ser interpretada como uma narrativa, a expansão deste campo ativo da arquitetura e das artes, pode ser visto como uma das vozes da narrativa que compunha a nação, ou que estruturava a construção ideológica da nação. Neste sentido, a historiografia da arte e da arquitetura modernas brasileiras pode ser interpretada como uma peça importante na elaboração de uma narrativa específica, a da cultura artística e arquitetônica brasileira, no interior da narrativa da nação.⁵

Esta narrativa não alinhavava toda a produção de arte e arquitetura, ainda que tivesse como perspectiva confundir-se e mostrar-se como representativa de toda produção, mas organizou uma linha mestra. A articulação entre um impulso cultural, estabelecido pela historiografia - as escolas, instituições, revistas, exposições e eventos, somados a sua recepção crescente, o desenvolvimento de fábricas de materiais e de uma indústria da construção estruturada (não sem problemas) - e a formação de um público de “consumidores” da produção moderna, que de forma incisiva foi trabalhado pelo aparelho de Estado, configurou um sistema de arte e arquitetura brasileiro marcado pelo modernismo. A força deste sistema foi tal que secundarizou a produção anterior, ou quando muito, tornou válidos apenas alguns momentos dessa produção porque enquadrados como preparadores do próprio sistema.

A narrativa não é como não poderia deixar de ser, isenta de objetivos. Os valores que enfatiza, anteriormente citados, são estruturados e desenvolvidos como pontos, cuja matriz mais apropriada é a de um programa político. As obras arquitetônicas e artísticas deviam, pela forma e agenciamento espacial, exprimir a condição e a singularidade nacionais e, no caso a arquitetônica, necessitava projetar para frente os limites da técnica construtiva.

5. Conforme Ianni: “A nação, em seus diferentes e múltiplos aspectos, pode ser vista como uma longa narrativa. Uma narrativa a muitas vozes, harmônicas e dissonantes, dialogando e polemizando, em diferentes entonações. São narrativas empenhadas em taquigrafar as diferenças e múltiplas características da formação e transformação da sociedade nacional. Um empenham-se em taquigrafar história, geografia, economia, política, demografia; outras, a dinâmica sociocultura e psicossocial; e há as que se debruçam sobre as criações artísticas, compreendendo a literatura e as artes plásticas; sem esquecer a música, que também participa desta metanarrativa. Todas, em diferentes gradações e entonações, contribuem para o entendimento de como a nação se pensa e repensa, buscando constituir-se, explicar-se e imaginar-se.” Ianni, Otávio, “Nação e Narração,” p.71, in Antonio Candido: pensamento e militância, org. Aguiar, Flávio.

O modernismo trabalhou as artes em geral como forma de conhecimento específico em oposição à utilização da arte como representação descomprometida. A narrativa artística moderna brasileira dava expressão à arte e à arquitetura como formas de cultura brasileira. Neste sentido usava e tencionava a formulação moderna, porque a arte e a arquitetura passavam a ser formas de conhecimento da cultura brasileira e da nação.

A década de 1960 foi um período de questionamento do projeto nacional-desenvolvimentista e teve repercussões profundas no trabalho dos arquitetos e artistas, colocando em cheque os parâmetros já consagrados e a formulação historiográfica hegemônica, mesmo que ela tenha conhecido sua ratificação em obras posteriores.

Este processo correspondeu ao longo dos anos - aproximadamente entre as décadas de 1920 e 1980 - à montagem, consolidação e crise do sistema de arte e arquitetura modernas brasileiro. O estudo da atividade projetual e intelectual de arquitetos como Vilanova Artigas, Lúcio Costa, Oscar Niemeyer, Sérgio Ferro, Rodrigo Lefèvre, dentre outros, mais precisamente entre os anos 1950 e 1980, constituem objetos privilegiados para a verificação deste processo. Algumas produções permitem uma análise formadora deste processo e das posições em torno das questões que problematizam a arquitetura e sua relação com o desenvolvimento nacional, como o caso da obra de Vilanova Artigas.

Crivada pela adoção do repertório moderno carioca no mesmo período em que adentra no Partido Comunista Brasileiro, meados da década de 1940, a produção de Artigas irá conhecer momentos de questionamento interior na década seguinte. As críticas ao modernismo que o ideário cultural comunista do Realismo Socialista impunha, trazia fortes limitações à Artigas, que não era um militante de base, mas um quadro intermediário que assumia posições de direção no interior do partido no que diz respeito à formação militante e a própria discussão cultural. Artigas, não discutia uma atitude pessoal no debate artístico, mas uma atitude coletiva de militância. A resolução de suas críticas ao modernismo, reconhecidas nos textos *Le Corbusier e o Imperialismo* e *Caminhos da Arquitetura Moderna*, dentre outros, veio com uma releitura do próprio modernismo marcada por uma matriz realista que a casa Olga Baeta projetada em 1956, cujo “frontão/empena” de concreto, citando os lambris de madeira da casa paranaense, tão bem representa. A revisão de suas posições foi possibilitada, assim como para vários artistas e arquitetos comunistas daquele período, pelas decisões do XX Congresso do PCURSS (1956) que aboliram tanto as restrições ao modernismo, como os dogmas do Realismo Socialista.

