

## REPRESENTAÇÕES DA CASA BERQUÓ DE VILANOVA ARTIGAS: ALÉM DO CÂNONE

### *REPRESENTATION OF THE HOUSE BERQUÓ BY VILANOVA ARTIGAS: BEYOND THE CANON*

Fernando Guillermo Vázquez Ramos<sup>1</sup>

#### Resumo

A casa Berquó (1967) é obra reconhecida pela historiografia nacional e citada na divulgação internacional da produção de Vilanova Artigas. Neste trabalho, se apresentam, comparam e analisam desenhos da planta da casa publicados desde 1969. O objetivo da pesquisa é determinar, por meio de uma abordagem comparativa, as características de uma possível representação canônica da obra, sua eficácia informacional, assim como suas limitações. Nessa perspectiva, com a finalidade de ampliar o debate em torno das representações, abordam-se possibilidades interpretativas das ideias sobre representações canônicas apontadas por autores que já trataram o tema (Juan Pablo Bonta e Peter Eisenman). A análise gráfica não foi dos desenhos, mas do que eles representam como elementos de arquitetura. Nesse sentido, não se analisou o traço, mas seu significado arquitetônico. A importância da pesquisa radica na compilação do material documental e na verificação de sua capacidade para informar sobre a proposta arquitetônica, atendendo às particularidades construtivas da obra. O resultado da pesquisa aponta para a avaliação do papel da representação canônica na interpretação da arquitetura, através de um percurso reflexivo sobre a obra e suas representações.

**Palavras-chave:** representações arquitetônicas; historiografia da arquitetura; arquitetura moderna paulista.

#### Abstract

The Berquó house (1967) is a building recognized by Brazilian historiography and cited in the international dissemination of the production of Vilanova Artigas. In this paper, drawings of the house plan published since 1969 are presented, compared, and analyzed. The objective of the research is to establish, through a comparative approach, the characteristics of a possible canonical representation of the work, its informational effectiveness as well as its limitations. In this perspective, interpretive possibilities of ideas about canonical representations pointed out by authors who have already dealt with the issue (Juan Pablo Bonta and Peter Eisenman), are approached, with the aim of broadening the debate around representations. The graphical analysis was not of the drawings, but of what they represent as architectural elements. In this sense, the trace was not analyzed, but its architectural meaning. The importance of research lies in the compilation of documentary material and in the verification of its competence to inform about the architectural proposal, considering the constructive particularities of the building. The result of the research points to the role assessment of the canonical representation in the interpretation of architecture, through a reflective path on the work and its representations.

**Keywords:** architectural representations; historiography of architecture; paulista modern architecture.

---

<sup>1</sup> Doutor, Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo, Universidade São Judas Tadeu e Instituto Anima, São Paulo, SP, Brasil, prof.vazquez@usjt.br; <http://orcid.org/0000-0003-3472-5598>.

## 1. Introdução

O professor Juan Pablo Bonta (1977) desenvolveu nos anos 1970 um primoroso e revelador estudo sobre o Pavilhão Alemão para a Exposição Internacional de Barcelona de 1929. Uma das três obras mais representativas do período europeu do arquiteto alemão Ludwig Mies van der Rohe, que no final dos anos 1920 tinha já uma reputação internacional. O Pavilhão foi considerado nas publicações da época, sobretudo desde as primeiras histórias da Arquitetura Moderna, um paradigma do que seria a produção do Movimento Moderno em Arquitetura nos anos 1930. Contudo, como é sabido, o edifício teve vida curta. Projetado entre 1928 e 1929, foi construído em 1929 e desmontado e demolido em parte em 1931. Os valiosos materiais usados na sua construção, como mármore, vidros e peças de aço, assim como a escultura que decorava o estanque interno do pequeno edifício, retornaram à Alemanha, e só restaram do magnífico exemplar algumas fotografias e os desenhos que ilustravam publicações especializadas da época.

Bonta (1977) retoma as representações gráficas, especialmente plantas, e fotográficas do edifício publicadas por diferentes fontes desde sua construção até a década de 1970, quando realiza a pesquisa e publica seus brilhantes resultados sobre o desenvolvimento da formação da imagem canônica do Pavilhão de Barcelona, nome com o qual o pavilhão seria conhecido após os anos 1940, chegando em suma às seguintes conclusões:

A interpretação canônica é o resultado cumulativo de muitas respostas prévias, destiladas por repetições e reduzidas a seus pontos essenciais. A formação de um cânone deve ser descrita não como um processo de crescimento, mas como uma filtragem. [...] Outros fatores que têm um efeito no processo de formação do cânone são os meios (gráficos e fotográficos) com que se registrou a forma do edifício. Esses meios são seletivos e só respondem a algumas das características da obra.<sup>2</sup> (BONTA, 1977, p. 162-163, tradução nossa)

Seguindo o exemplo de Bonta (1977), enfrentamos o estudo da Casa Berquó, obra encomendada em 1966 a João Batista Vilanova Artigas<sup>3</sup> pelo casal de professores da Universidade de São Paulo Elza Berquó e Rubens Murilo Marques e cuja construção foi concluída em 1967.<sup>4</sup> Assim como o Pavilhão de Mies van der Rohe, essa casa é uma das obras representativas da produção de seu arquiteto e, embora não possa ser considerada uma das três mais importantes de sua trajetória projetiva, é certamente “uma obra de grande expressividade, cujas características destoam do conjunto, e, por isso, marcam sua carreira”. (WISNIK, 2015, p. 96)

Por essa razão, trata-se de obra muito divulgada e comentada em muitos dos livros

---

<sup>2</sup> “La interpretación canónica es el resultado acumulativo de muchas respuestas previas, destiladas por repetición y reducidas a sus puntos esenciales. La formación de un canon ha de describirse, por lo tanto, no como un proceso de crecimiento, sino como un proceso de filtración. [...] Otro factor que tiene un efecto en el proceso de formación del canon son los medios (gráficos y fotográficos) usados para registrar la forma del edificio. Tales medios son selectivos y responden tan sólo a algunos de los rasgos de la obra”. (BONTA, 1977, p. 162-163)

<sup>3</sup> Marlene Acayaba (2011) e Miguel Antonio Buzzar (2014) outorgam a Carlos Cascaldi a coautoria dessa obra.

<sup>4</sup> Segundo Acayaba (2011), a casa começou a ser construída em 1966, mas é muito pouco provável. A autora informa ainda que o projeto é de 1965, mas isso tampouco parece possível, pois nesse ano Artigas tinha problemas bem mais importantes para resolver. Acabava de voltar do exílio no Uruguai, onde se refugiou para escapar do inquérito policial-militar, pelo qual esteve 12 dias preso em 1964, por sua atividade política (como membro do Partido Comunista). (KAMITA, 2003, p. 124)

que tratam da produção do arquiteto, como na antologia publicada pela Fundação Vilanova Artigas e o Instituto Lina Bo e P. M. Bardi (VILANOVA ARTIGAS, 1997, p. 138-141) e nos trabalhos de João Masao Kamita (2003, p. 102-105), Miguel Antonio Buzzar (2014, fig. 32-41) e Rosa Artigas (2015, p. 104-109), como também em catálogos de exposições sobre a obra do arquiteto, como a da portuguesa Casa da Cerca (VILANOVA ARTIGAS ARQUITETO, 2000, p. 144-145), a do Instituto Tomie Ohtake (VILANOVA ARTIGAS, 2003, p. 190-193) e a do Museu Oscar Niemeyer (CENTENÁRIO DE..., 2016, p. 94-101), mas sobretudo daqueles que se debruçam sobre suas casas,<sup>5</sup> como o de Jorge Marão Carnielo Miguel<sup>6</sup> (2003, p. 48-52/164-165) e o de Marcio Cotrim (2017, p. 163-169). A obra também aparece em publicações internacionais, como a *Revista Internacional de Arquitectura*, a *Revista 2G* (JOÃO VILANOVA ARTIGAS, 2010, p. 98-103), que apresentou sua obra no número 54, e a *Documents de Projectes d'Arquitectura* sobre a Arquitetura Paulista. (VÁZQUEZ RAMOS, 2014, p. 50-59)

Ainda que nem todas essas publicações exibam plantas da casa, muitas trazem essa informação, mas o material divulgado não é exatamente o mesmo, seja porque as obras apresentam desenhos originais diferentes<sup>7</sup> (um deles, bastante divulgado, é o de uma planta de pisos),<sup>8</sup> seja porque os autores incluem redesenhos da planta, como é o caso dos livros de Marlene Acayaba<sup>9</sup> (2011, p. 240-241), Alberto Xavier, Carlos Lemos e Eduardo Corona (1983, p. 87), Kamita (2003, p. 105) e Cotrim<sup>10</sup> (2017, p. 165). Um caso atípico mas interessante é o de Miguel (2003, p. 165), que apresenta uma axonometria.

