

Raphael Grazziano
Orientador:
Prof. Dr. Luiz Recamán

U

M IMPASSE ESTÉTICO EM
ARTIGAS: ENTRE O
REALISMO SOCIALISTA E O
CONCRETISMO

078
pós-

RESUMO

O artigo explora o posicionamento ambivalente de Artigas no debate político-cultural da Guerra Fria, durante a década de 1950, em que se opunham dois movimentos artísticos principais. Por um lado, o realismo socialista, tendência que tomou força na Rússia pós-revolucionária, sobretudo a partir da ascensão de Stalin, ao se colocar como a nova arte das massas proletárias, nas diretrizes da política cultural comum aos diversos partidos comunistas. Por outro lado, o concretismo, já então visto como uma nova vanguarda moderna de abstração geométrica, mas que era atacado pelos militantes comunistas, por seus supostos vínculos “imperialistas”. Para tal, mapeamos o tratamento que o arquiteto deu a cada vertente, em duas fontes simultâneas. Uma se refere aos textos e aulas de Artigas, que permitiram perceber as transformações que as acepções de cada movimento sofreram ao longo de sua carreira. A outra é a de seus projetos, em que estudamos duas casas paradigmáticas: a Olga Baeta, de 1956, e a Rubens de Mendonça, de 1958. Embora a primeira seja normalmente vista como “realista socialista”, e a segunda, como “concretista”, a análise dos desenhos não permite uma vinculação estrita a nenhuma delas. Ambas as posições estão mescladas nas duas casas e são desenvolvidas de modo inconcluso, o que revelaria o impasse cultural em que Artigas se encontrava. Impasse presente nas obras e nos textos, referente não só ao desenvolvimento formal que cada frente lhe abria, como também por suas vinculações a projetos políticos e nacionais de longo alcance.

PALAVRAS-CHAVE

Artigas, João Batista Vilanova (1915-1985). Casa Olga Baeta. Casa Rubens de Mendonça. Realismo socialista. Concretismo.

DOI: [HTTP://DX.DOI.ORG/10.11606/HSSN.2317-2762.v22i37p78-93](http://dx.doi.org/10.11606/HSSN.2317-2762.v22i37p78-93)

PÓS V.22 N.37 • SÃO PAULO • JUNHO 2015

UNA ENCRUCIJADA ESTÉTICA EN ARTIGAS: ENTRE EL REALISMO SOCIALISTA Y EL CONCRETISMO

AN AESTHETIC IMPASSE IN ARTIGAS: BETWEEN SOCIALIST REALISM AND CONCRETISM

RESUMEN

El artículo explora la posición ambivalente de Artigas en el debate político-cultural de la Guerra Fría durante la década de 1950, donde se oponían dos movimientos artísticos preponderantes. Por un lado, el realismo socialista, tendencia que ganó fuerza en la Rusia postrevolucionaria, sobre todo a partir de la subida al poder de Stalin, al colocarse como el nuevo arte de las masas proletarias, en las directrices de la política cultural común a diversos partidos comunistas. Y por otro lado, el concretismo, visto ya en aquel momento como una nueva vanguardia moderna de abstracción geométrica, aunque era atacado por los militantes comunistas, por sus supuestos vínculos “imperialistas”. Para demostrarlo, mapeamos el tratamiento que el arquitecto da a cada vertiente, por medio de dos fuentes simultáneas. Una se refiere a los textos y cursos dictados por Artigas, que permitieron percibir las transformaciones del significado que aquellos movimientos sufrieron a lo largo de su carrera. La otra es la de sus proyectos, donde estudiamos dos casas paradigmáticas: la casa Olga Baeta, de 1956, y la Rubens de Mendonça, de 1958. Aunque la primera sea normalmente vista como “realista socialista”, y la segunda como “concretista”, el análisis de los planos no permite una vinculación estricta con ninguna de estas. Ambas posiciones se encuentran en franco mestizaje en las dos casas y son desarrolladas de modo inconcluso, lo cual revelaría la encrucijada cultural en que Artigas se encontraba. Callejón sin salida presente en sus obras y textos, que concierne no sólo al desarrollo formal que cada frente le abría, sino también a su vinculación a proyectos políticos y nacionales de gran envergadura.

PALABRAS CLAVE

Artigas, João Batista Vilanova (1915-1985). Casa Olga Baeta. Casa Rubens de Mendonça. Realismo socialista. Concretismo.

ABSTRACT

This article explores the ambivalent position of Artigas in the political-cultural debate of the Cold War, during the 1950s, when two principal art movements were opposed. On one side, socialist realist tendencies that emerged in post-revolutionary Russia, particularly after the ascension of Stalin, who intended it to be the new art of the proletarian masses, along the lines of cultural policies shared by many communist parties. On another side, concretism, already held as a new avant-garde art of geometrical abstraction, attacked by communist militants for its supposed “imperialist” links. To carry out this exploration, we have mapped the architect’s treatment of both currents from two simultaneous fonts. One refers to the writings and classes of Artigas, where it is possible to trace the changes in meaning that each movement underwent throughout his career. The other refers to his projects, where we studied two paradigmatic houses: the Olga Baeta, of 1956; and the Rubens de Mendonça, of 1958. Although the former is usually regarded as “socialist realist” and the latter as “concretist”, analysis of the drawings do not permit any narrow bonds to any of them. Both positions are mixed together in both houses, revealing the cultural impasse in which Artigas was set, present in both the texts and buildings, not only regarding the formal development assigned to each of them, but the link between long-term national and political projects.

KEYWORDS

Artigas, João Batista Vilanova (1915-1985). Casa Olga Baeta. Casa Rubens de Mendonça. Socialist-Realism. Concretism.

Dentro da produção arquitetônica de Vilanova Artigas, há duas obras que se sucedem, muito próximas no tempo, mas de soluções fortemente divergentes, tanto entre si, quanto dentro da trajetória do arquiteto. São duas casas, a Olga Baeta, de 1956, e a Rubens de Mendonça, de 1958, que se inserem, mesmo se com certo atraso, num intenso debate artístico ocorrido no início da década de 1950.¹ Opunham-se, de um lado, o realismo socialista, cuja apologia era realizada pelo Partido Comunista do Brasil, seguindo indicações soviéticas; e, de outro, o concretismo, movimento abstrato-geométrico de lastro moderno. Assim, a diferença entre as duas obras dar-se-ia por sua relação com uma ou outra corrente: a Baeta, por sua referência à “casa paranaense”, vinda da tradição popular, estaria ligada sobretudo ao realismo socialista; a Rubens de Mendonça, pelo tema de triângulos que se multiplica pela obra, estaria próxima do concretismo. Ao embate cultural entre realistas socialistas e concretistas corresponderia, ainda que ideologicamente, a disputa política entre comunistas e capitalistas. Logo, esse debate artístico esteve imbuído de forte conflito doutrinário, que levou a posições extremadas – um contexto em que Artigas, militante comunista, esteve profundamente imerso.

