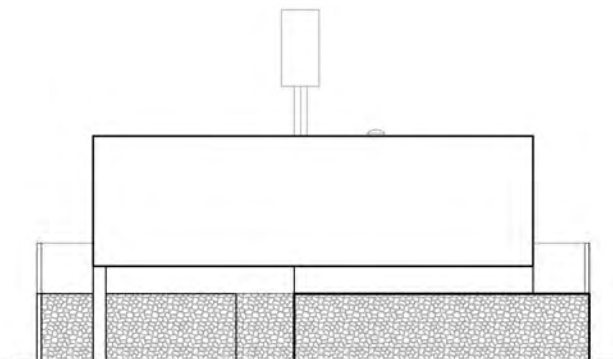
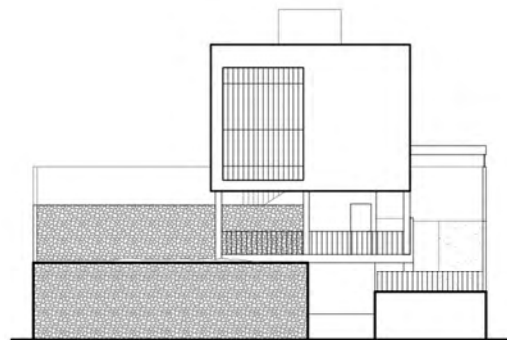
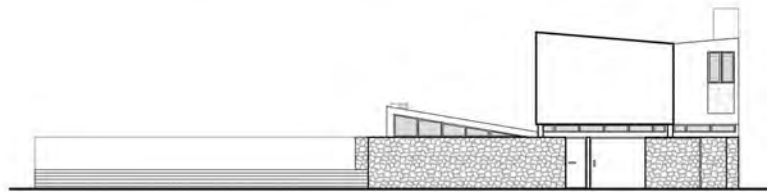


**A ARQUITETURA DE VILANOVA ARTIGAS NO PARANÁ:**  
os projetos em Curitiba, Ponta Grossa e Caiobá (1942-1978)

ROBERTO TOURINHO FONTAN





ROBERTO TOURINHO FONTAN

**A ARQUITETURA DE VILANOVA ARTIGAS NO PARANÁ:  
Os projetos em Curitiba, Ponta Grossa e Caiobá (1942-1978)**

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura – PROPAR, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Arquitetura.

Orientador: Prof. Dr. Cláudio Calovi Pereira.

PORTO ALEGRE  
2014



Autorizo a reprodução total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Email: [fontan.arquitetura@hotmail.com](mailto:fontan.arquitetura@hotmail.com)

Fontan, Roberto Tourinho.

A arquitetura de Vilanova Artigas no Paraná: os projetos em Curitiba, Ponta Grossa e Caiobá (1942-1978)/ Roberto Tourinho Fontan. - - Porto Alegre, 2014.  
501 p.

Orientador: Cláudio Calovi Pereira

Dissertação (Mestrado) - - Universidade Federal do Rio Grande do Sul – UFRGS, Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura – PROPAR, (Área de Concentração: Teoria, História e Crítica da Arquitetura). Porto Alegre, BR – RS, 2014.

1. João Batista Vilanova Artigas. 2. Arquitetura Moderna. 3. Arquitetura Brasileira. 4. Arquitetura Paranaense. 5. Projetos arquitetônicos – Curitiba, Ponta Grossa e Caiobá.



À  
João Batista,  
Giocondo,  
Joel,  
e à Sra. Alda,

com sincera admiração.





## AGRADECIMENTOS

Ao Professor Dr. Cláudio Calovi Pereira pela orientação, incentivo e conhecimentos aprendidos

Ao Professor Dr. Silvio Belmonte de Abreu Filho e Professor Glênio Bohrer,  
pelo aprendizado valioso junto ao estágio docente na FAU-UFRGS

À equipe de professores do PROPAR-UFRGS  
pelos conhecimentos de altíssimo nível e paixão pela arquitetura.  
À Rosita Borges, pela atenção e dedicação

Às instituições consultadas e seus colaboradores:  
Biblioteca da FAU-UFRGS; Biblioteca da FAU-USP; Arquivo Público do Paraná; Biblioteca Pública do Paraná – Divisão de Documentação Paranaense; Biblioteca da Secretaria de Cultura do Estado do Paraná – SEEC; Memorial do Colégio Estadual do Paraná; Círculo de Estudos Bandeirante; Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico Paranaense; Prefeitura Municipal de Curitiba; Casa da Memória de Curitiba; Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba – IPPUC – setor de Geoprocessamento e Biblioteca; Prefeitura Municipal de Ponta Grossa

À Sra. Isabel de Sá Holzmann e ao Sr. Álvaro Correia de Sá Filho, Ao Sr. Renato Faucez e Sra. Maria Inês Artigas Faucez, À Sra. Maria Martha Bernardi Reichmann, Sra. Alteny Maria de Lourdes Gubert Marquardt e Sra. Débora Maria Serenato (Teixeira Soares), Paulo César Villanova, Sr. Marcos Prochet, que contribuíram generosamente para o desenvolvimento desta pesquisa

À equipe do Hospital São Lucas:  
Dr. Francisco Boscardim, Dra. Liasi de Camargo Duarte, Sr. Odonir Negrelli e Dr. Maurício Centa

Ao arquiteto Julio Camargo Artigas e sua esposa, a Sra. Vilma, pela recepção na fantástica casa do mestre Vilanova Artigas em São Paulo

Aos arquitetos e professores que contribuíram e incentivaram esta pesquisa:  
Fabiano Borba Vianna (PUC-PR); Humberto Fogaça (PUC-PR); Marcos Bertoldi (UP-PR); Maria da Graça Rodrigues dos Santos (UP-PR); Michelle Schneider; Salvador Gnoato (PUC-PR)

À contribuição significativa dos amigos:  
Luciana Dal Ri, pela acolhida no Edifício Copan em Sampa  
Marcel Albiero, pelas leituras dos textos de Martin Heidegger em Curitiba  
Marcelo Pedott, Eveline Pedott, Marcos Petroli e Ronald Jung, pelos intermináveis debates em Poa

À amiga, arquiteta e professora Caroline Kuhn, pela acolhida fraternal em Porto Alegre

Aos amigos do Núcleo SBEE de Porto Alegre – Sociedade Brasileira de Estudos Espíritos  
pelo conhecimento, amizade, companheirismo e presença acolhedora

Aos meus pais, a professora Lucia e o arquiteto Roberto, símbolos vivos de amor e conhecimento  
À Marlise Ribeiro e ao Dr. Coriolano Silveira da Motta (*in memoriam*), à Neida Tourinho Feijó  
Aos Toiros Passantes

À Bruna Oliva, pela sabedoria, apoio, companheirismo e amor.



“O arquiteto não representa nem um estado apolíneo nem um estado dionisíaco; nele o que ressalta é o grande ato da vontade: a vontade que move montanhas. Os homens mais poderosos inspiraram sempre os grandes arquitetos. A arquitetura tem estado constantemente sob a sugestão do poder. No edifício, o atrevimento; o triunfo sobre a gravidade, a vontade de potência, têm que se fazer visíveis. A arquitetura é uma espécie de eloquência de poder, expressado por meio das formas, umas vezes persuasiva e até acariciante, outras limitada a das ordens.”

**Friedrich Wilhelm Nietzsche**

“Apolo representando o sol, o classicismo, a clareza, a ‘lei e a ordem’. A mente consciente, disciplina, sociedade, objetividade. Dionísio, deus do vinho, representando a rebeldia, o romantismo e a licença. Misticismo, individualismo e subjetividade. Apolo versus Dionísio, na polêmica, simbolizam o antagonismo entre o intelecto e a emoção, o clássico e o romântico, a cidade e o campo. Apolo encabeça a fila dos defensores das escolas filiadas a Le Corbusier, enquanto Dionísio representa os seguidores da escola americana de Frank Lloyd Wright.”

**João Batista Vilanova Artigas**

## RESUMO

A pesquisa investiga os projetos de Vilanova Artigas elaborados no Estado do Paraná para as cidades de Curitiba, Ponta Grossa e o balneário de Caiobá, entre as décadas de 1940 e 1970. O trabalho apresenta a trajetória do arquiteto desde o período de sua infância e juventude no Paraná, passando por Curitiba – sua cidade natal – e por Teixeira Soares, uma pequena cidade onde residiu alguns anos com sua família. A formação do jovem Artigas é examinada a partir do contexto cultural paranaense e das instituições de ensino em que estudou até o seu ingresso na Faculdade de Engenharia do Paraná. Posteriormente, é examinada sua transferência para a cidade de São Paulo e revistos os aspectos de sua formação profissional na Escola Politécnica, o seu convívio com um grupo de artistas e os primeiros anos de prática profissional. Em seguida, a obra geral do arquiteto é revista numa visão panorâmica, a partir da qual são selecionados os projetos no Paraná que constituem os estudos de caso e fixados os pressupostos para a análise. Estes estudos de caso encontram-se organizados em quatro períodos cronológicos divididos entre as décadas de 1940, 1950, 1960, 1970, e são analisados através de textos de fichamento e desenhos bidimensionais e tridimensionais refeitos a partir dos projetos originais.

X

---

**PALAVRAS-CHAVE:** Vilanova Artigas, arquitetura moderna brasileira, projetos no Paraná.

## ABSTRACT

The research investigates Vilanova Artigas's projects elaborated in the state of Paraná, for the cities of Curitiba, Ponta Grossa and Caioba Beach, between 1940s and 1970s. The work presents the trajectory of the architect from the period of his childhood in Paraná, passing through Curitiba – his hometown – and Teixeira Soares, a small town where he lived a few years with his family. The development of young Artigas is studied from the Paraná cultural context and the educational institutions where he studied until he joined the *Faculdade de Engenharia do Paraná*. It is then, looked at his transfer to the city of São Paulo and reviewed aspects of his career trainings at the Escola Politécnica, his experience with an art group and the early years of his professional practice. Then the overall work of the architect is reviewed in a panoramic vision, from which the Paraná projects are selected, that establishes the case studies and set the conditions for its analysis. These case studies are organized into four chronological periods divided between the 1940s, 1950s, 1960s and 1970s and are analyzed through BOOK REPORT texts and two-dimensional and three-dimensional drawings remade from the original designs.

**KEYWORDS:** Vilanova Artigas, Brazilian modern architecture, projects in Paraná.

## LISTA DE FIGURAS

FIGURA	CONTEÚDO	PÁGINA
1	Fachada da Casa Olga Baeta (1956), em São Paulo. A metáfora da “casinha paranaense	5
2	Aspecto da superfície de uma construção com tábuas de araucária no interior do Paraná.	6
3	A arquitetura popular de madeira no Paraná I.	8
4	A arquitetura popular de madeira no Paraná II.	9
5	Arredores de Curitiba no início do século XX.	17
6	Aquarela da série <i>Viagem Pitoresca ao Sul do Brasil</i> , de Jean-Baptiste Debret: a) <i>Limite da Província de São Paulo e de Curitiba</i> , 1827; b) <i>Curitiba</i> , 1927.	20
7	Mapa de formação histórica do Paraná Tradicional e Paraná Moderno.	25
8	Cenas do <i>Paraná Moderno</i> : a) um homem de bombachas desembarcando no aeroporto de Londrina; b) Abanação do café.	26
9	a) Os pais do arquiteto, o Sr. Brasília Artigas e a Sra. Alda Villanova Artigas; b) Os três irmãos Vilanova Artigas: Joel, Giocondo e João Batista.	33
10	Busto do General José Gervásio Artigas, o Libertador do Uruguai, localizado na Praça da Alfândega de Porto Alegre.	35
11	a) Retrato do Sr. Innocente Villanova, avô materno do arquiteto; b) Viaduto do Conselheiro Sinimbu em obras durante o período de construção da Estrada de Ferro Paranaguá-Curitiba, fotografia de Marc Ferrez, século XIX.	37
12	a) Tomada aérea da região central de Curitiba em 1935. Em primeiro plano aparece a Praça General Osório e na esquina da diagonal esquerda, o sobrado pertencente à Innocente Villanova, avô materno do arquiteto.	38
13	a) Edifício Villanova, construído no terreno do antigo sobrado do Sr. Innocente, entre as décadas de 1950 e 1960; b) Detalhe do piloti em “V”, em alusão à inicial nome “Villanova”.	39
14	Imagens capturadas do vídeo “Fotos antigas de Teixeira Soares”. Aspecto da arquitetura de madeira típica da região: a) Vista de uma residência; b) Vista da antiga prefeitura municipal, com data indicada de 1933.	41
15	Imagens capturadas do vídeo “Fotos antigas de Teixeira Soares”. Aspectos da paisagem urbana: a) Avenida principal com pilhas de madeira serrada ao longo da linha férrea, desfile escolar e Igreja Matriz da Imaculada Conceição ao fundo; b) Paisagem da linha férrea com madeiras empilhadas junto às suas margens, casas e matas de araucária ao fundo; c) Rua e disposição das casas em 1920.	42
16	Fotografias recentes de Teixeira Soares: a) Vista da linha férrea e da Igreja da Imaculada Conceição ao fundo, tomada da plataforma da estação, cuja construção em madeira encontra-se conservada; b) Vista da Igreja da Imaculada Conceição.	43
17	Fotografia da Escola “da Villa” de Teixeira Soares onde a professora normalista Alda Villanova Artigas lecionou e seus filhos João Batista, Giocondo e Joel realizaram o curso primário durante a década de 1920.	45
18	Teixeira Soares no Relatório de Instrução do Paraná no ano de 1923.	45
19	Rua XV de novembro em 1929.	47
20	Obras “paranistas” do escultor João Turin: a) estudos para colunas e capitéis baseados nas formas do pinheiro do Paraná; b) molde de capitel ornamentado com pinhas e sapês de pinheiro.	49
21	Documento de pedido de inscrição de João Batista no exame de conclusão do 1º ano do Gymnasio Paranaense, com data de 18 de novembro de 1927.	51
22	Retrato da professora Alda Villanova Artigas e seus três filhos João Batista, Giocondo e Joel, em dezembro de 1929. Fotografia e verso.	52

23	Retrato da professora Alda Villanova Artigas e seus três filhos João Batista, Giocondo e Joel, em dezembro de 1929. Fotografia e verso.	53
24	Retrato do jovem João Batista como formando do Gymnasio Paranaense, em 1931.	53
25	Edifício do Gymnasio Paranaense em fotografia publicada no <i>Anuario de 1929</i> .	54
26	Imagens de salas de aula do Gymnasio Paranaense com turmas e professores: a) Aula de Desenho, 3º ano, com o profº Pedro Ribeiro Macedo da Costa; b) Aula de Geometria, 4º ano, com o profº Waldemiro Teixeira de Freitas; c) Aula de História Natural, 4º ano, com o profº Guido Straube.	57
27	Imagem de Dario Vellozo em trajes ritualísticos, em fotografia provavelmente tirada entre as décadas de 1920 e 1930.	59
28	a) Projeto da fachada do <i>Templo das Musas</i> , edificação em estilo “grego” construído em 1918 para sediar o Instituto Neopitagórico, fundado por Dario Vellozo em 1909 com o objetivo de promover estudos filosóficos e publicações de ensaios e poesias; b) Fotografia do Templo durante uma recepção de visitantes.	60
29	Edifício do Gymnasio Paranaense, inaugurado em 1904, em cartão-postal do início do século.	69
30	Plantas dos pavimentos térreo e superior do Gymnasio Paranaense conforme o projeto de 1904, de autoria do engenheiro Affonso Teixeira de Freitas.	70
31	Fotografias do pátio interno com sistema de iluminação zenital do edifício do Gymnasio Paranaense, construído em 1904: a) Pavimento térreo; b) pavimento superior.	70
32	a; b) Fotografias do pátio interno com sistema de iluminação zenital da FAU-USP.	71
33	Fotografias do interior da FAU-USP (1961-69): a) Vista do sistema de iluminação zenital; b) ambiência do espaço iluminado pelo sistema de iluminação zenital de um dos espaços organizados ao redor do pátio interno.	71
34	Plantas e corte do edifício da FAU-USP, projetado por Artigas entre 1961 e 1969.	72
35	Fotografia do Registro Civil de João Batista Vilanova Artigas, solicitado em fevereiro de 1932 para a sua matrícula na Faculdade de Engenharia do Paraná.	74
36	Projeto da Universidade do Paraná elaborado pelo engenheiro militar Baeta de Faria.	76
37	Fotografia do edifício-sede da Universidade do Paraná no ano de 1916, com o primeiro corpo construído, que seria ampliado e modificado com o passar dos anos	78
38	Faculdade de Engenharia do Paraná no Relatório de 1928: a) Sala de <i>Desenho de Architectura</i> ; b) Sala de Desenho Técnico; c) <i>Laboratorio de Resistencia dos Materiaes</i> .	80
39	Faculdade de Engenharia do Paraná no Relatório de 1928: a) Fachada com as alas laterais ampliadas; b) Hall da entrada da Engenharia, localizado na lateral esquerda.	82
40	Hall de entrada da lateral esquerda do edifício sede da UFPR, onde ficava localizada a antiga Faculdade de Engenharia, posteriormente transferida para o Campus Centro Politécnico.	82
41	Vista geral de São Paulo retratada por Jean Baptiste Debret em 1827.	83
42	a) Ramos de Azevedo: Residência Ramos de Azevedo, 1891; b) Victor Dubrugas: Residência Tomasello, 1924; c) Maximiliano Hehl: Catedral de São Paulo, 1912.	86
43	Prestes Maia: Estudo de um Plano de Avenidas para a cidade de São Paulo, 1930.	86
44	a) Cartaz da semana de arte moderna de 1922 (Fonte: REZENDE, 1993); b) Gregori Warchavchik: Casa da Rua Bahia, 1930; c) Flavio de Carvalho: proposta para o concurso do Farol de Colombo na República Dominicana, 1928.	87
45	Fotografias do centro de São Paulo: a) Rua Líbero Badaró em 1931; b) Praça da Sé, em 1940.	88

46	O estudante João Batista em São Paulo durante a década de 1930: a) Na Avenida São João, em fevereiro de 1934 ; b) Com companheiros da república de estudantes, Luís Saia e Pousa Sene.	88
47	a) Projeto da fachada do edifício da Escola Politécnica de São Paulo projetado por Ramos de Azevedo, 1912-1920; b) Fotografia do edifício tomada durante a década de 1950.	90
48	a) Trabalho escolar de Artigas publicado na Revista Politécnica n.123, jan/abr 1937; b) Trabalho escolar de Artigas, hospital, publicado na Revista Politécnica n.124 maio/ago 1937.	93
49	Foto de Artigas aos 22 anos, em 1937.	94
50	a; b) Esboços de figura desenhados por Artigas no final da década de 1930.	95
51	a; b) Nus femininos desenhados por Francisco Rebolo na década de 1930.	96
52	a) Catálogo da II Exposição da Família Artística Paulista em 1939; b) Catálogo da III Exposição da Família Artística Paulista, realizada no Rio de Janeiro em 1940.	97
53	a) Francisco Rebolo, Alfredo Volpi, Paulo Rossi-Osir, Nelson Nóbrega e Mário Zanine na primeira metade da década de 1940; b) Volpi, Rebolo, Zanin e Nóbrega em ação.	97
54	Obras de Francisco Rebolo nas décadas de 1930, 1940 e 1950, respectivamente: a) Operário, 1936; b) Morumbi, 1944; c) Casario, 1954.	98
55	Gravuras de Virgínia Camargo Artigas, sem data, que retratam temas relacionados à preocupação social: a) <i>Conferência nacional de dos trabalhadores agrícolas</i> ; b) Ilustração para jornal.	99
56	Virgínia Artigas na década de 1940.	100
57	Registros do Escritório Bratke & Botti durante a década de 1930: a) Placa de obra; b) Residência na Rua Canadá, em São Paulo; c) Papel de correspondência do escritório.	102
58	Foto na Secretaria de Obras e Viação de São Paulo.	103
59	a) Maquete do projeto para o concurso do Paço Municipal, em 1939, de Artigas junto com Gregori Warchavchik; b) Maquete do projeto para o concurso do Paço Municipal, em 1939, com vista de uma praça cívica proposta	104
60	A família Villanova Artigas e a família Correia de Sá no Paraná em 1939, na localidade de <i>Campo Novo</i> , próximo à cidade de Ponta Grossa: a) os tios de João Batista, Álvaro Correia de Sá e Ivette Villanova de Sá, duas filhas do casal e ao centro Joel, João Batista e a Sra. Alda; b) Joel, João Batista, Giocondo e Álvaro Correia de Sá, pousando para a foto em tom de brincadeira.	107
61	Aspecto da superfície de uma construção em São Paulo, em concreto armado bruto aparente moldado em formas de tábua.	108
62	A arquitetura de Artigas para a casa paulista de concreto I.	110
63	A arquitetura de Artigas para a casa paulista de concreto II.	111
64	Pormenor dos apoios do edifício da FAU-USP (1961-69)	113
65	a) Capa da Habitat nº1 [artigo Casas de Vilanova Artigas], 1950; b) <i>Arquitetura Moderna no Brasil</i> , edição de 1999; c) <i>L'Architecture D'Aujourd'Hui nº 42/43, 1952</i>	118
66	a) <i>Arquitetura Contemporânea no Brasil, 1981</i> ; b) <i>Vilanova Artigas: a obra do arquiteto</i> , Projeto nº 66, de agosto de 1984	119
67	a) <i>Arquitetura Moderna Paulistana, 1983</i> ; b) <i>Residências em São Paulo 1947-1974, 1986</i>	120
68	a) <i>Caminhos da arquitetura: Vilanova Artigas</i> , na edição de 2004, que teve sua primeira edição lançada em 1981; b) <i>Especial Módulo: Vilanova Artigas</i> , junho de 1985, lançada em homenagem póstuma	121



68	a) <i>Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros, 1997</i> ; b) <i>A cidade é uma casa. A casa é uma cidade: Vilanova Artigas arquiteto, 2001</i> ; c) <i>Espaços da Arte Brasileira/Vilanova Artigas, 2003</i> ; d) <i>Vilanova Artigas [catálogo Instituto Tomie Ohtake], 2003</i> ; e) <i>2G – Revista Internacional de Arquitectura nº 54</i>	122
69	a) <i>Arquiteturas do Brasil 1900-1990, 1997</i> ; b) <i>Caminhos da arquitetura: Vilanova Artigas, edição de 2004</i> ; c) <i>Brasil: arquiteturas após 1950, 2010</i>	123
70	a) <i>Wright e Artigas: duas viagens, 2002</i> ; b) <i>Artigas e Cascaldi: Arquitetura em Londrina, 2003</i>	125
71	a) Casa Roberto Lacaze (1941) (Fonte: BRUAND, 2008); b) Casa Paranhos (1943); c) Casa de Luiz Antônio Leite Ribeiro (1943), esta foto aparece na fonte identificada como sendo a Casa Rivadávia Mendonça, tendo sido verificada e corrigida aqui	127
72	a) 1ª Casa Mário Bittencourt (1949); b) 2ª Casa do Arquiteto (1949); c) Estação Rodoviária de Londrina (1950)	128
73	a) Casa Olga Baeta (1956); b) Casa Rubens de Mendonça (1958); c) 2ª Casa Mário Bittencourt (1959)	129
74	a) Ginásio de Itanhaém (1960); b) Garagem de Barcos do Santa Paula late Clube (1961); c) FAU-USP (1961-69); d) FAU-USP: espaço interno	130
75	a) Casa Leme Monteiro (1941) (Fonte: ARTIGAS;OHTAKE, 2003); b) 1ª Casa do Arquiteto (1942); c) Casa Benedito Levi (1944) (LEAL, 2012); d) Casa Paroquial do Jaguaré (1944)	134
76	Casa Hans Trostli (1948), foto, plantas e corte	135
77	Casa Geraldo Destefani (1950), foto, corte e plantas	136
78	Casa Elphy Rosenthal (1948), perspectiva e plantas	136
79	Edifício Louveira (1946), foto e planta térreo	137
80	2ª Casa Mario Bittencourt (1959) – a) Plantas e corte (Fonte: Casa da Cerca, 2001); b) Concreto e linguagem: empena que apoia direto na fundação define novo desenho para estrutura	138
81	Vestiários do S.P. Futebol Clube, Fachadas	139
82	Garagem de Barcos Santa Paula Clube 1961, Fachadas	140
83	a) Anhembi Tênis Clube (1961), Corte esquemático (Fonte: ZEIN, 2001); b) FAU-USP (1961-69), pormenor do pilar	140
84	a) Elza Berquó (1967); b) Mendes André (1966-67)	141
85	Escola Pré-Primária da Vila Alpina (1970), foto e planta	142
86	CECAP Cumbica (1967), foto, implantação geral e planta do bloco	143
87	a) Quartel da Guarda Territorial do Amapá (1971) (Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997); b) Estação Rodoviária de Jaú (1973)	143
88	: a) <i>Arquitetura Moderna em Curitiba</i> , de 1985; b) <i>Arquitetura do movimento moderno em Curitiba</i> , de 2009; c) <i>Espirais de madeira: uma história da arquitetura de Curitiba</i> , 2001	152
89	a) <i>Artigas e Cascaldi: arquitetura em Londrina, 2003</i> ; b) <i>Casa Vilanova Artigas Curitiba, 2004</i>	153
90	a) <i>O Paraná em seu centenário</i> , 1953; b) Imagem da Rodoviária de Londrina capturada entre cenas cotidianas	156
91	a) Capa da revista <i>A Divulgação</i> de janeiro-fevereiro-março de 1949; b) Página inicial da reportagem sobre o Hospital São Lucas, no interior desta edição	156
92	Mapa de localização dos Projetos de Vilanova Artigas no Paraná	160
93	Pressupostos: 1ª Operação – Análise gráfica: convenções de desenho	173
94	Fachadas Casa José Mehry (1942), Casa Inocente Vilanova Jr. (1945), Casa João L. Bettega (1949), Casa E.Niclewicz (1978)	177

95	Casa José Mehry, 1942: projeto da fachada e selo de prancha	181
96	Casa Joel Vilanova Artigas: a) Fotografia da fachada frontal a partir do acesso (Fonte: Casa da Memória de Curitiba); b) Carimbo da prancha do projeto de eletricidade	182
97	Hospital São Lucas, 1945: “Magnífica vista da fachada do moderníssimo ‘Hospital São Lucas”, diz o anúncio publicitário abaixo da fotografia do hospital recém inaugurado, publicado na revista <i>A DIVULGAÇÃO</i> do início do ano de 1949	184
98	Hospital São Lucas: projeto da fachada	185
99	1ª Casa Álvaro Correia de Sá, 1945, projeto da fachada; b) PROJETO 05 – Casa Inocente Villanova Jr., 1945, projeto da fachada	185
100	a) Versão não projetada por Vilanova Artigas do Edifício João Ribeiro em perspectiva imobiliária divulgada por Muller, Caron & Cia Ltda.; b) Fotografia desta mesma edificação em 2013, existente à Rua Voluntários da Pátria, próximo à Praça Osório, na região central de Curitiba	186
101	Casa Coralo Bernardi, 1945, desenho	187
102	Viagem de estudos aos EUA com bolsa da Fundação Guggenheim: a) Artigas com um membro do Partido Comunista Americano; b) O arquiteto em visita ao Gran Canyon	188
103	a) PROJETO 07 – Casa João Luiz Bettega, 1949: projeto da fachada; b) PROJETO 08 – 2ª Casa Álvaro Correia de Sá (Ponta Grossa), 1949: projeto da fachada	190
104	a) Hospital São Lucas (1945-48); b) Estação Rodoviária de Londrina (1948-52)	191
105	Obras comemorativas do Centenário do Paraná: a) Centro Cívico, 1951, de David Azambuja e equipe; b) Teatro Guaíra, de 1948, de Rubens Meister; c) Biblioteca Pública do Paraná, de 1951, de Romeu Paulo da Costa	192
106	Fotografias de obras paranaenses de Artigas publicadas no livro de comemoração do Centenário de Emancipação do Paraná, em 1953: a) Hospital São Lucas (1945-48); b) Cine Ouro Verde (1948-52)	193
107	Debret, 1827	327
108	Vista da Cidade de Ponta Grossa na década de 1940	330
109	Artigas na Praça Vermelha em Moscou, URSS, em 1953	351
110	Projetos em Londrina construídos: vestiário do Country Clube de Londrina (1951), perspectiva do arquiteto	354
111	Projetos em Londrina construídos: a) Estação Rodoviária de Londrina (1950), corte; b) Casa Milton Ribeiro de Menezes (1950), elevação frontal	354
112	Projetos em Londrina construídos: a) Cine Teatro Ouro Verde (1948), elevação frontal; b) Edifício Autolon (1948), elevação frontal; c) Santa Casa (1951); d) Casa da Criança (1950); elevação frontal	355
113	Projetos em Londrina não construídos: a) Hospital de Londrina (1948), elevação frontal; b) Estádio Municipal de Londrina (1953), corte	356
114	Posto (loja) Transparaná de Londrina, fachadas do projeto	357
115	Postos Transparaná: a) 1º posto de combustíveis e sede da Transparaná em Londrina (1948); b) Filial em Arapongas, na Praça Mauá; c) Funcionários e frente a loja filial de Arapongas; d) Interior da loja de Arapongas; e) Filial em Maringá; f) Posto instalado na Avenida Brasil esquina com a Avenida São Paulo, década de 1950	358
116	Projeto não executado de Artigas para o <i>Loteamento e Urbanização da Fazenda Rancho Alegre</i> , 1953, em Paranavaí-PR. Atual distrito de Porto Brasília, Município de Querência do Norte	359
117	Porto Brasília: a) vista da malha urbana; b) Vista de uma das ruas para o Rio Paraná; c) Vista do Rio Paraná	360
118	Projeto da Casa Orlando Holzmann, estudo preliminar da planta	361

119	Projeto do edifício Thamar: a) elevação frontal; b) pormenor pilotis em “V”	364
120	a) Casa de Praia Giocondo Vilanova Artigas, Caiobá (1961): um dos pilares de tronco visto entre área social e o pátio central; b) Casa Elza Berquó, São Paulo (1967): pilares de tronco da ao redor do pátio interno	403
121	a) Planta conceitual do grupo de Casas-pátio de Mies van der Rohe (1938); a) Casa do arquiteto Philip Johnson, Cambridge, EUA (1942)	403
122	a) Fachada-muro da <i>Casa do arquiteto</i> Philip Johnson, Cambridge, EUA (1942), fotografada por Artigas durante a sua viagem de estudos em 1946-47; b) Fachada-muro da <i>Casa de Praia Giocondo Vilanova Artigas</i> , Caiobá (1961)	404
123	a) Notícia publicada em 1972 no jornal Diário do Paraná em que consta o nome de “João Batista Villa Nova Artigas” entre os indivíduos “acusados de subversão” e absolvidos “em sessão secreta” na 2ª auditoria da 2ª Região Militar, em São Paulo; b) Ficha de Artigas no DOPS/PR, de 10-08-1972. Frente da ficha e anotação registrada no verso	424
124	Centro médico Dr. Giocondo Vilanova Artigas e Dr. Affonso Antoniuk, Curitiba, 1975, planta do pavimento térreo e corte BB’ do anteprojeto	425
125	Referência de torre com estrutura em árvore: três torres de Frank Lloyd Wright: a) <i>Saint Mark’s Towers</i> (1929); b) <i>Torre de Pesquisas das Ceras Johnson</i> (1943); c) <i>Torre Price</i> (1953)	427
126	Referência de torre com estrutura em árvore: <i>Edifício do Banco América do Sul S.A.</i> , São Paulo, 1965. Projeto do engenheiro Ernest Robert Carvalho Mange e o arquiteto Ariaki Kato	427
127	Casa Renato Faucz, Curitiba, 1975, planta do pavimento térreo	428
128	Casa Arlindo Carvalho Pinto, projetada por Paulo Mendes da Rocha em São Paulo, 1974. Planta pavimento térreo, corte e elevação	429
129	Casa Edgard Niclewicz, Curitiba, 1978: a) Estudo preliminar da Planta do superior com o terreno; b) Vista do Pátio Interno	430

**LISTA DE FICHAS DE PROJETOS:**

<b>P.01</b>	<b>PROJETO 01 – Casa José Mehry, Curitiba, 1942</b>	<b>195</b>
FICHA	CONTEÚDO	PÁGINA
A	Casa José Mehry, elevação frontal; FICHA TÉCNICA.	196
B-I	Desenhos técnicos e Maquetes eletrônicas (Fonte: Elaborados pelo autor, 2014).	201-208
<b>P.02</b>	<b>PROJETO 02 – Casa Joel Vilanova Artigas, Curitiba, 1944</b>	<b>209</b>
FICHA	CONTEÚDO	PÁGINA
A	Casa Joel Vilanova Artigas, planta de eletricidade; FICHA TÉCNICA.	210
B-I	Desenhos técnicos e Maquetes eletrônicas (Fonte: Elaborados pelo autor, 2014).	216-223
J	Fotografias da Casa Joel Vilanova Artigas	224
<b>P.03</b>	<b>PROJETO 03 – Hospital São Lucas, Curitiba, 1945</b>	<b>231</b>
FICHA	CONTEÚDO	PÁGINA
A	Hospital São Lucas, perspectiva do anteprojeto; FICHA TÉCNICA.	232
B-O	Desenhos técnicos e Maquetes eletrônicas (Fonte: Elaborados pelo autor, 2014).	238-251
P-Z	Fotografias do Hospital São Lucas	252-262
<b>P.04</b>	<b>PROJETO 04 – 1ª Casa Álvaro Correia de Sá, Curitiba, 1945</b>	<b>263</b>
FICHA	CONTEÚDO	PÁGINA
A	1ª Casa Álvaro Correia de Sá, elevação para a Al. Prudente de Moraes; FICHA TÉCNICA.	264
B-J	Desenhos técnicos e Maquetes eletrônicas (Fonte: Elaborados pelo autor, 2014).	268-276
<b>P.05</b>	<b>PROJETO 05 – Casa Inocente Villanova Junior, Curitiba, 1945</b>	<b>277</b>
FICHA	CONTEÚDO	PÁGINA
A	Casa Inocente Villanova Jr., elevação frontal; FICHA TÉCNICA.	278
B-I	Desenhos técnicos e Maquetes eletrônicas (Fonte: Elaborados pelo autor, 2014).	281-288
<b>P.06</b>	<b>PROJETO 06 – Casa Coralo Bernardi, Curitiba, 1945</b>	<b>289</b>
FICHA	CONTEÚDO	PÁGINA
A	Casa Coralo Bernardi, elevação frontal, para a rua Dr. Ubaldino do Amaral; FICHA TÉCNICA.	290
B-I	Desenhos técnicos e Maquetes eletrônicas (Fonte: Elaborados pelo autor, 2014).	294-301
J-L	Fotografias da Casa Coralo Bernardi	302-304
<b>P.07</b>	<b>PROJETO 07 – Casa João Luiz Bettega, Curitiba, 1949</b>	<b>305</b>
FICHA	CONTEÚDO	PÁGINA
A	Casa João Luiz Bettega, elevação frontal; FICHA TÉCNICA.	306
B-J	Desenhos técnicos e Maquetes eletrônicas (Fonte: Elaborados pelo autor, 2014).	311-319
K-Q	Fotografias da Casa João Luiz Bettega	320-326

<b>P.08</b>	<b>PROJETO 08 – 2ª Casa Álvaro Correia de Sá, Ponta Grossa, 1949</b>	<b>353</b>
FICHA	CONTEÚDO	PÁGINA
A	2ª Casa Álvaro Correia de Sá, elevação frontal; FICHA TÉCNICA.	334
B-I	Desenhos técnicos e Maquetes eletrônicas (Fonte: Elaborados pelo autor, 2014).	339-346
J-L	Fotografias da 2ª Casa Álvaro Correia de Sá	347-349
<b>P.09</b>	<b>PROJETO 09 – Casa Orlando Holzmann, Ponta Grossa, 1952</b>	<b>365</b>
FICHA	CONTEÚDO	PÁGINA
A	Casa Orlando Holzmann, perspectiva do anteprojeto; FICHA TÉCNICA.	366
B-H	Desenhos técnicos e Maquetes eletrônicas (Fonte: Elaborados pelo autor, 2014).	370-376
I-L	Fotografias da Casa Orlando Holzmann	377-380
<b>P.10</b>	<b>PROJETO 10 – Edifício de Escritórios Tamar Gomes de Araújo, Curitiba, 1959</b>	<b>381</b>
FICHA	CONTEÚDO	PÁGINA
A	Edifício de Escritórios Tamar Gomes de Araújo, perspectiva do projeto; FICHA TÉCNICA.	382
B-O	Desenhos técnicos e Maquetes eletrônicas (Fonte: Elaborados pelo autor, 2014).	385-398
<b>P.11</b>	<b>PROJETO 11 – Casa de Praia Giocondo Vilanova Artigas, Caiobá, 1961</b>	<b>405</b>
FICHA	CONTEÚDO	PÁGINA
A	Casa de Praia Giocondo Vilanova Artigas, croqui da planta; FICHA TÉCNICA.	406
B-H	Desenhos técnicos e Maquetes eletrônicas (Fonte: Elaborados pelo autor, 2014).	410-416
I-L	Fotografias da Casa de Praia Giocondo Vilanova Artigas	417-420
<b>P.12</b>	<b>PROJETO 12 – Centro Médico Giocondo Vilanova Artigas e Affonso Antoniuk, Curitiba, 1975</b>	<b>431</b>
FICHA	CONTEÚDO	PÁGINA
A	Centro Médico Dr. Giocondo Vilanova Artigas e Dr. Affonso Antoniuk, elevação frontal; FICHA TÉCNICA.	432
B-M	Desenhos técnicos e Maquetes eletrônicas (Fonte: Elaborados pelo autor, 2014).	436-447
<b>P.13</b>	<b>PROJETO 13 – Casa Renato Faucz, Curitiba, 1975</b>	<b>449</b>
FICHA	CONTEÚDO	PÁGINA
A	Casa Renato Faucz, cortes transversal e longitudinal; FICHA TÉCNICA.	450
B-J	Desenhos técnicos e Maquetes eletrônicas (Fonte: Elaborados pelo autor, 2014).	453-461
<b>P.14</b>	<b>PROJETO 14 – Casa Edgard Niclewicz, Curitiba, 1978</b>	<b>463</b>
FICHA	CONTEÚDO	PÁGINA
A	Casa Edgard Niclewicz, elevação frontal; FICHA TÉCNICA.	464
B-J	Desenhos técnicos e Maquetes eletrônicas (Fonte: Elaborados pelo autor, 2014).	468-476
K-Q	Fotografias da Casa Edgard Niclewicz	477-483

## LISTA DE QUADROS

QUADRO	CONTEÚDO	PÁGINA
1	Crescimento demográfico Paraná e Brasil entre 1854 e 1980	28
2	Reconstituição do quadro de disciplinas do Gymnasio Paranaense segundo o Relatório de 1928 e o Anuário de 1929 deste estabelecimento	55
3	Currículo do curso da Faculdade de Engenharia do Paraná em 1928-29	79
4	Currículo do curso da Escola Politécnica de São Paulo com um recorte entre os anos de 1933 a 1937	92
5	Quadro-síntese da periodização de Bruand	144
6	Quadro-síntese da periodização de Zein	144
7	Projetos de Vilanova Artigas no Paraná – cidades e décadas	159
8	Coleção dos projetos de Vilanova Artigas no Paraná	161
9	Projetos de Vilanova Artigas no Paraná – categorias temáticas	162
10	Projetos de Vilanova Artigas no Paraná – Recorte de Pesquisa	164
11	Projetos de Vilanova Artigas no Paraná – Estudos de caso	164
12	Vilanova Artigas no Paraná: períodos de estudo	168
13	Análise gráfica: padronização das vistas e escalas	172
14	Análise textual: pressupostos	174

## LISTA DE SIGLAS E ABREVIATURAS

---

<b>FAU</b>	Faculdade de Arquitetura e Urbanismo
------------	--------------------------------------

---

<b>IAB</b>	Instituto de Arquitetos do Brasil
------------	-----------------------------------

---

<b>IBGE</b>	Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
-------------	-------------------------------------------------

---

<b>MAM-RJ</b>	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro
---------------	-----------------------------------------

---

<b>UFPR</b>	Universidade Federal do Paraná
-------------	--------------------------------

---

<b>UFRGS</b>	Universidade Federal do Rio Grande do Sul
--------------	-------------------------------------------

---

<b>UIA</b>	<i>Union Internationale des Architects</i>
------------	--------------------------------------------

---

<b>USP</b>	Universidade de São Paulo
------------	---------------------------

---

---

---

## SUMÁRIO

### A ARQUITETURA DE VILANOVA ARTIGAS NO PARANÁ: os projetos em Curitiba, Ponta Grossa e Caiobá (1942-1978)

Resumo	X
Abstract	XI
Lista de figuras	XII
Lista de fichas de projetos	XVII
Lista de quadros	XX
Lista de siglas e abreviaturas	XXI

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	1
-------------------------	---

<b>CAPÍTULO 1. O CAMINHO ENTRE O PARANÁ E SÃO PAULO (1915-1937)</b> .....	5
---------------------------------------------------------------------------	---

PRÓLOGO PARA O CAPÍTULO 1: A POÉTICA DA CASA PARANAENSE DE MADEIRA.....	6
-------------------------------------------------------------------------	---

<b>1.1 A ORIGEM E FORMAÇÃO PARANAENSE DE VILANOVA ARTIGAS (1915-1932)</b> .....	10
---------------------------------------------------------------------------------	----

1.1.1. A formação histórica do Paraná.....	16
--------------------------------------------	----

1.1.1.1. O período do <i>Paraná Tradicional</i> .....	17
-------------------------------------------------------	----

1.1.1.2. O período do <i>Paraná Moderno</i> .....	26
---------------------------------------------------	----

1.1.2. Curitiba, 23 de junho de 1915: o nascimento e a família Vilanova Artigas .....	31
---------------------------------------------------------------------------------------	----

1.1.2.1. A família Artigas.....	33
---------------------------------	----

1.1.2.2. A família Villanova.....	36
-----------------------------------	----

1.1.3. Teixeira Soares: a cidadezinha de madeira (1922 a 1926).....	40
---------------------------------------------------------------------	----

1.1.4. Curitiba da década de 1920: o ambiente cultural e a formação no <i>Gymnasio Paranaense</i> .....	46
---------------------------------------------------------------------------------------------------------	----

1.1.4.1. O curso e os professores do Gymnasio Paranaense (1927 a 1931).....	54
-----------------------------------------------------------------------------	----

1.1.4.2. O professor e poeta Dario Vellozo: possíveis influências de um discurso?.....	59
----------------------------------------------------------------------------------------	----

1.1.4.3. O edifício do Gymnasio: possíveis influências de uma arquitetura?.....	67
---------------------------------------------------------------------------------	----

1.1.5. Lições de engenharia: a Faculdade de Engenharia do Paraná (1932).....	73
------------------------------------------------------------------------------	----

1.1.5.1. A engenharia no Paraná.....	75
--------------------------------------	----

1.1.5.2. A primeira Universidade do Brasil e a Faculdade de Engenharia do Paraná.....	76
---------------------------------------------------------------------------------------	----

<b>1.2. A FORMAÇÃO PAULISTA (1933-1937)</b> .....	83
---------------------------------------------------	----

1.2.1. O engenheiro-arquiteto: Escola Politécnica de São Paulo (1933 a 1937).....	89
-----------------------------------------------------------------------------------	----

1.2.2. O artista: a Família Artística Paulista ou Grupo Santa Helena (1936).....	95
----------------------------------------------------------------------------------	----

1.2.3. O profissional: o estágio com Bratke, os concursos com Warchavchik e o início da trajetória profissional (1935 a 1940).....	101
------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----

<b>1.3. A FAMÍLIA VILLANOVA ARTIGAS NO PARANÁ</b> .....	105
---------------------------------------------------------	-----

EPÍLOGO PARA O CAPÍTULO 1: A POÉTICA DA CASA PAULISTA DE CONCRETO.....	108
------------------------------------------------------------------------	-----



<b>CAPÍTULO 2. A OBRA DE VILANOVA ARTIGAS (1937-1985)</b> .....	113
<b>2.1. ESTUDOS PANORÂMICOS E PERIODIZAÇÕES DA OBRA DO ARQUITETO</b> .....	114
2.1.1. Notas a respeito das principais publicações sobre a obra do arquiteto.....	116
2.1.2. A periodização de Bruand em 3 períodos.....	125
2.1.3. A periodização de Zein em 4 períodos.....	131
2.1.4. Quadro-síntese das periodizações de Bruand e Zein.....	144
<b>2.2. O ESTUDO DA OBRA DE VILANOVA ARTIGAS NO PARANÁ</b> .....	146
2.2.1. Publicações sobre a arquitetura de Artigas no Paraná.....	150
2.2.2. Levantamento da relação de projetos e seleção dos estudos de caso.....	157
2.2.3. Periodização proposta para análise da obra no Paraná.....	166
2.2.4. Pressupostos para a análise dos estudos de caso.....	169
<b>CAPÍTULO 3. OS PROJETOS EM CURITIBA, PONTA GROSSA E CAIOBÁ (1942-1978)</b> .....	177
<b>3.1. DÉCADA DE 1940 E O CAMINHO DA ARQUITETURA MODERNA</b> .....	178
PROJETO 01 – Casa José Mehry, Curitiba, 1942.....	195
PROJETO 02 – Casa Joel Vilanova Artigas, Curitiba, 1944.....	209
<b>3.1.1. Uma carta, um cliente, um arquiteto e um hospital</b> .....	225
PROJETO 03 – Hospital São Lucas, Curitiba, 1945.....	231
PROJETO 04 – 1ª Casa Álvaro Correia de Sá, Curitiba, 1945.....	263
PROJETO 05 – Casa Inocente Vilanova Junior, Curitiba, 1945.....	277
PROJETO 06 – Casa Coralo Bernardi, Curitiba, 1945.....	289
PROJETO 07 – Casa João Luis Bettega, Curitiba, 1949.....	307
<b>3.1.2. Ponta Grossa e a arquitetura moderna</b> .....	329
PROJETO 08 – 2ª Casa Álvaro Correia de Sá, Ponta Grossa, 1949.....	333
<b>3.2. DÉCADA DE 1950 E O CAMINHO DA CRÍTICA</b> .....	349
PROJETO 09 – Casa Orlando Holzmann, Ponta Grossa, 1952.....	365
PROJETO 10 – Edifício de Escritórios Tamar Gomes de Araújo, Curitiba, 1959.....	381
<b>3.3. DÉCADA DE 1960 E O CAMINHO DA EXPERIMENTAÇÃO</b> .....	399
PROJETO 11 – Casa de Praia Giocondo Vilanova Artigas, Caiobá, 1961.....	405
<b>3.4. DÉCADA DE 1970 E O CAMINHO DA CONSAGRAÇÃO</b> .....	421
PROJETO 12 – Centro Médico Dr. Giocondo V. Artigas e Dr. Affonso Antoniuk, Curitiba, 1975.....	431
PROJETO 13 – Residência Renato Faucz, Curitiba, 1975.....	449
PROJETO 14 – Residência Edgard Niclewicz, Curitiba, 1978.....	463
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	485
<b>FONTES E REFERÊNCIA</b> .....	493



---

### DELIMITAÇÃO DO TEMA, RELEVÂNCIA, OBJETIVOS E ESTRUTURA DA PESQUISA

Vilanova Artigas é um nome fundamental na história da arquitetura brasileira do século XX. Seus projetos, textos, desenhos e obras construídas, somados à sua contribuição ao ensino da arquitetura e urbanismo, à participação na organização da classe profissional e à militância política caracterizam-no como um arquiteto pleno. Sua obra é extensa e diversificada, primorosa e polêmica, e tem influenciado gerações de arquitetos desde a década de 1940 até os dias póstumos e atuais. Principalmente em São Paulo, cidade onde viveu a maior parte de sua vida e atuou como destacado profissional.

