

ENTRE O CHÃO E O CÉU: AS RAMPAS EM ARTIGAS

Clevio Dheivas Nobre Rabelo

Mestrando Universidade Presbiteriana Mackenzie e Bolsista do Programa PROSUP Capes
cleviorabelo@uol.com.br

Freqüentemente presente na obra do arquiteto antes mesmo do debate sobre a acessibilidade, em Vilanova Artigas, a rampa é um elemento estruturante do espaço. Seu objetivo é unir, realizando a perfeita *promenade*, da qual se vislumbra a paisagem interna ou externa. Assim, realiza a utopia moderna da função “circular”, humanizando-a. Ela está entre o chão, onde o apoio canta, e o céu, morada dos deuses.

O tema desse trabalho é investigar de que forma a rampa participa de um arranjo espacial específico criado por Artigas - blocos funcionais independentes em meios-níveis, abertos para um vazio central sob uma cobertura única -; um “tipo arquitetônico” que encontra no edifício da FAUUSP seu expoente máximo, mas cuja raiz data dos anos de 1940.

Palavras-chave: Vilanova Artigas, rampas, arquitetura moderna brasileira.

Frequently presented in the work of the architect Vilanova Artigas even before the discussion about accessibility, the ramp structures the space. It is meant to join different levels, creating the perfect “promenade”, from where one can appreciate both the inside or outside views. The ramp humanizes the “circulate” modern function, connecting the ground, where the structure “sings”, to heaven, home of the gods.

This study’s goal is investigate the ramp’s role in a specific spacial structure created by Artigas. This structure consists of independent functional blocks situated in half levels (middle levels), thus opening to a central space under a single cover. Although the major example of this structure is undoubtedly the FAUUSP building, such architectural style dates back to the 1940’s.

Key-words: Vilanova Artigas, ramps, brazilian modern architecture.

1. Introdução

Este trabalho tem como pano de fundo o procedimento projetual da modernidade arquitetônica nacional, tão amplo e pessoal quanto foram seus arquitetos, mas do qual podemos extrair alguns signos específicos: a racionalidade, a técnica convertida em *poiésis*, a arte como expressão cultural de um povo, como identidade.

O trabalho de Vilanova Artigas foi profundo na abordagem dessas questões. Ao colocar o tema do desenvolvimento como superação do nosso atraso terceiro-mundista, propôs uma prática profissional politizada, cujo instrumento de luta era a própria arquitetura. Nesse caminho defendeu sua industrialização, ensino e função.

Em duas palavras, inquietude experimental e contundência crítica, realismo construtivo e sobriedade poética distinguem este trabalho de arquitetura, indissociável de uma experiência bem particular de seu tempo. Explico: Artigas é o arquiteto contemporâneo por excelência. Presente, enérgico, incisivo, nele a ética da profissão adquiriu uma dimensão extraordinária (LIRA; 2004, p.9).

A radicalidade de Artigas se apresenta aí: no projeto. E como arquitetos pretendemos vê-la de forma autônoma, embora saibamos toda a gama de interesses e condicionantes históricos que a fazem. Não é um discurso abortativo da política e da sociedade, mas revelador, no sentido de explicar que as grandes e pequenas obras estão sujeitas a um mesmo quadro social, e que há questões da própria arquitetura que interpretam de forma diferente essa realidade, umas adequadas, outras não.

Com efeito, para Artigas, não pode haver separação entre a arte, a sociedade e a ação individual, que sempre deve refletir uma tomada de posição filosófica traduzida em termos de utilitários no plano prático (BRUAND; 2003, 295).

Freqüentemente presente na obra do arquiteto antes mesmo do debate sobre a acessibilidade, em Vilanova Artigas, a rampa é um elemento estruturante do espaço. Seu objetivo é unir, realizando a perfeita *promenade*, da qual se vislumbra a paisagem interna ou

externa. Assim, realiza a utopia moderna da função “circular”, humanizando-a. Ela está entre o chão, onde o apoio canta, e o céu, morada dos deuses.

O tema desse trabalho é investigar de que forma a rampa participa de um arranjo espacial específico criado por Artigas - blocos funcionais independentes em meios-níveis, abertos para um vazio central sob uma cobertura única -; um “tipo arquitetônico” que encontra no edifício da FAUUSP seu expoente máximo, mas cuja raiz data dos anos de 1940.

2. Periodização

O biênio 1944-5 é altamente significativo para a carreira e vida do arquiteto Vilanova Artigas. A partir de 1944, seus projetos começam a abandonar a influência orgânica “wrightiana”, cujo sentido político falava de democracia (BRUAND; 2003, 295) para assimilar os padrões do racionalismo corbusieriano, em voga na arquitetura carioca e ao mesmo tempo mais próximos do ideário do Partido Comunista Brasileiro, ao qual se filiará um ano depois. Segundo KAMITA (2000, 121),

“Artigas passa a se dar conta da arquitetura produzida no Rio de Janeiro, cuja relevância e qualidade começavam a despertar a atenção internacional. É nesse ano que rompe a sociedade com Duílio Marone, alegando incompatibilidades com o universo meramente pragmático que envolvia os negócios da construtora. Decide montar um escritório próprio...”.

Ainda em 1945, Artigas tem participação decisiva no 1º Congresso Brasileiro de Arquitetos, cujos temas - o arquiteto e a sociedade, o ensino de arquitetura; arquitetura e equipamento industrial, parecem ter se convertido em inquietações constantes de seu pensamento a partir daí.

É nesse tempo que Artigas projeta o Hospital São Lucas em Curitiba, obra que inicia nossa leitura. Mesmo dentro da linguagem carioca, esse edifício aponta soluções de agenciamento espacial que colaboram para a tese de que o pátio, as rampas, os desníveis e os blocos funcionais unidos por uma cobertura única do prédio da FAUUSP são devedores de outros partidos anteriores, que projeto a projeto vão se complementando e reorganizando.

3. Antecedentes

A ligação da arquitetura brasileira com a figura de Le Corbusier é algo sempre creditado aos arquitetos do Rio. Em São Paulo, face à radicalidade da arquitetura que se proporá a partir dos anos de 1950, essa filiação parece diminuída. Se por um lado devemos aos ingleses a postura ética de conceber estruturas, espaços e materiais cada vez mais austeros, é no brutalismo corbuseriano que nosso formalismo se enquadra. Tanto num primeiro momento, este em que Artigas se encontra por volta de 1945, quanto num segundo, quando à maneira do mestre francês, nossos anseios procuram por uma plástica nova, capaz de realizar uma *tour de force* realmente revolucionária, e que encontra no emprego do concreto bruto, material e discurso adequado.

Essa aproximação é necessária para dizer que Artigas foi um arquiteto que soube ler a linguagem corbuseriana em favor de uma segunda ordem, e que daí desenvolveu um método próprio, diferente daquele do mestre e dos discípulos cariocas, mas altamente referenciado neles.

A leitura de três obras do arquiteto Oscar Niemeyer em 1942, em especial a da sua própria casa, confirma o que viemos atentando. Como antecedentes mais longínquos, apresentamos algumas obras de Le Corbusier, por volta dos anos de 1922-31, em que podemos apontar a existência e importância do elemento que esse texto quer fazer ver: as rampas.

