



Arquitetura residencial de Vilanova Artigas: relações entre a obra construída e projetos não construídos

Residential architecture designed by Vilanova Artigas: relationships between built and unbuilt projects

Ana Tagliari*, Rafael A. C. Perrone** e Wilson Florio***

*Doutora pela FAUUSP (2012); Mestre pela Unicamp (2008); Arquiteta pela FAU Mackenzie (2002). É docente das disciplinas de Projeto Arquitetônico no Curso de Arquitetura e do PPGAU da UNICAMP. Autora do livro “Frank Lloyd Wright. Princípio, Espaço e Forma na Arquitetura Residencial”, Prêmio Franklin Delano Roosevelt (2009).**Professor Livre Docente (2008); Doutor pela FAUUSP (1994), Mestre pela FGV (1984). É docente do Departamento de Projeto da FAUUSP desde

1980, da FAU Mackenzie desde 2000, e Professor Permanente no PPGAU em ambas as Instituições. Coautor do livro “Fundamentos de Projeto: Arquitetura e Urbanismo”. ***Doutor pela FAUUSP (2005); Mestre (1998) e Arquiteto pela FAU Mackenzie (1986). É docente na Graduação da FAU Mackenzie, onde leciona projeto desde 1992, e Professor Permanente da PPGAU FAU Mackenzie. Coautor do livro “Projeto Residencial Moderno e Contemporâneo”.

Resumo

O presente artigo tem como objetivo realizar uma leitura analítica do conjunto da arquitetura residencial de Vilanova Artigas, entre projetos construídos e não construídos. A pesquisa realizada investigou os projetos residenciais não construídos em São Paulo por meio de desenhos e maquetes físicas, permitindo estabelecer relações com a obra amplamente conhecida do arquiteto, a edificada. Essa leitura foi realizada especialmente a partir da identificação de tipos formais e partidos arquitetônicos. A investigação dos aspectos projetuais relaciona os projetos construídos ou não ao longo de seu conjunto.

Palavras-chave: Projeto não construído. Residência moderna. Vilanova Artigas.

Abstract

This article aims to create an analytical reading of the residential architecture designed by Vilanova Artigas, between built and unbuilt projects. The research investigated the unbuilt residential projects in São Paulo using drawings and physical models, allowing establishing relations between the built and unbuilt architecture. This reading was carried out especially by the identification of formal types and architectural parties. The investigation of design aspects establishes relations between built and unbuilt projects through the whole of his architecture.

Keywords: Unbuilt. Residential project. Vilanova Artigas.

Introdução

“A casa de Artigas, que um observador superficial pode definir como absurda, é a mensagem paciente e corajosa de quem vê os primeiros clarões de uma nova época: a época da solidariedade humana”. (Lina Bo Bardi, 1950)

Estudar e analisar o conjunto de projetos de residências de um arquiteto pode revelar aspectos fundamentais para o melhor entendimento do conjunto de sua obra. Como observou Marlene Milan Acayaba (1985, p.51): “Na prática, a casa é muitas vezes a única, a melhor ocasião para o profissional experimentar”. E também Ruth Verde Zein:

“É ainda muito comum ouvir-se que o projeto da casa é o grande laboratório do arquiteto. Essa frase tem dois significados básicos, complementares: as casas servem de exercício, em ponto pequeno, de projetos mais complexos, a conquistar; e têm um caráter experimental, permitindo ao arquiteto avaliar hipóteses e testar sua utopia”. (ZEIN, 1985, p.49)

Com maior liberdade, no projeto de uma residência o arquiteto pode experimentar e testar soluções de projeto numa escala menor, entretanto, projetos residenciais não devem ser considerados algo menor ou com menor valor, pois lá estão presentes conceitos e ideias importantes, que alicerçam a linguagem do arquiteto.

Vilanova Artigas projetou mais de 200 edifícios residenciais durante sua carreira. Autores importantes como Lina Bo Bardi em seu texto “Casas de Vilanova Artigas” (1950), Ruth Verde Zein no artigo para a Revista Projeto (1984), Dalva Thomas em sua Dissertação de Mestrado (1997), Julio Katinsky no texto elaborado para o livro da exposição no Tomie Ohtake (2003) e João M. Kamita em seu livro sobre Vilanova Artigas (2000), destacam a importância dos projetos residenciais na obra do arquiteto. A obra residencial de Artigas foi uma manifestação do posicionamento do arquiteto na sociedade de sua época. A organiza-

ção do programa e seu agenciamento, materiais e técnicas construtivas foram fatores decisivos na construção da linguagem de sua arquitetura.

O arquiteto acreditava que as mudanças na sociedade passaram a exigir uma nova postura dos arquitetos e dos artistas. Durante o percurso de sua carreira, Artigas propôs mudanças na organização do programa, na setorização, na circulação e conexão entre espaços da casa paulistana. Como observou Maria Luiza Correa (ALBUQUERQUE, 1998. p. 21), “ao propor novos espaços e novas maneiras de articulação, haveria a capacidade de transformar a maneira de viver das pessoas”. Esta é uma das muitas qualidades importantes de sua arquitetura.

Sua obra construída é amplamente conhecida e admirada entre estudantes, arquitetos e pesquisadores. No entanto, há uma grande quantidade de projetos não-construídos que são pouco conhecidos. Neste sentido, a partir da pesquisa realizada, acreditamos que o estudo dos projetos não-construídos permite identificar, dentro do conjunto de sua obra, uma sequência de pequenos avanços, que contribuíram para a construção, o fortalecimento e maturação de suas ideias e obras mais importantes.

Em algumas pesquisas acadêmicas realizadas a obra residencial de Artigas foi classificada em fases para uma compreensão mais clara. Porém a afirmação de Ruth Verde Zein (1984, p. 81) é precisa

e oportuna: “Qualquer periodização corre o risco da excessiva simplificação, sendo aceitável apenas como recurso didático”. Assim, destacamos algumas pesquisas que classificam a obra de Artigas para efeito de estudo e entendimento de sua obra.

O pesquisador Alexandre Tenório (2003) classificou a obra de Artigas em três fases sendo a primeira, em parceria com Duilio Marone, com linguagem eclética, a segunda com linguagem wrightiana e a terceira uma linguagem racionalista. Maurício Petrosino, em sua dissertação de mestrado (2009), classifica a obra de Artigas em três fases também, sendo a primeira é considerada a com referências *wrightianas*, a segunda do racionalismo (1946-1955) e a terceira caracterizada por sua maturidade profissional (1956-1984). Yves Bruand (2008, p.271) denomina a fase entre os anos de 1938 à 1944, de período “*wrightiano*”. Ruth Verde Zein (1984) e Maria Luiza Correa (1998) organizam sua obra em quatro fases, que se refletem em sua produção. As fases de Zein (1984): Inicial, 1939-1946; Intermediária, 1946-1955; Maturidade, 1956-1966; Consagração, 1967 até 1984. As fases de Correa: Fase construção (1937-1944); Fase conhecimento (subdividida em 5 sub-fases, 1944-1961); Prenúncio da arquitetura como linguagem, arte e técnica e significado (1962-1966) e arquitetura como linguagem (1967-1969).

Na pesquisa realizada os projetos foram organizados por *tipos formais* e partidos arquitetônicos¹ para fins de análise.

1. Nesta pesquisa Tipo é caracterizado essencialmente por duas características formais marcantes: volumetria e cobertura. Partido arquitetônico é entendido como a maneira que o arquiteto organizou o programa de necessidades, seus acessos, circulação, níveis, modulação, geometria e volumetria.

Os primeiros anos

Nos primeiros anos de sua carreira Vilanova Artigas manteve parceria com Duílio Marone, período muito bem estudado e detalhado por Dalva Thomaz (1997), que destaca a importância e riqueza desta fase inicial (1997, p.70). A pesquisadora observa que não havia uma unidade entre os projetos (THOMAZ, p. 74), mas destaca o ano de 1939, onde observa as primeiras inquietações do arquiteto. Ruth Verde Zein (1984,p.79; 2001,p.124) observa que estes trabalhos iniciais representam experiências produtivas do ponto de vista construtivo, e de organização dos espaços, e que formou a base para os períodos posteriores.

O escritório Marone & Artigas funcionou de 1937 até 1944, e em meados de 1939, Artigas já esboçava novas ideias em seus projetos. A arquitetura residencial desenvolvida por Artigas e Marone, anterior a 1940, apresenta, sinteticamente, referências ecléticas, emprego de técnicas convencionais e programa de necessidades organizado “à francesa” (LEMOS, 1985). A casa isolada no lote, o vestíbulo de distribuição, localizado próximo à escada e que conduz ao piso superior, e a especialização dos ambientes são características do “*morar à francesa*”. A volumetria se apresenta dinâmica, com telhados em várias alturas, o que proporciona um movimento e também assimetria às fachadas. Estas são características presentes na arquitetura eclética do início do século XX, especialmente nos palacetes paulistanos, como bem definiu Lemos (1985) e Homem (1996).

Nesta fase inicial de sua carreira, entre as obras construídas, destacamos as residências Henrique Arouche de Toledo (Perdizes, 1938 - demolida), José Morganti (Aclimação, 1938 - demolida) e a Nicolau Scarpa Junior, (Pacaembu, 1941), com intenção plástica eclética, organização do programa “a francesa” e edícula.

A residência Ottoni de Arruda Castanho (Perdizes, 1939 - demolida) apresenta características semelhantes aos projetos anteriormente citados, porém sua intenção plástica se apresenta mais simplificada, com linguagem mais simples. A simplificação também pode ser observada na casa Giulio Pasquale (Jardim Paulista, 1939 - demolida), sinalizando e anunciando mudanças e novos caminhos.

Na perspectiva da casa Quirino de Andrade (Figura 1.03) é possível notar, já em 1938, formas mais simplificadas, assim como nas residências construídas Amelie Glover (Ibirapuera, 1941) e Luiz Antonio Leite Ribeiro 1 (Jardim Europa, 1941) (Figura1.04 e 1.05, respectivamente). As características marcantes destas residências são: telhado com pouca inclinação, horizontalidade; expressão dos materiais ao natural; e simplicidade de formas, fato que as aproxima dos traços da arquitetura wrightiana, sobretudo da fase Prairie.

Experimentações

Entre 1941 e 1943 sua obra apresenta algumas experimentações. Segundo Dalva Thomaz

(2005, p.83 e 86), pode-se dizer que a partir de 1943/1944 Artigas “passa a identificar o fato de ser um arquiteto moderno com ser um arquiteto em pleno exercício profissional da arquitetura”. Ser um arquiteto moderno implicaria em deixar de ser o engenheiro-arquiteto para ser um arquiteto de projeto, longe da obra e se manter no ambiente do escritório. Ser um arquiteto moderno teria, portanto, uma dimensão profissional muito mais ampla, que a figura do engenheiro-arquiteto parecia não corresponder mais. Entre os anos de 1939 e 1944, surge o interesse de Artigas pelo arquiteto norte-americano Frank Lloyd Wright.

João M. Kamita (2000, p.10) observa que o interesse em Wright se deveu pelo diferencial da qualidade e unidade artística de sua obra. Henrique Mindlin (1999, p.56) aponta que Artigas, mesmo após ter desenvolvido um ponto de vista muito pessoal, não abandonou o sentido de continuidade espacial que assimilou de Wright. A continuidade espacial, defendida por Wright, estava intimamente ligada com sua intenção de proporcionar liberdade ao indivíduo, como reflexo da democracia. Nas casas projetadas por Artigas essa continuidade espacial tinha também relação com a liberdade, com a responsabilidade e relações sociais das pessoas dentro do edifício.

Na primeira residência construída para si mesmo, a Casinha (Campo Belo, 1942), o programa é organizado em diferentes níveis, com a presença do estúdio e planta livre. A casa possui leves referências

wrightianas, como o telhado com pouca inclinação, pé-direito baixo em alguns ambientes, uso honesto dos materiais e suas propriedades, janela de canto, proporcionando continuidade espacial e formal, o grande pergolado e a maneira que articula os espaços da casa de maneira contínua, com poucas interrupções. Desde este período, em especial no projeto da Casinha (1942), destaca-se a busca do arquiteto por agenciar e organizar o programa a partir de um elemento articulador, que proporcione continuidade ao espaço, e caracterize de maneira clara, e ao mesmo tempo diluída no espaço, a circulação da casa. A circulação se torna o elemento de leitura do espaço, a partir da qual se desenha pé-direito duplo e estúdio, quando presente no programa.

O projeto não construído da residência Tabajara (1941) e José Carlos Amaral de Oliveira (1941) (Figura 1.06 e 1.07, respectivamente) revela uma sintonia no que diz respeito às mudanças que ocorriam neste período. Tais mudanças são caracterizadas por simplicidade nas formas, alterações no programa e no seu agenciamento, ausência de edícula, com setor de serviço compacto, que, em alguns casos, foi localizado na parte frontal do lote como na residência Tabajara.