Mas tanto a sua influência como a presença de sua produção ultrapassam os limites geográficos de São Paulo, estado e cidade, para encontrar solo fértil, ou firme, em outros lugares do Brasil. Dentre eles, e provavelmente o mais importante território depois de seu “habitat paulista”, está o Paraná, seu estado natal.

Nascido em Curitiba em 1915, João Batista Vilanova Artigas transferiu-se para São Paulo por volta de 1933, a fim de cursar engenharia-arquitetura na Escola Politécnica, onde se formou em 1937. A sua relação com o Paraná não se restringe somente à local de nascimento, mas abrange todo o período de sua infância e juventude, até a sua partida para São Paulo. Desde esse momento, a sua trajetória profissional tem sido comumente registrada em trabalhos acadêmicos e outras publicações, que têm contribuído para o reconhecimento de seus principais projetos e marcos biográficos.

Entre as décadas de 1940 e 1970 Artigas retorna algumas vezes ao Paraná para realizar projetos para residências, edifícios comerciais, de saúde, de lazer e equipamentos públicos. Os projetos construídos, e ainda existentes, mais conhecidos encontram-se nas cidades de Curitiba e Londrina. No entanto, Artigas projetou também em Ponta Grossa – que na década de 1940 ainda era a segunda maior cidade do estado, vindo antes de Londrina –, na praia de Caiobá e em alguns municípios da região Norte e litoral, sendo contabilizado um total de 34 projetos. Parte deles esteve ligada a seus laços familiares e de amizade; e outra parte ligada a outros tipos de contatos, como é o caso dos projetos de Londrina, relacionados ao seu sócio Carlos Cascaldi.

Com os projetos elaborados para Londrina entre 1948 e 1955, seu trabalho realizado em território paranaense ganhou destaque, principalmente com o projeto da Estação Rodoviária, cuja linguagem era consonante à arquitetura da Escola Carioca. Esta série de

projetos foi publicada no livro *Artigas e Cascaldi: arquitetura em Londrina*, de 2003, por Juliana Suzuki, a partir de sua dissertação de mestrado elaborada junto ao programa de pós-graduação da FAU-USP. Reúne 12 projetos, entre construídos e não-construídos, constituindo um excelente registro dessa produção.

Todavia, não foram encontradas pesquisas sobre a integralidade da produção de Artigas no Paraná, existindo apenas a abordagem de algumas de suas obras em Curitiba. E, em geral, as obras mais conhecidas e que ainda se encontram preservadas.

A **DELIMITAÇÃO DO TEMA** da presente pesquisa foca na seleção dos estudos de caso que abrangem projetos em Curitiba Ponta Grossa e Caiobá, produzidos num período delimitado entre os anos de 1942 e 1978 – a partir das datas registradas dos projetos arquitetônicos – e que engloba o período integral da produção de Artigas no Paraná. Além disso, os estudos de caso analisados nesta pesquisa complementam o recorte de projetos de Londrina, já estudado. Os trabalhos realizados para outros pontos geográficos do estado não oferecem ainda dados suficientes para uma análise mais aprofundada, mas foram identificados e abordados de modo breve. Sendo assim, julga-se que a reunião desses projetos reafirma a **RELEVÂNCIA** da pesquisa no contexto histórico da produção do arquiteto, da arquitetura moderna brasileira e da história do Paraná. E o tema, que alinha o estudo de projetos arquitetônicos do período moderno brasileiro sobre um eixo de abordagem histórica e historiográfica afina-se com a área de concentração de *teoria, história e crítica* da arquitetura do *Programa de Pesquisa e Pós Graduação em Arquitetura* da Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

---

2

Identificada esta lacuna, procurou-se delimitar o tema desta pesquisa de modo que o seu **OBJETIVO** geral fosse levantar a totalidade destes projetos e ampliar o conhecimento da produção paranaense do arquiteto. E de modo específico, os objetivos são estruturados em três pontos principais:

- 1) Examinar os vínculos diretos do arquiteto com o Paraná, de modo a identificar a relação com a origem desses projetos e as possíveis influências do meio cultural, tanto em sua personalidade, como aquelas que possam estar relacionadas ao imaginário de sua produção arquitetônica;
- 2) Revisar as características da obra geral do arquiteto a partir de um panorama de sua produção e delimitar o recorte de sua produção em território paranaense;

- 3) Levantar os projetos elaborados para Curitiba, Ponta Grossa e Caiobá entre as décadas de 1940 e 1970; e registrar os estudos de caso através da fixação de pressupostos de análise e da padronização gráfica através do redesenho com base nos originais disponíveis nos acervos.

Fundamentada nestes objetivos, a **ESTRUTURA DA PESQUISA** foi desenvolvida em três capítulos que organizam o seu conteúdo:

No **Capítulo 1 – O caminho entre o Paraná e São Paulo (1915-1937)** procura-se inicialmente examinar o período em que Vilanova Artigas viveu no Paraná, abordando aspectos de sua origem e formação nesse meio cultural. Estes aspectos podem ser relacionados tanto à formação de sua personalidade, como às possíveis influências daquele período que refletiram anos mais tarde em sua produção profissional, sendo algumas mais explícitas e outras menos. Para isso, evoca-se logo de início a conhecida menção de Artigas à “casinha paranaense” de sua infância, atribuída por ele às intenções do projeto da Casa Olga Baeta, que fora construída em São Paulo na segunda metade da década de 1950 e se tornou um marco em sua produção. Procura-se ainda, verificar as relações familiares do arquiteto, e identificar quais estiveram ligadas à alguns dos projetos analisados.

Para prenunciar a ordem cronológica que estrutura o desenvolvimento da pesquisa, o capítulo 1 avança pelas três primeiras décadas da vida do arquiteto. É estruturado em duas partes, passando do item *a origem paranaense (1915-1932)* para o item *a formação paulista (1933-1937)*. Este procura rever alguns aspectos da transição do jovem João Batista para outro meio cultural, de sua formação acadêmica e de sua chegada ao exercício profissional. Este capítulo tem um caráter mais historiográfico, visando levantar novas fontes de pesquisa sobre Vilanova Artigas junto aos acervos paranaenses e ampliar os tópicos biográficos do arquiteto que possam contribuir com a interpretação de sua obra.

No **Capítulo 2 – A obra de Vilanova Artigas (1937-1985)** procura-se realizar uma contemplação panorâmica da obra do arquiteto a partir da revisão das publicações existentes. Também é estruturado em duas partes:

O item *Estudos panorâmicos e periodizações da obra do arquiteto* parte da revisão das principais publicações da obra geral, que vão desde a abordagem de alguns dos seus projetos

mais conhecidos até os estudos que visaram uma abordagem conjuntural da obra. Em textos publicados por Yves Bruand e por Ruth Verde Zein são identificadas duas possibilidades para um estudo panorâmico da obra de Artigas, propostos através de diferentes estruturas de periodização. Analisados com maior atenção, estes dois estudos fornecem uma síntese geral das fases da obra e de suas principais linguagens e atributos projetuais.

Já o item *O estudo da obra de Vilanova Artigas no Paraná* procura delimitar o recorte específico da pesquisa. Do mesmo modo, tem início com a revisão das publicações existentes, só que num recorte específico do tema. Apresenta a metodologia da pesquisa, de maneira a demonstrar o processo de levantamento e seleção dos estudos de caso; propõe uma estrutura de periodização para a análise da obra de Artigas no Paraná; e fixa pressupostos para a análise textual e gráfica dos projetos.

No **Capítulo 3 – A arquitetura de Vilanova Artigas no Paraná: os projetos em Curitiba, Ponta Grossa e Caiobá (1942-1978)** são abordados os estudos de caso constituídos por 14 projetos construídos ou não-construídos, dispostos através de uma periodização estruturada cronologicamente pelas quatro décadas da produção (1940, 1950, 1960, 1970), que procura contextualizá-los com a trajetória do arquiteto.

4

---

Cada estudo de caso é composto por uma ficha síntese de informação; um texto individual com pressupostos fixos (informações gerais, terreno, partido, programa e organização espacial, sistema construtivo); lâminas com o redesenho que padroniza a apresentação dos projetos e as imagens disponíveis coletadas.

Deste modo, espera-se constituir uma contribuição à pesquisa e ao (re)conhecimento destes projetos como produção significativa para a arquitetura moderna brasileira, e pioneira, para a história da arquitetura no Paraná.

O CAMINHO ENTRE O PARANÁ E SÃO PAULO (1915-1937)

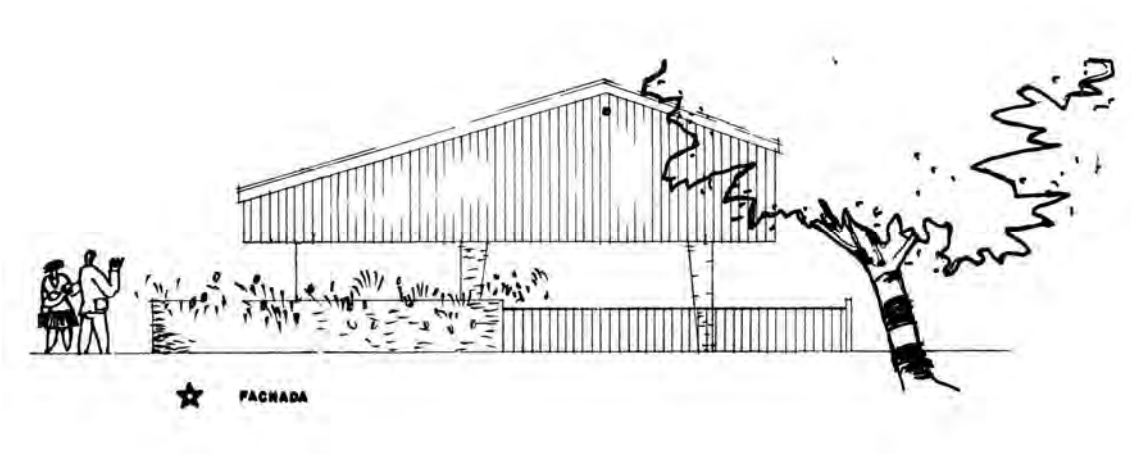


Figura 1: Fachada da Casa Olga Baeta (1956), em São Paulo. A metáfora da “casinha paranaense”.

(Fonte: Biblioteca da FAU-USP).

“Essa é a Casa Olga Baeta, e empresto a ela um valor muito grande, pela pesquisa de proporções feita. A empena, o jeito de organizar este telhado... Foi a primeira vez que se fez uma empena de concreto aqui em São Paulo e com as formas na vertical, de madeira que repetisse, em sua retirada, a casa em que vivi quando era criança e jovem, em minha terra, no Paraná. Em todo o caso, eu quis fazer nesta obra uma casa paranaense com proporções específicas. Deliberadamente quis fazer uma casa paranaense, como quem vai buscar no amor juvenil que essa casa me tinha deixado a expressão que eu tinha de botar nesta obra.”

Vilanova Artigas  
(ARTIGAS, 1989,p.77)

---

A POÉTICA DA CASA PARANAENSE DE MADEIRA



**Figura 2:** aspecto da superfície de uma construção com tábuas de araucária no interior do Paraná (Fonte: Fotografia do autor, 2004).

A casa de madeira é a casa do povo paranaense. Arquitetura popular, arquitetura autóctone.

Entre as ferramentas para a sua construção – metro, prumo, esquadro, serrote, arco de pua, trado, furadeira, punção, plaina, galorpa, formão – as principais são as mãos. As mãos experientes do carpinteiro, as mãos comuns do colono, camponês e cidadão. As mãos próximas dos membros da família, as mãos solidárias da comunidade no mutirão. A construção desta casa é artesanal e revela as marcas da (im)perfeição das mãos humanas.

À carpintaria rudimentar do homem caboclo somou-se a carpintaria das etnias imigrantes. Alemães, italianos, ucranianos, russos, poloneses, japoneses, entre outros, trouxeram para esta arquitetura novos ingredientes construtivos e culturais – o sótão, as toras encaixadas, as ensambladuras, os lambrequins. Suas maneiras de construir incrementaram a técnica, adaptaram a funcionalidade, imprimiram os signos particulares de cada cultura – talvez na tentativa de resguardar na própria casa um punhado daquela terra natal deixada para trás. A força das raízes.



A “casa de colono” ganhou novos apelidos. Devido à presença dos povos eslavos – formidáveis artífices da madeira – foi também chamada de “casa de polaco”. As diferenças e semelhanças agregaram-lhe prefixos cultos de identidade e esta casa luso-brasileira passou a ser reconhecida também como teuto, ítalo, eslavo, nipo, etc. E na mistura de todas elas, simplesmente, “casa paranaense”.

A madeira de lei – araucária, imbuia, figueira-branca, pau d’alho, peroba, muitas delas hoje em extinção – foi matéria prima para casas simples e sofisticadas. Foi também matéria prima para a igreja e a capela, para a escola e o hospital, para o edifício administrativo e o edifício de lazer ou “utilidade pública”, para a venda e o engenho, para o paiol e a estrebaria.

Mas a “casinha de madeira” foi o equipamento essencial para a ocupação do território paranaense. Nos ambientes costeiros, rurais e urbanos, foi símbolo de civilização. Cujas fé no progresso fez com que cidades inteiras fossem construídas a medida que as matas eram destruídas.

Dos tempos de Colônia aos de Império, das sucessivas fases da República até o tempo presente, esta casa ainda é habitada. E ainda é construída pelas mãos do “saber fazer” popular.

Este saber de certo modo empobreceu, devido ao próprio progresso: à sua industrialização, à difusão de outras técnicas construtivas e seu acesso econômico, à marcha que conduz aos novos rumos do “saber” e do “saber fazer”, à devastação das matas naturais. E a excelência alcançada nas técnicas da construção em madeira apaga-se pouco a pouco junto com as mãos dos velhos carpinteiros.



a)



b)

*"A civilização devassa os caminhos e devasta a floresta. Quase sempre é preciso derrubar para construir" p.119.*



c)



d)



f)

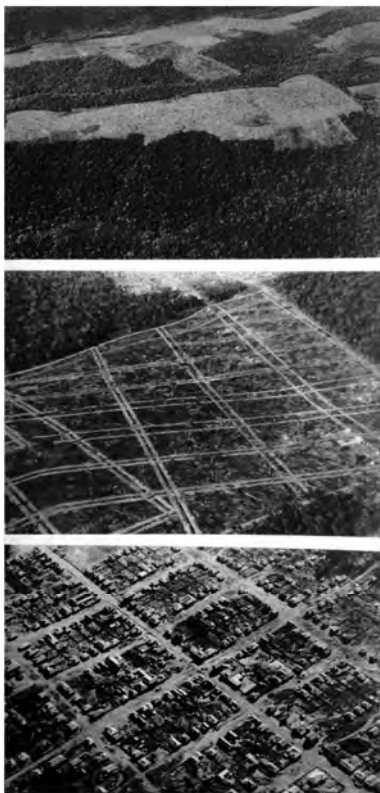
*"Já são afamadas as pitorescas casas de madeira nos campos, nos vilarejos, nos arredores de Curitiba. Muito preferidas pela fácil, econômica e rápida terminação..." p.127.*



e)

a, b, c, d, e, f) Fotografias e textos do livro de comemoração do Centenário de Emancipação do Estado do Paraná. (Fonte: O PARANÁ NO SEU CENTENÁRIO, 1953).

Figura 3: A arquitetura popular de madeira popular no Paraná I.



a)

*"Derrubada.  
Traçado.  
A Vila construída.*

*Sequência rápida e bem orientada de uma  
colonização nos dias de hoje" p.152-153.*



b)



c)



e)



f)



g)



d)

*"Início da construção de  
moradias. É preciso muita  
coragem, constância e trabalho  
para a realização do que  
planejaram" p.157.*



h)



i)

a, b, c, d, e, f, g, h, i) Fotografias e textos do livro de comemoração do Centenário de Emancipação do Estado do Paraná. (Fonte: O PARANÁ NO SEU CENTENÁRIO, 1953).

Figura 4: A arquitetura popular de madeira popular no Paraná II.

## 1.1. A ORIGEM E A FORMAÇÃO PARANAENSE (1915-1932)

A Casa Olga Baeta (1956) representou um marco importante na produção arquitetônica de Vilanova Artigas, como um projeto que estabeleceu diretrizes fundamentais para o desenvolvimento de uma linha para a arquitetura paulista. No entanto, seu autor costumava se referir a ela como “casa paranaense”, num ato de evocação de sua infância e juventude no Paraná, que se revelam presentes em sua memória afetiva e imaginário criativo. Deste modo, ambigualmente e ironicamente, pode-se dizer que um tipo de projeto proposto para uma certa “arquitetura paulista” foi uma tal “casa paranaense”.

Todavia é preciso esclarecer que Artigas não adaptou, e muito menos imitou uma tipologia de casa usualmente construída no Paraná aos modos de morar de São Paulo. Trata-se antes de uma referência explícita aos símbolos construtivos de um tipo de casa de autóctone, cujas técnicas de se trabalhar a madeira já integravam bem o arcabouço da cultura popular do povo paranaense.

A maneira como esta referência é expressa pelas palavras do arquiteto, de modo a reunir aspectos simbólicos daquela arquitetura e a memória afetiva de sua própria vivência em sua terra natal, não se diferencia muito do tipo de operação que aparece na obra de um poeta. As referências do arquiteto à “casa de minha infância” ou “da minha terra” expõe uma intenção poética da criação artística que fundamenta este projeto. Não há equívoco nem gratuidade nesta ideia, uma vez que o próprio Artigas fazia menção ao gosto pela poesia e, em boa parte de seu discurso, estabeleceu outras relações entre a arte poética e seu modo de pensar e fazer arquitetura.

Portanto, no caso das palavras atribuídas à Casa Olga Baeta, seria mais correto dizer que se trata antes de um “metáfora da casa paranaense”, do que uma “apropriação tipológica” de um tipo autóctone e específico de arquitetura.

Esta abordagem inicial escapa de uma abordagem especificamente arquitetônica – espacial, formal, programática e técnico-construtiva – e se posiciona num piso mais amplo da cultura erudita. Mas assim como as ideias em torno da Casa Baeta, a contemplação do conjunto da obra de Artigas revela que o arquiteto não se conteve em conceber arquitetura apenas dentro dos limites de seu campo epistemológico do conhecimento. Ele transcende quase sempre, e com naturalidade intelectual, os limites do projeto para a ampla dimensão do humano e sua espacialidade, seja em suas dimensões culturais, sociais, políticas, econômicas; em todas elas, Artigas – o arquiteto, o técnico, o artista, o cidadão – se faz presente.

Constatadas essas breves características da personalidade deste arquiteto notável, somadas à sua consciência de ser individual e social, sua visão de mundo e maneira de pensar e realizar o ofício da arquitetura, como se poderia definir numa única expressão figura de Vilanova Artigas? Arquiteto ou engenheiro-arquiteto? Técnico ou artista? Arquiteto moderno ou mestre arquiteto? Professor universitário ou intelectual progressista? Representante de classe profissional ou militante político de esquerda? De um modo ou outro, o título mais exato, abrangente e convergente parece ser mesmo o de “arquiteto”, simples e plenamente.

Para iniciar a presente pesquisa parece pertinente lançar previamente dois marcos limites da trajetória de vida do autor, e indispensáveis para a situação e melhor compreensão de sua obra: João Batista Vilanova Artigas nasceu em 23 de junho de 1915, na cidade de Curitiba e faleceu em 12 de janeiro de 1985, na cidade de São Paulo, onde viveu maior parte de sua vida e se destacou como um importante arquiteto. Tais limites biográficos conduzem a outra questão quanto alguns limites geopolíticos aí postos – se é que eles existem – quanto à tentativa de atribuir retoricamente uma naturalidade à figura Vilanova Artigas: **arquiteto paranaense ou arquiteto paulista?**

Mantenha-se a questão em suspenso, para que antes se possa retomar alguns aspectos em torno de sua identidade paranaense ou paulista.

Um depoimento que prefacia o livro *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*<sup>1</sup>, resultado de uma edição de vários testemunhos autobiográficos do arquiteto, inicia-se com menções à sua origem e criação no Paraná. Essas passagens, ainda que breves, destacam algumas informações mais relevantes desse período e compõem uma referência valiosa. As informações ultrapassam o rol de memórias pessoais para constituir dados historiográficos e biográficos através de uma narrativa que estrutura cronologicamente a sua trajetória. E, em particular, ao tema desta pesquisa, que procura investigar como objetivo geral os projetos elaborados para cidades do estado paranaense, esta narrativa opera como um fio condutor para a investigação preliminar, em que a ordem cronológica contribui para o exame das relações de Artigas com o Paraná e para clarear algumas informações levantadas junto dos estudos de caso analisados.

Em primeiro, observa-se que as menções de Artigas à sua origem paranaense reforçam um tipo de ligação especial dele com o Paraná, que era estabelecida tanto pelos laços afetivos com a família, como também pelas impressões permanentes em seu espírito da cultura paranaense de sua primeira formação e convívio. Prova mais explícita disso é sem dúvida, o

---

<sup>1</sup> FERRAZ, 1997, pp.14-33.

teor de seu discurso em torno da Casa Olga Baeta. E, em segundo, podem-se levantar novas questões tais como: será que a citação da casa popular de madeira foi a única referência de expressão à sua formação na cultura paranaense? E ainda, que aspectos específicos da cultura paranaense estiveram relacionados diretamente à sua vivência em sua terra natal?

Com estas questões não se pretende estabelecer argumentos hipotéticos, mas apenas deter-se um pouco mais sobre este período e verificar quais são os aspectos significativos nas informações que o próprio arquiteto indicou como marcos de sua biografia “paranaense”. Sendo assim, é possível desdobrarem-se ainda as seguintes questões: como era o ambiente cultural do período de infância e juventude de Vilanova Artigas no Paraná? E de que modo alguns desses aspectos culturais influenciaram na personalidade do arquiteto e em sua arquitetura?

As informações apresentadas pelo arquiteto em seu depoimento compreendem marcos como: o nascimento em Curitiba; a origem das famílias materna e paterna e suas relações com a história do Paraná; a mudança para uma pequena cidade interiorana chamada Teixeira Soares e o estudo primário; o retorno à Curitiba para o estudo no *Gymnasio Paranaense* [sic] e o ingresso para formação profissional na Faculdade de Engenharia do Paraná – a partir daí encerra-se a sua permanência definitiva no Paraná, e sua biografia é escrita a partir de São Paulo.

O relato fornece tópicos historiográficos que balizam aspectos relevantes de sua vida no Paraná, ou seja, seu primeiro período biográfico. Julga-se que a identificação e exploração destes tópicos constituem marcos convincentes para estruturar a investigação deste período. Portanto, este primeiro capítulo da pesquisa é dedicado à investigação historiográfica, com o objetivo de contribuir à biografia do arquiteto, com alguns dados averiguados, de um modo que talvez possa se dizer, “dentro dos limites do Paraná”.

Tal operação pode ser passível de questionamentos como: o que esta abordagem de cunho historiográfico tem de relação com a abordagem da arquitetura de Artigas? Mas aí seria necessário replicar: afinal, o que uma “casa paulista” possui de relação com um tipo de “casa paranaense”? Outro comentário de Artigas sobre *Casa Olga Baeta* se faz oportuno:

“Essa casa é de um casal de cientistas do Instituto Butantã. É o tipo de casa que eu julgo inspirada na casa paranaense. É apoiada em 6 colunas e essas duas empenas proporcionam levar quatro metros de balanço.

Mas a inspiração é da casa paranaense. Aqui, ponho as tábuas da empena na vertical, como se fosse a concepção estrutural da casinha da minha infância. Foi a primeira vez que se fez uma empena desse tamanho. Isso me tirava o sono porque, quando nós tiramos a madeira grossa o que resultou foi um concreto desesperado. Uma coisa hedionda!”<sup>2</sup>.

E com isso, insiste-se na dimensão poética impressa por Artigas em sua obra. E esta dimensão é parte integrante do artista, não do técnico. A intenção não é criar aqui uma dicotomia entre estes conceitos que integram o ofício do profissional arquiteto, mas evidenciar no discurso de Artigas a fala do artista quase em primazia à fala do artista, ou uma trama harmônica entre ambos: “inspiração”, “estrutura”, “infância”, “concreto”, “emoção” – a arte e a técnica. Sabe-se que o reconhecimento de um artista não se consolida somente pelo seu domínio da técnica, mas principalmente, pelas impressões de seu espírito projetadas por ele em sua obra. A técnica é somente o instrumento para a realização da expressão artística, o meio de construção; já a arte é a manifestação do espírito do artista, composto pela sua personalidade e pela formação que a compõe, é o que confere sentido e alma à obra de arte.

Entre os autores que discutiram bem as questões em torno das partes que compõem a arte e o artista, esteve Mário de Andrade. Numa aula inaugural intitulada *O artista e o artesão*, em 1938, o escritor procurou discriminar algumas dessas partes que compõem a arte e o artista:

“O artesanato é uma parte da técnica da arte, a mais desprezada infelizmente, mas a técnica da arte não se resume no artesanato. O artesanato é a parte da técnica que se pode ensinar. Mas há uma parte da técnica de arte que é, por assim dizer, a objetivação, a concretização de uma verdade interior do artista. Esta parte da técnica obedece a segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e como ser social. Isto não se ensina e reproduzir é imitação”<sup>3</sup>.

---

<sup>2</sup> Ibid., p.72.

<sup>3</sup> ANDRADE, 2005, p.13. Nota: aula inaugural proferida por Mário de Andrade aos cursos de Filosofia e História da Arte do Instituto de Artes, da Universidade do Distrito Federal [Rio de Janeiro], em 1938.

São justamente estes “segredos, caprichos e imperativos do ser subjetivo, em tudo o que ele é, como indivíduo e ser social” – o que não se pode ensinar – que justificam a necessidade desta operação historiográfica prévia de se investigar um pouco mais da ligação entre Artigas e o Paraná. Para isso, a investigação procura guiar-se pelas diretrizes da origem e formação de João Batista Vilanova Artigas, supondo que, de algum modo, este conhecimento possa contribuir à uma possível interpretação das relações entre o arquiteto, sua obra e o Paraná.

A relevância da origem e da formação de Artigas no Paraná não podem deter-se nas alusões à concepção da Casa Baeta. Estes, somente tornam mais evidentes a importância de sua relação com o Paraná – terra de onde partiu e para a qual tantas vezes retornou, em visita, à trabalho, e talvez ambos simultaneamente. A ocasião se faz propícia à investigação da terra onde viveu, a fim de compreender as características do ambiente cultural em que se formou.

A atribuição da qualidade de “casa paranaense” à Casa Olga Baeta, é antes uma metáfora do que uma relação arquitetônica direta – trata-se portanto de uma abordagem mais poética ou abstrata, do que a abordagem de atributos arquitetônicos. E uma metáfora é uma relação de semelhança de linguagem estabelecida entre dois objetos, no caso, a relação entre a concepção da obra de arte (e arquitetônica) e um modo de ser (e habitar) presente no existente do artista (e arquiteto). A metáfora não é atributo somente da arte poética, mas elemento essencial que se faz presente na imagem criada pela arte da arquitetura, e que está relacionada à experiência existencial de quem cria a obra, e de quem a habita. É interessante verificar o que observa o arquiteto Juhani Pallasmaa sobre as metáforas da arquitetura:

“As edificações são construções simultaneamente utilitárias para finalidades específicas, além de imagens espaciais e materiais de nosso “estar no mundo”. São metáforas vivas que fazem uma mediação entre o mundo e a esfera humana da vida, imensidão e intimidade, passado e presente. A fim de conferir estrutura e significado à nossa experiência existencial, a arte da arquitetura projeta estrutura e imagens mentais externalizadas que nós ocupamos e nas quais vivemos. Normalmente, as metáforas da arquitetura não são concebidas de modo consciente nem identificadas de forma intelectual, pois orientam e condicionam nossas ações e emoções por meio de canais inconscientes e corpóreos. As metáforas da arquitetura se fundamentam em nossas



próprias faculdades de “estar no mundo” e são percebidas por nosso senso existencial e corporificado, não pelo intelecto.

Gostaria de deixar claro que não apoio a nostalgia ou o conservadorismo da arquitetura. Defendo uma arquitetura que advém do conhecimento de seu solo histórico, cultural, social, e mental”<sup>4</sup>.

A metáfora da “casa paranaense” remete ao solo histórico, cultural, social e mental que formou a infância e a juventude do arquiteto, e que está por trás de sua força criadora. Os componentes deste solo, evocados por ele através de sua memória afetiva, forneceu-lhe símbolos encontrados na infância e juventude vividas no Paraná, os quais converteu num método de criação poética e numa linguagem arquitetônica pessoal.

Com isso, é interessante ressaltar que a relação de João Batista com o Paraná foi mais intensa do que o modo como os estudos de sua obra costumam abordar. O Paraná não foi somente um lugar de onde veio, ou onde realizou um conjunto de projetos conhecidos ou não. Foi antes de qualquer outro aspecto que se possa pesquisar, o ambiente cultural em que João Batista realizou as suas primeiras experiências existenciais, delimitando o período integral de sua formação infanto-juvenil até o ingresso no curso superior.

Somente a partir de então, migrou para São Paulo, onde foi personagem central na criação de “um tipo de arquitetura paulista”, que lá numa fase de maturação existencial do arquiteto, reencontrou “um tipo de arquitetura paranaense”, explicado pelo autor através de um discurso subjetivo e pessoal. Portanto, quanto à questão posta em suspenso há alguns parágrafos atrás: “Vilanova Artigas, arquiteto paranaense ou arquiteto paulista?” Só é possível uma resposta: “Nem um dos dois, unicamente”<sup>5</sup>.

Inicia-se então esta tarefa sobre os tópicos biográficos do arquiteto no Paraná com a revisão da formação histórica deste território e sociedade, a fim de, em seguida, situar a existência de Artigas em seu contexto e finalmente examinar aspectos de sua origem e formação.

---

<sup>4</sup> PALLASMAA, 2013, p.68.

<sup>5</sup> Nota: Livre alusão a uma expressão empregada por Artigas em resposta a questionamentos elaborados pro ele no artigo *Os caminhos da arquitetura moderna*, de 1952: “Surge afinal a questão: onde ficamos? Ou: o que fazer? Esperar por uma nova sociedade e continuar fazendo o que fazemos, ou abandonar os misteres de arquiteto, já que eles se orientam numa direção hostil ao povo, e nos lançarmos na luta revolucionária completamente? Nenhum dos dois, unicamente” (ARTIGAS, 2004, p.49).

### 1.1.1. A formação histórica do Paraná

O Paraná e São Paulo sempre estiveram ligados tanto pela divisa geográfica que os define territorialmente como pela sobreposição de aspectos sociais, políticos, culturais e econômicos. A força dessa ligação remonta a uma origem político-administrativa sobre um território comum, submetido à antiga Capitania de São Vicente (1532), fundada nos primórdios do tempo de Colônia, e mais tarde à Província de São Paulo (1821), durante o período de profundas transformações reservadas ao século XIX, entre o final do tempo de Reino Unido de Portugal, Brasil e Algarves e o início do Império do Brasil.

A ocupação do território paranaense consolidou-se ao longo de quatro séculos – XVII, XVIII, XIX e XX – e cinco grandes ciclos econômicos impulsionaram a sua formação – o ouro, o tropeirismo, a erva-mate, a madeira e o café, antes da diversificação agropecuária. Junto ao desenvolvimento dos ciclos econômicos ocorreram distintas movimentações populacionais que compuseram as comunidades paranaenses, que vieram colonizando diferentes zonas territoriais e que, segundo o historiador Brasil Pinheiro Machado, formaram dois grandes períodos históricos: o *Paraná Tradicional* e o *Paraná Moderno*<sup>6</sup>. O *Paraná Tradicional* abrange o longo processo da primeira colonização ocorrida durante os séculos XVII, XVIII, XIX e o início do século XX, passando pelo tempo de Brasil Colônia, Reino Unido, Império e República Velha; Já o *Paraná Moderno* é um processo tardio de colonização, mas que ocorreu de forma acelerada num intervalo que tem início na década de 1920 e seguiu até a década de 1960, preenchendo regiões que permaneciam desocupadas no Estado.

A relação de João Batista Vilanova Artigas com o Paraná passa por estes dois grandes períodos históricos: se a sua atuação profissional se insere no contexto de um *Paraná Moderno* – encontrando uma Curitiba da década de 1940 que preludia transformações em seu espaço urbano e uma jovem Londrina em pleno processo dinâmico de construção – é importante notar que o seu nascimento e formação infanto-juvenil se inserem no contexto do chamado *Paraná Tradicional*, junto aos anos da República Velha e da Revolução de 1930, que antecedem sua transferência para São Paulo. A partir desses dois grandes períodos, será revista a seguir a história do Paraná, com o objetivo de auxiliar a compreensão do contexto histórico que se entrelaçam com a biografia de Vilanova Artigas e sua produção paranaense.

---

<sup>6</sup> CARDOSO; WESTPHALEN, 1986, p.9.

### 1.1.1.1. O período do Paraná Tradicional



Figura 5: Fotografia dos arredores de Curitiba no início do século XX (Fonte: GUINSKI, 2002).

As primeiras notícias sobre o território paranaense são registradas em meados dos anos 1500 a partir das expedições de Dom Álvaro Núñez Cabeza de Vaca e de Hans Staden. Já os indícios das primeiras ocupações europeias no litoral se restringem a pequenas povoações de visitação relacionadas às Vilas de São Vicente (1532), de Nossa Senhora das Neves de Iguape (1577) e de São João Batista de Cananéia (1587). A ocupação do território paranaense foi tardia e assim como no quadro geral do território sul-brasileiro ocorreu efetivamente a partir do século XVII, mais de um século após o início da colonização do Brasil. O primeiro núcleo oficial foi a Vila de Nossa Senhora do Rosário de Paranaguá, fundada em 1649 nas entranhas da chamada baía de Paranaguá. A notícia da descoberta de algumas jazidas de ouro foi o motivo que atraiu o interesse dos colonizadores para a região, mas pouco tempo depois essas jazidas revelaram-se escassas.

A penetração das matas do interior nos territórios do sul e sudeste teve grande contribuição dos Jesuítas, que além de fundarem a Vila de São Paulo de Piratininga em 1554, que deu origem à cidade de São Paulo, fundaram uma série de reduções espalhadas pelos sertões do território paranaense, a oeste do meridiano de Tordesilhas. Muitas dessas reduções estavam relacionadas à colonização do território paraguaio pela Coroa Espanhola, que visava assegurar o domínio sobre as terras do interior localizadas na porção ocidental de Tordesilhas.

A Espanha criou nesta área a chamada Província do Guairá em 1608, que abrangia parte do território paranaense coberta por uma extensa área de florestas selvagens, pontuada por reduções jesuítas. Subsequentemente, esses núcleos formados por jesuítas e índios catequizados foram sendo destruídos nas guerras contra as Bandeiras paulistas, que percorriam os sertões à preia de índios para o trabalho escravo.

A presença dos Bandeirantes durante os séculos XVII e XVIII foi responsável pela fundação de inúmeros povoados e vilas no interior do continente, que asseguraram o domínio do território pela Coroa Portuguesa. Neste contexto foi fundado o povoado de Nossa Senhora da Luz dos Pinhais de Curitiba, núcleo de origem bandeirante que foi elevado à categoria de “Vila” em 1693. Curitiba está localizada na região do chamado 1º Planalto paranaense, que se encontra separado do litoral através do maciço de montanhas que forma a Serra do Mar, de modo semelhante ao que ocorre entre a Vila de São Paulo de Piratininga e a Vila de São Vicente. Pouco tempo depois de sua fundação, no século XVIII, a região dos campos de Curitiba se desenvolveria junto com a região dos Campos Gerais, localizada no 2º Planalto paranaense, a partir da introdução da economia do *gado vacum* e a atividade tropeira.

As recorrentes passagens das tropas de gado consolidaram a ocupação desses campos situados no 1º e 2º Planaltos, ocasionadas pela abertura da estrada que ligava Viamão, no Rio Grande do Sul ao mercado de gado de Sorocaba, em São Paulo, onde o gado era destinado ao abastecimento das atividades de extração das Minas Gerais. O ciclo do tropeirismo foi responsável pelo surgimento de novas vilas, freguesias, povoados, currais e “pousos” ou “invernadas” – destinados à estadia provisória do gado – ao longo dessa estrada que também era chamada de *Caminho das Tropas*. Estes núcleos originaram cidades importantes da região sul e sudeste. Particularmente no território paranaense pode-se mencionar entre cidades importantes ligadas ao tropeirismo: Castro, Lapa e Ponta Grossa; e a própria Curitiba, que teve seu desenvolvimento inicial a partir deste ciclo, como um dos pontos conhecidos para o pouso das tropas.

O século XIX foi cenário de novas transformações sociais, políticas, econômicas e culturais na Europa, nas Américas e no Brasil. A presença da Família Real Portuguesa em solo brasileiro e uma série de medidas políticas tomadas por Dom João VI desencadearam mudanças por todo o território da Colônia. Um exemplo disso foi a política de abertura dos portos brasileiros, com a qual o Porto de Paranaguá também se beneficiou. Até aquele momento a sua movimentação era fraca e restrita ao comércio de exportação de farinhas de mandioca e trigo, autorizado apenas para outros portos da própria Colônia; e o comércio de importações ocorria sempre por intermédio do Porto do Rio de Janeiro. Devido ao processo de

abertura, foi estabelecida no Porto de Paranaguá uma rota de comércio com os portos do Rio da Prata que logo teria grande importância, pois em pouco tempo a economia da erva-mate eclodiria com força e o Paraná, ainda como 5ª Comarca político-administrativa da Província de São Paulo, tornou-se o grande exportador do produto.

A extração da erva e a produção do mate ganharam impulso a partir de 1820 e o comércio de exportação para as cidades do Rio da Prata e com o Chile tornou-se contínuo. Ainda na fase inicial da atividade econômica, durante o período de Dom João VI, surgiram as primeiras ideias e mobilizações em prol da autonomia política da 5ª Comarca. No decorrer da primeira metade do século XIX, registram-se algumas tentativas de emancipação. Os argumentos, sempre queixosos sobre a administração paulista, vinham sendo reafirmados pela população paranaense desde 1811, tais como: “vexames, arbitrariedades, distância, morosidade, recrutamento militar e fisco favorável unicamente a São Paulo”<sup>7</sup>. E por fim, reiterava-se sempre que a Comarca “ficava abandonada de toda obra pública”<sup>8</sup>.

Contudo, após intensa campanha política, a emancipação finalmente ocorreu durante o período do 2º Império, com a criação da Província do Paraná em 1853. Curitiba foi confirmada como capital em 1854, e o censo promovido pelo governo provincial neste mesmo ano registrou a presença de 62.358 habitantes no território da nova Província, dos quais 10.189 habitantes eram escravos, constituindo 16,3% do número total da população<sup>9</sup>.

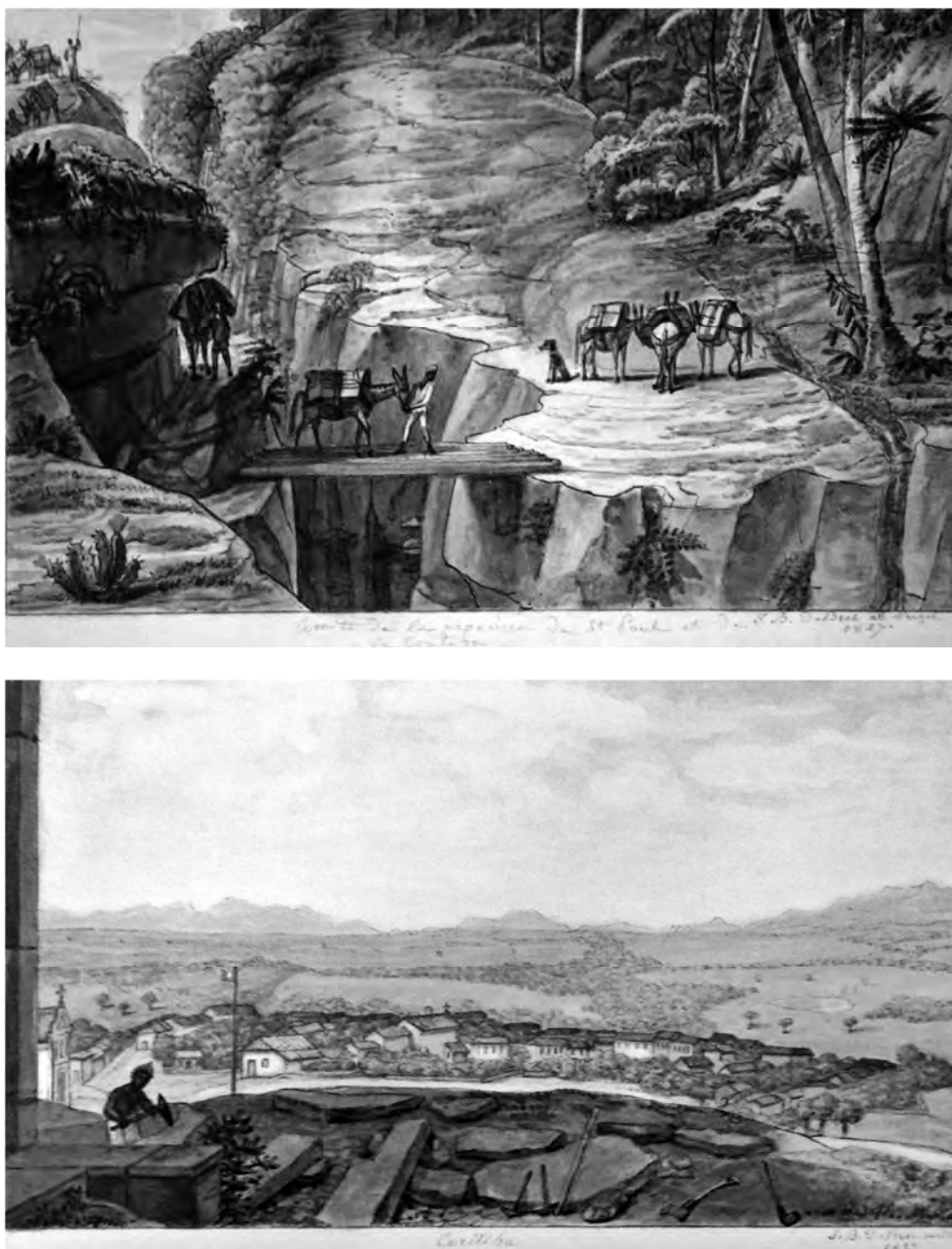
Entre os fatos históricos mais relevantes da primeira metade do século XIX, ainda pela velha 5ª Comarca da década de 1820, encontra-se a passagem de dois ilustres viajantes franceses, que elaboraram importantes registros de paisagens e costumes paranaenses: o primeiro foi Auguste de Saint-Hilaire, que produziu o relato *Viagem pelas Províncias de São Paulo e Santa Catarina*, parte integrante de uma série de relatos de viagens realizadas por diferentes regiões do Brasil entre 1816 e 1822. O segundo foi Jean-Baptiste Debret, artista integrante da Missão Artística Francesa de 1816, que registrou imagens do território paranaense por volta de 1827, posteriormente publicadas em seu livro *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*.

---

<sup>7</sup> Ibid. p.54.

<sup>8</sup> Ibid. p.56.

<sup>9</sup> Id.



**Figura 6:** Aquarela da série *Viagem Pitoresca ao Sul do Brasil*, de Jean-Baptiste Debret: a) *Limite da Província de São Paulo e de Coritiba*, 1827; b) *Coritiba*, 1927 (Fonte: BANDEIRA; LAGO, 2007).

Outro evento de relevância histórica do século XIX foi a chegada de imigrantes oriundos de diferentes etnias europeias nas regiões do sul e sudeste brasileiros. Este movimento migratório ocasionou uma série de implantações de novas colônias no território paranaense. Os primeiros imigrantes a chegar ao Paraná foram os alemães, em 1829. Pouco tempo depois chegaram também franceses, italianos, ingleses, suíços, russos, poloneses e ucranianos, entre os grupos mais numerosos. Os anos entre 1860 e 1880 “foram grandemente movimentados pelo estabelecimento de 27 colônias” nos arredores dos principais núcleos

urbanos existentes como Curitiba, Paranaguá, Morretes, Ponta Grossa, entre outras localidades, visando estabelecer uma economia de abastecimento junto desses núcleos<sup>10</sup>.

A imigração não somente agregou novas feições na composição populacional paranaense, como lhe alterou significativamente os aspectos sociais, econômicos e culturais, refletindo principalmente nas relações de produção e trabalho. Desenvolveu o comércio, técnicas agrícolas, pequenas indústrias, e modificou o quadro da mão-de-obra, que até então era composto em grande parte pelo trabalho escravo. No primeiro censo geral do Brasil, realizado em 1872, a população da Província do Paraná aparece registrada com um número total de 126.692 habitantes, dos quais 10.056 habitantes permaneciam escravos, perfazendo 8,3% do número total<sup>11</sup>. Gradativamente, a força de trabalho do imigrante veio contribuindo para a substituição da mão-de-obra escrava até a abolição da escravatura.

A partir da segunda metade do século XIX, com a criação da nova Província em 1853, acentuou-se a preocupação em aprimorar o escoamento da produção, principalmente da erva-mate e, conseqüentemente, facilitar a comunicação entre os núcleos urbanos paranaenses. Era necessário desenvolver a Província e uma das prioridades estabelecidas foi a construção de grandes vias de ligação entre o litoral e os planaltos. Assim, dois grandes empreendimentos de engenharia foram realizados em diferentes gargantas da Serra do Mar a fim de transpor este obstáculo e melhorar significativamente a ligação entre essas regiões: o primeiro deles foi a Estrada da Graciosa, construída durante os anos de 1853 e 1873; e o segundo foi a Ferrovia Curitiba-Paranaguá, construída entre 1880 e 1885. Esta ferrovia é considerada um dos maiores feitos da engenharia brasileira, pelo desafio de vencer um terreno que parecia intransponível e pela ousadia das soluções técnicas empregadas em diversas pontes e viadutos, que são equilibrados numa série de escarpas e vales.

Em 1887, outra estrada de ferro importante, a ferrovia São Paulo-Rio Grande do Sul, foi projetada pelo engenheiro João Teixeira Soares, que fora também o engenheiro-chefe da construção da linha entre Curitiba e Paranaguá. A obra foi realizada entre 1897 e 1910, com um trajeto que cortou o Paraná no sentido norte-sul, através de quase toda a extensão do 2º Planalto, interligando as cidades de Itararé, em São Paulo à Santa Maria, no Rio Grande do Sul. A trajetória de sua linha possibilitou a interligação de outras cidades, vilas e povoados existentes assim como o surgimento de novos núcleos. Seu entroncamento central foi localizado estrategicamente na cidade de Ponta Grossa, cuja conexão podia ser estabelecida também com Curitiba e o litoral.

---

<sup>10</sup> Ibid. p.58.

<sup>11</sup> Id.

Pouco antes da implantação das ferrovias, em 1872, foi registrado o primeiro empreendimento de exploração do pinho paranaense com o objetivo de exportação, através da Companhia Florestal Paranaense, que utilizava uma serraria a vapor localizada Piraquara<sup>12</sup>. O extrativismo da madeira, além da produção da erva-mate, passou a constituir uma atividade de grande capitalização da Província, e posteriormente do Estado, intensificando-se após a proclamação da República e das décadas do século do século XX. De modo sobreposto ao ciclo da erva, passou a configurar outro grande ciclo econômico do chamado *Paraná Tradicional*, sobrepondo-se inclusive ao período seguinte a este.