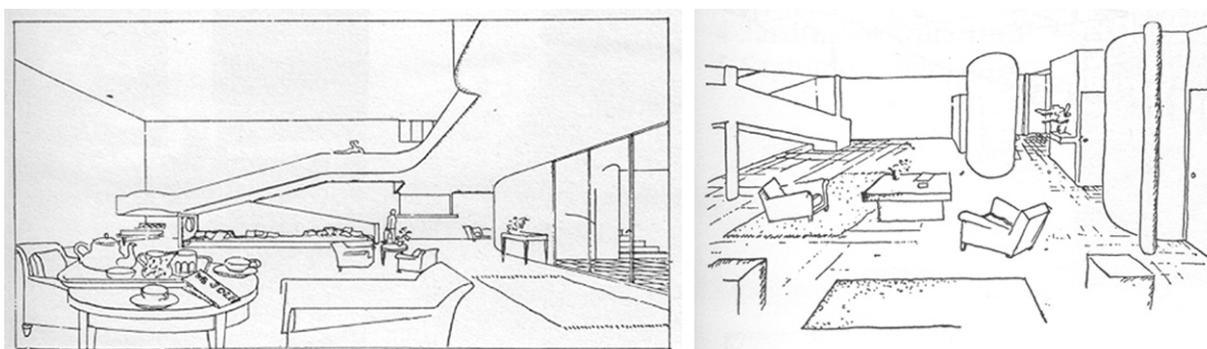


Ilustração 1. *Villa* em Auteuil, (projeto) Le Corbusier 1922 e Casa Meyer em Paris, (projeto) 1925.

Fonte: BOESIGER (1994, p. 23 e 37)

4. Le Corbusier

Embora tenhamos ilustrado dois projetos não construídos de Le Corbusier nos anos de 1922 e 25 como forma de fazer ver quão pioneira é a ênfase dada pelo arquiteto ao elemento estudado, é somente com três grandes projetos da primeira fase de sua carreira, entre 1929 e 31 que podemos ser mais precisos nessa afirmação. O primeiro é a Casa Savoie, em Poissy, panfleto dos cinco pontos da arquitetura moderna (planta livre, fachada livre, pilotis, teto-jardim e janelas horizontais corridas) e uma de suas obras mais conhecidas. Nela, a rampa surge como um elemento plasticamente importante, que percorre os espaços internos enquanto passeio arquitetônico, a “*promenade architecturale*” defendida por ele. Sua posição central na ordenação do conjunto organiza funcionalmente o conjunto edificado.

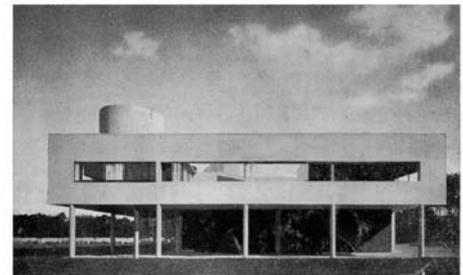
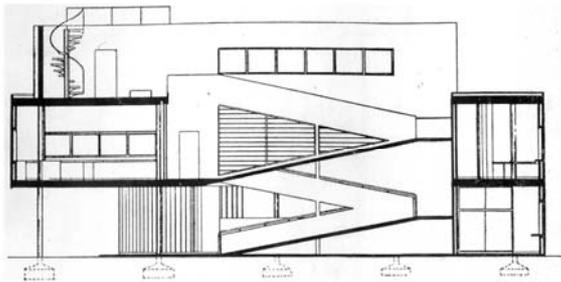


Ilustração 2. Corte e Volumetria. Casa Savoie 1929-31 Poissy. Le Corbusier

Fonte: BOESIGER & GIRSBERGER (1998, p.59)

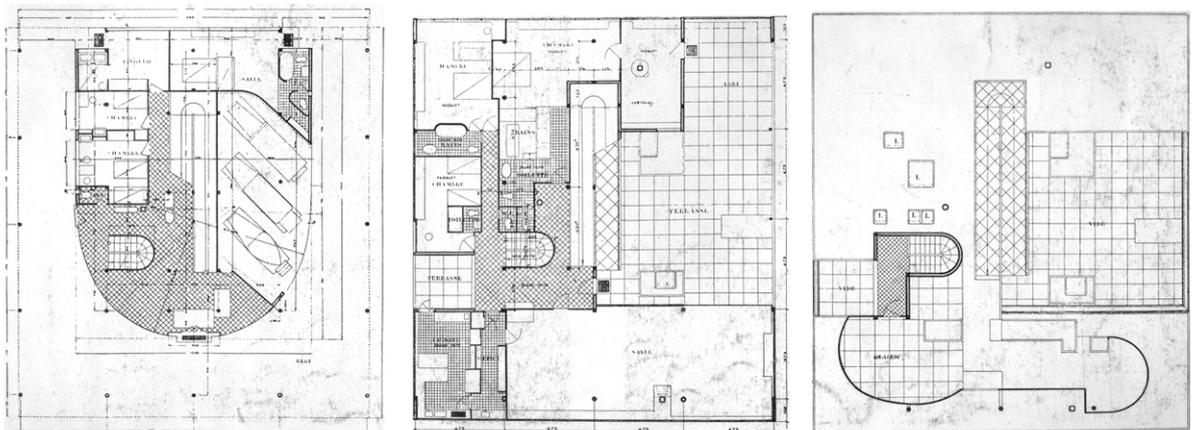


Ilustração 3. Plantas. Casa Savoie 1929-31 Poissy. Le Corbusier.

Fonte: BOESIGER & GIRSBERGER (1998, p. 59)

Já no projeto para o Centrosoyos, Corbusier exibe uma planta que apesar de não se utilizar estruturalmente da rampa como elemento de configuração interna, trabalha com seus aspectos de circulação e volumetria. Aparecem dois tipos: umas que formalizam duas caixas de circulação vertical que determinam um pátio interno e outras duas internas que, não aparecendo em detalhe, não nos dão certeza de sua expressão na constituição espacial.