As residências Bertha Gift (Chácara Santo Antônio, 1940) (Figuras 1.08 e 1.09) e Roberto Lacaze (Sumaré, 1941) (Figuras 2.01 e 2.02) também apresentam linguagem wrightiana, com telhado com pouca inclinação e uso de materiais aparentes, como tijolo e pedra. O programa mais enxuto

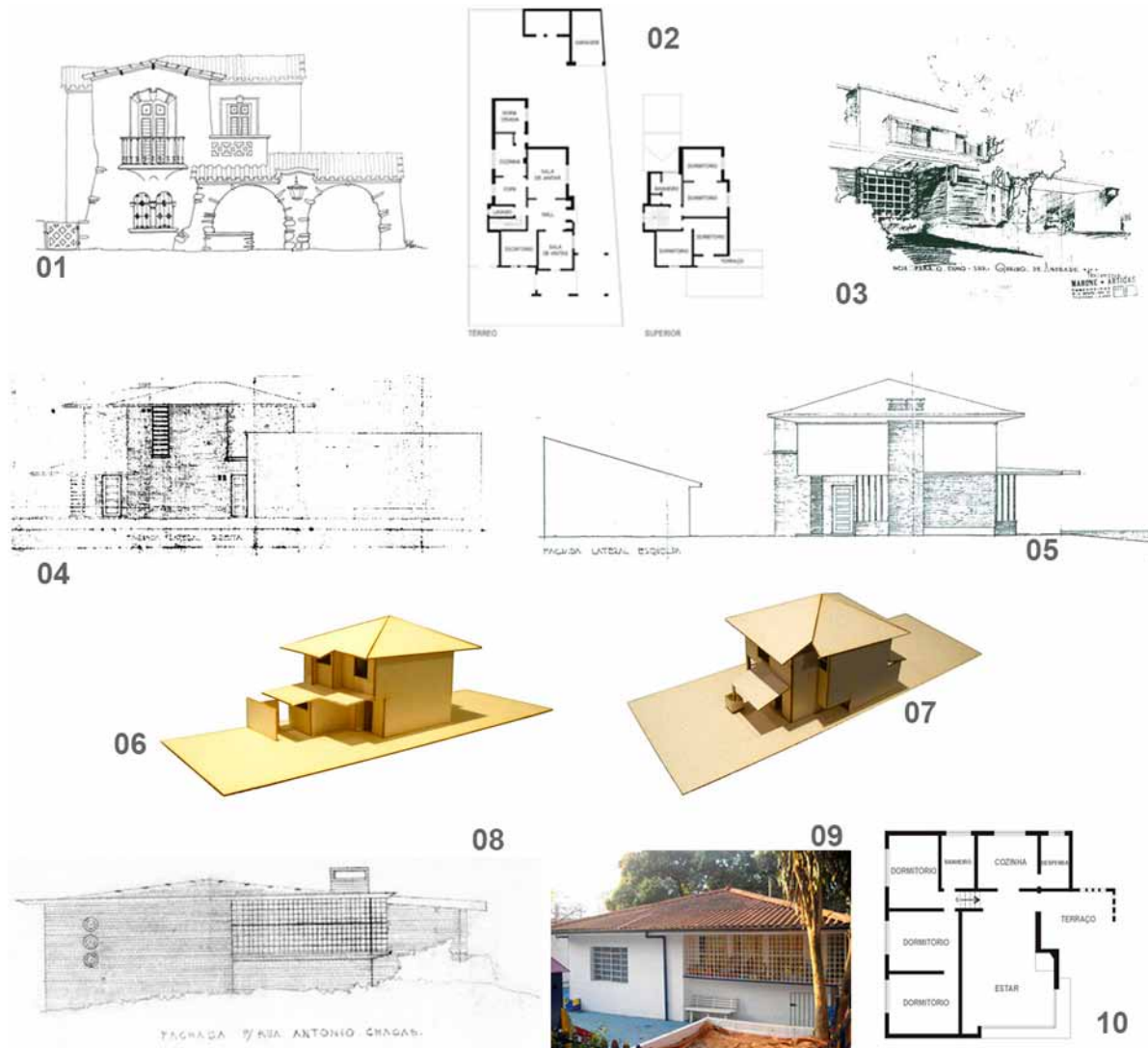


Figura 1. 01. Elevação residência Henrique Arouche de Toledo (1938). Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 02. Plantas residência Henrique Arouche de Toledo (1938). Fonte: Redesenho da autora, 2009. 03. Perspectiva residência Quirino de Andrade (1938). Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 04. Elevação lateral direita residência Amelie Glover (1941). Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 05. Elevação lateral esquerda residência Luiz Antonio Leite Ribeiro 1 (1941). Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 06. Maquete residência Tabajara (1941). Fonte: Autora, 2010. 07. Maquete residência João C. Amaral de Oliveira (1941). Fonte: Autora, 2010. 08. Elevação residência Bertha Gift, 1940. Fonte: KATINSKY, 2003. 09. Estado atual da residência Bertha Gift. Fonte: Autora, 2010. 10. Planta residência Bertha Gift. Fonte: Redesenho da autora, 2009.

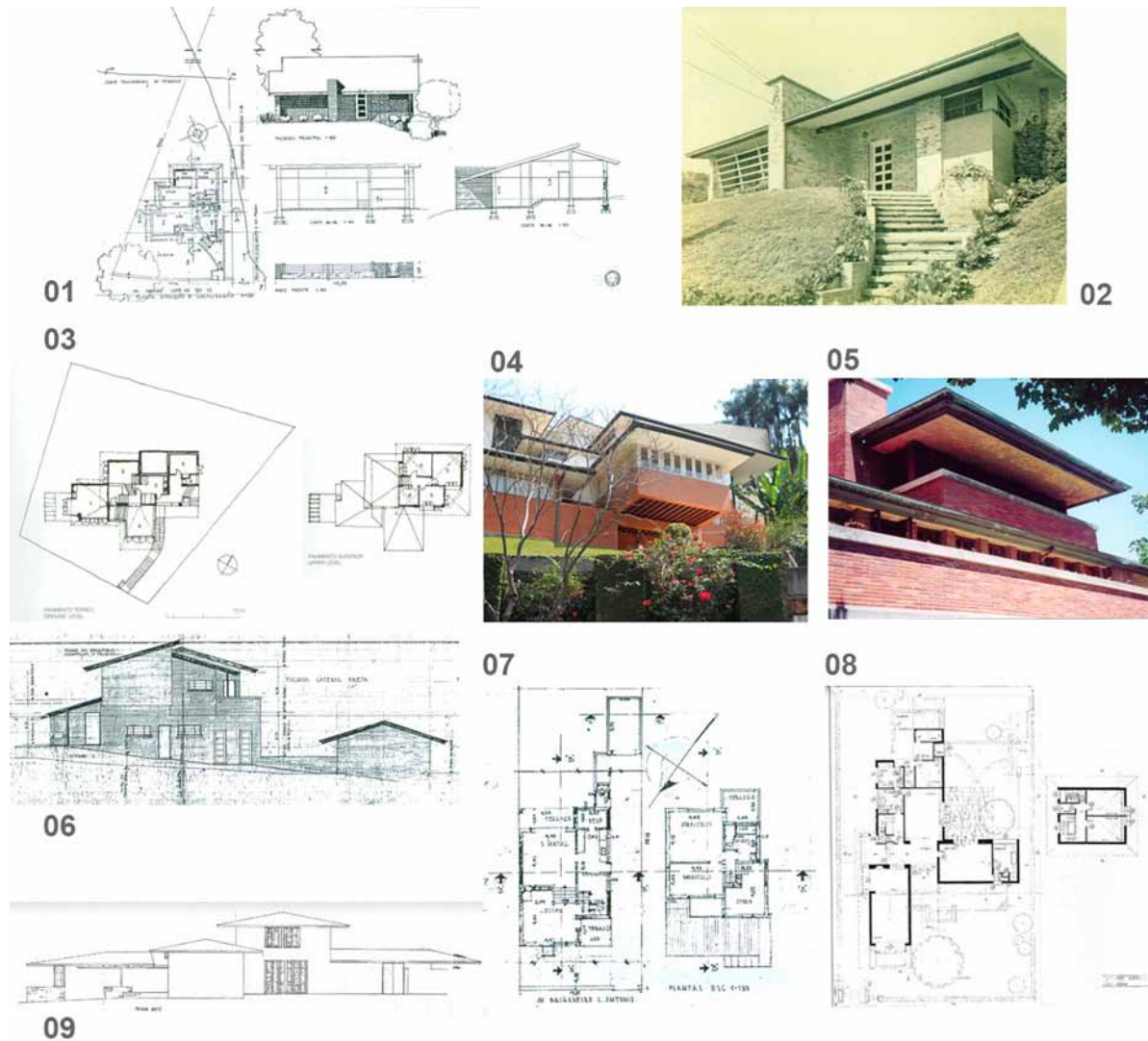
e o agenciamento destas residências apresentam novidades com relação ao que se praticava anteriormente, com planta livre e desobstruída, além da transição sutil entre exterior e interior.

Logo, é na busca do espaço contínuo e na diluição dos limites entre setores que Artigas desenvolve e amadurece desde suas primeiras residências. Assim, nestes primeiros projetos estas características já ganham contornos mais precisos.

Na residência Rio Branco Paranhos (Pacaembu, 1943) (Figuras 2.03 e 2.04) notam-se mudanças mais pronunciadas na organização do programa de modo mais orgânico, ou seja, de dentro para fora, o que resulta num perímetro recortado semelhante à arquitetura de Wright (Figura 2.05). O terreno em acive também contribui para uma volumetria dinâmica, diferentes planos e telhados em várias alturas. Os ambientes são dispostos em torno da circulação vertical (escada).

No projeto da residência construída Luiz Aulicino (Jd. Paulista, 1941) (Figuras 2.06 e 2.07) também se observa características como o formas proeminentes, telhados em várias alturas e materiais deixados ao natural.

A residência construída José Merhy (1942) (Figuras 2.08 e 2.09) apresenta características muito semelhantes à arquitetura *wrightiana* da fase Prairie como volumetria movimentada com formas geométricas marcantes escalonadas, telhado com



pouca inclinação, extensos beirais e perímetro recortado. Entretanto, apesar de estar presente nos arquivos da FAUUSP referentes à obra de Vilanova Artigas, segundo a pesquisa de Maurício Petrosino (2009, p.37-38) esta residência foi projetada por Bratke & Botti, sendo apenas a execução da obra comandada pelo escritório Artigas & Marone, assim como a casa Ana Ricaldoni Ponta (1942).

Analisando estes projetos podemos afirmar que as características da linguagem do arquiteto ocorreram gradativamente, em projetos construídos ou não, desde o início de sua carreira. São “idas e vindas”, experimentações, porém o que se nota é o desenvolvimento de um raciocínio projetual à partir das experimentações que sempre o acompanha na busca de uma linguagem que se estabelece em determinadas condicionantes do projeto.

Nas residências projetadas por Artigas no início de sua carreira, como a Casinha (1942) e a Rio Branco Paranhos (1943) (Figura 2.03) observa-se um dinamismo nas formas e espaços, planos, níveis e um perímetro recortado. Na casa Paranhos (1943), as coberturas em vários níveis nos remete a “destruição da caixa”, texto escrito por Frank Lloyd Wright (1954, p.39) para explicar de que maneira funciona a arquitetura moderna orgânica. Neste sentido, não é mais uma “caixa” que submete os espaços internos, mas os espaços crescem de dentro para fora, de acordo com as necessidades e funções de cada ambiente, onde a forma é uma consequência. Um projeto que podemos caracterizar como extrovertido.

Figura 2. 01. Desenhos residência Roberto Lacaze (1941). Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 02. Foto residência Roberto Lacaze (1941). Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 03. Plantas residência Rio Branco Paranhos, 1943. Fonte: FERRAZ, 1997. 04. Situação atual residência Rio Branco Paranhos, 1943. Fonte: Autora, 2010. 05. Uma das mais conhecidas Prairie House de Frank Lloyd Wright, a Robie House (Chicago, 1906). Fonte: Foto Autora, 2001. 06. Elevação residência Luiz Aulicino (1941). Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 07. Plantas residência Luiz Aulicino (1941). Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 08. Plantas residência José Merhy (1942). Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 09. Elevação residência José Merhy (1942). Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP.