3. Artigas e a arquitetura como representação do desenvolvimento nacional

Desta forma, Artigas, por volta de 1955-56, decisivamente passou a preocupou-se com o fundamental, elaborar as suas idéias arquitetônicas, que se não mais rechaçavam o movimento moderno *in totum*, nunca deixariam de ser-lhes críticas, principalmente porque, além das posições do período imediatamente anterior, Artigas, não se encontrava desinformado das discussões nos CIAM, cuja tônica era o questionamento dos postulados modernos.

A reavaliação do movimento moderno passava pela análise de outras posições que, modernas ou não, além de poderem representar a nação em desenvolvimento ou justamente por causa disto, deveriam ser compatíveis com a realidade produtiva nacional. Na verdade, o momento criativo que renovava a discussão cultural, trazia para Artigas uma ambigüidade: a de prosseguir inscrevendo suas idéias em função das novas orientações partidárias ou interpretá-las em conjunto com as antigas posições numa síntese diferenciada.

O ponto de partida era claro, como a Revolução de conteúdo nacional era pacífica, o objetivo de construir uma nação independente não viria através de uma insurreição popular. O instrumento de libertação nacional e relativa transformação social tinha que consolidar o parque industrial, transformando-o no setor hegemônico da produção e realizar a reforma agrária, desmantelando as “estruturas feudais” no campo. Esse instrumento existia e era o Plano de Metas do governo Kubitschek, que sintetizava e potencializava as propostas e planos elaborados desde o início dos anos 1950. Frente ao “giro moderno” que se operava na URSS, o objetivo de Artigas seria o de conceber uma arquitetura que representasse o Plano Nacional de Desenvolvimento (Plano de Metas), que construiria a nação brasileira, livre e soberana. Neste sentido permaneceria crítica do moderno - principalmente das suas vertentes construtivas: à arquitetura, não cabia a tarefa de transformar o cenário social, podia sim, auxiliar a alterar o seu setor da produção, o da construção civil e, isto, estava muito distante de constituir-se em motor das mudanças radicais da sociedade.

A questão era saber como representar o “plano” e o próprio desenvolvimento nacional. Uma coisa era defender a arquitetura de Niemeyer porque ela tinha um “sabor” nacional e, em 1958, uma auto - propalada pureza e simplicidade -, outra coisa, era tê-la como

matriz para a sua própria produção. Em 1955/56, do ponto de vista construtivo, para Artigas, a arquitetura de Niemeyer seria formalista, ela não representava o estágio do desenvolvimento brasileiro e, portanto, suas formas careceriam de unidade, alguns elementos surgiriam como que gratuitos dissimulando a percepção arquitetônica.⁶

Na sua pesquisa projetual, Artigas não poderia deixar de analisar os desdobramentos das decisões dos dirigentes soviéticos. Segundo Montaner, na URSS, a arquitetura estaria sendo imersa nas leis da indústria e, neste sentido:

“el concepto moderno de estándar se convierte en el instrumento técnico básico (...). También es el instrumento ideológico que garantiza la igualdad para toda la población. Éstandar se identifica con socialismo, con sociedad igualitaria.”⁷

Este caminho da requalificação moderna alimentaria a aproximação de Artigas em relação aos concretistas, que até pouco antes, eram os opositores comuns de toda as tendências realistas socialistas que se debatiam no interior do Partido.

As relações do otimismo desenvolvimentista dos anos 1950, com as manifestações abstratas e construtivas na arte brasileira sempre foram assinaladas. Para Maria Alice Milliet, “na década de 50, a racionalização e o formalismo, estão na ordem do dia”⁸. Segundo Mário Pedrosa no início da década “o terreno estava preparado para colher todas as sementes. E logo às primeiras bienais dá-se a vitória do abstracionismo sobre o velho figurativismo e por todo o país, apesar de algumas resistências regionais aqui e acolá”.⁹ As resistências “regionais” do PCB, mesmo estas, estavam sendo diluídas. Entretanto, apesar do projeto da Casa Mendonça - em que um painel de triângulos de Mário Gruber cobria as empenas-, indicar uma aproximação de Artigas com o concretismo, este projeto representou o ápice, mas também o limite deste tipo de experiência. As suas ligações mais exacerbadas com o grupo concreto ocorreriam com

6. Sobre esta questão Carlos Cascaldi, sócio de Artigas durante 20 anos (1945-65) e co-autor dos projetos durante esse período, explicou a maneira diferenciada que projetavam em relação a Niemeyer, tomando como exemplo o tipo de *brise soleil* horizontal que utilizado por Niemeyer no Copan e em outros edifícios anteriores. Referenciando-se as “lajes-lâminas” que o compunham, afirmou: “arquitetura não é uma realidade virtual...criar em si uma sensação que não é real. Então uma coisa muito delgada, muito, muito exageradamente fora de um equilíbrio de estabilidade, o sr. se sente mal... . Isto não é bom...”. Ou seja, as “lajes falsas” não informariam as lajes verdadeiras, pelo contrário, dissimulariam a realidade construtiva, daí a instabilidade emocional. Continuando, afirmou ainda: “este tipo de preocupação, de esbeltez....de preocupação tecnológica, simplesmente por ser uma possibilidade tecnológica...nós não fazíamos...era uma postura consciente.” Cascaldi justificou esta afirmação citando a história da arquitetura desde os gregos e as operações que eles realizavam em nome do “equilíbrio, ritmo. Inerentes a arquitetura”, que pelas suas palavras Niemeyer negava e eles mantinham vivas em suas preocupações construtivas. Carlos Cascaldi depoimento ao autor.

