

# O PROCESSO DE PROJETO E A CONFIGURAÇÃO DOS INTERIORES

## Análise crítica da “casinha” de Vilanova Artigas

**PERPÉTUO, DANIELA. (1); ZIEN, RUTH VERDE. (2)**

1. Universidade Presbiteriana Mackenzie

Av. Alfredo Ignácio Nogueira Penido, 255, sl 1708, Parque Residencial Aquáriu, São José dos Campos, São Paulo.

daniperpetuo@hotmail.com

2. Universidade Presbiteriana Mackenzie

Rua Vieira de Morais 762 #35 04617-002 São Paulo SP.

rvzein@gmail.com

**Palavras-chave:** Vilanova Artigas; arquitetura de interiores; processos de projeto.

### **Resumo**

Análise crítica do processo de projeto do arquiteto Vilanova Artigas tendo como foco o estudo de sua casa própria de 1942, conhecida como “Casinha”. Busca reconhecer alguns dos seus pressupostos projetuais verificando a relação inseparável entre exteriores e interiores proposta nessa obra, unindo pensamento e ação tectônicos, numa atitude que irá iluminar sua obra dali em diante. Considera-se de que maneira Artigas parece articular de forma criativa e particular a prática construtiva então corrente no ambiente paulistano e as referências modernas, inclusive as casas da pradaria e usonianas de Frank Lloyd Wright. A análise pretende compreender os elementos fundamentais do processo de projeto desse autor, através do estudo de uma obra significativa e madura, apesar de precoce, assim buscando ampliar o campo de conhecimento e de entendimento de seu trabalho, cuja obra é de grande importância para a sistematização teórica do conhecimento arquitetônico brasileiro moderno.

**Artigo Publicado com o apoio do fundo do Mackenzie de pesquisa – Mack Pesquisa.**

**Apoio: CAPES.**

## **1. O PROCESSO DE PROJETO E A CONFIGURAÇÃO DOS INTERIORES: ANÁLISE CRÍTICA DA “CASINHA” DE VILANOVA ARTIGAS.**

Ao longo de sua intensa e profícua carreira profissional, o trabalho do arquiteto João Baptista Vilanova Artigas acumulou e articulou experiências e vivências pessoais trabalhadas a partir de sua criatividade e inventividade, dialogando de maneira aberta com as diversas referências de sua época, partindo sempre do conhecimento tectônico e construtivo como base, além da adaptação, de certa maneira, e da reinvenção das fontes eruditas modernas tidas como meta, que são por ele apropriadas e sintetizadas de modo particular e distinto. Criador inquieto e inclusivo, ao longo de quase cinco décadas seu trabalho vai incorporando novos diálogos e influências, da obra de Frank Lloyd Wright, Le Corbusier e os mestres da arquitetura modernos, ao diálogo com a arquitetura brasileira carioca até a linguagem “brutalista” de seu momento de maturidade.

Através do estudo cuidadoso de sua obra pode-se verificar como Artigas se referenciou, tornando próprias as ideias formais e compositivas, além dos elementos arquitetônicos extraídos do purismo de Le Corbusier, como no caso dos pilotis e das rampas; assim como interpreta e faz uso de elementos arquitetônicos propostos por Wright, nos telhados de amplos beirais, na planta deslocada organizada em diversos pavimentos, na comunicação da obra com a natureza e no uso de materiais aparentes; referências mais fortemente presentes em nos seus primeiros anos de atuação, entre 1939 e 1946, quando ainda associado ao engenheiro Duílio Marone, como é o caso por exemplo dos projetos da sua casa, ou a “Casinha” (1942) e da casa Rio “Branco Paranhos” (1943).

Para Artigas, como para a maioria dos arquitetos modernos, a arquitetura deveria expressar a realidade da prática construtiva e a “verdade dos materiais”, deixando de lado os decorativismos; e mesmo quando o decorativo se faz presente, adotava como postura - parafraseando a Alberti – que esta deveria ser incorporada apenas por ser essencial à fatura estrutural da obra; a qual, por imperativo de natureza moral, precisava ser o que ela realmente era, e mostrar-se cruamente em seu lugar. Essa postura se manifesta nos materiais que empregava: o tijolo, o ferro, a madeira e o concreto deveriam se apresentar de maneira aparente e sem disfarces, de preferência não ocultos por revestimentos. Essas premissas não são adotadas somente no exterior das residências, mas se manifestam também nos interiores: a ambientação de suas casas se caracteriza pelo envolvimento visível de materiais crus que definem ambientes e configuram detalhes e objetos fixos (estantes, bancos, etc) dispostos em contraponto com arranjo dos móveis, objetos decorativos e iluminação natural e artificial, combinados de maneira a garantir um certo grau de informalidade e conforto. E na primeira casa que desenha para si, com apenas três anos de formado, essas idéias já comparecem em plena força, estando fortemente presente nessa fase de sua obra dita “wrightiana”; e embora essa atitude combine construção e detalhe, configurando a ambientação interna

parcialmente diluída em seu momento mais “corbusiano” (ou de alinhamento com a escola carioca, entre 1946-1956), volta a comparecer em outra clave em sua fase posterior, de linguagem “brutalista”.