Praticamente todos mostram fotografias da casa, especialmente interiores. Essas imagens em geral são de duas fontes: as mais antigas, de fins dos anos 1960, são as P&B publicadas pela revista *Acropole* (DUAS RESIDÊNCIAS, 1969, p. 17-21), de autoria de José Moscardi, fotógrafo oficial da revista, mas que em alguns casos são referidas como do acervo da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP) (BUZZAR, 2014), ou ainda da Fundação Vilanova Artigas; as mais recentes são do conhecido fotógrafo Nelson Kon, que ilustraram a exposição do Instituto Tomie Ohtake (VILANOVA ARTIGAS, 2003) e para a *Revista 2G* (JOÃO VILANOVA ARTIGAS, 2010), embora apareçam também em outras publicações (BUZZAR, 2014). Uma raridade é o artigo da *DPA*, de nossa autoria, onde foram publicadas fotos inéditas da plataforma colaborativa de imagens de arquitetura na *web Arquigrafia*, da FAUUSP, que mostram a casa finalizada em 1967 (ou em 1968), mas antes de ser habitada. (VÁZQUEZ RAMOS, 2014, p. 52/54-55)

Sem prejuízo de outras publicações, nosso universo de pesquisa se concentra nas mencionadas. Primeiro, porque formam um *corpus* de obras significativas e de autores consagrados no estudo da produção de Vilanova Artigas e, portanto, influentes na divulgação e fixação historiográfica de interpretações e conceitos sobre seu trabalho; segundo, porque, por

<sup>5</sup> Uma exceção importante é o livro de Leandro Medrano e Luiz Recamán (2013), que termina com uma única obra de 1967, o Conjunto Cecap. Curiosamente, não discute a casa Berquó, embora ela seja anterior a esse conjunto.

<sup>6</sup> Esse livro também discute as casas de Rino Levi.

<sup>7</sup> A maioria dos desenhos originais publicados provém da mesma fonte: o acervo da biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), que abriga a documentação do arquiteto.

<sup>8</sup> Vilanova Artigas (1997, p. 138), Kamita (2003, p. 105), Vilanova Artigas arquiteto (2000, p. 144), Buzzar (2014, fig. 133), Vázquez Ramos (2014, p. 59) e Artigas (2015, p. 107).

<sup>9</sup> A planta que aparece nesse livro representa a casa após um projeto de reforma e ampliação do próprio Artigas, de 1974, que aproveitou a compra do lote lindeiro do lado leste para acrescentar um pavilhão de lazer com piscina e casa de hóspedes.

<sup>10</sup> O autor inclui uma planta da casa resultante da ampliação de 1974, mas com algumas diferenças da apresentada por Acayaba antes mencionada: o *oculum* é retangular e ocupa todo o espaço entre os troncos que servem de colunas na área central do jardim interno, mas, na verdade, ele é quadrado e ocupa um quarto da área, como mostra a planta de Acayaba.

serem consagradas, são as obras mais citadas e consultadas por estudantes e leigos sobre a casa Berquó, o que mostra que atingem um público relativamente amplo. Ainda assim, vale salientar que não são as únicas sobre a residência – há um importante conjunto de teses e dissertações dedicadas à obra de Vilanova Artigas, onde a casa é apresentada, descrita, comentada ou analisada.<sup>11</sup> A título de exemplo, indicamos a dissertação de Mauricio Miguel Petrosino (2009, p. 420-422), mas, de modo geral, pode-se dizer que as pesquisas de pós-graduação também se apoiam nessa bibliografia, formando um *corpus* canônico que, sendo seletivo – segundo Charles Jencks (2001), “toda história escrita é seletiva” –, também dialoga com escritores e leitores de um círculo mais amplo.

## 2. Aspectos Metodológicos e Conceituais

A metodologia adotada nesta pesquisa é relativamente simples: comparamos as diferentes representações com que as publicações ilustram, estudam ou analisam a residência – não só as plantas, mas também as fotografias (especialmente as de 1969, publicadas na revista *Acropole*).<sup>12</sup> O método comparativo é simples, mas requer precisão na informação subministrada para não omitir ou perder dados importantes. Definir o que é ou não um dado importante também faz parte do método. O procedimento de leitura e análise é lento e cuidadoso, assimilável ao que a literatura anglo-saxã entende por *close reading* (SNOW; O’CONNOR, 2016), mas sobretudo no sentido que lhe dá Peter Eisenman (2008, p. 16, tradução nossa), daquilo que “se vê com a mente” (*seeing with the mind*), em uma forma reflexiva – e cumpre salientar que o foco aqui está nos desenhos, e não especificamente no texto, que é considerado na sua relação com os originais que o acompanham. A fidelidade a esses “originais” é fundamental. Nesse contexto, chamamos de “original” o documento gráfico publicado, seja ele um desenho original de Artigas ou não. Os redesenhos e as adaptações, mesmo as mais insólitas, como a de Miguel (2003), que não é abordada neste artigo, têm nesta pesquisa o mesmo valor, porque trata-se de discutir a documentação com que os autores sustentaram seus argumentos e as representações que os acompanham.

É importante entender que, como afirma Bonta (1977), a construção de uma interpretação canônica é um processo de seleção, e não de acumulação. Destarte, detectar o que se elimina ou o que se agrega nos desenhos é um aspecto fundamental da pesquisa. Assim, não se trata de mera comparação, como em um jogo dos sete erros, mas de uma valoração (análise crítica capaz de emitir um juízo) do peso de cada elemento gráfico, como representação de um elemento de arquitetura, subtraído ou agregado em relação com a totalidade da obra, do tipo de representação usada e dos comentários que se tecem sobre essa documentação. Foi preciso avaliar também se há coerência entre a narrativa textual e a narrativa gráfica, embora essa parte da pesquisa não seja central neste artigo.

Contudo, nossa adequação e adesão às ideias de Bonta (1977, p. 185, tradução nossa) não é completa, pois ele entende e exige uma essencialidade, “um certo grau de aceitação social [...] e formalmente bem articuladas”,<sup>13</sup> das representações canônicas que as destacaria como um tipo privilegiado de imagem que, por meio de decantação e filtragem, logra extrair a

<sup>11</sup> Sobre a bibliografia dedicada a Vilanova Artigas, inclusive teses e dissertações, ver Vázquez Ramos (2016).

<sup>12</sup> Cabe salientar que há poucos cortes publicados da casa, e há um bom exemplo no catálogo da exposição de Curitiba (CENTENÁRIO DE..., 2016, p. 100-101); outro, menor, no livro de Kamita (2003, p. 105), que curiosamente afirma que a casa é de “pavimento único” (KAMITA, 2003, p. 102), quando o corte mostra claramente a existência da garagem embaixo do *piano nobile*. O material fotográfico analisado não comparece neste artigo.

<sup>13</sup> “Las interpretaciones que han obtenido cierto grado de aceptación social [...] están formalmente bien articuladas.” (BONTA, 1977, p. 185)

seiva vital da obra, mostrando uma verdade transcendental. Embora Bonta (1977, p. 179, tradução nossa) entenda perfeitamente que a definição canônica depende “parcialmente dos pressupostos metodológicos”<sup>14</sup> de historiadores e críticos, sua validade se deve ao fato de que estes são admitidos como autoridades,<sup>15</sup> conceituação que respeitamos neste artigo, mas no entendimento de que é necessário comparar essas narrativas para evidenciar os diferentes entendimentos, que podem ser múltiplos e contraditórios. Bonta parte de um consenso, sem criticá-lo como veremos faz Eisenman (2008), que dá sentido à imagem canônica, mas que pressupõe essências resultantes de processos de homologação conduzidos por uma autoridade e que sempre procuram ser aceitos (BONTA, 1977, p. 165). Porém, essa homologação se sustenta em uma noção de verdade única revelada, captável em representações justamente como resultado de uma seleção. Não afirmamos que não existe conhecimento (determinada verdade ou narrativa plausível) na representação canônica, pois, segundo Edgar Morin (2005, p. 10) “qualquer conhecimento opera por seleção de dados significativos e rejeição de dados insignificativos”; o problema aí é definir o que é ou não significativo. Essa diferenciação determina o resultado do exposto, da representação resultante e de suas interpretações. Seria uma aplicação do sentido descitacional, pelo qual o verdadeiro<sup>16</sup> não é mais que “um dispositivo para falar de nossos enunciados e aprová-los” (ENGEL; RORTY, 2008, p. 22). A representação canônica espera por um viés de confirmação do cérebro, para evitar discordâncias cognitivas nos dados visualizados, promovendo uma rápida aceitação.