¹ Um extenso quadro desse debate pode ser visto em AMARAL, 1984.

² O percurso do realismo socialista, sobretudo arquitetônico, está bem documentado em KOPP, 1978.

A CASA BAETA E A HIPÓTESE REALISTA SOCIALISTA

Começamos pela Casa Baeta, que, como dissemos, estaria ligada ao realismo socialista. Em que, enfim, Artigas teria se submetido às diretrizes partidárias, segundo as quais o “povo” deveria ter papel de destaque na concepção artística. Encontra-se aqui uma das poucas referências que Artigas fez à arquitetura popular. No caso, à “*casa paranaense de sua infância*”, conforme o próprio arquiteto afirmou reiteradamente, ao longo de sua carreira (ARTIGAS, 1980, p. 164; ARTIGAS, 1984, p. 225-26; ARTIGAS, set. 1984, p. 224; VILANOVA..., 1997, p. 72). Dela viria o desenho da cobertura em águas e da fachada, em que a impressão da fôrma no concreto faria alusão às tábuas de madeira com que fora originalmente construída.

A importância do “povo”, do “popular” esteve presente desde o início da doutrina do realismo socialista,² que se opunha a outras vertentes artísticas e com elas disputava espaço, na Rússia pós-revolucionária. Em meio a futuristas e construtivistas, a década de 1920 foi atravessada também pelo embate de diferentes grupos que defendiam uma arte com participação popular. Em 1932, a hegemonia enfim se estabeleceu, por uma resolução de Stalin, em que toda a arte soviética submetia-se ao planejamento estatal, da mesma forma que a política e a economia já o faziam. Assim, a União dos Arquitetos Proletários (Vopra) foi oficializada como o único órgão arquitetônico da União Soviética, abrigando sob sua égide diferentes correntes neo-historicistas, em que técnica moderna e vocabulário clássico se somavam. São exemplos dessa arquitetura, equipamentos públicos como o metrô e a universidade de Moscou, construídos em estilo neoclássico e que propunham levar ao cotidiano do proletário as formas estéticas antes restritas aos palácios das elites.

O realismo socialista, mais próximo, nesse sentido, de uma doutrina estética stalinista, foi abordado por Artigas no texto *Os caminhos da arquitetura moderna* (ARTIGAS, 1952). Nele, defende o realismo socialista soviético, que teria dado a Moscou “*um metropolitano luxuosíssimo*”. A apropriação de

linguagens anacrônicas pelo “*construtor soviético*” seria legítima, por reutilizar formas que anteriormente serviam apenas para a opressão. O “*povo*” teria direito de usufruir do conforto dos antigos dominadores, experimentando as “*casas com colunas e cornijas*”, enquanto criava as “*formas do futuro*”. Assim, qualquer crítica ao “*academismo*” soviético teria como objetivo primeiro o ataque à “*revolução proletária*” e a defesa da burguesia (idem, p. 47).

Por meio da argumentação com sujeitos genéricos (“*construtor soviético*”, “*povo*”), Artigas submete a estética à política e diminui o peso que os coletivos de arquitetos e políticos tinham na definição do realismo socialista (THOMAZ, 1997, p. 200). Para ele, essa arquitetura representaria apenas os primeiros devaneios de um povo que tateava às cegas na construção de um futuro diferente, socialista – desconsiderando, contudo, que o realismo socialista, seja brasileiro ou soviético, foi uma doutrina artística concebida por uma elite intelectual, e que sua fatura nunca teve ligação direta com as massas.

Entretanto a primeira acepção do realismo socialista – de uma arte eclética que oferece às massas o direito de usufruto daquilo lhe havia sido negado – não é a que prevaleceu nas diretrizes estéticas do comunismo internacional, e sim uma segunda, ligada à arquitetura popular anônima. Alguns textos de Artigas permitem essa leitura, como em seu elogio a Sullivan e Wright, em que os vê como arquitetos de um imaginário coletivo, e não das idiossincrasias do projetista. A arquitetura não deveria ser “*expressão pessoal do artista*”, mas de um “*povo*”, do seu “*conciadão*” (ARTIGAS, 1960, p. 99).

Esse viés já estava presente na União Soviética, entre diferentes correntes do realismo socialista, como na arquitetura de Alexander Tamanian. Por um lado, seus projetos adequavam a arquitetura clássica ao estilo tradicional das diferentes nações incorporadas ao bloco soviético; por outro, criavam uma identidade estilística para regiões dela desprovidas. As obras seriam “*realistas socialistas no conteúdo*”, mas “*nacionais na forma*”, conforme a fórmula de Andrei Zhdanov, responsável pela política cultural nos anos mais totalitários de Stalin. Essa interpretação foi comum na Europa do pós-guerras, expandindo-se por intermédio de arquitetos filiados aos diversos partidos comunistas. Foi o caso da Itália, pela pesquisa de formas e técnicas ligadas ao artesanato local, com exemplo máximo no bairro do Tiburtino, de Mario Ridolfi e Ludovico Quaroni. Foi também o da Inglaterra, em que parte da produção do London City Council ficou marcada pela recuperação da obra de William Morris, vista como modelo de uma arquitetura genuinamente inglesa. Em ambos os casos, tradições locais se oporiam ao funcionalismo em diferentes questões de projeto: implantação, soluções construtivas e de cobertura, detalhes de caixilharia e fachadas.

Assim, essa acepção inclui a Casa Baeta de Artigas nas práticas estéticas comunistas, mas distanciando-a do suntuoso academismo soviético. Mas, mesmo desse ponto de vista, é difícil enquadrá-la no realismo socialista. A despeito da solução da cobertura, nada a vincula de maneira nítida a uma recuperação do popular nem ao que poderia remeter a uma “*casa paranaense*”, devido a características como a construção em concreto armado, sua opacidade em relação à rua, as cores primárias, entre outros. Assim, a casa está muito mais próxima de uma obra moderna, e por essa razão foi tida, em sua época, como uma variedade local de brutalismo.