A maneira como os projetos residenciais de Artigas se apropriam dos espaços interiores mescla simplicidade e intenso trabalho intelectual, qualidades perceptíveis na busca pela plasticidade dos detalhes em contraponto com a concisão da composição espacial dos partidos adotados. Seus projetos residenciais incluíam dispositivos mais freqüentemente encontrados em edifícios públicos, tais como as rampas de circulação e a compactação das áreas molhadas. Ademais, parecem dar preferência por trabalhar materiais que transmitem uma aparência de peso e massa, mais leves embaixo e pesados em cima, característica que confere à sua obra, inclusive residencial, uma certa dimensão monumental, que se apresenta em contraponto com a fluidez não-hierárquica dos ambientes internos, que evitam a excessiva compartimentação em favor de uma maior integração espacial das áreas de estar, de serviço e íntima.

No começo de sua carreira, atuando em sua sociedade com o colega de turma e engenheiro Marone, Artigas ganha uma ampla experiência da prática da construção, tendo projetado mais de 80 obras, na maioria realizadas sob a direção de ambos sócios. Seu esforço criativo é nesse momento na racionalização do saber-fazer construtivo corrente, com a progressiva incorporação de referências e inspirações advindas dos ideais modernos, bebidos em fontes literárias e na convivência com outros profissionais mais experientes e filtrados por seus próprios princípios e ideais; naturalmente, atendendo à imposição pragmática das condições cotidianas da primeira metade dos anos 1940, em plena 2ª Guerra, aproveitando os recursos materiais disponíveis e as vantagens e limitações da mão de obra então disponível para realizar obras destinadas a uma clientela ainda limitada, pouco afeita aos arroubos formais da modernidade. Naturalmente, a resolução dos interiores arquitetônicos era parte integrante e inseparável do projeto, especialmente no caso de residências desenhadas para clientes específicos, pois além de buscar uma imagem de modernidade em seus projetos, atitude freqüente dos arquitetos de seu momento, também era trabalhada a necessidade de promover e implantar a imersão total da moradia na arquitetura e hábitos modernos. E para isso, Artigas, como muitos de seus contemporâneos nas décadas de 1940-50, também planejava a disposição dos móveis “móveis” e fixos, armários “embutidos”, de elementos internos singulares como lareiras, bancos e mesas de alvenaria, definindo e/ou sugerindo arranjos internos, tanto quando cuidava da definição dos diferentes tipos de piso, da disposição da iluminação lateral e zenital, etc.; sendo todo esse conjunto planejado de maneira a buscar atingir os ideais de uma casa moderna.

Embora as casas modernas sejam mais conhecidas por suas imagens externas, é nos seus interiores onde se pode encontrar a vida acontecendo, são os usuários que vivificam os ambientes com sua presença, seus pertences, suas memórias, seus objetos e a fazem ser plenamente

“modernas”. Nas obras de Artigas, apesar da austeridade e severidade da construção, e mesmo em pequenas casas - como na “Casinha” de 1942 - os ambientes internos são simples, porém amplos e bem iluminados, agradáveis para viver e preparados para serem preenchidos de alma pela vida doméstica.