7. Montaner, J. M., op. cit., p. 28.

8. Milliet, Maria Alice, As Abstrações, in Aguilar, N. (org.), op. cit. p.186.

Waldemar Cordeiro, que conhecedor do debate em curso na URSS, afirmara que: “o fracasso do ‘socialismo estetizante’ vem demonstrar mais uma vez que a solução de um problema artístico só pode ser dado pela arte”.¹⁰

A arte que Cordeiro defendia, a concreta, possuía como mostra de uma atualidade verídica, a identidade com os processos industriais de fabricação, referenciados na precisão de seus resultados, na limitação de elementos e formas e na seriação. Portanto, o sentido que deveria ser explorado na produção artística era o da “estandardização do elemento” e do “elemento pré-fabricado”.¹¹

Na URSS, o standard aparecia como o paradigma do socialismo e os processos racionais eram dinamizados. No Brasil, as tendências construtivas pareciam fornecer o mesmo entendimento estético para a realização de uma arte, que em termos ideológicos fosse compatível com as transformações econômico-sociais necessárias. Contra as formas pré-capitalistas no campo, o caminho seria o pré-fabricado na cidade e uma arte industrial a ele correspondente.

Pela sua formação política, Artigas não poderia ser contra a industrialização, entretanto, para ele, uma coisa era lutar pela industrialização, pela aplicação de métodos racionais na indústria, que acelerariam o desenvolvimento econômico que seria transformado em progresso social, outra coisa, era implementar uma concepção maquínica de arte que, para ele, representava uma submissão do homem aos processos tecnológicos e não a sua liberação. Admitia que uma linguagem racional na arquitetura e nas artes fosse um meio para uma sociedade socialmente mais justa, entretanto, essa linguagem maquínica, como o “lugar” da racionalidade, que aparecia como necessariamente abstrata, Artigas rechaçava. Questionado por Amaral se entendia como correta as afirmações de Cordeiro e dos concretistas a respeito de estarem realizando uma arte para “uma nova sociedade, livrando-se do emocional, do irracional na arte”, respondeu que a expressão:

“‘nova sociedade’, eles nunca a usaram. Foram exatamente os que levaram o abstracionismo à arte a seus extremos, à negação mais total possível da história. (...) ela não tinha relação nenhuma, nunca teve, com posições que eles dissessem claramente que eram proletárias, sociais.”¹²

Neste sentido, Artigas não abandonaria o “seu” realismo, que via como método, como meio, que dava vazão às elaborações que potencializassem a arte e a arquitetura como

9. Pedrosa, Mário, *Época das Bienais*, in *Mundo, Homem, Arte em Crise*, p. 287.

10. Cordeiro, Waldemar, *Arte Industrial*, in *A.D. - Arquitetura e Decoração*, nº 27, fev./março 1958, p.1.

11. *Idem*, *ibidem*, p.1.

instrumentos para a construção da hegemonia ideológica nacional-popular. A componente ideológico-pedagógica do realismo como método, cujo objetivo era interpretar a realidade a ser representada, como ela se mostrava de fato com riqueza e diversidade cultural e não a partir de esquemas que buscassem o popular tipificado, também, impediam que esta “rugosa” realidade fosse abstraída. Os processos industriais não deviam estender-se livremente às artes, impregnando-as e informando as suas manifestações formais e tipológicas - no caso da arquitetura. Existia ligações, evidentes e necessárias, entre a arte e a indústria, entretanto, a arte como uma disciplina forjada na história, não podia ser substituída pelos processos industriais que, nesse caso, ditariam a nova linguagem da arte e da arquitetura. Artigas negava a base da inserção social, que a arte concreta estabelecia, o seu julgamento de propostas desta natureza, não deixava margem a dúvidas, para ele, “(...) Cordeiro (...) fazendo-se de socialista, um socialisteiro de quarta categoria ... Quer ser interpretado pela classe operária fazendo essa coisa abstrata.”¹³

Em que pese o tom panfletário da afirmação, somada à anterior, seriam importantes para projeções que articulassem a cultura com a economia. Ou seja, se a arquitetura devia representar o processo de libertação nacional e este processo, necessariamente, colocava a economia e a produção em geral no primeiro plano, nada mais preciso do que a arquitetura auto figurar o desenvolvimento técnico industrial como ele vai se realizando, e não através de uma visão homogênea e idealizada do progresso, que o via como um rolo compressor avançando uniforme, destruindo paulatinamente todas formas arcaicas de produção e repondo, no seu lugar, formas novas completamente distintas e incomunicáveis com as anteriores.

12. Artigas, J. B. V., As Posições dos anos 50, entrevista a Amaral, A. A., in Projeto nº 109, ab. 1988, p.97.

13. Idem, ibdem, p.100. Evidentemente, estamos privilegiando a posição de Artigas no debate cultural dos anos 1950, pois não seria demais lembrar que nesta década os concretistas e neoconcretistas foram relativamente hegemônicos nas artes plásticas, e não representaram apenas uma posição alternativa às correntes artísticas figurativistas. Entretanto, ainda que, tivesse sido importante o seu papel “universalizante” nas conceituações artísticas, entendemos como correta a definição feita por Ronaldo Brito, que em parte aproxima-se com as críticas de Artigas: “mas é fácil perceber igualmente que, com sua afirmação dos valores da modernidade, e com a sua progressista recusa de assumir uma mítica nacionalista, essa produção nem por isso dissimulava uma defasagem cultural tipicamente subdesenvolvida: ela parecia ignorar as verdadeiras condições sociais em que emergia e dizia bem menos respeito à nossa realidade cultural mais ampla do que às afetações e pretensões de um grupo vanguardista de classe média (...), o concretismo não foi capaz de pensar sistematicamente a razão política de sua prática e justificar a sua inserção no nosso ambiente cultural. (...). Mais uma vez uma posição de vanguarda no interior do desenvolvimento da arte não significou o rompimento do círculo de ignorância (leia-se de despolitização) em que as posições de classe trancam os agentes culturais. Mais uma vez o idealismo dominante prevaleceu sobre uma ação cultural materialista.” Brito, R., Neoconcretismo: Vértice e Ruptura do Projeto Construtivo Brasileiro, pp.44-5.