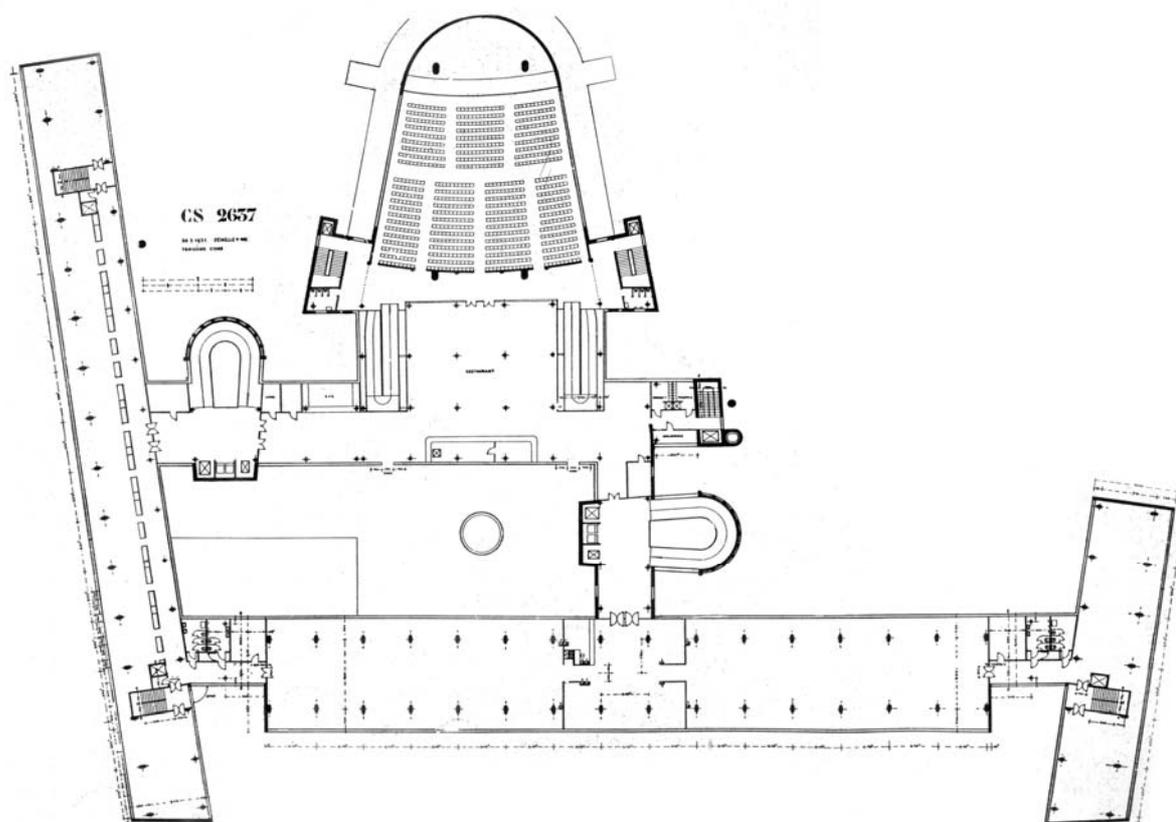


Ilustração 4. Centrosoyos em Moscou 1929/30. Le Corbusier.

Fonte: BOESIGER & GIRSBERGER (1998, p. 103)

No Palácio dos Sovietes, a abordagem plástica explora os planos inclinados, produzindo um resultado formal bastante diferenciado, de expressão construtivista.

Esses exemplos são caros para mostrar a rampa como elemento presente há muito na sintaxe corbusieriana. E mais: ela é, assim como será em Artigas, um elemento de organização funcional importante.

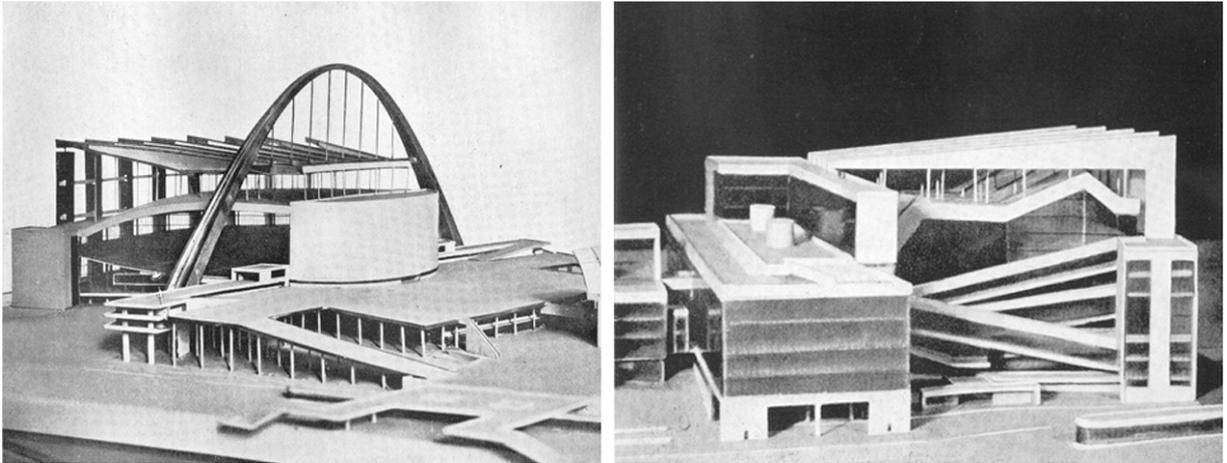


Ilustração 5. Palácio dos Soviets em Moscou 1931. Le Corbusier

Fonte: BOESIGER & GIRSBERGER (1998, p. 108)

5. Rampas no Brasil

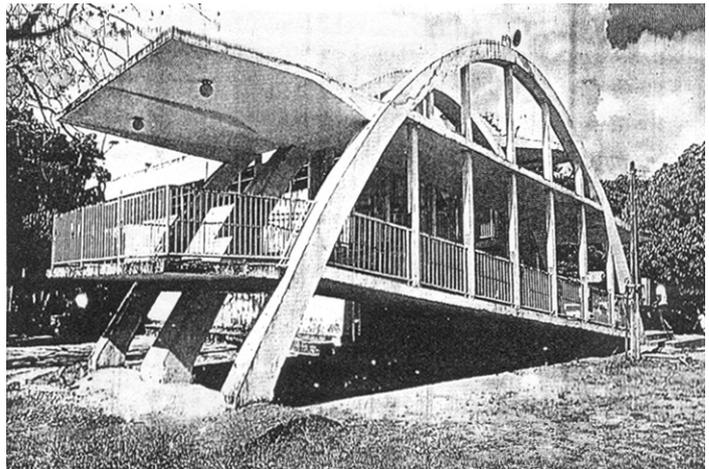


Ilustração 6. Escola Alberto Torres em Recife 1937. Projeto da DAU - Luiz Nunes.

Fonte: SILVA (1988, p. 22)

Um dos primeiros projetos feitos por arquitetos brasileiros a incorporar a rampa como linguagem formal se deu em paradas mais distantes, em um projeto do arquiteto Luiz Nunes na então Diretoria de Arquitetura e Urbanismo do Recife, em 1937. Um dos membros da “intentona moderna” realizada na Escola Nacional de Belas Artes sob o comando de Lúcio Costa, Luiz foi um dos profissionais que logo de início reproduziu entre nós o discurso corbuseriano; os cinco pontos que realizavam o edifício moderno.

Um ano depois, dois a contar do projeto do MEC no Rio de Janeiro, a arquitetura brasileira estaria novamente no foco do cenário internacional. Representando o Brasil na Feira de Nova Iorque, o Pavilhão elaborado por Lúcio Costa com colaboração de Oscar Niemeyer exibe, com um virtuosismo formal que seria uma das características da construção moderna nacional, uma grande rampa sinuosa, brasileira, monumental, a curva exuberante que nos identificou como uma das primeiras escolas nacionais de arquitetura moderna.



Ilustração 7. Pavilhão do Brasil na Feira de Nova Iorque 1938. Lúcio Costa e Oscar Niemeyer
Fonte: WISNIK (2001, p. 64)



Mas é no conjunto arquitetônico da Pampulha, em 1942, que Niemeyer irá mostrar toda sua inventividade formal, rompendo claramente com os limites do racionalismo internacionalista. Nesse quadro de surpresa, os edifícios do Clube e do Cassino exibem rampas suaves: a primeira externa, a desenhar uma silhueta gráfica de elegância que interage com a cobertura em planos inclinados opostos; a segunda, a inaugurar uma espacialidade feita em meio-níveis cujos ecos serão perceptíveis na obra de Artigas.

Ilustração 8. Clube Pampulha em Belo Horizonte 1942. Oscar Niemeyer
Fonte: GOODWIN (1943).