No que tange ao cânone, compartilhamos antes as ideias de Eisenman (2008), pois ele considera que o canônico<sup>17</sup> enseja leituras da arquitetura menos dogmáticas e mais flexíveis, isto é, como articulações entre o que se diz e seu referencial. Apesar disso, atribui ao cânone, ou à leitura canônica, o condão de localizar as ideias centrais, as bases argumentativas que definem as arquiteturas estudadas. Assim, a leitura buscaria também uma verdade central, capaz de revelar o que está oculto apesar da simplificação. O autor pensa ainda que o cânon (a leitura canônica), pode evidenciar um aspecto crítico, inclusive criticando o próprio cânone, abrindo possibilidades de interpretação que ele denomina “leituras indecidíveis, amiúde difusas, como condição necessária da crítica”.<sup>18</sup> (EISENMAN, 2008, p. 18, tradução nossa)

Embora resulte de uma filtragem, no sentido indicado por Bonta, a imagem canônica de que tratamos aqui tende antes à simplificação diagramática<sup>19</sup> do real (um real que deve ser entendido como algo complexo) que à essencialidade consensual que pode ser ensinada,<sup>20</sup> e muito menos à crítica, apontada por Eisenman. Essa estrutura diagramática não revela o oculto nem aproxima o novo, mas resulta em uma explicação plausível do que é apresentado,

---

<sup>14</sup> “[...] parcialmente de sus presupuestos metodológicos [...]” (BONTA, 1977, p. 179)

<sup>15</sup> “Siempre que haya una autoridad com suficiente poder para convalidar dicha lectura”. (BONTA, 1977, p. 173)

<sup>16</sup> O debate sobre o valor e o significado da verdade é muito relevante para o tema, mas evitamos aqui caminhos que excederiam o espaço disponível.

<sup>17</sup> Vale salientar que a abordagem de Eisenman é sobre o edifício canônico e não sobre a representação canônica, mas podemos inferir de suas ponderações questões referidas às representações.

<sup>18</sup> “[...] presupposes [...] undecidable, often diffuse readings as a necessary condition of the critical”. (EISENMAN, 2008, p. 18)

<sup>19</sup> Tomamos o termo *diagrama* no sentido mais amplo, como “representação gráfica de determinado fenômeno”. (FERREIRA, 1999, p. 675)

<sup>20</sup> Bonta (1977, p. 160) afirma sobre o cânone que “los individuos aprenden el significado, en vez de construirlo por sí mismos”.

que exige da análise,<sup>21</sup> ao menos para o entendimento comum, isto é, para o que pode ser consensualmente real (em sentido amplo, verdadeiro). Nesses termos, o diagrama sugere certamente possibilidades interpretativas, mas o faz dentro do leque do que se considera possível (verdadeiro, mas sobretudo corriqueiro). Morin (2005, p. 13) explica essa necessidade do conhecimento de “ordenar os fenômenos rechaçando a desordem, afastar o incerto, isto é, selecionar os elementos da ordem e da certeza”. Mas as operações que deve fazer o modelo canônico,<sup>22</sup> quando opera segundo as necessidades da inteligibilidade, “correm o risco de provar a cegueira, se elas eliminam os outros aspectos do complexus”. (MORIN, 2005, p. 14)

Analisando as representações canônicas do Pavilhão de Barcelona, vemos isso nitidamente na tendência dessas representações a fechar completamente o pódio em volta do pavilhão, ou na insistência na paginação regular do piso, mostrando uma modulação que, na verdade, não é marcante nem evidente para quem visita o edifício. O fechamento da forma do edifício é fundamental para dar unidade ao objeto apresentado. Na casa Berquó, vemos essa tendência na construção de sua imagem canônica: o terreno deve estar definido e fechado para concentrar a mirada no corpo da casa, praticamente centralizada no retângulo dos limites do terreno. Essa tendência ao fechamento do terreno é bem clara na divisa poente, que em todos os desenhos estudados comparece com um muro divisório. Outro aspecto importante dessa necessidade de realidade corriqueira está relacionado com os fechamentos da casa. Ela tem apenas duas janelas (VÁZQUEZ RAMOS, 2014), mas os arquitetos das plantas insistem em colocar janelas em diferentes cômodos – cozinha, banheiros e escritório. Por quê? Simplesmente, porque assim é corriqueiramente, e representá-lo dessa forma facilita o entendimento geral da planta, o viés cognitivo que confirma nossas crenças e preferências, pois não apresenta ruídos ou disrupções, como aconteceria com uma casa sem janelas.

Assim sendo, o desenho canônico estabelece suas próprias relações entre realidade e possibilidade para facilitar o entendimento de seus leitores; não quer dizer que expõe a verdade sobre o objeto – apenas confirma algumas expectativas. O esperado e o que acontece na representação de um objeto arquitetônico devem dialogar em termos consensuais, para que a imagem (canônica) seja rapidamente assimilada. Um pouco no sentido contrário ao exposto por Eisenman (2008). O problema com desenhos desse tipo é que às vezes não permitem uma boa relação entre a narrativa textual e a narrativa gráfica. Por ser também de decantação, o texto faz descrições que não podem ser verificadas nas plantas que o acompanham. Por exemplo, é consensual afirmar que a casa Berquó é uma obra intimista, voltada para o interior, o que se verifica se a planta que acompanha essa descrição não tem janelas, mas, no caso de tê-las, como se pode afirmar que a casa se fecha ao exterior?

Nas plantas, o desenho canônico (ou o que mais se aproxima dessa definição) tem uma série de inconsistências com relação ao objeto real, evidentes em uma leitura atenta (close reading), mas nosso argumento é que a finalidade da representação canônica não é exigir uma leitura pausada, pelo contrário, faz uma aproximação superficial, totalizadora e facilitadora da

---

<sup>21</sup> Poderíamos assimilá-lo à definição de *mito* de Theodor W. Adorno e Max Horkheimer (1991, p. 14): “[O mito] sempre foi obscuro e iluminante ao mesmo tempo. Suas credenciais têm sido desde sempre a familiaridade e o fato de dispensar do trabalho do conceito”. A representação canônica é resistente ao escrutínio e aparentemente natural, ou naturalizada, por uma “artificialidade ideológica” (TAFURI, 1979, p. 29), mas, do ponto de vista gráfico, seu aspecto mais relevante não é o da seleção ideológica, e sim a simplificação gráfica, que, no entanto, é capaz de criar um consenso na transmissão de ideias e, assim, de conceitos, na modernidade.

<sup>22</sup> Note-se que adjetivamos o termo *modelo*; isso é importante porque não queremos usá-lo de forma geral, ainda que isso seja possível, uma vez que o termo designa uma representação de algo com a finalidade de estudá-lo. Mas, na teoria da arquitetura, *modelo* tem “demasiadas conotações empíricas, físicas e miméticas” (PEREIRA, 2010, p. 66), razão pela qual preferimos *diagrama*, que tem uma história menos longa e pode ser tomado em sentido lato.

assimilação rápida da imagem do objeto, independentemente da confirmação factual dada pelo objeto real, ou ainda pela confirmação textual da argumentação do especialista que a analisa. Nesse sentido, não seguimos aqui o entendimento de Bonta, pois ele não se atenta aos problemas da simplificação. A representação substitui o objeto real com essa força porque facilita o entendimento que prescinde da aproximação criteriosa do close reading.