Entretanto, representar o desenvolvimento como ele vai se realizando, guardava contradições em relação às formulações do PCB. Um processo de desenvolvimento híbrido, como o brasileiro, não tinha registro na economia política que era elaborada no período, tanto pelos economistas vinculados ao PCB, como por quaisquer outros. A análise, do Partido, que passava a reconhecer a existência de uma ala nacionalista e progressista no governo Kubitschek, tinha uma contrapartida, a existência de outra ala “entreguista, empenhada em manter a política de proteção ao café e o monopólio da terra”.¹⁴ Ou seja, não existia uma interação entre os interesses das alas da classe dominante, o que existia era uma dualidade, fruto da diferença estrutural de suas atividades econômicas. A arquitetura moderna brasileira sempre esteve a serviço ou representando o espírito progressista e como este espírito estava subordinado às condições objetivamente arcaicas da construção e sua indústria, mantinha-se, em grande parte, formalista. Para não cair nas conclusões dos arquitetos realistas e para prosseguir a elaboração de sua arquitetura, Artigas operou o que poderia ser uma justaposição de momentos técnico-construtivos distintos, mas que nas obras apareceriam como fundidos, entrelaçados. Assim, antes que os economistas percebessem que o Brasil não era economicamente dual, mas sim desigual e associado, a arquitetura de Artigas representaria esta condição.

Tal representação, pela sua natureza, seria sempre crítica e conheceria momentos-chaves. Um desses ocorreu com o edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP aliado a outras obras do período.

4. Uma simbologia para o desenvolvimento nacional

Nos anos de desenvolvimentismo, podia-se imaginar um Brasil industrializado, senhor da técnica que o requinte dos edifícios projetados para Brasília queriam representar. O avanço tecnológico penetrando no cotidiano das formas iria sanar as deficiências do processo construtivo. Esta certeza absoluta, esta positividade, a obra de Artigas problematizava, e fazia-o sem questionar o ideal desenvolvimentista, apenas fixando imagens do processo ambíguo que ocorria a cada laje que se concretava no país, calçada pelo mar de pontaletes, que revelavam as deficiências produtivas. Talvez, o melhor instantâneo desta relação entre o pensamento construtivo moderno e a realidade construtiva, Artigas, cristalizou no detalhe dos apoios da Garagem de Barcos do Santa Paula late Clube, em 1961. Os roletes de aço e *neoprene* prensados entre a pedra e o

14. Mantega, Guido, A Economia Política Brasileira, p.166.

concreto bruto. Contra a solidez estática, o “movimento” indefinido, porém, necessário dos roletes pareciam indicar que a dualidade moderno-arcaico estaria em compasso de espera no aguardo do desfecho das crises que envolviam o governo de João Goulart.

A representação do contexto nacional, que a obra de Artigas perscrutava, não significava isenção frente ao processo, não se tratando, portanto, apenas de comentários sobre a realidade. No texto intitulado Arquitetura e Comunicação, registraria o papel e o limite das possibilidades arquitetônicas, quando afirmou:

“talvez fosse mais justo perguntar como a arquitetura e o urbanismo de hoje informam ou poderiam informar a sociedade sobre o seu conteúdo e o seu destino.”¹⁵

Ainda que o texto fosse de 1970, o seu conteúdo aplicava-se às pesquisas que Artigas fazia anos antes. Porém pós-Brasília qual seria o conteúdo que a arquitetura tinha de transmitir da própria sociedade? O congelamento do impasse dual, moderno versus arcaico? Para o militante engajado, ainda que desconfiado do triunfalismo que o discurso ufano-desenvolvimentista apregoava, pareceria correto vislumbrar um progresso. Afinal de contas estar-se-ia caminhando para se executar as reformas de base, a modernização econômica tinha um conteúdo programático, o “plano de metas”. Mas a revolução brasileira, ainda que pacífica, haveria de conhecer a resistência das parcelas da classe dominante ligadas ao imperialismo. Desta maneira, a representação do impasse dual dos roletes de aço, enquanto registro de momento era correto, porém, como informação do conteúdo e do destino da sociedade brasileira que vencida o “feudalismo” era limitada.