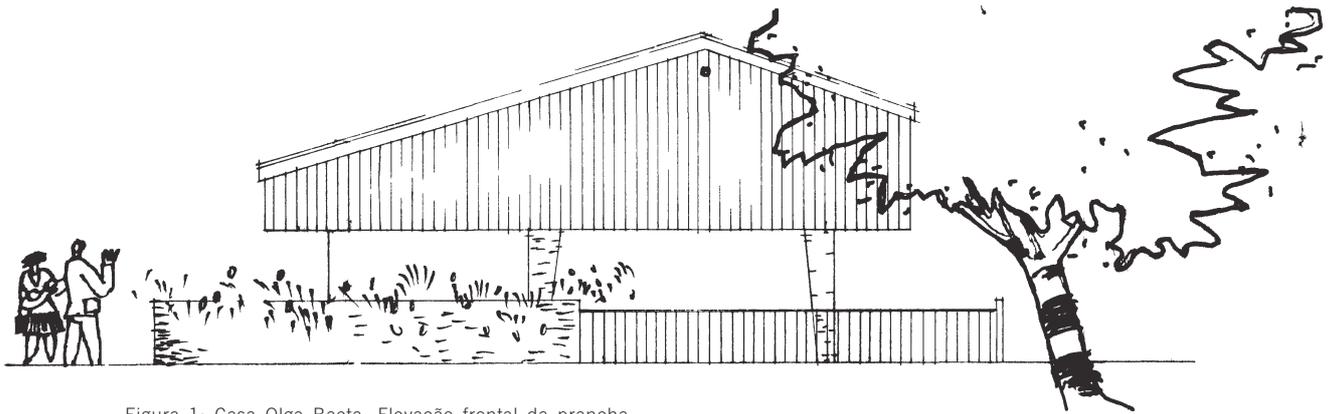


Figura 1: Casa Olga Baeta. Elevação frontal da prancha de prefeitura (c1956). Sem escala.
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

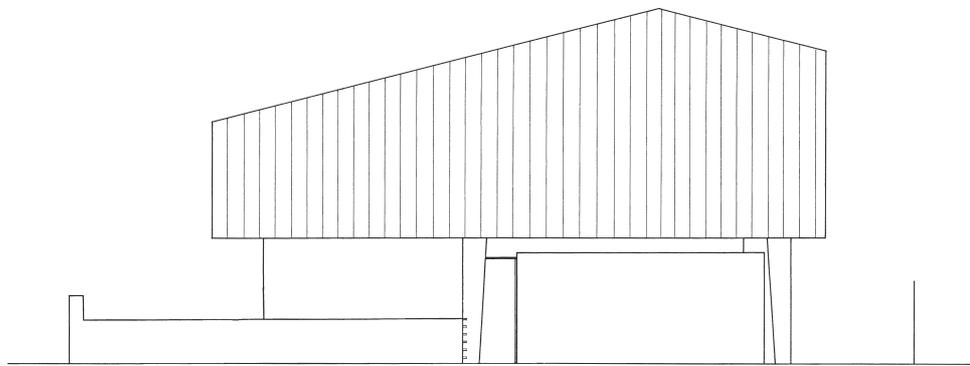


Figura 2: Casa Olga Baeta. Projeto executivo da elevação frontal (1956). Sem escala.
Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

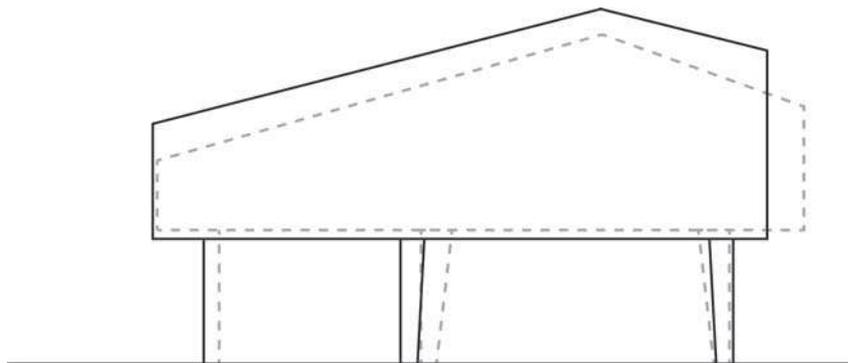


Figura 3: Comparação das elevações frontais: versão inicial em pontilhado, projeto executivo em linha contínua. Sem escala.
Fonte: Acervo do autor.

Em que pese o argumento, é pela leitura das diferentes versões do projeto, especialmente nas soluções da empena para a rua, que descobrimos a vinculação sugerida por Artigas em seus depoimentos.³ Num dos primeiros croquis referentes à versão realizada (VILANOVA..., 1997, p. 72), a cobertura tem um traço vigoroso, que se estende além de seus limites, apresentando inclinação maior do que a da obra construída. O ritmo da forma tem marcação clara e há na fachada um óculo destinado a um dos quartos. Segundo relato de Júlio Katinsky (apud BUZZAR, 2014, p. 329), estudos iniciais de Artigas indicavam que a empena não seria de concreto armado, mas da madeira à qual posteriormente só faz alusão. Todos esses elementos continuam presentes, na prancha enviada para a aprovação da Prefeitura (figura 1), com a existência ainda de um pequeno óculo e o forte ângulo da cobertura, suficientemente significativo para aparecer na planta do primeiro pavimento – reduzindo, portanto, o pé direito da sala. A cobertura ainda apresenta, na elevação para a rua, beiral e rufos visíveis, sem que a empena esconda as telhas com uma pequena platibanda, tal como foi efetivamente construído.⁴ Enfim, no projeto executivo (figura 2), há sensíveis mudanças para o desenho da elevação frontal: a inclinação da cobertura sofre diminuição nas duas águas, aumentando os pés-direitos da sala e dos quartos; a empena adquire um aspecto mais maciço, pelo aumento de sua altura e diminuição de sua largura (figura 3);⁵ e os rufos do telhado, antes visíveis, são inteiramente escondidos atrás da empena. O óculo também desaparece, convertido em duas janelas de linguagem moderna, quadradas, colocadas na empena dos fundos, para atender aos banheiros.

O percurso da empena pelas diferentes versões também tem mudanças no campo da representação, o que pode expressar as intenções do arquiteto na própria produção dos desenhos. Os traços da marcação das tábuas, firmes no croqui, preservam, na prancha para a Prefeitura, o peso de linha, mantido igual a outros elementos do projeto. No projeto executivo, entretanto, as linhas têm peso muito menor e, na obra finalmente construída, são quase imperceptíveis – ainda que sejam vistas com alguma clareza nas fotografias profissionais, devido, sobretudo, aos recursos digitais extensivos, que tendem a forçar a leitura do projeto segundo a intenção original do arquiteto. Portanto é forte, nos primeiros croquis, a referência à “casa paranaense”, mas a série de desenhos expõe um distanciamento gradual, em que a obra final tem poucos dos elementos existentes nos croquis iniciais.

A referência ao popular é ainda menor, na medida em que, mesmo nos primeiros esquemas, é simbólica, superficial e aparente, reduz-se à impressão das tábuas nas elevações posterior e anterior, sem intervir na concepção espacial ou na estrutura de organização do projeto, e nem utilizar elementos construtivos da “casa paranaense”, ainda que assimilados, mediados e depurados. Nesse último caso, teríamos um procedimento próximo ao de Lucio Costa, em que não só estão presentes os elementos de cobertura, caixilhos e guarda-corpos da casa tradicional, como também o próprio espaço de referência colonial, com seus pátios e organização do programa. Em sentido oposto, o espaço da casa Baeta é moderno, de continuidade espacial obtida pela separação dos ambientes por meio nível e pelo emprego da cor, e ele é assim imaginado desde as primeiras versões. Na construção desse espaço, nada é arcaico. Pelo contrário: segundo o arquiteto, a casa Baeta é uma das obras inaugurais em sua pesquisa da nova tipologia da casa paulistana, que precisava

³ Parte dos desenhos analisados pode ser encontrada em ARTIGAS, 2010. No que se refere às casas analisadas, ver o volume 4, p. 703-710 para a Casa Baeta, e p. 782-816 para a Casa dos Triângulos.