### 3. Breve Descrição da Casa Berquó

Construção com estrutura de concreto armado, a residência se desenvolve em dois níveis<sup>23</sup> superpostos: o superior, o *piano nobile*, é coberto por uma grande laje plana que excede os limites do fechamento da caixa da casa, formando grandes beirais nas fachadas norte e sul, que se projetam e protegem respectivamente do sol e da chuva, embora nada indique que as orientações tenham tido algum peso nas decisões de projeto. A grande laje tem no centro um recorte quadrangular, um *oculum*, que deixa entrar luz e chuva<sup>24</sup> no interior da casa, permitindo iluminar e molhar um jardim que há ali. O fechamento é de alvenaria, e o prédio tem poucas aberturas. No *piano nobile*, distante do nível da rua, estão as dependências gerais da casa, tanto as privativas, como dormitórios e banheiros, como as sociais, salas, escritório e jardim. Também encontramos nesse andar a cozinha, mas não as outras dependências de serviço, que ficam no andar inferior, em um corpo separado da casa, com uma entrada independente confrontando a rua (uma edícula na frente do lote, e não no fundo, como acontece comumente). Lá estão o dormitório e o banheiro de serviço, e a lavanderia. O acesso ao *piano nobile* é por uma entrada social, na frente do corpo da casa, que se comunica por uma escada com o andar inferior, onde fica a garagem. Assim, é um acesso difícil por um caminho tortuoso. Um pequeno vestíbulo evita a entrada direta na área das salas. Outra porta, na cozinha, dá acesso à lateral do terreno, tanto na direção das dependências de serviço, ao norte, como aos fundos, na direção sul, onde há uma base de alvenaria com uma grelha que serve de churrasqueira a céu aberto. Embora se tenha previsto um jardim frontal, o terreno não é arborizado; o fundo do lote não é pequeno, mas nada indica que se tenha pensado em árvores, ou em um jardim definido, ou em um lugar para o lazer da família (salvo pela espartana grelha de uma churrasqueira). Ainda assim, o bairro contava já à época com alguma arborização, especialmente na face poente da residência. Esta apresenta também um amplo terraço na fachada norte, face à rua, que se comunica com o espaço interno das salas.<sup>25</sup>

#### 3.1. Planta Original da Casa, 1967

A primeira documentação que cabe considerar são, evidentemente, as plantas originais provenientes do Escritório Técnico Vilanova Artigas, em particular a do *piano nobile*, (Figura 1) que foi tomada como base para analisar a casa e também para a produção de alguns dos redesenhos. Essa planta, que pertence ao acervo da biblioteca da FAUUSP e foi publicada, entre outros, no livro de Buzzar (2014, fig. 132), é um desenho que exhibe alguns eixos e define

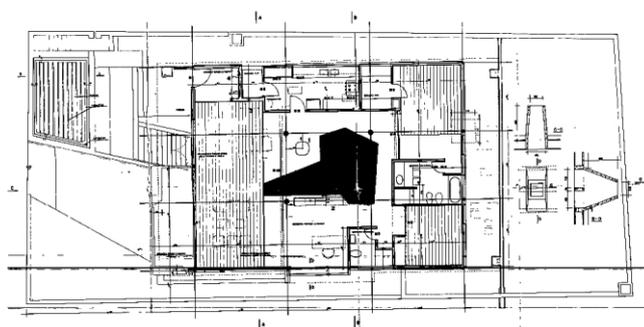
<sup>23</sup> Alguns autores, como Acayaba (2011, p. 239), indicam que a casa é térrea, outros de “pavimento único” (KAMITA, 2003, p. 102), interpretação que não é totalmente errada, pois ela se desenvolve plenamente no *piano nobile*, mas, rigorosamente, tem dois andares, além da edícula, um deles, onde está a garagem, elevado 73 cm do acesso à rua, aproveitando o desnível natural do terreno, e outro acima, na cota 3 m, onde se desenvolve a casa.

<sup>24</sup> Embora o *oculum* tenha uma claraboia que pode facilmente evitar a entrada de chuva, quando fechada, e manter calor no inverno. Alguns autores atribuem ao *oculum* a virtude de dar uma orientação norte para os dormitórios.

<sup>25</sup> Alguns textos dão descrições mais pormenorizadas (COTRIM, 2017; VÁZQUEZ RAMOS, 2014), mas, para o propósito deste trabalho, essa descrição sucinta é suficiente, uma vez que se analisa minuciosamente cada documento.

pisos e muros perimetrais do lote. Tem ainda pormenores de elementos de concreto e pequenos cortes com detalhamento de algumas paredes e da escada que leva às dependências de serviço, que ficam em uma cota mais baixa, praticamente no nível da rua. Vale salientar que essa planta não foi a que ilustrou a primeira publicação da casa, que apareceu um par de anos depois de sua finalização, na revista paulistana *Acropole*, sobre a qual falaremos adiante. O dado é importante porque, embora Artigas possa ter sido consultado sobre a documentação que apareceria na publicação, a decisão editorial levou o assunto para outros termos, como veremos. Nesse sentido, vale a afirmação de que “a interpretação canônica coletiva supera toda interpretação individual, inclusive a do próprio projetista”.<sup>26</sup> (BONTA, 1977, p. 169, tradução nossa)

Figura 1: Planta do *piano nobile* da casa Berquó, 1967



Fonte: Buzzar (2014, fig. 132).

É uma planta completa, com dados como escala, mobiliário, eixos e pisos e indica a projeção da cobertura, dando ideia de que a casa é, na realidade, maior que o invólucro da alvenaria, um dado fundamental para entendê-la. Como trabalhamos com esses dados para analisar as outras plantas, organizamos um quadro para verificar a presença ou não de cada um desses elementos gráficos (Figura 2).

Figura 2: Quadro de análise da planta do *piano nobile* da casa Berquó, 1967



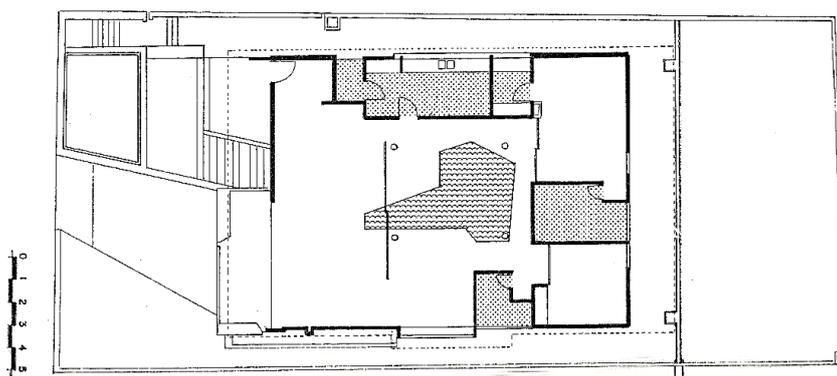
Elaborado pelo autor com base na planta publicada por Buzzar (2014, fig. 132).

<sup>26</sup> “La interpretación canónica colectiva supera toda interpretación individual, incluso la del propio diseñador.” (BONTA, 1977, p. 169)

### 3.2. Primeira Planta Publicada, 1969

Em um esforço de simplificação editorial, ainda que presumivelmente usando os dados da planta produzida pelo escritório, a *Acropole* apresentou pela primeira vez, em 1969, uma versão da planta do *piano nobile*, sem dados sobre a garagem, respeitando as necessidades gráficas das revistas da época (Figura 3), que não requeriam grande precisão nos desenhos, até porque o peso informacional das imagens estava nas fotografias em P&B de José Moscardi.

Figura 3: Planta do *piano nobile* da casa Berquó, 1969.



Fonte: Duas residências (1969, p. 18).