O projeto da FAUUSP para o campus da Cidade Universitária ofereceu a Artigas a possibilidade de resolver esta questão. A imagem da nação, ou um recorte significativo para o pensamento desenvolvimentista, era oferecida todos os dias à Artigas. Na verdade a imagem era composta de três cenas: a primeira, idealizava o século XV tornando os índios tecelões manuais, que precederiam a indústria doméstica, cuja cena, o painel alusivo aos séculos XVI ao XVIII retratava com a figura central de uma senhora operando sua roca, no terceiro painel a cena representada, trazia um anjo “feminino” que com olhar sereno e seguro estendia seu braço, com uma coroa de louros à mão, em direção ao futuro, ao progresso que a indústria de tecidos da família Penteado, ao fundo sustentava e possibilitava. Do imponente saguão, com sua bela escada de madeira, os painéis dedicados à indústria nacional na FAU Maranhão, cujo estilo *art nouveau* havia significado um compromisso com as novas possibilidades da indústria, teimavam em fixar

15. Idem, Arquitetura e Comunicação, in Caminhos da Arquitetura, p.117.

uma barreira, que represava o tempo e limitava o desenvolvimento industrial ao século XIX. O Brasil moderno, ainda que contraditório, lá não encontrava, e não poderia ser de outra forma, uma imagem. Um dia o edifício da Vila Penteado, na abertura do século XX, havia abrigado a renovação, porém a continuidade da história do desenvolvimento industrial e de suas possibilidades, todo o programa racional da arquitetura moderna, ainda que, criticamente trabalhado por Artigas estava ausente. Assim o século XX estava por ser figurado. Entretanto a sua imagem não podia ser uma narrativa pictórica, o destino teria que ser material, tinha que ter uma forma. No seu âmbito o projeto participando da organização desse destino, dando forma ao que a industrialização permitia, solicitava aos ideais de Artigas, que o painel que faltava no saguão da FAU não fosse um “retrato” da pujança de São Paulo, centro industrial do país. O painel que faltava, havia de ser uma representação material, uma construção sintética das artes e das condições de produção. um novo espaço, uma edificação. Este edifício, seria o da FAU na Cidade Universitária. O progresso econômico e a sociedade melhor que com ele representaria, é o que suas formas e materiais deveriam revelar.¹⁶

5. O Edifício da FAU, representação material

A grande superfície treliçada da cobertura, que se dobra formando as empenas cegas laterais, sustentadas a meio caminho do solo, pareceriam em suspensão, caso não socorresse à visão os pilares que permitem razão a lei da gravidade. Exposta ao econômico sol paulista, as empenas projetam-se brilhantes, o recuo da parte inferior, sombreado destaca, além da empena os pilares. A relação entre as empenas armadas e uma estrutura periférica, transformavam-se em tema para Artigas, no projeto da FAU, segundo Carlos Cascaldi “a fundação vem vindo (...) numa certa altura, depois pega a parede que desce.” A infraestrutura e a superestrutura haviam de “se complementarem”, e continuando, Cascaldi explicitou os objetivos:

“o sr. nunca vê isso aí em obra nenhuma (...) o sr. não está vendo o que está acontecendo lá em baixo (...) os blocos de fundação (...)”

16. O edifício da FAU Maranhão, a Vila Penteado em alusão ao seu proprietário, o Conde Antonio Álvares Penteado, cafeeiro e industrial - têxtil - paulista, foi projetada por Carlos Ekman em 1902. Os painéis alusivos à indústria nacional, são de autoria de Oscar Pereira da Silva e De Servi. A imagem da fábrica do painel representativo do século XIX, era a cópia de uma aquarela das indústrias de tecido de Álvares Penteado organizadas entre 1889 e 1898, ao largo da São Paulo Railway, no bairro do Brás em São Paulo. Para outras informações veja-se FAUUSP, Exposição Vila Penteado.

estacas (...) não se tira partido disso. Aqui (na FAU) não. É o bloco que tem esta forma e depois vai continuar (...) ele brota.”¹⁷

O ponto médio do pilar entre a parede (empena) que descia e fundação que subia representava o casamento entre a infraestrutura e a superestrutura. Um dos pilares mais conhecidos da arquitetura brasileira, por esta descrição, é um elemento ambíguo, por um lado, meio parede, meio infraestrutura, por outro, uma peça autônoma, onde a estrutura “cantava”. A aliança entre a infra e a superestrutura possuía um significado múltiplo, a ambigüidade do pilar, era dada pela componente artística da arquitetura - a superestrutura -, que “obrigava” a componente construtiva, própria da engenharia - a infraestrutura - a se revelar. Na arquitetura, dominada a técnica, era a arte que presidia a elaboração. Por outro lado, a solidariedade entre a infra e a superestrutura era também uma metáfora do materialismo histórico, era a representação da superestrutura ideológica corretamente assentada sobre a infraestrutura material, ou seja, um diagrama da relação dialética entre as duas, a afirmação de que as mudanças estruturais só podiam advir com a consciência ideológica dos processos materiais.

Além disso, do ponto de vista mais imediato, mas não menos importante, o prédio da FAU, também, exprimia um brutalismo pedagógico, ou seja, informava o seu público, professores, arquitetos e estudantes de arquitetura, como um edifício funcionava em termos estruturais e, complementando o que dissemos acima, salientava a importância da manipulação arquitetônica das técnicas construtivas, bem entendido, a partir da tipologia que Artigas desenvolvia.