Quanto às iniciativas culturais no Paraná, os primeiros registros apareceram a partir da emancipação da Província, com a fundação dos primeiros jornais e surgimento dos primeiros escritores e poetas paranaenses. Em 1854 entrou em circulação *O Dezenove de Dezembro*, o primeiro jornal do Paraná, impresso “graças à ação desenvolvida por Zacarias de Goes e Vasconcellos”<sup>13</sup>, o primeiro presidente da Província. E em 1857 surgiu *O Jasmim*, o primeiro jornal literário. Ao longo dessa segunda metade do século até o seu final surgiram outros veículos de imprensa, entre jornais e revistas, voltados tanto para a circulação de notícias como para escritos literários e, junto dos quais se formaram clubes literários e toda uma geração de escritores paranaenses<sup>14</sup>. Entre aqueles intelectuais do tempo de Província circularam novas ideias não somente de cunho artístico e poético, mas também de engajamento na luta política, propagando através da publicação de artigos o ideário abolicionista e republicano.

A figura de Emiliano Pernetta esteve entre os poetas que se tornariam mais influentes no meio cultural paranaense, encontrando-se no centro do *movimento simbolista* que se desenvolveu no Paraná. Registra-se que durante 1885 e 1889, Emiliano estudou Direito em São Paulo, onde conviveu com figuras como Olavo Bilac, José do Patrocínio, Leopoldo de Freitas e Wenceslau de Queirós; este último, que era conhecido como o “Baudelaire paulistano”, teria lhe “emprestado o livro *Flores do Mal*, que tanta influência traria ao movimento simbolista brasileiro e curitibano”<sup>15</sup>. Pois Emiliano, por sua vez, “teria trazido o livro para Curitiba em 1886, durante as férias e introduzido a leitura entre seus conhecidos e ex-colegas de *Instituto*

---

<sup>12</sup> Id.

<sup>13</sup> Ibid. p.56.

<sup>14</sup> “A primeira [sociedade literária] que se tem notícia de ter trabalhado com alguma importância é o Clube Literário de Paranaguá, fundado em 1871 e que, por volta de 1900, segundo relato de Rocha Pombo, possuía um acervo de 3 mil volumes em sua biblioteca” (OLIVEIRA, 2009, p.23).

<sup>15</sup> OLIVEIRA, 2009, p.25.



*Paranaense*”, instituição que deu origem ao chamado *Gymnasio Paranaense*<sup>16</sup>. O *Simbolismo* teve em Curitiba um dos seus núcleos mais importantes no Brasil.

Dentre as primeiras gerações de poetas e escritores paranaenses surgidas nesse contexto do *movimento simbolista* que ocorreu entre as décadas de virada dos séculos, pode-se destacar: Emiliano Pernetá, Dario Vellozo<sup>17</sup>, Nestor de Castro, Silveira Netto, Julio Pernetá, Jayme Ballão, Romário Martins, Rocha Pombo, Leôncio Correia, João Itiberê da Cunha, entre outros. Esta geração fez-se presente na cultura do Estado durante as duas últimas décadas do século XIX e as três primeiras do século XX, atravessando o período da República Velha, até ser batida por uma nova geração que iria aparecer no contexto “pós duas guerras mundiais e pós-era Vargas”<sup>18</sup>, sobre a qual será comentada adiante, no período do *Paraná Moderno*.

Ao final da década de 1920, alguns desses poetas ligados ao simbolismo, aliados à novos poetas e artistas plásticos, criaram também o chamado *Paranismo*<sup>19</sup>. Esta corrente teve um viés regionalista e concentrou a sua atuação numa temática relacionada à construção de uma identidade paranaense própria.

O *Simbolismo* e o *Paranismo* operaram como movimentos que trouxeram novos significados à cultura do Paraná, desde a congregação de escritores em torno de clubes literários e publicações, até a criação de uma interpretação própria da cultura paranaense, através de símbolos coletados e construídos. As linguagens expressas nesta etapa cultural abrangeram os campos das artes, das ciências e das humanidades, tais como a literatura, as artes plásticas, a história, a geografia, o jornalismo, a filosofia, etc. Estes movimentos desenrolaram-se entre os anseios de uma vanguarda cultural, ao tempo em que se detiveram nos esforços para a formação de uma identidade cultural regional.

---

<sup>16</sup> Id.

<sup>17</sup> Mais adiante serão abordados alguns aspectos relacionados a Dario Vellozo, cuja figura é mencionada por Vilanova Artigas em seu depoimento (FERRAZ, 1997). Ver item 1.1.4. *Curitiba da década de 1920: o ambiente cultural e a formação no Gymnasio Paranaense*.

<sup>18</sup> OLIVEIRA, 2009, p.25.

<sup>19</sup> O *Paranismo* ou movimento *Paranista* teve início em 1927 com a criação do Centro Paranista por Romário Martins, reunindo poetas, intelectuais e artistas plásticos. Seus principais veículos de divulgação foram a revista *Ilustração Paranaense*, editada entre 1927 e 1930, pelo fotógrafo João Batista Groff, Romário Martins e outros colaboradores; e a revista *Paranista*, lançada em 1933 por Romário Martins e o pintor Alfredo Andersen. O Paranismo teve o propósito foi divulgar uma espécie de estética ou estilo paranaense na literatura e nas artes, relacionados ao esforço de construção de uma identidade cultural própria. Através da evocação de temas e símbolos regionais foi construída uma simbologia particular, como por exemplo, aquela extraída de lendas indígenas ou de uma imagética baseada na Araucária ou *Pinheiro do Paraná*, cujas formas e significados foram exaltados em poesias, prosas, desenhos, pinturas, fotografias, esculturas e arquitetura. O escultor João Turin chegou a propor uma ordem decorativa de *estilo paranista* para capiteis de colunas e outros temas ornamentais a serem aplicados à arquitetura eclética.

Porém, a presença desses movimentos cumpriu um papel de gênese e resistência cultural. Seus ideais estiveram amparados em conceitos considerados avançados à época, que mesclavam idéias positivistas, maçônicos, pitagóricos, kardecistas, esotéricos e anticlericais de um lado, e de outro, caracterizados por posturas conservadoras e delimitadas pelos horizontes culturais provincianos, face à necessidade de se estruturar uma cultura local. Todavia, é inegável que aquele ambiente cultural possuiu aspectos peculiares dentro da cultura brasileira, como foi o caso do *Paranismo*. Pois discussão acerca de uma identidade local, trouxe à sociedade paranaense uma percepção crítica, ainda que restrita aos meios mais intelectualizados, de diversos aspectos relacionados aos quatro séculos de formação da comunidade paranaense tradicional, tendo inclusive tornado perceptíveis muitas de suas raízes culturais. E muito da simbologia criada por esse movimento encontra-se presente em Curitiba até a atualidade, tanto em seu imaginário como na materialidade do espaço urbano, como desenho de calçadas, mobiliário urbano, etc.

Deste período de formação cultural paranaense que abrange a segunda metade do século XIX, pode ser destacada a fundação das primeiras instituições culturais: a *Biblioteca Pública do Paraná* em 1859, que foi a primeira delas; o *Clube Curitibano* em 1874; o *Museu Paranaense* em 1876; e o *Instituto Paranaense* em 1876, que deu origem ao *Gymnasio Paranaense* em 1892<sup>20</sup>.

24

Mas foi no início da segunda década do século XX que ocorreu a criação de uma instituição de grande relevância histórica, que pode ser considerado, após a emancipação política de 1853, a emancipação cultural do Paraná: a fundação da Universidade do Paraná em 1912. Sua relevância se dá tanto na história da cultura paranaense como brasileira, pois esta Universidade é considerada a mais antiga do Brasil. Mais adiante, também serão comentadas maiores informações sobre esta instituição que abrigou desde seu início a Faculdade de Engenharia do Paraná, em que Vilanova Artigas iniciou a sua formação profissional<sup>21</sup>.

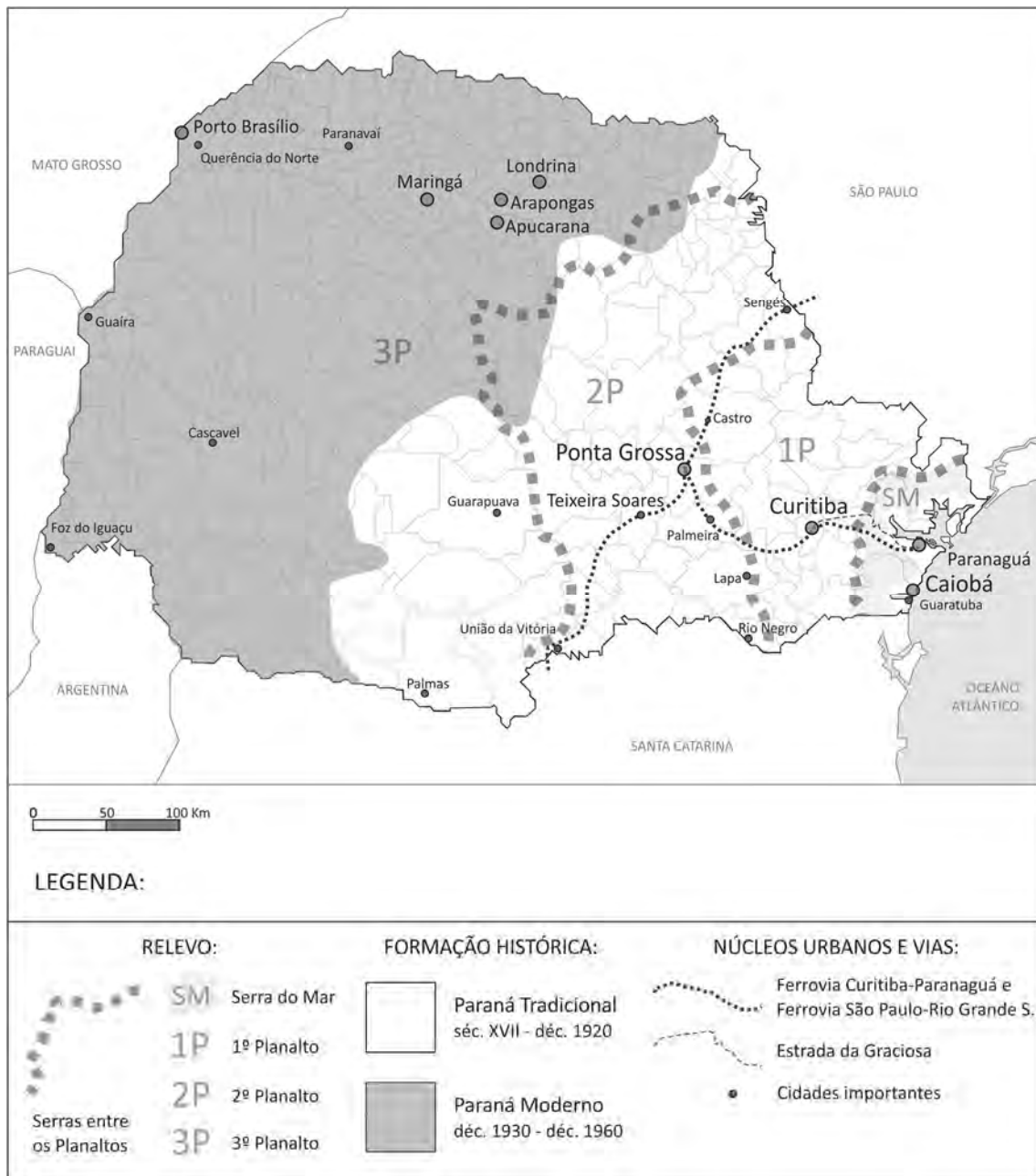
Esta formação de quatro séculos denominada de *Paraná Tradicional* possui seu período delimitado até meados da década de 1920 e 1930, com o surgimento de novas políticas de ocupação de áreas remotas ao norte e sudoeste do Estado. Este novo processo, desencadeou a formação de novas comunidades paranaenses a partir do Rio Grande do Sul e

---

<sup>20</sup> O Instituto Paranaense foi ponto de formação e encontro da geração de poetas simbolistas de Curitiba. A instituição, que tem origem remota no chamado Licêo de Curitiba, o primeiro estabelecimento de ensino secundário no Paraná, fundado menos de uma década antes de sua emancipação de São Paulo. A instituição, após dar origem ao Gymnasio Paranaense e a Escola Normal, originou também o Colégio Estadual do Paraná em 1950, operante até a atualidade (CASTRO; IMAGUIRE, 2006, pp.44-49). O assunto será retomado adiante, no item 1.1.4.

<sup>21</sup> Ver subitem 1.1.5. *Lições de engenharia: a Faculdade de Engenharia do Paraná (1932)*.

de São Paulo e Minas Gerais, inaugurando o período chamado de *Paraná Moderno*, como se verá a seguir.



**Figura 7:** Mapa de formação histórica do Paraná Tradicional e Paraná Moderno (Fonte: elaboração do autor).

### 1.1.1.2. O período do Paraná Moderno



**Figura 8:** Cenas do *Paraná Moderno*: a) um homem de bombachas desembarcando no aeroporto de Londrina; b) Abanação do café (O PARANÁ NO SEU CENTENÁRIO, 1953).

A formação do período chamado de *Paraná Moderno* tem início na década de 1920 com novos movimentos populacionais na porção ocidental do Estado. A movimentação destinou-se a ocupar as regiões norte, oeste e sudoeste, cujas áreas eram recobertas por imensas florestas que permaneciam praticamente desocupadas. Ao longo dos quatro séculos de ocupação, a comunidade tradicional paranaense ocupou apenas a porção oriental do Estado, abrangendo zonas costeiras no litoral e zonas de campos, ervais e matas de araucária, na maior parte em áreas do 1º e 2º Planaltos e em poucas áreas do 3º Planalto. Além da necessidade de colonização daquelas regiões desocupadas, a decadência do mercado da erva-mate durante a década de 1920 passou a exigir a introdução de novas atividades econômicas. E apesar da continuidade com o comércio de exportação de madeira, os novos ciclos econômicos teriam como base as atividades agrícolas e pecuárias.

Dois fluxos populacionais formaram o *Paraná Moderno*: um sobre o Norte do Paraná, oriundo de São Paulo e Minas Gerais, impulsionado pela lavoura do café e que a princípio foi mais ruidoso e visível; e outro sobre o Sudoeste do Paraná, oriundo do Rio Grande do Sul, com

a cultura de cereais e oleaginosas e a criação de suínos, a princípio menos visível, mas não menos significativo <sup>22</sup>.

Uma nova ligação com São Paulo se estabeleceu através da cafeicultura, que representou uma espécie de expansão da atividade cafeeira paulista sobre o território paranaense, desencadeando uma vertiginosa onda de expansão territorial e econômica para o Paraná, movida pela força do café no mercado internacional.

A cafeicultura abrangeu três zonas do Norte paranaense: a primeira esteve localizada na região nordeste do território, junto do Rio Itararé, e ficou conhecida como *Norte Velho* devido à sua ocupação ter ocorrido entre 1860 e 1925, num período anterior à grande movimentação e à ascensão do ciclo; a segunda zona ficou localizada na porção mais ao norte da figura geográfica do Estado, ao longo da margem sul do Rio Paranapanema, e foi denominada de *Norte Novo*. Sua origem principiou com a fundação da cidade de Londrina em 1929 e, em seguida expandiu-se por toda a região ao redor até a década de 1950, acompanhando o período de apogeu do ciclo; e a terceira zona, esteve localizada na região noroeste, até o limite do Rio Paraná, fazendo divisa com o Estado do Mato Grosso dos Sul e o Paraguai, e foi denominada de *Norte Novíssimo*. Sua colonização ocorreu entre as décadas de 1940 e 1960, sobretudo nesta última década, “quando se encerra o ciclo de grande dinamismo da cafeicultura paranaense” <sup>23</sup>.

Com o declínio do grande ciclo do café, a partir da década de 1960, expandiu-se por todo o território uma agricultura mais diversificada, alternada, consorciada ou de algumas culturas dominantes que surgem entre determinadas regiões e épocas: “o milho, o feijão, a soja, o arroz, o trigo, o amendoim, estão em todo o Paraná, e numa explosão agrícola que realizou a integração histórica das comunidades paranaenses” <sup>24</sup>, a *comunidade tradicional* e a *comunidade moderna*. E sobre essas atividades agropecuárias o Estado consolidou grande parte de sua economia, desde a primeira metade do século XX até os dias atuais.

Politicamente, a Revolução de 1930 trouxe grande transformação para todo o Brasil através da implantação de novos rumos para a República. O Paraná não somente participou do processo revolucionário que eclodiu no Rio Grande do Sul como se configurou num território estratégico para a movimentação das tropas entre as regiões sul e sudeste, marchando em direção à Capital Federal, então localizada no Rio de Janeiro. A República da Era Getuliana, que englobou o período após a revolução e a implantação da ditadura do Estado Novo (1937-1945)

---

<sup>22</sup> CARDOSO; WESTPHALEN, 1986, p.9.

<sup>23</sup> Ibid., p.10-11.

<sup>24</sup> Id.

estabeleceu avanços nas políticas públicas e em outros campos, como o fomento do processo de industrialização na economia brasileira, que até aquele momento era praticamente restrito ao setor primário.

Socialmente, a população paranaense prosseguiu se expandindo pelo território e diversificando a sua composição étnica. Tanto a presença de outros grupos brasileiros, como paulistas, mineiros e gaúchos, como a de outros grupos estrangeiros vieram somar-se à população. Como exemplo, pode-se mencionar a relevante presença de imigrantes japoneses na colonização do Norte do Estado. Essas imigrações contribuíram tanto para a ocupação territorial como para a introdução de novas atividades e técnicas, ampliando a diversidade econômica e cultural. O quadro a seguir demonstra o panorama do crescimento demográfico do Paraná entre os séculos XIX e XX, e o compara com o crescimento demográfico do Brasil:

CRESCIMENTO DEMOGRÁFICO PARANÁ E BRASIL ENTRE 1854 E 1980		
DATAS DOS CENSOS	POPULAÇÃO DO PARANÁ	POPULAÇÃO DO BRASIL
1854 *	62.258	7.677.800
1872	126.722	10.112.061
1890	249.491	14.333.915
1900	327.136	17.318.556
1920	685.711	30.635.605
1930 **	892.011	37.625.436
1940	1.236.276	41.236.315
1950	2.149.509	52.645.479
1960	4.268.239	66.302.271
1970	6.929.868	93.139.037
1980	7.630.202	119.061.470

OBSERVAÇÕES:

\* População da Província do Paraná em 1854, a partir de censo promovido pelo governo provincial, apresentado no **Atlas Histórico do Paraná** (CARDOSO; WESTPHALEN, 1986); e população do Império do Brasil em 1854 coletado em **Dados históricos dos censos – Estimativas da população 1550-1870** (IBGE, 2014).

\*\* População calculada para 1930 segundo o **Anuário estatístico do Brasil 1936** (IBGE, 1936).

Demais dados coletados no **Anuário estatístico do Brasil 1980** (IBGE, 1981).

**Quadro 1:** Crescimento demográfico Paraná e Brasil entre 1854 e 1980 (FONTE: dados do IBGE organizados pelo autor).

Culturalmente, os ecos do Simbolismo e do Paranismo ainda iriam vigorar tardiamente na Curitiba das décadas de 1930 e 1940. E enquanto o movimento moderno, lançado no Brasil com a *Semana de Arte Moderna de 1922* se desdobrava entre as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro, ganhando impulso a partir da década de 1930, Curitiba registrou neste período poucos casos isolados de artistas e escritores que vieram anunciando a presença da produção moderna.

O primeiro manifesto de arte moderna identificado no Paraná ocorreu em 1928 e foi protagonizado pelo pintor Guido Viaro, através de um artigo publicado num jornal local, *O Dia*. Imigrante italiano nascido na cidade de Badia Polesine, na região do Vêneto, Viaro havia chegado ao Rio de Janeiro em 1927, tendo passado este ano em São Paulo e se transferido para Curitiba em 1928. A obra do pintor caracterizava-se por uma pintura figurativa, mas antiacadêmica, com uma linguagem expressionista, o que era uma novidade na cidade. O manifesto ocorreu na ocasião de suas duas primeiras exposições que organizou em Curitiba, conforme relata o filho do pintor, Constantino Viaro, que também acaba por traçar um perfil cultural da cidade naquele momento:

“Ele vinha de Paris com uma arte moderna, nova. Sua pintura não fez sucesso na Curitiba que só admitia o figurativo acadêmico da pior espécie. A cidade era isolada. Os meios de transporte para São Paulo: trem ou navio via Santos [e Paranaguá]. A Semana de 22 não tivera nenhuma repercussão na então pacata Curitiba. Revoltado com o insucesso de sua [primeira] exposição, pintou uma série de quadrinhos figurativos com pinheiros e também aquarelas bem suaves, ao gosto da época. Fez nova exposição. O sucesso foi total. Vendeu todos os trabalhos. Foi, então, ao jornal *O Dia* e escreveu um artigo, criticando a sua própria pintura, dizendo que aquilo não era arte, arte, sim, eram os trabalhos que mostrara anteriormente. Devido à sua própria crítica, alguns vieram devolver os quadros comprados. Este episódio, na realidade, foi o momento de ruptura com a pintura do passado e um momento que deve ser considerado da maior importância para as artes plásticas do Paraná<sup>25</sup>.

Após o manifesto de Guido Viaro, os casos da presença de obras modernas em Curitiba ocorreram no campo da arquitetura, através da aparição das linguagens modernas em alguns projetos, na maioria residências, elaboradas por dois arquitetos considerados pioneiros do modernismo no Paraná, respectivamente nas décadas de 1930 e 1940. O primeiro deles foi Frederico Kirchgässner, que projetou e construiu sua própria casa em 1930 e a de seu irmão,

---

<sup>25</sup> VIARO, 1996, p.66-68.

Bernardo Kirchgässner, em 1936<sup>26</sup>. E o segundo arquiteto foi Vilanova Artigas, que projetou sete residências e um hospital entre 1942 e 1945 em Curitiba<sup>27</sup>.

Após a 2ª Grande Guerra, foi lançada em Curitiba a *Revista Joaquim*, que circulou entre 1946 e 1948. Com um espírito polêmico e contestador, o periódico combateu gerações de artistas paranaenses relacionados ao *Simbolismo* e ao *Paranismo*, e estabeleceu conexões com a produção cultural nacional. Foi fundada por Erasmo Pilotto, Antônio Walger e o escritor Dalton Trevisan, que publicou na segunda edição da revista uma crítica feroz à figura do poeta Emiliano Pernetta (1866-1921), que soou como uma espécie de manifesto de ruptura com os ecos tardios do simbolismo paranaense<sup>28</sup>.

A revista contou com ilustrações de artistas locais como Guido Viaro e Poty Lazarotto, que viria se tornar célebre. A *Revista Joaquim* estabeleceu conexões principalmente com a literatura e as artes plásticas, alcançando uma relevância nos debates e polêmicas no cenário local e nacional. A arquitetura também fez breve aparição entre os assuntos discutidos nesta revista, sendo interessante destacar um artigo escrito por Oscar Niemeyer, intitulado *Formação e Evolução da Arquitetura no Brasil*, publicado na edição número 6, de novembro de 1946.

A identificação destes dois períodos de formação da história do Paraná contribui para a presente pesquisa, uma vez que se verifica a presença de Vilanova Artigas em ambos os períodos, em diferentes momentos de sua biografia. Assim, a origem de sua família, o seu nascimento e a sua formação durante a infância e a juventude encontram-se relacionados ao contexto do *Paraná Tradicional*; e o seus eventuais retornos ao Estado para a atuação profissional como arquiteto encontram-se relacionados ao contexto do período do *Paraná Moderno*.

---

<sup>26</sup> Nota: Frederico Kirchgässner nasceu na Alemanha e imigrou para o Brasil com um ano de idade, por volta de 1899. Tendo crescido em Curitiba, realizou sua formação como arquiteto ao longo da década de 1920 através de correspondências com escolas da Alemanha. Segundo Gnoato, “depois de ter estado na Europa pela primeira vez, em 1921, foi a Berlim, em 1929, prestar os exames finais dos cursos e obter os diplomas de Belas Artes, Topografia e Arquitetura” (GNOATO, 2009, p.51).

<sup>27</sup> Casa José Mehry (1942); Casa Joel Vilanova Artigas, Casa Giocondo Vilanova Artigas, Casa João Átila Rocha (1944); Casa Coralo Bernardi, Casa Inocente Villanova Jr, 1ª Casa Álvaro Correia de Sá (1945); e Hospital São Lucas (1945). Estes projetos serão melhor identificados no Capítulo 2 e analisados no Capítulo 3 da presente pesquisa.

<sup>28</sup> Trata-se do artigo *Emiliano: poeta medíocre*, escrito por Dalton Trevisan, publicado na edição número 2, de junho de 1946.



### 1.1.2. *Curityba*, 23 de junho de 1915: o nascimento e a família Vilanova Artigas

*CURITYBA, QUARTA-FEIRA, 23 DE JUNHO DE 1915.*

O jornal *O Diário da Tarde*, “a folha de maior circulação no Estado do Paraná”<sup>29</sup>, registrava as notícias *internacionaes, nacionaes, estadaues* e *curitybanas*.

Na seção de “*Telegrammas (serviço especial do Diário da Tarde)*” o assunto era “o *conflicto* europeu”, cuja luta assumia “proporções extraordinárias”, com perdas de parte a parte. Franceses, alemães, ingleses, russos, austríacos e italianos apareciam entre os principais exércitos que se batiam por diversos *fronts* espalhados pelo território europeu. Grandes batalhas eram travadas com violência e a sorte dos resultados ainda estava por ser decidida.

O Brasil teve pequena participação naquele conflito que ficaria conhecido como 1ª Guerra Mundial. E o conflito talvez até pudesse passar quase que despercebido do cotidiano brasileiro da época, se não fosse a atenção demandada pelos estados do sul e sudeste, povoados por imigrantes, em grande parte oriundos dessas nacionalidades europeias.

Apesar da atenção voltada às notícias do conflito europeu, as notícias *nacionaes* pareciam constituir objeto de uma preocupação mais próxima, trazendo também algumas informações sobre conflitos internos ao Brasil. Em particular no sul, quanto à questão do território contestado, com conflitos agravados desde 1912 por violentas guerrilhas de disputas territoriais entre os Estados do Paraná e Santa Catarina. O quadro de violência na região arrastaria-se até 1916, envolvendo figuras populares como exóticos monges messiânicos, jagunços, colonos e as forças do exército brasileiro<sup>30</sup>. As notas anunciavam que no Rio de Janeiro haveria um “festival em favor das victimas do contestado”, e que Felipe Schmidt, o governador catarinense, concedia entrevistas a jornais importantes sobre a questão dos limites disputados entre os dois Estados. A presidência do Estado do Paraná era exercida pelo Sr. Dr. Carlos Cavalcanti; e a presidência da República Federativa do Brasil era ocupada pelo mineiro Sr. Dr. Wenceslau Braz.

Já na capital paranaense, neste dia 23 de junho, os eventos políticos eram mais brandos, e resumidos numa pequena nota informando que no dia anterior “foi feita uma audição musical no Theatro Guayra para experiencia da acustica, a cujo acto compareceram os srs. drs. Carlos Cavalcanti, Presidente do Estado; Cândido de Abreu, prefeito municipal; Marins

---

<sup>29</sup> O DIÁRIO DA TARDE. Curityba, 23 de junho de 1915.

<sup>30</sup> CARDOSO; WESTPHALEN, 1986.

Camargo, secretario de Obras Publicas; varios maestros, muitos cavalheiros e senhoras”<sup>31</sup>. Naquela época, o Theatro Guayra localizava-se à Rua Doutor Muricy, num edifício eclético com dois pavimentos e referências de estilo classicista como fachada tripartita, frontão triangular, platibandas balaustradas, pilastras, frisos, cornijas e aberturas em arco de meio ponto.

As demais informações exibidas no jornal tratavam de breves notas de assuntos variados do cotidiano – entre notícias esportivas, notas sociais e anúncios comerciais de serviços e produtos – daquela provinciana *Curityba* de então. Uma capital movida economicamente pela exportação da erva-mate e que havia iniciado o século XX com uma população de 49.755 habitantes segundo o recenseamento de 1900<sup>32</sup>.

\* \* \*

Nesta mesma quarta-feira, registrou-se o “*nascimento de uma criança do sexo masculino, nascida às 15 horas de 23 do mez de junho de 1915, na casa nº 44 da rua Cândido Lopes, e que recebe o nome de João Batista*”<sup>33</sup>, próxima à Praça General Osório.

32

O menino João Baptista Villanova Artigas era o primeiro filho do Sr. Brasília Artigas e da Sra. Alda Villanova Artigas, casados desde o ano anterior, em *21 de fevereiro de 1914*<sup>34</sup>. Ele, um homem do comércio; ela, uma normalista que havia se desligado da atividade de professora da instrução pública do Estado em função do casamento e constituição de família. O casal teria mais dois filhos: Giocondo, nascido em *18 de agosto de 1916*, e Joel, nascido em *11 de abril de 1918*<sup>35</sup>.

---

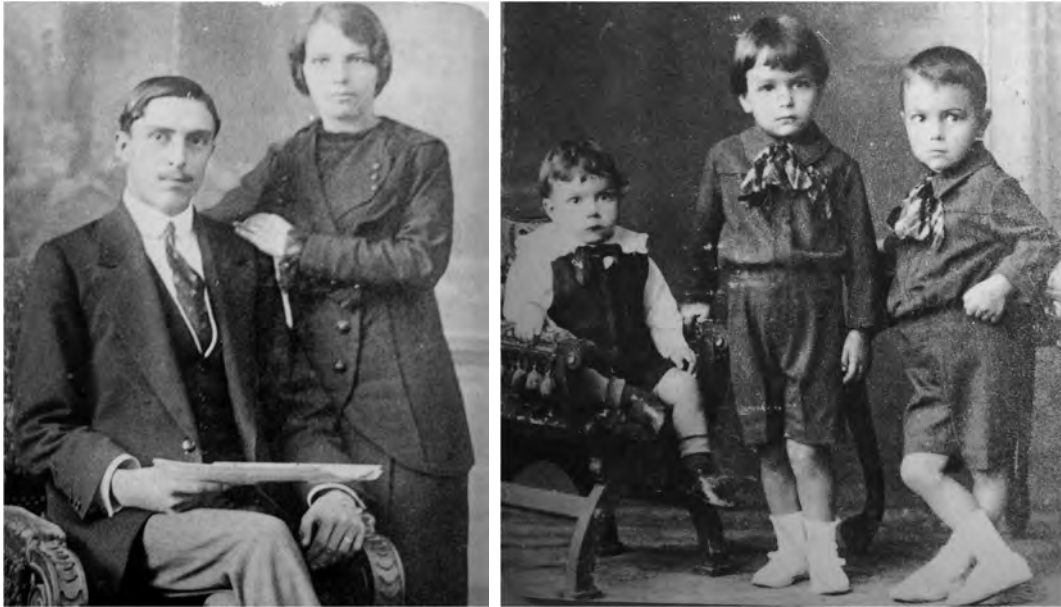
<sup>31</sup> O DIÁRIO DA TARDE. Curityba, 23 de junho de 1915.

<sup>32</sup> IBGE, 2012.

<sup>33</sup> COLÉGIO ESTADUAL DO PARANÁ. **Documentos do Gymnasio Paranaense: João Baptista Villanova Artigas**, 1927-1931.

<sup>34</sup> 1º OFÍCIO DE REGISTRO CIVIL DE CURITIBA – 13º TABELIONATO. **Certidão de Casamento: Brasília Artigas e Alda Villanova**. 21/ 02/ 1914.

<sup>35</sup> CAMPOS; COELHO, 1991, p.2.



**Figura 9:** a) Os pais do arquiteto, o Sr. Brasília Artigas e a Sra. Alda Villanova Artigas; b) Os três irmãos Vilanova Artigas, da esquerda para a direita: Joel, Giocondo e João Batista (Fonte: FERRAZ, 1997).

#### 1.1.2.1. A família Artigas

O Sr. Brasília Artigas teve instrução, mas não chegou a completar o curso do *Gymnasio Paranaense* [sic] devido à necessidade de trabalhar para seu sustento. Diante da situação, foi trabalhar numa firma importadora de tecidos cuja sede localizava-se no Rio de Janeiro, também com filiais em outras cidades brasileiras<sup>36</sup>.

O Sr. Brasília nasceu em 1893 era filho do Sr. João Evangelista Artigas e da Sra. Joana de Souza Artigas. Foi o segundo de oito irmãos, precedido por uma irmã mais velha chamada Maria Joana, e sucedido pelos irmãos mais novos Adelina, Leonardo, Leôncio, Elizabete, Gercino e Antônio<sup>37</sup>.

O Sr. João Evangelista Artigas nasceu em 1870 na cidade de Tamandaré, vizinha à Curitiba, e faleceu em 1946. Fora descrito como um “homem austero, fisionomia de traços

---

<sup>36</sup> Id. Nota: no texto deste livro, o nome J.J. Seabra é mencionado como sendo nome da firma em que o Sr. Brasília Artigas trabalhou. Porém, em consulta realizada ao arquivo histórico da Associação Comercial do Paraná, não foram encontrados registros que pudessem ampliar as informações sobre o funcionamento da firma em Curitiba. O livro registra ainda que o Sr. Brasília, “depois de algum tempo, tornou-se proprietário da casa de comércio, passando a gozar de uma vida mais confortável, fruto de uma situação financeira mais folgada” (Idem).

<sup>37</sup> Id. Nota: a Certidão de Casamento do Sr. Brasília Artigas e Sra. Alda Villanova, registram apenas que ele era “natural do Estado do Paraná”, mas não informam a cidade de nascimento, provavelmente tendo nascido em Curitiba ou Tamandaré, cidade em que nasceu o avô paterno de João Batista.

duros, ensimesmado e de conduta conservadora”<sup>38</sup>. Profissionalmente, o avô paterno de João Batista esteve ligado “à Diretoria da Penitenciária do Estado do Paraná, [tendo exercido um] cargo que obteve provavelmente por suas ligações com as lideranças políticas durante os governos de Munhoz da Rocha”<sup>39</sup>.

No depoimento do arquiteto, também há referência ao avô Artigas como um homem de personalidade severa, ao lado de comentários sobre as origens remotas da família paterna:

“Artigas é um nome que se perde um pouco na história do Paraná. Os Artigas eram gente do campo, camponeses, pequenos proprietários agrícolas, uma gente de formação muito severa. Severa um pouco demais; pequenos patriarcas campestres. Era autoritário meu avô Artigas.

Então, os Artigas, ninguém sabe bem o que é que são; se o nome é adotado, se é um produto Uruguaio. O libertador do Uruguai, além de solteiro, não deixou descendentes e assim, é grato para mim que o nome Artigas seja meio espúrio. Eu devo ter nascido das convulsões do amor. *C’est fruit d’amour, como se diz em francês*”<sup>40</sup>.

34

Apesar de não terem sido encontrados maiores documentos sobre a família Artigas, prevalece a sua origem castelhana e ainda uma sugestão de ascendência relacionada ao General Artigas, o libertador do Uruguai. O avô João Evangelista Artigas era filho de Ecumento Artigas, que por sua vez “havia emigrado do Uruguai através do Paraguai em 1868” e que, de acordo um tio-avô do arquiteto chamado Eloi Artigas, tinha “voz castelhana” e teria de fato emigrado do Paraguai, sendo “descendente do Libertador Uruguaio, José Gervásio Artigas”<sup>41</sup>. E este herói uruguaio, por sua vez, apesar de não ter deixado registrado de descendentes, sua história registra que após ter sido expulso do Uruguai, o caudilho rumou para o exílio no Paraguai, onde viveu mais três décadas até seu falecimento<sup>42</sup>.

---

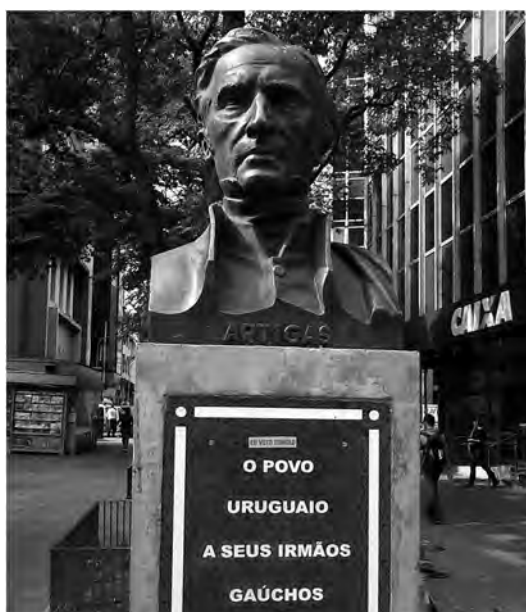
<sup>38</sup> Ibid., pp.1-2.

<sup>39</sup> Id. Nota: referência à descrição de Giocondo Vilanova Artigas sobre o avô paterno registrada neste livro consultado. Quanto aos governos citados, refere-se às gestões de Caetano Munhoz da Rocha, vice-presidente do Estado do Paraná entre 1916 e 1920, e presidente do Estado por duas vezes, entre 1920 a 1924 e 1924 a 1928. Caetano era pai de Bento Munhoz da Rocha, que posteriormente também governou o Estado, no período do Centenário da Emancipação, entre 1951 e 1955.

<sup>40</sup> FERRAZ, 1997, p.15.

<sup>41</sup> CAMPOS; COELHO, 1991, p.1.

<sup>42</sup> José Gervásio Artigas (1764-1850) foi um general e caudilho uruguaio, considerado um herói nacional do Uruguai. Em 1811 iniciou um processo revolucionário contra o domínio dos espanhóis, expulsando-os



**Figura 10:** Busto do General José Gervásio Artigas, o Libertador do Uruguai, localizado na Praça da Alfândega de Porto Alegre. O General, que viveu três décadas de exílio no Paraguai é um possível ascendente da família Artigas no Paraná, segundo contavam familiares de Brasília Artigas (Fonte: Fotografia do autor, 2012).

A avó paterna do arquiteto, Joana de Souza Artigas, era chamada carinhosamente de vovó Joanhinha e segundo sua descrição, era uma “mulher de aspecto bem brasileiro, suave e bondosa e, como no dizer de Giocondo, tinha uma ‘serenidade de comportamento que não era muito comum, e fez dos seus filhos homens simples e muito corretos”<sup>43</sup>. No livro consultado, há também uma menção a um dos irmãos do Sr. Brasília, Leôncio Artigas, que se destacou por ter construído algumas obras para o governo do Estado, “tais como a Sede da Secretaria de Saúde do Paraná, o Sanatório da Lapa e a Escola Normal”, entre as mais conhecidas delas. E “com isso, auferiu grande fortuna, que também se desfez rapidamente por mau gerenciamento de seu próprio dinheiro”<sup>44</sup>.

---

de Montevideú, quando passou a reivindicar a criação do Uruguai como país independente. Após atritos com argentinos e com o exército luso-brasileiro e gaúcho, sofreu derrotas nas batalhas de Catalán em 1817 e Tacuarembó em 1820. Neste ano foi expulso do território conhecido como Banda Oriental e exilou-se no Paraguai, onde viveu por mais três décadas até o seu falecimento em 1850. A Banda Oriental foi dominada pela Coroa Portuguesa e o 1º Império do Brasil, quando passou a ser denominada Província Cisplatina. Em 1825, é iniciado outro processo revolucionário, comandado pelo caudilho Juan Antônio Lavalleja, quando foi declarada a independência do Uruguai que, após novos conflitos com o império brasileiro foi finalmente reconhecido em 1828.

<sup>43</sup> CAMPOS; COELHO, 1991, p.2.

<sup>44</sup> Id.

### 1.1.2.2. A família Villanova

“O nome Vilanova é italiano. Meu avô era um imigrante veneziano, que veio para cá por volta de 1860, muito jovem ainda, aos 14 anos de idade, e ajudou, como operário, na construção da estrada de ferro Curitiba-Paranaguá”<sup>45</sup>.

Já a família Villanova faz parte da saga da imigração italiana no Brasil e no Paraná. A mãe de João Batista, a Sra. Alda Villanova, nasceu em Curitiba em 04 de agosto de 1894 e foi a primeira filha do Sr. Innocente Mateo Villanova com a Sra. Isabel Dal Stella Villanova, ambos vindos da Itália durante a segunda metade do século XIX<sup>46</sup>.

O Sr. Innocente Villanova nasceu em 16 de julho de 1862 na *Comuna de Sernaglia Della Battaglia*<sup>47</sup>, na Província de Treviso, pertencente à Região do Vêneto no nordeste da península Itálica. Seus pais chamavam-se *Stephano Villanova* e *Maddalena Bertazzon*<sup>48</sup>. Em 1870, seu pai morreu durante as guerras travadas no Vêneto contra o Império Austro-Húngaro (1867-1918), e vivendo numa região empobrecida, a mãe viúva e seus três filhos resolveram partir da Itália para o Novo Mundo. Partiram em 1874 a Sra. Maddalena, Innocente, aproximadamente com 12 anos de idade, um irmão chamado Júlio e um terceiro irmão que faleceu logo após a chegada ao Brasil em 1876<sup>49</sup>.

A família provavelmente passou por outros locais antes de chegar à Província do Paraná<sup>50</sup>, onde inicialmente se estabeleceu em Porto de Cima, uma pequena cidade do Município de Morretes, localizada na planície litorânea junto do sopé da Serra do Mar. Nesse

---

<sup>45</sup> FERRAZ, 1997, p.15.

<sup>46</sup> CAMPOS; COELHO, 1991, p.3.

<sup>47</sup> DIOCESI DI VITTORIO VENETO. [Comuna Sernaglia Della Battaglia, Treviso, Veneto, Italia]. **Registro di Battezzato: Innocente Mateo Villanova**, n. 22, 17/ 07/ 1862.

<sup>48</sup> Nota: o nome da mãe de Innocente Villanova aparece citado como “Maria Villanova” no livro sobre a história de Giocondo Villanova Artigas (COELHO; CAMPOS, 1991). Optou-se por seguir o Registro de Batizado do Sr. Innocente, em que o nome de sua mãe encontra-se registrado como “Maddalena Bertazzon”.

<sup>49</sup> CAMPOS; COELHO, 1991, p.3.

<sup>50</sup> Nota: não foram encontrados registros da chegada da família Villanova junto aos arquivos da imigração disponíveis no Arquivo Público do Paraná. Com isso, pode-se supor que o Sr. Innocente, sua mãe e irmãos tenham desembarcado em outro porto, antes de sua chegada à Província do Paraná, cuja data não possui precisão. O intervalo existente entre a data de partida da Itália em 1874 e a chegada ao Brasil em 1876 levanta a hipóteses de que tenham chegado às Américas através de algum porto estrangeiro, como por exemplo o Porto de Buenos Aires, onde era comum a chegada de imigrantes italianos, muitos dos quais rumavam posteriormente para o Brasil.

lugarejo, habitado por outras famílias de origem italiana, o Sr. Innocente casou-se com a Sra. Isabel Dal Stella, uma moça nascida em Treviso em 1869 que imigrou para Porto de Cima em 1878 <sup>51</sup>. E trabalhou como ferreiro na construção da Estrada de Ferro Curitiba-Paranaguá, junto de outros italianos emigrados do Vêneto, “por serem pessoas capazes de manejar com perícia os artefatos de ferro” <sup>52</sup>. A obra ocorreu entre junho de 1880 e dezembro de 1885 <sup>53</sup>.



**Figura 11:** a) Retrato do Sr. Innocente Villanova, avô materno do arquiteto (Fonte: FERRAZ, 1997); b) Viaduto do Conselheiro Sinimbu em obras durante o período de construção da Estrada de Ferro Paranaguá-Curitiba, fotografia de Marc Ferrez, século XIX (Fonte: FOURNIÉ, 2001).

Concluída a Estrada de Ferro o casal foi morar em Curitiba, onde estabeleceu o Armazém Villanova, localizado num sobrado junto a uma das quinas da Praça Osório, na esquina da rua Cândido Lopes com a rua Voluntários da Pátria. Atualmente o terreno é ocupado pelo *Edifício Villanova*, construído por volta das décadas de 1950 e 1960, de autoria desconhecida. Tiveram quatro filhos, entre os quais Alda, nascida em 4 de agosto de 1894 foi a primogênita, seguida por Leonel (1895), Innocente Junior (1903) e Ivete (1907) <sup>54</sup>. Por volta de 1915, a Sra. Isabel Dal Stella Villanova faleceu precocemente como consequência de uma tuberculose pulmonar, deixando a filha Alda responsável pela educação de sua irmã menor

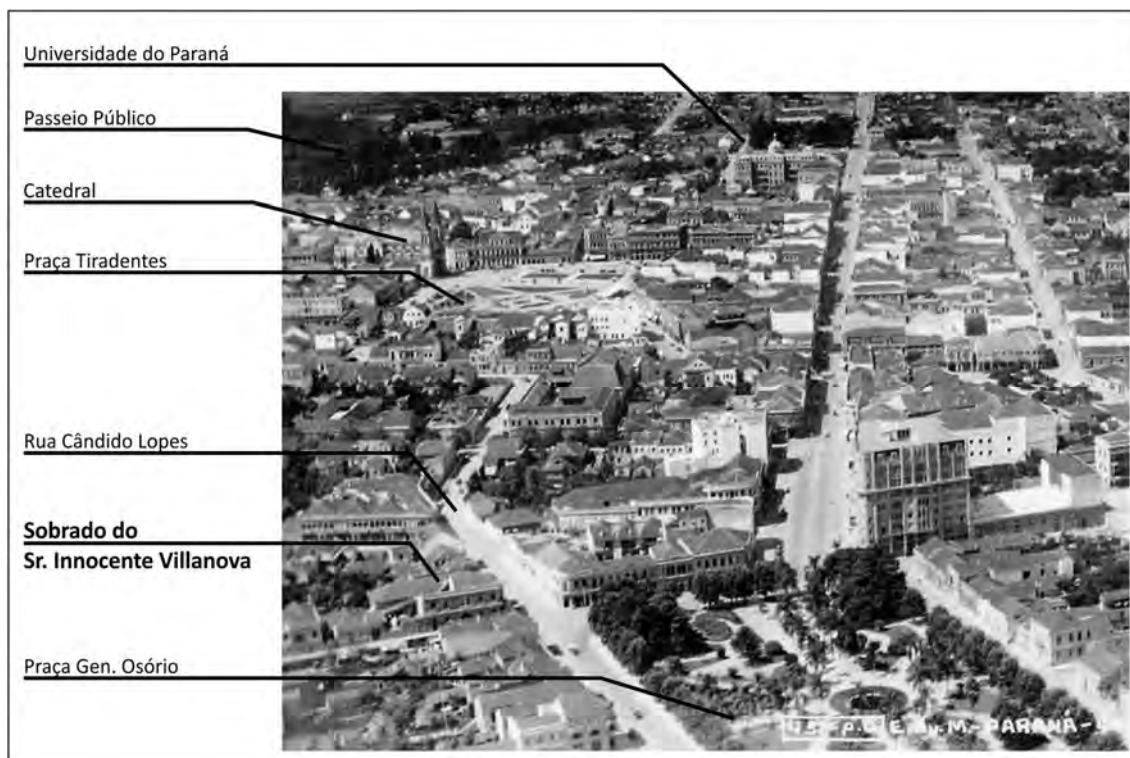
<sup>51</sup> Id. Nota: segundo as informações contidas no texto, o “Registro de Casamento foi investigado, porém a igreja de Porto de Cima foi destruída por um incêndio e todos os documentos foram perdidos”.

<sup>52</sup> Id.

<sup>53</sup> CARDOSO; WESTPHALEN, 1986, p.60.