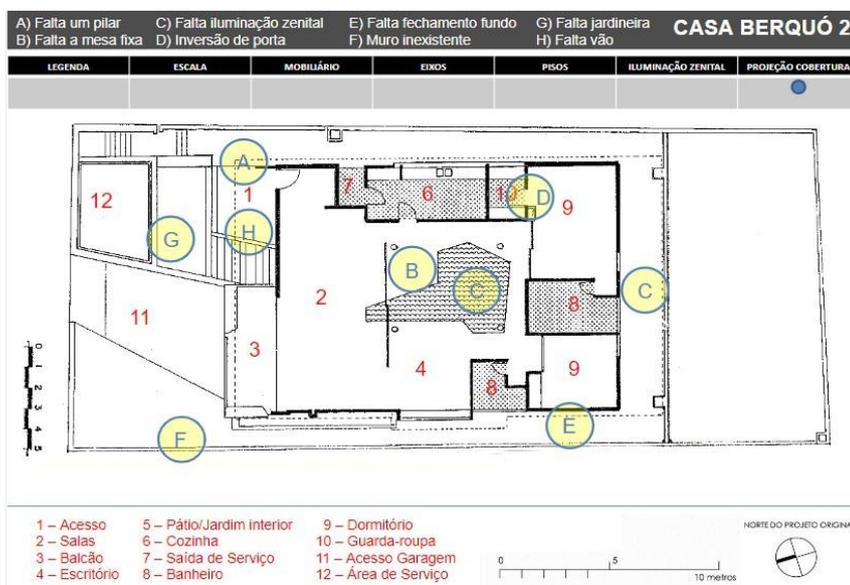
Essa planta já apresenta algumas alterações importantes (Figura 4); por exemplo, não indica os eixos estruturais ou os pilares de concreto, e as quatro “colunas” de madeira que bordeiam o jardim são apenas marcadas com círculos não preenchidos. Também não indica o mobiliário fixo, como a mesa do jardim, ou o *oculum* na cobertura e, assim, a informação da iluminação zenital que banha o centro da casa. Algumas portas se apresentam com abertura invertida, e falta a indicação de que existe um andar inferior, até porque a representação da escada que leva à garagem é inconclusiva. Nessa planta, aparentemente, o fundo do terreno está separado do resto, e a lateral poente parece estar no mesmo nível de todo o lote. Este é fechado em todos os lados por um muro de divisa, mas esse muro não existia na lateral oeste. Além disso, as jardineiras não estão indicadas, e tampouco os vãos que dão para o andar inferior da garagem. A planta também não exhibe o norte, ainda que nada indique que esse dado seja importante, apesar das referências ao “velho Código de Obras” e a “Alexandre de Albuquerque” (DUAS RESIDÊNCIAS, 1969, p. 17). Nada identifica os cômodos da casa, salvo uma hachura nas áreas molhadas, comum nas publicações da época, e outra na parte gramada do jardim central. A mobília da planta de 1967 não está mais presente. Falta a definição de como funcionam a ventilação e a iluminação da cozinha, do *closet* da suíte principal, dos banheiros e do escritório. Pela representação de linhas paralelas sem preenchimento, se poderia supor que são “janelas”, mas, na realidade, esses cômodos têm apenas uma fresta horizontal na parte superior da parede que a separa da laje, que neste artigo chamaremos de *lumeeiras*,<sup>27</sup> que permitem a ventilação e uma tímida entrada de luz, preservando o ambiente interno do exterior. Parte desses *erros*,<sup>28</sup> adendos ou supressões, perdurou em plantas

<sup>27</sup> De acordo com Corona e Lemos (2017, p. 304), esse termo designa, entre outras coisas, uma “fresta numa parede que dá luz ao interior do cômodo”, mas pensamos que a finalidade da “fresta” projetada por Artigas é antes ventilar que iluminar. Ainda assim, mantemos o termo *lumeeira* como o que melhor designa o pormenor.

<sup>28</sup> Utilizaremos o termo “erro” não com um sentido negativo mas factual, como uma discrepância entre o real e o representado, um esquecimento, não necessariamente intencional (ainda que poderia sê-lo) que resulta da

posteriores, apresentadas por outros autores, assentando as bases para a construção de uma representação canônica da obra.

Figura 4: Quadro de análise da planta do *piano nobile* da casa Berquó, 1969



Elaborado pelo autor com base na planta publicada na revista *Acropole* (DUAS RESIDÊNCIAS, 1969, p. 18).

### 3.3. Primeira Planta Publicada em um Livro de Análise de Arquitetura, 1986

A arquiteta Marlene Acayaba (2011) publicou em 1986 um trabalho de pesquisa sobre casas modernas paulistas, cuja rica proposta teve, entre outras virtudes, a brilhante ideia de apresentar as casas na mesma escala gráfica (1:200), o que impôs um exercício de redesenho de todas as plantas, seguindo sempre os mesmos critérios gráficos. Um importante trabalho de recompilação, enriquecido pela possibilidade de comparar os exemplares apresentados.

A casa Berquó compareceu na versão que inclui a ampliação da casa, também projetada por Artigas, porém em 1974,<sup>29</sup> que incorporou um terreno lindeiro para construir um pavilhão com piscina para o lazer da família. (Figura 5) A procura por *amenidades* dessa época mostra que o casal proprietário tinha outras necessidades, além das que resultaram no projeto encomendado quase 10 anos antes, em 1966. Na nova proposta, que abandona o sentido proletário apontado por várias das publicações que tratam da casa, além da piscina e do pavilhão de lazer (em cujo andar superior compõe um apartamento para hóspedes), há uma quadra de tênis que ocupa o fundo do terreno original, onde inicialmente havia apenas uma franciscana churrasqueira a céu aberto. Estes adendos de serviços e usos são importantes para entender a casa, pois tanto a quadra como o pavilhão mudaram o sentido de seu uso e dos terrenos – agora dois –, obrigando a abrir portas onde antes só havia paredes e permitindo o lazer em áreas semicobertas onde antes o uso era indeterminado.

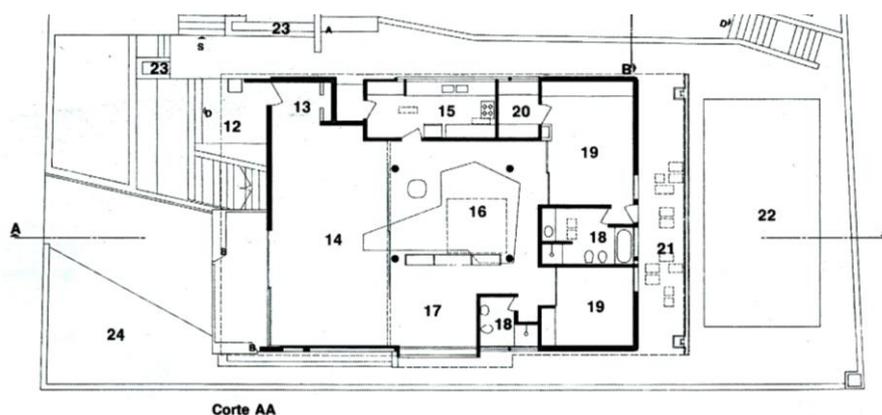
Assim sendo, ainda que deve ser considerada uma planta correta (para 1986), não

imaginação, ou ainda da adequação, mas, sobretudo, da necessidade de simplificação. Para um melhor entendimento das relações entre esquecimento e imaginação ver Paul Ricœur (2007).

<sup>29</sup> Acayaba (2011, p. 239) informa que a casa foi ampliada em 1969. Isso é incorreto, mas não afeta o desenho do conjunto, pois, nos anos 1980, quando a autora fez a pesquisa, o pavilhão já existia, e foi o que ela registrou.

representa o projeto original de 1967. (Figura 6) Está longe dele em vários aspectos, e, por essa razão, não pode ser considerada uma representação canônica da obra, pelo menos não da de 1967. Isso não seria problemático se não fosse porque, pela qualidade gráfica e escala definida, essa representação é usada como planta base para pesquisas, análises e explicações da casa Berquó, a de 1966-1967, como seria o caso do livro de Cotrim (2017), que, no entanto, aponta outros *insights* importantes.

Figura 5: Planta do *piano nobile* da casa Berquó, 1986

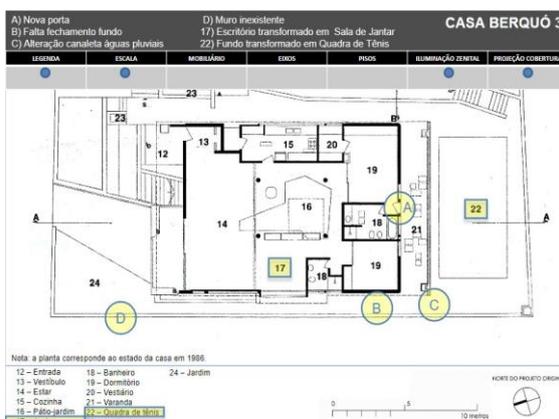


Fonte: Acayaba (2011, p. 241). Detalhe da parte da planta que apresenta o terreno da casa original.

A incorporação de elementos estranhos à proposta original, assim como a alteração da forma do uso da casa, com a possibilidade de aproveitar o fundo e o terreno lindeiro, destruíram o sentido mais intimista e pessimista<sup>30</sup> do projeto da segunda metade dos anos 1960, anos iniciais de repressão da ditadura militar. Novas portas apareceram, para facilitar o acesso ao fundo do terreno, onde há agora uma quadra de tênis; alterou-se o desenho da canaleta pluvial, mas se manteve a indefinição do limite do terreno do fundo, que nessa planta se prolonga pela lateral na face poente; o espaço do escritório original está indicado como JANTAR. Contudo, é a primeira planta que tem legendas e norte indicando as projeções corretas da cobertura e do *oculum* acima do jardim. As janelas aparecem em toda a casa, tanto nos banheiros, como na cozinha e na “nova” sala de jantar, mas nesse caso são janelas que realmente existem, como se vê nas fotos de Kon para a *Revista 2G*, por exemplo, produto da reforma de 1974. Porém, vale salientar novamente, não existiam na casa de 1967.