⁴ Ainda que a empena conserve o desenho do perfil do telhado e, por isso, não simule teto plano, como é conhecido no caso das primeiras residências de Warchavchik, essa solução é coerente com sua “moral construtiva”, motivo pelo qual teria se aproximado de Wright. Cf. GABRIEL, 2003, p. 36-37.

⁵ Os dados das mudanças são os seguintes, em valores aproximados: a água da cobertura da sala passa de um ângulo de 16° para 14,5°; a cobertura dos quartos, de 19,7° para 14°; a medida lateral da empena respectiva à sala aumenta 0,7 m, e a respectiva aos quartos, 1 m; a cumeeira aumenta 0,5 m; a base da empena diminui 0,6 m; o pé-direito da garagem diminui 0,2 m.

ser atualizada “em relação às modificações sociais que se processavam em nosso país”. Uma casa que já não podia mais “continuar imitando a casa tradicional, influenciada pela sua vida no campo.”⁶

Vê-se pelos desenhos como evolui a compreensão de que é esteticamente impossível citar a tradição popular. Tal compreensão é exposta pelo próprio Artigas, provavelmente em referência às casas Baeta e Berquó (1967):

Assim que [...] frequentemente vou buscar nas manifestações que podem ser chamadas de assimiladas pela cultura nacional aquela coisa que o povo selecionou. O povo, no seu conjunto, selecionou com [sic] forma já definida como agradáveis e belas. Não gosto dessas coisas que chamam harmonia universal, beleza do universo; eu gosto de beleza quando elas já vêm passadas pelo crivo do nosso modo de ser e me esforço para incluir na minha obra esses aspectos. Confesso que isso não é muito fácil e tenho certeza de que tenho mais errado do que acertado [...] há uns anos atrás já fiz casas do jeito das casas que eu gostava como menino no Paraná. Usei lambrequins de concreto, e beirais largos e iluminados, e me delicieei com as belezas dos telhados e acho que se fizeram telhados embaixo, a gente pode ter a felicidade, e vivo lambendo [sic] essas nossas possibilidades que aí estão para serem usadas e desfrutadas. Se não faço mais, é porque não consigo convencer [sic] da propriedade de minha hipótese. (ARTIGAS, 1985, p. 13 [grifo nosso])

⁶ Cf. ARTIGAS, set. 1984, p. 217; ARTIGAS, 1980, p. 164; ARTIGAS, 1984, p. 213. Além disso, ver depoimento a Eduardo de Jesus citado em GABRIEL, 2003, p. 43.

Paralelamente, outros arquitetos ligados ao Partido Comunista defendiam o realismo socialista, destacando-se os gaúchos. Sem elogio ou referência direta à arquitetura soviética, são os primeiros a discutir claramente o que viria a ser o realismo aplicado na arquitetura brasileira. Duas posições são as mais marcantes. A primeira, de Demétrio Ribeiro (RIBEIRO, SOUZA & RIBEIRO, 1956; AMARAL, 1984, p. 179; BAYEUX, 1991, p. 219-222), atacava a Arquitetura moderna brasileira, cujos principais representantes eram então os cariocas, de forma análoga ao que Artigas fez em relação ao abstracionismo. As formas da arquitetura brasileira seriam “abstratas, sem significação humana”, por não se relacionarem com a tradição arquitetônica do povo. Por isso, mesmo sendo legítima sua origem de oposição à arquitetura precedente, dita falsa e acadêmica, a arquitetura moderna brasileira não teria conseguido se democratizar e atender aos interesses populares, pois continuava a trabalhar para a classe dominante. Essa deformação dos modernos viria de uma crítica superficial ao academicismo anterior, em que a nova arquitetura estaria validada pelo simples uso extremo da técnica, sem questionar profundamente a relação com a cultura do país e com os programas aos quais servia.

A primeira resposta ao artigo vem de Edgar Graeff (GRAEFF, 1977; AMARAL, 1984, p. 279-280; BAYEUX, 1991, p. 222-225, 246-248), arquiteto que havia estudado no Rio de Janeiro e, por isso, largamente influenciado pela produção carioca. Defendendo a arquitetura moderna brasileira e em particular a de Lucio Costa, que menciona especificamente, coloca que a arquitetura moderna seria revolucionária exatamente pelo “salto” que realizava “da técnica empírica para a técnica científica” e da submissão desta aos interesses do homem. Convém, contudo, destacar, *en passant*, que os projetos arquitetônicos do período possuem nítido contraste com as ideias defendidas pelos arquitetos: Demétrio Ribeiro é autor de projetos muito próximos do racionalismo europeu, como o Instituto de Pesquisas Biológicas (1950) e o

Colégio Estadual Júlio de Castilhos (1953); inversamente, é de Edgar Graeff a residência Israel Chope (1953), talvez o derradeiro projeto do que poderia vir a ser o realismo socialista brasileiro.

Voltando a São Paulo, Artigas opunha-se aos gaúchos, defendendo que a postura realista socialista no Brasil seria a de Niemeyer:

Nesse sentido, a opinião dos arquitetos que, com O. Niemeyer, constituem os “fariseus” apontados por Graeff [...] é a posição certa, a posição materialista. Eles não estão certos somente quando se colocam em face desta realidade de maneira estática, à espera de uma nova sociedade. Isto corresponde a não lutar – submeter-se ao imperialismo – e portanto a não concorrer para a formação da nova arquitetura que em germe já existe e que irá tomando corpo e se fortalecendo, na medida em que, participando da emancipação nacional, lutando contra o imperialismo americano e Vargas, sempre presente sob uma forma ou outra, for selecionando e compreendendo os anseios populares.
(ARTIGAS, 1954, p. 54)

Configura-se, assim, o que Artigas posteriormente chamou de “*problema cultural pesadíssimo*”, ao não aceitar nem o culto soviético à personalidade e seus “bolos de noiva”, nem a revisão moderno-colonial de Costa (ARTIGAS, 1984, p. 209), procurando uma terceira via.