<sup>54</sup> Nota: datas de nascimento dos irmãos da Sra. Alda calculadas a partir das idades registradas na Certidão de óbito de Innocente Villanova (1º OFÍCIO DE REGISTRO CIVIL DE CURITIBA – 13º TABELIONATO. n. 96, Livro C-085, Folha 245. 24/ 01/ 1937).

Ivete, com cerca de treze anos de diferença <sup>55</sup>. Viúvo, o Sr. Innocente casou-se pela segunda vez em data desconhecida com a Sra. Maria Zibarth Villanova, com quem não teve filhos. Ele faleceu em Curitiba, em 23 de janeiro de 1937 <sup>56</sup>.



38

**Figura 12:** a) Tomada aérea da região central de Curitiba em 1935. Em primeiro plano aparece a Praça General Osório e na esquina da diagonal esquerda, o sobrado pertencente à Innocente Villanova, avô materno do arquiteto. (Fonte: [www.curitibaantiga.com](http://www.curitibaantiga.com); pormenor editado pelo autor).

A Sra. Alda Villanova fez o seu curso primário na Escola Republicana, que ficava na esquina oposta ao Armazém Vilanova, num terreno atualmente ocupado pelo Edifício Asa. Ao concluir o primário, ingressou no *Gymnasio Paranaense*, cujo curso funcionava junto com o curso da Escola Normal <sup>57</sup>. Nesta instituição onde foi colega de curitibanos que se tornaram ilustres educadores paranaenses, como Lysimaco Ferreira da Costa, Maria Falce de Macedo, Duílio Calderari. Formou-se professora normalista por volta de 1814, quando seu nome

<sup>55</sup> CAMPOS; COELHO, 1991, pp.3-4.

<sup>56</sup> 1º OFÍCIO DE REGISTRO CIVIL DE CURITIBA – 13º TABELIONATO. **Certidão de óbito: Innocente Villanova**, n. 96, Livro C-085, Folha 245. 24/ 01/ 1937.

<sup>57</sup> A Escola Normal funcionou junto com o Gymnasio Paranaense até 1922, quando passou a funcionar em sede própria construída na antiga rua Aquidabã, atual rua Emiliano Pernetta (CASTRO; IMAGUIRE, 2006, p.47).



aparece entre as nomeações de professores no Relatório de Instrução Pública do Governo do Estado deste mesmo ano <sup>58</sup>.



**Figura 13:** a) Edifício Villanova, construído no terreno do antigo sobrado do Sr. Innocente, entre as décadas de 1950 e 1960; b) Detalhe do piloti em “V”, em alusão à inicial nome “Villanova” (Fonte: Fotografias do autor, 2012).

Após o casamento com o Sr. Brasília Artigas no início do ano de 1914 <sup>59</sup>, o casal foi morar numa casa recebida de herança do Sr. Innocente, situada à Rua Cândido Lopes, próximo ao Armazém Villanova <sup>60</sup>.

39

No início da década de 1920, a família Villanova Artigas é surpreendida por uma inesperada tragédia. Em função da atividade comercial, o Sr. Brasília costumava realizar recorrentes viagens ao Rio de Janeiro, que na época eram realizadas através de navios, partindo-se do porto de Paranaguá. Durante uma dessas viagens realizadas em meados de 1921, ele sofreu um acidente em que caiu de uma das escadas do navio e ficou paraplégico, permanecendo nesse estado até falecer seis meses depois <sup>61</sup>. O Sr. Brasília faleceu com 27 anos de idade, em 1º de dezembro de 1921 <sup>62</sup>, deixando a Sra. Alda viúva, com os três filhos pequenos: João Batista, com 5 anos e 5 meses, Giocondo, com 4 anos e 3 meses, e Joel, com quase 1 ano e 7 meses.

<sup>58</sup> Nomeações de professores: “Por Decreto n. 440, de 25 de junho [de 1914] – a professora normalista D. Alda Villa Nova para interinamente reger a cadeira mixta do povoado Uberaba, município de Curitiba, em substituição á respectiva proprietaria, em gozo de licença” (PARANÁ. Governo do Estado. *Inspectoria Geral do Ensino. Relatório de Instrução Pública de 1914.* p.57).

<sup>59</sup> Casados em casaram-se em 21 de fevereiro de 1914 (1º OFÍCIO DE REGISTRO CIVIL DE CURITIBA – 13º TABELIONATO. **Certidão de Casamento: Brasília Artigas e Alda Villanova.** 21/ 02/ 1914).

<sup>60</sup> CAMPOS; COELHO, 1991, pp.3-4.

<sup>61</sup> Ibid., p.2.

<sup>62</sup> 1º OFÍCIO DE REGISTRO CIVIL DE CURITIBA – 13º TABELIONATO. **Certidão de Óbito: Brasília Artigas.** 01/ 12/ 1921.

### 1.1.3. Teixeira Soares: a cidadezinha de madeira (1922 a 1926)

“Minha mãe era professora pública, e isto é muito importante na minha biografia. Meu pai morreu muito cedo e a deixou com três filhos homens. Eu era o mais velho com cinco anos e meio de idade. Essa mulher, moça ainda, com 26 anos, teve de tocar a vida para frente. Felizmente ela arranhou uma vaga, no interior do Estado do Paraná, em um lugarzinho chamado Teixeira Soares. Ela dava aula em escola isolada. Mais tarde, eu vim a ser construtor de escolas e, Deus sabe, com que paixão me lancei a esse trabalho! Nós ficamos uns tempos lá e quando se esgotou a possibilidade de continuar a estudar em Teixeira Soares, minha mãe me mandou para Curitiba”<sup>63</sup>.

40

Com o falecimento do marido, a Sra. Alda precisou reestruturar o sustento da família. Procurou retomar o trabalho como professora normalista numa escola estadual, mas como as vagas em Curitiba estavam indisponíveis, e por ter se desligado anteriormente “sem ter pedido de exoneração, não conseguiu vaga na capital”<sup>64</sup>.

No entanto, surgiu a oportunidade de uma vaga de professora normalista em Teixeira Soares, que assumiu em *janeiro de 1922*<sup>65</sup>. Partiram consigo seus filhos João Baptista, então com 6 anos, Giocondo e Joel, respectivamente com 5 e 2 anos, seus irmãos mais novos Inocente Junior e Ivete<sup>66</sup>; e também uma prima pequena chamada Rosa<sup>67</sup>.

Teixeira Soares está situada no 2º planalto paranaense, ao limite sul de Ponta Grossa. A vila teve seu desenvolvimento a partir da passagem da linha férrea São Paulo-Rio Grande do Sul, com a inauguração de sua estação em 1º de janeiro de 1900. Em 1917 foi elevada à categoria de município, desmembrado do município de Palmeira. E seu nome presta

---

<sup>63</sup> FERRAZ, 1997, p.15.

<sup>64</sup> Sra. Isabel de Sá Holzmann. Depoimento ao autor, Curitiba, 10 de agosto de 2012.

<sup>65</sup> CAMPOS; COELHO, 1991, p.4.

<sup>66</sup> Id.

<sup>67</sup> Sra. Isabel de Sá Holzmann. Depoimento ao autor, Curitiba, 10 de agosto de 2012.

homenagem ao Dr. João Teixeira Soares, engenheiro civil e um dos construtores responsáveis pelas Estradas de Ferro Curitiba-Paranaguá e São Paulo-Rio Grande do Sul <sup>68</sup>.

Durante a década de 1920, a economia da região estava ainda relacionada com o ciclo da erva mate, mas a extração da araucária foi a sua principal atividade, com o transporte facilitado pela via férrea. Inerente à própria lida com a madeira e sua disponibilidade como material abundante, Teixeira Soares foi um dos típicos povoados paranaenses cuja arquitetura autóctone foi produzida predominantemente com o sistema construtivo da madeira.

Apesar da distância de Curitiba e do isolamento à época, a ida da família para Teixeira Soares não foi considerado “um desterro, pois famílias ilustres lá estavam trabalhando como pioneiros” da extração madeireira <sup>69</sup>. O local desenvolvia-se com a atividade, cuja rentabilidade, gradativamente, compensaria a decadência do ciclo da erva-mate no Estado.



**Figura 14:** Imagens capturadas do vídeo “Fotos antigas de Teixeira Soares”. Aspecto da arquitetura de madeira típica da região: a) Vista de uma residência; b) Vista da antiga prefeitura municipal, com data indicada de 1933 (FOTOS antigas de Teixeira Soares, 2012).

De acordo com a condição histórica, cultural e ambiental em que esteve inserido, é possível relacionar o período que Artigas residiu em Teixeira Soares à origem do imaginário por ele invocado, quando anos mais tarde, em meados da década de 1950, relacionou o projeto da Casa Olga Baeta (1956) à “casinha paranaense da sua infância”. No livro *Espirais de Madeira: uma história da arquitetura de Curitiba*, Dudeque observa que “em Curitiba, Artigas nunca morou numa residência de madeira. [...] Os Artigas moraram numa casa de madeira em Teixeira Soares, justamente num limiar de floresta que ia sendo devastada com a exploração da madeira” <sup>70</sup>.

<sup>68</sup> FERREIRA, 1999, p.677.

<sup>69</sup> CAMPOS; COELHO, 1991, p. 4.

<sup>70</sup> DUDEQUE, 2001, p.264.



**Figura 15:** Imagens capturadas do vídeo “Fotos antigas de Teixeira Soares”. Aspectos da paisagem urbana: a) Avenida principal com pilhas de madeira serrada ao longo da linha férrea, desfile escolar e Igreja Matriz da Imaculada Conceição ao fundo; b) Paisagem da linha férrea com madeiras empilhadas junto às suas margens, casas e matas de araucária ao fundo; c) Rua e disposição das casas em 1920 (FOTOS antigas de Teixeira Soares, 2012).

A utilização da madeira como sistema construtivo não se restringia somente às edificações de uso residencial, mas à toda sorte de edificações necessárias ao cotidiano da vila. Entre os equipamentos públicos fundamentais à vida da comunidade, construídos em madeira, pode-se destacar a estação ferroviária e a escola. A estação encontra-se conservada, com algumas alterações; a antiga escola foi demolida.



**Figura 16:** Fotografias recentes de Teixeira Soares: a) Vista da linha férrea e da Igreja da Imaculada Conceição ao fundo, tomada da plataforma da estação, cuja construção em madeira encontra-se conservada; b) Vista da Igreja da Imaculada Conceição (Fonte: Fotografias do autor, 2011).

Teixeira Soares contava com três escolas na década de 1920: a principal delas era a *Escola da "Villa"*, localizada na parte central da cidade e regida por três professores, dentre os quais a prof<sup>a</sup> Alda Villanova Artigas; a *Escola de Fernandes Pinheiro*, também regida por três professores e localizada num antigo distrito que atualmente constitui sede de um município independente, com o mesmo nome; e a escola da Fazenda São Pedro, regida por apenas uma professora. As duas primeiras enquadravam-se na categoria denominada *escola isolada* e a terceira, provavelmente, na categoria denominada *escola rural*, como ocorria na maior parte das cidades paranaenses da República Velha.

A *escola isolada* era um tipo de unidade básica de instrução pública de ensino primário, geralmente existente em pequenas áreas urbanas como vilas e cidades menores. Caracterizavam-se por estruturas físicas simplificadas e currículos multisseriados, que reuniam alunos de diferentes idades e séries numa mesma sala de aula e sob a regência de um mesmo professor. As chamadas *escolas agrupadas* ou *grupos escolares*, cuja estrutura física caracterizava-se por organização espacial mais específica, com maior número de salas de aula

e capacidade para abrigar séries separadas <sup>71</sup>. Até o final da República Velha, os grupos escolares existiam somente nos centros urbanos paranaenses maiores ou mais antigos, existindo em maior número em Curitiba.

De acordo com o *Relatório de Instrução do Paraná no ano de 1923*, a antiga Escola “da Villa” funcionava sob a regência dos professores Axilla de Souza Borges, Francisco Ogg e Alda V. Artigas <sup>72</sup>. Nessa escola, João Batista e Giocondo fizeram seu curso primário e, Joel, como era menor, provavelmente iniciou o curso lá. Todavia, a mãe e professora Alda foi responsável também pela alfabetização e educação primária de seus filhos:

“Os três filhos foram educados inicialmente pela Sr<sup>a</sup> Alda, aprenderam as primeiras letras e foram iniciados nos cálculos aritméticos com muita disciplina, pois a professora era muito exigente e preocupada com o bom nível de aprendizado, especialmente em se tratando de seus filhos. Ela os tratava com muito carinho e cuidado, mas também com muita energia” <sup>73</sup>.

Este papel de mãe e professora marcou profundamente a história pessoal do arquiteto e influenciou subjetivamente em seu trabalho. Anos mais tarde, ele faria o comentário sobre o período em que a família Villanova Artigas residiu em Teixeira Soares, expressando profundo respeito ao ofício de sua mãe e à experiência educacional vivenciada naquele ambiente: “Ela dava aula em escola isolada. Mais tarde, eu vim a ser construtor de escolas e, Deus sabe, com que paixão me lancei a esse trabalho!” <sup>74</sup>.

Quando “se esgotou a possibilidade de continuar a estudar em Teixeira Soares” <sup>75</sup>, a prof<sup>a</sup> Alda enviou gradativamente os filhos para Curitiba, para realizarem o estudo secundário. O primeiro a retornar foi João Baptista, em 1926, com o objetivo de prestar o exame de admissão no *Gymnasio Paranaense* [sic]; no ano seguinte, foi a vez de Giocondo e, algum tempo depois, da prof<sup>a</sup> Alda junto com Joel <sup>76</sup>.

<sup>71</sup> CALDEIRA; GIL, 2011, pp.171-172.

<sup>72</sup> PARANÁ, 1923, p.143.

<sup>73</sup> CAMPOS; COELHO, 1991, p. 4.

<sup>74</sup> FERRAZ, 1997, p.15.

<sup>75</sup> FERRAZ, 1997, p.15.

<sup>76</sup> CAMPOS; COELHO, 1991, p.4.



**Figura 17:** Fotografia da Escola “da Villa” de Teixeira Soares onde a professora normalista Alda Villanova Artigas lecionou e seus filhos João Batista, Giocondo e Joel realizaram o curso primário durante a década de 1920. Além do grupo de alunos em primeiro plano, aparecem algumas professoras nas janelas ao fundo e, no alpendre, o professor Francisco Ogg, identificado no álbum de fotografia como “diretor” da escola. Este professor foi contemporâneo da professora Alda no período em que ela e seus filhos encontravam-se lá. Sua presença na imagem situa a tomada da fotografia entre as décadas de 1920 ou de 1930 (Fonte: Album de família Sra. Altény Marquadt).



LOCALIDADES	PROFESSORES	ALUMNOS		
		Matri- culados	Alpha- betizad	Não alphab.
Jatahy	Adelia Antunes Lopes	37	—	—
"	Vicente Rodrigues Monteiro	45	—	—
Lageado Liso	Antonio Virgilio de Paula	25	—	—
Taquara	Valdomiro Proença	26	—	—
"	José Martins de Souza	25	—	—
<b>RESUMO</b>				
Total de alumnos matriculados . . . . .		214		
" " " não alphabetizados . (*) —				
" " " alphabetizados . . . . .		—		
Numero de classes . . . . .		7		
<b>Teixeira Soares</b>				
Villa	Axilla de Souza Borges	68	16	9
"	Francisco Ogg	65	18	5
"	Alda V. Artigas	40	15	15
Fernandes Pinheiro	Jacomina Ferrario Schimidt	38	6	3
"	Maria Julia Franco de Oliveira	55	15	15
"	Ortholino Pinheiro	33	10	6
Fazenda S. Pedro	Valeria Cava	67	40	27
<b>RESUMO</b>				
Total de alumnos matriculados		366		
" " " não alphabetizados		70		
" " " alphabetizados		120		
Nº. de classes		7		

**Figura 18:** Teixeira Soares no Relatório de Instrução do Paraná no ano de 1923 (Fonte: PARANÁ, 1923).

Quanto aos irmãos da profª Alda, Inocente Junior e Ivete, ambos casaram-se em Teixeira Soares. A Sra. Ivete casou-se com o Sr. Álvaro Correia de Sá, madeireiro, filho do Sr. Antônio Correia de Sá, que fora *Inspector Escolar do Estado* daquele município durante a década de 1920<sup>77</sup>. Posteriormente, entre as décadas de 1940 e 1950, estes ramos ligados aos irmãos da profª Alda Villanova estiveram relacionados à contratação de João Batista para a elaboração dos projetos de duas residências em Curitiba e outras duas em Ponta Grossa<sup>78</sup>.

#### 1.1.4. *Curityba* da década de 1920: o ambiente cultural e o *Gymnasio Paranaense*

“[...] Curitiba dos anos vinte. Curitiba que tanto se escrevia Curityba como Coritiba, e até Corityba. A segunda grafia era usada pelo professor Dario Vellozo, mestre pitagórico. Serviu ao meu clube do coração: CORITIBA FOOTBALL CLUB. Quanto aos cheiros, cada nação tem o seu. O Brasil cheira a café, cacau e mulata. A França, a champanha e perfume. Polônia e Rússia, a sopa de repolho. Inglaterra, a uísque e fumo de cachimbo. Alemanha, a cerveja e salsicha. Holanda e Dinamarca, a úberes de vacas leiteiras. Espanha, a azeitonas e laranjas. Síria, a alho e cebola. Itália, a vinho e polenta. Israel, a incenso e tortas ázimas untadas com azeite. Egito, a múmias. Portugal, a especiarias... E Coritiba?

Na Coritiba do meu tempo de piá eram três os cheiros característicos. Nos primeiros dias de junho o ar enchia-se do adocicado perfume de folhas de eucalipto queimadas nas praças e nas ruas. Findo o inverno, os ipês florescia. Anunciavam o fim das geadas. Era a vez das queimadas. Polacos e italianos, das colônias ao redor, preparavam a terra para o plantio do milho e do feijão. O cheiro do capim queimado invadia a cidade. Porém, mais característico, por reinar o ano inteiro, era o cheiro da erva-mate queimada nos engenhos de beneficiamento. Que gostosura sem igual!”<sup>79</sup>.

---

<sup>77</sup> PARANÁ, 1924. p.19.

<sup>78</sup> Ver Capítulo 3, item 3.1. *DÉCADA DE 1940 E O CAMINHO DA ARQUITETURA MODERNA* e o subitem 3.1.2. *Ponta Grossa e a arquitetura moderna*.

<sup>79</sup> TOURINHO, 1990, p.8. Nota: Luiz Carlos Pereira Tourinho nasceu em Curitiba em 1913. Realizou o curso do Gymnasio Paranaense e ingressou no curso de engenharia civil da Faculdade de Engenharia do Paraná em 1929, tendo se transferido para o Rio de Janeiro no início da década de 1930 para realizar o curso de engenharia militar. Esteve ligado ao Instituto Histórico, Geográfico e Etnográfico do Paraná, como escritor historicista realizou uma série de publicações sobre a história do Paraná e do Brasil. Os





Figura 19: Rua XV de novembro em 1929 (GUINSKI, 2002).

A cidade de *Curitiba* ingressava na segunda década do século XX com uma população de 78.986 habitantes, registrada pelo recenseamento do ano de 1920 <sup>80</sup>. Pertencente a um contexto historiográfico ainda da formação do *Paraná Tradicional*, a provinciana cidade já não eram mais tão pequena e possuía feições definitivamente desenhadas por uma personalidade multicultural e multifacetada devido à presença dos imigrantes europeus e asiáticos que vieram se misturando à remota formação brasileira, de origem lusitana, indígena e africana. Desde a chegada dos primeiros imigrantes alemães há um século, na década de 1820, vieram chegando os italianos, poloneses, ucranianos, russos, austríacos, holandeses, japoneses, árabes e outros grupos menores. A maioria deles tendo imigrado com o intuito de escapar de situações de guerra e pobreza em suas terras natais no além-mar.

---

livros consultados nesta pesquisa registram muitas informações sobre a Curitiba e o Paraná vivenciados pelo autor em sua infância e juventude, num período contemporâneo à infância e juventude de Vilanova Artigas no Paraná. Alguns dos relatos citados nesta pesquisa deverão auxiliar na compreensão do ambiente cultural de Curitiba, como do *Gymnasio Paranaense* e da *Faculdade de Engenharia do Paraná*, que serão explorados a seguir.

<sup>80</sup> IBGE, 2012.

No cenário mundial, os anos 1920 caracterizaram uma década de grandes transformações do chamado período do primeiro pós-guerra, cujos assuntos relacionados ao grande conflito europeu ainda perduravam nos debates e na reconstrução da Europa. Assuntos que animavam os grandes campos da ciência, da filosofia e das artes, sob a luz de novas interpretações sociais, políticas, econômicas e culturais. As consequências da 1ª Grande Guerra desdobravam-se também pelas Américas e, em particular pelo Brasil e suas unidades federativas, principalmente nos estados das regiões sul e sudeste, que testemunhavam novas movimentações populacionais de imigrantes. Os assuntos desencadeados pelos conflitos eram comuns no cotidiano daquela *Curytiba*, não somente entre os colonos de diferentes etnias, mas através das transformações que vinham exigindo a sociedade brasileira durante aquela quarta e última década da Velha República.

Exemplos emblemáticos disso são a eclosão do movimento moderno com a *Semana de Arte Moderna de São Paulo* e a *Revolta do Forte de Copacabana*, que coincidem no mesmo ano de 1922. E tanto poetas e artistas modernistas como os tenentes rebeldes possuíam um ponto coincidente entre a cultura e a política: uma pauta revolucionária. Grandes mudanças na sociedade brasileira estavam porvir, e era preciso encampá-las. Fosse através das poesias e manifestos de Oswald de Andrade, ou da *Coluna* liderada por Luís Carlos Prestes, o Brasil já havia ingressado num processo de “redescobrimto”.

Não era diferente no cotidiano daquela *Curytiba*, ainda que sem a grande turbulência das duas principais capitais brasileiras. A década de 1920 assinalou a decadência do ciclo econômico da erva-mate, que foi fundamental para a criação do Paraná como província independente de São Paulo desde 1853, e passava a perder espaço para a produção dos países platinos. A erva-mate foi o grande motor que havia impulsionado o Paraná, desde a sua emancipação até a escolha da nova capital e a afirmação da importância política e econômica de Curitiba.

E aquele *Paraná Tradicional* que surgiu no desdobrar das décadas do século XIX, com grande necessidade de construir sua própria estrutura física e imaterial, chegava enfim à década de 1920 também com uma cultura própria esboçada. A atuação dos poetas simbolista fora fundamental como elemento catalisador da construção de um cenário cultural paranaense, tendo a capital como seu centro, a partir da iniciativa de intelectuais que fundaram jornais, revistas, publicaram livros e criaram sociedades literárias e filosóficas. E assim como as estradas, os edifícios administrativos e equipamentos públicos eram essenciais

para o desenvolvimento daquela sociedade, esses núcleos de produção e difusão cultural também integraram essa infraestrutura necessária ao processo civilizatório.

No entanto, foi preciso que a cidade reconhecesse alguma unidade naquela pluralidade cultural que formava estado e capital. A tentativa neste sentido veio com o chamado *Movimento Paranista*, propagado entre 1927 e 1930 através da revista *Ilustração Paranaense*, por um grupo de intelectuais, poetas e artistas plásticos, aos quais expoentes de novas gerações vinham se somar, como o fotógrafo e jornalista João Batista Groff, o escultor João Turin, o pintor Alfredo Andersen e seus discípulos. Era preciso observar, estudar e interpretar os símbolos da cultura que haviam se conformado até ali, reunidos então sob a “sombra da araucária”, árvore que se tornou o grande símbolo do movimento. Deste modo o *Paranismo* pretendia realizar a construção de uma identidade visível para uma cultura paranaense, mais do que fomentar algum tipo de movimento de ruptura com as bases tradicionais da cultura, tal qual se caracterizava a pauta dos movimentos modernos do primeiro pós-guerra.



**Figura 20:** Obras “paranistas” do escultor João Turin: a) estudos para colunas e capitéis baseados nas formas do pinheiro do Paraná; b) molde de capitel ornamentado com pinhas e sãs de pinheiro (Fonte: GUINSKI, 2002).

Era um movimento cultural voltado para uma “descoberta” do próprio Paraná, com alma provinciana mesmo, mas que almejava por valores universalistas, assim como já haviam buscado a experiência simbolista. E apesar de recorrentes taxaões pejorativas de provincianismo, o ambiente cultural da Curitiba da década de 1920 foi um tanto peculiar, distinto dos casos das demais capitais brasileiras de porte semelhante. Aqueles homens que foram portadores de cultura e difusores de conhecimentos que contribuíram para a formação cultural da juventude e sociedade paranaense em seu tempo. Suas ideias estiveram presentes

tanto pela imprensa, nos ateliês dos artistas e demais centros destinados a fins culturais, como pelos principais núcleos de formação educacional da juventude paranaense, entre os quais se destacaram Gymnasio Paranaense e a Universidade do Paraná. O ambiente cultural da Curityba da década de 1920, em que Artigas viveu e fez a sua formação infanto-juvenil devia muito à luz desses professores do curso ginásial e dos cursos universitários, que compunham, com suas mentes científicas, filosóficas e artísticas a sustentação intelectual da capital e do Estado.

Os assuntos que permeavam o debate do primeiro pós-guerra e reivindicavam transformações mais intensas na conjuntura sócio-política-econômica-cultural brasileira, convergiram ao final da década com a Revolução de 1930, que desencadeou um conjunto de transformações necessárias à trajetória da República Federativa do Brasil. Iniciado no Rio Grande do Sul, o processo revolucionário ganhou adesão e tomou corpo em Santa Catarina e no Paraná para seguir adiante, chocando-se com São Paulo até alcançar a Capital Federal e seus efeitos irradiarem-se pelo restante da nação. A Curityba começava assistir aí o processo de transição do *Paraná Tradicional* para o *Paraná Moderno*, com novas ocupações territoriais e configurações sociais da comunidade paranaense.

\* \* \*

“Lá [em Curitiba] fiz o curso secundário, com os professores do Ginásio do Estado do Paraná que eu não posso esquecer, um por um, porque fazem parte, não da minha formação, mas da cultura brasileira. Homens, que eu tenho que recordar, como Dario Veloso, um poeta simbolista que era professor de História Universal, mas nunca se deu ao relaxamento de ensinar história. Conosco, trabalhava o saber poético. Aulas que começavam às 3 horas e que não podiam terminar mais. Incrível o que era a educação nessa época. Impressionante! Um homem saía do ginásio, entrava na Universidade, “de costas”<sup>81</sup>.

João Baptista foi o primeiro dos irmãos a retornar à capital em meados de 1926, com 11 anos de idade, tendo permanecido como interno no Colégio Iguazu cerca de quatro a cinco

---

<sup>81</sup> FERRAZ, 1997, p.15.

meses, preparando-se para o exame de admissão do *Gymnasio Paranaense*<sup>82</sup>. Assim que admitido, em fevereiro de 1927<sup>83</sup>, passou então a residir na casa de seus avós paternos, o Sr. João Evangelista e a Sra. Joana Artigas na Rua da Misericórdia, n.5, atual Rua André de Barros, que assim era chamada devido à localização da Santa Casa de Misericórdia. A matrícula no 1º ano ginásial ocorreu na data de *31 de março de 1927* e confirma o endereço da residência da casa dos avós paternos<sup>84</sup>.

26  
SERIADO  
FINAL  
ALUMNO

# GYMNASIO PARANAENSE

Pedido de inscrição de exame  
do I anno.

*Sr. Dr. Director do Gymnasio Paranaense*

Abaixo assignado, alumno  
deste Gymnasio, de doze annos, natural de Curitiba  
, filho de Alda Villanova Artigas  
de côr branca, cabellos castanhos,  
olhos castanhos claros, altura 1,30,  
requer inscrição para prestar o exame final de Moral da I  
serie do curso gymnasial.

(data) Curitiba, 18 de Novembro de 1927

(assignatura do candidato) João Batista Artigas

(data) Curitiba, 18 de Novembro 1927

(assignatura do pae ou responsavel) Alda Villanova Artigas

*Como requere*  
**30. NOV. 1927**



**Figura 21:** Documento de pedido de inscrição de João Batista no exame de conclusão do 1º ano do Gymnasio Paranaense, com data de 18 de novembro de 1927 (Fonte: Memorial do Colégio Estadual do Paraná).

<sup>82</sup> CAMPOS; COELHO, 1991, p.4.

<sup>83</sup> GYMNASIO PARANAENSE, Documentos de João Baptista Vilanova Artigas, 1927-1931.

<sup>84</sup> Id.

No ano seguinte retornaria à capital seu irmão Giocondo, em meados de 1927, seguindo o mesmo percurso do irmão mais velho, primeiramente como interno no Colégio Iguazu para, sequencialmente, ingressar no Gymnasio no início de 1928, e também passar a residir com os avós paternos na Rua da Misericórdia. O retorno da profª Alda e do pequeno Joel à capital provavelmente ocorreu na virada entre os anos de 1928 e 1929, pois na solicitação de matrícula de João Batista no 3º ano ginásial, de *19 de março de 1929*<sup>85</sup>, o endereço residencial aparece registrado na Rua Conselheiro Laurindo, nº71. A casa da família na Rua Cândido Lopes, localizada na região central da cidade, havia sido alugada desde que partiram para Teixeira Soares, e a mudança para a Rua Conselheiro Laurindo, na época uma localização mais afastada do centro, provavelmente auxiliava na renda da família<sup>86</sup>. De volta à capital, a profª Alda passa a lecionar no Grupo Escolar Conselheiro Zacarias, localizado no Alto da Rua XV<sup>87</sup>.

Desse período em que a família encontra-se novamente reunida em Curitiba, ao final da década de 1920, existe um registro fotográfico, que foi enviado pela Profª Alda à sua irmã Ivette em *dezembro de 1929*. Nesta foto, aparecem os três irmãos junto de sua mãe: João Batista, então com 14 anos, Giocondo, com 13 anos e Joel, com 10 anos.

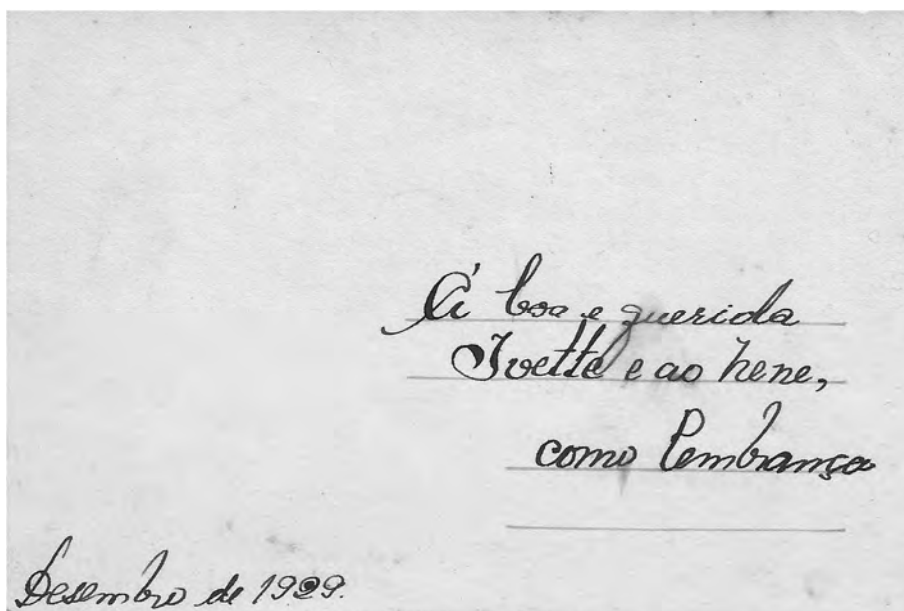


**Figura 22:** Retrato da professora Alda Villanova Artigas e seus três filhos João Batista, Giocondo e Joel, em dezembro de 1929. Fotografia e verso (Fonte: Álbum de família Isabel de Sá Holzmänn).

<sup>85</sup> Id.

<sup>86</sup> CAMPOS; COELHO, 1991, p.4-5. Nota: este texto registra a mudança de endereço da família Villanova Artigas após a partida de João Batista para São Paulo, em 1931. No entanto, na presente pesquisa, procurou-se corrigir este marco cronológico a partir do aparecimento do endereço residencial da família à rua Conselheiro Laurindo nos documentos de solicitação de matrícula de João Batista no 3º ano do Gymnasio Paranaense, de março de 1929.

<sup>87</sup> PARANÁ, 1927, pp.62-63.



**Figura 23:** Retrato da professora Alda Villanova Artigas e seus três filhos João Batista, Giocondo e Joel, em dezembro de 1929. Fotografia e verso (Fonte: Álbum de família Isabel de Sá Holzmann).

João Batista concluiu o 5º ano do Gymnasio Paranaense no final do ano de 1931, com 16 anos de idade, e logo no início de 1932 iria prestar o exame de admissão no curso de engenharia civil da Faculdade de Engenharia do Paraná. Pouco tempo depois partiria para São Paulo com o objetivo de transferir-se para o curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica, como será visto adiante.



**Figura 24:** retrato do jovem João Batista como formando do Gymnasio Paranaense, em 1931 (Fonte: FERRAZ, 1997).

#### 1.1.4.1. O curso e os professores do Gymnasio Paranaense (1927 a 1931)



Edifício do Externato, á Rua Emano Pereira

**Figura 25:** Edifício do Gymnasio Paranaense em fotografia publicada no *Anuario de 1929* (Fonte: GYMNASIO PARANAENSE, 1929).

O Gymnasio Paranaense era a principal instituição educacional da cidade e do Estado, tendo representado a presença física e curricular da chamada *Instrução Pública*, que integrava uma das competências e ideais da República Velha. Seu curso possuía a duração de cinco anos, com aulas eram ministradas das segundas-feiras aos sábados. Cerca de 60% das disciplinas voltadas para línguas, história, geografia e filosofia, e cerca de 40% voltadas para matemática, ciências e desenho – na opinião de Luiz Carlos Pereira Tourinho, que completou aquele curso ginásial em 1928, era um tipo de ensino que “sofria de mal antigo. Ensino livresco de jesuítas, dominicanos e franciscanos. Mais línguas, mais história, mais geografia... pouca matemática, pouca física, pouca química, pouca história natural”<sup>88</sup>. No entanto, Tourinho também destaca que: “Ingressar no Ginásio Paranaense era mudar de status. Seus alunos distinguiam-se pela boina azul-marinho com galões dourados indicativos do ano que cursavam. Um degrau a mais na ascensão para a Universidade”<sup>89</sup>.

Esta afirmação vem de encontro com o depoimento de Artigas, que anos depois iria se referir ao seu tempo de estudo ginásial com a expressão “um homem saía do ginásio, entrava

<sup>88</sup> TOURINHO, 1990, p.75.

<sup>89</sup> Ibid., p.71.



na Universidade, ‘de costas’”<sup>90</sup>. Tal afirmação reitera a preocupação da Prof<sup>a</sup> Alda quanto à garantia de um bom futuro para seus filhos. A preocupação de encaminhá-los ao *Gymnasio Paranaense*, visando a melhor formação da época no Estado, revela seu o objetivo de oportuniza-los o ingresso nos caminhos superiores da vida profissional e intelectual.

A seguir, procurou-se reconstruir o quadro das disciplinas e professores do Gymnasio Paranaense a partir dos relatórios deste estabelecimento registrados nos anos de 1928 e 1929, quando o aluno João Batista esteve cursando o 2º e o 3º ano ginásial, respectivamente:

QUADRO DE DISCIPLINAS DO CURSO DO GYMNASIO PARANAENSE ENTRE 1928 E 1929				
1º ANO	2º ANO	3º ANO	4º ANO	5º ANO
<b>Portuguez</b> Prof. José de Sá Nunes	<b>Portuguez</b> Prof. José de Sá Nunes	<b>Portuguez</b> Prof. Luiz Lenz de Araujo Cezar	<b>Portuguez</b> Prof. Luiz Lenz de Araujo Cezar	<b>Inglez</b> Prof. Guilherme Butler
<b>Francez</b> Prof. Elyσιο de Oliveira Vianna	<b>Francez</b> Prof. Elyσιο de Oliveira Vianna	<b>Francez</b> Prof. Elyσιο de Oliveira Vianna	<b>Latim</b> Prof. Padre Antônio Mazzaroto	<b>Historia do Brasil</b> Prof. Cyro Moraes de Castro Vellozo
<b>Inglez</b> Prof. Guilherme Butler	<b>Inglez</b> Prof. Guilherme Butler	<b>Inglez</b> Prof. Guilherme Butler	<b>Geometria e Trigonometria</b> Prof. Waldemiro Teixeira de Freitas	<b>Cosmografia</b> Prof. Francisco das Chagas Torres
<b>Arithmetica</b> Prof. Algacyr Munhoz Mäder	<b>Latim</b> Prof. Padre Antônio Mazzaroto	<b>Latim</b> Prof. Padre Antônio Mazzaroto	<b>Historia Natural</b> Prof. Guido Straube	<b>Historia Natural</b> Prof. Guido Straube
<b>Geographia e Chorografia</b> Prof. Francisco Villanueva	<b>Arithmetica</b> Prof. Algacyr Munhoz Mäder	<b>Algebra</b> Prof. Algacyr Munhoz Mäder	<b>Physica e Chimica</b> Prof. Porthos Moraes de Castro Vellozo	<b>Physica e Chimica</b> Prof. Lysimacho Ferreira da Costa
<b>Desenho</b> Prof. Pedro Ribeiro Macedo da Costa	<b>Geographia e Chorografia</b> Prof. Francisco Villanueva	<b>Historia Universal</b> Prof. Dario Persiano de Castro Vellozo	<b>Historia do Brasil</b> Prof. Cyro Moraes de Castro Vellozo	<b>Philosophia</b> Prof. Padre Antônio Mazzaroto
<b>Instrucção Moral e Cívica</b> Prof. Francisco José Gomes Ribeiro	<b>Historia Universal</b> Prof. Dario Persiano de Castro Vellozo	<b>Desenho</b> Prof. Pedro Ribeiro Macedo da Costa	<b>Desenho</b> Prof. Pedro Ribeiro Macedo da Costa	-
-	<b>Desenho</b> Prof. Pedro Ribeiro Macedo da Costa	-	-	-
<b>Gymnastica</b> Prof. Luiz da Silva Bastos (do 1º ao 4º ano)				-

**Quadro 2:** Reconstituição do quadro de disciplinas do Gymnasio Paranaense segundo o Relatório de 1928 e o Anuário de 1929 deste estabelecimento (Fonte: GYMNASIO PARANAENSE, 1928; GYMNASIO PARANAENSE, 1929; organização do autor, 2014).

<sup>90</sup> FERRAZ, 1997, p.15.

Quanto aos professores que constituíam aquele ambiente de instrução ginasial, Artigas se refere respeitosa e como homens que fizeram “parte, não da minha formação, mas da cultura brasileira”<sup>91</sup>. De fato, o corpo docente daquela instituição contava não somente com professores que continham apenas a formação magisterial propiciada pela *Escola Normal*, mas com a reunião de um grupo de intelectuais formados em variados cursos superiores e instituições, como engenharia, agronomia, medicina, odontologia, entre outros. Alguns deles eram ilustres figuras envolvidas com a sociedade, a política e a cultura na esfera paranaense e mesmo brasileira. Suas personalidades e atuações estiveram ligados às diferentes sociedades filosóficas e correntes culturais importantes da virada do século XIX para o XX como a Maçonaria, o Positivismo, o Pitagorismo e o movimento Simbolista que eclodiu no Paraná a partir da década de 1880.

A circulação das mais diferentes ideias favorecia o peculiar fervilhamento cultural daquele núcleo intelectual paranaense, que congregava intelectuais e jovens no espaço de uma instituição de ensino secundário. Os homens e as ideias que ali habitavam provinham, portanto, de diferentes formações profissionais, culturas, étnicas, religiosas ou filosóficas. Alguns com posturas mais tradicionais e outros com posturas mais “progressistas”, que desafiavam o senso comum da sociedade da época, principalmente no que diz respeito ao seu *background* católico.

Sebastião Paraná, professor de geografia e autor de diversos livros didáticos sobre o assunto, tinha origem afro-brasileira e era espírita; Guido Straube, professor de História Natural, possuía formação em odontologia, era de origem alemã e protestante, pertencente à comunidade luterana. Estas informações podem ser consideradas banais na atualidade, mas na década de 1920 o catolicismo ainda era dominante na cultura brasileira. Doutrinas e filosofias que não pertencessem ao bom grado católico eram ainda vigiadas por vigorosa patrulha da Igreja em solo brasileiro. E muitos outros professores eram de cultura e formação católica mesmo, como o exemplo do Padre Antônio Mazzaroto, de origem italiana. Em síntese, o que pode se observar é que a diversidade cultural, étnica e filosófica que compôs o Paraná, assim como o restante do sul e sudeste brasileira, acrescentava novos temperos àquele ambiente cultural de formação da juventude. Era uma rica mistura.

---

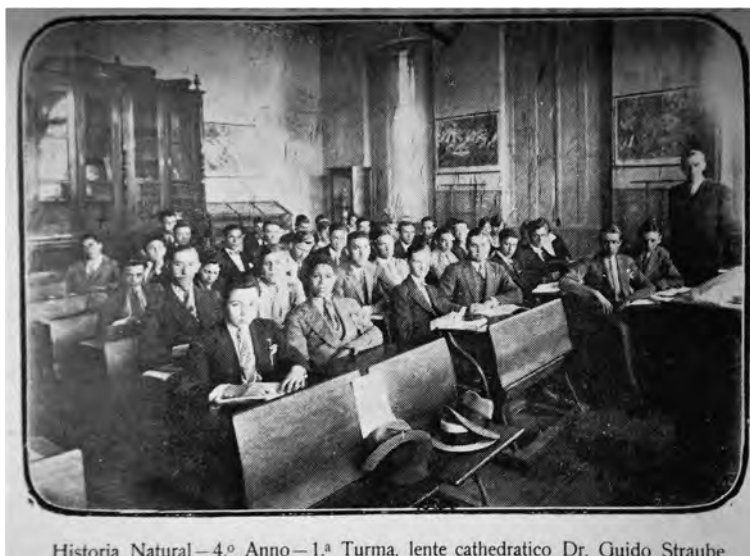
<sup>91</sup> Id.



Desenho—3.º Anno—1.ª Turma, lente cathedratico Dr. Pedro Macedo Ribeiro da Costa



Geometria—4.º Anno—1.ª Turma, lente cathedratico Dr. Waldemiro Teixeira de Freitas



Historia Natural—4.º Anno—1.ª Turma, lente cathedratico Dr. Guido Straube

**Figura 26:** Imagens de salas de aula do Gymnasio Paranaense com turmas e professores: a) Aula de Desenho, 3º ano, com o profº Pedro Ribeiro Macedo da Costa; b) Aula de Geometria, 4º ano, com o profº Waldemiro Teixeira de Freitas; c) Aula de História Natural, 4º ano, com o profº Guido Straube (GYMNASIO PARANAENSE, 1929).

Mas a presença de diferentes linhas de pensamento ligadas às sociedades positivistas, maçônicas e neopitagóricas chegou a exercer influência importante na Curitiba do início do século XX. Chegou ao ponto de promover certo agito anticlerical como uma espécie de “contracultura”, registrada inclusive em charges da imprensa da época e repercutindo em embates culturais e políticos da época.

Entre professores ligados à Maçonaria, duas figuras fizeram-se tão notáveis quanto os demais. Um deles foi o professor Dario Vellozo, a quem será dedicado o subtópico seguinte, e a fim de se examinar alguns aspectos relacionados à Artigas. Outro foi o professor Lysimaco Ferreira da Costa (1883-1941), um desses homens com inteligência e capacidade para atuar em diversas atividades.

Foi professor de matemática e física do *Gymnasio* desde 1906, e a partir da década de 1920 exerceu passou a exercer as funções de diretor dessa instituição, do externato e internato, e também da Escola Normal. Engenheiro civil formado na Faculdade de Engenharia do Paraná em 1917, foi também professor de Geologia e Minerologia deste curso e um dos fundadores da Escola de Agronomia do Paraná em 1918, inicialmente ligada à Faculdade de Engenharia. Exerceu importante contribuição ao ensino, tendo publicado em 1923 o estudo *Bases Educativas Para a Organização da Nova Escola Normal Secundária*, “que o consagrou como experimentado pedagogo” e, em 1926, promoveu o *I Congresso Nacional de Educação*, em Curitiba<sup>92</sup>.

Na política paranaense exerceu cargos de *Inspetor Geral do Ensino* durante a terceira gestão de Caetano Munhoz da Rocha (1924-1928) e a direção da pasta da *Fazenda, Indústria e Comércio* durante a gestão de Affonso Camargo (1928-1930), entre outros cargos e representações. Afastou-se da administração pública com a Revolução de 1930, e passou a se dedicar como empresário à siderurgia e à pesquisa de ouro em solo paranaense.

Entre as décadas de 1920 e 1930, a instituição foi dirigida pelo professor Algacyr Munhoz Mäder, professor matemática. Engenheiro civil formado pela Faculdade de Engenharia do Paraná, posteriormente seria reitor da Universidade Federal do Paraná durante a década de 1970.

---

<sup>92</sup> TOURINHO, 1991, p.454.

#### 1.1.4.2. O professor e poeta Dario Vellozo: possíveis influências de um discurso?

Uma das figuras que mais se destacavam entre aqueles professores e expoentes da cultura e sociedade paranaense encontrava-se Dario Persiano de Castro Vellozo (1869-1937). Não é de se espantar que o próprio Artigas fez menção de destaque e admiração à figura de Dario Vellozo, que era considerado com um dos professores mais queridos pelos alunos daquela instituição. Aquele professor de *História Universal* que “nunca se deu ao relaxamento de ensinar história” em suas aulas era também um poeta com significativa produção dentro do movimento simbolista paranaense e brasileiro<sup>93</sup>.



**Figura 27:** Imagem de Dario Vellozo em trajes ritualísticos, em fotografia provavelmente tirada entre as décadas de 1920 e 1930 (Fonte: MUSEU PARANAENSE, 2012).

Dario nasceu no Rio de Janeiro em 1869 e transferiu-se com o pai e o irmão para Curitiba em 1885. Havia iniciado o ofício de tipógrafo-compositor ainda em sua cidade natal, e logo após sua chegada passou a trabalhar na oficina do *Dezenove de Dezembro*, o primeiro jornal do Paraná. Amante da literatura, logo congregou um grupo de amigos em torno de leituras de romances e poesias. A partir daí foi idealizador e colaborador de diversos

---

<sup>93</sup> FERRAZ, 1997, p.15.

periódicos na capital paranaense, em que eram publicados desde ensaios com ideias republicanas e abolicionistas em meio àquele ocaso do período imperial, até a divulgação e produção literária dos principais poetas brasileiros, estrangeiros e locais. Pelos periódicos *O Mosqueteiro*, de 1886, a revista *Club Curitibano*, fundada em 1890, e a *Revista Azul*, de 1893, circulavam leituras de Dumas, Baudelaire, Poe, Álvares de Azevedo, Chateaubriand, Byron, Lamartine, Flammarion, entre outros. Publicou cerca de 47 obras entre poesias, romances, contos, memórias e ensaios.

Em 1899 prestou concurso para o Gymnasio Paranaense onde foi efetivado professor de História Universal e do Brasil. De personalidade intensamente afeita à filosofia e ao esoterismo, esteve ligado à maçonaria e imerso numa mistura de correntes espiritualistas, ou como escreveu Paulo Leminski sobre ele, num “pot-pourri de positivismo, ocultismo, kardecismo, orientalismo, cabala, astrologia, simbolismo”<sup>94</sup>.

Em 1909 fundou Instituto Neopitagórico, dedicado ao estudo de temas filosóficos e publicações de ensaios e poesia. Em 1918 construiu uma sede para o Instituto batizada de *Templo das Musas*, que ficava abrigada numa construção em estilo grego erguida por Dario junto de sua chácara Retiro Saudoso, localizada nos arredores de Curitiba, em local conhecido atualmente como bairro do Portão.