<sup>30</sup> Sobre a visão pessimista de Artigas na época do projeto da casa Berquó, vale a afirmação de Kamita (2003, p. 42): “[...] o signo da contradição torna-se a expressão mais forte de sua linguagem, que não mais consegue sustentar o otimismo moderno”. A casa de 1967 tinha um sentido de resignação, de fazer o que era possível naquelas circunstâncias clandestinas, que obrigavam a evitar o exterior e refugiar-se em um interior afastado do perigo a que o país fora submetido pelo regime militar.

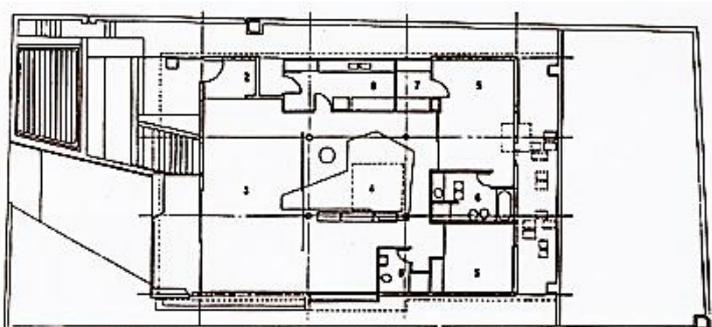
Figura 6: Quadro de análise da planta do *piano nobile* da casa Berquó, 1986



### 3.4. Primeira Planta Publicada em um Trabalho Acadêmico, 1993

Resultado de pesquisa sobre o acervo de Vilanova Artigas, Dalva Thomaz (1993) publicou uma planta da Fundação Vilanova Artigas (sem a informação de que é um redesenho da autora ou um documento original do arquiteto), no n. 50 de *Arquitetura e Urbanismo*, na seção Documento, dedicada, neste número, ao arquiteto. (Figura 7) Mas esse desenho é esquemático, embora incorpore alguns dos elementos da planta original de 1967, como os eixos, as projeções da cobertura, inclusive do *oculum*, e ainda a mesa de concreto do jardim, que é uma peça fixa, e as porta de correr dos dormitórios; assim, parece ter sido elaborado a partir desse original.

Figura 7: Planta do *piano nobile* da casa Berquó, 1993



Fonte: Thomaz (1993, p. 88).

A planta não tem legenda, portanto, não traz os dados dos cômodos, ainda que eles estejam numerados, o que poderia indicar que foi um desenho preparado para publicação, mas não encontramos essa referência. (Figura 8) Reproduz a indefinição do terreno que já havia aparecido na planta de *Acropole*, também esquemática, e, como nela, inclui o muro de fechamento do lote para o poente. Pelo tamanho reduzido com que se publicou, não foi uma planta muito usada em outros trabalhos sobre a casa ou sobre Artigas, mas não é inadequada ou muito simplificada.

Figura 8: Quadro de análise da planta do *piano nobile* da casa Berquó, 1993

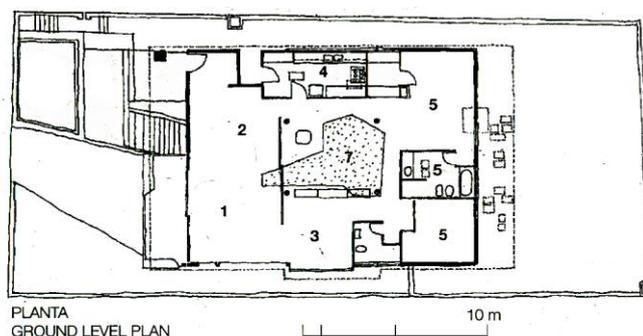


Elaborado pelo autor com base na planta publicada em Thomaz (1993, p. 88).

### 3.5. Planta Publicada na Primeira Recopilação da Obra de Artigas, 1997

A Fundação Vilanova Artigas e o Instituto Lina Bo e P. M. Bardi publicaram em 1997 o primeiro catálogo (*Raisonné*) da obra de Vilanova Artigas. A casa Berquó apresenta-se com uma planta redesenhada especialmente para o livro, mas com o mesmo esquematismo de publicações anteriores. (Figura 9)

Figura 9: Planta do *piano nobile* da casa Berquó, 1997

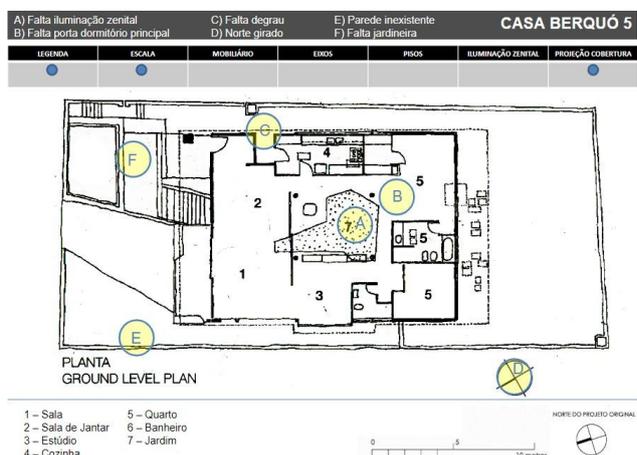


Fonte: Vilanova Artigas (1997, p. 140).

Para ser a primeira planta de uma recopilação da obra de Artigas, o desenho não dá informações satisfatórias, nem se aproxima sequer dos dados contidos nas plantas analisadas até aqui ou das já publicadas à época desse material. (Figura 10) Por exemplo, falta o fechamento do dormitório principal, que não incorpora a porta de correr. A ausência desse elemento arquitetônico não seria outra coisa que mais uma simplificação, não fosse porque, pouco antes, Dalva Thomaz (1993, p. 84), então vinculada à Fundação Artigas, coeditora da publicação com o Instituto Bardi, enfatizará a importância dessa peça no projeto de Artigas, com os “cômodos separados por painéis, como nos barracos de favela”. Falta também a projeção do *oculum* acima do jardim, a indicação do norte não é precisa, embora pareça respeitar o norte do desenho original, e segue mostrando que o lote é fechado por muros, o que de fato não acontece. Mas essas simplificações concorrem para compreender a planta

mais fácil e rapidamente. Se bem não chegue a ser uma imagem canônica da casa, talvez por falta de qualidade gráfica, foi pensada para tanto.

Figura 10: Quadro de análise da planta do *piano nobile* da casa Berquó, 1997

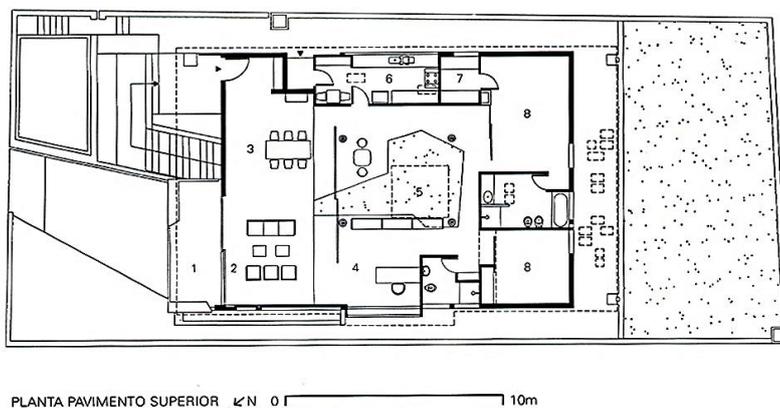


Elaborado pelo autor com base na planta publicada em Vilanova Artigas (1997, p. 140).

### 3.6. Primeira Planta Publicada em um Trabalho Monográfico da Obra do Arquiteto, 2000/2010

O livro do historiador carioca João Masao Kamita (2003) tornou-se uma das fontes mais usadas para a reprodução da planta da casa Berquó. É a que está mais perto de ser considerada a planta canônica da casa, resultado de um delicado desenho que aproveita os recursos gráficos para apresentá-la de uma forma muito clara, retomando as características já publicadas de outras representações, como resultado da acumulação sucessiva de dados, mais também de erros. (Figura 11) Ainda assim, por ser uma planta que representa a casa original, é mais usada como fonte documental que a de Acayaba. Prova disso é que ilustrou o número monográfico internacional sobre Vilanova Artigas da *Revista 2G* (2010). Em ambas as publicações, verificamos que a planta sofre com a inclusão de um norte ligeiramente errado, ainda que adequado ao da planta original de 1967.