Fig 1 FAUUSP

17. Cascaldi, Carlos, depoimento ao autor.

Passados os pilares periféricos, como num templo, é pela fresta inferior que se adentra. Porém, trata-se de uma falsa fresta. Grande parte do primeiro piso da entrada é liberado pelos pilares. Na verdade a FAU é toda aberta, a iniciar pela treliça zenital. Escavação no volume, criando um jogo de planos sombreados pela empena da fachada que cria as barreiras, ou melhor, marca as fronteiras entre o exterior e o interior. A sensação de uma passagem ritualística para dentro do edifício ocorre quando já no seu interior: é o grande vão (praça), que de forma paradoxal preenche toda a percepção, inibindo o exterior, independente da abertura (falsa fresta) ao nível dos olhos.¹⁸

Ainda do lado externo, a luz nas empenas não deixa dúvidas quanto às características do concreto bruto que repetia as obras do período. Entretanto, todo o resto do edifício que, com exceção dos pilares, pela gradação da luz é tornado interior, revelaria outras qualidades, a começar pelo concreto das partes internas. Principalmente, nas empenas do Atelier Integrado que se projeta sobre o vão central, o tratamento do concreto é de um esmero, que Bruand entendeu “que de longe parecem mármore”.¹⁹ Também, conforme Carlos Cascaldi, o tratamento, a escolha cuidadosa das formas foi uma preocupação e exigência de Artigas, para que o concreto “aparecesse uma placa, não fosse muito perturbado pela textura, fosse mais pelo volume do que pela textura (...) um acabamento refinado (...) não polido”,²⁰ estabelecendo uma diferença com o concreto da carcaça externa, havia uma evolução, revelada no entrar. Porém, não seria apenas o concreto interior que mereceria uma atenção maior, conforme Jorge Caron, em depoimento:

“(...) A FAU já é um complicador, porque a FAU já falava de coisas tecnologicamente ‘up to date’ (...) tipo caixilharia. A caixilharia da FAU era uma caixilharia inédita no Brasil naquela época. (...) foi um desenho dele (Artigas) que a gente ficou surpreso com o peso (...) e tem uma coisa naquela caixilharia, ela é de aço galvanizado e com caxeta de borracha (...) hoje tudo bem, naquela época foi a primeira caxeta de borracha que eu vi, e azul ainda por cima. Isso era a última palavra de tecnologia de caixilhos no mundo. (...) tinha essa coisa, esse viés (...) por um lado a defesa da taipa. O concreto não passa de

18. Nesta análise do edifício da FAU deparamo-nos com um problema. Apesar da obra arquitetônica possibilitar uma leitura no presente, preferimos no trabalho guardar uma distância histórica frente ao objeto, respeitando o momento de sua realização e, portanto, analisando os edifícios como eventos do passado. Entretanto, no edifício da FAU, pelo uso e vivência, parte desta análise, acreditamos que seja verdadeira como um evento desfrutado num presente constante e assim, nesta temporalidade analisado.

19. Bruand, Y., *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, p.301.

20. Cascaldi, Carlos, depoimento ao autor.

uma taipa (...) e por outro lado uma ligação com as questões do avanço tecnológico.”²¹

Ou seja, o “templo” não guardaria tesouros passados, mesmo porque era um templo profano do saber, que ativava uma evolução. O atraso trabalhado corretamente, em harmonia com o intelecto e respeitando as práticas, ou saberes arcaicos (o concreto/taipa feito pela mão do trabalhador brasileiro) era o conteúdo que podia frutificar e, portanto, deveria revelar um destino melhor. Isto não significava, no entanto, que a representação do destino fosse a realização do mesmo, em termos sociais mais amplos.

Porém a FAU trazia outros “complicadores” para uma estabilidade de idéias e propostas que se buscava naquela época, e que uma corrente partidária equiparando posições políticas com posições artísticas tendia a inculcar nos seus adeptos diretos e indiretos. O mesmo Artigas, que pregava a verdade dos materiais e que com essa posição parecia condicionar todas as partes do projeto a uma sinceridade cartesiana, onde qualquer elemento tinha que revelar a sua leitura factual, sem nenhum tipo de subterfúgio, sem nenhum artifício, novamente surpreendia a todos com a grelha de cobertura, pois, a sua resolução contrariava a “*moral construtiva*”, ou a versão que havia sido absorvida a partir de sua pregação:

“a hipótese da grelha. Uma hipótese altamente estrutural, (...mas...) a questão que a grelha da FAU não é a grelha que se vê debaixo, é outra. Aquilo de repente causou um ‘frisson’ (...) são duas coisas (...) na realidade é uma espécie de aposto (...) aquela colméia está pendurada na grelha, por assim dizer (...) são vigas imensas, são vigas para vencer aquele vão todo sem botar defeito (...) de dois metros de altura. Mas que não é em todo o vão da colméia (...) se o vão de colméia tem uma modulação, ela não é a mesma modulação das vigas(...). É um jogo estético mesmo. Um jogo de formas...aquele papo estava dançando.”²³

Assim a obra de Artigas vinha sofrendo, tiveram uma interpretação mais dogmática do que a ambigüidade das suas operações realmente revelavam. A grelha “artificial” possibilitava a manutenção da tipologia da “caixa”, pois a iluminação zenital, à exemplo do que já fizera, parcialmente, na escola Estadual de Guarulhos, concedia ao espaço uma luminosidade que o uso público, e a idéia de uma transparência do saber e das relações sociais exigia. Vista como representação positiva da evolução do desenvolvimento

21. Caron, J. O., Depoimento ao autor.

nacional, Artigas, conseguiria com o edifício da FAU, reafirmar e suplantar o próprio viés nacionalista dessa representação. O que nascia entre as empenas e debaixo da grelha luminosa era a imagem da cidade que além de ser a continuidade de outros projetos e da vitória do moderno sobre o arcaico - da cidade sobre o campo -, ou por isso mesmo, era também a representação da cidade enquanto imagem ideal que sediava o progresso da humanidade. A “cidade”, enquanto um ambiente social e político criado pelos volumes alternados dos pisos, iniciava sua presença pela observação dos mesmos volumes, que a partir da praça (o vão central do salão caramelo) ou de qualquer angulo, transformavam-se em elevações, ou perfis urbanos. Com a afirmação da cidade, o Brasil superaria as relações sociais ditadas pelo campo e adentraria na história.