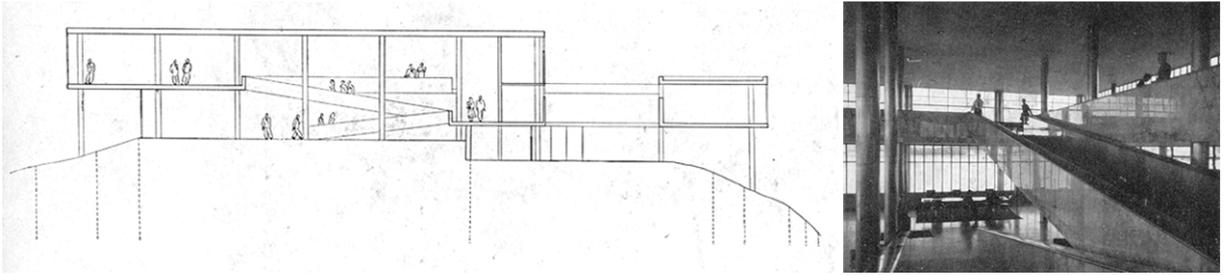


Ilustração 9. Cassino da Pampulha em Belo Horizonte 1942. Oscar Niemeyer
Fonte: GOODWIN (1943).

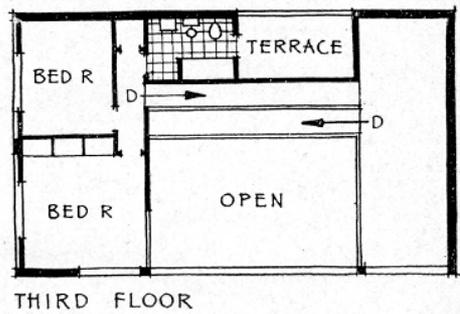
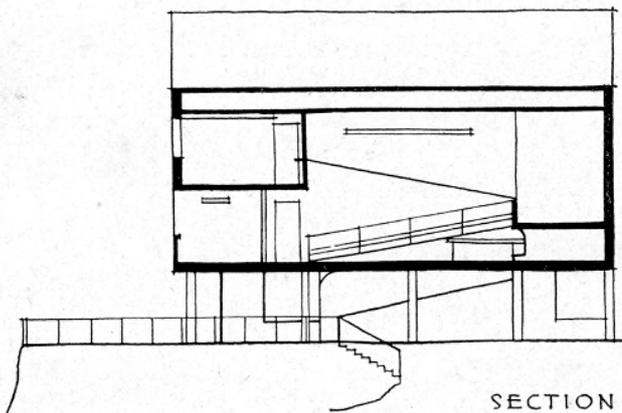
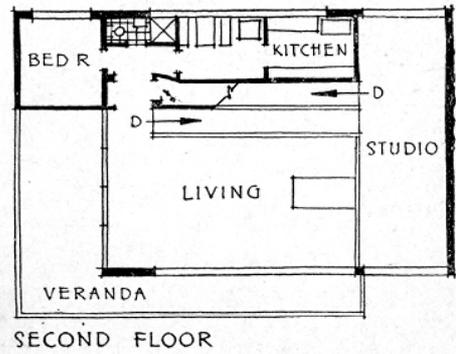
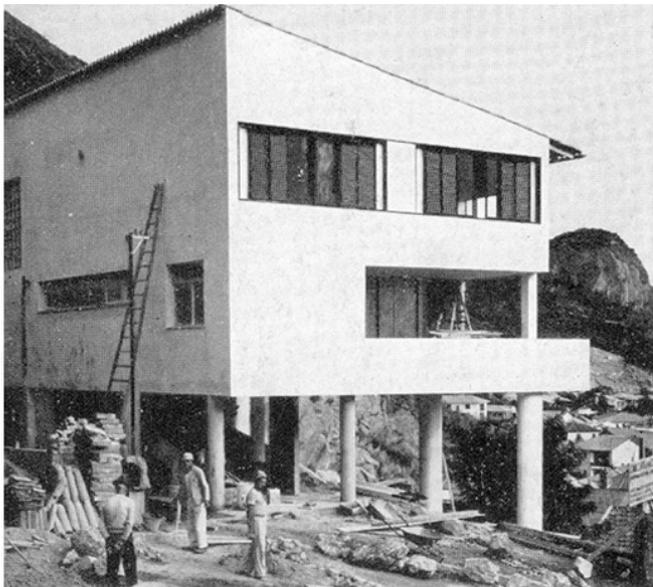


Ilustração 10. Casa Oscar Niemeyer Rio de Janeiro 1942. Oscar Niemeyer
Fonte: GOODWIN (1943).

No mesmo ano, agora no projeto de sua primeira casa, Niemeyer organiza o programa residencial dividindo as funções em blocos separados por um vazio interno por onde corre a

rampa, estando o estúdio colocado no nível intermediário do patamar. A rampa, nesse caso nasce no térreo e organiza os três pavimentos, fazendo com que o espaço criado com o grande pé-direito seja valorizado internamente. Essa solução será reinterpretada por outros cariocas, e mesmo por Artigas, em projetos do fim da década de 1940.

O vigor da solução dada por Niemeyer nesses três projetos, divulgados no catálogo da exposição *Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942* realizada em 1943 no MoMA de Nova Iorque sob a curadoria de Philip L. Goodwin e que é a primeira publicação estrangeira sobre a arquitetura do Brasil, ecoa tanto no Rio de Janeiro como em terras paulistas. Um exemplo de organização que envolve um parido parecido com o adotado por Niemeyer em sua casa, é outro projeto em 1947 também na Lagoa Rodrigo de Freitas, de autoria dos arquitetos Renato Soeiro, Renato Mesquita, Thomas Estrella e Jorge Ferreira.