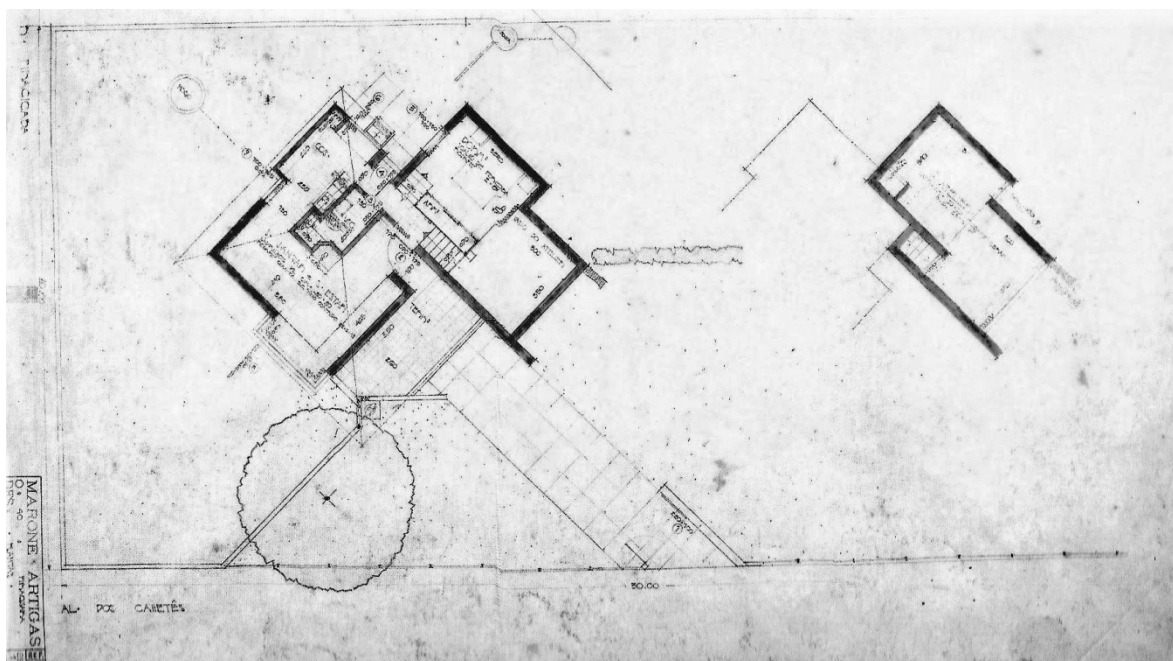
## 2. A “CASINHA” DE 1942.

A primeira residência que o arquiteto projeta para si e sua família é conhecida como “Casinha”, e foi projetada e construída em 1942 (figura 1). Situada no bairro de Campo Belo, distante 10 km do centro da cidade de São Paulo, estava próxima da parada “Piraquara” da linha de bondes que ligavam a Praça João Mendes ao então município, hoje bairro, de Santo Amaro, na zona sul. O lote em esquina recebeu na sua porção posterior a segunda casa do arquiteto, projeto de 1949.



**Figura 1 - Casinha de 1942. Vilanova Artigas. Fonte: Revista 2G, Vilanova Artigas, 2010.**

A casa é implantada faceando os postos cardeais, girada em 45 graus em relação à esquina (figura 2), rompendo com a disposição comum de alinhamento da planta com as duas frentes do terreno. A fachada principal “desaparece”, as quatro fachadas são visíveis e são trabalhadas simultaneamente, rompendo a hierarquia entre elas: nenhuma é renegada a condição de menos importante ou menos nobre. A construção é em alvenaria de tijolos aparentes pintados de branco, com o resguardo de sua textura, com alguns poucos apoios em madeira, usada nas pérgola e na estrutura do mezanino e do telhado, coberto com telhas de barro.



**Figura 2 - Planta de implantação da residência. Fonte: arquivos FAU-USP.**

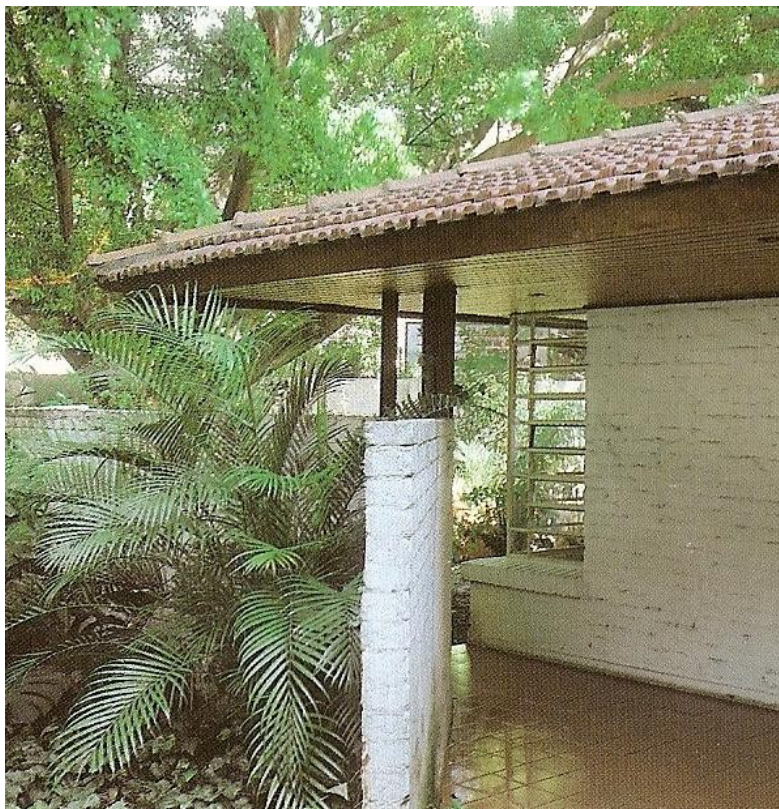
A planta da residência é definida por um núcleo central conformado pelo posicionamento do único banheiro, iluminado apenas zenitalmente, ao redor do qual os outros cômodos se justapõem, conformando a planta em espiral, acessada pela porta da varanda ou pela porta da cozinha, onde a porção entre ambas, quando percorrida no sentido horário, define o nível térreo, englobando o acesso, a sala de estar e jantar e cozinha; da entrada da varanda e girando em sentido anti-horário se situa o estúdio, a meio nível abaixo; meio nível acima deste, situa-se o dormitório, como em “mezanino” (loft), sobre o estúdio ao qual se chega pelo pequeno hall ou antecâmara de acesso ao banheiro.