A “cidade” projetada pressupunha o convívio público, entendido como uma operação sadia, aqui, o respeito entre os homens e deste para com a cidade era possível pelo objetivo comum, que o edifício deveria dar vazão. Centro de produção e de transmissão, no edifício-cidade devia ser operada a troca, a transação do conhecimento, os percursos cruzados e somados que as rampas oferecem são a materialização das relações, a *promenade architectural* não era um passeio desinteressado, mas sim ativo, em cada “cruzamento”, em cada parada uma “feira” podia ser formada para troca de informações, e esta encontrava seu espaço privilegiado próximo à cúpula nos estúdios de projeto. Evidentemente, que não se tratava de uma apologia do conhecimento fora da sala de aula, sem professores e sem uma estrutura didática, mas sim, a afirmação de que este conhecimento devia ter um uso social. O edifício da FAU colocava as relações humanas no centro e, também, pretendia ser seu equivalente arquitetônico, porém as relações que Artigas almejava multiplicar, eram crivadas de um engajamento intelectual que excedia a vivência da rua popular. A rua, a praça e a cidade perscrutadas, deviam ser ativas. Além de representar o desenvolvimento e as relações sociais que este desenvolvimento devia possibilitar, e sendo a representação um ato constitutivo e não ilustrativo da idéia pretendida, o edifício da FAU era em si uma “aula” na formação do novo brasileiro que estava surgindo.

Vários complicadores dificultam a interpretação do edifício da FAU, a partir, das próprias elaborações de Artigas, entretanto, o maior complicador ocorreria no interregno entre o projeto realizado com as tintas do otimismo em 1961 e a inauguração da obra no início de 1969: o golpe de 1964.²²

22. Apesar do projeto ser de 1961, a obra só foi iniciada em 1966.

6. A FAU e o golpe de 64

Para o PCB e os adeptos do Modelo Democrático Burguês, o desenvolvimento econômico apenas seria possível com a democracia. O contrário seria a hegemonia das oligarquias rurais, aliadas do imperialismo, que contra os setores democráticos e modernizadores da burguesia, imporiam uma política agro-exportadora e importadora de produtos industrializados, uma política anti-industrial, anti-desenvolvimentista e contrário aos interesses da nação - consubstanciada no corpo social formado por industriais democratas, trabalhadores, classe-média e intelectuais, o povo em geral. O golpe de 64, era na visão do Modelo um dique, num processo irreversível: depois do “feudalismo”, viria o capitalismo e a democracia burguesa plena. Era um dique perigoso, que poderia fazer o país retroceder economicamente tudo que fora conquistado depois da II Guerra, mas não deixava de ser um dique, que haveria de ser rompido.

O que isso representava para a arquitetura de Artigas? O desenvolvimento brasileiro, com suas especificidades, que ela pretendia representar havia sido golpeado. Para Artigas e o PCB, a nação queria permanecer na história, o que significaria prosseguir com o progresso; a modernização levaria a nação oprimida à modernidade, à libertação nacional. O latifúndio e sua ala militar haviam perpetrado um golpe contra a nação. Eram dois projetos de estados-nação postos um frente ao outro, o primeiro era sustentado pelo povo e queria tornar-se soberano e desenvolvido, o segundo, se é que podemos denominar, de Estado-nação - caso verdadeira a análise do PCB -, era fruto do golpe patrocinado pelo imperialismo, portanto, contrário à soberania e ao desenvolvimento. Do ponto de vista institucional o segundo, a partir de abril de 1964, passou a ser a realidade. A arquitetura de Artigas era a representação oposta desta realidade. As suas elaborações correspondiam à definição que formulou para a arquitetura como “o projeto que a sociedade se impõe e que o construtor representa em um edifício.”²³ Como uma fiel representação do projeto de sociedade que havia sido interrompido, a arquitetura de Artigas seria a negação do produto da interrupção, o regime militar, interpretado como anti-nacional, porque antidemocrático e pró-imperialista, a partir disso, e apenas por isso, passaria a ser interpretada e, em certo sentido estimulada, como antecipação, proposição, do projeto de um Estado-nação soberano, democrático e desenvolvido. Ou seja, não mais estava representando a realidade em curso, do “plano” de desenvolvimento, mas sim a realidade do projeto. Desta forma, a obra de Artigas adquiriu

23. Artigas, J. B. V., *Arquitetura e Comunicação*, in *Caminhos da Arquitetura*., p.121.

um sentido moderno, até construtivista, de instrumento de construção desse projeto, vale dizer de um novo mundo.

7. Conclusão

Assim, foi em condições muito precisas que Artigas permitiu, e contribuiu, para que sua obra fosse encharcada deste “radical conteúdo transformador”, mas, por outro lado, como mostrou a definição de arquitetura feita em 1970, no texto *Arquitetura e Construção*, acima citada, não deixou de apontar o limite deste “novo” conteúdo, ainda que, outros textos tenham propiciado um entendimento diverso.