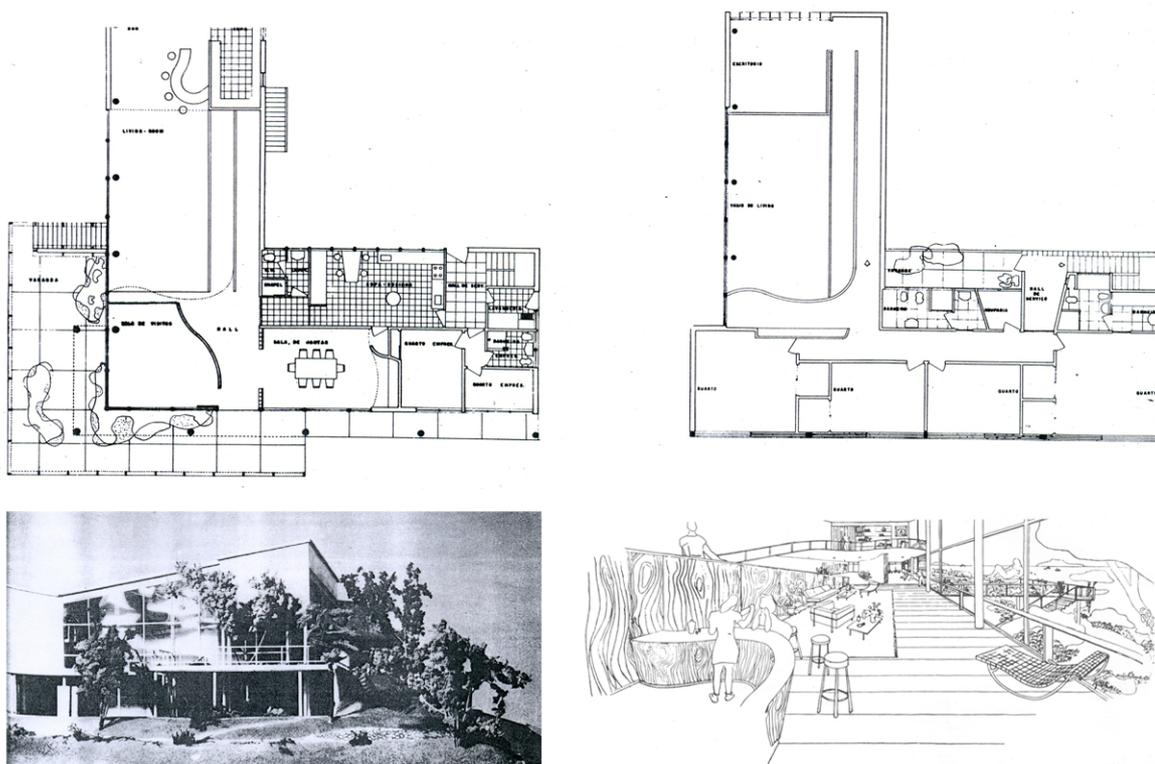


Ilustração 11. Residência na Lagoa Rio de Janeiro. Renato Soeiro et al.

Fonte: GRAEFF (1947, p. 21-3)

Da mesma forma que em Niemeyer, embora tratemos de um programa menos enxuto, nessa residência há um predomínio da rampa enquanto articulação espacial. Nascendo

também no térreo, em meio a um jardim, a rampa rompe o primeiro pavimento onde aparece como *promenade* sobre o amplo pé-direito, estando o estúdio no patamar entre os planos que ascendem. A maior diferenciação aparecerá em virtude de uma fachada envidraçada que permite descortinar a paisagem externa da própria rampa.

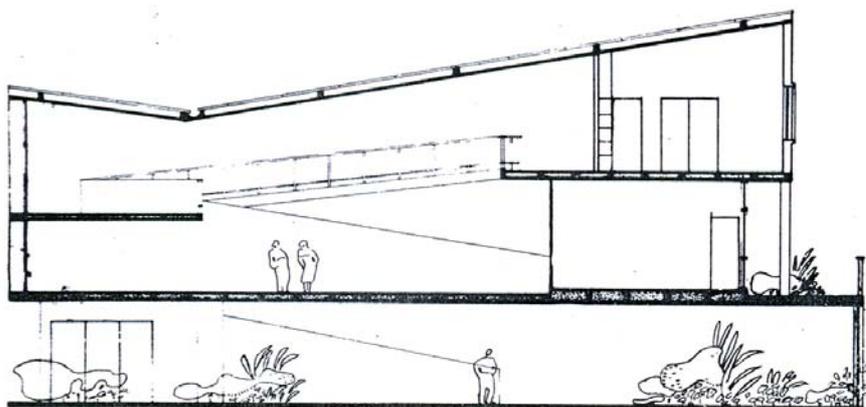


Ilustração 12. Residência na Lagoa Rio de Janeiro. Renato Soeiro et al.

Fonte: GRAEFF (1947, p. 22).

6. Rampas em Artigas

Em consonância com a periodização escolhida, já justificada, o primeiro projeto de Artigas conhecido em que há rampas foi o Hospital São Lucas em Curitiba. Ainda fortemente ligado às formas consideradas “cariocas”, Artigas utiliza rampas que, fechadas externamente, delimitam um pátio interno, mas que ao se abrirem para o interior do lote, vislumbram tanto a paisagem do jardim que se criou no declive, como todo o volume construído, organizado em blocos isolados em meio-níveis. Essa visão só é possível no andar pelas rampas, na medida em que as circulações externas dos blocos possuem apenas caixilhos altos.

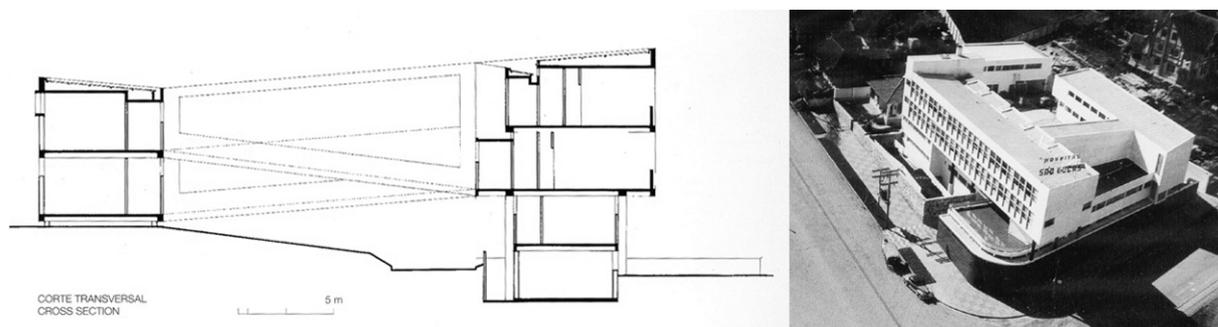


Ilustração 13. Hospital São Lucas em Curitiba 1945. Vilanova Artigas

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI (1997, p. 50 e 51).

Um ano após, no Edifício Louveira, Artigas volta a explorar a rampa como elemento de expressão estética. A peça, de desenho sinuoso, une os dois blocos de apartamentos implantados em cotas diferentes do terreno e flui passando pelo jardim, extensão natural da praça ao lado.

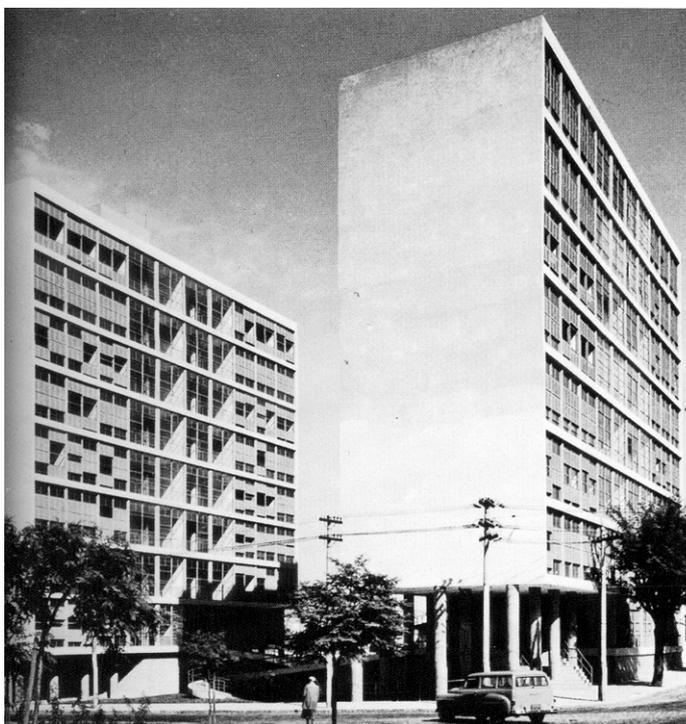


Ilustração 14. Edifício Louveira em São Paulo 1946. Vilanova Artigas
Fonte: INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI (1997, p. 56).