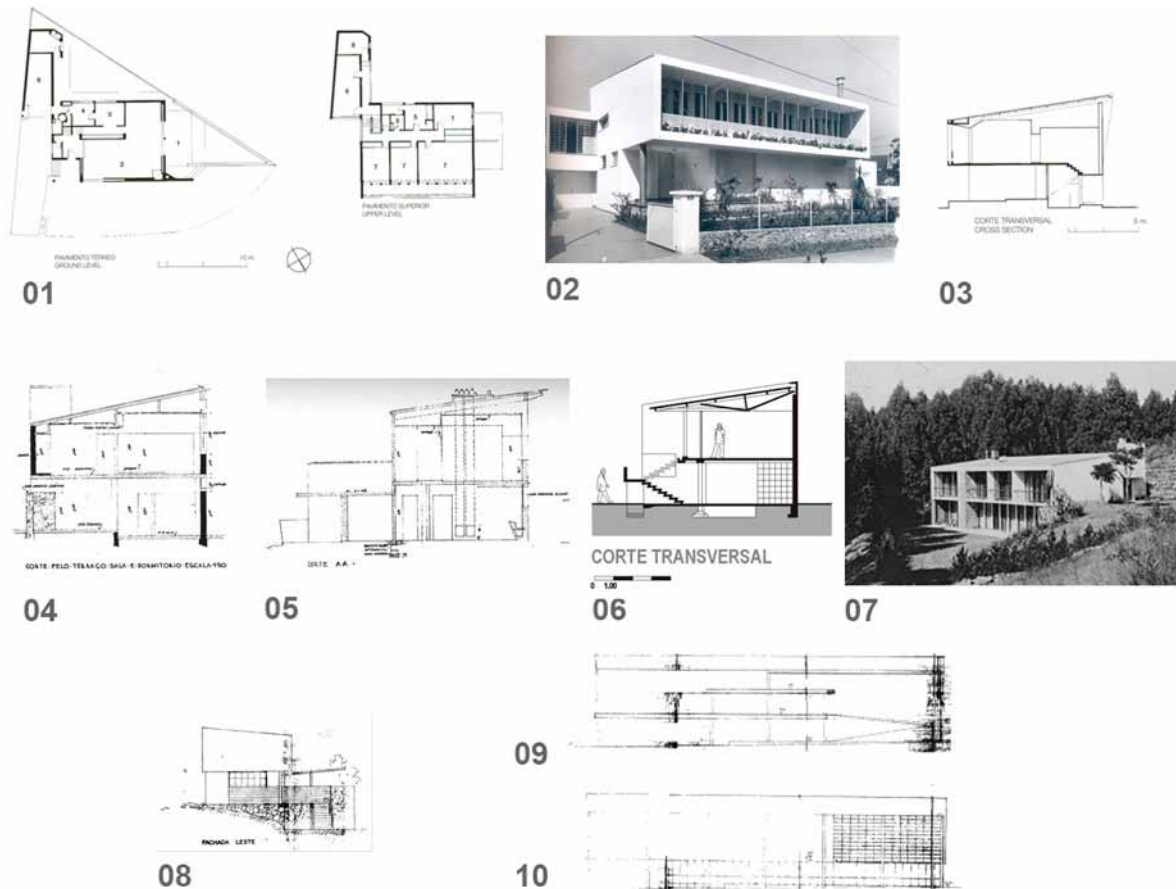


Figura 3. 01. Plantas residência Benedito Levi, 1944. Fonte: FERRAZ, 1997. 02. Residência Benedito Levi, 1944. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 03. Corte residência Benedito Levi, 1944. Fonte: FERRAZ, 1997. 04. Corte residência Gino Saltini, 1944. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 05. Corte residência Luiz Carlos Uchoa Junqueira, 1944. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 06. Corte projeto residência Milton da Costa, 1961. Fonte: Redesenho do autor, 2010. 07. Residência Paroquial Jaguaré, 1944. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 08. Elevação projeto residência Coralo Bernarde, 1945. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 09. Corte (com intenção de adoção de rampas) e 10. Elevação projeto residência Coralo Bernarde, 1945. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP.

Rupturas

No ano de 1944 a sociedade Artigas e Marone se desfaz e o arquiteto segue um novo rumo em relação a arquitetura residencial. Ainda na década de 1940 dentre as obras construídas destacamos a residência Benedito Levi (1944) (Figuras 3.01, 3.02 e 3.03) que sinaliza mudança no programa e seu agenciamento. Seu partido traz novidades no programa como o estúdio no meio-nível, que neste caso está localizado num volume destacado do principal. A volumetria principal é regular com telhado de uma água, como no projeto da Residência Paroquial Jaguaré, do mesmo ano.

Segundo Dalva Thomaz (2005, p.84) a partir de 1944 há uma guinada na obra de Artigas, que passa do romantismo para a racionalidade, com outro vocabulário arquitetônico. Ana Vaz Milheiro (RIBEIRO, 2001, p.60) observa que a partir de 1944 percebe-se uma compactação do projeto residencial, onde se pode observar que o programa não é mais organizado em volumes salientes. Nota-se que tanto o partido arquitetônico como o tipo formal é modificado neste momento.

Solução tipológica semelhante à casa Benedito Levi (telhado de uma água) observa-se na residência não construída Milton da Costa (1961). Também se encaixam neste tipo as casas construídas Gino Saltini (1944) (Figura 3.04), Luiz Carlos Uchoa Junqueira (1944) (Figura 3.05). O projeto da residência Coralo Bernarde (Curitiba, 1945) (Figuras 3.08 a 3.10) também apresenta solução do telhado de uma água.

De um modo geral, pode-se notar que, entre o final da década de 1930 e a primeira metade da década de 1940, Artigas simplifica gradativamente a disposição da cobertura, passando de telhados em várias alturas e águas até apenas uma água.

A linguagem mais simples, a modulação marcante na fachada e a pureza formal revelam mudanças de postura com relação aos projetos realizados anteriormente. Podemos observar esta nova postura também nos projetos não construídos para residências no loteamento para Léo Ribeiro de Moraes (não construído, 1945) e na casa construída Rivadávia de Mendonça (Pacaembu, 1944), todas do mesmo período.

Diante do que foi exposto até o momento, observamos uma sintonia de proposições entre projetos não construídos e a obra construída, porém com sinalizações de mudanças e retomadas de proposições anteriores e mudanças graduais. A década de 1940 se revela importante na busca de novas experimentações. No final da década de 1930 Artigas estava ainda envolvido a um projeto com uma organização do programa e seu agenciamento à *francesa*, bem como na intenção plástica. Mas podemos observar sinais de mudanças quando Artigas posiciona o setor de serviço da casa Tabajara (1941) na parte frontal do lote. A residência Benedito Levi (1944) já apresenta o ambiente do estúdio, que se localiza no nível intermediário, antecipando questões conceituais importantes de sua arquitetura. Nos desenhos do

projeto para a residência Coralo Bernarde (Curitiba, 1945) também nota-se a intenção de adoção de rampas no interior da casa.

Na década de 1940 o telhado que costumava apresentar várias águas em diferentes níveis passa a ser mais simplificado. Ao mesmo tempo os espaços internos alcançam maior dinamismo, com disposição dos pavimentos em níveis intermediários, proporcionando continuidade espacial e alternâncias de pé-direito.

A adoção do telhado asa de borboleta

Os projetos não construídos que se sucederam como uma das casas do loteamento para Léo Ribeiro de Moraes (1945), também revelam novas proposições de Artigas com relação às soluções construtivas e a consequente volumetria do projeto resultante da adoção do telhado “asa de borboleta”. O conjunto de casas para Léo Ribeiro de Moraes (Figura 4.02) na Vila Romana previa diferentes *tipos formais*. Já em 1943, Artigas adota o telhado invertido no conjunto de casas construídas para Jaime Porchat Queiroz Mattoso (1943) (Figura 4.01), antecipando a solução adotada em 1945. Além disso, a residência construída Inocêncio Vilanova (Curitiba, 1945) (Figura 4.03) também apresenta adoção do telhado invertido.

O projeto não construído da casa Matarazzo (1949) (Figura 4.06), também com telhado invertido, já antecipa soluções de programa e agencia-

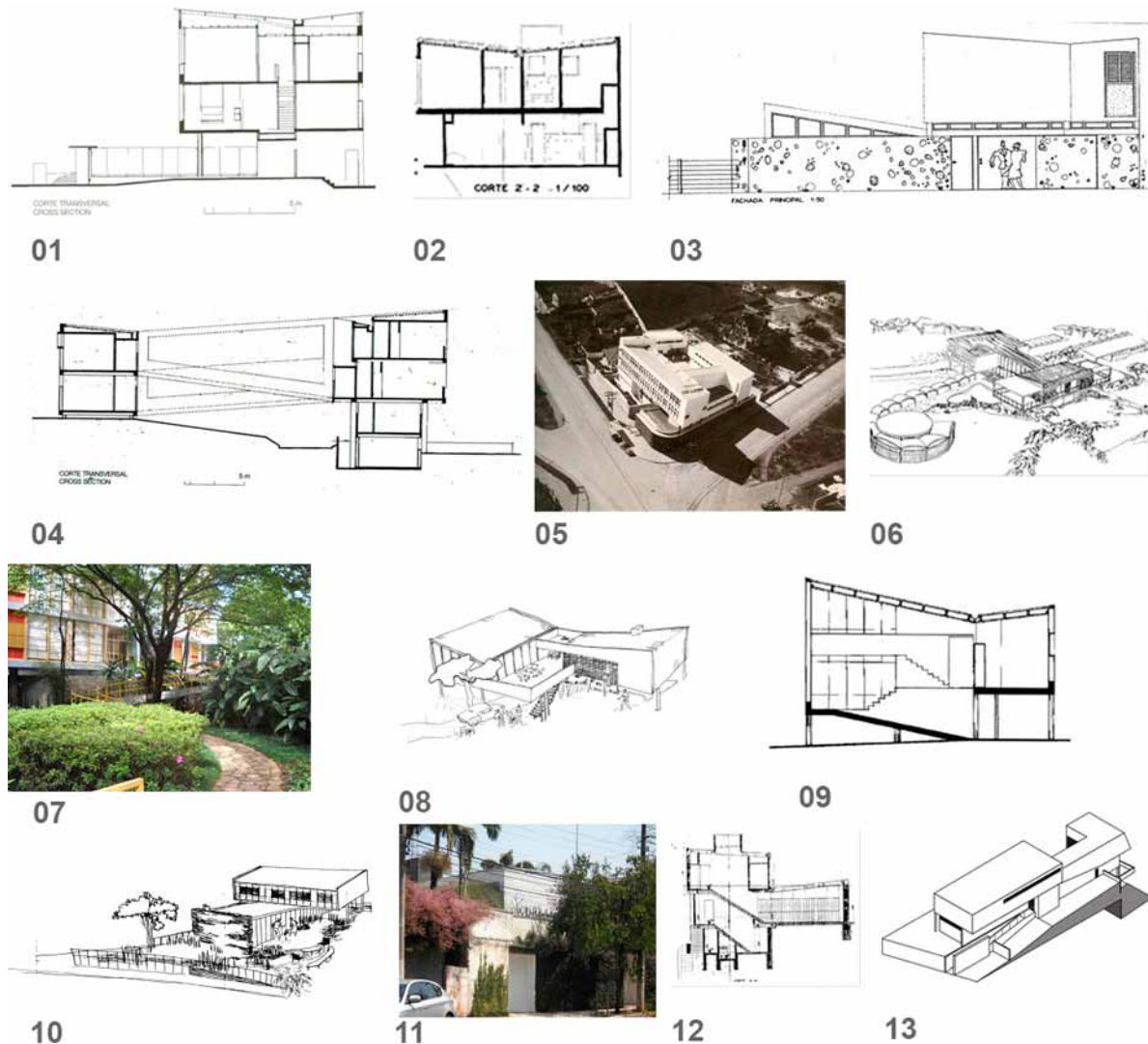


Figura 4. 01. Corte do edifício residencial para Jaime Porchat Queiroz Mattoso, 1943. Fonte: FERRAZ, 1997. 02. Corte projeto de uma residência no loteamento para Leo Ribeiro de Moraes, 1945. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 03. Elevação residência Inocêncio Vilanova Junior, 1945. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 04. Corte projeto Hospital São Lucas, 1945. Fonte: FERRAZ, 1997. 05. Foto Hospital São Lucas (1945). Fonte: FERRAZ, 1997. 06. Perspectiva projeto da residência Matarazzo (1949). Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 07. Rampas do edifício Louveira. Fonte: Foto Autora, 2010. 08. Perspectiva projeto da residência Jery Khury (1946). Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 09. Corte transversal da residência Juljan Czapski (1949) Fonte: RIBEIRO, 2001. 10. Perspectiva residência Elphy Rosenthal, 1950. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 11. Detalhe da fachada da residência Elphy Rosenthal, 1950. Fonte: Foto Autora, 2010. 12. Corte residência Elphy Rosenthal, 1950. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 13. Perspectiva projeto residência Chaim Goldenstein, 1952/1972. Fonte: Desenho do autor, 2011.

mento que seriam mais desenvolvidas na década de 1950 e 1960, como a distribuição em meios-níveis interligados por rampas, estúdio no nível intermediário. Sua planta em “H” se assemelha ao desenho do projeto para o Hospital São Lucas (Curitiba, 1945) (Figura 4.05), onde os setores são unidos por rampas.