**Figura 28:** a) Projeto da fachada do *Templo das Musas*, edificação em estilo “grego” construído em 1918 para sediar o Instituto Neopitagórico, fundado por Dario Vellozo em 1909 com o objetivo de promover estudos filosóficos e publicações de ensaios e poesias; b) Fotografia do Templo durante uma recepção de visitantes (Fonte: VELLOZO, 1996).

Enfim, Dario era um homem extraordinário no meio intelectual curitibano, culto, romântico e poético, e uma das principais figuras responsáveis pela agitação cultural daquela sociedade provinciana. Como os poetas românticos e simbolistas típicos do século XIX, era

<sup>94</sup> VELLOZO, 1996, p.9. Citação do ensaio *contemplatio darii velossi*, escrito e publicado por Paulo Leminski no jornal *Diário do Paraná* em 16 de dezembro de 1976.

dono de um temperamento dado à atitude contestadora e rebelde. Entre seus atos de rebeldia, colecionou uma série de contendas políticas e anticlericais que se tornaram célebres na cidade <sup>95</sup>.

Diferentes relatos de suas aulas descrevem-no como um professor que conduzia os alunos pelos temas da história gerando grande entusiasmo em sala de aula. Nas palavras de Artigas, mais do que simplesmente cumprir o papel de ensinar história, o professor “trabalhava [com os alunos] o saber poético” em “aulas que começavam às 3 horas e não podiam terminar mais” <sup>96</sup>.

Misto de professor e poeta, intelectual e místico, entusiasta do conhecimento e pesquisador do espírito humano, Dario parecia ser mesmo uma dessas figuras que despertavam o encanto e a curiosidade daquelas gerações de alunos, e da sociedade curitibana da época. A fim de explorar um pouco mais a menção de Artigas à atuação e influência do professor em suas aulas, procurou-se acrescentar a seguir outro relato que se apresenta consonante às palavras do arquiteto. Tourinho, que também foi aluno de Dario na década de 1920, descreve-o do seguinte modo:

“o professor Dario Vellozo era excelente. Fazia a turma vibrar, sobretudo ao abordar a Revolução Francesa. Exercia liderança. Mas sua cultura filosófica pairava muito acima da necessária ao professor de curso secundário. Nas suas aulas passeamos, deslumbrados, pelas civilizações do Oriente, da Grécia, de Roma. Pela escuridão da Idade Média. O brilhantismo da Renascença. A Reforma, a Carta Magna, a Revolução Francesa, a Independência dos Estados Unidos. Exageradamente anti-clerical e anti-militarista, mesmo nas aulas não poupava adversários. Entanto, tornou-se incondicional admirador do Capitão Luiz Carlos Prestes – o Cavaleiro da Esperança – cuja coluna revolucionária percorria o nordeste brasileiro pregando democracia para uma população analfabeta, apática, doentia, faminta” <sup>97</sup>.

---

<sup>95</sup> Nota: como homem romântico típico do século XIX, Dario era símbolo de cultura, tradição, conhecimento, e também de atitude contestadora e rebelde. Entre seus atos de rebeldia, colecionou uma série de contendas políticas e anticlericais que se tornaram célebres na cidade. Numa dessas ocasiões, em 1909, foi suspenso por três meses como professor do Gymnasio por ter por ter repellido um gesto do diretor de instrução pública Justiniano de Melo. O fato lhe rendeu a suspensão temporária como professor do Gymnasio, e ao retornar ao estabelecimento após o cumprimento do tempo de punição foi recebido pelos alunos com uma chuva de pétalas de rosa branca, “e o velho Mestre chorou...” (PILOTTO, 1969, pp.74-75). Noutra ocasião, em 1925, foi novamente suspenso por contestar as relações financeiras promíscuas do governo de Caetano Munhoz da Rocha com a Igreja Católica.

<sup>96</sup> FERRAZ, 1997, p.15.

<sup>97</sup> TOURINHO, 1990, p.93.

Os textos literários e ensaios de Dario Vellozo caracterizavam-se por uma escrita muito culta. Sua poesia era impregnada de vasto conhecimento de personagens e mitos de uma cultura histórica, literária, e principalmente clássica. Sua prosa, um tanto amaneirada, correspondia à sua erudição. A afirmação de que “sua cultura filosófica pairava muito acima da necessária ao professor de curso secundário”<sup>98</sup> corresponde aos seus textos e reforça a ideia de que a sua obra devia ser inclusive de difícil assimilação para um estudante de ginásio, se comparado com a obra de outros autores<sup>99</sup>. Entretanto, a sua presença e postura poética no ambiente ginásial, ou o modo como trabalhava o “saber poético” com os alunos, parecia constituir a verdadeira chama daquele encanto entre os jovens. Encanto que veio ecoar em memórias de como a de Artigas, cuja personalidade juvenil fora descrita em texto de Rosa Artigas, sua filha, como um jovem “ensimesmado, que gostava de poesia e de desenho”<sup>100</sup>.

Além das aulas regulares de história, o jovem João Batista provavelmente assistiu a outras ocasiões em que Dario professou discursos elaborados de modo formal e poéticos aos alunos. A partir de alguns desses discursos parece possível perscrutar um pouco do tipo de “saber poético” com que este professor tocou a alma juvenil de seus alunos, a ponto de lhes estimular um sentido poético. Este estímulo parece ter ocorrido com o próprio de Artigas, que tantas vezes recorreria à poesia e aos poetas para articular seus discursos sobre a arquitetura.

62

A fim de perscrutar, ainda de forma breve, as possibilidades de relação entre os “saberes poéticos” do professor e do aluno, procurou-se relacionar alguns trechos de um importante discurso de Dario Vellozo intitulado de *Canto do Cisne*. O discurso foi dirigido aos formandos de *Gymnasio Paranaense*, na qualidade de paraninfo, em 1932, ano em que o retirou-se do magistério daquela instituição. Nos trechos a seguir, é possível averiguar no teor poético do discurso a relevância de um tom cívico e humanista, e mesmo, político relacionado à preocupação social e a defesa de uma visão nacionalista da cultura brasileira:

“Em vosso amor, em amor do Brasil e da Humanidade!

[...]

---

<sup>98</sup> Id.

<sup>99</sup> Nota: Tourinho comenta que as obras dos autores paranaenses dos anos 1920 eram consideradas difíceis para os estudantes secundários, que preferiam outros autores, inclusive entre aqueles ligados ao modernismo paulista: “No Paraná, na década de vinte brilhava a geração nascida nos últimos anos do século anterior, já formada em Curitiba. [...] Mas, na verdade, o que escreviam não estava ao alcance da mente de estudantes secundários. Desejávamos coisas mais reais, mais concretas, que o simbolismo não nos oferecia. [...] A solução foi voltar os olhos para a paulicéia” (TOURINHO, 1990, p.120). Entre os autores mais lidos pelos estudantes curitibanos encontravam-se Mário de Andrade, Oswald de Andrade, Guilherme de Almeida, Menotti del Pichia, Monteiro Lobato, Cassiano Ricardo, entre outros (Idem).

<sup>100</sup> ARTIGAS; OHTAKE, 2003, p.242.



Nesse atropelo que exaure, esgota, neutraliza e mata, os problemas humanos exurgem como expressões de interesses restritos, sectários, particulares, subalternos

[...]

Enquanto os grupos se combatem e aniquilam, no intuito mesquinho de extinguir o contrário, de impor às gentes, como critério geral, um dos critérios grupais, – na insânia de acreditar que um dos elementos FUNDAMENTAIS da sociedade possa ser suprimido; a luta de partidos e sistemas prolonga-se devorando os séculos, e o estado social patina em o mesmo círculo vicioso do passado

[...]

Ou a Humanidade passa a outra ordem de idéias, aprende a ver em todos os agrupamentos sociais, não adversários, mas colaboradores da CULTURA ÚNICA, – e assim se corrige dos vícios que a desvairam; ou a instabilidade das levas flutuantes impedirá a ordem e o progresso.

[...]

Aos estados modernos impõem-se mais um poder [...] É o quarto poder, o poder MENS-MORAL, ou simplesmente ÉTICO”

[...]

Assim culminará o nível intelectual da Terra das Araucárias – elo da Pátria – assim trabalharemos pela Humanidade. Investigai, estudei, descobri, insculpi a PSIQUE NACIONAL. O Brasil não pode prosseguir vegetando, cópia, reflexo de outrem.

[...]

Deponho o meu voto supremo em vossas almas límpidas: o meu CANTO DO CISNE [...] Entrai de realizar a missão do Brasil!”<sup>101</sup>.

Como João Batista formou-se no Gymnasio Paranaense no fim do ano de 1931, provavelmente assistiu a discursos do professor Dario com um teor semelhante. Ou ainda, pode-se supor que ele tenha estado presente na ocasião deste mesmo discurso, pois que, o *Canto do Cisne* fora proferido em 1932, o ano da formatura ginásial de seu irmão Giocondo<sup>102</sup>.

Mas qual seria a relação específica deste discurso de Dario Vellozo com Vilanova Artigas? Não haveria sentido em citar estes trechos do discurso do professor Dario se não se

---

<sup>101</sup> PILOTTO, 1969, pp.100-102.

<sup>102</sup> CAMPOS; COELHO, 1991, p.5.

observasse nos discursos elaborados pelo professor Artigas durante os anos 1950, 60 e 70, as mesmas preocupações sociais, éticas, políticas, progressistas, nacionalistas e poéticas, reunidas sob um ideal revolucionário. Não haveria aí uma relação de pautas semelhantes entre o tom dos discursos do professor Dario Vellozo e do professor Vilanova Artigas?

A título de acrescentar alguma contribuição à investigação do período em que João Batista fez a sua formação no Gymnasio Paranaense e trazer a discussão sobre quais os aspectos que aquele ambiente cultural possa ter contribuído para a formação de sua personalidade, e que mais tarde vieram refletir na expressão do arquiteto e professor, procura-se apresentar a seguir alguns trechos de discursos do Professor Artigas, dirigidos aos estudantes de arquitetura. Para isso, foram selecionados trechos breves de quatro discursos proferidos entre a década de 1950 e 1960, três deles dirigidos a alunos formandos da FAU-USP, e um deles, uma aula inaugural para estudantes da FAU-UFRGS. Estabelece-se aí uma possível relação entre os discursos de Vellozo e de Artigas, propondo-se a observação dos seguintes trechos:

*Aos formandos da FAU USP, em 1955:*

“Jovens arquitetos. Ao saídes da nossa querida Faculdade para enfrentar a vida profissional, tão cheia de lutas mas ao mesmo tempo tão fértil em alegrias e estímulos do trabalho criador, abrem-se diante de vós as avenidas de um futuro radioso e feliz. Tende a certeza de que o vosso futuro se confunde com o do nosso povo e da nossa pátria – futuro de progresso e de felicidade”<sup>103</sup>.

*Aos formandos da FAU USP, em 1958:*

“Os arquitetos não consultam interesses unicamente profissionais ao proporem sua independência.

Queremos meios que nos capacitem à defesa do patrimônio cultural brasileiro.

[...]

A visão do engenheiro é essencialmente técnica.

Os arquitetos não disputam as posições dos técnicos.

A construção, no Brasil, tem muito a exigir da engenharia nacional. É campo vastíssimo onde campeiam métodos de produção ainda

---

<sup>103</sup> ARTIGAS, 2004, p. 63.

atrasados. E ao engenheiro cabe, num país como o nosso, que luta contra atroz condições de subdesenvolvimento, uma missão altamente honrosa. O engenheiro é homem do século. Pelo número deles as nações modernas se distinguem. O caminho do engenheiro é um caminho à parte.

Meus jovens colegas, tenho a certeza de que não negareis a vossa contribuição ardorosa de jovens à luta de todos nós pelo reconhecimento de nossa profissão e pelo aperfeiçoamento de nossa arquitetura. O futuro vos promete grandes tarefas num país como o nosso, onde tudo agora começa. Haverá dificuldades. Algumas conquistas pedirão lutas tenazes.

Mas o prestígio da arquitetura brasileira, que conheceis, forjou-se neste clima criador. Ele não envolve somente os arquitetos. Refletimos apenas o desejo de progresso que hoje empolga todos os brasileiros.

Viver nele, lutar dentro dele, é fazer uma arte que exprime um povo em ascensão”<sup>104</sup>.

Trecho de *Arquitetura e cultura nacionais*, aula inaugural na FAU-UFRGS, em 1959:

65

---

“A arquitetura brasileira tem serviços prestados à nacionalidade nesse sentido. Mostrou ao mundo admirado que o Brasil pode erguer-se para o concerto universal de nações, com linguagem própria, na qual o brasileiro e o universal se casam harmoniosamente. Ontem, construíamos timidamente alguns edifícios; hoje, fazemos Brasília – uma cidade inteira – com argumentos nossos. De casa em casa, de cidade em cidade, ficai certos, ajudaremos a reconquistar o Brasil para os brasileiros. Somos soldados da liberdade.

[...]

Estudai com ardor. Sede complacentes com algumas deficiências nossas, ajudando a construir, de qualquer ponto de partida, com seriedade e responsabilidade, o Brasil de amanhã. Tenho a certeza de que caminharemos juntos”<sup>105</sup>.

---

<sup>104</sup> *Ib.*, p.73.

<sup>105</sup> *Ib.*, pp.80-81.

*Aos formandos da FAU USP*, em 1964, escrito durante o período em que Artigas encontrava-se exilado no Uruguai, e lido por um dos formandos:

“Afastai-vos daqueles que vos isolarem da luta pelo aperfeiçoamento humano; dos critérios estáticos da beleza que fulgura pelo contraste com a miséria humana. Estudantes de ontem e arquitetos de hoje, tendes tradições de patriotas. Não haveis de desfalecer, isolados, das duras lutas que trava nosso povo para construir uma pátria livre e independente. Construireis os monumentos que comemorarão a sua vitória”<sup>106</sup>.

As ideias de “humanismo”, “nacionalismo” e “progresso” encontram-se como preocupações dominantes tanto no teor do discurso do professor Dario Vellozo aos seus alunos ginasiais dos anos 1920 e 1930 como no discurso do professor Vilanova Artigas aos seus alunos de arquitetura e urbanismo das décadas de 1950 e 1960. O primeiro é o discurso de um homem ligado ao ideário neopitagórico, simbolista, maçônico e positivista; o segundo, o discurso de um homem ligado ao ideário de esquerda, marxista, leninista – as linhas doutrinárias de ambos, apesar de suas diferenças ideológicas, aspiravam à necessidade de acentuar a marcha da humanidade rumo ao seu aperfeiçoamento, ao seu progresso, individual e social.

O tom de ambos é arregimentador, como uma espécie de convocação dos jovens estudantes para a realização, através de seus desígnios profissionais e espírito idealista, das árduas tarefas da construção civilizatória do país, no sentido da construção de uma grande nação. Ambos os discursos convocam os estudantes à realização “da missão do Brasil”.

Deste modo, pode-se reiterar que a formação no Gymnasio Paranaense imprimiu traços fundamentais na personalidade de Artigas, tanto pelo o que significava aquela instituição educacional para a sociedade paranaense, como pela presença de figuras como Dario Vellozo e os demais mestres. Num ensaio biográfico que escreveu sobre seu pai, Rosa Artigas sintetizou bem o tipo de influxo cultural que o período do Gymnasio exerceu sobre o jovem João Batista: “pela mão desses professores, João Batista descobriu o espírito público, a arte, a literatura”<sup>107</sup>.

---

<sup>106</sup> *Ib.*, p.85.

<sup>107</sup> ARTIGAS; OHTAKE, 2003, p.243.

#### 1.1.4.3. O edifício do *Gymnasio*: possíveis influências arquitetônicas?

Nessa tarefa de examinar a contribuição que o período de formação no *Gymnasio Paranaense* trouxe à personalidade do jovem Artigas, e que possivelmente, alguns desses aspectos de formação parecem revelar-se posteriormente, através dos discursos do professor Artigas, pode-se ainda especular uma segunda questão: poderia haver algum tipo de influência também do espaço vivenciado no modo de projetar do arquiteto? A questão posta encaminha a pesquisa para o exame de um segundo aspecto do *Gymnasio Paranaense*, além de seu curso e seus professores: o seu edifício.

A origem dessa instituição remonta ao período do 2º Império brasileiro, a partir da fundação do *Licêo de Curitiba* em 1846, pouco tempo antes do Paraná ter se emancipado da Província de São Paulo. A sede inicial da escola funcionou em uma casa alugada, e após o processo de emancipação, ganhou uma sede própria, constituindo “o primeiro edifício escolar de Curitiba, construído especificamente para tal função”<sup>108</sup>. Mas como a política educacional no período imperial ainda era frágil e instável, a instituição passou por períodos de extinção temporária e transferências de sede.

Em 1876 passou a se chamar *Instituto Paranaense*, e seu funcionamento foi anexado à *Escola Normal*, destinada à formação de professores<sup>109</sup>. E em 1892, com a reforma do ensino realizada com o início da República brasileira, a instituição passou a ser denominada *Gymnasio Paranaense*<sup>110</sup>.

Seu funcionamento exigiu a necessidade de um espaço mais amplo e o incremento do equipamento escolar segundo as novas aspirações republicanas para a política de *instrução pública*. Foi então decidida a construção de uma nova sede, que pudesse atender as demandas pedagógicas e de porte conveniente para o ensino ginásial desejado pelo Estado do Paraná.

No relatório da Instrução Pública de 1902, alguns atributos do projeto arquitetônico para a nova sede do *Gymnasio Paranaense* foram comentados pelo Dr. Victor Ferreira do Amaral, então *Director Geral da Instrução Pública* do Estado, do seguinte modo:

*“A planta, a meu pedido, feita obsequiosamente pelo distinto engenheiro Dr. Affonso Teixeira de Freitas e já submettida a aprovação do Governo, é de facil execução. E, de um bello e elegante palacete de vastas accomodações para os cursos do*

---

<sup>108</sup> CASTRO; IMAGUIRE, 2006, p.44.

<sup>109</sup> Ibid., p.45.

<sup>110</sup> Id.

*Gymnasio e da Escola Normal, podendo mais tarde servir até para uma academia.*

*Só depois de mudado o Gymnasio Paranaense para uma casa mas espaçosa é que se poderá cogitar de montar um laboratório de physica, chimica e historia natural, auxiliar indispensável para o estudo proficuo dessas sciencias, que não pôde continuar a ser feito de um modo abstracto como atualmente”<sup>111</sup>.*

O relato comenta vantagens do novo projeto que vão desde a facilidade construtiva para a sua implantação, como sugere que o “bello e elegante palacete” proposto, que poderia “mais tarde servir até para uma academia”, deveria possuir o caráter de edifício voltado para os fins educacionais. Assim, a intenção do projeto para a nova sede da principal instituição escolar do Estado do Paraná, deveria também corresponder ao status de escola republicana, expressando os valores que aquele equipamento de instrução pública, gratuita e universal, passou a representar a partir da proclamação<sup>112</sup>.

E além das qualidades práticas e simbólicas que a construção deveria comportar e representar, fica clara a preocupação com o atendimento das novas aspirações curriculares do novo regime. A inspiração positivista da República atribuiu maior importância às disciplinas de “sciencias”, se comparados à história da educação brasileira referentes aos períodos de Império, Reino Unido e Colônia.

A obra do edifício do Gymnasio Paranaense teve início em 26 de março de 1903 e foi inaugurada em 24 de fevereiro de 1904. Ocupou um terreno com aproximadamente dois terços de um quarteirão localizado entre as ruas Ébano Pereira, Cruz Machado, Doutor Muricy e Saldanha Marinho.

Trata-se de edifício eclético de dois pavimentos com porão alto, cujo volume é gerado a partir de uma planta retangular. A fachada principal encontra-se voltada para a Rua Ébano Pereira, onde há um pequeno largo, denominado atualmente de Praça Santos Dumont. A fachada possui composição *tripartita*, com um corpo central mais estreito do que as laterais, e que avança à frente, formando um pórtico de acesso no alto de escadaria que interliga o

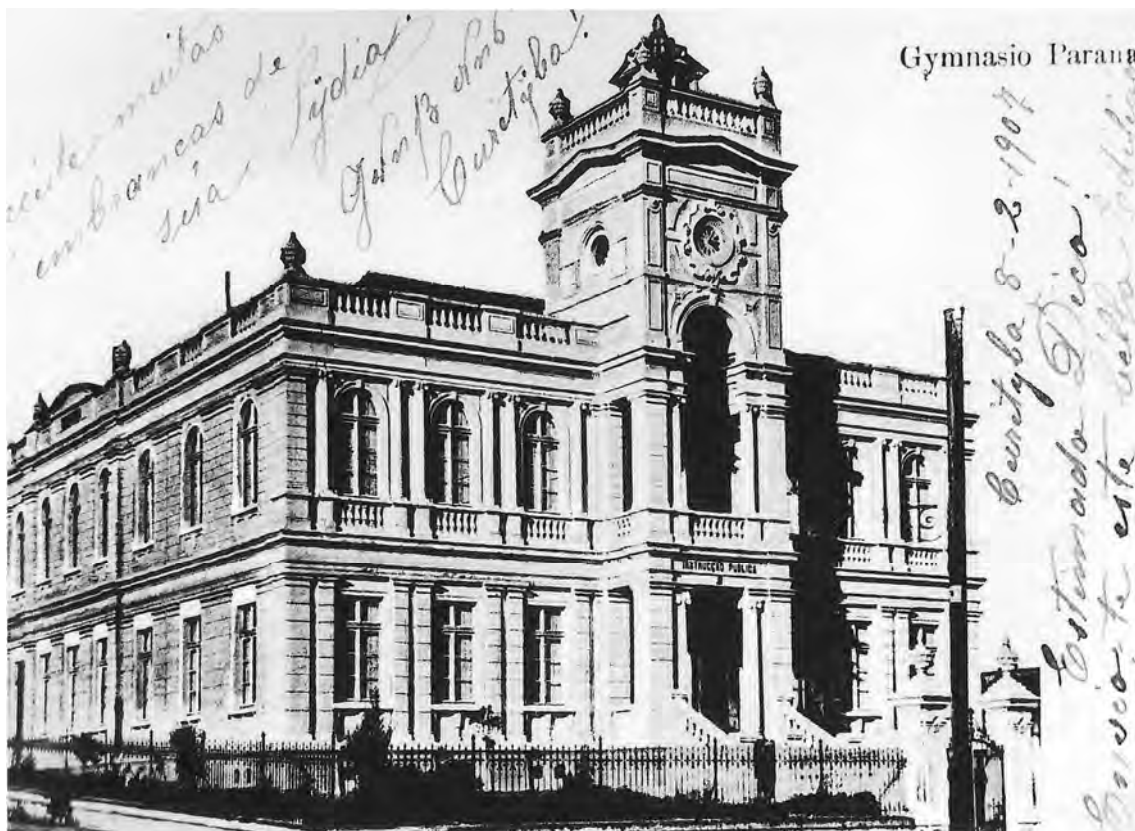
---

<sup>111</sup> Id.

<sup>112</sup> Nota: com a República em 1889, a “instrução pública” ganhou nova importância como tarefa a ser empreendida pelo Estado brasileiro e suas unidades federativas. O edifício escolar representava a presença física e oficial do Estado nas cidades. São Paulo foi Estado pioneiro nas experiências na República Velha, tanto em legislação como na construção de escolas, consideradas modelos (CORRÊA et alii, 1998, pp.17-21). Em 1970, Artigas pesquisou também esse assunto no artigo *Sobre Escolas*.

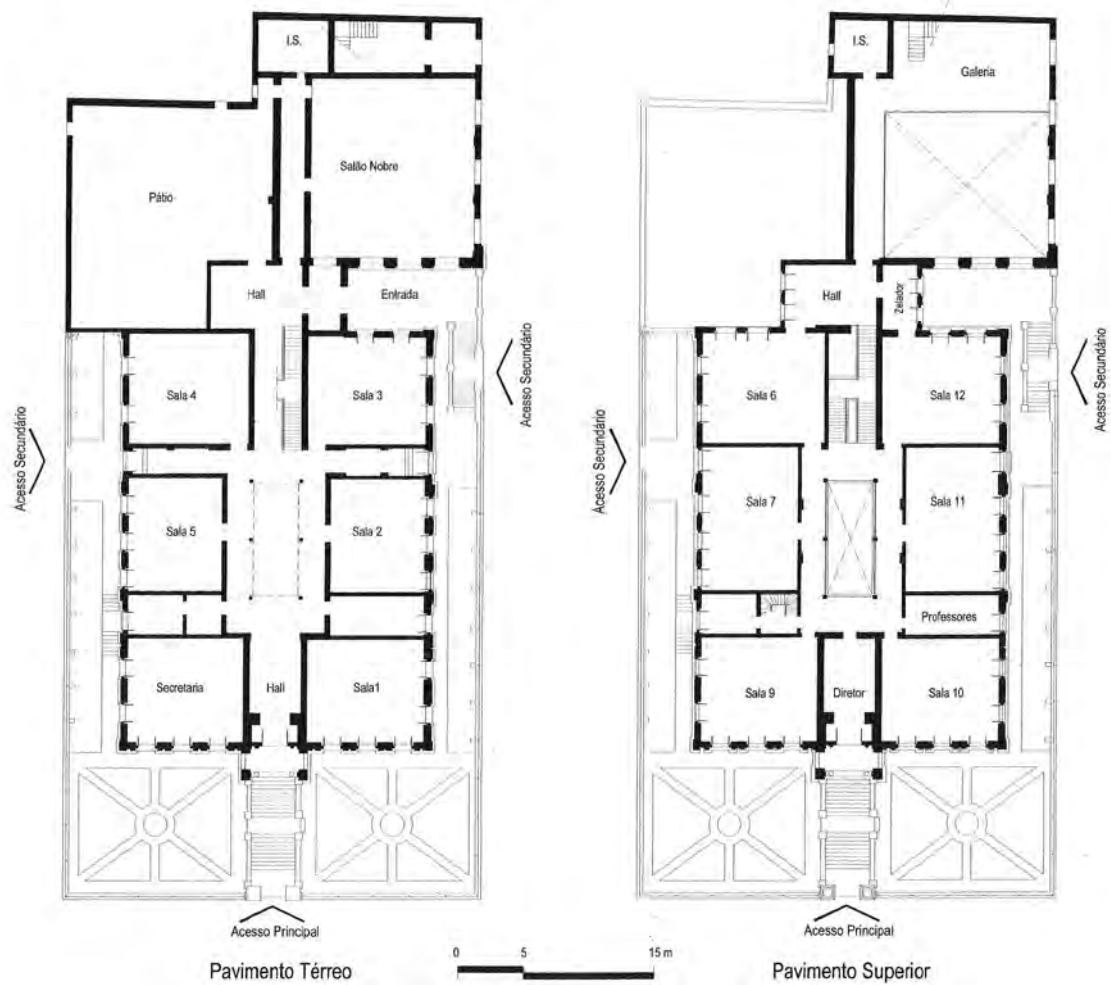
passeio ao pavimento térreo. Sobre este pórtico, o corpo central eleva-se formando um terraço junto do segundo pavimento e ultrapassa o limite das platibandas da cobertura, configurando uma torre.

A área do terreno posterior ao edifício é dividida em duas partes, sendo a esquerda ocupada por um pátio descoberto, e a direita ocupada por um segundo volume construído onde se encontra o salão nobre, interligado ao corpo principal através de um hall.

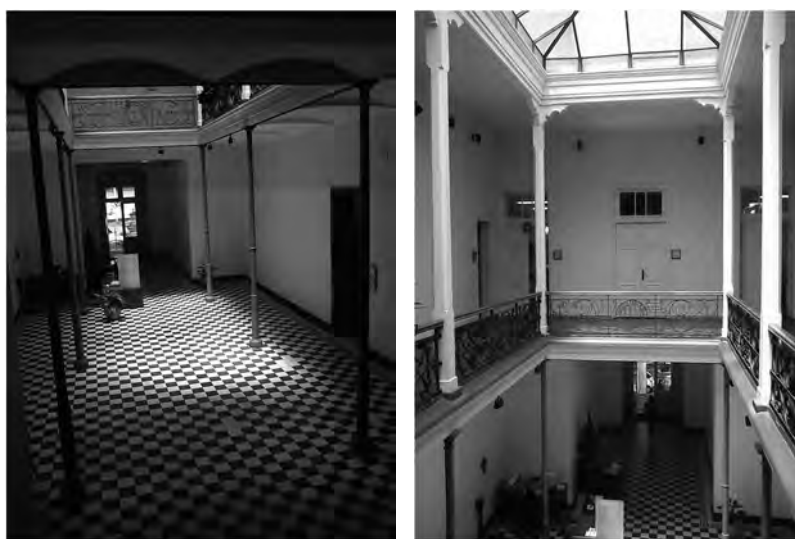


**Figura 29:** Edifício do Gymnasio Paranaense, inaugurado em 1904, em cartão-postal do início do século (GUINSKI, 2002).

A planta retangular do corpo principal confere um aspecto maciço ao volume que compreende seus pavimentos, mas o seu interior possui um vazio central, configurado por saguão ou espécie de pátio interno protegido por uma cobertura de vidro. Ao redor deste pátio interno encontram-se distribuídas as salas de aula do pavimento térreo, e em direção ao fundo, atravessando-se o pátio, encontra-se disposta uma escadaria que dá acesso ao pavimento superior. Neste pavimento, as salas de aula também se encontram dispostas na mesma organização, mas interligadas por uma circulação anelar ao redor do vazio central que se forma acima do pátio interno. A claraboia de vidro que se sobrepõe ao vazio central confere iluminação natural a todo este espaço de pátio e circulações.



**Figura 30:** Plantas dos pavimentos térreo e superior do Gymnasio Paranaense conforme o projeto de 1904, de autoria do engenheiro Affonso Teixeira de Freitas (Fonte: CASTRO; IMAGUIRE, 2006).



**Figura 31:** Fotografias do pátio interno com sistema de iluminação zenital do edifício do Gymnasio Paranaense, construído em 1904: a) Pavimento térreo; b) pavimento superior (Fonte: Fotografias do autor, 2011).



Numa relação de comparação entre a organização projetual do espaço do *Gymnasio Paranaense* e a organização projetual dos edifícios escolares que Artigas viria projetar a partir da década de 1960, existem dois pontos essenciais de correspondência: o primeiro é a definição de um pátio central, ao redor do qual eram dispostas as salas de aula e os demais espaços do programa – configurando o espaço principal da escola, como local de encontro e valorização da coletividade, o coração do edifício; o segundo ponto é a iluminação zenital posicionada sobre este pátio central, que, nos projetos de Artigas, podem apresentar-se como aberturas vazadas ou cobertas com claraboias configuradas de diferentes maneiras.

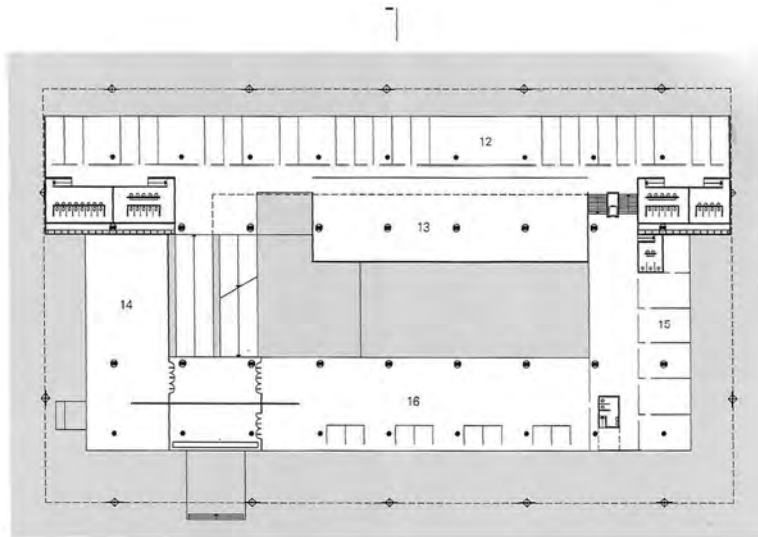
Entre as obras escolares mais conhecidas de Artigas, estes recursos projetuais podem ser observados tanto nos exemplares dos edifícios de educação ginásial que projetou para o Governo Estadual de São Paulo, como em sua obra mais consagrada, o *Edifício Sede da FAU-USP* (1961-1969):



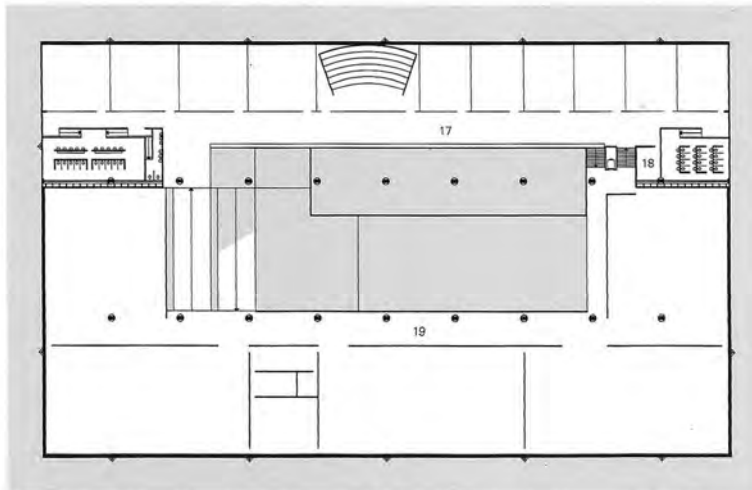
**Figura 32:** a; b) Fotografias do pátio interno com sistema de iluminação zenital da FAU-USP (1961-69) (Fonte: KAMITA, 2000).



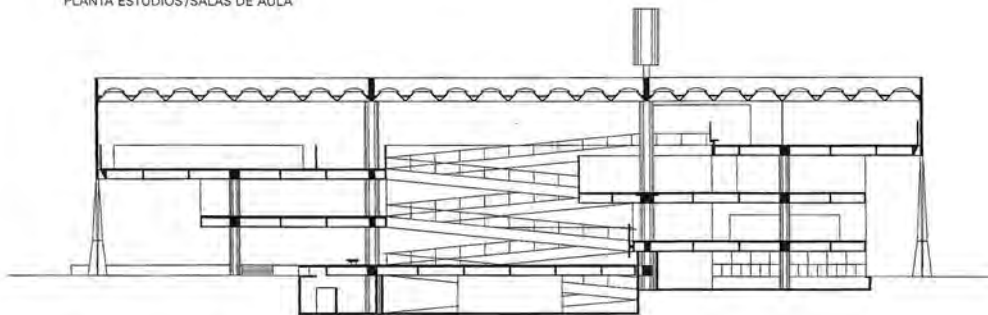
**Figura 33:** Fotografias do interior da FAU-USP (1961-69): a) Vista do sistema de iluminação zenital; b) ambiência do espaço iluminado pelo sistema de iluminação zenital de um dos espaços organizados ao redor do pátio interno (Fonte: Fotografias do autor, 2010).



PLANTA BIBLIOTECA/DEPARTAMENTOS



PLANTA ESTÚDIOS/SALAS DE AULA



CORTE TRANSVERSAL 0 10m

**Figura 34:** Plantas e corte do edifício da FAU-USP, projetado por Artigas entre 1961 e 1969. Sua organização espacial caracteriza-se pela disposição das salas de aula e demais espaços do programa ao redor de um pátio interno coberto por um sistema de claraboias, que lhe conferem iluminação natural. Estes recursos projetuais são semelhantes ao projeto do edifício do Gymnasio Paranaense, onde Artigas fez o curso ginásial durante a década de 1920 e 1930 (Fonte: KAMITA, 2000).

A partir desta comparação, uma possível influência do espaço do *Gymnasio Paranaense* pode ser relacionada ao imaginário do arquiteto, que lançaria estratégias de organização espacial em seus projetos escolares, semelhantes ao espaço escolar que vivenciou em sua juventude. Não seria pertinente identificar este espaço escolar vivenciado como uma das referências ocultas em seu imaginário arquitetônico?

Ao seu modo, com seus próprios símbolos, Artigas reinterpretaria em seu arcabouço criativo a importância do edifício escolar, tal qual passou a ser atribuída pelos ideais republicanos frente à missão assumida junto à *instrução pública* – e posteriormente denominada *educação pública*. Tanto o edifício do *Gymnasio Paranaense* como os edifícios escolares projetados por Artigas expressam a concepção do edifício escolar como equipamento civilizatório essencial, seja na formação do homem-indivíduo, seja na formação do homem-social. De algum modo, o idealismo que esteve presente em torno da concepção de escolas durante o alvorecer da República brasileira – verificado no *Gymnasio Paranaense*, ou nos projetos escolares de Ramos de Azevedo e de outros projetistas no Estado de São Paulo durante este período – encontrou novo significado no idealismo de Artigas, que a partir da década de 1960, iria lançar-se com grande paixão à tarefa de projetar escolas <sup>113</sup>.

E neste ponto, resta somente reiterar que a formação no Paraná imprimiu traços muito profundos na personalidade do jovem João Batista Villanova Artigas, e no tipo de arquiteto que viria se tornar.

#### **1.1.5. Lições de engenharia: a Faculdade de Engenharia do Paraná (1932)**

“Entrei para a Escola de Engenharia do Paraná porque era um moço que tinha facilidade para a Matemática. Os arquitetos, hoje, entram para a Arquitetura porque têm facilidade para o desenho. Desenhar a gente desenhava mas, se eu dissesse para o meu avô Artigas, que era um homem severo e que me parece, hoje, uma figura do Garcia Marques, que eu gostava de desenho, ele acharia, um pouco desconfiado, que não tinha a machidão necessária para ser descendente dele. Porque o desenho era tido como um exercício

---

<sup>113</sup> Nota: referência à seguinte afirmação de Artigas: “Mais tarde, eu vim a ser construtor de escolas e, Deus sabe, com que paixão me lancei a esse trabalho!” (FERRAZ, 1997, p.15).

feminino, de fundo de quintal, escondido. Desenhar? – Isso não era coisa de homem, deixa de besteira. Mas, a matemática era masculino. Esse foi o interstício dentro do qual eu entrei para a engenharia, para depois descambar para a Arquitetura”<sup>114</sup>.

6-002108-0209      REGISTRO CIVIL N. 54905

Nome *João Baptista Vilanova*




Photographia tirada em *11* de *Feveiro* de 193*2*

QUALIFICAÇÃO	CARACTERES CHROMATICOS ETC.
Filho de <i>Basilio Artigas</i>	Côr <i>Branca</i>
e de <i>Alda Vilanova Artigas</i>	Olhos <i>cast. esverd.</i>
Nacionalidade <i>Branileiza</i>	Cabellos <i>" claro</i>
Naturalidade <i>Curitiba, Paraná</i>	Bigode <i>Imberbe</i>
Nascido em <i>23</i> de <i>Junho</i> de 1915	Barba <i>"</i>
Estado civil <i>Solteiro</i>	Altura 1 m. e <i>50 cent.</i>
Profissão <i>Estudante</i>	Instrução <i>Sim.</i>

**Figura 35:** fotografia do Registro Civil de João Batista Vilanova Artigas, solicitado em fevereiro de 1932 para a sua matrícula na Faculdade de Engenharia do Paraná (Fonte: ARQUIVO PÚBLICO DO PARANÁ, 1932).

Concluído o curso ginasial em ao final de 1931, João Batista ingressou quase em seguida no curso da Faculdade de Engenharia do Paraná. Sua admissão ocorreu no início de 1932, provavelmente entre o final do mês de janeiro e o início do mês de fevereiro. De acordo com as informações que atestam o “*motivo do registo e outras circunstacias*” em seu Registro

<sup>114</sup> FERRAZ, 1997, p.15.

Civil, João Baptista Vilanova Artigas, “em 10-2-932 obteve carteira de identidade para matrícula na Universidade de Curitiba” <sup>115</sup>.

#### 1.1.5.1. A engenharia no Paraná

A presença da engenharia no território paranaense remonta ao período colonial, com as tarefas de mapear o território e efetuar as construções oficiais necessárias à antiga 5ª Comarca da de São Paulo, cujas obras não cabem aqui analisar.

Todavia, é preciso mencionar que a atuação dos engenheiros militares em conjunto com engenheiros civis foi responsável por obras fundamentais para o desenvolvimento do Paraná, principalmente a partir de sua emancipação como Província em 1953. Era urgente construir quase tudo na nova Província e a chegada dos engenheiros desencadeou-se em torno da construção de duas estradas de ligação entre o litoral e o 1º planalto, que vieram constituir grandes feitos da engenharia paranaense e brasileira.

A primeira delas foi a *Estrada da Graciosa*, que teve início em com a chegada do Tenente-Coronel Beaurepaire Rohan, que determinou a picada na Serra do mar pela qual a estrada deveria ser construída. Sua construção levou duas décadas, de 1954 a 1973, e a direção das obras passou pelos engenheiros Francisco Villalva, Marino Chandler, Antônio Rebouças e Monteiro Tourinho, que a concluiu; e os Luiz Pereira Dias e Gottlieb Wielland, engenheiros auxiliares de direção <sup>116</sup>.

Mas foi com a construção da segunda estrada, a Ferrovia Paranaguá-Curitiba que a engenharia no Paraná entrou em ebulição com a chegada de engenheiros vindos de outras províncias e países estrangeiros. Entre eles estiveram “Ferruci, Westermann, Etienne Douat, Rodolfo Batista, Joaquim Condessa, Ernesto Lange, Ernesto Guaita, Paul Delahante, Teófilo Otônio Jr., Lazzarini, Lanteggio, Cunniberti, Gheur e o ilustrado Teixeira Soares” <sup>117</sup>.

A contribuição desses engenheiros abrangeu uma sorte de construções entre novas que integraram um conjunto de ações civilizatórias ao território paranaense tais como pontes e estradas, a implantação de colônias militares nos sertões, a instalação de linhas teleféricas, o

---

<sup>115</sup> ARQUIVO PÚBLICO DO PARANÁ. **Registro Civil: João Baptista Vilanova Artigas**, nº 54.208. 10/ 02/ 1932. 11p.

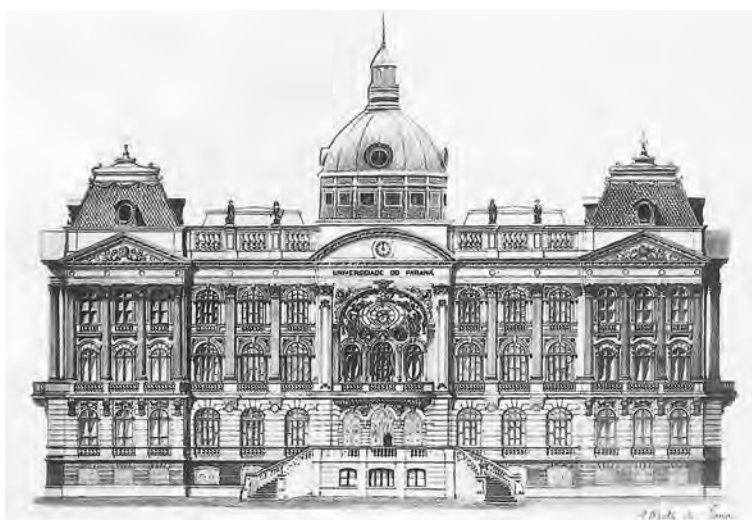
<sup>116</sup> *Ib.*, p.326. Nota: Gottlieb Wielland, engenheiro e imigrante alemão, posteriormente foi também autor de edificações importantes em Curitiba durante a segunda metade do século XIX, como a antiga *Igreja Luterana*, a *Santa Casa de Misericórdia* e o *Mercado Novo*.

<sup>117</sup> *Ib.*, p.327.

incremento dos engenhos de mate, a arquitetura de edificações públicas e particulares, o desenho de avenidas e praças e do primeiro parque urbano de Curitiba: o Passeio Público.

A partir da conjuntura de ideias e iniciativas que povoaram a Província, e Estado do Paraná ao final do século XIX, surgiu entre esses engenheiros, outros profissionais e intelectuais o anseio de construir uma universidade na cidade de Curitiba.

#### 1.1.5.2. A primeira Universidade no Brasil e a Faculdade de Engenharia do Paraná



**Figura 36:** Projeto da Universidade do Paraná elaborado pelo engenheiro militar Baeta de Faria (Fonte: GUINSKI, 2002).

A *Universidade do Paraná* é considerada a universidade mais antiga do Brasil. Sua fundação em 19 de dezembro de 1912, data escolhida junto com a da comemoração da emancipação do Paraná, veio finalmente materializar um sonho que vinha povoando as mentes de intelectuais paranaenses desde as últimas décadas do século XIX. Pois a campanha para sua construção havia sido lançada em 1892 pelo escritor, jornalista, historiador e político Rocha Pombo, mas devido à situação instável criada na região sul com a Revolução Federalista de 1894 o seu processo prejudicado.

Fundada por um grupo de intelectuais liderados por Victor Ferreira do Amaral, a instituição começou a funcionar em 1913. Primeiramente, funcionou como instituição

particular e seus “primeiros cursos ofertados foram: Ciências Jurídicas e Sociais, Engenharia; Medicina e Cirurgia; Comércio; Odontologia; Farmácia e Obstetrícia” <sup>118</sup>.

A sua existência passou por sua primeira dificuldade em 1914 com a publicação de uma lei que impedia o funcionamento de universidades particulares, refletindo assim uma “tentativa do Governo Federal de centralizar o poder sob as instituições de ensino superior” <sup>119</sup>. Para evitar o seu fechamento, cada curso foi desmembrado de forma autônoma em forma de faculdades, modo pelo qual o funcionamento particular era reconhecido pelo governo.

Permaneceu desmembrada pelas décadas de 1920, 1930 e 1940, quando somente ao final desta foram reunidas as Faculdades existentes de Direito, Engenharia e Medicina, acrescidas da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, restaurando assim a chamada Universidade do Paraná. Seu processo de federalização foi consolidado em 1950, e a instituição, agora pública e gratuita, passou a se chamar Universidade Federal do Paraná.

Mesmo com a criação da Universidade de São Paulo em 19 de novembro de 1911, que sofreu com desmembramentos e inclusive com um fechamento em 1917 <sup>120</sup>, a Universidade do Paraná é reconhecida como mais antiga do Brasil, devido à estratégia adotada para a sua resistência e contínua busca por excelência:

“A continuidade do funcionamento de todos os cursos é o caráter que dá à Universidade do Paraná a condição de mais antiga do país. A universidade jamais deixou de funcionar ou de lutar para sua restauração, podendo seu ‘desmembramento temporário’ (mas sob uma única direção) ser interpretado como uma mera estratégia para corresponder às exigências legais do momento” <sup>121</sup>.

Sua sede e seus cursos funcionaram inicialmente em locais provisórios. Mas em 30 de agosto de 1913 foi lançada a pedra fundamental para a construção do Prédio Central da Universidade do Paraná, cuja obra do corpo inicial já aparece concluída numa fotografia de 1916. Não foi localizada a autoria do projeto, mas a obra foi executada pelo construtor de origem italiana Bôrtolo Bergonse <sup>122</sup>, e posteriormente passou por ampliações e modificações.

---

<sup>118</sup> UFPR, 2013.

<sup>119</sup> Id.

<sup>120</sup> Id.

<sup>121</sup> Id.

<sup>122</sup> TOURINHO, 1990, p.339.



**Figura 37:** Fotografia do edifício-sede da Universidade do Paraná no ano de 1916, com o primeiro corpo construído, que seria ampliado e modificado com o passar dos anos (Fonte: GUINSKI, 2002).