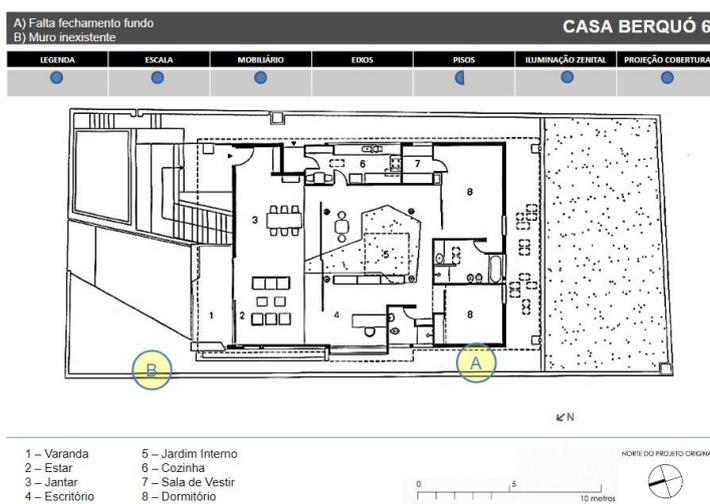
Figura 11: Planta do *piano nobile* da casa Berquó, 2000/2010



Fonte: Kamita (2003, p. 105). Ver também a *Revista 2G* (JOÃO VILANOVA ARTIGAS, 2010, p. 101).

Trata-se de redesenho elegante, que inclui a informação sobre o mobiliário, especificamente nas áreas sociais, o que aponta para o entendimento de que este redesenho partiu, provavelmente, dos dados contidos na planta de 1967, pois nenhum outro desenho publicado da casa até a publicação deste livro incorporava os móveis. Inclui também uma legenda sobre a destinação dos cômodos, o que é esperado em publicações deste tipo, e uma escala gráfica, que já tinha aparecido em outras publicações. (Figura 12)

Figura 12: Quadro de análise da planta do *piano nobile* da casa Berquó, 2000/2010



Elaborado pelo autor com base na planta publicada em Kamita (2003, p. 105).

A representação enfatiza o fechamento de alvenaria, mas não logra apontar a formação das lumeeiras, que na planta têm a mesma definição gráfica das janelas dos dormitórios, especialmente nos banheiros. Como a maioria das plantas analisadas até aqui, não indica o sistema estrutural e, como muitas, não indica a modulação com eixos, como na planta original de 1967. Também mantém o lote totalmente fechado, e é difícil entender que retrata uma construção de dois andares, corroborando o texto, que a define como uma casa de “pavimento único”. (KAMITA, 2003, p. 102)

### 3.7. Publicação Internacional da Planta da Casa, 2014

Em 2014, outra revista espanhola publicou uma planta da casa em um artigo de nossa autoria (VÁZQUEZ RAMOS, 2014) (Figura 13) que discute algumas das interpretações de diferentes historiadores sobre ela usando novo material fotográfico, o da *Arquigrafia*. As imagens dessa nova fonte são mais adequadas para o entendimento do interior sombrio e pouco aconchegante, bastante distante das sensações que as cuidadosas fotografias P&B de José Moscardi apresentam, com uma mobília moderna e elegante. Contudo, esta planta inclui a mobília, nas áreas sociais, seguindo as indicações da planta de Artigas de 1967, talvez por essa razão não inclui mobiliário nos dormitórios, pois não há como saber qual foi a disposição sugerida pelo arquiteto ou adotada pelos proprietários. A planta ainda incorpora uma escala gráfica e uma legenda com a identificação dos cômodos e dos espaços externos, mas não dá conta da “churrasqueira” no “jardim do fundo”.

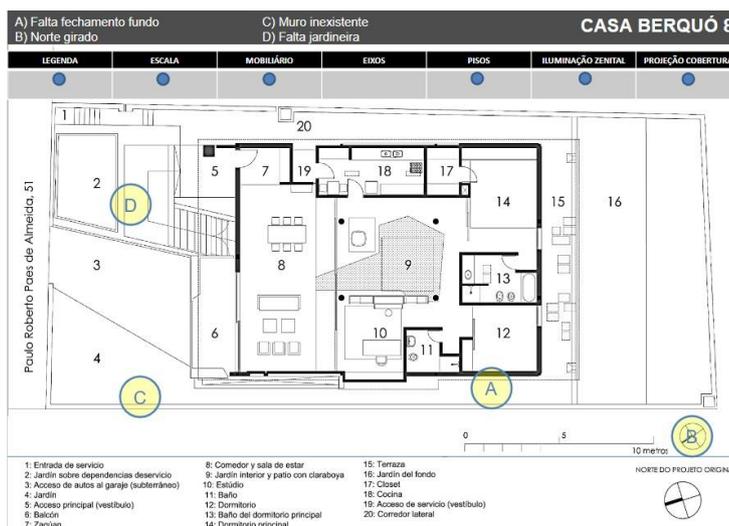
Figura 13: Planta do *piano nobile* da casa Berquó, 2000



Fonte: Vázquez Ramos (2014, p. 53).

Ainda que seja um dos mais apurados redesenhos publicados até a data (Figura 14), e por isso distante do sentido canônico que adotamos aqui, a planta padece de alguns erros; por exemplo, o norte está ligeiramente errado, embora respeite o do original de 1967. Não há uma determinação correta do limite entre o andar inferior e o *piano nobile*, especificamente na face poente do terreno; faltam jardineiras, e ainda se insiste em que o terreno está todo murado. Por outro lado, a indicação de paredes sem janelas na cozinha, nos banheiros e no escritório mostra que essa planta já aponta para um entendimento da casa como fechada para o exterior. Contudo, não há indicação das lumeeiras, ainda que em planta a indicação desse pormenor seja muito difícil de representar, necessitando de outro tipo de representação, como um corte.

Figura 14: Quadro de análise da planta do *piano nobile* da casa Berquó, 2014

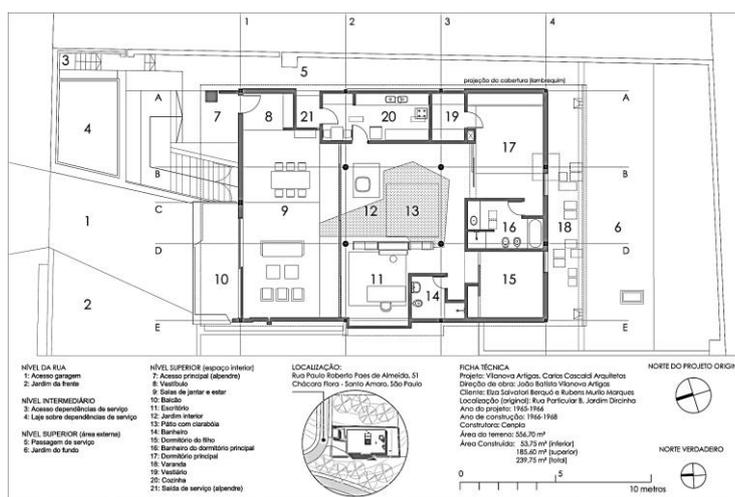


Elaborado pelo autor com base na planta publicada em Vázquez Ramos (2014, p. 53).

Pensando nesses aspectos, propomos, como uma antecipação da conclusão, uma nova aproximação com a casa pela representação da planta de seu *piano nobile*, (Figura 15) em um sentido anticanônico, procurando somar e incorporar, e não selecionar e hierarquizar,

“Necessariamente [usando] princípios de disjunção, de conjunção e de implicação”. (MORIN, 2005, p. 77) A única dinâmica exigida seria a interpretativa e reflexiva, que demanda outras representações complementares, outras plantas, cortes, axonometrias e fotografias, como os apresentados em outros trabalhos menos divulgados (VÁZQUEZ RAMOS; TOURINHO, 2018).

Figura 15: Planta do *piano nobile* da casa Berquó, 2022



Elaborado pelo autor.

#### 4. À Guisa de Conclusão: Proposta de uma Nova Planta Não Canônica da Casa

As plantas estudadas até aqui apresentam, em maior ou menor grau, simplificações que adaptam o desenho para facilitar o entendimento diagramático da obra, isto é, usa-se do esquematismo representacional para conseguir um entendimento consensual de algumas soluções arquitetônicas. O caso das lumeeiras é sintomático, pois, para entender esse recurso arquitetônico, seria necessário um maior aprofundamento dos desenhos em detalhes ou, ao menos, sem recorrer a grafismos inadequados. Ainda assim, a solução de indicar “parede” deve ser considerada como mais adequada que aquelas que indicam janelas. A importância da porta de correr do dormitório principal é outra, e o limite do terreno também, assim como o ocultamento do andar inferior. A leitura dessa documentação revela seu desajustamento a uma aproximação mais pausada, que coloque os desenhos no mesmo patamar analítico dos textos que os acompanham.