Estes projetos inovaram em termos conceituais, espaciais e formais a arquitetura de Artigas e podemos considerá-los como projetos importantes dentro do percurso de sua obra. O arquiteto já havia organizado o programa de modo a localizar o estúdio no nível intermediário, como na casa Benedito Levi (1944) (Figura 3.01 e 3.02), porém a casa Matarazzo (Figura 4.06) é o primeiro projeto, junto com a casa Heitor de Almeida, do mesmo ano, que os meios níveis são interligados por rampas.

Apenas para situar temporalmente, o edifício Louveira (Higienópolis, 1946) (Figura 4.07) apresenta conceito semelhante, de proporcionar a união entre os dois edifícios, situados no mesmo terreno, por meio de rampas.

Neste período o telhado tradicional já não faz mais parte da linguagem do arquiteto, segundo o arquiteto, a laje plana ainda era algo ainda muito dispendioso. A solução, portanto, parecia ser a adoção do telhado, neste caso, invertido, que proporcionava uma linguagem moderna e ao mesmo tempo utilizava técnicas construtivas disponíveis no país. Este tipo formal gerou diferen-

tes propostas de organização de programa, com pavimentos em meios-níveis, com mezanino ou dois pavimentos interligados por escada, como no projeto não construído da casa para Jeny Khury (1946) (Figura 4.08).

Em 1950 Artigas projeta uma casa na mesma rua onde se localiza a residência Paranhos (1943), no bairro do Pacaembu. A residência construída Elphy Rosenthal (Figura 4.10 a 4.12) apresenta uma nova maneira de explorar o terreno, mas com o telhado invertido “asa de borboleta”. Além do telhado invertido, a grande mudança neste projeto foi a união dos setores num monovolume com linguagem moderna diferente da casa Paranhos, que apresenta uma dinâmica na organização dos planos.

A volumetria do telhado invertido, por si, revela uma organização dinâmica das formas externas. O espaço interno se enriquece, com a variação de pé-direito, gerando diferentes visuais nos ambientes, como na residência Gueiros (1951). Assim, deste momento em diante, a exploração do espaço interno e suas relações é o foco principal.

Sendo o espaço o protagonista da arquitetura de Artigas, acreditamos que o “abandono” deste tipo se deu especialmente pelo fato de que Artigas intentava explorar o ambiente interno da casa, não sendo a forma tão importante. A partir daí, observamos que os projetos de Artigas passam a ser muito mais serenos em seu perímetro e forma, porém muito mais ricos e dinâmicos in-

ternamente. Neste sentido, observamos que Artigas passa a abrigar os espaços internos sob uma mesma cobertura plana, sem uma preocupação maior com sua aparência exterior, característica que chama atenção no tipo “telhado asa de borboleta”, ao primeiro olhar.

Se observarmos o projeto não construído da casa Goldenstein (1952/1972) (Figura 4.13), realizado na mesma rua, anos depois, podemos notar que o tipo e o partido adotado se diferenciam dos outros (casas Paranhos, 1943 e Rosenthal, 1948), com formas mais simples e organização do programa em meios-níveis seguindo o perfil do terreno. Notamos que havia um dinamismo das formas presente nas casas Paranhos e Rosenthal, e na casa Goldenstein uma simplicidade formal estática e maior riqueza de relações espaciais nos ambientes internos.

O telhado “asa de borboleta”, que já estava presente na proposta da residência Errázuriz (Chile, 1930), de Le Corbusier, e também dos projetos residenciais da década de 1940 de Marcel Breuer, e influenciou diferentes propostas de projetos residenciais no Brasil. Artigas, sensível às novas propostas presentes na arquitetura Brasileira, adota esta solução em seus projetos entre o final da década de 1940 e início da década de 1950.

Segundo Dalva Thomaz (2005, p.227), o uso deste tipo de cobertura se deve em parte à indústria de fibrocimento, instalada no país na década de

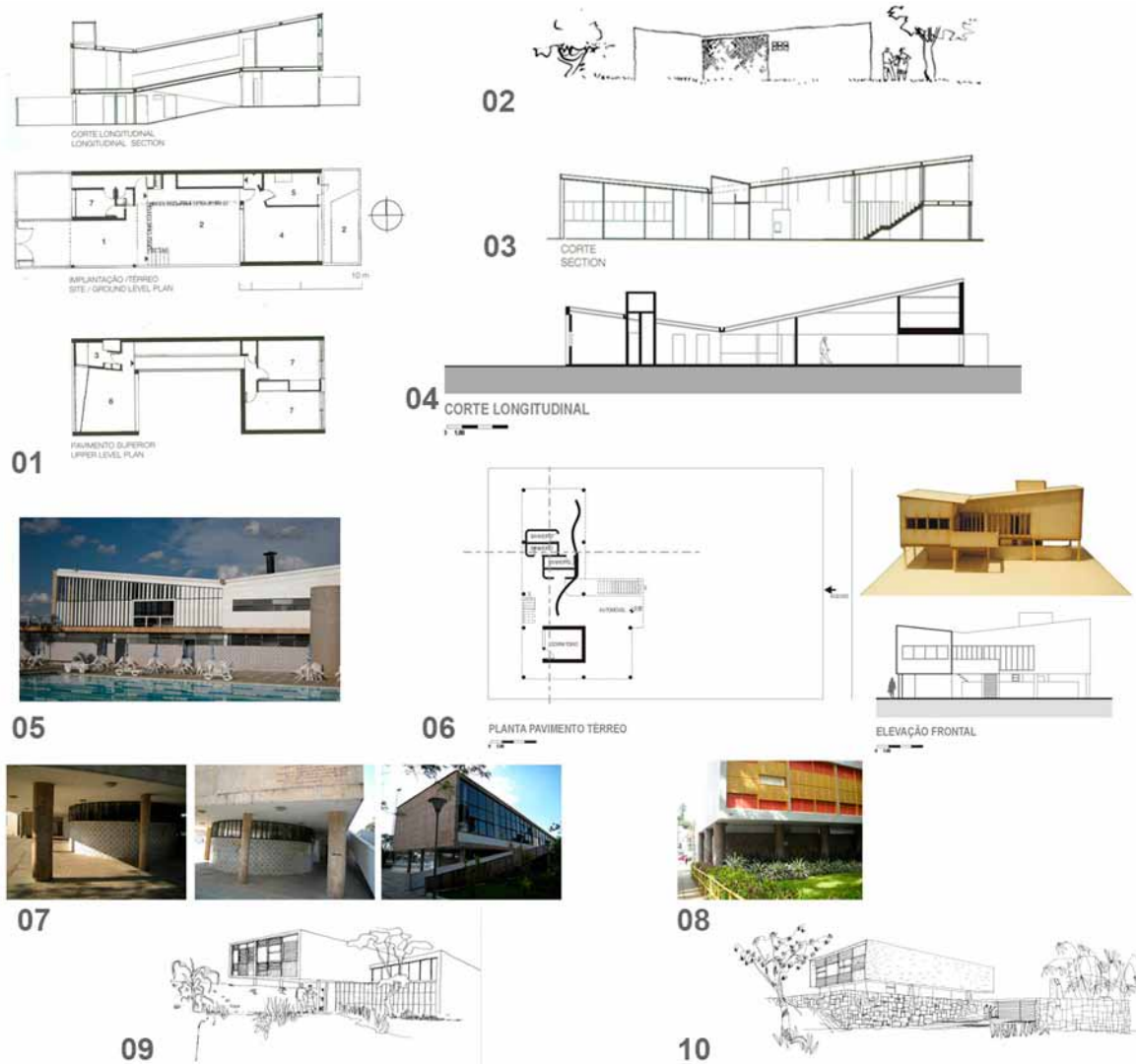


Figura 5. 01. Plantas e corte residência D'Estefani, 1950. Fonte: FERRAZ, 1997. 02. Elevação projeto residência Mendes André 3. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 03. Corte residência Artigas II, 1949. Fonte: FERRAZ, 1997. 04. Corte projeto residência Amado F. M. Gueiros, 1951. Fonte: Redesenho do autor, 2010. 05. late Clube Pampulha (1940). Belo Horizonte. Arq. Oscar Niemeyer. Fonte: Foto do autor, 2011. 06. Planta, elevação frontal e maquete projeto da residência Jeny Khury, 1946. Fonte: Autor, 2010. 07. late Clube Pampulha (BH, 1940). Arq. Oscar Niemeyer. Fonte: Foto do autor, 2011. 08. Foto detalhe edifício Louveira, 1946. Fonte: Foto do autor, 2010. 09. Perspectiva projeto da residência Leão Machado, 1948. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 10. Perspectiva projeto da residência Henrique Villaboim Filho, 1966. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP.

1940, que favorecia a possibilidade de construir telhados com menor inclinação. Podemos notar que este tipo foi explorado por Artigas em vários projetos, e muitos deles realizados entre 1949 e 1950. Artigas explorou este tipo com diferentes partidos, como por exemplo, na residência construída D'Estefani (1950) (Figura 5.01), onde o programa foi organizado em meios-níveis interligados por rampas, e a cobertura segue paralela às rampas. O pátio interno ao lado das rampas é descoberto.

Entre as residências construídas com adoção deste tipo formal, destacamos também as casas Inocêncio Vilanova Junior (Curitiba, 1945) (Figura 4.03), Antonio Luiz Teixeira de Barros (Jd. Europa, 1946), Eli Daniel Nassi (Campo Belo, 1948), Juljan Dieter Czapski (Sumaré, 1949) (Figura 4.09) e Milton Ribeiro Menezes (1950).

Nota-se que nos projetos não construídos havia um interesse de Artigas em explorar este tipo, que foi deixado após a década de 1950. A residência Mendes André 3 (Figura 5.02) é a única deste tipo organizada em apenas um pavimento.

De modo coerente, a circulação organiza e articula o programa, e compõe os espaços, em níveis diferentes, desde o início de sua carreira. Em torno da lareira, ou de um pátio, a circulação bem resolvida de seus projetos elimina portas, paredes e corredores, constituindo assim outra importante característica dos projetos residenciais de Artigas.

A circulação permite e facilita a leitura do projeto, enquanto o pátio cria condições únicas para a comunicabilidade e a sociabilização dos indivíduos nos espaços. A circulação é um dos elementos articuladores principais de sua arquitetura.

Nos percursos criados nos projetos de Artigas geralmente não há surpresas com relação à organização dos ambientes, pois assim que se adentra neste espaço único o observador já consegue dominar e avaliar os ambientes num só olhar. As surpresas acontecem pela qualidade espacial, que o observador vai apreciando a cada trecho do percurso realizado dentro daquele espaço único que ele domina visualmente. A fluidez dos espaços promove a leitura dos ambientes de modo natural.

Algumas soluções adotadas no projeto não construído da residência Amado Ferreira Mansur Gueiros (1951) (Figura 5.04) se assemelham às adotadas na Casa do Arquiteto (1949) (Figura 5.03). Na diferença de altura de pé-direito, condicionada pela inclinação do telhado “asa de borboleta”, Artigas cria um mezanino, onde se localiza o estúdio. Além do acesso a garagem com arco e desenho de caixilharia. São apenas três anos entre um projeto e outro e uma sintonia de propostas.