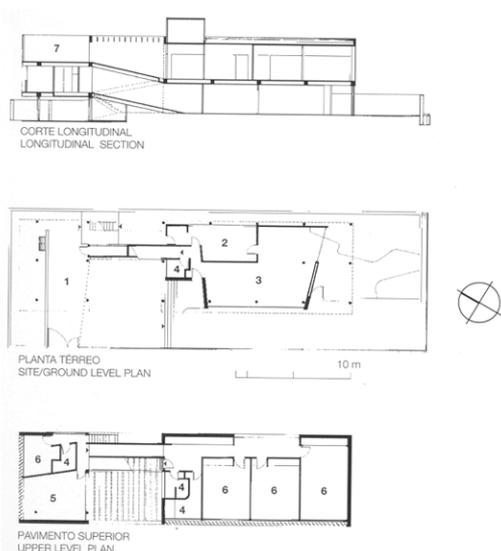
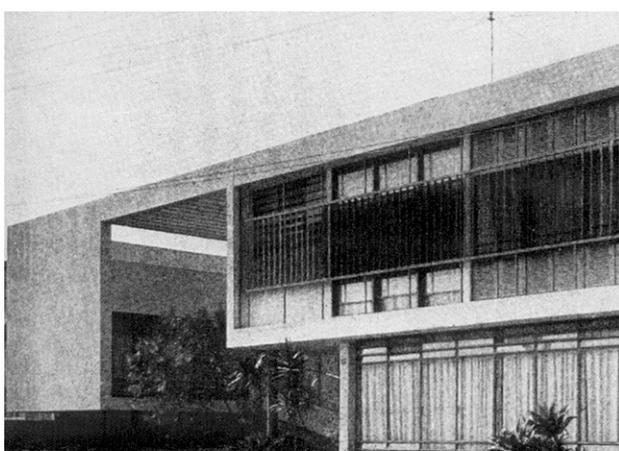


Ilustração 15. Residência Heitor de Almeida em São Paulo 1949. Vilanova Artigas.
Fonte: INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI (1997, p. 64).

Na residência Heitor de Almeida, Artigas articula uma cobertura que une os dois blocos da edificação, englobando um jardim por onde a rampa se desenvolve. Esse conjunto, de pisos em desnível, onde novamente o estúdio se encontra no nível do patamar, mostra-se em continuidade com o desenvolvimento de um “tipo” arquitetônico, que se afirmará na residência Taques Bittencourt e que depois, em outra escala, se formalizará no partido para o prédio da FAUUSP.

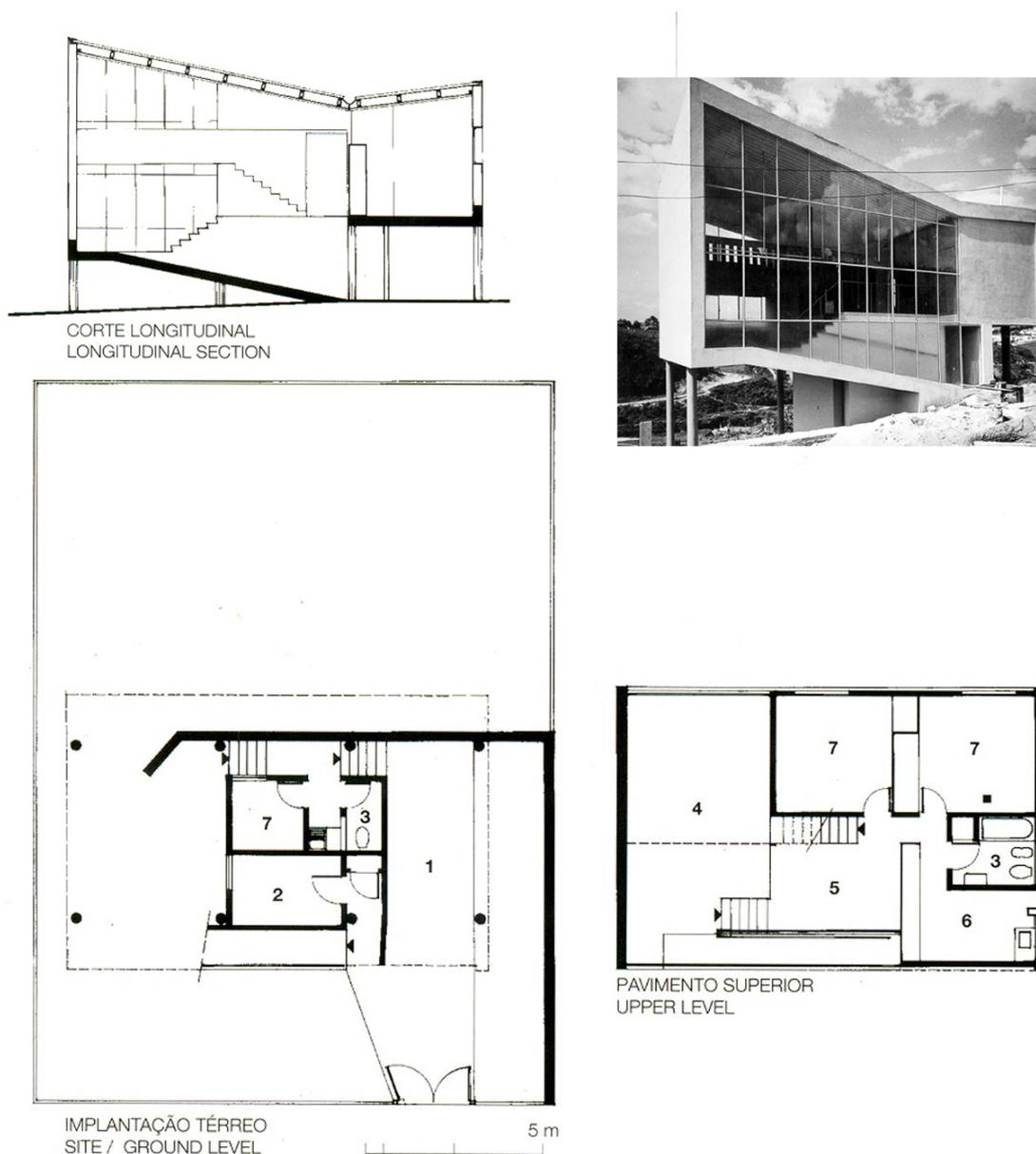


Ilustração 16. Residência Czapski em São Paulo 1949. Vilanova Artigas.

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI (1997, p. 60).

Ainda em 1949, Artigas fará outras obras em que as rampas participam de forma decisiva do partido arquitetônico. Na residência Czapski - formalmente ligada ao late Clube da Pampulha de Niemeyer, a fachada é desenhada pela composição quase gráfica entre rampa e cobertura. Na residência D'Estefani, retorna ao esquema de dois blocos isolados em níveis diferentes ligados por rampas que contornam um vazio, no caso um pátio interno. Em 1950, no projeto da Rodoviária de Londrina, Artigas repete o mesmo sistema de articulação de blocos funcionais, mas agora já realizado sobre uma mesma cobertura.