Entretanto Artigas não foi o único a sofrer de um mal-estar cultural pela recuperação do popular. Vamos nos restringir a duas posições: de Lina Bo Bardi e de Mário Pedrosa. No campo do design, a primeira escreveu, em 1980, os apontamentos do que viria a ser o livro *Tempos de grossura* (BARDI, 1994). Nele, argumenta que não haveria no Brasil uma cultura material significativa a ser defendida, pois em nosso território nunca teria havido artesanato, no sentido do produto de uma divisão de trabalho manufatureira e estruturada em corporações. Esse tipo de produção apareceria por aqui apenas com a imigração europeia do fim do século 19, logo preterida com o advento da industrialização. Aqui, existiria apenas um pré-artesanato, resultado de trabalho extra e ocasional, doméstico e precário, que logo desapareceria, com a elevação da renda principal dos trabalhadores. Devido a seu caráter esporádico, esse pré-artesanato seria pouco desenvolvido e miserável, avassalado pela industrialização parcial, numa economia dependente, donde uma cultura pobre, de “*contribuição indigesta, seca, dura de digerir*” (idem, p. 12). O que não invalidaria seu estudo e apropriação: o papel do artista era exatamente o de compreender essa precariedade, depurar a estrutura e criatividade popular, para a concepção de sua própria forma artística, pois “*um País em cuja base está a cultura do Povo é um país de enormes possibilidades*” (idem, p. 20). Assim, Lina defende as tradições vernáculas, mas sem cair num elogio da pobreza e na criação de uma aura do primitivo atraente para a alta cultura.

Em outra frente, Mário Pedrosa também apontou a impossibilidade de recuperação de uma cultura popular originária e genuína. Para ele, a tábula rasa do modernismo se vincularia diretamente com a nossa cultura, já que aqui não haveria, antes da modernização, nenhum sistema de produção de arquitetura a ser superado: o Movimento Moderno seria a primeira iniciativa estruturada a fazê-lo. Aqui “*o solo ainda era virgem*”, sem “*velhas culturas*”, em que “*mesmo o negro é trazido de fora*” (PEDROSA, dez. 1953, p. 100).

⁷ Para a história dessa tipologia de residência popular paranaense, ver Dudeque (2001), especialmente o capítulo 8, “A invenção de um vernáculo”.

A arquitetura teve papel de vanguarda no país, pois, diferentemente das outras artes, não havia nada para “*descobrir ou redescobrir*”, apenas o embate com a natureza virgem (idem, p. 98). Assim, ecoando a metáfora que o crítico usa para Brasília (PEDROSA, 1957), poderíamos dizer que nossa arquitetura é um oásis: isentos de modelos do passado para nos guiar, estamos “*condenados ao moderno*” (idem, p. 304; PEDROSA, set. 1959, p. 347).

A interpretação de Pedrosa, segundo a qual a cultura brasileira é inteiramente importada, parece ser comprovada na história da “casa paranaense”, à qual Artigas provavelmente não teve acesso. Essa tipologia, vista por muito tempo como a mais característica da genuína arquitetura paranaense, é fruto direto da imigração europeia ao sul do país. Com a chegada dos alemães na Curitiba do primeiro quartel do século 19, logo houve modificações nos edifícios da cidade, já que boa parte da construção civil da época foi rapidamente dominada pelos imigrantes. Os chalés alemães lambrequinados se transformaram num modismo que alcançou as diversas classes sociais, o que era possível pelo baixo preço da madeira. Sua generalização representou também seu declínio: na busca de diferenciação, a burguesia local passou a construir em alvenaria, relegando a antiga solução para as classes populares. Em pouco tempo, as periferias estavam tomadas por chalés. Com o intuito de manter o centro de Curitiba como símbolo da modernidade, o Código de Posturas de 1919 erradicou oficialmente sua área de construções em madeira, bem como tornou compulsório o uso de lambrequins em todas as residências em madeira das periferias da cidade. Logo, a “casa paranaense” de Artigas, símbolo da cultura popular, é um falso histórico: a apropriação de uma arquitetura de elite transformada em moda e em lei poucas décadas após seu surgimento.⁷ Quer no pensamento de outros artistas e intelectuais, quer no próprio desenvolvimento da história, o mal-estar cultural de Artigas não era isolado.

A CASA DOS TRIÂNGULOS E A HIPÓTESE CONCRETISTA

Já na Rubens de Mendonça, projetada por Artigas em 1958, os vínculos mais evidentes são com o concretismo. Em razão dos triângulos azuis e brancos que revestem as empenas, a residência recebeu a alcunha de “Casa dos Triângulos”. Mas não é só nas elevações que as formas geométricas e de cores uniformes, que negam a perspectiva e afirmam a superfície, se fazem presentes: o tema também se encontra no piso e no desenho de elementos construtivos, como pilares, degraus, bancos e parapeitos. Ademais, o paisagismo de Waldemar Cordeiro reforça a aproximação de Artigas com a vanguarda concretista.

Em oposição ao realismo socialista, o concretismo não buscava uma tradição identitária local, e sim apoiar os esforços desenvolvimentistas característicos da política brasileira desde o Estado Novo. A superação dos arcaísmos brasileiros dar-se-ia pela aliança da arte com a vida cotidiana, em que a produção artística trabalharia diretamente com o design e a indústria. Por esse motivo, muitos artistas ligados ao movimento tinham formação junto às artes aplicadas e à engenharia. O papel do artista concreto era dentro do mercado, na

concepção de “belas máquinas úteis”, fosse no cinema, na propaganda, no jornalismo ou na indústria. Atuaria, assim, diretamente na esfera da circulação das mercadorias.

Esse impulso tinha como objetivo último não a produção de novos bens de consumo, mas a construção de um novo homem, de uma nova “*forma mentis, uma nova atitude sensível-formal do homem.*” (PIGNATARI, ago. 1957, p. 76-77). Mas, no caso brasileiro, não houve grande participação dos artistas no desenho industrial, tendo impacto muito mais relevante na produção de design gráfico. Logo, seu desenvolvimento ocorreu de modo oposto ao de sua matriz suíça, a Escola de Ulm, que estabeleceu uma bem sucedida parceria com a indústria de objetos domésticos Braun. Assim, o concretismo brasileiro, no lugar do viés utilitário, teve como principal preocupação a comunicação e a organização do espaço visual para o novo homem.

Do concretismo brasileiro, a Casa Mendonça não herdou apenas a geometria dos triângulos, mas sobretudo essa relação com a informação. É pela comunicação dessa nova sensibilidade concretista que a residência se relaciona com a cidade, e é por ela também que os diversos componentes da arquitetura (pilares, degraus, bancos) se relacionam com o usuário. Esse ímpeto já estava presente nos pilares trapezoidais da casa Baeta, e o empenho em desenvolver o apelo comunicativo dos elementos arquitetônicos cresceu, no desenrolar da obra de Artigas, como demonstrado nos projetos analisados por Kamita (2000) e Weber (2005). Os pilares, em particular, teriam forte impacto na percepção do usuário: um desenho que os valorizasse como símbolo traria a rápida aprovação e apropriação do povo, como teria sido visto no caso de Brasília (ARTIGAS, 1967, p. 117-18; ARTIGAS, 1970, p. 136; MEDRANO & RECAMÁN, 2014).