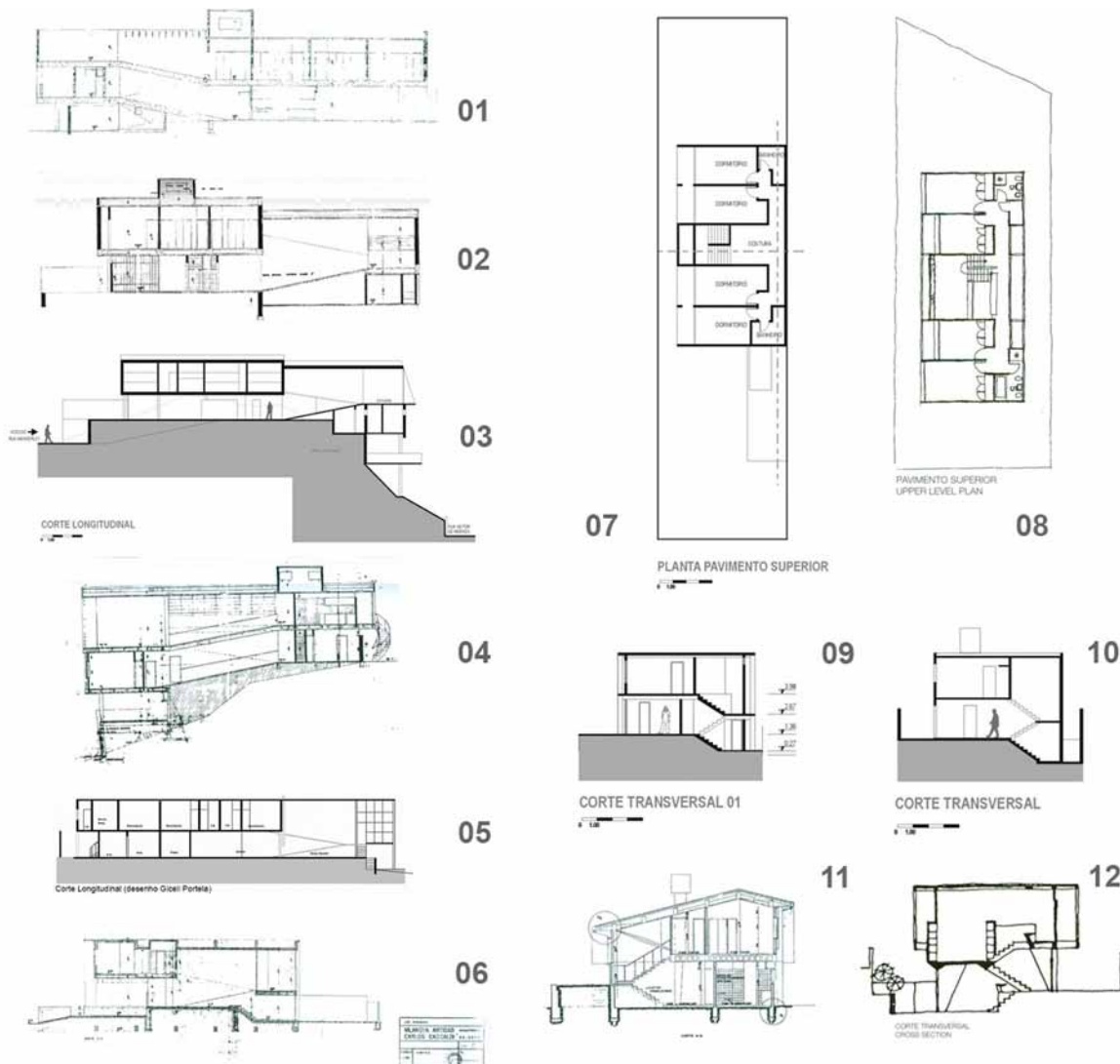
Além da questão do *tipo formal*, observamos características de projeto adotadas por Artigas em projetos da mesma época que se assemelham as soluções ensaiadas nos projetos não construídos. No projeto não construído para Jeny Khury

(1946) (Figura 4.08) percebe-se que, no pavimento térreo, Artigas cria uma parede curva mais baixa do que a altura do pé-direito. Nos desenhos originais a parede recebe textura de pedra, solução semelhante ao térreo do Edifício Louveira (1946) (Figura 5.08), assim como nas residências construídas Gino Saltini (1944) (Figura 3.04), Inocêncio Vilanova Junior (1945) (Figura 4.03) e Tito Ribeiro de Almeida (1946). Além da parede mais baixa revestida com pedras também houve a adoção de pilares com secção circular nos projetos citados.

Além destas semelhanças, notamos que o desenho da caixilharia presente na perspectiva para as residências não construídas Leão Machado (1948) (Figura 5.09) e Henrique Villaboim Filho (1966) (Figura 5.10) se assemelha ao adotado no Edifício Louveira (Figura 5.08).

Esta solução de organização espacial do programa em meios-níveis, interligados por rampas, vai se desenvolvendo em diferentes partidos, como na casa construída Augusto Gomes de Mattos (Ibirapuera, 1949) (Figura 6.02) e no projeto para Chaim Goldenstein (não construída, Pacaembu, 1952-72) (Figuras 4.13 e 6.03).

Outros projetos não construídos da década de 1950 também apresentam a organização do programa em meios níveis, adoção de rampas como circulação vertical e em alguns projetos com pátio interno, como os projetos para as casas Trostli



2 (1958) (Figura 10.07), Benvenuti (1959) e José David Vicente (1959) (Figura 10.04). Entre os projetos construídos desta década destacamos as casas Oduvaldo Viana (1951) (Figura 6.04) e João Luis Bettega (Curitiba, 1953) (Figura 6.05).

A obra residencial de Artigas não é considerada linear, pois não há como delimitar fases de uma maneira rígida. Contudo, é possível verificar a mudança de postura que coincide com o início da década de 1950, que já estava sendo desenvolvida desde a década de 1940: maior riqueza e ricas relações entre espaços internos e formas relativamente simples. A partir da década de 1950 nota-se que os espaços internos e suas relações são explorados de modo a criar continuidade visual e espacial, com diferentes alturas, planos e níveis, sob uma mesma cobertura, e, muitas vezes, um monovolume.

Autonomia

“Na década de 50, achei que era necessário mudar a tipologia da casa paulistana. Tratava-se de modificar a divisão interna espacial da casa da classe média paulistana, que necessitava se atualizar em relação às modificações sociais que se processavam em nosso país”. (Vilanova Artigas, 1984. In: XAVIER, 2003, p.217).

A partir da década de 1950 Artigas consolida sua proposta arquitetônica autêntica, fruto de suas experiências, ensaios e do amadurecimento de-

Figura 6. 01. Corte residência Heitor de Almeida 1949. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 02. Corte residência Augusto Gomes de Mattos 1949-50. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 03. Corte residência Chaim Goldenstein 1952-72. Fonte: Redesenho da autora, 2010. 04. Corte residência Oduvaldo Viana 1951. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 05. Corte residência Bettega 1953. Fonte: Desenho de Giceli Portela. 06. Corte residência Leo Pereira Lemos Nogueira 1959. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 07. Planta pavimento superior projeto residência Ianni, 1960. Fonte: Redesenho do autor, 2010. 08. Planta pavimento superior residência Rubem de Mendonça, 1958. Fonte: FERRAZ, 1997. 09. Corte projeto residência Orlando Martinelli, 1958. Fonte: Redesenho do autor, 2010. 10. Corte projeto residência Adelino Candido Baptista, 1958. Fonte: Redesenho do autor, 2010. 11. Corte residência Olga Baeta, 1956. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 12. Corte residência Rubem de Mendonça, 1958. Fonte: FERRAZ, 1997.

corrente de sua prática. Soluções formais, funcionais e construtivas levaram o arquiteto a estabelecer sua linguagem própria. Guilherme Wisnik (2010, p.16) observa que entre 1956 e 1960 Artigas cria projetos residenciais revolucionários. Esta afirmação se deve principalmente pelo projeto da residência Baeta (1956) (Fig.2-41), Mendonça (1958) e Bittencourt 2 (1959), no que diz respeito ao projeto residencial.

Nesta fase a estrutura atua como protagonista do projeto e a concepção da estrutura é definidora da arquitetura. Como observa Katinsky sobre a absorção de Oscar Niemeyer e Le Corbusier na obra de Artigas:

“Uma característica que Artigas absorveu dos arquitetos cariocas, também no período, em particular de Oscar Niemeyer, foi a valorização arquitetônica da estrutura construtiva do espaço. Com efeito, Niemeyer pode ser entendido como maior seguidor de Le Corbusier na invenção de estruturas. Ambos são dos maiores arquitetos inventores de estruturas do século XX. Mas enquanto o francês inicialmente submetia seus espaços a estruturas prévias, o brasileiro preferia submeter as estruturas ao espaço perseguido. Nessa época, Artigas estava mais próximo do arquiteto francês, inclusive pela sua formação politécnica”. (KATINSKY, 2003, p.48)

A partir da década de 1950 a proposição de organizar o programa em meios níveis vai tomando

cada vez mais forma nos projetos de Artigas. Os projetos com pavimentos dispostos em meios-níveis apresentam variações de solução da planta, com desenho de pátio interno ou não, com adoção de escadas ou rampas, de acordo com as condicionantes do terreno e programa.

Como observou Maria Luiza Correa (ALBUQUERQUE, p.1998, p.25):

“A partir da década de 50, os seus projetos de residências sofrem outras transformações no programa e na articulação dos ambientes, como a evolução do estúdio, inicialmente concebido como um escritório tradicional, para uma especial de espaço multiuso”.

O estúdio passa a ser o ambiente que proporciona a continuidade espacial, juntamente com as rampas. Que permite a sociabilização dos espaços e a criação de um espaço único, além da continuidade visual, quando há a conformação de um pátio interno ou pé-direito duplo. Neste sentido o ambiente doméstico se altera e a privacidade não é o mais importante, como observa Buzzar:

“A privacidade das casas projetadas por Artigas não pretende se apresentar como um troféu ao individualismo, pelo contrário, é um elogio do convívio, da vida coletiva ativa, portanto, um “protótipo” de uma esfera pública que deveria atingir no limite a autoridade institucional e sua concretização: o Estado Moderno Nacional,

que deveria ser verdadeiramente democrático”. (BUZZAR, 2003).

A tese do pesquisador Marcio Cotrim (ETSAB-UPC Barcelona, 2008) se atém ao estudo dos projetos residenciais entre os anos de 1967 e 1985, onde o autor estabelece relações de projeto e seus posicionamentos teóricos, com a dimensão urbana, cultural e social de São Paulo e do Brasil. Segundo Cotrim, a partir de 1967 houve uma evolução em direção a um sistema arquitetônico, onde são os componentes principais: a rampa, estúdio, pátio, cobertura e estrutura, como um reflexo dos fatores culturais da época. Na visão de Marcio Cotrim “a partir dos anos 1950, estas soluções mostraram-se cada vez mais reduzidas, controladas e sistematizadas exatamente como uma operação científica” (2008, p.135).

A partir da pesquisa realizada identificamos que não há regras fixas na arquitetura de Artigas. Acreditamos que a partir da década de 1950 Artigas passa a organizar o programa de modo a explorar ainda mais o espaço interno de diferentes maneiras, com meios-níveis utilizando rampas ou escadas, proporcionando continuidade espacial e visual, e especialmente, o objetivo de se criar espaços que promovam a convivência. Assim, o projeto residencial de Artigas passa ser muito mais introvertido, até chegar ao tipo que revela de maneira muito clara esta concepção ensimesmada do projeto: as casas-pátio. A residência construída Elza Berquó (1967), e também os projetos

não construídos como a residência Vicente (1959) (Figura 10.04), Trostli (1958) (Figura 10.07), Villa-boim (1966), Atalla (1971) (Figura 10.05) e Magnani (1981) (Figura 10.03), que ensaiaram este tipo com diferentes pátios: coberto, descoberto, com iluminação zenital, centralizado ou não.

Em terrenos relativamente menores, Artigas mantém a organização do programa em meios níveis, agora interligados por escadas. Este fato pode ser entendido nos projetos não construídos das residências Adelino Candido Baptista (1958) (Figura 6.10), Orlando Martinelli (1958) (Figura 6.09) e Edith Leme Ianni (1960) (Figura 6.07). Além da organização em meios níveis, observamos algumas semelhanças com a organização do programa da residência construída Rubens de Mendonça (1958) (Figuras 6.08 e 6.12). A solução de planta adotada no piso superior da residência Mendonça (Figura 6.08) e do projeto da residência Edith L. Ianni (Figura 6.07) é parecida. No entanto, na residência Mendonça o ambiente localizado no meio-nível é o estúdio e na residência Ianni se trata de um banheiro. O ambiente de transição entre circulação vertical e setor íntimo é um espaço de trabalho para costura.