A Faculdade de Engenharia foi criada no contexto da criação da Universidade em 1912, presidida pelo engenheiro civil Affonso Augusto Teixeira de Freitas, o autor do projeto do edifício do Gymnasio Paranaense em 1904, e secretariado pelo engenheiro militar Nilo Cairo. Seu funcionamento inicial pode se dividido em duas fases: a *FASE MILITAR*, que durou desde a sua fundação até meados da década de 1920 e assim era chamada devido à presença de engenheiros militares em maior número entre os docentes, o que também garantiu o funcionamento do curso o durante este período inicial; e a *FASE DA PRATA DA CASA*, que tem início a partir dos meados da década de 1920 e se estende até 1951, quando se consolidou o processo de federalização, contando com a colaboração dos engenheiros formados pelo próprio curso na composição do corpo docente <sup>123</sup>.

Na capa do *Relatório do ano de 1928* encontra-se registrada a observação “Equiparada à Escola Polytechnica da Universidade do Rio de Janeiro” <sup>124</sup>, o que indica a referência principal de seu currículo. Neste período, o curso era estruturado em seis anos divididos em dois cursos de três anos, dos quais a primeira parte era denominada *CURSO GERAL* e os três últimos anos denominados *CURSO DE ENGENHARIA CIVIL*.

<sup>123</sup> Ibid., pp.329-333. Nota: Tourinho ingressou nessa instituição em 1928 e em 1930 transferiu-se para o Rio de Janeiro onde concluiu seu curso como engenheiro militar. Mais tarde, quando retornou ao Paraná foi seu professor do curso de engenharia civil já no período federalizado da Universidade. O relato integra um dos livros publicados por ele na década de 1990, quando participou ativamente do Instituto Histórico, Etnográfico e Geográfico do Paraná, através do qual publicou diversos ensaios e textos com memórias e relatos historicistas.

<sup>124</sup> FACULDADE DE ENGENHARIA DO PARANÁ, 1928.



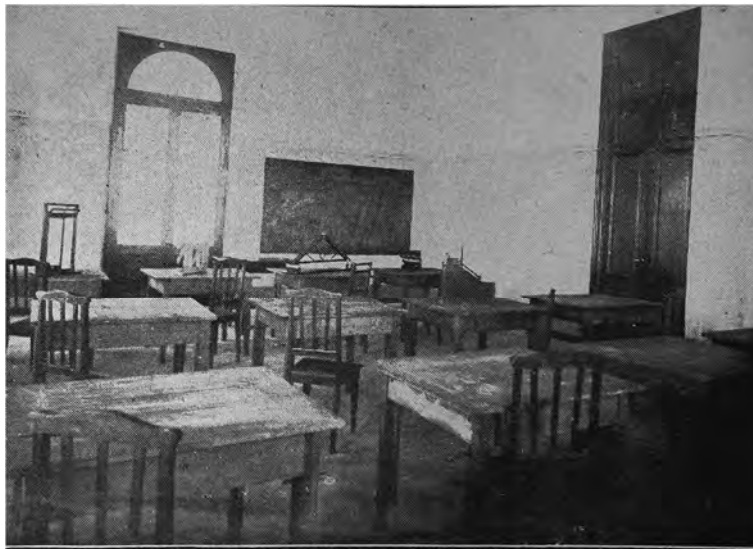
A partir deste relatório da faculdade de 1928 procurou-se reconstituir a grade de disciplinas, na época ditas cadeiras, e de seus respectivos professores catedráticos e interinos, que foram organizadas pelo autor da presente pesquisa no QUADRO 3, a seguir:

CURRÍCULO DO CURSO DA FACULDADE DE ENGENHARIA DO PARANÁ – 1928-29					
CURSO GERAL			CURSO DE ENGENHARIA CIVIL		
1º ANO	2º ANO	3º ANO	1º ANO	2º ANO	3º ANO
<b>Geometria analítica e cálculo infinitesimal</b> Prof. João David Pernetta	<b>Calculo das variações e mecânica racional</b> Prof. Waldemiro Teixeira de Freitas	<b>Geologia economica e noções de metallurgia</b> *Prof. Armando Eugenio Mariente	<b>Astronomia espherica e pratica, geodesia e construção de cartas geographicas</b> Prof. Plinio Alves Monteiro Tourinho	<b>Machinas motrizes com prévio estudo dos motores</b> Prof. Heitor Soares Gomes	<b>Portos de mar, rios e canaes</b> Prof. João Moreira Garcez
<b>Geometria descriptiva e suas applicações ás sombras e á perspectiva</b> Pro. Affonso Augusto Teixeira de Freitas	<b>Topographia, construcções de plantas topographicas e legislação de terras</b> *Prof. Durval de Araújo Ribeiro	<b>Mechanica applicada ás machinas, cinemática e dinamica applicadas e thermodynamica</b> *Prof. Hugo de Mattos Moura	<b>Estabilidade das construcções, tecnologia do constructor mecanico, pontes e viaductos</b> Prof. Eduardo de Carvalho Chaves	<b>Eletrothecnica, medidas electricas e magnéticas, produção, transmissão e distribuição de energia</b> Prof. Durval de Araujo Ribeiro	<b>Estradas de rodagem e de ferro</b> Prof. Arthur Martins Franco
<b>Physica Experimental e Meteorologia</b> Prof. Arnaldo Izidoro Beckert	<b>Chimica inorganica, descriptiva e analytica e noções de chimica organica</b> *Prof. Adolar de Hegreville Hintz	<b>Resistencia dos materiaes e graphoestatica</b> *Prof. Francisco Ferreira Pereira	<b>Materiaes de construcção, determinação experimental de sua resistencia e processos geraes de construcção</b> Prof. Guilhermino Baeta de Faria	<b>Hydraulica, abastecimento dagua, dessecamento e irrigação</b> Prof. Adriano Gustavo Goulin	<b>Estatística, economia politica e finanças</b> Prof. Carlos Cavalcanti de Albuquerque
<b>Desenho á mão livre e de ornatos</b> Prof. Pedro Ribeiro de Macedo Costa	<b>Desenho tecnico e de convenções</b> Prof. Agnello Ribeiro Ribas			<b>Architectura civil, hygiene dos edificios e saneamento das cidades</b> *Prof. João David Pernetta	<b>Organização e trafego das industrias, contabilidade publica e industrial e direito administrativo</b> Prof. Altamirano Nunes Pereira
<p>Observações:</p> <p>* Cadeiras em concurso regidas por professores interinos selecionados naquele ano. Os demais professores indicados são os catedráticos.</p> <p>As células grifadas em cinza claro indicam as cadeiras relacionadas com a arquitetura.</p>					

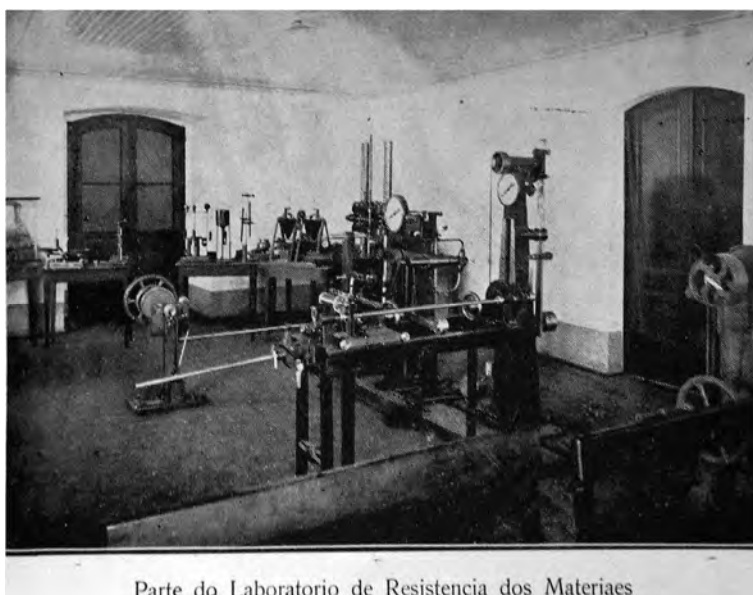
**Quadro 3:** Currículo do curso da Faculdade de Engenharia do Paraná em 1928-29 (Fonte: FACULDADE DE ENGENHARIA DO PARANÁ, 1929; Organização do autor, 2014).



Sala de Desenho de Architectura



Sala de Desenho tecnico



Parte do Laboratorio de Resistencia dos Materiaes

**Figura 38:** Faculdade de Engenharia do Paraná no Relatório de 1928: a) Sala de *Desenho de Architectura*; b) Sala de *Desenho Technico*; c) *Laboratorio de Resistencia dos Materiaes* (Fonte: BIBLIOTECA CENTRAL DA UFPR, 1929).

Esta organização em quadro permite observar a situação do ensino da arquitetura naquela faculdade, que ficava restrita à cadeira de *Architectura Civil, hygiene dos edificios e saneamento das cidades*, do 2º ano do *CURSO DE ENGENHARIA CIVIL* (equivalente ao quarto ano do currículo total). E ainda duas cadeiras de desenho, básicas à arquitetura: *Desenho á mão livre e de ornatos* e *Desenho technico e de convenções*, dos 1º e 2º anos do *CURSO GERAL*.

No caso da cadeira de *Achitectura Civil*, que se achava em concurso naquele ano de 1928, foi assumida pouco tempo depois por Eduardo Fernando Chaves. Este engenheiro civil havia se formado nesta instituição em 1922 e, ao ingressar no corpo docente da Faculdade passou a integrar a geração conhecida como “prata da casa”. Atuou também como projetista, calculista, fiscal, construtor, administrador e sócio da empresa *Gastão Chaves e Cia*<sup>125</sup>, através da qual realizou conhecidos projetos de arquitetura de estilos ecléticos e pitorescos para palacetes e vilas luxuosas em Curitiba.

Em síntese, o ensino da arquitetura dentro do curso de engenharia civil era restrito, quase como uma “especialidade” dentro do ramo de atividades a ser desempenhado pelo profissional engenheiro civil. Seu currículo básico restringia-se à noções de desenho técnico e de desenho livre, junto com o desenho de ornamentos decorativos aplicáveis aos edifícios, de acordo com uma tradição arquitetura estilística. E o ensino do projeto, propriamente dito, restringia-se a apenas uma disciplina, em que eram ministradas as noções de projeto e funcionamento de edificações, e ainda uma visão sanitaria das cidades.

Esta ideia de uma arquitetura submetida às atribuições do engenheiro permaneceu arraigada por tempo no imaginário da sociedade brasileira, entre o século XIX e o século XX. E como que portador de um gérmen das lutas para a autonomia da arquitetura da engenharia no Brasil, o espírito do jovem curitibano Vilanova Artigas parece ter desejado “mais da arquitetura”. Como que antevendo a forte paixão com que iria se lançar à estas lutas pela profissão do arquiteto, parece ter sentido um impulso também forte o suficiente para fazê-lo buscar esse maior aprofundamento fora de Curitiba.

Quando o curso da Faculdade de Engenharia do Paraná esgota-se quanto à possibilidade de oferecer maior aprofundamento ao estudo da arquitetura para o jovem Artigas, a sua permanência em sua terra natal também se esgotou. A capital paulistana oferecia a opção mais próxima para seus anseios do jovem estudante, que foi buscar no curso de engenheiro-arquiteto da Escola Politécnica a formação desejada. Rosa Artigas, a filha do arquiteto, tece um comentário oportuno sobre o momento que precede a mudança de cidade:

---

<sup>125</sup> CASTRO; POSSE, 2012, p.24.

“Innocente Villanova percebeu a inquietação do neto e, num encontro familiar num sítio nos arredores de Curitiba, chamou-o de lado e apontou a porteira que se abria para um caminho. ‘Está vendo aquele caminho que começa na porteira? Para você, João Baptista, é o que Curitiba tem de melhor, agora. Aquele caminho dá na estrada que leva prá São Paulo’.

Embora fosse um homem simples, de pouca instrução, o avô sabia quando era o momento de deixar tudo para trás. Ele mesmo havia vivido a saga dos imigrantes italianos que fugiram da crise da guerra da Itália com o Império Austro Húngaro”<sup>126</sup>.



**Figura 39:** Faculdade de Engenharia do Paraná no Relatório de 1928: a) Fachada com as alas laterais ampliadas; b) Hall da entrada da Engenharia, localizado na lateral esquerda (Fonte: BIBLIOTECA CENTRAL DA UFPR, 1929).

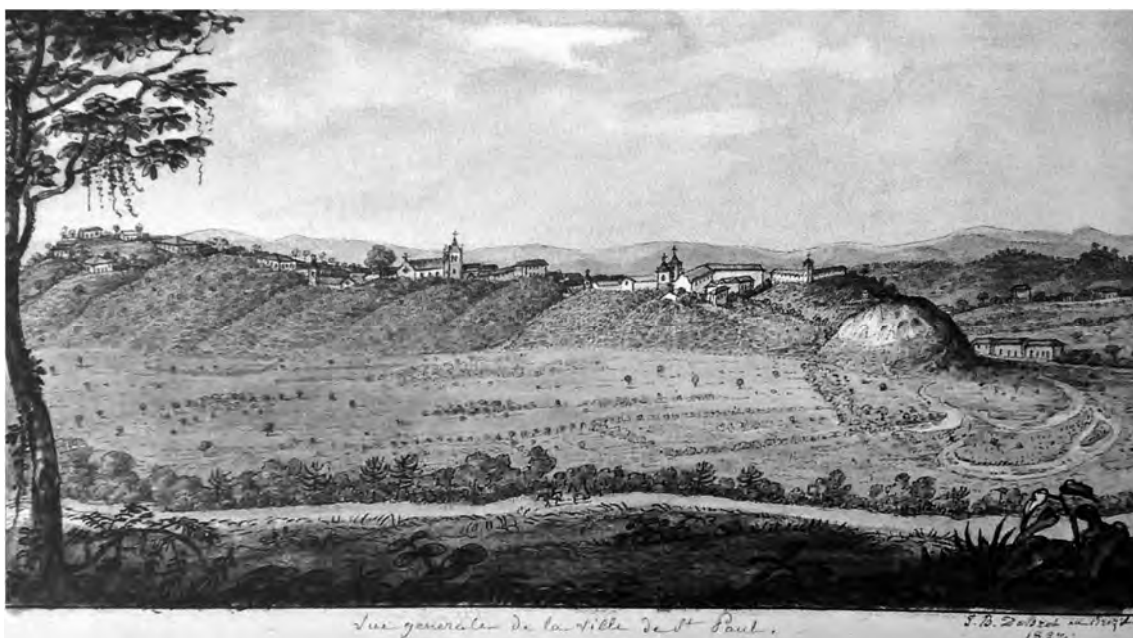


**Figura 40:** Hall de entrada da lateral esquerda do edifício sede da UFPR, onde ficava localizada a antiga Faculdade de Engenharia, posteriormente transferida para o Campus Centro Politécnico (Fonte: Fotografia do autor, 2012).

<sup>126</sup> ARTIGAS, Rosa; OHTAKE, Ruy (Coord.), 2003, p. 242.

## 1.2. A FORMAÇÃO PAULISTA (1933-1937)

“Era sábado, a cidadezinha de São Paulo de Piratininga, capital da Província, estava ainda distante e zigue-zagueava na colina as suas ruazinhas de presepe. Naquela tarde de setembro do ano de 1822, ali mesmo, onde os engenheiros agora calculavam seus vôos, os homens e os soldados do séquito do príncipe descansavam sob as árvores. Ninguém sonhava, ainda, com os edifícios de concreto armado, e os gaviões não se haviam diplomado na Escola Politécnica. Faziam seus cálculos em pleno vôo, sobre o mapa natural da paisagem, guiados pelos instrumentos de precisão dos instintos”<sup>127</sup>.



**Figura 41:** Vista geral de São Paulo retratada por Jean Baptiste Debret em 1827 (Fonte: BANDEIRA; LAGO, 2007).

É possível dizer que Curitiba é uma cidade irmã de da cidade de São Paulo, ou primas se alguns preferirem. Entre suas semelhanças pode-se destacar que ambas à mesma província de origem e que, geograficamente, seus sítios encontram-se em regiões de planalto, acessados a partir do litoral pela transposição de serras do mar.

São Paulo é mais antiga, mais populosa, mais cosmopolita, mais importante como centro econômico, social, político e cultural – enfim, é a maior cidade da América Latina,

<sup>127</sup> PIRES, 2004, p.10.

atualmente com mais de 19 milhões de habitantes. Junto com a cidade do Rio de Janeiro, forma o principal eixo civilizatório brasileiro.

Fundada em 1554 junto com o seu Colégio Jesuíta, a Vila de São Paulo de Piratininga “permaneceu como um pequeno e pacato núcleo urbano até o século XIX, caracterizada por um local de passagem entre o interior e o litoral” (ACHAR REF). Segunda vila da capitania Capitania de São Vicente, a primeira fundada no Brasil, em 1532, sua localização foi estratégica para a penetração do interior continental, que se expandiu com as bandeiristas e se consolidou com o tropeirismo. Atividades estas que também deram origem à Curitiba.

São Paulo teve seu primeiro desenvolvimento com o ciclo do café, que lhe deu grande impulso econômico. A cafeicultura no Brasil originou-se no início do século XIX no Rio de Janeiro e no Vale do Rio Paraíba do Sul, de onde se expandiu para o interior e paulista mineiro durante o período imperial. Dezenas de cidades interioranas ao longo do Vale do Rio Tietê beneficiaram-se com o comércio cafeeiro, que gerou grande riqueza e a necessidade de construir novas infraestruturas urbanas e uma rede ferroviária para escoar a produção.

A capital sofreu grandes modificações físicas e demográficas. Para ter uma ideia da proporção do crescimento, a sua população, registrada com 31.385 habitantes pelo primeiro recenseamento geral do Brasil em 1872, passou a uma população de 239.820 habitantes registrada pelo censo de 1900 <sup>128</sup>. A cidade havia aumentado cerca de sete vezes nas três décadas finais do século XIX, entre os últimos anos do Império e os primeiros anos da República.

A força do comércio cafeeiro tornou-se motriz para a economia nacional, pois desde “meados do século XIX, mais de 50% das exportações brasileiras vinham do café” <sup>129</sup>. Em São Paulo, os seus benefícios e infraestruturas criados somados à consolidação da mão-de-obra livre formada com os imigrantes, também deu origem um princípio de industrialização neste período de virada de séculos:

“No início da República foi fortalecida a produção paulista, que já dispunha há algum tempo de mão-de-obra livre. Em São Paulo, o trem e a imigração favoreceram o início da industrialização mesmo antes do fim da escravatura. Em 1869, foi inaugurada a fábrica de tecidos São Luís, em Itu, que dispunha de maquinário inglês e norte-americano a vapor.

---

<sup>128</sup> IBGE, 2012.

<sup>129</sup> BICCA; BICCA, 2008, p.202.

Estabeleceram-se novas frentes em Minas Gerais, no Paraná e no Espírito Santo. A base da economia brasileira na República Velha foi o café de São Paulo. O crescimento da população e da riqueza deixou marcas notáveis na arquitetura e na urbanização paulistana, que se confundem com as consequências iniciais da sua opulência inicial”

<sup>130</sup>

A influência de São Paulo era tamanha que dominou a República Velha e em razão da alternância da cadeira da presidência com políticos mineiros, o período ganhou o apelido de política do *café-com-leite*. A década de 1920 caracterizou-se por uma série de tentativas revolucionárias desencadeadas pelo *Movimento Tenentista*, ocorridas entre São Paulo, na Capital Federal e outras localidades, que visavam romper esta política oligárquica quase inquebrantável. As principais foram a *Revolta dos 18 do Forte de Copacabana* em 1922, a *Revolta Paulista* e a *Comuna de Manaus* em 1924 e a *Coluna Prestes* entre 1925 e 1927, que marchou por uma grande extensão territorial do interior do Brasil.

Mas como todo ciclo é composto por três fases – ascensão, apogeu e decadência – a terceira delas chegou para a oligarquia do café ao final da década como consequência de uma crise internacional. E a pauta revolucionaria tomou corpo efetivo com a *Revolução de 1930*:

85

---

“A forte instabilidade mundial causada pela quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque, em 1929, infringiu à economia cafeeira a mais dura crise. A queda dos preços internacionais do café desmontou a chamada política do café-com-leite e ajudou a por fim à Primeira República. O governo provisório de Getúlio Vargas comprou os excedentes e, no final de 1931, ordenou a queima de estoques do produto no porto de Santos para tentar evitar queda maior do preço internacional. Era o final dessa fase da história do café”<sup>131</sup>.

A década de 1930 inaugurou uma nova era na República. São Paulo ainda reagiu às pretensões constitucionalistas do governo provisório de Vargas com a *Revolução Constitucionalista de 1932*, que visou derrubá-lo, mas não obteve sucesso neste aspecto. Todavia, a crise do café fez com que a cidade de São Paulo acelerasse o processo de industrialização. Seria também o início de uma nova etapa para esta cidade, já um vibrante centro urbano.

---

<sup>130</sup> Ibid., p.203.

<sup>131</sup> Ibid., p.204.

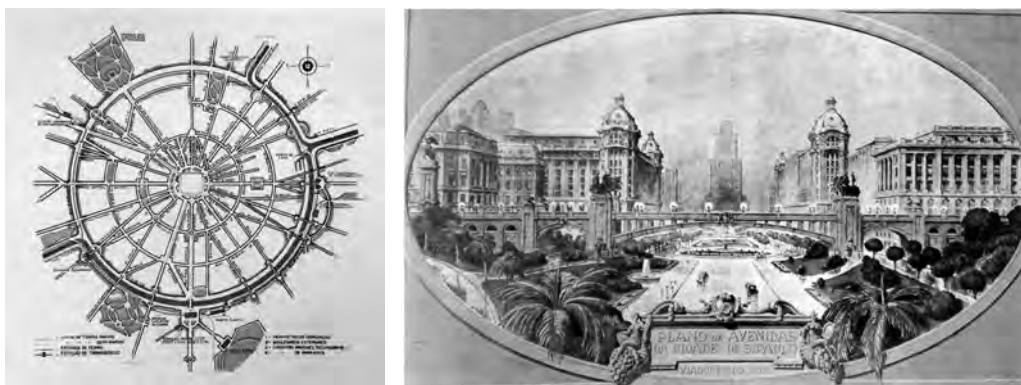
Como consequência desse período de ebulição econômica e política, o ambiente cultural da cidade também passou por grande desenvolvimento. A construção de escolas que se tornaram modelos para a instrução pública nacional, a criação de cursos superiores para atender às demandas do mercado de trabalho e a construção do Teatro Municipal em 1911 estiveram à frente dos grandes empreendimentos culturais e urbanos. O nome de grandes engenheiros civis e arquitetos surgiram neste período, como Ramos de Azevedo, Victor Dubrugas, Maximiliano Hehl, professores fundadores da Escola Polytechnica de São Paulo, e Prestes Maia, das primeiras gerações formadas nesta escola.



86

**Figura 42:** a) Ramos de Azevedo: Residência Ramos de Azevedo, 1891; b) Victor Dubrugas: Residência Tomasello, 1924; c) Maximiliano Hehl: Catedral de São Paulo, 1912 (Fonte: FISCHER, 2005).

Estas figuras da fase inicial da Polytechnica foram responsáveis por obras que modificaram definitivamente a paisagem paulista e paulistana: os dois primeiros, como autores e construtores de edifícios ecléticos projetados com sofisticação e apuro técnico; o terceiro, como autor de um plano de avenidas e reformulação urbana capital, da qual seria também prefeito.



**Figura 43:** Prestes Maia: Estudo de um Plano de Avenidas para a cidade de São Paulo, 1930 (Fonte: FISCHER, 2005).



Também foi importante a contribuição de diversos escritores e artistas que impulsionaram a renovação cultural. Vale ressaltar o evento da *Semana de Arte Moderna de 1922*, que marcou a introdução do movimento moderno no país. E ainda, a atuação dos primeiros arquitetos que hastearam a bandeira da arquitetura moderna: Antonio Garcia Moya, Gregori Warchavchik, Rino Levi e Flavio de Carvalho.



**Figura 44:** a) Cartaz da semana de arte moderna de 1922 (Fonte: REZENDE, 1993); b) Gregori Warchavchik: Casa da Rua Bahia, 1930; c) Flavio de Carvalho: proposta para o concurso do Farol de Colombo na República Dominicana, 1928 (Fonte: SEGAWA, 1997).

É nesse ambiente cultural do início da década de 1930 que o jovem estudante curitibano de engenharia civil desembarca em busca de uma formação em arquitetura. João Batista Vilanova Artigas deixa para trás uma cidade com 102.713 habitantes para se inserir no cotidiano da segunda metrópole brasileira, com 887.810 habitantes, praticamente a população do estado do Paraná à época <sup>132</sup>.

A seguir, serão examinados três frentes da formação profissional do arquiteto no ambiente cultural paulistano: a Escola Politécnica, a Família Artística Paulista (ou Grupo Santa Helena) e o início de sua prática profissional junto dos arquitetos Oswaldo Bratke e Gregori Warchavchik.

<sup>132</sup> IBGE, 2012. Populações calculadas para Curitiba e cidade de São Paulo no ano de 1930. A população calculada do Estado do Paraná no mesmo ano foi de 892.011 habitantes.



**Figura 45:** Fotografias do centro de São Paulo: a) Rua Líbero Badaró em 1931; b) Praça da Sé, em 1940 (Fonte: PILAGALLO, 2012).



**Figura 46:** O estudante João Batista em São Paulo durante a década de 1930: a) Na Avenida São João, em fevereiro de 1934 ; b) Com companheiros da república de estudantes, Luís Saia e Pousa Sene (Fonte: FERRAZ, 1997).

### 1.2.1. O engenheiro-arquiteto: Escola Politécnica de São Paulo (1933 a 1937)

“Fui para a Escola Politécnica de São Paulo. Para ser transferida para a Politécnica, que era Estadual, desligada do regime Federal, era preciso me submeter às condições de transferência. Os paulistas, nisso, sempre foram muito fechados. A transferência implicava em aceitar prestar os exames do ano seguinte, no regime *exame vago*. Quer dizer, se cursa o ano e vai, no fim, enfrentar os professores com todo o programa, na pergunta voluntária de quem examinava. E me submeti a essa coisa só para poder me transformar em paulista. Passei. Em algumas matérias com notas razoáveis. E foi o jeito que eu me tornei paulista. E me formei arquiteto por volta de 1937”<sup>133</sup>.

Anos mais tarde Artigas iria se referir à sua transferência de Curitiba para a cidade de São Paulo com certa ironia, quando afirmou que o processo de sua admissão na Escola Politécnica foi o “jeito pelo qual se tornou paulista”. Talvez o jovem estudante nem pensasse ainda se retornaria definitivamente à sua terra natal ou não, mas a história registrou que a sua imersão naquele novo ambiente cultural foi tamanho, para que dali em diante, sua vida estabelecesse raízes definitivas na cidade de São Paulo. Ironias a parte, seu relato reitera o fato de que a sua porta de entrada na metrópole paulista foi a Escola Politécnica.

Artigas havia iniciado o curso da *Faculdade de Engenharia do Paraná* em 1932 e, segundo pesquisa elaborada por Sylvia Fisher sobre os *Arquitetos da Poli*, “transferiu-se para a *Escola Polytechnica de São Paulo* em 1934, onde fez regularmente o curso de engenheiro civil e, como ouvinte, o de engenheiro-arquiteto”<sup>134</sup>. Este hiato entre as datas da transferência levam a crer que, após cumprir um ano completo de curso no Paraná em 1932, o estudante partiu para São Paulo no início de 1933, para cumprir neste ano, o período de transferência para a Politécnica, conforme mencionou no trecho do depoimento acima<sup>135</sup>. Deste modo, de 1933 à 1937, cumpriu os 5 anos previstos no currículo desta escola.

---

<sup>133</sup> FERRAZ, 1997, p.17.

<sup>134</sup> FISCHER, 2005, p.292.

<sup>135</sup> Nota: em consulta a relatórios da *Faculdade de Engenharia do Paraná*, no acervo da Biblioteca Central da Universidade Federal do Paraná, não foram encontrados documentos destes anos que pudessem confirmar com precisão a sua solicitação de transferência.

O motivo de sua transferência era claro: buscar a formação de arquiteto, que julgou ser limitada dentro do currículo da escola paranaense, percebendo que a Politécnica de São Paulo poderia lhe oferecer mais. Todavia, essa formação não era tão detalhada como os currículos dos cursos de arquitetura e urbanismo que surgiram a partir das décadas seguintes em São Paulo e outras cidades brasileiras. A Politécnica oferecia uma formação de engenheiro-arquiteto, cujo currículo era constituído em maior parte por cadeiras de engenharia civil, contendo algumas cadeiras e aulas especialistas para o exercício da arquitetura.



**Figura 47:** a) Projeto da fachada do edifício da Escola Politécnica de São Paulo projetado por Ramos de Azevedo, 1912-1920; b) Fotografia do edifício tomada durante a década de 1950 (Fonte: FISCHER, 2005).

A Escola Politécnica foi fundada no alvorecer da República, em 1893, abrindo suas portas com os cursos de Engenharia Industrial, Engenharia Agrícola, Engenharia Civil e o Curso Anexo de Artes Mecânicas <sup>136</sup>. Em 1894, o renomado engenheiro e arquiteto Ramos de Azevedo ingressou como professor da escola, “a fim de organizar o curso de engenheiro-arquiteto, que dirigiu até sua morte” em 1928 <sup>137</sup>.

A concepção do currículo era diferente do curso da Escola de Belas Artes do Rio de Janeiro, baseada no sistema francês da *École de Beaux-Arts*. As escolas politécnicas em geral, possuíam como base programática outro modelo francês, o da *École Polytechnique de Paris* – essas duas concepções francesas traçavam duas linhas paralelas entre as duas escolas de Paris e as duas metrópoles brasileiras, respectivamente. A principal referência de composição arquitetônica incorporada por Ramos de Azevedo ao curso era o conhecimento das lições contidas no *Tratado das Cinco Ordens da Arquitetura*, de Vignola, considerado também o “livro de cabeceira” dos mestres-de-obra de origem italiana, que haviam imigrado para São Paulo <sup>138</sup>.

<sup>136</sup> ESCOLA POLITÉCNICA, 2014.

<sup>137</sup> BRUAND, 2008, p.39.

<sup>138</sup> Ibid, pp.38-39.

Em síntese, o currículo do curso de engenheiro-arquiteto era um curso de engenharia civil com o acréscimo de algumas cadeiras especializadas de arquitetura. Em comparação com o curso de engenharia civil que Artigas havia iniciado no Paraná, em que o ensino da arquitetura restringia-se a noções de projeto e desenho técnico <sup>139</sup>, ao curso de engenheiro-arquiteto incluíam-se as cadeiras de composição arquitetônica, história da arquitetura e aulas de desenho técnico e livre com maior variedade de exercícios. O próprio Artigas comentou sobre as características gerais deste curso:

“O curso de Arquitetura, na Escola Politécnica, era, no fundo, um curso de Engenharia civil que incluía um programa de Pequenas e Grandes Composições, como se fizera na Belas Artes. Depois tínhamos aulas de história da Arquitetura e uma cadeira de estética e Urbanismo, que era o Anhaia Mello quem dava, para o 4º e 5º anos. As Pequenas e Grandes Composições tratavam da parte compositiva, por assim dizer, de criação artística ou estética. Era abandonada para os italianos artesãos, que o escritório do Ramos de Azevedo trouxe para o Brasil: Enrique Vio, Felisberto Ranzini. Eram os *disegnatori italiani*” <sup>140</sup>.

Com base nessas afirmações e na comparação com o currículo do curso de engenharia civil do Paraná, torna-se pertinente examinar também o currículo do curso de engenheiro-arquiteto de São Paulo, a fim de explorar as características da formação almejada por Artigas. Para isso, procurou-se organizar em formato de quadro o currículo do curso de engenheiro-arquiteto, examinado durante o período em que Artigas o fez, entre 1933 e 1937. Esta delimitação é importante porque o currículo passou por diversas transformações ao longo da década de 1930 e 1940. O quadro a seguir foi elaborado a partir de detalhada pesquisa feita por Sylvia Fischer sobre o ensino na Escola Politécnica, num período delimitado entre 1932, quando o currículo passou a ser regido pelo seu 8º Regulamento, e 1954, quando se formou a última turma de engenheiros-arquitetos e a especialidade foi definitivamente extinta.

---

<sup>139</sup> Cadeiras de arquitetura do currículo do curso da Faculdade de Engenharia do Paraná: “*Desenho á mão livre e de ornatos*” (1ºano); “*desenho technico e de convenções*” (2º ano); e *Architectura civil, hygiene dos edificios e saneamento das cidades* (4º ano). Ver Quadro 3, Subitem 1.1.5.2.

<sup>140</sup> Id.

**CURRÍCULO DO CURSO DA ESCOLA POLITÉCNICA DE SÃO PAULO – 1933-37**

1º ano: adaptação do CURSO GERAL, antes com 2 anos, agrupados num único ano com o 8º Regulamento, de 1931-32.

Anos equivalentes ao 1º, 2º e 3º do CURSO ESPECIAL de engenheiro-arquiteto (ou engenheiro civil), do período anterior ao 8º Regulamento.

1933	1934	1935	1936	1937
1º ANO	2º ANO	3º ANO	4º ANO	5º ANO
<b>Cálculo vetorial</b> Prof. Theodoro Augusto Ramos	<b>Mecânica racional</b> Prof. Theodoro Augusto Ramos	<b>*Composição geral I</b> Prof. Anhaia de Mello, Assist. Silva Neves	<b>*Composição geral II</b> Prof. Anhaia de Mello, Assist. Silva Neves	<b>*Composição geral III e urbanismo</b> Prof. Anhaia de Mello, Assist. Silva Neves
<b>Complementos de geometria analítica. Elementos de monografia. Cálculo diferencial e integral</b> Prof. Rodolpho San Thiago	<b>Física II</b> Prof. L. A. Wanderley	<b>Resistência e estabilidade I</b> Prof. Machado de Almeida	<b>Resistência e estabilidade II</b> Prof. Machado de Almeida	<b>Tecnologia Mecânica</b> Prof. Freire Jr.
<b>Física I</b> Prof. Francisco Gayoto	<b>Química geral inorgânica e noções de química orgânica</b> Prof. E. Ribeiro Costa	<b>Tecnologia civil. Materiais de construção. Fundações</b> Prof. Freire Jr.	<b>**Noções de arquitetura e construções civis. Higiene das habitações e história da arquitetura I e II</b> Prof. Alexandre Albuquerque	<b>Hidráulica urbana e saneamento II</b> Prof. Ulhôa Cintra
<b>Topografia. Geodésia elementar e astronomia de Campo</b> Prof. Lucio Martins Rodrigues	<b>*Aula: desenho de perspectiva</b> Prof. Prestes Maia	<b>Mineralogia, Geologia e Petrografia</b> Prof. Morais Rego	<b>*Aula: desenho de composição geral</b> Prof. F. Ranzini	<b>Economia política. Estatística aplicada. Organizações administrativas</b> Prof. Castro Barbosa
<b>Perspectiva. Aplicações técnicas. Geometria projetiva e noções de cálculo gráfico</b> Prof. Alcides Martins Barbosa	-	<b>Hidráulica. Hidráulica urbana e saneamento I</b> Prof. Ulhôa Cintra	-	<b>Aula: contabilidade geral e especial</b> Prof. Raimundo Marchi
<b>*Aula: desenho arquitetônico e esboço do natural</b> Prof. Prestes Maia	-	<b>*Aula: desenho de perspectiva</b> Prof. Prestes Maia	-	<b>*Aula: desenho de composição geral. Modelagem.</b> Prof. F. Ranzini
-	-	<b>*Aula: desenho de composição geral</b> Prof. F. Ranzini	-	-

Observações:

\* Cadeiras e aulas especialistas do curso de engenheiro-arquiteto. Demais cadeiras são comuns às duas especialidades.

\*\* Cadeira comum ao curso de engenheiro-arquiteto e engenheiro civil.

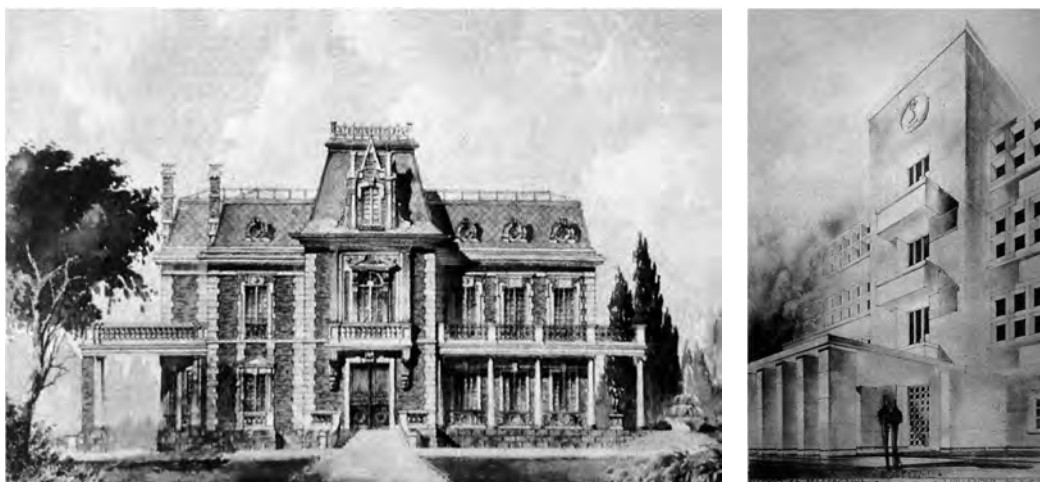
As células grifadas em cinza claro indicam as cadeiras relacionadas com a arquitetura.

**Quadro 4:** Currículo do curso da Escola Politécnica de São Paulo com um recorte entre os anos de 1933 a 1937 (Fonte: FISCHER, 2005, p.255-266; Organização do autor, 2014).

Antes do 8º Regulamento, o currículo do curso era dividido em duas partes: o *CURSO GERAL*, com dois anos de duração e composto por disciplinas preliminares voltadas para a base de matemática, química e desenho; e o *CURSO ESPECIAL*, com três anos de duração e composto pelas cadeiras específicas do *CURSO DE ENGENHARIA CIVIL* ou *CURSO DE ENGENHARIA-ARQUITETURA*, e das cadeiras comuns entre ambos <sup>141</sup>. Esta estrutura em duas partes era semelhante ao currículo da Faculdade do Paraná que, no entanto, distribuía três anos para o *CURSO GERAL* e mais três anos para o *CURSO DE ENGENHARIA CIVIL*.

A transferência de Artigas ocorreu num momento em que o curso da Politécnica foi unificado em cinco anos, direcionado desde o início para uma das opções. Deste modo, o 1º ano, chamado de preliminar, era correspondente ao conteúdo agrupado do antigo *CURSO GERAL*, e os demais quatro anos, compostos pelas disciplinas especialistas da engenharia civil ou para engenharia-arquitetura, além das disciplinas comuns entre elas.

As disciplinas especiais eram oferecidas desde o 1º ano e o 2º ano, a partir das aulas de *Desenho arquitetônico e esboço do natural* e *Desenho de perspectiva*; e a partir do 3º ano iniciavam-se as cadeiras de *Composição Geral* – semelhante às atuais disciplinas de projeto de arquitetura – que seguiam até o 5º ano, além das aulas de desenhos diversos. Havia ainda, a cadeira de *Noções de arquitetura e construções civis. Higiene das habitações e história da arquitetura I e II*, que era comum à engenharia-arquitetura e à engenharia civil.



**Figura 48:** a) Trabalho escolar de Artigas publicado na Revista Politécnica n.123, jan/abr 1937; b) Trabalho escolar de Artigas, hospital, publicado na Revista Politécnica n.124 maio/ago 1937 (Fonte: FISCHER, 2005).

<sup>141</sup> FISCHER, 2005, pp.255-256.

Os temas de composição eram variados entre estilos historicistas e as primeiras linguagens propostas pelas vanguardas modernas. Um relato interessante de Artigas diz respeito ao seu primeiro contato com a arquitetura de Frank Lloyd Wright, que ocorreu durante o período em que era estudante da Politécnica, não através do curso, mas da amizade com um colega do curso da Faculdade Mackenzie:

“Há uma figura de jovem estudante que foi interessantíssima, um mackenzista, o Jacob Ruchti. Nós dois nos encontramos exatamente nessa época [1936 ou 1937]. Ele, um jovem estudante do Mackenzie, eu, um jovem estudante da Poli... Nós fizemos amizade e passamos a discutir e a estudar juntos. De modo que a chegada para o Wright nós fizemos juntos...”<sup>142</sup>.

Ao longo de sua carreira profissional, Artigas seria observado como um arquiteto inquieto diante dos rumos da arquitetura moderna. E essa inquietude parecia revelar-se presente já na personalidade do jovem estudante paranaense: primeiro, pela coragem de deixar para trás a sua cidade natal, entre 17 e 18 anos de idade, e transferir-se para um grande centro urbano em busca do sonho da arquitetura. Segundo, por ter percebido logo cedo que a formação do arquiteto não se limitava às cadeiras oferecidas pela Politécnica. Era necessário acrescentar um conhecimento a mais àquele ideal de formar-se arquiteto: a arte.



**Figura 49:** Foto de Artigas aos 22 anos, em 1937 (Fonte: MÓDULO, 1985).

<sup>142</sup> Ibid., p.294.



### 1.2.2. O artista: a Família Artística Paulista ou Grupo Santa Helena (1936)

“Não havia qualquer debate teórico [na Politécnica]. Fui, por volta de 1936, 1937, fazer o curso de desenho com modelo vivo na Escola de Belas Artes, uma escola de pintores, na rua Onze de Agosto. Havia modelo vivo, à noite, que a gente alugava por 20 mil réis por mês e onde eu me reuni com Alfredo Volpi, Rebolo, Zanini, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Teresa d’Amico, minha mulher Virgínia Artigas, artistas que passaram, depois, a serem conhecidos como Família Artística Paulista e que Mário de Andrade foi lá descobrir. Veja onde me formei! O autodidata foi buscar esse bonde andando para fazer desenho de modelo vivo”<sup>143</sup>.

O estudante Artigas era um bom desenhista. Mas, apesar das aulas de desenho ministradas na Politécnica, percebeu que se tornava necessário ampliar a formação artística do arquiteto. O estudante foi encontrar este ingrediente em 1936, num ambiente de atelier livre dentro da Escola de Belas Artes de São Paulo, criando a oportunidade de apurar sua técnica de desenho através dos exercícios de figura humana com modelo vivo. Lá fez amizade com um grupo de artistas que “se reuniam e se cotizavam para pagar os modelos vivos que posavam em aulas noturnas e paralelas aos estudos acadêmicos”<sup>144</sup>.

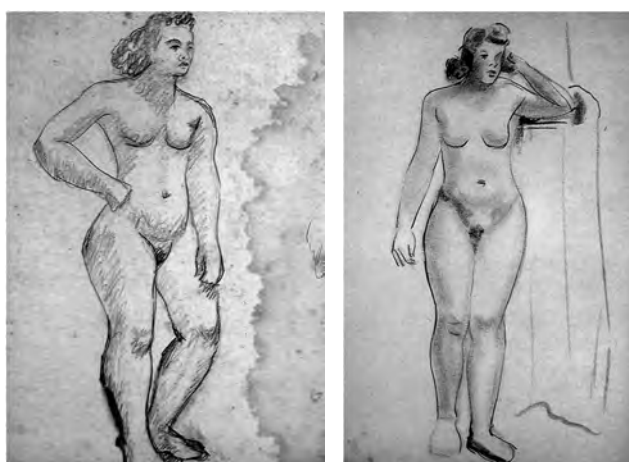


**Figura 50:** a; b) Esboços de figura desenhados por Artigas no final da década de 1930 (Fonte: FISCHER, 2005).

<sup>143</sup> FERRAZ, 1997, p.17

<sup>144</sup> ARTIGAS; OHTAKE, 2003, p.244.

Deste círculo faziam parte: Alfredo Volpi, Francisco Rebolo, Mário Zanini, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Fúlvio Pennacchi, Manuel Martins, entre outros. Estes artistas “eram, em sua maioria, de origem humilde: artesãos, pedreiros, marceneiros, pintores de parede” <sup>145</sup>. O grupo dividia ateliês num edifício chamado Palacete Santa Helena, que ficava situado na Praça da Sé, onde costumavam se reunir para realizar trabalhos juntos e debater questões em torno da arte e suas pretensões artísticas. Por este motivo, ficaram conhecidos por *Grupo Santa Helena*. Seus integrantes participaram de Salões Paulistas e Nacionais de Belas Artes, nos quais tiveram obras premiadas.



**Figura 51:** a; b) Nus femininos desenhados por Francisco Rebolo na década de 1930 (Fonte: GONÇALVES, 2002).

Em 1937, o grupo realizou a *I Exposição da Família Artística Paulista*, propugnando “a liberdade de expressão e pesquisa; o respeito aos clássicos, ao lado do interesse pela contemporaneidade” <sup>146</sup>. Formava-se ali uma segunda geração importante de artistas modernistas, que sucedia, com características próprias, os passos dados pela geração da *Semana de 1922*. Em 1939, a contribuição do grupo à arte paulista foi contemplada por um artigo de Mário de Andrade intitulado *Esta Paulista Família* <sup>147</sup>.

Pelos motivos apresentados acima, em seu depoimento, Artigas menciona que ao travar contato com esse grupo de artistas, pegou um “bonde andando” – e que bonde! O jovem estudante da Politécnica não somente fez aprendizado de técnicas artísticas de desenho, mas fez um aprendizado de arte, em meio a artistas cujos talentos começavam a ser

<sup>145</sup> Id.

<sup>146</sup> GONÇALVES, 2002, p.227.

<sup>147</sup> ZANINI, 1991, p.108. Nota: artigo publicado em O Estado de São Paulo, 2 de julho de 1939.

reconhecidos a partir daquele final da década de 1930. Além disso, a experiência artística inicial de Artigas contou com sua participação em algumas exposições promovidas pelo grupo.



**Figura 52:** a) Catálogo da II Exposição da Família Artística Paulista em 1939; b) Catálogo da III Exposição da Família Artística Paulista, realizada no Rio de Janeiro em 1940 (Fonte: ZANINI, 1991).



**Figura 53:** a) Francisco Rebolo, Alfredo Volpi, Paulo Rossi-Osiri, Nelson Nóbrega e Mário Zanini na primeira metade da década de 1940 (Fonte: ARAÚJO, 2007); b) Volpi, Rebolo, Zanini e Nóbrega em ação (Fonte: GONÇALVES, 2002).