Quanto à fachada, essa não foi a única obra em que Artigas valeu-se desse tipo de solução. A empena cega, movimentada por um desenho abstrato-geométrico, que se comunica com a rua, está presente também num projeto posterior em um ano, a Sede do Sindicato dos Trabalhadores nas Indústrias de Fiação e Tecelagem. O edifício é uma lâmina, constrita num típico lote longilíneo, em que as aberturas em pano de vidro para as laterais geram, em contraposição, um grande painel opaco para a rua, de composição inspirada na obra madura de Mondrian.

A presença do concretismo nesses projetos causa estranheza, já que a defesa do realismo socialista está instintivamente ligada à crítica da abstração. Por ocasião da I Bienal de São Paulo, Artigas fez severas críticas ao concretismo, em seu texto “A Bienal é contra os artistas brasileiros” (ARTIGAS, 1951). Para ele, seria abstrato aquilo que fosse “desumano” e estivesse distante de exprimir a cultura nacional, objeto último do artista, que não poderia diminuir-se à representação de suas próprias idiossincrasias, mas sempre dialogar com o coletivo em que se inseria – como também será defendido no elogio a Sullivan e Wright, analisado anteriormente. Mais: a abstração seria o distanciamento do artista frente às reivindicações e lutas populares, a abstenção do tratamento de “*cousas objetivas, de realidades*”, o que, num momento de forte luta ideológica, significaria abrir as portas para a ocupação estrangeira (capitalista) (idem, p. 32). Artigas, porém, advertia: para a concepção de uma arquitetura nacional, não bastaria nem a simples defesa das formas de nossa tradição,

nem o ataque a toda forma nova que aparentasse cosmopolitismo, pois, ao ser “*capa cultural*” da invasão econômica imperialista, arma de penetração estrangeira em nosso território, os modos de resistência deveriam ser extraculturais (ARTIGAS, 1959, p. 79-80) – nova submissão da estética à política, tal como visto em seu *Os caminhos da arquitetura moderna*.

Artigas via na arte abstrata uma arma cultural da propaganda política americana. A acusação não deve ser tomada apenas como um excesso do momento histórico, já que pesquisas posteriores apontaram que tendências abstratas, tal como a *action painting*, foram objeto de política cultural pelo governo dos Estados Unidos (COCKCROFT, jun. 1974). Dessa forma, a liberdade do expressionismo abstrato norte-americano opor-se-ia ideologicamente à dureza acadêmica do realismo socialista soviético. No Brasil, artigos da *Fundamentos* indicavam o MAM de São Paulo como vetor de propaganda dos Estados Unidos: com programa inicialmente voltado para a divulgação do abstracionismo, o museu teve financiamento de Nelson Rockefeller, ação inserida num conjunto de iniciativas que buscava introduzir o empresário no meio de negócios brasileiro.⁸

⁸ Ver, por exemplo: Museus de arte na luta ideológica. In: *Fundamentos*, ano III, n. 17. São Paulo: jan. 1951, p. 42-43; e também: O urbanista Rockefeller. In: *Fundamentos*, ano III, n. 18. São Paulo: mai 1951, p. 28.

Esse antagonismo encobre uma aproximação entre concretistas e realistas socialistas realizada já na II Bienal de São Paulo. Na tentativa de conter o poder absoluto que o júri possuía na I Bienal, as duas vertentes uniram-se, com o objetivo de mudar as regras do evento. Artigas também se envolveu nessa aproximação, que buscava uma “*frente única na política*”, para se opor à hegemonia estrangeira da I Bienal (ARTIGAS, 1980, p. 160). Nos textos da época, Artigas ainda mantinha-se distante dos concretistas, firme em sua posição: “[...] lutamos pela aplicação do método do realismo socialista – e é com ela que entramos na frente única, para discutir [...] qual deve ser a arquitetura brasileira” (ARTIGAS, 1954, p. 54). A aproximação seria formal, aparente: “*sou o homem que, como Volpi, pode pular através do concretismo às suas bandeiras*” (ARTIGAS, 1984, p. 213-14). Assim, a Casa dos Triângulos seria o apogeu dessa aproximação, em que Artigas tentava responder a suas próprias questões por meio das posições concretistas.

Voltemos à análise da casa. As versões anteriores revelam, tal como na Casa Baeta, muito de sua forma final – sobretudo nas contradições do partido. De início, a casa teria um desenho muito mais convencional, em contraste com a busca de Artigas pela nova tipologia da casa paulistana: na entrada, um cômodo fechado servia de garagem; subindo as escadas, um volume mais concentrado e menos longilíneo que o realizado, ainda com aberturas para a rua; aos fundos, uma edícula para os cômodos de serviço e quartos de empregados. Essa versão chegou a ter uma prancha para aprovação da Prefeitura, embora provavelmente nunca tenha sido enviada.

A versão seguinte e efetivamente aprovada é muito mais próxima da final, com algumas pequenas diferenças na relação do estúdio com a sala de estar, que ainda estavam rigidamente separados. Nela também não há nenhuma referência aos triângulos, seja no desenho das empenas, seja no dos elementos construtivos. É só numa versão seguinte, já do projeto executivo, que eles aparecem, fazendo uma importante revelação: não surgem na forma de afresco na fachada, mas justamente nos elementos construtivos do interior da obra, com cortes e elevações idênticos aos efetivamente construídos. Nas empenas

posterior e anterior e nas pontas cegas das elevações laterais, não estão nem os triângulos, nem planos brancos e vazios à espera de uma intervenção posterior: todos eles são trabalhados com o emolduramento de um plano de alvenaria aparente (figura 4), um resquício da primeira versão do projeto de prefeitura, e em que, portanto, já está presente também o desejo de igual tratamento para todas as faces. O afresco de triângulos é decidido talvez com a construção já começada, se levarmos em conta sua ausência no projeto executivo. Os triângulos das fachadas, vistos como essenciais na obra, são então, pelo contrário, o último elemento a ser concebido; há mesmo tentativas desastradas de composição (figura 5). Portanto não são os triângulos e seu ímpeto de desenvolvimento do espírito que colonizam os diversos elementos construtivos, mas efetivamente o contrário. O mural é o último elemento do projeto, sem desenvolvimento paralelo ou relação com a modulação interna.

Figura 4: Casa Rubens de Mendonça. Projeto executivo da elevação frontal (1958). Inclui tratamento de imagem pelo autor. Sem escala. Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP.