Estabelecendo um paralelo com sua obra construída, a residência Baeta (City Butantã, 1956) (Figura 6.11) e a Mendonça (Sumaré, 1958) são as que possuem organização do programa semelhante aos projetos não construídos das residências Adelino C. Batista (1958) (Figura 6.10)

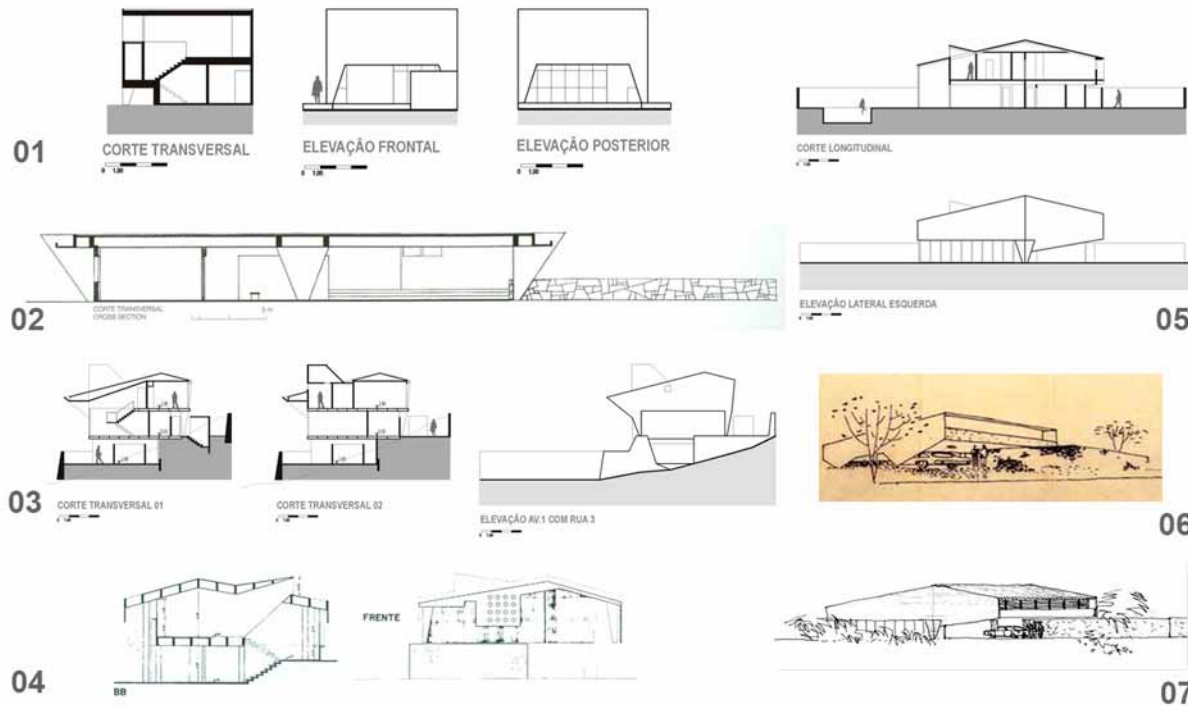


Figura 7. 01. Corte e elevações frontal e posterior do projeto para residência Edith L. Ianni, 1960. Fonte: Redesenho da autora, 2010. 02. Corte Ginásio de Itanhaém, 1959. Fonte: FERRAZ, 1997. 03. Elevação e cortes do projeto residência José Franco de Souza, 1958. Fonte: Redesenho da autora, 2010. 04. Corte transversal e elevação residência Álvaro de Freitas (São Paulo, 1968). Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 05. Corte e Elevação residência Elias e Dona Maná (1981). Fonte: Redesenho da autora, 2010. 06. Desenho da residência Taques Bittencourt 2 (Artigas e Cascaldi, 1959). Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 07. Perspectiva do projeto não construído para residência Elias e Dona Maná, 1981. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP.

e Martinelli (1958) (Figura 6.09). Nestes projetos o estúdio funciona como um ambiente de transição, mas há determinadas particularidades, como por exemplo, o desenho do pé-direito duplo e volumetria.

Na residência Ianni (Figura 7.01) também nota-se intenções de explorar o desenho dos apoios, que lembra os pilares trapezoidais do Ginásio de

Itanhaém (1959) (Figura 7.02), ambos os projetos realizados em coautoria com Carlos Cascaldi. É importante destacar que a partir da década de 1960 Artigas dá mais atenção ao desenho dos apoios e também da concepção estrutural.

Dos projetos não construídos, a residência Franco de Souza (1958) (Figura 7.03) e a Elias e Dona Maná (1981) (Figura 7.05) são as que apresentam desenho diferenciado dos apoios, volumetria caracterizada pela cobertura de duas águas e empena cega nas laterais, que podemos estabelecermos uma relação de projeto com o desenho do corte das residências construídas Olga Baeta (Artigas e Cascaldi, São Paulo, 1956) (Figura 6.11) e da residência Álvaro de Freitas (São Paulo, 1968) (Figura 7.04). Algumas características de projeto são comuns a estas residências, como: a relação entre forma, espaço e estrutura, telhado de duas águas, volumetria única e empenas cegas em fachadas opostas. Nos projetos para Franco de Souza (1958) (Figura 7.03) e Elias e Dona Maná (1981) (Figura 7.05) também há a semelhança com relação ao volume “adicionado” na cobertura, como na casa Álvaro de Freitas (1968) (Figura 7.04), como pode ser observado pelo corte transversal. Este volume saliente possui abertura para ambientes do piso superior.

No entanto, a organização do programa não se assemelha, visto que em nenhum dos projetos não construídos deste tipo (Franco de Souza e Elias e Dona Maná) (Figuras 7.03 e 7.05, respectivamente)

o programa foi distribuído em meios-níveis como nas Casas Baeta (Figura 6.11) e Freitas (Figura 7.04). Neste sentido podemos notar que o projeto para a residência Franco de Souza (1958) (Figura 7.03) antecipa soluções de projeto encontradas na residência Álvaro de Freitas (1968) (Figura 7.04).

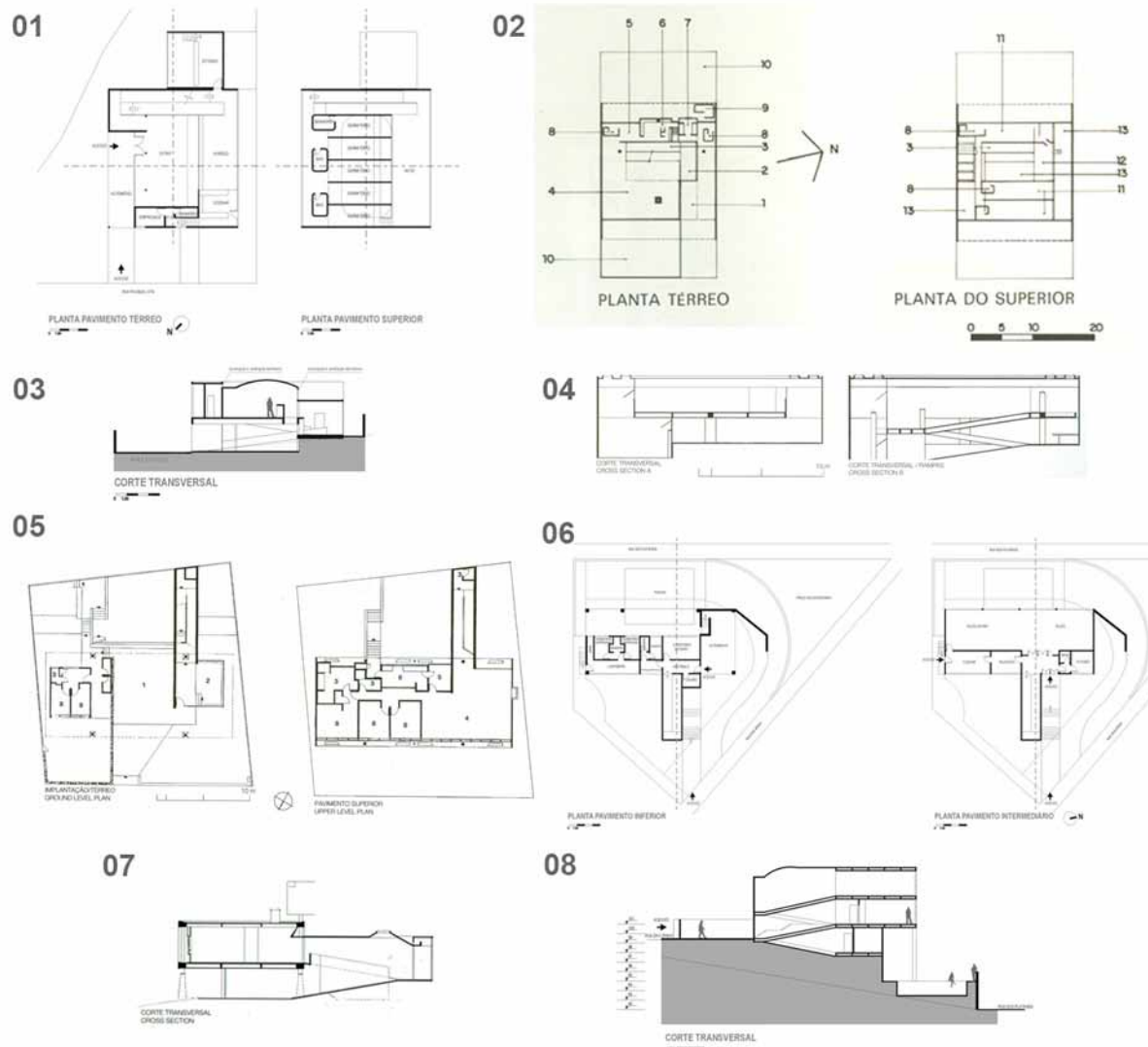
Podemos também estabelecer uma relação entre o projeto não construído da residência Elias e Dona Maná (1981) (Figura 7.07) e a residência construída Taques Bittencourt 2 (1959) (Figura 7.06). A proposta estrutural das casas se assemelha: duas grandes paredes estruturais, no caso da residência Maná (1981) com apenas um apoio, criam um espaço único, onde o programa é organizado e distribuído. Há um grande intervalo de tempo entre os dois projetos, de mais de 20 anos. O que parece é que havia um interesse do arquiteto em retomar este tipo presente em seu repertório, porém com diferentes propostas. A casa Maná (1981) (Figura 7.07) se apresenta como um projeto importante, pois retoma e reaviviza características de duas importantes obras construídas: a Baeta (1956) (Figura 6.11) e a Bittencourt (1959) (Figura 7.06).

Já na década de 1960 o projeto não construído da residência Newton Bernardes (1969) (Figura 8.01) apresenta organização do programa semelhante ao projeto da residência construída Telmo Porto (Perdizes, 1968) (Figuras 8.02 e 8.04). O programa é distribuído em meios-níveis, interligados por rampas, enquanto que o estúdio está

localizado no nível intermediário. Em ambas as residências há iluminação zenital e pé-direito duplo em alguns ambientes. O setor íntimo possui aberturas para um espaço interno da casa. O projeto é introvertido e proporciona privacidade com relação à rua. A continuidade e a riqueza do espaço interno promovem encontros e intensificam o convívio familiar, conceitos que fundamentam o projeto.

O projeto não construído da residência Curiati (1978) (Figuras 8.06 e 8.08) apresenta terreno em declive e programa distribuído em três pavimentos interligados por rampas. As rampas estão destacadas da volumetria principal da casa, num volume pronunciado exclusivo para circulação vertical, e não participam do espaço, atuando como um elemento arquitetônico funcional de circulação. Não há uso dos níveis intermediários que se formam nos patamares das rampas.

A residência Curiati (Figuras 8.06 e 8.08) possui nova proposta de organização do programa e volumetria, e possui uma característica semelhante à casa construída para Mendes André (Vila Mariana, 1966): localização das rampas num volume secundário da volumetria principal. Uma característica única das duas residências. Rampas que não participam do espaço interno da casa. Ademais, há muitas diferenças entre elas, não apenas relativas à setorização, como em relação à estrutura, que é muito mais arrojada na Mendes André (1966).



Devido a esta organização, há maior especialização dos ambientes e pouca sobreposição de funções na residência Curiati (Figuras 8.06 e 8.08). Isso se deve principalmente pela maneira que o programa foi organizado e de como a circulação foi estabelecida, de maneira autônoma, sem muito diálogo com os espaços coletivos. Em cada pavimento há um espaço de distribuição (vestíbulo) ao lado da circulação vertical, que permite maior privacidade ao morador e especialização dos ambientes. No entanto, neste projeto a integração ocorre muito mais visualmente, para a área de convívio, na parte posterior do lote, para onde se voltam as aberturas dos setores social e íntimo.

Na residência Mendes André (1966), com programa organizado em dois pavimentos, o nível intermediário da rampa é utilizado apenas para um banheiro. Na residência Mendes André o volume das rampas se localiza na parte posterior do terreno, enquanto na residência Curiati (Figuras 8.06) se localiza na parte frontal, perpendicular à rua. Notamos, portanto, que houve uma retomada de solução de projeto da residência Curiati, muito semelhante à Mendes André, no que se trata do posicionamento da circulação vertical.

A partir da década de 1960, há um interesse mais acentuado do arquiteto em explorar o espaço residencial a partir da adoção de rampas na organização do programa. Entre rampas abertas ou fechadas, este elemento arquitetônico permitiu a

Figura 8. 01. Plantas projeto residência Newton Bernardes, 1969. Fonte: Redesenho da autora, 2010. 02. Plantas residência Telmo Porto, 1968. Fonte: XAVIER, LEMOS, CORONA, 1983. 03. Corte projeto residência Newton Bernardes, 1969. Fonte: Redesenho da autora, 2010. 04. Cortes residência Telmo Porto, 1968. Fonte: FERRAZ, 1997. 05. Plantas residência Mendes André, 1966. Fonte: FERRAZ, 1997. 06. Plantas residência Antônio Salim Curiati, 1978. Fonte: Redesenho da autora, 2011. 07. Corte residência Mendes André, 1966. Fonte: FERRAZ, 1997. 08. Corte residência Curiati, 1978. Fonte: Redesenho da autora, 2011.