Pensando nos desenhos apresentados acima e nos erros ou inadequações cometidos em cada uma das plantas, assim como na seleção de certos elementos em detrimento de outros (por exemplo, a insistência no fechamento do lote), chama atenção que os historiadores que usaram esses documentos não tenham percebido as inconsistências. Há nesse aspecto talvez uma subvalorização do documento gráfico frente ao textual. A crítica e a análise acabam sendo textuais, apoiadas em documentos textuais precedentes, mas não na leitura atenta (*close reading*) das informações contidas no material gráfico, que é tratado como ilustração. Alguns trabalhos mais atuais, como o de Cotrim (2017, p. 165), desenvolvem estudos gráficos sobre diagramas sequenciais de plantas, buscando uma aproximação entre o que se escreve e o que a mente é capaz de ver nas imagens (gráficas e fotográficas), mas são muito poucos os que trabalham dessa forma.

Um debate mais demorado sobre a casa Berquó demandaria uma nova fonte

documental não para desconsiderar as anteriores, mas para complementar e apontar outras formas possíveis de ver o objeto, privilegiando a complexidade e não a simplificação, o que estimula a visão da mente sobre o olho, quebrando o sortilégio da representação canônica. Analisar uma obra tão complexa e rica como a casa Berquó requer tempo e dedicação demorada (*slow research*), ainda que o presente convoque à rapidez e à visão acelerada e superficial da realidade.

Destarte, pensamos que o material recolhido, apresentado e comparado neste artigo deixa em evidência dois aspectos fundamentais. Primeiro, que o tipo de material documental utilizado pelos historiadores e críticos é mais ilustrativo que analítico. Segundo, que, ainda assim, as características das informações arquitetônicas, resultantes das informações gráficas, apresentam pormenores, mas também aspectos importantes para a compreensão espacial da casa, que nem sempre são verdadeiros ou adequados à casa realmente construída, o que deveria dificultar o entendimento da obra. Contudo, pela aceitação, e qualidade, dos textos analisados, pareceria ser que essas incongruências (entre documento gráfico e texto) faz muito pouca diferença, ou é pouco importante para o leitor. Este, acostumou-se a ver aquela representação, mais ou menos simplificada, como um signo que a representa, que, no longo prazo, é a forma que cânon adota. O resultado da pesquisa, que centrou sua atenção sobre os aspectos documentais, salienta assim a situação peculiar que o papel da representação canônica assume na interpretação da arquitetura. Talvez, no futuro, novos procedimentos digitais de representação e de simulação, especialmente os que permitem renderizações 3D, poderão ajudar, como já de fato o fazem, na recuperação da importância do desenho na análise, e compreensão, crítica das obras de arquitetura.

## Referências

- ACAYABA, Marlene Milan. **Residências em São Paulo 1947-1975**. Edição *facsimile*. São Paulo: Romano Guerra, 2011. 496 p. (Coleção RG facsimile, 1.)
- ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do esclarecimento**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1991. 254 p.
- ARTIGAS, Rosa. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Terceiro Nome, 2015. 272 p.
- BONTA, Juan Pablo. **Sistemas de significación en arquitectura**. Barcelona, ES: Gustavo Gili, 1977. 289 p. (Colección Arquitectura y Crítica.)
- BUZZAR, Miguel Antonio. **João Batista Vilanova Artigas: elementos para compreensão de um caminho da arquitetura brasileira, 1938-1967**. São Paulo: Ed. Unesp/Ed. Senac, 2014. 488 p.
- CENTENÁRIO DE JOÃO VILANOVA ARTIGAS: nos pormenores um universo. Curitiba, PR: Museu Oscar Niemeyer, 2016. Catálogo de exposição. 172 p.
- CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos A. C. **Dicionário da Arquitetura Brasileira**. Edição *facsimile*. São Paulo: Romano Guerra, 2017. 512 p. (Coleção RG facsimile, 3.)
- COTRIM, Marcio. **Vilanova Artigas: casas paulistas 1967-1981**. São Paulo: Romano Guerra, 2017. 304 p.
- DUAS RESIDÊNCIAS. **Acropole**, São Paulo, v. 31, n. 368, p. 13-21, 1969.

EISENMAN, Peter. **Ten canonical buildings 1950-2000**. New York: Rizzoli/Princeton University-School of Architecture, 2008. 304 p.

ENGEL, Pascal; RORTY, Richard. **Para que serve a verdade?** São Paulo: Ed. Unesp, 2008. 84 p.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. **Novo Aurélio Século XXI: o dicionário da língua portuguesa**. 3a ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. 2128 p.

JENCKS, Charles. Canons in Crossfire. **Harvard Design Magazine**, Cambridge, MA, n. 14, p. 43-49, 2001. Disponível em: <https://tinyurl.com/5fpf8u5x>. Acesso em: 20 jul. 2022.

JOÃO VILANOVA ARTIGAS. **Revista 2G**, Barcelona, ES: Gustavo Gili, n. 54, 2010.

KAMITA, João Masao. **Vilanova Artigas**. 1ª reimp. São Paulo: Cosac & Naify, 2003. 218 p.

MEDRANO, Leandro; RECAMÁN, Luiz. **Vilanova Artigas: habitação e cidade na modernização brasileira**. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2013. 160 p.

MIGUEL, Jorge Marão Carnielo. **A casa**. Londrina, PR: Eduel/São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo, 2003. 253 p.

MORIN, Edgar. **Introdução ao pensamento complexo**. Porto Alegre, RS: Meridional/Sulina, 2005. 120 p.

PEREIRA, Renata Baesso. Quatremère de Quincy e a ideia de tipo. **Revista de História da Arte e Arqueologia**, Campinas, n. 13, p. 55-77, 2010.

PETROSINO, Mauricio Miguel. **João Batista Vilanova Artigas: residências unifamiliares: a produção arquitetônica de 1937 a 1981**. Dissertação (Mestrado em História e Fundamentos da Arquitetura e do Urbanismo) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2009. 493 p.

RICCEUR, Paul. **A memória, a história, o esquecimento**. 3ª reimp. Campinas, SP: Ed. Unicamp, 2010. 536 p.

SNOW, Catherine; O'CONNOR, Catherine. Close reading and far-reaching classroom discussion. **Journal of Education**, Boston, US, v. 196, n. 1, p. 1-8, 2016. Disponível em: <https://tinyurl.com/485k2suy>. Acesso em: 20 jan. 2022.

TAFURI, Manfredo. **Teorias e história da Arquitetura**. Lisboa/São Paulo: Presença/Martins Fontes, 1979. 293 p.

THOMAZ, Dalva. Vilanova Artigas: desenhar é preciso, viver também é preciso. **Arquitetura e Urbanismo**, São Paulo, v. 9, n. 50, p. 77-90, 1993.

VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo. Glosando a bibliografia sobre Vilanova Artigas. **Revista Pós**, São Paulo, v. 23, n. 40, p. 142-167, 2016. Disponível em: <https://tinyurl.com/9vv8cz9m>. Acesso em: 20 jan. 2022.

VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo. *De profundis*: Vilanova Artigas, 1966-1967. **Documents**

**de Projectes d'Arquitectura**, Barcelona, n. 30, p. 50-59, 2014.

VÁZQUEZ RAMOS, Fernando Guillermo; TOURINHO, Andréa de Oliveira. Como vai Antonio! In: SEMINÁRIO DO COMOMO SÃO PAULO, 6., 2018, São Carlos, SP. **Anais...** São Carlos: Instituto de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, 2018. p. 255-268.

VILANOVA ARTIGAS. São Paulo: Takano/Instituto Tomie Ohtake, 2003. Catálogo de exposição. 264 p.

VILANOVA ARTIGAS. Lisboa: Blau/Instituto Lina Bo e P. M. Bardi/Fundação Vilanova Artigas, 1997. 216 p. (Coleção Arquitetos Brasileiros.)

VILANOVA ARTIGAS ARQUITETO: a cidade é uma casa, a casa é uma cidade. Almada, PT: Centro de Arte Contemporânea/Casa da Cerca, 2000. Catálogo de exposição. 255 p.

WISNIK, Guilherme. Por uma urbanização da vida doméstica. In: MEDRANO, Leandro; RECAMÁN, Luiz (Org.). **Artigas e a metrópole**. São Paulo: FAUUSP, 2015. p. 90-102.

XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. **Arquitetura Moderna Paulista**. São Paulo: Pini, 1983. 251 p.