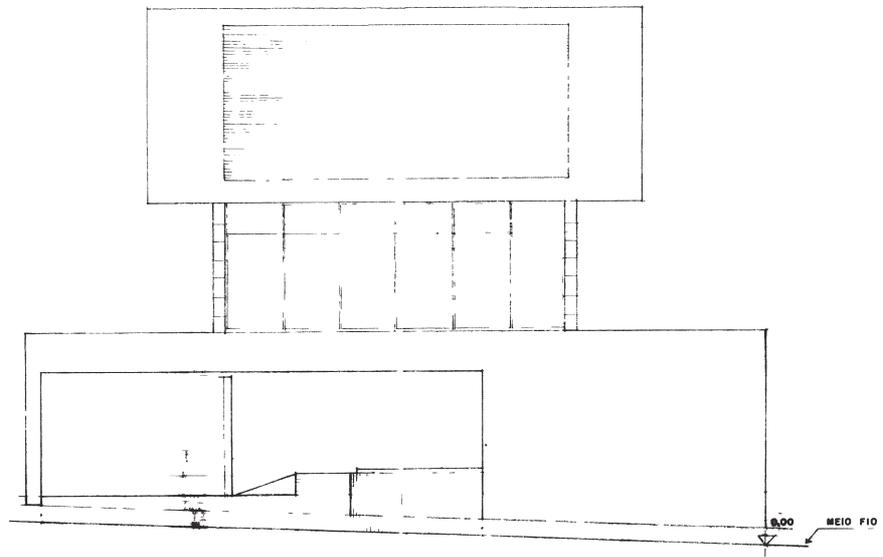
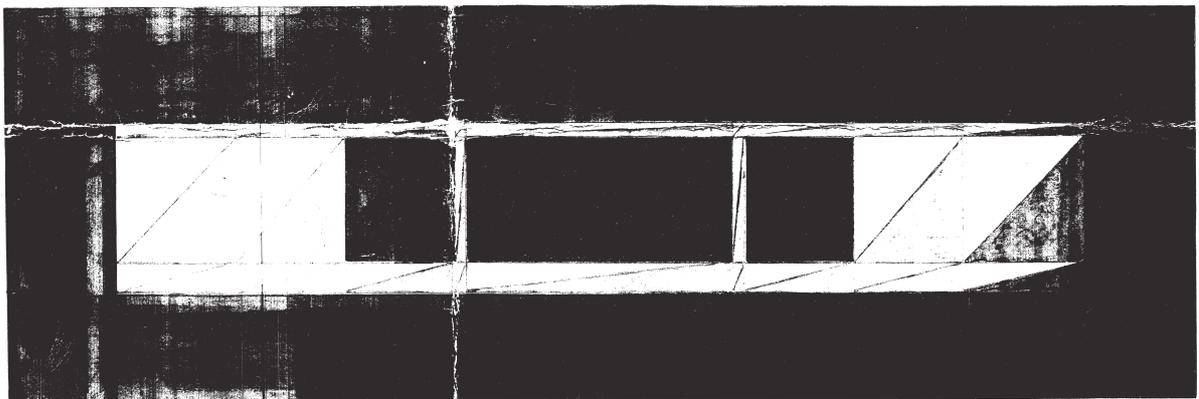


Figura 5: Casa Rubens de Mendonça. Estudo do afresco da fachada (c1958). Sem escala. Fonte: Acervo da Biblioteca da FAUUSP.



⁹ Para mais detalhes e levantamento documental desse período, ver THOMAZ, 1997, p. 208-209.

Desse modo, como descrito a respeito do concretismo na arte, também a arquitetura de Artigas, ao menos na Casa dos Triângulos, tem uma conotação mais comunicativa do que produtiva. Os elementos construtivos não se baseiam no modelo do triângulo por uma motivação funcional, seja em relação à experiência do usuário, à facilidade de construção ou a problemas de engenharia. A análise formal do desenho dos pilares, como se vê nas regras de composição de Weber (2005), não revela uma origem *técnica*, e sim plástica. Apesar da possível correspondência de sua forma triangular com o comportamento dos esforços estruturais, segundo interpretação de Kamita (2010), os textos de Artigas e a presença ubíqua do tema ao longo de toda a casa, além da progressiva complexificação que a composição dos elementos estruturais adquiriu, ao longo da obra do arquiteto, revelam uma ênfase comunicativa, mesmo se o conteúdo da mensagem for de arrojo estrutural: a solução a posteriori da fachada sinaliza para a cidade o advento dos pilares.

HIPÓTESES DESCARTADAS

Como vimos, cada casa teve um princípio norteador: a Baeta o tem no realismo socialista; a Casa dos Triângulos, na vanguarda concretista. O projeto dessas casas, posterior à crise por que passou o arquiteto após viajar à União Soviética e tomar contato com o “*socialismo real*”,⁹ apresenta formas muito diferentes das que produziu anteriormente. Malgrado a relação de cada casa com uma posição artística diferente, as hipóteses não são estanques, mas se mesclam: a Baeta também é “concretista”, a Casa dos Triângulos também é “realista socialista”. No primeiro caso, as cores primárias utilizadas remetem ao De Stijl e outras fontes do concretismo. Seu espaço é moderno, nele os diversos ambientes se separam pelo uso de cores e níveis, e não por paredes; o jardim e área de convívio se misturam, ao invés de se afirmarem. No segundo, o afresco foi concebido com a colaboração de Mário Gruber, e realizado por Rebolo Gonsáles – ambos artistas figurativos, de relação apenas pontual com a abstração. No mesmo sentido, a escolha do azul e branco é justificada não por um princípio objetivo, concretista, mas por lhe lembrar o uso popular das “*cores em Itapeperica*” (ARTIGAS, 1980, p. 164). Por essa ambiguidade, as hipóteses se enfraquecem, antes mesmo de sua execução: são, desde o projeto, incompletas. Artigas não desenvolveu profundamente as posições realista socialista ou concretista, levando cada uma às últimas consequências formais, mas fez, antes, um comentário de suas possibilidades. Após o hiato em sua obra, nos anos de 1954-55, essas casas são mais a expressão, que a resolução, dos problemas culturais que enfrentava.

Ambas as hipóteses sofreram revezes. No caso da Baeta, porque a obra final caracteriza-se pela dualidade, em que não há resposta contundente para as dificuldades culturais encontradas. Por um lado, dualidade técnica, que emprega o concreto armado, avançado material moderno, mas que, “*rugoso e denso, [...] revelava a heterogeneidade da produção industrial e as fissuras técnicas com as quais o arquiteto tinha que lidar*” (BUZZAR, 2014, p. 326). Por outro, dualidade cultural, em que mescla o realismo socialista ao concretismo. De todo modo, o realismo socialista, tal como se configurou no Brasil, oscilava em sua relação com o popular, o que lhe impôs limites de

ação. Nas artes plásticas, não conseguia passar do impacto primeiro experimentado pelo artista, ao se colocar frente à miséria brasileira: não há passagem do espanto e repulsa à elaboração estética. Na arquitetura, as denúncias de uma produção que não era democrática, distante do povo, não concebiam um partido que fosse além da releitura do colonial feita por Lúcio Costa.¹⁰

Quanto à Casa dos Triângulos, a opção concretista se esvazia, já que o concretismo brasileiro foi mais um desejo que uma possibilidade: com uma indústria periclitante, a ligação entre arte e linha de produção era frágil. Os concretistas brasileiros pautaram-se pelo ímpeto de modernização e de superação do passado arcaico, mas esbarraram na intermitente política de industrialização, em descompasso com a estética de produção seriada proposta pelos artistas. O concretismo brasileiro foi um projeto de classe que antecedeu e sugeriu a modernização efetiva (o que, ademais, também foi o caso do realismo socialista: um projeto da categoria intelectual, de aliança com as classes populares). Por isso, a execução em massa de produtos industriais pelos concretistas foi limitada e quase inexistente: seu trabalho se desenvolveu com maior força na programação visual. Além disso, para Artigas, tanto os concretistas quanto a vanguarda moderna em geral valorizariam a técnica como solução dos problemas sociais, desconsiderando a história – o que seria, para ele, um equívoco político e, portanto, também estético (ARTIGAS, 1980, p. 154-57; ver também ARTIGAS, abr. 1967, p. 43).