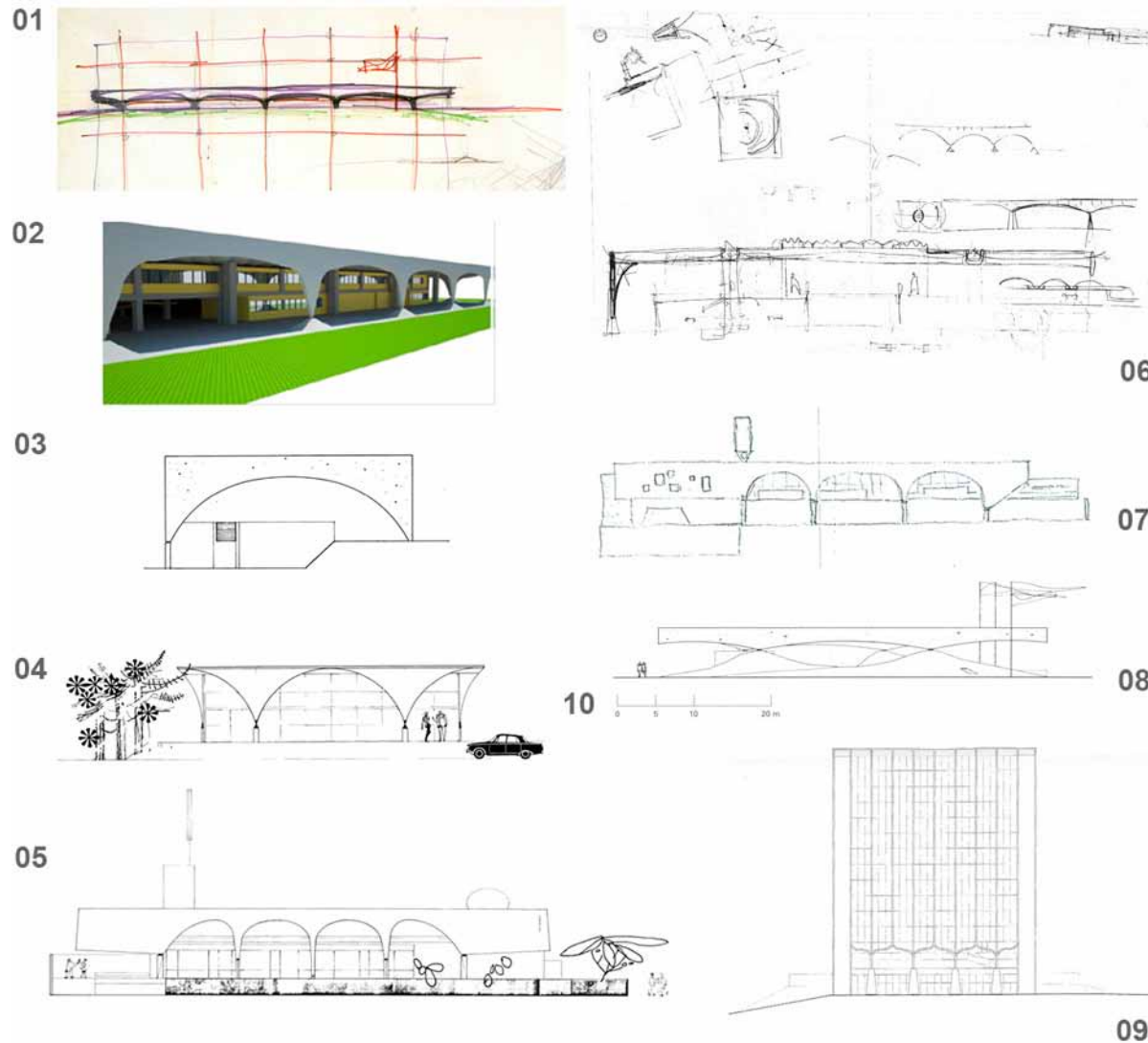


Figura 9. 01. Croqui para a Escola Técnica de Santos, 1968 (Artigas, Paulo Mendes da Rocha e Fábio Pentead). Fonte: FER-RAZ, 1997. 02. Simulação digital Escola Técnica de Santos. Fonte: SAKON, 2009. 03. Elevação residência Newton Bernardes, 1969. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 04. Elevação residência José Vieitas Neto, 1968. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 05. Elevação residência Elias Calil Cury, 1969. Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 06. Croquis de estudo CECAP Guarulhos (1967). Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 07. Elevação residência Antonio Barbosa de Souza (1971). Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP. 08. Elevação Pavilhão do Brasil em Osaka (1969-70). Fonte: ARTIGAS, Rosa. 2000. 09. Elevação edifício para Luis Antonio Naves Junqueira (1976). Fonte: Acervo Digital Biblioteca FAUUSP.

continuidade dos espaços, sem interrupções rígidas, interligando níveis intermediários, muitas vezes com o estúdio no meio-nível, como um ambiente de transição. O pátio interno foi incorporado ao programa e criou ainda mais condições para a sociabilização dos indivíduos dentro deste espaço da casa, com continuidade visual e espacial.

A liberdade e facilidade de deslocamento proporcionada pela rampa criam condições ao usuário de desfrutar da espacialidade e da integração entre diferentes ambientes em níveis distintos. O arquiteto explorou diversas relações espaciais a partir da posição e direção da rampa no interior das residências, criando ricos percursos e amplas visuais.

Mais do que integrar espaços em diferentes cotas de níveis, as rampas proporcionam aos usuários diferentes visuais do espaço interno, com dilatações e contrações espaciais que atuam diretamente sobre os sentidos.

Arcos

A estrutura como definidora da arquitetura. É importante destacar que nos anos de 1968 e 1969 Artigas projeta três residências dotadas de coberturas com geometria regular e grandes arcos. Os projetos das residências José Vieitas Neto 2 (1968) (Figura 9.04), Elias Calil Cury (1969) (Figura 9.05) e Newton Bernardes (1969) (Figura 8.01) apresentam estrutura no perímetro da casa, com apoios intercalados por arcos que sombreiam e propor-

cionam profundidade de planos às fachadas.

Em sua maioria, os projetos onde Artigas propôs a adoção de arcos não foram construídos. As residências (Figuras 9.03, 9.04, 9.05 e 9.07) e também a Escola Técnica de Santos (1968) (Figuras 9.01 e 9.02), também do mesmo período, previa um projeto com adoção de arcos. O que observamos, era um interesse do arquiteto de explorar as várias maneiras de resolver a estrutura do edifício, com leveza dos apoios.

Numa discussão sobre o arco num projeto de Le Corbusier, Rafael Perrone, em seu texto “Conversando com o arco”, observa: “Agora o arco, no ideário moderno, reclamava a condição de se expor para declarar sua expressão plástica e liberar o enorme vão que o programa do edifício requeria”. O que observamos nestes projetos estudados é que a adoção de uma estrutura com arcos estabelecia uma relação muito próxima entre estrutura, espaço e forma. O programa foi organizado sob este grande espaço que foi delimitado por esta estrutura formada por arcos. Nesse período vários arquitetos experimentaram o arco com esse propósito, como Paulo Mendes da Rocha, Pedro Paulo de Melo Saraiva e Fábio Penteadado.

Nos projetos para Vieitas Neto (1968), Bernardes (1969) e Cury (1969) (Figuras 9.04, 9.03 e 9.05, respectivamente) o arco domina a arquitetura, define a composição do projeto e da construção, cria uma unidade formal e espacial.

Podemos observar que Artigas mantém algumas características da organização do programa, com variações, como distribuição em meios-níveis e adoção de rampas, porém com nova concepção estrutural, a partir da adoção de arcos, e consequentemente formal.

A partir da década de 1960 Artigas também passa a explorar de modo mais visível questões estruturais e desenho de apoios. Os projetos com arcos foram um tipo que Artigas parece ter tido interesse em experimentar, porém não houve oportunidade de serem projetos construídos.

Entre as obras construídas destacamos a casa Elly Silva (Campinas, 1978) e a Escola Conceiçãozinha (Guarujá, 1976), além da conhecida Rodoviária de Jaú (1973), onde o arquiteto cria uma solução estrutural com adoção de arcos. Cada um dos projetos contempla um diferente uso do arco, adequando-o às outras condicionantes. Encontramos intenções na adoção de arcos também em desenhos de um edifício para Luis Antonio Naves Junqueira (1976) (Figura 9.09) e no projeto CECAP Guarulhos (1967) (Figura 9.06).

A adoção de arcos com apoio esbelto e sutil parecia estar presente no imaginário dos arquitetos no final da década de 1960 e início da década de 1970. Os projetos do Hospital-Escola Julio de Mesquita Filho (1973) (atual Fórum Criminal na Barra Funda), de Fabio Penteadado e Teru Tamiaki; o Pavilhão do Brasil na Feira Internacional

de Osaka (1969-70) (Figura 9.08), dos arquitetos Paulo Mendes da Rocha, Jorge Caron, Júlio Katsinsky e Ruy Ohtake; o projeto da Escola Superior de Administração Fazendária (1974), de Pedro Paulo de Melo Saraiva; a Central Telefônica, Campos de Jordão (1973), de Ruy Ohtake, e a residência Nivaldo Borges (Brasília, 1975), de João Filgueiras Lima, o Lelé, são exemplos.

Apesar de abandonar este tipo, Artigas desenvolve seu raciocínio projetual de criar espaços contínuos que promovam encontros e convivência. Os projetos das residências José David Vicente (1959) (Figura 10.04), Henrique Villaboim Filho (1966) (Figura 5.10), Jorge Edney Atalla (1971) (Figura 10.05) e Gilberto Périgo (1974) (Figura 10.2) possuem organização do programa semelhante ao projeto da residência construída Taques Bitencourt 2 e 3 (1959 e 1981), sobretudo pela distribuição do programa em meios-níveis interligados por rampas, estúdio no nível intermediário e pátio interno coberto. As rampas abertas participam do espaço interno, estabelecendo continuidade espacial e visual.

O que notamos nesta organização do programa (iniciada na década de 1940), foi a exploração do mesmo conceito de diferentes maneiras. As rampas enriquecem o espaço e o deslocamento no pátio interno, gerando uma transição suave entre setores sem interrupções rígidas. Em consequência deste fato, é possível afirmar que estas relações espaciais são a concretização dos

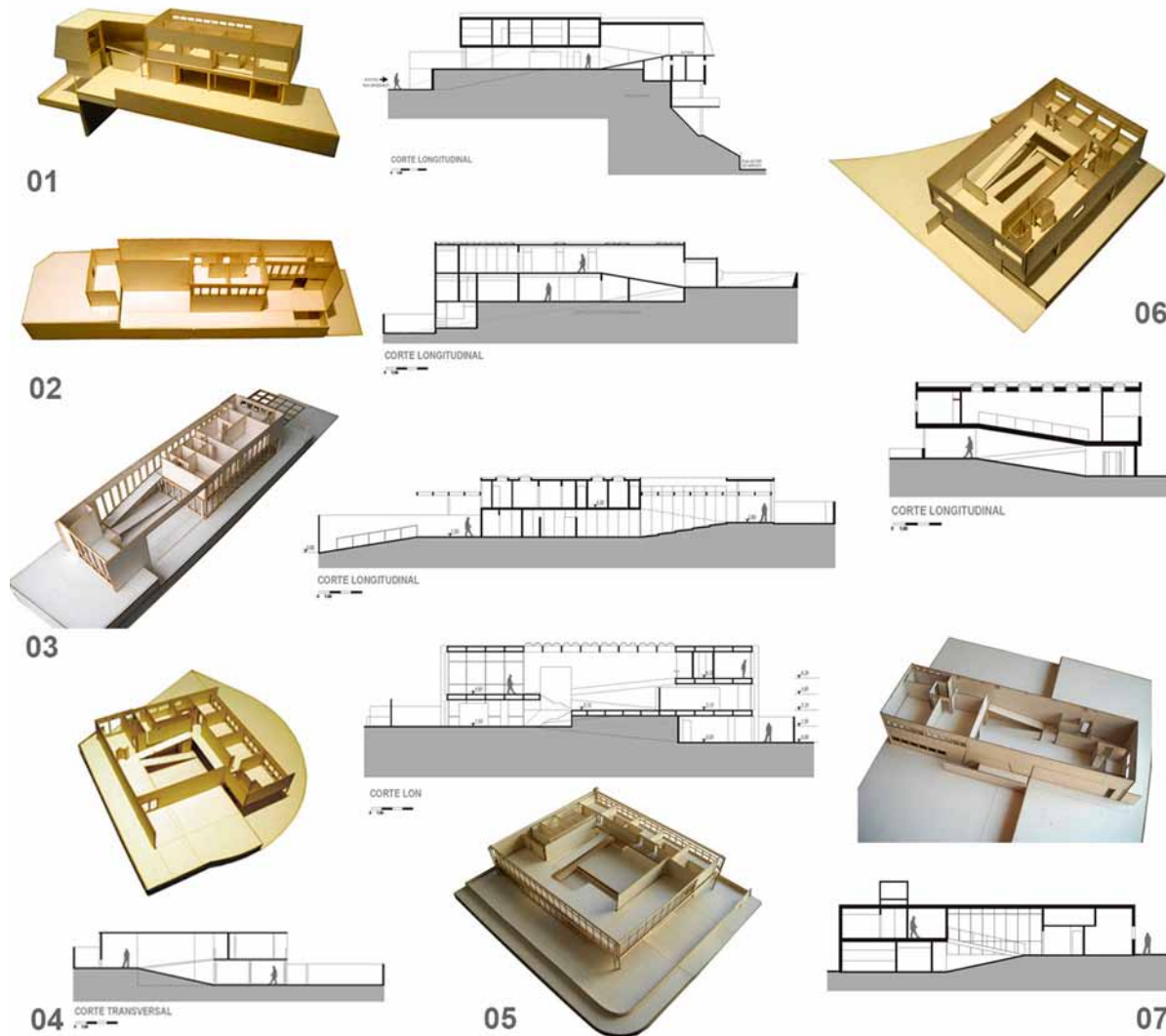
anseios do arquiteto em criar recintos que promovam as relações humanas.