Entretanto, a carga ideológica suplementar desta operação, ou seja, uma arquitetura que deixava de representar um processo e passava a representar a imagem virtual desse mesmo processo, não deixaria de contaminar a crença na potencialidade do fazer e do fruir arquitetônico. O arquiteto passava a ter no exercício do projeto uma forma, ou melhor, a sua forma de atuação política, projetando um “novo mundo”, ou pelo menos, um mundo oposto ao do regime militar. Contra esta forma de atuação insurgiram-se Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre defendendo uma ação mais contundente.

Em que pese a força do debate político-cultural daquele momento, a perda do projeto de desenvolvimento nacional, nos moldes anteriormente pensado, iria incidir diretamente sobre os rumos da arquitetura moderna e o seu sistema, que não mais conheceria uma recomposição como a do período analisado.

BIBLIOGRAFIA - LIVROS, TEXTOS, ANAIS E ARTIGOS:

AGUIAR, Flávio, (org.) - “Antonio Candido: pensamento e militância,” São Paulo, Humanitas/Fundação Perseu Abramo, 1999.

AGUILAR, Nelson (org.) - Bienal Brasil Século XX, São Paulo, Fundação Bienal de São Paulo, 1994.

AMARAL, Aracy A.(org.) - “Projeto Construtivo Brasileiro na Arte - (1950-1962),” São Paulo - Rio de Janeiro, MEC-FUNARTE - Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia do Estado de São Paulo, 1977.

.....- As Posições dos anos 50 (1980), depoimento de Vilanova Artigas, Projeto, São Paulo, (109), 1988, pp.95-102.

ARTIGAS, João Batista Vilanova - “Caminhos da Arquitetura,” São Paulo, Fundação Vilanova Artigas/Pini, 1986, 2a. ed..

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes (org.) - *Modernidade: Vanguardas Artísticas na América Latina*, Cadernos de Cultura 1. São Paulo, UNESP Editora/Memorial, 1990.

- BRITO, Ronaldo - "Neoconcretismo," Rio de Janeiro - FUNARTE, 1985.
- BRUAND, Yves - "A Arquitetura Contemporânea no Brasil," São Paulo, Perspectiva, 1982.
- CANDIDO, Antonio - "Literatura e Sociedade," São Paulo, Ed. Nacional, 1976.
- CORDEIRO, Waldemar - *Arte Industrial, in Arquitetura e Decoração*, São Paulo, nº 27, fev./março 1958, p.1.
- COSTA, Lúcio - "Sobre Arquitetura," Porto Alegre, Centro dos Estudantes Universitários da Arquitetura, 1962.
- FERREIRA, Carlos A. Martins - "Arquitetura e Estado no Brasil - Elementos para uma Investigação sobre a Constituição do Discurso Moderno no Brasil; a Obra de Lúcio Costa (1924/1952)," Dissertação de Mestrado, FFLCH/USP, 1987, mimeo..
- FERRO, Sérgio - *Arquitetura Nova, in Arte em Revista/Arquitetura Nova*, nº 4, São Paulo, Kairós, 1980.
- - *Reflexões para uma política na Arquitetura, in Arte em Revista/Arquitetura Nova*, nº 4, São Paulo, Kairós, 1980.
- GOODWIN, Philip L. - "Brazil Builds. Architecture Old and New 1652/1942", New York, MoMA, 1943.
- IAB SP - "Arquitetura e Desenvolvimento Nacional - depoimentos de arquitetos paulistas," São Paulo, Pini, s/d.
- - Anais do IV Congresso Brasileiro de Arquitetos, São Paulo, Instituto dos Arquitetos do Brasil, 1954
- LEFÈVRE, Rodrigo Brotero - *Uma Crise em Desenvolvimento, in Acrópole*, São Paulo, nº 333, out 1966.
- - *Casa do Juarez, in Qu....*, no 4, São Paulo, GFAU, 1971.
- LEMOS, Carlos A. C. - "Arquitetura Brasileira," São Paulo, Melhoramentos/EDUSP, 1974.
- MANTEGA, Guido - "A Economia Política Brasileira," São Paulo/Rio de Janeiro, Polis/Vozes, 1984.
- MICELI, Sérgio (org.) - "Estado e Cultura no Brasil," São Paulo, Difel, 1984.
- MINDLIN, Henrique E. - "Brazilian Architecture," London, Royal College of Art, 1961.
- NIEMEYER, Oscar - *Problemas Atuais da Arquitetura Brasileira, in Módulo*, Rio de Janeiro, nº 3, dez. 1955, pp.19-27.
- - *Considerações Sobre a Arquitetura Brasileira, in Módulo*, Rio de Janeiro, nº 7, fev. 1957, pp.5-10.
- - *Depoimento, in Módulo*, Rio de Janeiro, nº 9, fev. 1958, pp.3-6.
- OLIVEIRA, Francisco de - "A Economia Brasileira: Crítica à Razão Dualista," Petrópolis, Vozes, 1988.
- PEDROSA, Mário - "Mundo, Homem, Arte em Crise," São Paulo, Perspectiva, 1975.
- TELES, Gilberto Mendonça - "Vanguarda Européia e Modernismo Brasileiro," Petrópolis, Vozes, 1983.

TOLIPAN, Sérgio (org.) - "Sete Ensaio sobre o Modernismo," Rio de Janeiro, MEC/FUNARTE, 1983.

XAVIER, Alberto./LEMONS, Carlos/ CORONA, Eduardo - "Arquitetura Moderna Paulista," São Paulo, Pini, 1983.

DEPOIMENTOS AO AUTOR

Arqtº Carlos Cascaldi, agosto de 1995.

Prof. Dr. Jorge Osvaldo Caron, outubro de 1995.