Os detalhes construtivos são fundamentais na própria definição tectônica da casa, não agregados mas que “nascem” com ela. Incluem a criteriosa escolha de materiais e desenho das janelas, das (duas únicas) portas, das colunas que sustentam o maior balanço do telhado sobre a varanda de acesso entre outros detalhamentos, cada qual merecendo seu destaque, como por exemplo, a janela de canto da sala: além de suas proporções bem maiores do que as usadas na época, e de se adotar um caixilho “de serviços” em uma sala, requereu especial reforço na estrutura para poder se viabilizar - uma solução “albertiana” em que o decorativo se faz construtivo. Assim como essa, todas as janelas da casa são de chapas de ferro dobradas e pintadas por serralheiro, solução barata à época devido à ampla oferta de mão de obra desse tipo em São Paulo, onde já então a madeira se tornava rara e cara, diferentemente do Paraná nativo do arquiteto. Outro detalhe sutil são as três colunas de madeira que apoiam o madeiramento do telhado, em balanço sobre a varanda, em uma meia parede externa, que passam praticamente despercebidas exceto ao olhar atento. Aqui, a invenção viabiliza uma certa construção, e o faz nem tanto pela lógica dos materiais como pela expressão de uma vontade de forma. Na simplicidade dos materiais e no aproveitamento da



plasticidade de cada um o arquiteto vai formando um conjunto coeso de texturas e efeitos que combina unidade e variedade.

Apesar de rusticidade dos materiais há uma delicadeza de definição dos pontos de encontro, entre pilar e terreno (figura 3), ou entre pilar e telhado, ou entre duas paredes – que não apenas se juntam, mas se “amarram”: os pontos de união se unem sem se chocar.



**Figura 3 - Detalhe da junção entre pilar e telhado. Fonte: Revista 2G, Vilanova Artigas, 2010.**

A Casinha é provavelmente o primeiro experimento do arquiteto onde a liberdade de projetar a planta, escolher os materiais e configurar os ambientes e as fachadas chega a criar uma “obra de arte total”. As idéias introduzidas nesta casa inauguram pautas que irão mais tarde se acumular , transformar e evoluir em outras tantas experimentações do arquiteto:

Foi um rompimento formal meio grande. A partir dela, que foi a primeira vez que fiz e tive coragem de fazer porque era para mim, me libertei inteiramente das formas que vinham vindo. Me libertei da planta porque a cozinha passou a se integrar na sala. Marcou uma nova fase em todo tratamento volumétrico e formal daquilo que podia se chamar fachada, porque a fachada desapareceu.

Transferi algumas vivências minhas, de menino paranaense, do sul do Brasil, que tem sala e não sabe para quê. A convivência da família brasileira era na cozinha. Enquanto, na casa tradicional paulista, a sala de jantar se dirigiu na direção do “living-room”, pelo processo de transformar duas

salas em uma, eu fui para a tradição brasileira de integrar a cozinha à sala. Segui caminho diverso. Sei que perdi a parada. Mas a minha casa está lá. (Artigas V. , 1997)