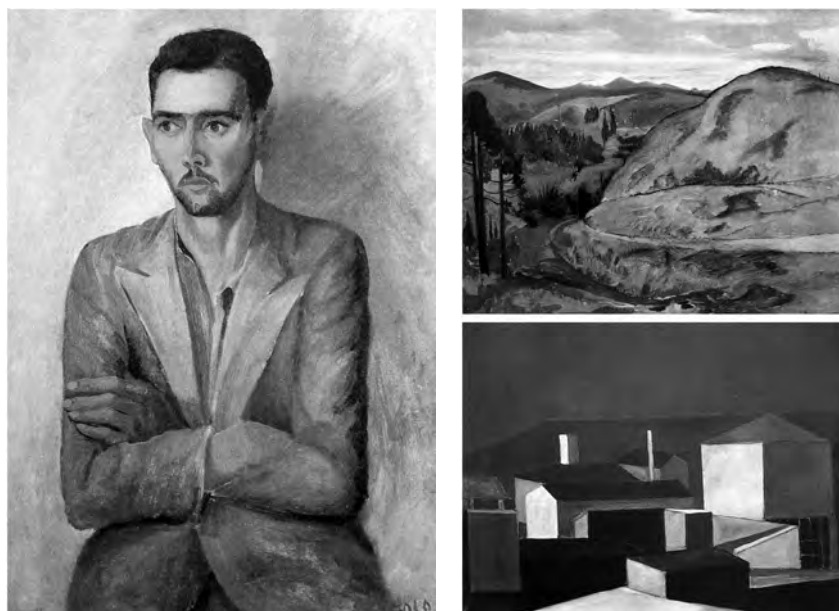
A inserção de Artigas no círculo da Família Artística Paulista contribuiu tanto para o estudante, e jovem profissional recém-formado, refinar o seu desenho como para apurar seu conhecimento intelectual através do debate em torno das questões da arte e da sociedade. Entre eles, havia um pensamento de vanguarda, que estava relacionado ao expressionismo alemão quanto às propostas estéticas, juntamente às preocupações sociais que povoavam as

questões e temáticas abordadas por essa corrente europeia. Sobre estes aspectos, é interessante observar os seguintes comentários elaborados pelo professor Julio Katinski:

“Os artistas do Santa Helena tinham por modelo os expressionistas alemães, especialmente Käthe Kollwitz e Ernst Ludwig Kirchner, que procuravam estabelecer um vínculo entre sua arte e a denúncia das humilhantes condições sociais em que viviam amplas faixas da população europeia e que encontravam sua imagem especular nas camadas populares paulistas. Daí o traço, que parece risco na madeira feito por graminho ou buril no metal, mais ponta-seca do que água forte. Tratava-se portanto, para Artigas, não de um aprendizado de desenho, mas de um aprendizado de arte. E acho que assim sempre foi considerado pelo arquiteto”<sup>148</sup>.

Além da temática social que delineava certo engajamento político, o trabalho desses artistas registrou muitas cenas contemporâneas da paisagem paulistana e seu desenvolvimento urbano. A obra de Francisco Rebolo exemplifica bem o registro destes temas:

98



**Figura 54:** Obras de Francisco Rebolo nas décadas de 1930, 1940 e 1950, respectivamente: a) Operário, 1936; b) Morumbi, 1944; c) Casario, 1954 (Fonte: GONÇALVES, 2002).

<sup>148</sup> Ibid., p.43. Nota: citação do ensaio *Vilanova Artigas: invenção de uma arquitetura*, escrito por Julio Roberto Katinski, como parte integrante desta publicação.

Suas telas retrataram desde a figura do operário, como símbolo de lutas de classe presentes na sociedade paulistana, como registraram a paisagem natural de uma São Paulo caipira e bucólica que ia cedendo lugar à uma paisagem modificada pela força da cidade crescente, com cenas urbanas compostas de formas geométricas e arquitetônicas. Deste modo, os temas abordados convergiam-se para uma reflexão sobre um duplo conceito de cidade e sociedade.

Entre os artistas que frequentavam o grupo, Artigas conheceu Virgínia Camargo, uma moça paulistana de origem humilde, que era “órfã desde os 13 anos de idade e não estudou além do terceiro ano primário”, mas cuja “dedicação à pintura salvou-a”<sup>149</sup>. Virgínia era uma gravurista e ilustradora notável. Suas obras expressavam de maneira muito forte uma arte engajada, de esquerda, povoada por cenas cotidianas de operários, comícios e protestos.



**Figura 55:** Gravuras de Virgínia Camargo Artigas, sem data, que retratam temas relacionados à preocupação social: a) *Conferência nacional de dos trabalhadores agrícolas*; b) Ilustração para jornal (Fonte: AMARAL, 2003).

Inicialmente, em 1941, Virgínia e Artigas foram morar juntos no *Edifício Guarani*, torre residencial projetada pelo arquiteto Rino Levi. O fato de viverem de modo “amigado”, o que era considerado um comportamento escandaloso aos padrões sociais da época, foi oculto por um tempo da família de Artigas em Curitiba. Quando o arquiteto construiu a sua primeira casa, a *Casinha*, no Campo Belo, bairro mais afastado do centro da cidade, o casal utilizava-a tanto como lazer como “também de esconderijo para Virgínia, quando a família vinha de Curitiba para São Paulo”. Somente em dezembro de 1943, “a clandestinidade da relação do casal foi

<sup>149</sup> Ibid., p.244. Nota: comentários em texto de Rosa Artigas.

resolvida com o casamento, ‘só no civil’<sup>150</sup>. Virgínia Camargo Artigas tornou-se esposa e grande companheira da vida de João Batista Vilanova Artigas.



**Figura 56:** Virgínia Artigas na década de 1940 (Fonte: CASA VILANOVA ARTIGAS, 2012).

Sobre esta faceta artística da formação autodidata que o arquiteto construiu, pode-se dizer que as lições aprendidas naquele meio artístico da segunda metade da década de 1930 e início da década de 1940 vieram constituir parte essencial da maneira de atuação do arquiteto. Ao examinar sua trajetória, observa-se que em momentos cruciais, para produzir e interpretar a própria obra, o Artigas recorria à arte. Ao colocar a própria obra arquitetônica numa perspectiva que alinhava intelectualmente preocupações estéticas e sociais, Artigas construía os pontos críticos que balizaram a invenção de sua arquitetura – experimentando de que modo essa forma de arte poderia servir às questões fundamentais ao progresso da sociedade.

Este tipo de operação intelectual e artística revela-se com maior força em pouco mais de uma década depois, durante os debates intelectuais e artísticos dos anos 1950, quando Artigas acentua a sua crítica ideológica e estética à função social da arquitetura. O próprio arquiteto confirma, anos mais tarde, que muitas das questões que lançou sobre a sua arquitetura, tiveram origem em reflexões desencadeadas por poetas e artistas, como o poeta Ferreira Gullar, o pintor Waldemar Cordeiro e a influência da poesia de João Cabral de Mello

---

<sup>150</sup> Ibid. p.244-245.

Neto <sup>151</sup>. As reflexões provocadas por estes artistas e suas obras foram essenciais para as suas pesquisas de uma linguagem arquitetônica e experiências construtivas próprias de Artigas <sup>152</sup>.

Nessas observações, a lida com a arte e com os artistas compõem de modo essencial a formação do arquiteto almejada por Artigas. E o período de convívio com a Família Artística Paulista parece ter acrescentado esse ingrediente fundamental no processo com que o arquiteto educou seu espírito. Num ensaio *Arquitetura e comunicação*, escrito em 1970, o valor atribuído à arte que o convívio com o meio artístico lhe proporcionou é expresso por Artigas através de uma breve e determinada sentença:

“A ciência, que hoje domina o eixo da metodologia criadora, não julga possível que a arquitetura investigue outras direções. Nisso não concordamos.

Porque ‘a arte fala quando a ciência cala’” <sup>153</sup>.

### **1.2.3. O profissional: o estágio com Bratke, os concursos com Warchavchik e o início da trajetória profissional (1935 a 1940)**

101

---

“Em 1936, entrei no escritório de Oswaldo Bratke, onde trabalhei até 37. Fui trabalhar de desenhista. O Bratke era quem desenvolvia os projetos e o Botti também. A gente fazia os detalhes, as folhas de caixilhos, dispunha os desenhos naquelas folhas enormes, fazia carimbos, etc. Acompanhávamos também a execução das obras, íamos lá, discutíamos os detalhes com os mestres. Eram casas para clientes ricos que estavam sendo construídas por aí. À tarde, eu, o outro desenhista e o Bratke, nos reuníamos no escritório, com cinco ou seis empreiteiros” <sup>154</sup>.

As primeiras experiências profissionais de Vilanova Artigas ocorreram na cidade de São Paulo a partir da metade da década de 1930. Em 1935, ainda durante o curso da Escola Politécnica, o jovem estudante iniciou um estágio com Oswaldo Bratke, que já era um

---

<sup>151</sup> ARTIGAS, 1989, pp.47-49.

<sup>152</sup> Nota: a trajetória profissional de Artigas e as características de suas fases e linguagens arquitetônicas serão examinadas adiante, no Capítulo 2 da presente pesquisa, no item 2.1, que trata dos *Estudos panorâmicos e periodizações da obra do arquiteto*.

<sup>153</sup> ARTIGAS, 2004, p.138.

<sup>154</sup> FERRAZ, 1997, P.17.

arquiteto reconhecido na época. O trabalho de desenhista na construtora *Bratke & Botti* ofereceu-lhe a oportunidade de apurar os conhecimentos práticos e complementares à sua formação.

Artigas relatou que além dos trabalhos de desenho, costumava acompanhar a execução das obras e conversar com os mestres e empreiteiros sobre os detalhes construtivos em frequentes reuniões, tanto no local da obra como no escritório <sup>155</sup>. O período de estágio com Bratke durou de 1935 a 1937 <sup>156</sup>. Neste período, o estudante adquiriu uma experiência inicial “quanto ao domínio técnico da construção e ao rigor no detalhamento do projeto” <sup>157</sup>.



**Figura 57:** Registros do Escritório Bratke & Botti durante a década de 1930: a) Placa de obra; b) Residência na Rua Canadá, em São Paulo; c) Papel de correspondência do escritório (Fonte: SEGAWA, 1997b).

Ao se formar engenheiro-arquiteto em 1937, Artigas abriu a firma construtora Marone & Artigas, junto de Duílio Marone, seu colega da Politécnica. Durante o ano de 1938, em paralelo ao andamento dos trabalhos da firma, trabalhou na Secretaria de Viação e Obras Públicas do Estado de São Paulo, a partir da indicação de um professor. Mas cerca de seis meses depois desistiu deste trabalho para dedicar-se àqueles que melhor correspondiam às suas aspirações, principalmente aos projetos e obras da construtora.

<sup>155</sup> Ibid., p.20.

<sup>156</sup> FISCHER, 2005, p.292.

<sup>157</sup> KAMITA, 2000, p.120.



“Como a Escola Politécnica era uma escola de burgueses competentes, pegavam os quadros da escola e diziam: esse vai ser isso, esse vai ser aquilo. O Alexandre Albuquerque disse: ‘Artigas apareça amanhã a tarde no Instituto de Engenharia’. Eu fui lá e ele disse: ‘Você vai trabalhar na Secretaria de Viação como estagiário com um contrato de um ano’. Esses burgueses do meu tempo, de 1937, eram homens que te encaixavam na linha de produção dizendo: - ‘Tu tens um dever a cumprir’. Mas esse emprego logo entrou em conflito com o meu voluntarismo e durou mais ou menos 6 meses. Achava que, como eu tinha vindo audaciosamente do Paraná, ia fazer a minha carreira profissional audaciosamente também”<sup>158</sup>.



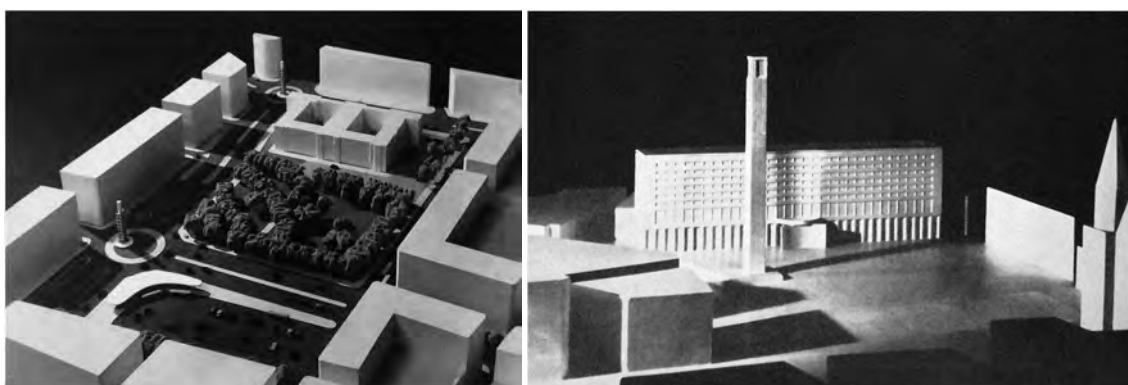
**Figura 58:** Foto na Secretaria de Obras e Viação de São Paulo (Fonte: FERRAZ, 1997).

Em 1938, Artigas conheceu o arquiteto Gregori Warchavchik, com quem participou em alguns concursos de projeto. Num deles, para o novo Paço Municipal de São Paulo, promovido pelo então prefeito Prestes Maia, a proposta elaborada por eles foi classificada em segundo lugar, o que deu à Artigas certo reconhecimento por parte do corpo docente da Escola Politécnica. Em 1940, com apenas três anos de formado e próximo dos 25 anos de idade, Artigas foi convidado para trabalhar como assistente na cadeira de Composição Geral e Estética, regida pelo professor Anhaia Mello. Naquele momento o jovem arquiteto deu início à sua carreira como docente, como explica a seguir:

---

<sup>158</sup> FERRAZ, 1997, p.20.

“Gergório Warchavchik me chamou para participar do concurso para o Paço Municipal de São Paulo que o Prestes Maia tinha organizado. Prestes Maia tinha sido meu professor querido. Fizemos o concurso e, aos 23 anos de idade, participei como sócio do Warchavchik. E ganhei o 2º lugar. Então, o pessoal da politécnica percebeu que eu tinha feito alguma coisa e me cotou para ser assistente de Arquitetura da Escola Politécnica, de onde eu tinha saído. E a minha carreira de ensino começa aí”<sup>159</sup>.



**Figura 59:** a) Maquete do projeto para o concurso do Paço Municipal, em 1939, de Artigas junto com Gregori Warchavchik (Fonte: FERRAZ, 1997); b) Maquete do projeto para o concurso do Paço Municipal, em 1939, com vista de uma praça cívica proposta (Fonte: ARTIGAS; OHTAKE, 2003).

A construtora Marone & Artigas funcionou entre 1937 e 1944, e produziu dezenas de obras, sendo em maior parte residenciais<sup>160</sup>, que envolveram os serviços de arquitetura e engenharia, ou seja, o projeto, a execução e suas tarefas correlatas. A experiência adquirida no escritório de Bratke foi fundamental tanto pela “lógica racional” de trabalho que impregnou “a obra do inquieto e perfeccionista Artigas”, como pela permanência do contato entre eles<sup>161</sup>. Pois além de compartilharem empreiteiros e mestres em comum, alguns dos projetos e execuções elaborados pela Marone & Artigas vieram por indicação de Bratke<sup>162</sup>.

Apesar do contato direto com esses dois arquitetos considerados exponenciais à introdução da arquitetura moderna em São Paulo, e no Brasil – Warchavchik, como autor

<sup>159</sup> Id.

<sup>160</sup> Nota: Num período denominado *Fase inicial*, e delimitado entre 1938 e 1946, a pesquisadora Ruth V. Zein contabilizou que Artigas realizou “cerca de oitenta projetos, principalmente de residências, bem como pequenos edifícios de apartamentos e escritórios, reformas e duas lojas” (ZEIN, 2001, p.123).

<sup>161</sup> IRIGOYEN, 2002, p.128.

<sup>162</sup> Id.

pioneiro das casas modernistas; e Oswaldo Bratke, que na época o escritório já era conhecido, mas produzia variados estilos de arquitetura – o jovem arquiteto Vilanova Artigas não se contentou em deixar-se influenciar diretamente pela arquitetura produzida por eles. Após toda a busca criteriosa dos elementos para a sua formação como arquiteto, era chegada a hora do jovem e inquieto Artigas empreender uma nova busca, a de sua própria arquitetura.

Através da Marone & Artigas, projetou construções entre estilos ecléticos e realizou as suas primeiras aproximações com as linguagens da arquitetura moderna. Sua constante inquietude de espírito e a disposição de buscar o que desejava encontrar levaram-no à pesquisa intensa da obra dos grandes arquitetos estrangeiros e contemporâneos. A influência da obra do mestre norte-americano Frank Lloyd Wright seria a sua “porta de entrada” para o caminho da arquitetura moderna. E, no decorrer da década de 1940, a influência da obra do mestre franco-suíço Le Corbusier e suas ideias assimiladas pelos arquitetos da Escola Carioca, orientaria o caminho a ser percorrido pelo jovem arquiteto paranaense, como relata:

“O que me irritava, na arquitetura do Warchavchik e de outros, é que as coberturas das casas modernistas deles, tinham um telhado e uma platibanda que escondiam a estrutura e que davam margem a eles fazerem casas com esse aspecto, mas que não tinham nada a haver com a moral construtiva. Era a minha recusa das condições da temática corbusiana, que estava fora do nosso avanço tecnológico. O que eu fiz, não foi esconder meus telhados para fazer cara de moderno, mas fiz telhados com larguras e beirais. Procurei a forma que fosse a minha forma original e moderna de volume que era mais fácil ir buscar no Wright do que em Le Corbusier. Mais tarde me reconciliei com as coisas do Corbusier, mas a partir do que ele fez posteriormente”<sup>163</sup>.

### **1.3. A FAMÍLIA VILLANOVA ARTIGAS NO PARANÁ**

Após deixar Curitiba em 1933, João Batista Vilanova Artigas formou-se engenheiro-arquiteto pela Escola Politécnica de São Paulo em 1937. Permaneceu residente na cidade de São Paulo, onde constituiu família e fez uma carreira de sucesso como arquiteto e professor

---

<sup>163</sup> FERRAZ, 1997, p.20.

universitário. Retornou algumas vezes ao Paraná para realizar projetos ligados à sua família e amigos em Curitiba, Ponta Grossa e Caiobá, e outras relações o levaram a projetar em Londrina, como será examinado nos capítulos a seguir. Tornou-se um dos nomes mais importantes da arquitetura moderna brasileira e internacional, tendo exercido a profissão até pouco antes de seu falecimento, no ano de 1985.

Seu irmão Giocondo concluiu o curso ginásial em 1932, e em 1933 ingressou na Faculdade de Medicina do Paraná, onde se formou em 1938. Permaneceu residente em Curitiba, onde constituiu família. Fez uma brilhante carreira como professor universitário e foi um dos médicos cirurgiões mais importantes da história da medicina paranaense<sup>164</sup>. Faleceu em 2003, aos 87 anos.

Joel concluiu o curso ginásial por volta de 1935, e após tentativa de ingressar na carreira militar no Rio de Janeiro, retornou à Curitiba, onde se fixou e também constituiu família, e deixou filhos e netos. Profissionalmente esteve vinculado ao Instituto Nacional do Pinho, obtendo rápido sucesso e realização econômica. A data de seu falecimento não foi localizada, mas sabe-se que foi o primeiro irmão a falecer, de modo prematuro, e ainda quando a Sra. Alda era viva<sup>165</sup>.

A Sra. Alda lecionou como professora normalista do Estado do Paraná até a sua aposentadoria, “já com todos os filhos encaminhados e independentes”<sup>166</sup>. Residiu algum tempo na cidade de Ponta Grossa junto com sua irmã Ivette e seu cunhado Álvaro Correia de Sá, numa casa projetada por João Batista em 1949. Posteriormente, retornou à Curitiba, onde viveu entre seus descendentes, até o seu falecimento em janeiro de 1974, próximo de completar os 80 anos de idade<sup>167</sup>. O relato a seguir traça um breve perfil da professora Alda e o que ela representou como mãe e educadora:

“Alda Villanova Artigas foi a mola mestra da educação e criação dos três irmãos Villanova Artigas. Todos tiveram infância e juventude marcadas pelas privações próprias da época e acentuadas pela tragédia da morte prematura do pai. Brincaram quando crianças, mas tiveram que trabalhar desde muito cedo, dentro das possibilidades e oportunidades que se apresentaram, para ajudar na luta pela sobrevivência da pequena família. A mãe, além do exemplo de altivez e de trabalho que sempre transmitiu, destacava a honestidade de

---

<sup>164</sup> CAMPOS; COELHO, 1991, pp.5;7.

<sup>165</sup> Ibid., pp.5;9.

<sup>166</sup> Ibid, p.7.

<sup>167</sup> Id.

princípios como necessidade básica para a ascensão profissional e social. De estrutura franzina, decidida no olhar e gestos, incapaz de grandes manifestações de bondade e exuberância social, guardava no entanto enorme carinho. Ao completar os seus setenta anos, durante uma festa familiar que lhe foi preparada, surpreendeu a todos oferecendo presentes aos filhos, noras, netos e bisnetos. Seu maior passatempo era a literatura e como marca característica tinha a curiosidade. Viajou pela Europa, o que na ocasião era uma iniciativa quase aventureira. Deixou sua marca em centenas de pessoas que passaram pelos bancos escolares e às quais dedicou todo esforço como professora e orientadora. Acima de tudo, criou e moldou os seus três filhos, cada um com suas características individuais, mas com a mesma garra pelo trabalho, pela criação e pelo crescimento individual”<sup>168</sup>.



**Figura 60:** A família Villanova Artigas e a família Correia de Sá no Paraná em 1939, na localidade de *Campo Novo*, próximo à cidade de Ponta Grossa: a) os tios de João Batista, Álvaro Correia de Sá e Ivette Villanova de Sá, duas filhas do casal e ao centro Joel, João Batista e a Sra. Alda; b) Joel, João Batista, Giocondo e Álvaro Correia de Sá, pousando para a foto em tom de brincadeira (Fonte: Álbum de Família Isabel de Sá Holzmann).

<sup>168</sup> Ibid., p.8.



**Figura 61:** Aspecto da superfície de uma construção em São Paulo, em concreto armado bruto aparente moldada em formas de tábuas. (Fonte: Fotografia do autor, 2014).

A casa de concreto bruto de Vilanova Artigas é uma casa paranaense paulista. Arquitetura erudita, inspirada na arquitetura popular. Conversa da madeira com o concreto.

Entre os materiais e ferramentas para a sua construção – areia, cimento, brita, água, pá, enxada, betoneira, vergalhão, estribo, arame, alicate, serrote, tábuas, etc. – as principais são as mãos. As mãos experientes do mestre de obras, as mãos fortes do operário, somadas ao cálculo exato do engenheiro e ao desenho técnico e artístico do arquiteto. A construção desta casa une o produto industrial à produção artesanal, que revela as marcas da (im)perfeição das mãos humanas, quando se desforma a f(ô)rma.

À tecnologia objetiva do *béton armé*, com seus pórticos de pilares e vigas e lajes, acrescentou-se uma poética, uma maneira de fazer: a planta livre, a fachada livre, a janela em fita, os *pilotis*, o terraço-jardim (“*Esthétique de l'Ingénieur, Architecture, deux choses solidaires, consécutives*”). Tropicalizado, o edifício de concreto ganhou o *brise soleil*. O ângulo reto dialogou com a curva livre. Os vãos tornaram-se cada vez mais audazes. E mais tarde, o

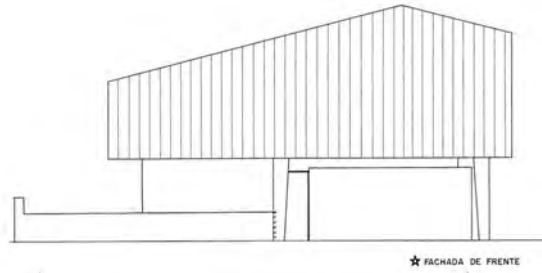
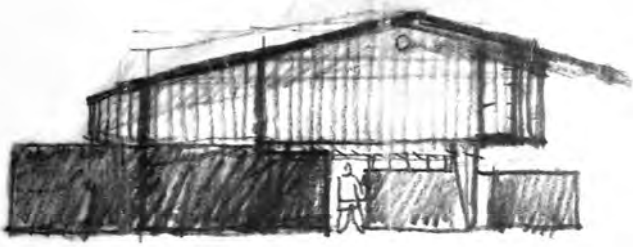
branco puro cedeu lugar ao cinza bruto – e além de falar uma língua internacional, era também preciso falar a língua própria de cada cultura, a poesia própria de cada cidade.

Então a casa paulista foi chamada de casa paranaense, porque o arquiteto paulista era um homem paranaense. Técnico e artista, este arquiteto era também poeta e fez da sua casa paulista uma metáfora da casa paranaense construída na paisagem longínqua da infância: (“como quem vai buscar no amor juvenil que essa casa tinha deixado a expressão”). Memória pessoal, espécie de espectro. Valise imaterial carregada com os leves tesouros que trouxe consigo de sua terra natal: (“as proporções, a empena, o jeito de organizar o telhado...”). Sonhos que, na ventura do desenho tornou-se xilogravura sobre areia, cimento, água e brita: (“um concreto desesperado. Uma coisa hedionda!”).

E o concreto materializou sonhos. Concretizou abstrações. Foi matéria prima para casas, escolas, estádios, arranha-céus, clubes, sindicatos, cinemas e teatros, terminais rodoviários, passarelas para pedestres sobre rodovias agitadas, e muito mais. Das habitações aos demais equipamentos civilizatórios, tornou-se o signo concreto do progresso da cidade – que um dia foi feita de terra (e madeira), depois de tijolos, e enfim de concreto. Na forma sonhou. No voo, voou. Na superfície, sorriu. No apoio, cantou. Também sujou, poluiu, desmatou, impermeabilizou, feriu, entristeceu. Fez, desfez, refez cidades inteiras.

Dos tempos em que o Brasil era moderno e habitado por homens que traziam no espírito a estrela da utopia. E sabiam que a maior riqueza da terra era o “saber” e o “saber fazer” popular.

Este saber que de certo modo adormeceu. Mas não se pode culpar o progresso, nem a industrialização, nem a difusão de outras técnicas construtivas e seu acesso econômico. Pois foi o sono de uma marcha interrompida, desordenada, corrompida, subornada, distorcida pelos olhos grandes e míopes do capital. Porém, a excelência alcançada na prancheta de sonhos do velho professor, do atento militante, do arquiteto jovial reacende-se pouco a pouco no coração dos arquitetos das novas gerações.



a)

“Mas a inspiração é da casa paranaense. Aqui, ponho as tábuas da empena na vertical, como se fosse a concepção estrutural da casinha da minha infância”

Vilanova Artigas  
(FERRAZ, 1997, p.72).



b)

d)

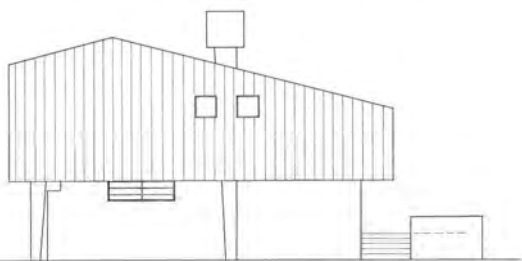
e)



110

“Essa é a Casa Olga Baeta, e empresto a ela um valor muito grande, pela pesquisa de proporções feita. A empena, o jeito de organiza o telhado... Foi a primeira vez que se fez uma empena de concreto aqui em São Paulo e com as formas na vertical, de madeira, que repetisse, em sua retirada, a casa que vivi quando era criança e jovem, em minha terra, no Paraná”

Vilanova Artigas  
(ARTIGAS, 1989, p.77).



c)

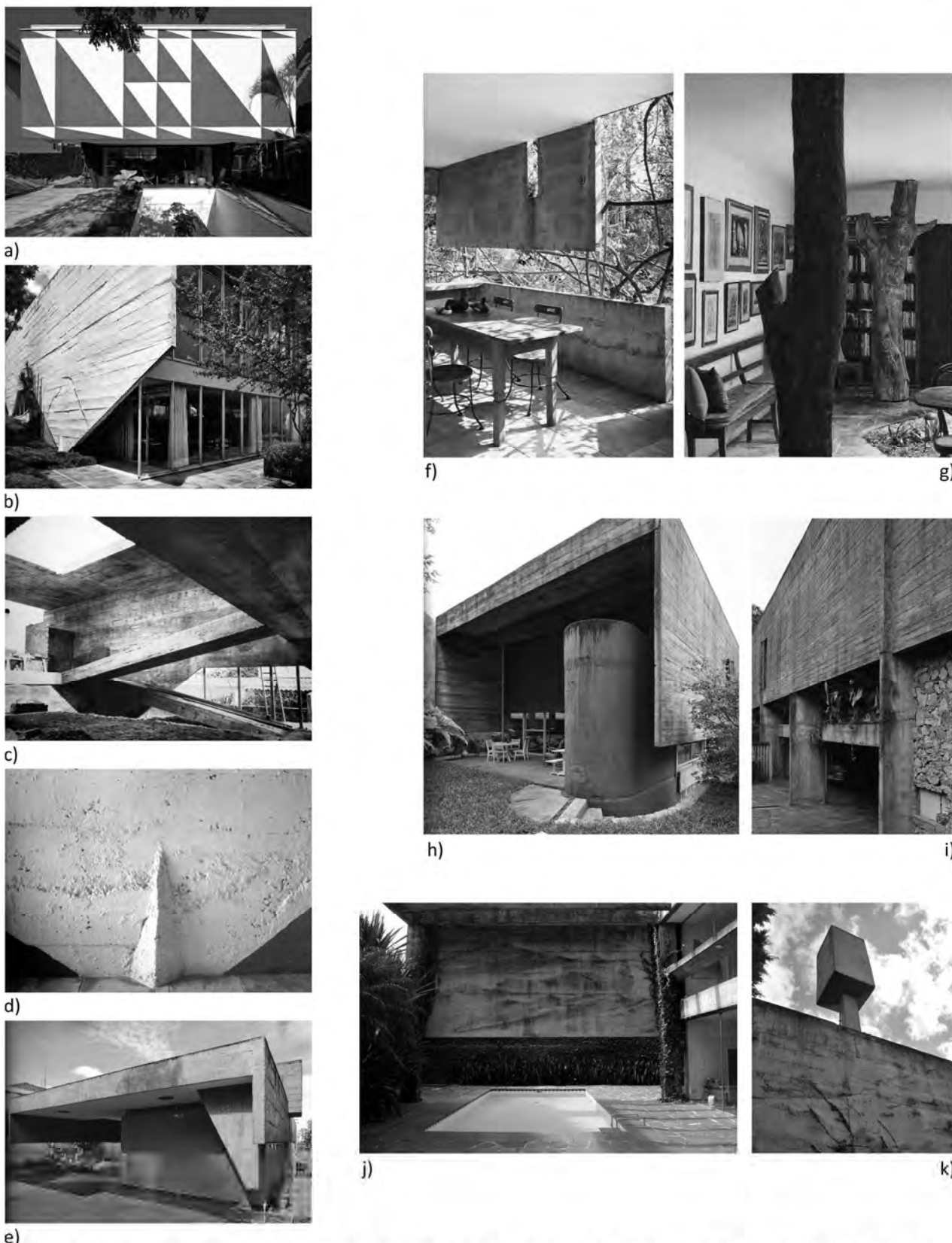
f)



**Casa Olga Baeta, 1956:** a) Croqui do arquiteto (Fonte: FERRAZ, 1997); b, c) Projeto das fachadas (Fonte: Biblioteca da FAU-USP); d) Fotografia da fachada frontal (Fonte: 2G, 2010); e) Fotografia da fachada posterior (Fonte: Domus, 2011); f) Fotografia de uma construção em madeira no interior do Paraná (Fonte: Fotografia do autor, 2014).

**Figura 62:** A arquitetura de Artigas para a casa paulista de concreto I.





**2ª Casa Taques Bittencourt, 1959:** a) Empena (Fonte: 2G,2010); b) Pormenor do apoio (Fonte: ACAYABA, 2011); c) Execução (Fonte: FERRAZ, 1997); **Casa Rubens Mendonça, 1958:** d) Fachada Frontal (Fonte: Domus, 2011); **Casa Ivo Viterito, 1962:** e) Fachada frontal (Fonte: 2G, 2010); **Casa Elza Berquó, 1967:** f) Varanda e "lambrequim" de concreto (Fonte: ARTIGAS; OHTAKE, 2003); g) Pilares de tronco de árvore (Fonte: 2G, 2010); **Casa Martirani, 1969:** h) Fachada dos fundos; i) Fachada lateral (Fonte: 2G, 2010); **Casa Edgard Niclewicz, Curitiba, 1978:** j) Vista do pátio interno para os fundos; k) Empena posterior e caixa d'água (Fonte: Fotografias de Bruna Oliva, 2014).

**Figura 63:** A arquitetura de Artigas para a casa paulista de concreto II.



---

A OBRA DE VILANOVA ARTIGAS (1937 – 1985)

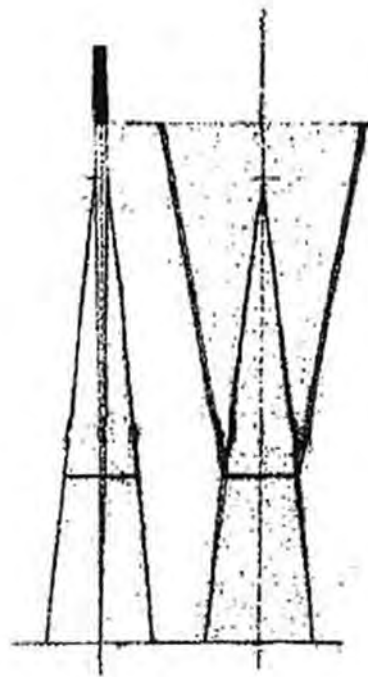


Figura 64: Pormenor dos apoios do edifício da FAU-USP (1961-69)

(Fonte: ZEIN, 2001).

“Se me chamarem de idealista? Concordo inteiramente [...]

Sei que fiz uma poesia deste processo todo, fiz uma imensa poética.

Que eu fiz, fiz dos primeiros aos últimos versos.”

Vilanova Artigas

(Módulo, 1985, pp.94-95)

## 2.1. ESTUDOS PANORÂMICOS E PERIODIZAÇÕES DA OBRA DO ARQUITETO

Nascido em 23 de junho de 1915, João Batista Vilanova Artigas viveu 69 anos e meio e faleceu em 12 de janeiro de 1985. Nesta trajetória de vida, cerca de 17 anos abrangem sua infância e juventude no Paraná. Os demais 52 anos de sua vida adulta, já residente em São Paulo, estiveram, entre outras atividades, dedicados à arquitetura – entre 5 anos relativos ao período do curso de formação (1932-1937) e 48 anos de exercício profissional.

A atividade profissional de Artigas abrangeu seis décadas, dos anos 1930 aos 1980, e esteve marcada desde a década de 1940 pela atuação como professor universitário, representante de classe profissional, militante político e, principalmente, pela função de arquiteto projetista, desempenhado plenamente como artista e técnico.

Encontram-se registrados “378 projetos e 11.470 desenhos, entre originais e reproduções”<sup>169</sup> no acervo da Biblioteca da FAU-USP, doados pela Fundação Vilanova Artigas, entre estudos, anteprojetos, projetos executivos e projetos complementares. Muitos desses projetos foram executados, sendo que parte encontra-se conservada, em melhor ou pior estado, e parte foi posteriormente demolida ou desconfigurada.

114

Entre as obras remanescentes é possível encontrar edificações que permanecem com seu uso original e resguardam em sua materialidade muitos dos atributos arquitetônicos da época, tais como as soluções técnico-construtivas e espaciais propostas através do projeto. Outros aspectos podem ser também avaliados nessas edificações, como: os valores culturais, regionais e universais que sustentaram o ideário daquela arquitetura no espírito de seu tempo e ao longo de suas fases; e a presença das linguagens da arquitetura moderna internacional, processadas pelo arquiteto através de diálogos críticos entre as premissas propostas pelas correntes norte-americanas, europeias e nacionais, e as suas soluções e preocupações pessoais.

---

<sup>169</sup> No relatório intitulado *Projeto de conservação preventiva para a digitalização de projetos originais do arquiteto João Vilanova Artigas*, consta que o acervo doado pela Fundação Vilanova Artigas à biblioteca da FAU-USP é composto por “378 projetos e 11.470 desenhos, entre originais e reproduções” (MARQUES, 2001). Estes números ainda carecem de maior precisão, aparecendo em quantidades diferentes em outras publicações, sendo tomada esta referência para a presente pesquisa. No *Catálogo de Projetos de Arquitetura* da BIBLIOTECA DA FAU-USP, cuja lista está disponível na internet no (site: <http://www.usp.br>) encontram-se registrados 646 arquivos digitalizados do arquiteto, observados que alguns números registram partes diferentes de um mesmo projeto. E ainda, noutra publicação são mencionados “450 projetos, num total aproximadamente de 10 mil pranchas” (CASA DA CERCA, 2001, p.87). De todo modo, estas contagens demonstram que a produção do arquiteto é também expressiva em quantidade.

Sobretudo, quem vivencia um edifício concebido por Artigas, ou mesmo, detém-se na leitura de seus projetos, deve deparar-se na maioria dos casos com uma arquitetura de qualidade. A arquitetura de Artigas é bem pensada, e seus ideais são bem traduzidos através da habilidade maior do arquiteto: o desenho. Através desta linguagem, as idéias, as soluções técnicas, estéticas e espaciais, as novas concepções de se habitar os edifícios, são expressos de modo eloquentemente – pelo artista que domina a técnica para que esta sirva à sua inspiração. Sejam edifícios residenciais, educacionais, recreativos ou de temas de qualquer outra natureza que pousaram sobre a prancheta do mestre arquiteto, cada um tem seus atributos significativos.

Mestre arquiteto sim, porque uma obra dessa magnitude, significativa em quantidade e qualidade, legitima o reconhecimento deste título, legítimo à sua trajetória, de modo a ultrapassar a meritocracia formal dos sistemas acadêmicos ou, simplesmente, honoríficos. Tendo exercido destacada influência em seu contexto contemporâneo, essa obra continua a influenciar a arquitetura brasileira. Ainda hoje inspira desdobramentos no modo de se projetar e provoca a necessidade e salutar curiosidade ao seu estudo e pesquisa, que tem reafirmado crescentemente o seu valor. Portanto, tal reconhecimento não se trata de uma mitificação, de culto à obra ou à pessoa. É antes uma operação axiológica, que se depara com os valores de uma obra, arquitetônicos, artísticos, culturais, sociais, patrimoniais, etc. Valores intrínsecos à consistência e qualidade da obra: o trabalho de Artigas ainda diz muito, tanto como arquitetura, aos arquitetos, como esforço de civilização, à sociedade e a cultura em geral.

Afirmações como essas justificam a necessidade de se ampliar a gama de pesquisa sobre um autor e uma obra que ainda têm muito a oferecer. É necessário pesquisar mais e mais a obra de Artigas, conforme proferiu a professora Ruth Verde Zein:

“Na Inglaterra realizam-se por ano dezenas de trabalhos científicos sobre Shakespeare; aqui, algumas distintas e concomitantes pesquisas sobre a obra de Vilanova Artigas poderiam ser perfeitamente cabíveis, todos os anos, sem com isso esgotar as possibilidades de análise dessa trajetória tão rica e polêmica. É uma tarefa a cumprir”<sup>170</sup>.

---

<sup>170</sup> ZEIN, 2001, p.134. Em artigo publicado originalmente em 1984, e que será comentado mais adiante, a autora fez essa afirmação numa época em que se conhecia menos ainda boa parte da produção de Vilanova Artigas. Todavia, como ela afirma, trata-se de uma trajetória “rica e polêmica”, o suficiente para reiterar-se atualmente esta necessidade e inesgotabilidade de pesquisas diversas sobre o tema.

Trata-se, pois, de uma pauta exaustiva de tarefas acerca de uma obra tão vasta que não se pode interpretar de modo tão simples e imediato. Mas que parece exigir como primeira tarefa contemplativa, o conhecimento do seu conjunto. A reunião da obra sob uma ótica conjuntural oferece o panorama dessa rica trajetória, visível tanto nos projetos como nos registros do pensamento do arquiteto. Oferece uma perspectiva dos seus estudos de caso mais relevantes e dos conceitos absorvidos, descartados e reinterpretados pelo arquiteto e seus estudiosos. Esse panorama é também a história de uma poética, como destacou o próprio Artigas na citação que abre este *Capítulo 2*. É a história de uma caminhada idealista e intensa pela busca de uma ou mais maneiras de se fazer bem a arquitetura, de modo a também se pensar um mundo melhor – afinal não foram essas as sinas dos grandes arquitetos?

Sendo assim, para qualquer estudo em que se proponha investigar a arquitetura de Vilanova Artigas, é mister examinar previamente o conjunto de sua obra e trajetória, e é o que se fará neste capítulo. Seja para a pesquisa de um projeto específico ou para a pesquisa delimitada por um determinado grupo de projetos, reunido sob as mais diversas categorias, como é o caso da presente pesquisa, que procura reunir um grupo de projetos no Paraná. Esta operação contribui para a investigação deste recorte de estudo, sem que se perca de vista a evolução geral da obra e suas periodizações mais comuns, propostas a partir de determinadas características marcantes como:

- as linguagens arquitetônicas relacionadas ao vocabulário projetual do arquiteto;
- os atributos dos projetos de maior destaque;
- os fatos biográficos e suas influências nos anseios filosóficos, estéticos e técnicos do arquiteto;

Em verdade, nenhuma destas características encontra-se desconectada das demais, compondo um único rol de referências de pesquisa.

A seguir, serão revistas as principais publicações sobre a obra do arquiteto e, em seguida, examinados mais detalhadamente dois estudos panorâmicos da obra de Artigas que propõem distintas estruturas para sua periodização. Com isso, não se pretende reescrever um resumo biográfico da trajetória do arquiteto, mas estabelecer algumas notas sobre a maneira como a sua trajetória vem sendo pesquisada, balizar os principais projetos e levantar as principais referências teóricas que possam auxiliar na interpretação dos projetos no Paraná.

### 2.1.1. Nota a respeito das principais publicações sobre a obra do arquiteto

“Artigas é um temperamento retraído. Trabalha na sombra: o seu nome não aparece nas revistas; e ele não gosta de publicar projetos, idéias, desenhos; para êle Arquitetura é trabalho realizado, acabado, resolvido em cada pormenor”<sup>171</sup>.

Lina Bo Bardi fez esta afirmação num ensaio intitulado *Casas de Vilanova Artigas*, publicado no primeiro número da revista *Habitat*, em dezembro de 1950. Até o final desse ano, com pouco mais de uma década de conclusão de graduação (1937), Artigas havia elaborado 121 projetos<sup>172</sup>, em maior parte, residenciais. Possuía poucas publicações, e praticamente restritas à imprensa não especializada, como jornais e periódicos. É a partir da década de 1950 que os projetos de Artigas começariam se tornar mais conhecidos pelo meio de publicações em periódicos contemporâneos importantes, nacionais e estrangeiros<sup>173</sup>.

Ao longo das décadas seguintes, até o seu falecimento em 1985, as publicações de seu trabalho ocorreriam de dois modos: um ou outro projeto publicado; ou como seleções de pequenos grupos de projetos que apresentavam atributos em comum ao período em que foram elaborados. Entretanto, é interessante observar que suas obras, mesmo submetidas a alterações quase bruscas de linguagem, não constituem casos desconexos entre si. Há em sua trajetória uma espécie de linha evolutiva, num elo coerente entre obras, os vocabulários arquitetônicos e as concepções filosóficas do arquiteto frente ao desenrolar dos fatos pessoais e sociais ao seu redor. Estes elos vieram se desenhando de forma mais clara a partir dessas sucessivas e crescentes publicações, para constituírem um panorama nas análises que abordaram o conjunto de sua obra.

Ainda, na metade da década de 1950, quatro projetos de Artigas aparecem publicados em livro pela primeira vez: *Modern Architecture in Brazil*, do arquiteto brasileiro Henrique E. Mindlin, foi lançado em 1956 apenas em inglês, alemão e francês. Sua primeira edição

---

<sup>171</sup> BARDI, 1950, p.2.

<sup>172</sup> Contagem realizada na Relação de Projetos publicada no livro *Vilanova Artigas: série arquitetos brasileiros* (INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI, 1997).

<sup>173</sup> Alguns dos periódicos nacionais e estrangeiros em que a obra de Artigas começa a ser publicada após o ensaio de Lina Bo Bardi: *Habitat*, *Arquitetura e Engenharia*, *Módulo*, *Acrópole*, *AD Arquitetura e Decoração*, *L'Architecture d'Aujourd'hui* (n.42-43), *Domus* (n.283), entre outros. Antes disso, alguns projetos já haviam sido publicados em jornais e poucas revistas nacionais, e três revistas internacionais: *The Architectural Forum* (v. 87, n.5, 1947), *Comunitá* (n.1, ano 3, 1949) e *South Africa Architectural Record* (n.7, 1950), (INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI, 1997, pp. 212-213).

brasileira foi lançada somente após quatro décadas, em 1999. Nele, aparecem a *Casa Heitor de Almeida* (1949), a 2ª *Casa do Arquiteto* (1949), o *Edifício Residencial Louveira* (1946), cuja data aparece como 1950, e o *Terminal Rodoviário de Londrina* (1950-52), cuja data aparece como 1951. Esta publicação cumpriu o objetivo de traçar uma visão panorâmica da arquitetura moderna brasileira produzida entre os anos de 1937 e 1955, servindo como uma espécie de complemento ao livro *Brazil Builds*, publicado em 1943, pelo norte-americano Phillip Goodwin. Já figurando entre as obras dos arquitetos brasileiros mais significativos dos anos de 1950, estas quatro obras de Artigas, postas numa mesma seleção, são exemplares coerentes à linguagem racionalista desenvolvida pela Escola Carioca, a partir das idéias difundidas por Le Corbusier. E mesmo um pouco antes, em 1952, na edição especial sobre a arquitetura brasileira do periódico francês *L'Architecture D'Aujourd'Hui nº 42/43*, as obras de Artigas já aparecem bem integradas às propostas dos arquitetos da Escola Carioca.

Portanto, estas primeiras publicações especializadas, revelam que é sob essa afinidade de linguagem com a Escola Carioca que o trabalho de Artigas começa a ganhar projeção nacional e internacional.

O exame destas primeiras publicações também parecem ter reforçado um aspecto que tem sido atribuído ao estudo da obra de Artigas a partir deste capítulo: a necessidade de sua visão conjuntural, panorâmica. Obviamente, este tipo de contemplação não se aplica somente para Artigas, mas em seu caso, ganha uma importância particular, que surge lá atrás, com aquela reportagem da Lina Bo Bardi. O texto da arquiteta-editora apresentava aos leitores, características marcantes em torno da personalidade do arquiteto e de seu modo de conceber projetos arquitetônicos. O discurso é ilustrado não somente por um único projeto, mas por oito projetos publicados que possibilitam a apreciação de um conjunto<sup>174</sup>. Em comum à eles, essa apresentação sugere uma apreciação com ênfase numa atitude “moral” adotada pelo projetista, que subsiste como base do seu “fazer arquitetônico” e revela-se expresso no conjunto das casas apresentadas:

“Uma casa construída por Artigas não segue as leis ditadas pela vida de rotina do homem, mas lhe impõe uma lei vital, uma moral que é sempre

---

<sup>174</sup> BARDI, 1950, pp.2-16. Foram publicados oito projetos do arquiteto no artigo: quatro deles aparecem brevemente em fotos de obras construídas e maquetes: Casa Benedito Levi (1944), Casa Paroquial do Jaguaré (1944), Casa standard para dezessete casas (1945) e Casa Roberto Lacase (com data de 1939); e outros quatro aparecem com maiores informações, constando além de fotografias, desenhos técnicos com plantas, cortes, elevações e pormenores: Casa Teixeira de Barros (1946), 1ª Casa Mário Bittencourt (1949), Casa Juljan Czapski (1949), Casa Hans Trostli (1948).



severa, quase puritana. Não é “vistosa”, nem se impõe por uma aparência de modernidade, que já hoje se pode definir num estilismo.

[...] Citamos uma moral de vida sugerida pelas casas de Artigas, uma moral que definimos como severa, e esta é a base de sua arquitetura. Cada casa de Artigas quebra todos os espelhos do salão burguês”<sup>175</sup>.

Esse ensaio é uma espécie de prelúdio do valor que a contemplação conjuntural da obra de Artigas exige: seja para a melhor compreensão de suas propostas técnicas, plásticas, econômicas, programáticas e simbólicas; seja para reforçar as relações entre a sua biografia, concepções filosóficas e “fazer arquitetônico”, que integram a obra arquitetônica.