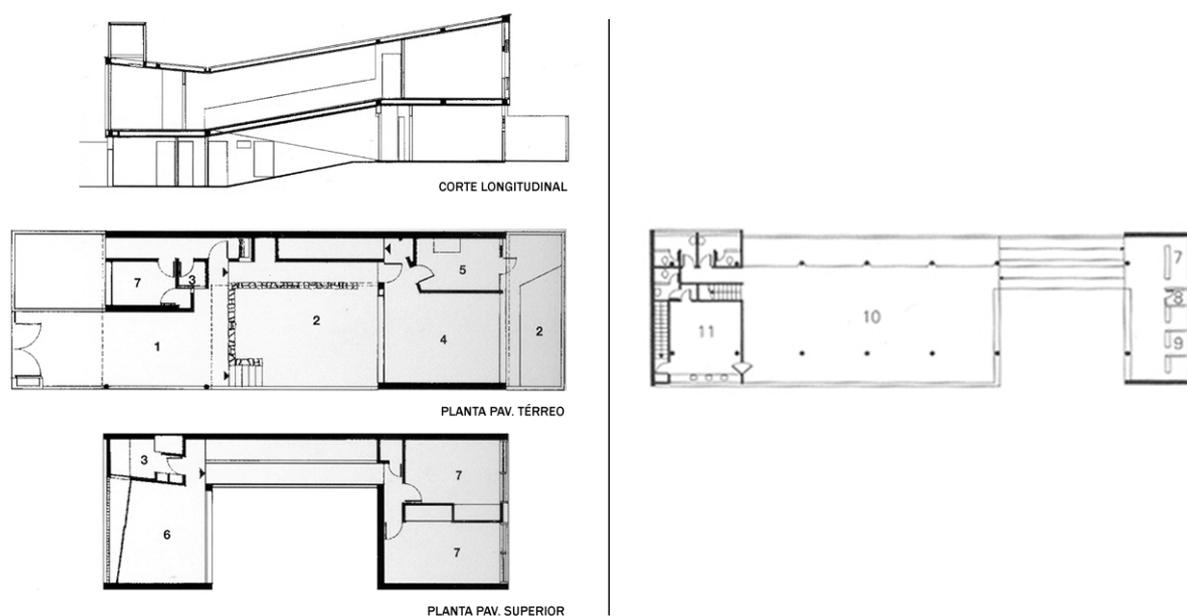


Ilustração 17. Residência D'Estefani em São Paulo 1949 e Planta 1º pavimento da Rodoviária de Londrina 1950. Vilanova Artigas.

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI (1997, p. 65) e KAMITA (2000, p.69)

7. A maturidade no uso da rampa

A seqüência de projetos ilustrados até aqui tentou mostrar uma série de arranjos projetuais que Artigas percorreu em sua carreira, e que a partir de 1959, com a residência Taques Bittencourt tomará forma final e acabada. Nesse projeto, Artigas consegue responder, com ênfase sintética, ao problema formal, estrutural e estético suscitado pela habitação burguesa em São Paulo.

Da mesma forma que a maioria dos projetos apresentados anteriormente, a casa se desenvolve em dois blocos funcionais que, dispostos em meios-níveis, acomodam a edificação de forma sutil ao terreno acidentado típico da cidade. É nessa diferença de cotas que se insere a rampa, contornando um vazio ocupado por jardim interno, iluminado, para onde os espaços da casa se voltam. O que surpreende agora é a cobertura única, realizada através de duas empenas desenhadas de modo a sustentar todo o peso da casa, sem apoios internos, de maneira muito refinada. Esses planos de concreto tocam o solo em pontos diferentes, próximos do limite do lote, na tentativa de incorporar todo o espaço sob o mesmo teto.

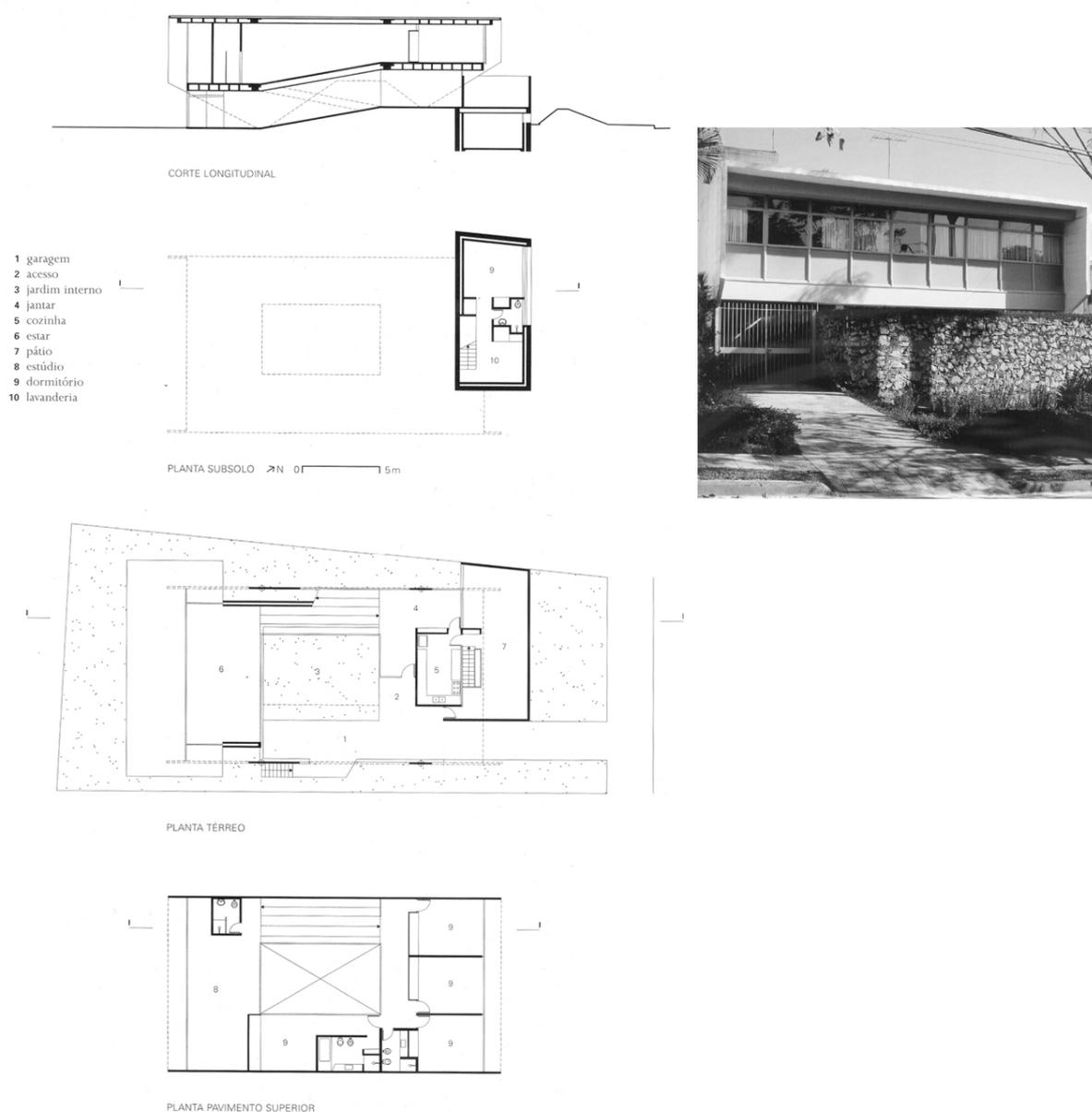


Ilustração18. Residência Taques Bittencourt em São Paulo, 1959. Vilanova Artigas

Fonte: KAMITA (2000, p. 71 e 73)

Com um método análogo, embora mudemos de escala, Artigas irá resolver o programa da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP. O edifício construído em 1961 reflete as mesmas intenções projetuais: construir, sob uma cobertura única, blocos funcionais distintos com cotas em meio nível ligadas por rampas fluidas que percorram um grande vazio iluminado e de onde se possa ter uma apreensão total do espaço. Livres do lote a que a cidade lhes condenava, as empenas em busca do solo cedem lugar à grande caixa regular apoiada em delgadíssimos pilares que subvertem leveza e peso, aberto e fechado.