A “Casinha” de Artigas rompe com os paradigmas da chamada “casa tradicional” (Goulart, 2002, p. 68) quase por completo. A distribuição interna dos cômodos não adota a tradicional separação das áreas sociais das de serviço, unindo a cozinha à sala de estar e jantar e integrando a área de serviço no corpo da casa e abolindo a edícula em geral localizada nos fundos do terreno. A distribuição interna dos cômodos, praticamente contínua, coloca em questão os valores que vinham sendo adotados pela classe média paulistana a partir de uma mimetização e miniaturização do “palacete” burguês, com sua rígida e formal separação entre atividades de serviço, sociais e íntimas. As fachadas giradas em 45° e desconstruídas em planos fragmentados, segundo Artigas, “desapareceram” (Artigas V. , 1997). Ou melhor: não desaparecem, mas tem sua percepção dinamizada e instabilizada, com todas as referências habituais de frente/fundos , como os muros, desaparecendo, estendendo-se além do domínio da casa, ajudando a definir onde se situa seu acesso principal - e não uma possível hierarquização definindo uma “fachada principal”, que de fato desapareceu.

E também, a ruptura com a casa tradicional paulista a que Artigas se refere no texto, está vinculada à maneira com que as casas do começo do século XX em São Paulo eram projetadas. Os partidos arquitetônicos ainda continham idéias dos períodos coloniais, e na maioria das vezes, mesmo que a residência se configurasse como moderna por fora, a distribuição da planta e inclusive a ambientação interior continham claras referências de épocas anteriores. E por muitos anos isto ainda continuou.

Para Artigas, a combinação entre tradição e modernidade não se fez desta forma. O arquiteto rompeu com a planta tradicional, a planta burguesa que ele tanto criticou. Podemos comparar nos projetos do começo do século XX a compartimentação dos espaços, ou seja, cada cômodo servia para uma determinada função, e nunca eram integrados. A parte íntima da casa era muito reservada da parte social. A área para os empregados também era bem delimitada e separada, geralmente com quartos sem janelas. A cozinha era para o uso dos empregados, e não para o uso dos donos da residência. Melhor nos pode explicar este fator Nestor Goulart:

Pode-se perceber facilmente que essas casas conservavam as mesmas tendências de valorização social e arquitetônica de certos espaços e desvalorização de outros, que se encontravam nas moradias das classes mais abastadas. Jardins na frente e fachadas rebuscadas, em escala reduzida, as vezes mesmo de miniaturas, acentuavam a importância das frentes e ocultavam as modéstias dos fundos. Essa disposição, imutável, fazia com que, nos exemplares mais estreitos, a circulação de serviço se realizasse através das salas, até mesmo para as retiradas de lixo. Os inconvenientes de tal situação eram suportados corajosamente com o intuito de

preservar uma “lógica” absurda mas que conseguia garantir uma aparência de decoro e ocultar um conjunto de “vergonhas” tanto mais penosas quanto mais humildes os moradores. De fato as possibilidades de uma eventual visita as cozinhas das casas abastadas nem de longe se comparavam ao sofrimento que tal indiscrição daria a uma dona de casa de classe média, freqüentemente obrigada a realizar serviços que as tradições haviam reservado aos escravos... Os fundos e por vezes, a lateral mais estreita, como áreas de serviço, eram locais de completa desvalorização social, verdadeiro desprestígio, quase tabu herdado dos tempos em que ali estariam os escravos e acomodando agora os filhos daqueles. (Goulart,2002, p. 68)

Um exemplo são algumas obras de Gregory Warchavchik, onde pode-se notar esta configuração de planta. No partido em que Warchavchik se guiou para o projeto da Casa Modernista, a casa da rua Itápolis, por exemplo, a área dos empregados foi construída fora do corpo principal da casa, a cozinha tinha proporções mínimas e não foi sequer mencionada na exposição de sua abertura. Talvez isto tenha ocorrido porque, apesar de ser uma casa moderna, para ser aceita precisava confortar seus futuros moradores com uma distribuição interna tradicional e já conhecida. Afinal, porque frequentemente em certas épocas alguns estilos antigos voltam a aparecer nas construções, se não fosse pelo sentido de segurança pelo já conhecido, a busca pelo conforto pessoal? Talvez o primeiro choque moderno proposto por Warchavchik devesse ser externo, seguido pela ambientação dos interiores modernos e de acordo com a nova arte proposta, para que primeiro todos assimilassem as idéias modernas para então a disposição da planta poder se modificar.

Porém, de acordo com Marcio Cotrim Cunha,

As inúmeras formas de ecletismo ou de neocolonial que sistematicamente marcaram as residências dos bairros de classes média e alta na cidade de São Paulo nos trinta primeiros anos do século determinaram certos avanços, como, por exemplo, a libertação dos limites do lote, encorajados principalmente pelos modelos implantados nos bairros-jardins que se espalharam nestes anos. Entretanto guardavam inúmeros aspectos herdados do período colonial. (Cunha, 2005).