A Casa Baeta e a Casa dos Triângulos são ambas produtos de um impasse próprio dos debates da década de 1950, mas que, em boa medida, ainda perdura em nossa produção atual: nem a recuperação de uma cultura autóctone primeva, pois já extirpada pela modernização, nem o usufruto de uma industrialização avançada, só possível por uma política consistente de Estado. As duas obras representam a aproximação de Artigas a realistas socialistas e concretistas, mas também seu distanciamento, uma vez que os projetos posteriores afastaram-se gradualmente das abordagens que essas posições permitiriam. Entre projetos estéticos inconclusos, Artigas rejeitou a dualidade do debate artístico da década de 1950, em busca de novas soluções.

REFERÊNCIAS

- ARACY, Amaral. *Arte para quê?: a preocupação social na arte brasileira, 1930-1970*. São Paulo: Nobel, 1984. 435 p.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. 1951. A Bienal é contra os artistas brasileiros. In: ARTIGAS, J. B. V. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 30-34.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. 1952. Os caminhos da arquitetura moderna. In: ARTIGAS, J. B. V. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 35-50.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. 1954. Considerações sobre arquitetura brasileira. In: ARTIGAS, J. B. V. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 51-55.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. 1959. Arquitetura e cultura nacionais. In: ARTIGAS, J. B. V. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 74-81.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. 1960. Frank Lloyd Wright (1869-1959). In: ARTIGAS, J. B. V. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 97-99.

¹⁰ Para essas críticas às limitações do realismo socialista, ver ARTIGAS, 1980, p. 158, conforme também depoimento de Renina Katz ao autor.

- ARTIGAS, João Batista Vilanova. 1967. O desenho. In: J. B. V. Artigas. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 108-118.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. Liberdade para Odiléa. In: *Acrópole*, nº 338, ano 28. São Paulo: Editora Gruenwald, abr. 1967, p. 43-46.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. 1970. Arquitetura e comunicação. In: J. B. V. Artigas. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 132-138.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. 1980. As posições dos anos 50. In: ARTIGAS, J. B. V. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 151-166.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. 1984. A função social do arquiteto. In: ARTIGAS, J. B. V. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: CosacNaify, 2004, p. 183-231.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. (set.) 1984. Depoimento. In: XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma geração – Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: CosacNaify, 2003, p. 217-225.
- ARTIGAS por Artigas*. Fortaleza: IAB-CE, 1985. 20 p.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Projetos digitalizados*. 26 v. Organização Marlene Yurgel. São Paulo: Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, 2010.
- BARDI, Lina Bo. *Tempos de grossura: o design no impasse*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1994. 79 p.
- BAYEUX, Glória Maria. *O debate da arquitetura moderna brasileira nos anos 50*. 410 folhas. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1991.
- BUZZAR, Miguel Antonio. *João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira, 1938-1967*. São Paulo: Editora Unesp; Editora Senac, 2014. 455 p.
- CROCKCROFT, Eva. Abstract expressionism, weapon of the Cold War. In: *Artforum*, v. 12, n. 10. Nova York: Artforum Editorial, 1974. p. 39-41.
- DUDEQUE, Irã. *Espirais de madeira: uma história da arquitetura de Curitiba*. São Paulo: FAPESP; Studio Nobel, 2001. 440 p.
- GABRIEL, Marcos. *Vilanova Artigas: uma poética traduzida*. 2 v. Dissertação (Mestrado) – Escola de Engenharia de São Carlos, São Carlos, 2003.
- GRAEFF, Edgar (1977). A superação da dependência cultural. In: XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma geração – Arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: CosacNaify, 2003, p. 277-280.
- KAMITA, João Masao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: CosacNaify, 2000. 128 p.
- KOPP, Anatole. *L'architecture de la période stalinienne*. Grenoble: Presses Universitaires de Grenoble, 1978. 414 p.
- MEDRANO, Leandro; RECAMÁN, Luiz. *Vilanova Artigas: habitação e cidade na modernização brasileira*. Campinas: Editora da Unicamp, 2014. 160 p.
- MUSEUS de arte na luta ideológica. In: *Fundamentos*, São Paulo, ano III, n. 17. Jan. 1951, p. 42-43.
- PEDROSA, Mário (dez. 1953). A arquitetura moderna no Brasil. In: XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: CosacNaify, 2003, p. 98-105.
- PEDROSA, Mário (1957). Reflexões em torno da nova capital. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 303-316.
- PEDROSA, Mário (set. 1959). Brasília, a cidade nova. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Dos murais de Portinari aos espaços de Brasília*. São Paulo: Perspectiva, 1981, p. 345-353.
- PIGNATARI, Décio (ago. 1957). Forma, função e projeto geral. In: AMARAL, Aracy (Org.). *Projeto construtivo na arte: 1950-1962*. Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna; São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1977. 357 p.
- RIBEIRO, Demétrio; SOUZA, Nelson; RIBEIRO, Enilda (1956). Situação da arquitetura brasileira. In: XAVIER, Alberto. *Depoimento de uma geração – arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: CosacNaify, 2003, p. 203-207.

THOMAZ, Dalva. *Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira*. 422 folhas. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1997.

O URBANISTA Rockfeller. In: *Fundamentos*, São Paulo, ano III, n. 18, mai. 1951, p. 28.

VILANOVA Artigas. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997. 127 p.

WEBER, Raquel. *A linguagem da estrutura na obra de Vilanova Artigas*. 133 folhas. Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2005.

Nota do Autor

O presente artigo tem origem em um Trabalho Final de Graduação, defendido em 2012 na FAUUSP, sob o título “Aspectos do debate entre realismo socialista e concretismo: a obra de Vilanova Artigas”. Agradeço ao Prof. Dr. Luiz Recamán, pela orientação, e a Felipe Calderón Valencia, pela tradução do resumo para o espanhol.

Nota do Editor

Data de submissão: Novembro 2014

Aprovação: Fevereiro 2015

Raphael Grazziano

Arquiteto e urbanista pela FAUUSP (2012), atualmente cursa mestrado pela mesma instituição e graduação em filosofia pela FFLCH-USP.

Avenida Manoel Pedro Pimentel, 315, ap. 74 D. Continental

06020-194 – Osasco, SP

+55 (11) 98303-5300

raphael.grazziano@gmail.com