Já os projetos das residências não construídas Goldenstein (1952-72) (Figuras 4.13 e 6.03), Gilberto Périgo (1974) (Figura 10.02) e Magnani (1981) (Figura 10.03) possuem similaridades com o tipo e o partido da residência construída Heitor de Almeida (1949). Isto se deve principalmente às características do lote, mais estreito e comprido. Estas condicionantes do lote fizeram com que o arquiteto desenhasse rampas que conectam os setores, social e de serviço, com o estúdio e setor íntimo, criando um vazio entre estes ambientes, o pátio estendido. Se o espaço ao lado das rampas fosse coberto, o partido seria similar à residência construída Martirani (1969).

No projeto para a residência Trostli (não construída, 1958) nota-se um partido semelhante, porém não há estúdio. No projeto não construído para a residência José Vieitas Neto 1 (1968) o partido é semelhante, com meios-níveis interligados por rampa e estúdio no piso intermediário, sem pátio interno. No entanto, os princípios que norteiam o projeto são semelhantes, cada projeto com sua individualidade.

Discussão e conclusões

Nas décadas de 1950 e 60 observamos na arquitetura de Artigas uma consolidação de sua linguagem, que foi sendo construída em cada



projeto, com um raciocínio projetual coerente desde o início de sua carreira, fundamentado na ideia de criar um espaço contínuo que promova a convivência entre as pessoas. A organização do programa em meios níveis interligados por rampas ou escadas, o desenho do pátio interno, e espaços com pé-direito duplo, são a manifestação das intenções do arquiteto em criar espaços que promovam a sociabilização, compromisso e respeito entre as pessoas. Mesmo seus projetos com outros partidos também atingem o objetivo, de se criar espaços que promovessem as relações humanas.

Do conjunto de trinta e nove projetos residenciais não construídos analisados, dezessete projetos apresentam rampas como circulação vertical principal, ou seja, quase metade do conjunto. O número de casas construídas com adoção de rampas não passa de quinze. Este fato demonstra que as rampas eram um elemento de grande importância para o arquiteto, pois permitia criar conexões entre diferentes níveis e ambientes, proporcionando liberdade, continuidade espacial e visual, que, por sua vez, contribuíam para o fortalecimento da convivência. Além disso, reforça que analisar os projetos não construídos é um tema relevante e contribui para a melhor compreensão do conjunto da obra do arquiteto.

Nesta leitura de seus projetos residenciais, observamos, portanto, que ideias iniciadas ainda na década de 1940, na Casinha (construída,

Figura 10. 01. Maquete e corte da residência Chaim Goldenstein, 1952-72. Fonte: Autora, 2012. 02. Maquete e corte residência Périgo, 1974. Fonte: Autora, 2012. 03. Maquete e corte residência Magnani, 1981. Fonte: Autora, 2012. 04. Maquete e corte residência José David Vicente, 1959. Fonte: Autor, 2012. 05. Maquete e corte residência Atalla, 1971. Fonte: Autora, 2012. 06. Maquete e corte residência Villaboim, 1966. Fonte: Autora, 2012. 07. Maquete e corte residência Trostli, 1958. Fonte: Autora, 2012.

1942), Casa Matarazzo (não construída, 1949), Salmeron (não construída, 1949) (Figura 11.03), Heitor de Almeida (construída, 1949), nortearam o desenvolvimento e o amadurecimento de sua linguagem, independente da adoção de rampas ou de escadas, estúdio no nível intermediário ou desenho de pátio interno. É possível ler um conceito concretizado e seus princípios foram plenamente atingidos em seus projetos. Em diferentes lotes, condicionantes, clientes e programas seus projetos buscaram construir residências cujos ambientes promovessem relações humanas, encontros e convivência.

Diante do que foi exposto, podemos afirmar que todos os projetos residenciais possuem sua importância dentro do conjunto da obra, na construção de cada etapa deste processo, entre construídos ou não. Enquanto o projeto não construído da casa José David Vicente (1958) (Figura 10.04) apresenta uma solução singular de concretização dos seus anseios, com terreno

que possibilitou uma planta quadrada, uma simplicidade e maestria na organização do programa mediante condicionantes, num terreno estreito e comprido o projeto da residência não construída Magnani (1981) (Figuras 10.03 e 11.01) pode ser considerado uma síntese de extrema qualidade do projeto residencial como um todo. O projeto apresenta uma retomada de partido anteriormente adotado na casa Heitor de Almeida de 1949, reforçando a ideia de que a arquitetura de Artigas não é linear e não possui uma “fórmula”.

O projeto da casa Maná (não construída, 1981) (Figuras 7.05 e 7.07) do mesmo ano, não apresenta estúdio, não há organização do programa em meios níveis e nem adoção de rampas, entretanto, apesar de apresentar partido distinto, também atinge o objetivo de criar um espaço que promova as relações humanas, a convivência, os encontros e a sociabilização dos indivíduos. Um espaço fluido, contínuo e desobstruído com forte expressão estrutural. O mesmo acontece nos projetos de residências não construídas Salmeron (1949) (Figura 11.03) ou Ewaldo de Almeida Pinto (1968), que possuem programa organizado em dois pavimentos interligados por uma escada, pé-direito duplo e estúdio como ambiente de transição entre setor social e íntimo.

Diante do conjunto formado pelos projetos não construídos e pelas obras construídas pode-se afirmar que há uma coerência de propósitos e de conceitos nos espaços residenciais propostos

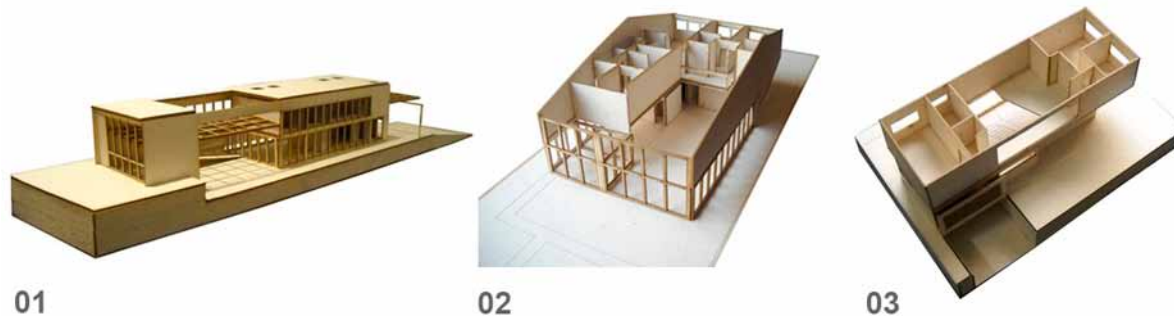


Figura 11. 01. Maquete residência Magnani, 1981. Fonte: Autora, 2012. 02. Maquete residência Maná, 1981. Fonte: Autora, 2012. 03. Maquete residência Salmeron, 1949. Fonte: Autora, 2012.

por Artigas. Diante desses fatos, é possível concluir que a arquitetura residencial de Artigas possui objetivos e intenções que são alcançados em diferentes tipos e partidos, de modo flexível, sem uma “fórmula” ou solução fixa prévia e invariável.

A inclusão do conjunto de projetos residenciais não construídos na obra do arquiteto permitiu uma interpretação mais consistente do conjunto da obra do arquiteto. O percurso não linear dos diversos tipos e partidos adotados por Artigas só pode ser melhor interpretado diante de todo o conjunto de projetos realizados, e não apenas obras construídas.

Agradecimentos

Os autores agradecem o apoio financeiro do CNPq a presente pesquisa.

Referências

ACAYABA, Marlene Milan. Vilanova Artigas, Amado Mestre. **Revista Projeto**, São Paulo, SP, n. 76, p. 50-54, 1985.

ALBUQUERQUE, Roberto Portugal. (Org.). **Cartão dos riscos originais**: Projeto do edifício da FAUUSP na Cidade Universitária. São Paulo: FAUUSP, dez, 1998.

ARTIGAS, Rosa (Org.). **Paulo Mendes da Rocha**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

ARTIGAS, Vilanova. **Caminhos da Arquitetura**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

ARTIGAS, Vilanova. Depoimento. Set.1984. Em: XAVIER, Alberto. **Depoimento de uma geração**. Arquitetura moderna brasileira. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

BARDI, Lina Bo. Casas de Vilanova Artigas. **Habitat**, n.1, out. 1950, pp.2-16.

BUZZAR, Miguel Antônio. A idéia de uma casa brasileira. V Seminário Nacional **Do.co.mo.mo**, São Carlos, 2003.

CORREA, Maria Luiza. **Artigas**: da idéia ao desenho. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAUUSP, 1998.

COTRIM, Marcio. **Construir a casa paulista**: O discurso e a obra de Artigas entre 1967-1985. Tese de Doutorado, Barcelona, ETSAB, 2008.

FERRAZ, Marcelo Carvalho. (Coord.). **Vilanova Artigas**. São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi / Fundação Vilanova Artigas, 1997.

HOMEM, Maria Cecília Naclério. **O Palacete Paulistano**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

KAMITA, João Masao. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.

KATINSKY, Júlio. **Depoimento sobre Vilanova Artigas**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003. CD da Exposição.

LEMOS, Carlos. **Alvenaria Burguesa**. São Paulo: Nobel, 1985.

PETROSINO, Maurício Miguel. **João Batista Vilanova Artigas – residências unifamiliares: a produção arquitetônica de 1937 a 1981**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAUUSP, 2009.

RIBEIRO, Ana Isabel. (Coord.). **A cidade é uma casa**. A casa é uma cidade. Vilanova Artigas arquiteto. Almada: Casa da Cerca, 2001.

SAKON, César Malateux. **Simulações digitais de projetos não edificados do arquiteto Vilanova Artigas**. Iniciação científica. Orientador: Prof. Dr. Wilson Florio. 2009, Faculdade de Engenharia Civil e Arquitetura da Universidade Estadual de Campinas. Campinas: 2009.

TAGLIARI, Ana. **Os projetos residenciais não construídos de Vilanova Artigas em São Paulo**. Tese de Doutorado. São Paulo: FAUUSP, 2012.

TENÓRIO, Alexandre de Sousa. **Casas de Vilanova Artigas**. Dissertação de Mestrado. São Carlos: EESC USP, 2003.

THOMAZ, Dalva Elias. **Artigas: A liberdade na inversão do olhar; Modernidade e arquitetura brasileira**. Tese de Doutorado. São Paulo: FAUUSP, 2005.

THOMAZ, Dalva Elias. **Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à Arquitetura Brasileira**. Dissertação de Mestrado. São Paulo: FAUUSP, 1997.

WISNIK, Guilherme e FRANPTON, Kenneth. **REVISTA 2G N.54. João Vilanova Artigas**. Barcelona: Gustavo Gilli, 2010.

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

ZEIN, R. V. Residências Brasileiras, depois do laboratório. **Revista Projeto** (Porto Alegre), São Paulo, SP, n. 73, p. 49-52, 1985.

ZEIN, R. V. Vilanova Artigas: a obra do arquiteto. **Revista Projeto**, São Paulo, SP, n. 66, p. 79-91, 1984.

ZEIN, Ruth Verde Zein. **O lugar da crítica: Ensaio oportunos de arquitetura**. “Vilanova Artigas: A obra do arquiteto”. Porto Alegre: Centro Universitário Ritter dos Reis, 2001.