Um outro ponto de importância no projeto da “Casinha” que deve ser destacado é a presença da lareira, que segundo Adriana Irigoyen, introduz no projeto:

A composição centrífuga, onde a lareira atua como pivô. Ela permite uma leitura dinâmica da casa, relegando a idéia de uma frente principal para dar lugar a uma idéia de fachadas múltiplas. (Irigoyen, 2002, p. 140)

Mas na “Casinha” o protagonismo tradicional e wrightiano de colocar o “lar” – ou seja, o fogo - em ponto central é em parte substituído pelo protagonismo do banho, da água, mais



mediterrâneo/romano que nórdico/saxão: é o banheiro que assume a posição central, e se torna o pivô ao redor do qual giram os ambientes; enquanto a lareira, também importante e destacada, situa-se na borda sul mais “fria” desse núcleo molhado central.

Com a integração dos ambientes internos, a noção de privacidade é totalmente modificada. Inclusive nas áreas que, mesmo no arranjo residencial moderno, se admitem como reservadas (como os dormitórios), agora estão abertas e vulneráveis. Exceto as duas de entrada, não há portas, e o quarto se separa apenas pelos degraus e pelo armário-parede, projetado como parte da arquitetura, da estrutura portante, e simultaneamente, do arranjo dos interiores. O quarto se debruça sobre o estúdio (figura 4), uma novidade, à maneira de um loft, configurando um local aberto, despretentoso e simples. A cozinha aberta e integrada à sala é moderna e racionalizada, em muito nos lembra os modelos de racionalização moderna já então amplamente publicados; mas contém um elemento inusitado a essa “modernidade” e que a insere diretamente na tradição da cozinha brasileira: o fogão a lenha.



**Figura 4 - Imagem do estúdio, abaixo, e do dormitório acima. Fonte: Vilanova Artigas, 2006.**

Certamente há muito da inspiração de Frank Lloyd Wright nesta residência, como a preocupação com a natureza, situando na esquina uma árvore, apostando na rusticidade dos materiais e no caráter quase rural ou provinciano, típico da inspiração wrightiana. Segundo Paulo Fujioka, as influências de Wright na obra de Artigas são muito significativas, desde o projeto da Casa Tacques Bittencourt II até a Rodoviária de Jaú, análise esta que segundo autor é extremamente complexa (Fujioka, 2003). Segundo Zein, “no caso da arquitetura wrightiana e de sua ascendência no meio paulista esse vínculo parece estar muito mais ao nível das imagens do que das essências, da construção do que das doutrinas” (Zein, 2005). Nos anos 1940 talvez a questão mais fundamental para Artigas e os demais arquitetos modernos era como conseguir construir uma arquitetura

moderna com os recursos disponíveis, mas sem o emprego de dispositivos falsos e aparentes. Para atingir essa meta, não isenta de contrariedades práticas, era preciso que o arquiteto soubesse interpretar mais a partir das imagens do que dos métodos projetuais e construtivos proposto pelos mestres como Wright e Corbusier, dando vida ao que percebiam por meio de fotos diminutas, em preto e branco, publicadas nem sempre com grande qualidade de impressão por livros ou revistas. Segundo Zein, nessas obras é nas superfícies, e não nas essências, que podem ser encontradas maiores referências à arquitetura de Wright (op.cit.p.82).

Na “Casinha”, Artigas opta por uma residência em que a vida seja simplificada, de fácil acesso e a planta integrada, nesse sentido lembrando também as plantas e premissas propostas pelas “Usonian Houses”, protótipos de casas de baixo custo desenhadas por Wright. E se observarmos os interiores da Jacobs House, de 1936, podemos notar diversas semelhanças com a “Casinha”, como o teto de madeira, as paredes de tijolos, as faixas de madeira inseridas horizontalmente, a janela de canto e a casa integrada com a natureza. Também a implantação da casa em 45° remete às casas usonianas, como a “Marcus House” no Texas, de 1935. Porém, a resolução de Artigas na “Casinha” é mais auspiciosa ao unir o inesperado com o esperado, ou seja, a casa está implantada no terreno em 45 graus, mas internamente as paredes estão a 90 graus, tornando os ambientes mais funcionais e facilitando a composição e articulação dos móveis.

Além do mais, há muito da inspiração de Frank Lloyd Wright nesta residência, como a preocupação com a natureza, tendo uma árvore como elemento importante no projeto, o uso da rusticidade dos materiais e o caráter provinciano, típico da inspiração wrightiana, que Yves Bruand e Lina Bo Bardi irão se referir adiante.