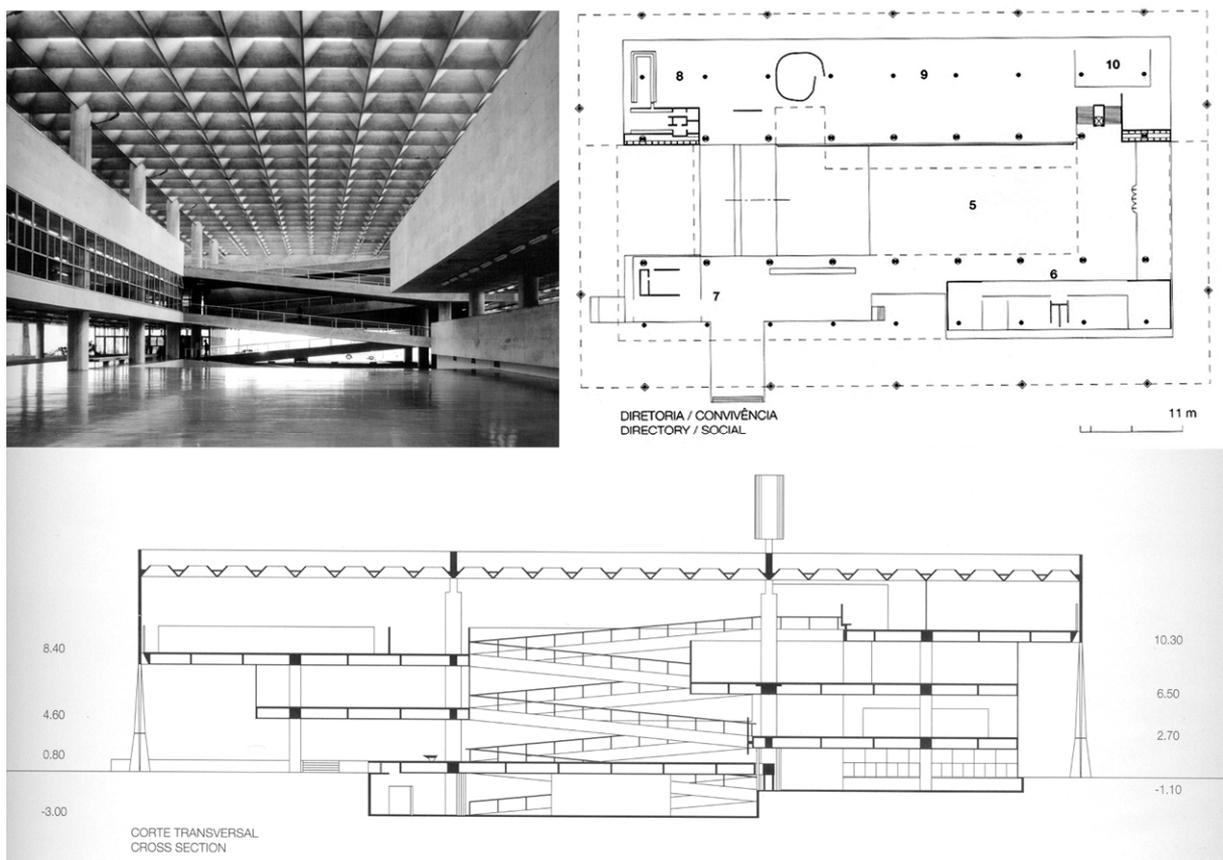


Ilustração19. Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo 1961. Vilanova Artigas

Fonte: INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI (1997, p. 105 e 109).

Esse percurso terá continuidade, mas paramos aqui em virtude de ser nesse projeto que a lógica de Artigas se mostra mais contundente. Com a FAUUSP, Artigas cria três escolas: a do plano físico, de concreto e vidro; a do plano didático, face à reestruturação proposta por ele no campo do ensino da arquitetura e a terceira, no plano da escolástica, de um ideário

político-ideológico a crer e exercitar no projeto da arquitetura. O desenho, da forma como o arquiteto o considerou, ainda é uma luta de milhares de estudantes e profissionais brasileiros.

8. Considerações finais

A intenção desse texto, que se apresenta mais por imagens do que por palavras, era mostrar, através de um elemento arquitetônico aparentemente banal, a rampa, um pouco da metodologia de trabalho do arquiteto Vilanova Artigas. Através dele foi possível perceber seu modo de experimentação em programas diversos e sua busca de uma mesma síntese formal, adquirida através de uma severa moral construtiva que caminha para um mínimo material cujo substrato é o máximo de emoção.

Tomando com base comparativa imagens de projetos de Le Corbusier e Oscar Niemeyer, o texto também pretende mexer em um nó da crítica de arquitetura brasileira: é possível falar de influências “cariocas” na arquitetura paulista de vanguarda, sem minimizar a importância de uma ou outra. Com a pesquisa iconográfica também queremos mostrar que o conhecimento arquitetônico não surge do nada, ele advém de outras experiências, que reinterpretadas e acrescidas de novo sentido, atuais, são a verdadeira novidade.

A genialidade está aí, imbricada de um agudo senso histórico, de permanência quando possível e de ruptura quando necessário.

9. Bibliografia

ARTIGAS, Vilanova. “**Caminhos da Arquitetura**”. Organização Rosa Artigas, José Tavares Correia de Lira. 2004. São Paulo: Cosac&Naify;

AU ARQUITETURA E URBANISMO. *Escola Paulista*. 1988. São Paulo, PINI, 17, abr./mai;

BALTAR, Antonio Bezerra. 1963. “**Luis Nunes**”. In *Arquitetura*. Rio de Janeiro, (13): 6-10, jul;

BOESIGER Willy. 1994. “**Le Corbusier**”. São Paulo: Martins Fontes;

BOESIGER W. & GIRSBERGER H. 1998. “**Le Corbusier 1910-65**”. Barcelona, Gustavo Gili, 6a. ed.;

BRUAND, Yves. 1981. "**Arquitetura Contemporânea no Brasil**". Trad. Ana M. Goldberg. São Paulo, Perspectiva;

GOODWIN, Philip L. 1943. "**Brazil Builds: Architecture New and Old 1652-1942**". Nova Iorque, MoMA;

REVISTA ANTE-PROJETO (org.). 1947. "**Residência na Lagoa**". In *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. Rio de Janeiro, Berthum Carneiro;

Instituto Lina Bo e P. M. Bardi & Fundação Vilanova Artigas. 1997. "**Vilanova Artigas: Arquitetos Brasileiros**". São Paulo;

KAMITA, João Masao. 2000. "**Vilanova Artigas**". Série Espaços da Arte Brasileira. São Paulo, Cosac & Naify.

SILVA, Geraldo Gomes da. 1988. "**Marcos da Arquitetura Moderna em Pernambuco**". In SEGAWA, Hugo (ed.). *Arquiteturas no Brasil/Anos 80*. São Paulo, Projeto;

WISNIK, Guilherme. 2001. "**Lúcio Costa**". Série Espaços da Arte Brasileira. São Paulo, Cosac & Naify.