De acordo com Yves Bruand, este seria o período “wrightiano” de Artigas, sobre a qual ele resume:

Submissão à natureza, elegância rebuscada sob o aspecto de uma simplicidade rústica, personalidade de uma realização que recusa todo processo mecânico, criação de um ambiente especialmente imaginado para a família que está destinada a viver nele. (Bruand, 1991, p. 271).

Lina Bo Bardi, no primeiro número da revista Habitat, nos deu sua opinião que pode nos esclarecer melhor a questão sobre a obra de Artigas e a referência a Frank Lloyd Wright, na qual ela comenta:

Artigas iniciou-se na corrente que teve origem em Wright, dedicando-se ao estudo dos materiais e das formas como submissão à natureza, material à vista, nenhum revestimento, telhado aparente em sua totalidade e aquele típico adaptar-se da forma ao terreno, aquela procura de se confundir o mais possível com a paisagem que a rodeia. Hoje, após um estudo e uma avaliação consciente, Artigas chegou à certeza de que a conquista do homem contemporâneo é a consciência de si mesmo e, se uma esperança está reservada à humanidade, ela se encontra justamente no

fato de o homem saber que só pode contar consigo mesmo e com suas forças: e se a arquitetura é por excelência a expressão da vida dos homens em seu tempo, este se-adaptar, este não contrastar com a natureza, que é típico das arquiteturas de Wright, parece hoje à consciência de Artigas quase um medievalismo. A sua moral arquitetônica o levou a formas extremamente secas, ósseas, completamente independentes da paisagem que as rodeia, sinceramente humanas. Dos postulados enunciados pela tendência wrightiana, e que nem sempre podem ser verificados nos exemplos norte-americanos construídos, Artigas reteve um só, mas dando-lhe outras leis: a continuidade espacial. (Habitat, 1950, Lina Bo Bardi)

Porém, na opinião de Adriana Irigoyen, esta primeira fase da obra de Artigas foi muito mais complexa do que os depoimentos que simplificam a obra de Artigas com tendência wrightiana. Segundo ela,

A importância deste período está em que as possíveis relações aparecem, por assim dizer, em estado “puro”. Como se poderá verificar mais adiante, seu contato com a arquitetura americana moderna vai além da simples transposição de invariantes formais wrightianas. (Irigoyen 2002, p. 130).

A autora afirma que para se ter a correta leitura da referência de Artigas a Wright,

É importante assinalar uma série de ferramentas da gramática wrightiana que serão de utilidade para análise:

Uma grelha básica permite inúmeras variações na articulação das formas e configuração dos espaços.

O sistema axial propõe uma alternativa para a prática Beaux Arts: eixos compositivos não coincidem com os de movimento, os quais são periféricos e determinam a disposição oculta do acesso.

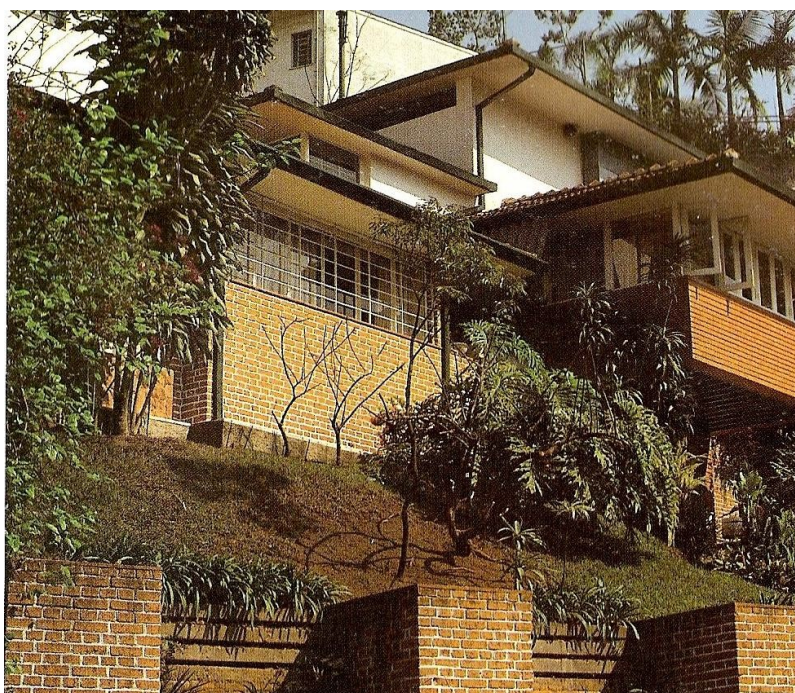
O modo de projetar de dentro para fora determina uma organização centrífuga em torno de um núcleo que, não por acaso, coincide com a lareira, símbolo do fogo doméstico. A partir de tal procedimento Wright desenvolve dois tipos básicos (moinho de vento e cruciforme), embora não descarte a experimentação com plantas de forma compacta.

A utilização de um sistema estrutural no qual o balanço assume um papel destacado introduz a terceira dimensão na obra de Wright. (op. Cit. p. 130).

Com estas afirmações, Irigoyen coloca que estas matrizes juntas, a grelha, o sistema axial, a composição centrífuga e o balanço, “possibilitam a destruição da caixa”, ou seja, resultam na planta livre “cuja continuidade espacial difere do sistema estereométrico no qual a planta aparece

pontuada por colunas, admitindo usos indistintos de acordo com as necessidades práticas.” (op. Cit. p. 130).

Em várias residências de Artigas neste período podemos notar estas mesmas características referentes a Wright, às vezes mais sofisticadas ou menos, como na residência Rio Branco Paranhos (figura 5), de 1943, a que mais pode ser comparada às “Prairie Houses”. Das que apresentam referência ao sistema “Usonia”, assim como a Casinha, podemos citar a “Rivadavia Mendonça”, de 1944, e segundo as referências mais generalizadas de Wright, podemos citar a Ottoni Arruda Castanho, de 1939, a Alcides Lara Campos, de 1940, a Berta Gift Stirner, de 1940, entre outras.



**Figura 5 - Casa Rio Branco Paranhos, de 1943. Fonte: Vilanova Artigas.**

A residência Rio Branco Paranhos, segundo Kamita, “apresenta um desenvolvimento mais propriamente wrightiano, isento, portanto, de vestígios daquele acanhamento presente na “casinha”. Isto acontece porque o interior da residência irá assumir sua força plena, dominando totalmente a volumetria externa” (Kamita, 2003, p. 12). Nesta residência, o interior

Permanece marcado pela continuidade dos espaços, principalmente no núcleo que envolve a sala de estar, de jantar e o estúdio. Do interior deste ambiente aberto e fluente o espaço se expande horizontalmente sem obstáculos, incentivado pelos telhados e pérgulas em balanço e pelas aberturas em faixa, especialmente as do estúdio, que contornam os cantos, liberando a visão do exterior. (Op. Cit. p. 12).

As obras de Artigas são o resultado de um processo de projeto complexo, sendo obras em que o arquiteto trabalha, adota e articula, atendendo aos seus ideais e propósitos, experimentando como quem coloca tudo à prova. Nelas não se pode, uma vez prontas, separar o que é arquitetura do que

são os ambientes, o que é estrutura do que é volumetria, o que são os materiais do que são os espaços. Sua primeira residência, a “Casinha”, foi uma primeira audácia dentre tantas outras que estariam por vir. O estudo desta residência ainda está em processo e sua análise ainda se encontra incompleta, frente à complexidade da compreensão da obra do arquiteto. Este artigo incorpora os temas centrais que estão sendo desenvolvidos na dissertação de mestrado, que estuda os interiores arquitetônicos da obra de Vilanova Artigas.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Caminhos da Arquitetura*. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ARTIGAS, Vilanova. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1997.
- BARDI, Lina Bo. *Lina Por Escrito*. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- . “Habitat.” *Residência no Morumbi*, 1953: 13-21.
- FUJIOKA, Paulo Yassuhide. *Princípios da arquitetura organicista de Frank Lloyd Wright e suas influências na arquitetura moderna paulistana*. São Paulo: Tese de Doutorado, FAU-USP, 2003.
- GOULART, Nestor. *Quadro da Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- IRIGOYEN, Adriana. *Wright e Artigas: Duas Viagens*. São Paulo: Atelie Editorial, 2002.
- KAMITA, João Massao. *Vilanova Artigas*. São Paulo: Cosac Naify, 2003.
- PEIXOTO, Marta Silveira. *A sala bem temperada: interior moderno sensibilidade eclética*. Rio Grande do Sul: Tese de doutorado UFRGS, 2006.
- ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da escola paulista brutalista: 1953-1973*. São Paulo e Porto Alegre: Tese de Doutorado, 2005.
- . *O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura*. Porto Alegre: Centro Universitário Ritter dos Reis, 2001.
- ZEIN, Ruth Verde, e Maria Alice Junqueira Bastos. *Brasil: arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- . *Brasil: Arquiteturas após 1950*. São Paulo: Perspectiva, 2010.