**Figura 65:** a) Capa da *Habitat* nº1 [artigo Casas de Vilanova Artigas], 1950; b) *Arquitetura Moderna no Brasil*, edição de 1999; c) *L'Architecture D'Aujourd'Hui* nº 42/43, 1952 (Fonte: fotografias do autor, 2014).

Salvo uma variedade de periódicos de arquitetura que registram projetos de Vilanova Artigas, a partir da década de 1950, as primeiras publicações que reúnem o conjunto de sua obra, procurando alinhá-la em perspectiva panorâmica, surgem em publicações brasileiras apenas na primeira metade da década de 1980, durante os últimos anos de vida do arquiteto.

A primeira dessas publicações é o livro ***Arquitetura Contemporânea no Brasil***, de Yves Bruand, produzido a partir de uma pesquisa acadêmica sobre a arquitetura brasileira feita por este pesquisador francês durante a década de 1960, mas que só viria ser publicado no Brasil em 1981. No capítulo do livro dedicado à arquitetura paulista, o autor aborda a obra de Vilanova Artigas e estrutura a primeira proposta de periodização de sua trajetória profissional.

<sup>175</sup> Ibid. p.2.

Já a segunda publicação, que aborda o conjunto da obra e traz outra proposta de periodização é o artigo *Vilanova Artigas: a obra do arquiteto*, de Ruth Verde Zein, lançado para um suplemento especial da revista Projeto nº 66, de agosto de 1984. Estas duas abordagens sintéticas da trajetória do arquiteto serão abordadas mais detalhadamente adiante, nos itens 2.1.1, 2.1.2 e 2.1.3., por representarem estudos panorâmicos que contêm significativas periodizações.



**Figura 66:** a) *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, 1981; b) *Vilanova Artigas: a obra do arquiteto*, Projeto nº 66, de agosto de 1984 (Fonte: Fotografias do autor, 2014).

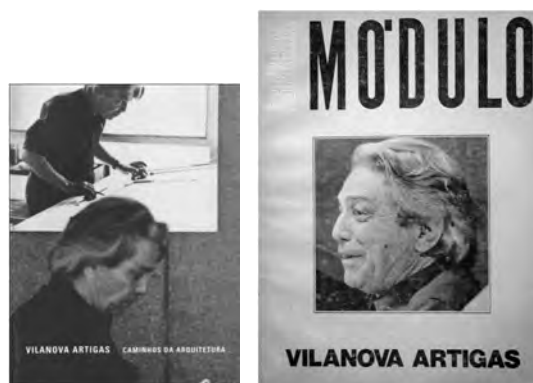
Neste mesmo período, são lançados também dois livros importantes que compilam exemplares da produção da arquitetura moderna em São Paulo, dentre os quais, alguns projetos de Artigas estão inseridos neste panorama: em *Arquitetura Moderna Paulistana*, de Alberto Xavier, Eduardo Corona e Carlos Lemos, de 1983, são registrados 20 projetos de Artigas, que vão de 1942 a 1972 e estão organizados em fichas dispostas entre os trabalhos de outros arquitetos. O livro é uma importante catalogação de projetos de arquitetura moderna brasileira, que Alberto Xavier deu continuidade com uma série que abrange também as cidades do Rio de Janeiro, Porto Alegre e Curitiba. O volume sobre esta última será comentado mais adiante, no item 2.2, sobre os projetos no Paraná. E, em *Residências em São Paulo 1947-1974*, de 1986, de Marlene Milan Acayaba faz um trabalho semelhante de compilação e fichamento, porém, focado sobre a temática residencial e com operação de pesquisa mais exaustiva sobre cada caso analisado. Nela aparecem cinco residências projetadas pelo arquiteto, entre 1949 e 1967. O livro que tem como base a dissertação de mestrado realizada pela autora em 1983 junto à FAU-USP, teve um fac-símile relançado em 2011.



**Figura 67:** a) *Arquitetura Moderna Paulistana*, 1983; b) *Residências em São Paulo 1947-1974*, 1986 (Fonte: Fotografias do autor, 2014).

Os textos escritos pelo próprio Vilanova Artigas ao longo de sua trajetória encontram-se compilados no livro ***Caminhos da arquitetura: Vilanova Artigas***, publicado pela primeira vez em 1981, e entre os vários textos importantes, pode-se destacar: *Le Corbusier e o imperialismo*, de 1951 e *Os caminhos da arquitetura moderna*, de 1952, em que o arquiteto teceu críticas à arquitetura segundo suas orientações sectaristas de esquerda; ou *O desenho*, de 1967, e *Sobre escolas*, de 1970, em que o arquiteto apresentou pesquisas primorosas sobre o significado do termo “desenho” quanto projeto e seu papel na sociedade, e respectivamente, sobre os edifícios escolares em São Paulo a partir da análise da evolução histórica dos conceitos, políticas públicas educacionais e projetos arquitetônicos. A edição reorganizada e relançada em 2004 inclui também *A função social do arquiteto*, que é o registro de sua prova didática prestada na FAU-USP em 1984, em que o arquiteto expôs o seu pensamento acerca da arquitetura, debate questões formuladas pelos seus colegas que integram a banca e comenta aspectos de alguns de seus projetos. O evento marca o encerramento de sua atuação intelectual e profissional, tendo ocorrido poucos meses antes de seu falecimento.

As publicações específicas sobre Vilanova Artigas só iriam surgir a partir de seu falecimento em 1985 e, em seguida, mais de uma década depois desse fato, já no final dos anos 1990. O primeiro periódico dedicado exclusivamente ao arquiteto foi a edição ***Especial Módulo: Vilanova Artigas***, lançada em junho de 1985, que também como catálogo oficial de uma exposição em sua homenagem no Centro Cultural São Paulo, realizada entre 24 de junho e 22 de setembro daquele ano. O volume traz ensaios e depoimentos de amigos de Artigas, referências biográficas – alguns desenhos, fotografias, documentos, citações do arquiteto – e variados projetos.



**Figura 68:** a) *Caminhos da arquitetura: Vilanova Artigas*, na edição de 2004, que teve sua primeira edição lançada em 1981; b) *Especial Módulo: Vilanova Artigas*, junho de 1985, lançada em homenagem póstuma (Fonte: Fotografias do autor, 2014).

O primeiro livro exclusivo foi publicado em 1997, sob o título de ***Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*** e constitui a referência primordial para qualquer estudo sobre o arquiteto e sua obra. Esta publicação, organizada pelos membros do Instituto Lina Bo e P.M. Bardi e da Fundação Vilanova Artigas, reúne os principais projetos numa linha cronológica que permite observar a evolução do trabalho e as suas diversas fases. A organização do livro segue o depoimento autobiográfico do próprio arquiteto, posto logo no início, em que narra seus eventos e projetos em ordem cronológica. Esta narrativa é de suma importância para a estrutura historiográfica e levantamento dos tópicos investigativos.

Seguindo a mesma linha, ***A cidade é uma casa. A casa é uma cidade: Vilanova Artigas arquiteto*** é o catálogo de uma exposição realizada na Casa da Cerca de Almada, em Portugal, entre 2000 e 2001, em colaboração com a Fundação Vilanova Artigas. Acrescenta algumas informações e ensaios de outros autores, além dos projetos apresentados, que seguem de modo geral a mesma organização e lâminas do livro anteriormente comentado.

Além de reunir os principais exemplares da obra, estas duas publicações registram listas dos projetos e das publicações do arquiteto, o que também as reforçam como importante material de referência. Demonstram também a amplitude de uma produção, e parecem fazer uma provocação sobre a necessidade de também ampliar as pesquisas sobre o arquiteto e sua obra.

Vale destacar mais três publicações que realizam um apanhado conjuntural da obra de Artigas, já lançadas no ingresso do século XXI:

No livro ***Espaços da arte brasileira / Vilanova Artigas***, de João Masao Kamita, de 2000, também são selecionados projetos de maior destaque, postos em ordem cronológica, junto

com fotografias e redesenhos técnicos. Os textos são do próprio autor, que abre o livro com um ensaio geral, tece breves comentários em cada projeto e encerra com uma sintética cronologia; o catálogo **Vilanova Artigas**, de outra exposição realizada em 2003 no Instituto Tomie Ohtake, em São Paulo, acrescenta imagens de outros projetos e traz novos ensaios sobre obra e biografia, escritos por Julio Katinsky (curador), Ruy Ohtake e Rosa Artigas (coordenadores). Junto com o catálogo também foi produzido um filme documentário; e o periódico **2G – Revista Internacional de Arquitectura nº 54**, de 2010, é dedicada exclusivamente à obra de João Vilanova Artigas. Compila projetos de maior destaque junto com redesenho técnico e novas fotografias feitas por Nelson Kon, ensaios de Kenneth Frampton, Guilherme Wisnik e dois textos do próprio Artigas traduzidos para o inglês e espanhol. Este periódico representa um novo reconhecimento internacional à obra do arquiteto, e constitui novo material de referência básica.



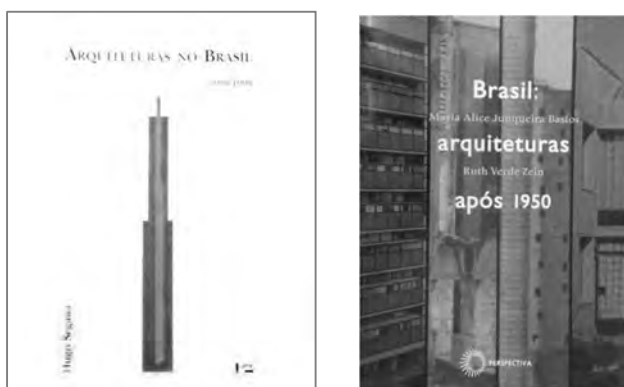
**Figura 68:** a) *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*, 1997; b) *A cidade é uma casa. A casa é uma cidade: Vilanova Artigas arquiteto*, 2001; c) *Espaços da Arte Brasileira/Vilanova Artigas*, 2003; d) *Vilanova Artigas* [catálogo Instituto Tomie Ohtake], 2003; e) *2G – Revista Internacional de Arquitectura nº 54* (Fonte: fotografias do autor, 2014).

Ao final da década de 1990 a produção do arquiteto é novamente revista no contexto da arquitetura paulista e brasileira, através do livro ***Arquiteturas do Brasil 1900-1990***, publicado em 1997 por Hugo Segawa. No capítulo *A afirmação de uma hegemonia 1945-1970*, a atuação de Artigas é vista como central nos debates acerca da elaboração de uma linha de arquitetura paulista, que surge a partir da metade da década de 1950. Segawa cita partes de textos e depoimentos de Artigas e reforça que “a reconstituição do seu raciocínio em momentos diversos mostra correlações que permitem compreender a coerência interna do

pensamento desse arquiteto, fundamental na formulação de conceitos que embasaram a arquitetura paulista dos anos de 1960”<sup>176</sup>.

Mais recentemente, e neste contexto de uma revisão crítica da arquitetura brasileira, foi lançado o livro **Brasil: arquiteturas após 1950**, de Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein, de 2010. As autoras propõem esta revisão crítica a partir das suas narrativas da arquitetura brasileira no percurso das transformações ocorridas na metade do século XX, até o seu final. Por tratar de tópicos gerais da produção brasileira, a presença de Artigas mostra-se indispensável nos momentos diversos que abordam a arquitetura realizada em São Paulo durante as décadas de 1950, 1960 e 1970. Num trecho transcrito a seguir, as autoras examinam o mesmo texto de Lina Bo Bardi que abre este tópico, comentando a atitude do próprio Artigas e de outros autores acerca das publicações sobre a obra do arquiteto:

“Artigas é ele próprio um escritor, mas nunca comenta consistentemente a própria obra, embora não repila “tradutores autorizados” para sua divulgação – sendo a primeira tradução a de Lina, que neste artigo segue em vários pontos a voz do mestre (embora o faça com razoável grau de liberdade interpretativa)”<sup>177</sup>.



**Figura 69:** a) *Arquiteturas do Brasil 1900-1990*, 1997; b) *Caminhos da arquitetura: Vilanova Artigas*, edição de 2004; c) *Brasil: arquiteturas após 1950*, 2010 (Fonte: Fotografias do autor, 2014).

Quanto ao desenvolvimento das pesquisas acadêmicas sobre a vida e obra de Vilanova Artigas, pode-se dizer que são crescentes, mas ainda constituem poucos estudos específicos. As primeiras parecem ser mesmo os estudos sobre a arquitetura paulista, realizadas antes do

<sup>176</sup> SEGAWA, 1997, pp.145-146.

<sup>177</sup> BASTOS; ZEIN, 2010, p.38

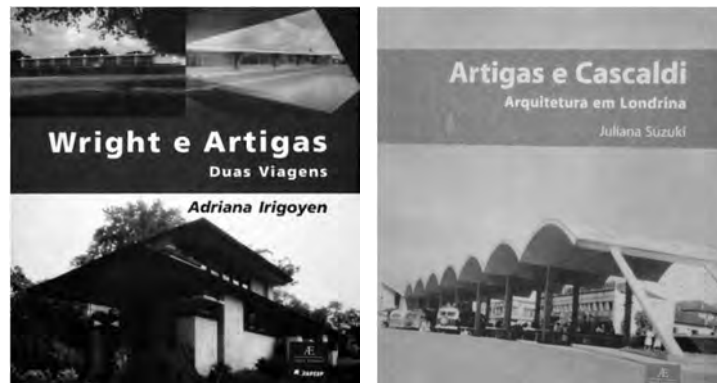
seu falecimento, como é o caso da pesquisas de Bruand e da dissertação de Marlene Milan Acayaba, comentadas anteriormente. As pesquisas que melhor se debruçaram sobre Vilanova Artigas ocorreram somente a partir da década de 1990 e, em algumas delas, o arquiteto aparece também no contexto de temas abrangentes sobre a arquitetura moderna dos anos de 1950 ou sobre a chamada “arquitetura brutalista paulista”.

Estas pesquisas concentram-se, em sua maioria, nos programas de duas Universidades: no Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (PGFAU-USP) e no Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PROPAR-UFRGS). Não se pretende comentar aqui cada uma delas detalhadamente, todavia, como constituem um importante material de referência, convém registrar os principais títulos e autores consultados nesta pesquisa, tanto no que dizem respeito à obra geral de Vilanova Artigas ou à sua inserção na arquitetura paulista. Segue abaixo a relação em ordem cronológica e com identificação das instituições:

As dissertações de mestrado: ***O debate da Arquitetura Moderna Brasileira nos Anos 50***, de Gloria Maria Bayeux, (PGFAU-USP, 1991); ***Brutalismo paulista: uma análise compositiva de residências paulistanas entre 1957 e 1972***, de Maria Luiza Adams Sanvitto (PROPAR-UFRGS, 1994); ***João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira: 1938-1967***, de Miguel Antônio Buzzar (PGFAU-USP, 1996); ***Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira***, de Dalva Elias Thomaz (PGFAU-USP, 1997) – esta autora escreveu também o artigo ***Vilanova Artigas: Desenhar é preciso, viver também é preciso***, para a seção *Documento* da *Revista AU nº 50*, de 1993, que sistematiza em ordem cronológica uma seleção dos projetos mais conhecidos e que conformam um panorama geral da obra do arquiteto, junto à uma narrativa que, no entanto, não estabelece periodizações – ***Arquitetura brasileira, escola paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha***, de Ruth Verde Zein (PROPAR-UFRGS, 2000); ***A linguagem da estrutura na obra de Vilanova Artigas***, de Raquel Weber (PROPAR-UFRGS, 2005); ***Estrutura e forma, A valorização do aspecto construtivo, O terceiro Vilanova Artigas***, de Roberto Passos Nehme (PROPAR-UFRGS, 2012). E a tese de doutorado: ***A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973***, de Ruth Verde Zein (PROPAR-UFRGS, 2005).

Destacam-se ainda dois livros que tem como base, pesquisas específicas sobre a obra do arquiteto elaboradas em programas da Universidade de São Paulo: ***Wright e Artigas: duas***

*viagens*, de Adriana Irigoyen, de 2002 (dissertação de 2000, EESC-USP)<sup>178</sup>, que aborda a influência da obra do arquiteto americano no Brasil e nas primeiras obras de Artigas; e **Artigas e Cascaldi: Arquitetura em Londrina**, de Juliana Suzuki, de 2003 (dissertação de 2001, PGFAU-USP), que investiga a atuação de Artigas e seu sócio Carlos Cascaldi nos projetos desenvolvidos para o norte do Paraná. O conteúdo deste livro será comentado no tópico 2.2.1.



**Figura 70:** a) *Wright e Artigas: duas viagens*, 2002; b) *Artigas e Cascaldi: Arquitetura em Londrina*, 2003 (Fonte: Fotografias do autor, 2014).

Existem ainda outros livros e pesquisas acadêmicas que abordam a arquitetura de Artigas no Paraná e são fundamentais para o desenvolvimento desta pesquisa, mas que serão comentados mais adiante, no tópico 2.2. Antes disso, serão revistas as periodizações sobre a obra geral do arquiteto propostas pelos textos de Yves Bruand e Ruth Verde Zein.

### 2.1.2. A periodização de Bruand em 3 períodos

“Depois de começar por uma inspiração orgânica, a obra de Vilanova Artigas continuou por um período de integração dentro do movimento racionalista brasileiro, para desembocar, enfim, num brutalismo muito pessoal correspondente à época da maturidade e da afirmação mais original do arquiteto. A existência dessas três fases nitidamente diferenciadas, que um exame superficial poderia fazer pensar que estão isentas de continuidade em razão dos saltos bruscos manifestados, explica-se por uma evolução profunda no pensamento, evolução onde os fatores políticos

<sup>178</sup> Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Escola de Engenharia de São Carlos da Universidade de São Paulo (EESC-USP).



desempenharam um papel de primeira linha. Com efeito, para Artigas não pode haver separação entre a arte, a sociedade e a ação individual, que sempre deve refletir uma tomada de posição filosófica traduzida em termos utilitários no plano prático”<sup>179</sup>.

O livro *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, de 1981, Yves Bruand é um importante estudo sobre a formação histórica e teórica da arquitetura brasileira no século XX<sup>180</sup>. Seu conteúdo parte de uma introdução geopolítica sobre o país, analisa a prática de uma arquitetura eclética e a trajetória para a afirmação de uma “nova arquitetura”, para em seguida, examinar sua maturidade e urbanismo. Portanto, a abrangência do livro o qualifica reconhecidamente como referência básica para qualquer revisão sobre o assunto.

A citação sobre Artigas acima se encontra na segunda parte do livro, *A Maturidade da Nova Arquitetura Brasileira: Unidade e Diversidade*, cujo capítulo 4, *À margem do racionalismo: a corrente orgânica e o brutalismo paulista*, é dedicado ao aparecimento das correntes arquitetônicas alternativas ao racionalismo desenvolvido pela Escola Carioca. Nele, é feito uma abordagem da arquitetura em São Paulo a partir da década de 1940, que localiza Vilanova Artigas como uma das figuras principais entre os arquitetos paulistas no desenvolvimento desses vocabulários “à margem”. A trajetória do arquiteto é abordada, através das suas influências e pensamento em relação à evolução de seu vocabulário de projeto. A narrativa identifica algumas “reviravoltas” que operam como motivo de alterações em seu vocabulário, a partir do subtítulo denominado *O período “wrightiano” de Vilanova Artigas (1938-1944)* e *A obra de Vilanova Artigas depois de 1945*. Os três períodos propostos para o exame de sua produção são: *período wrightiano*, *período racionalista* e *período brutalista*.

**1. Período wrightiano** – é compreendido entre 1938 e 1944, tendo início com os primeiros projetos residenciais que empregaram aspectos de linguagem orgânica da arquitetura das *Prairie Houses* de Frank Lloyd Wright, e que constituíram “os maiores sucessos do gênero” em São Paulo<sup>181</sup>. Três desses projetos são descritos: a **Casa Roberto Lacaze (1941,**

---

<sup>179</sup> BRUAND, 2008, p.295.

<sup>180</sup> Yves Bruand foi um arquivista paleógrafo francês, aluno da Escola de Chartes, que atuou um período como professor da Universidade de São Paulo, na área de História. Durante sua estadia, realizou uma pesquisa sobre a arquitetura contemporânea brasileira, cujo fechamento ocorreu em 1969, com a data de sua partida do Brasil. A pesquisa foi apresentada na França como tese de doutoramento, e posteriormente transformada em livro, editado pela primeira vez no Brasil em 1981 (Ibid. pp.7-9).

<sup>181</sup> Ibid. p.271.

data corrigida), a **Casa Rio Branco Paranhos (1943, data corrigida)** e a **Casa de Luiz Antônio Leite Ribeiro (1943)**.

As características de vocabulário identificadas nestas obras do *Período wrightiano* são: modéstia aparente; preferência por materiais tradicionais; rejeição do tipo standard e da estrutura modulada como base da composição arquitetônica; primazia absoluta do interior sobre o exterior; telhados superpostos e com beirais alongados; janelas em faixas contínuas imediatamente sob os beirais <sup>182</sup>.



**Figura 71:** a) Casa Roberto Lacaze (1941) (Fonte: BRUAND, 2008); b) Casa Paranhos (1943); c) Casa de Luiz Antônio Leite Ribeiro (1943), esta foto aparece na fonte identificada como sendo a Casa Rivadávia Mendonça, tendo sido verificada e corrigida aqui (Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997).

Este vocabulário “wrightiano” é empregado até 1944, e já a partir de 1945, é identificada uma primeira “reviravolta” ocasionada pelo novo quadro político internacional configurado com o término da 2ª Grande Guerra. A partir deste momento, Artigas assume convicções de cunho progressista “cada vez mais violentamente opostas àquilo que a civilização dos Estados Unidos representava no mundo” <sup>183</sup>. Tal postura política viria refletir em seu vocabulário arquitetônico, através do abandono da influência da arquitetura de Wright, que era vista a princípio com simpatia por toda a América, como um modo de escapar à influência europeia e símbolo de um sentimento de independência cultural americana. Contudo, este abandono não foi total, pois Artigas “conservou, de suas primeiras experiências, um culto por uma concepção do espaço derivada da do mestre norte-americano” <sup>184</sup>;

**2. Período racionalista** – delimitado a partir de 1945, neste período o arquiteto adota a doutrina de Le Corbusier, que já vinha sendo desenvolvida pelos arquitetos da Escola Carioca numa espécie de “versão brasileira”. A interpretação de Artigas para este vocabulário é de “uma estética caracterizada pela atualidade, pelas possibilidades técnicas revolucionárias e

<sup>182</sup> Ibid. p.270-273.

<sup>183</sup> Ibid. p.273.

<sup>184</sup> Id.

pela disciplina rígida que ele achava ser necessária para guiar as regiões atrasadas até o progresso”<sup>185</sup>. São descritos dois projetos residenciais: a **1ª Casa Mário Bittencourt (1949)**; a **2ª Casa do Arquiteto (1949)**; e o projeto da **Estação Rodoviária de Londrina (1950)**, como exemplares representativos deste vocabulário racionalista.

As características de vocabulário identificadas nestas obras do *Período racionalista* são: emprego de materiais modernos; aplicação da estrutura independente em concreto armado; composição com volumes geométricos claros; os telhados em “V” gerados a partir da junção de prismas trapezoidais; jogos de rampas e níveis desencontrados; a transparência e continuidade interior-exterior; e a leveza geral do conjunto<sup>186</sup>.



**Figura 1:** a) 1ª Casa Mário Bittencourt (1949) (Fonte: BARDI, 1950); b) 2ª Casa do Arquiteto (1949) (Fonte: BRUAND, 2008); c) Estação Rodoviária de Londrina (1950) (Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997).

O Estádio do Morumbi (1952) é mencionado brevemente como o projeto em que “adotou o concreto bruto no estado como sai das fôrmas, lançado por Le Corbusier no edifício de Marselha”<sup>187</sup>. No entanto, observa que “ainda é muito cedo para falar de brutalismo” e identifica os desdobramentos da década como uma “transição entre duas maneiras mais do que o símbolo de uma nova tendência”<sup>188</sup>. Esta tendência vai se afirmar com as três casas da segunda metade da década: a **Casa Olga Baeta (1956)**, a **2ª Casa Mário Bittencourt (1959)** e a **Casa Rubens Mendonça (1958)**, onde se assiste “a várias modalidades de emprego do concreto bruto em tipos de programas onde ele parecia ser menos indicado”<sup>189</sup>.

<sup>185</sup> Ibid. p.295.

<sup>186</sup> Ibid. p.296.

<sup>187</sup> Ibid. p.298.

<sup>188</sup> Id.

<sup>189</sup> Id.



**Figura 2:** a) Casa Olga Baeta (1956); b) Casa Rubens de Mendonça (1958); c) 2ª Casa Mário Bittencourt (1959) (Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997).

E apesar de Bruand observar que a linguagem destas três casas da segunda metade da década de 1950 é distinta daquelas da segunda metade da década de 1940, não propõe outro período, mas ressalta que se trata de um novo momento de “transição” de vocabulários que irá se consolidar com o ingresso na década de 1960.

**3. Período brutalista** – este período é delimitado a partir de 1960, e não possui uma delimitação final determinada para o intervalo, pois esta terceira fase de Artigas encontrava-se em pleno andamento quando o autor considerou encerrada sua pesquisa, em 1969.

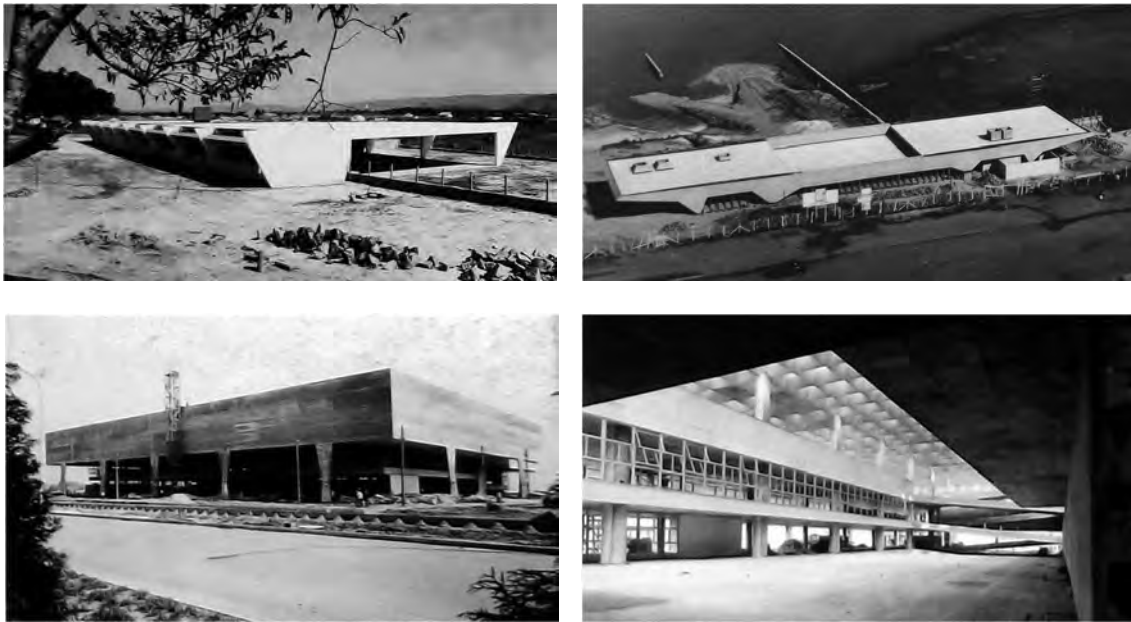
130

Naqueles primeiros anos da década de 1960, o vocabulário então empregado pelo arquiteto é associado à tendência brutalista internacional <sup>190</sup>. Dentre os projetos mais representativos, encontram-se cinco obras de maior porte, elaboradas para usos escolares e recreativos: o **Ginásio de Itanhaém (1960)**, o Ginásio de Guarulhos (1961), a **FAU-USP (1961-1968)**, Vestiários do São Paulo F.C. (1961) e a **Garagem de Barcos do Clube Santa Paula (1961)**.

As características do vocabulário identificadas nas obras desse *Período brutalista* são: o uso do concreto bruto no estado como sai das formas, aparente ou, em algumas vezes com o emprego da cor; vazio central, geralmente com integração dos pavimentos; combinação da iluminação das aberturas inferiores com aberturas zenitais; a alternância da abertura total com fechamentos de vidro ou paredes cegas de cimento; a predominância das linhas horizontais; o

<sup>190</sup> A associação à tendência brutalista remonta a um artigo de Bruno Alfieri, publicado no periódico *Zodiac*, nº 6, em maio de 1960. Em complemento, transcreve-se aqui uma observação de Ruth Verde Zein sobre este autor: “Embora Bruand seja o autor de mais peso e consistência no tema, a precedência histórica, ao menos por escrito, da aplicação do termo ‘brutalismo’ para a arquitetura de Vilanova Artigas pertence, salvo engano, a Bruno Alfieri, que comenta sua obra em um número da *Zodiac* dedicado à arquitetura brasileira. Alfieri percebe em Artigas um complexo e corajoso experimentalismo e atribui à sua obra uma aproximação “ao brutalismo inglês dos Smithson e do italiano Viganò, bem como aos mais variados fermentos criativos de quase todos os desdobramentos da arquitetura européia e americana” (ZEIN, 2000, p.27).

jogo de rampas e níveis desencontrados; a alternância de espaços fluidos (continuidade espacial) e espaços canalizados (volumes compartimentados); e a acentuação divergente de algumas curvas (Ex.: escadas helicoidais) <sup>191</sup>.



**Figura 3:** a) Ginásio de Itanhaém (1960); b) Garagem de Barcos do Santa Paula Iate Clube (1961); c) FAU-USP (1961-69); d) FAU-USP: espaço interno (Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997).

Em considerações finais sobre a arquitetura de Artigas, o autor coloca em perspectiva estas distintas fases, sintetizando características comuns que se fazem constantes na evolução de seu vocabulário, que estabelecem uma coerência desde o primeiro até o último período abordado:

“O exame do longo caminho percorrido por Vilanova Artigas num quarto de século permite compreender melhor os motivos mais profundos de uma evolução que pode desconcertar por seus ziguezagues. ‘De Wright ao brutalismo, eis um itinerário pouco banal’, não hesitou em declarar Bruno Alfieri. Pode ser, mas os dois movimentos partilharam do mesmo amor pelos materiais sem revestimento e essa é uma constante do arquiteto paulista, perceptível mesmo durante o intervalo em que, convertido ao racionalismo, ele não ousava utilizar o cimento armado no estado puro, sem ocultá-lo” <sup>192</sup>.

<sup>191</sup> BRUAND, Op.cit, pp.298-305.

<sup>192</sup> Ibid. p. 305.

Visto desse modo, os pressupostos do terceiro período do arquiteto devem muito aos dois anteriores, que constituíram etapas necessárias à evolução de um vocabulário mais maduro e de maior personalidade. Num olhar geral sobre estas duas primeiras influências, tanto “wrightiana” quanto “racionalista”, pode-se interpretá-las como estágios em que o arquiteto realizou uma espécie de processo dialético entre suas aspirações e o que estas tendências tinham a lhe ensinar:

“[...] foi preciso a reviravolta de 1945 e a adesão ao funcionalismo geométrico, então em plena voga no País, para criar condições necessárias ao nascimento de novas modalidades estilísticas. De uma certa maneira, a última fase surge como uma fusão das duas experiências precedentes, conservando, da primeira, a simplicidade de emprego dos materiais e, da segunda, uma estética baseada no uso da técnica contemporânea”<sup>193</sup>.

De fato, apesar da “reviravolta” em 1945 e da “transição” da segunda metade dos anos 1950, é possível identificar nas obras mais maduras algumas das preferências e estratégias projetuais iniciais, experimentadas a partir dos seus primeiros diálogos com as tendências da arquitetura moderna.

Para finalizar, Bruand afirma que este terceiro período da obra de Artigas é o mais importante até então, sendo responsável por torná-lo “um verdadeiro *chef de file*” entre os arquitetos paulistas<sup>194</sup>. No subtítulo seguinte, denominado *Os discípulos de Vilanova Artigas*, o autor passa para a abordagem da produção de alguns desses arquitetos influenciados pela arquitetura de Artigas produzida a partir da virada das décadas de 1950/1960.

### 2.1.3. A periodização de Zein em 4 períodos

Outro estudo que traça um panorama é o texto *Vilanova Artigas: a obra do arquiteto*, de Ruth Verde Zein. O artigo foi publicado originalmente num suplemento especial da revista Projeto de agosto de 1984, por ocasião da prova didática de Artigas na FAU-USP, que visou

---

<sup>193</sup> Id.

<sup>194</sup> Id.

reintegrá-lo formalmente àquela universidade como professor titular, após uma década de cassação e anistia (1969-79)<sup>195</sup>.

O ensaio faz um balanço da trajetória profissional do arquiteto até aquele momento, em que Artigas ainda teria mais poucos meses de vida. Tendo esclarecido a autora em devida ressalva que “qualquer periodização corre o risco da excessiva simplificação, sendo aceitável apenas como recurso didático”<sup>196</sup>, a sistematização dessa trajetória é proposta em quatro períodos:

**1. Fase inicial (1938-1946)** – Este período é delimitado entre o início da carreira profissional do arquiteto, após sua formatura na Escola Politécnica em 1937, e a sua viagem de estudos aos Estados Unidos em 1946. Neste intervalo são registrados cerca de 80 projetos, entre residências, pequenos edifícios de apartamentos ou escritórios, reformas e lojas.

Na época da firma Artigas&Marone, cuja sociedade com o engenheiro Duílio Marone durou até 1944, era comum que a execução das obras também ficasse sob a responsabilidade do arquiteto. Dessa experiência inicial, em que a prática do projeto ligava-se diretamente ao exercício da construção, resultaria uma contribuição essencial para a formação de algumas bases projetuais da arquitetura de Artigas:

“Em que pese haver em alguns exemplos certas concessões ao gosto da época, no que tange à ornamentação, esses trabalhos representam em sua maioria, experiências produtivas do ponto de vista construtivo e de organização dos espaços, lançando as bases para várias posturas e soluções características da obra de Artigas a partir da fase seguinte – tais como o emprego dos materiais de maneira franca, a distribuição dos ambientes de forma a evitar áreas mortas ou simetrias desnecessárias, a concentração dos serviços, o cuidadoso detalhamento, a preocupação com a insolação correta, o emprego cada vez mais costumeiro de amplos vãos envidraçados.

Todos esses itens podem ser resumidos numa preocupação básica: a pesquisa de soluções construtivas, levada a cabo, sob a coordenação centralizada do arquiteto”<sup>197</sup>.

---

<sup>195</sup> O artigo foi publicado na revista Projeto, São Paulo: n.66, pp.79-91, Agosto de 1984. O mesmo texto encontra-se publicado também no livro **O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura**, de 2001, que reúne ensaios da mesma autora e que será usado como referência nas notas a seguir.

<sup>196</sup> ZEIN, 2001, p.126.

<sup>197</sup> Ibid. p.124.

Deste modo, é possível interpretar que os primeiros traços de modernidade na arquitetura de Artigas originam-se justamente no enfrentamento das questões técnicas e econômicas encontradas na construção. Ou seja, os projetos dessa fase inicial podem ser compreendidos tanto pela necessidade de solucionar questões construtivas de modo racional do que por influências de arquiteturas externas. Esta maneira de projetar resulta em propostas “de cunho pragmático e de essência moderna, desvinculados dos formalismos acadêmicos”<sup>198</sup>.

Portanto, o texto sugere que primeiramente, o vocabulário do arquiteto tem origem a partir das soluções autóctones experimentadas por ele durante a prática como projetista e construtor. E, gradativamente, este vocabulário também vai sendo apurado pela assimilação das doutrinas contemporâneas da arquitetura erudita quanto às suas maneiras de pensar:

“Os resultados plásticos revelam certo caráter autóctone, podendo ser considerados fruto mais de uma intensa elaboração dialética com o canteiro de obras do que de uma transposição demasiado direta de possíveis influências externas – embora essas compareçam também como reminiscência de leituras e de um cada vez mais amplo conhecimento da arquitetura contemporânea mundial, e que só fará aumentar nas fases e décadas seguintes”<sup>199</sup>.

É interessante notar que este aspecto da prática construtiva como exercício inicial para formação de um vocabulário projetual é enfatizado no texto, de modo a não chegar a fazer nenhuma menção específica à Wright. Esta ênfase na origem do vocabulário na prática construtiva permite uma leitura mais específica quanto às condições imediatas ao trabalho do arquiteto naquela época, do que uma qualificação de sua produção meramente como “wrightiana” ou “racionalista”, conforme denominou Bruand. É preciso considerar que boa parte das residências propostas por Artigas neste período correspondem mais a um “estilo” eclético do que “wrightiano” propriamente dito. Isto também não remove de modo algum o fato de ter realizado obras com soluções inspiradas nas propostas da arquitetura orgânica de Wright, a quem o arquiteto também atribui a referência de sua porta de entrada para a arquitetura moderna<sup>200</sup>.

---

<sup>198</sup> Idem.

<sup>199</sup> Ibid. p.125.

<sup>200</sup> Em depoimentos do próprio arquiteto, publicados por outros autores após este texto, ele tece algumas considerações acerca da influência wrightiana. Num deles, Artigas faz a seguinte afirmação: “com Wright, entrei no mundo moderno: ver como é que precisava ser leal e honesto em relação à



Entre as obras citadas encontram-se as casas: Bertha Gift Steiner (1940); Roberto Lacaze (1941), Amelie Glover (1941), **Leme Monteiro (1941)**; **1ª Casa do arquiteto (1942)**; Leite Ribeiro (1943) e Rio Branco Paranhos (1943); Rivadávia Mendonça (1944), **Benedito Levi (1944)** e **Casa Paroquial do Jaguaré (1944)**; e um conjunto de 40 Residências na Vila Romana (1945).



**Figura 4:** a) Casa Leme Monteiro (1941) (Fonte: ARTIGAS;OHTAKE, 2003); b) 1ª Casa do Arquiteto (1942); c) Casa Benedito Levi (1944) (LEAL, 2012); d) Casa Paroquial do Jaguaré (1944) (Fonte: ARTIGAS;OHTAKE, 2003).

Apesar de não serem discriminados, vale observar que estes primeiros projetos caracterizam-se por uma influência mais explícita da arquitetura de Wright, presente até 1944, quando têm início as propostas sob influência do vocabulário empregado pela Escola Carioca, já presente nos três últimos projetos citados. Este período inicial abrange, portanto, as primeiras apropriações da linguagem moderna e a primeira alteração significativa dessas linguagens. Essa alteração pode ser denominada de modo mais preciso como um primeiro

---

humanidade no seu conjunto' (INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI, 1997); no livro *Arquitetos da Poli: ensino e profissão em São Paulo*, Sylvia Fischer comenta que "segundo o próprio Artigas, sua arquitetura nesse período era 'um moderno paulista, sem compromisso com escola alguma, com algumas esfregações de Frank Lloyd Wright', cuja obra conheceu através da convivência com Jacob Mauricio Ruchti" (FISCHER, 2005, p.293).

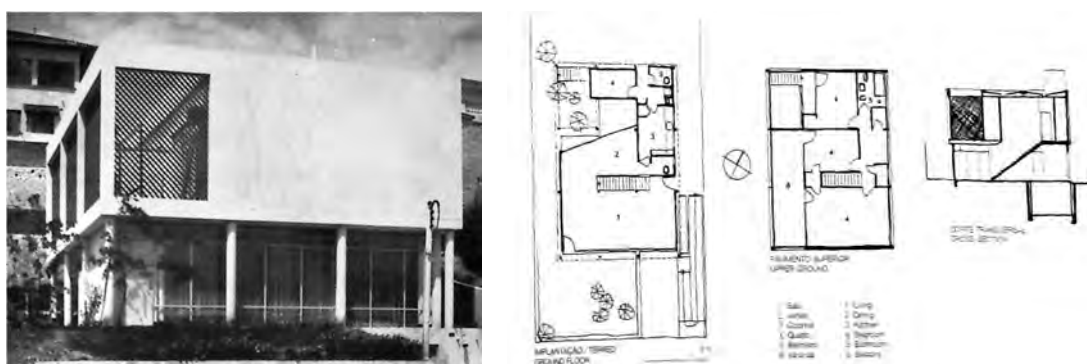
processo de “transição” entre linguagens, que pelo seu desenrolar mais brusco foi denominado por Bruand como “reviravolta”.

**2. Fase intermediária (1946-1955)** – Este período é delimitado entre a viagem de estudos aos Estados Unidos (1946-47) e a primeira metade da década de 1950, compreendendo uma fase de “franca aceitação do repertório que vinha sendo desenvolvido com a Escola Carioca, desde o início dos anos 1940, a partir da re-leitura dos paradigmas corbusianos, muitas vezes filtrados por outras re-leituras americanas”<sup>201</sup>. Nesta fase, Artigas já trabalha exclusivamente como projetista, recusando a atribuição de construtor. Desenvolveu pouco menos de 70 projetos, que passam a variar mais os temas entre usos residenciais, culturais, esportivos e de serviços.

Quanto aos materiais e elementos utilizados a partir do exercício dessa linguagem, encontram-se: tijolos, vidro e concreto usado parcimoniosamente; cobertura com telhas de fibrocimento; brises verticais e horizontais; elementos vazados cerâmicos; marquises curvas; e cobertura em asa-de-borboleta. E em meio a este repertório da Escola Carioca, a autora observa ainda que “Artigas nunca é formalista, ou gratuito: a construtividade do edifício, organizada pelo partido – conceito que engloba intenções estéticas ou filosóficas –, é dominante, ordenadora”<sup>202</sup>. É identificado o uso recorrente de três partidos:

- (Partido 1): “caracteriza-se por abrigar todas as funções sob um volume único de limites construídos muito definidos, embora algumas vezes com vedos apenas virtuais”<sup>203</sup>. Ex.: **Casa Hans Trostli (1948)**, Casa Gomes dos Reis (1951) e Casa Oduvaldo Viana (1951);

136



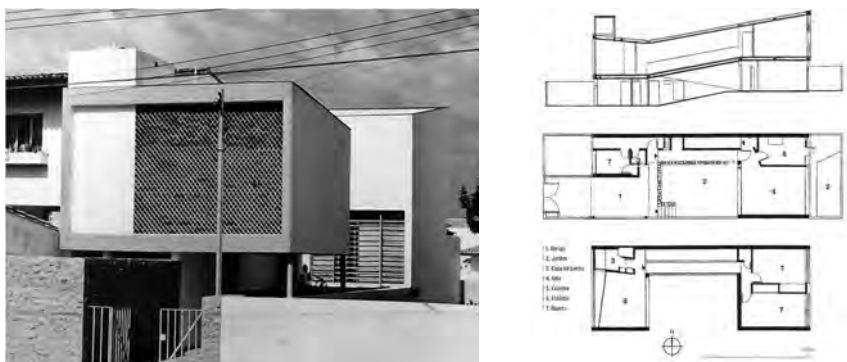
**Figura 76:** Casa Hans Trostli (1948), foto, plantas e corte (Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997).

<sup>201</sup> ZEIN, Op.cit, p.126.

<sup>202</sup> Ibid. p.127.

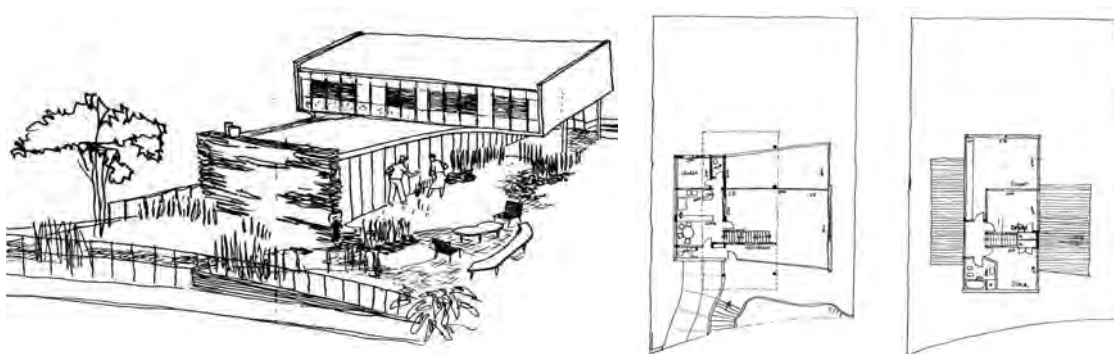
<sup>203</sup> Id.

- (Partido 2): “mostra-se mais frequente e característico dessa fase, sendo configurado por dois blocos com coberturas em meia água, separados mas interligados, às vezes contraponteados com um terceiro volume transversal”<sup>204</sup>. Ex.: Casa Teixeira de Barros (1946), Casa J. Czapski (1949), 1ª Casa Mário Bittencourt (1949), Casa Heitor de Almeida (1949), 2ª Casa do arquiteto (1949) e **Casa Geraldo Destefani (1950)**;



**Figura 5:** Casa Geraldo Destefani (1950), foto, corte e plantas (Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997).

- (Partido 3): configurado por um volume principal que se estreita “desenvolvendo-se longitudinalmente, sendo interrompido pelo volume transversal, que enfatizado plasticamente, além de resultar num aproveitamento melhor do lote”<sup>205</sup>. Ex.: Casa **Alfredo Rosenthal (1948)** e Casa Febus Gikovate (1949).



**Figura 6:** Casa Elphy Rosenthal (1948), perspectiva e plantas (Fonte: Biblioteca da FAU-USP).

<sup>204</sup> Ibid., p.128.

<sup>205</sup> Id.

Apesar de uma redução nas variantes destes partidos, a maior diversidade e complexidade dos programas dessa fase oferecem ao arquiteto um rol mais amplo de projetos para o exercício da arquitetura. As novas premissas são assimiladas e reprocessadas “permitindo o estudo de grandes estruturas em soluções que acompanham tipologias modernas, mas que são sempre marcadamente originais na apropriação dos espaços, no tratamento dos materiais, nas soluções técnicas e construtivas empregadas”<sup>206</sup>.

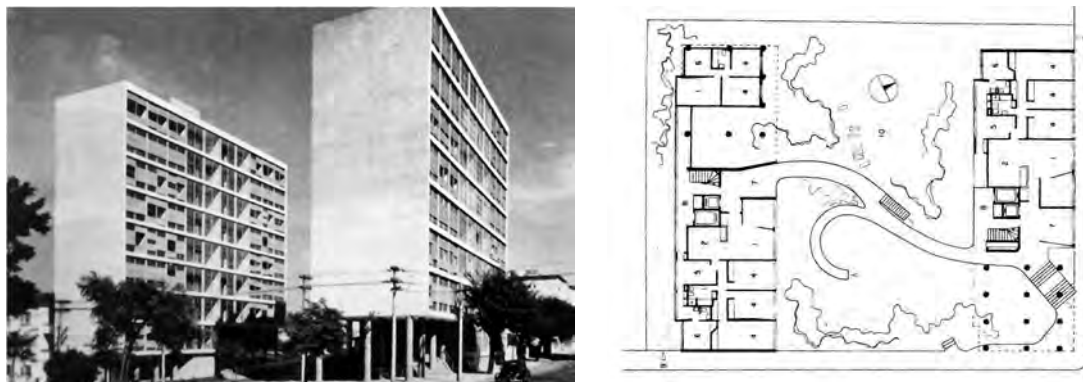


Figura 7: Edifício Louveira (1946), foto e planta térreo (Fonte: MINDLIN, 1999).

Entre as obras de maior porte destacadas encontram-se o **Edifício Louveira (1946)** e as obras de Londrina e região na virada das décadas, responsáveis por boa parte dessa variedade de projetos. Também menciona o Estádio do Morumbi como um prenúncio da fase seguinte, à qual iria ampliar a pesquisa com o concreto armado.

**3. Maturidade (1956-1966)** – Este período compreende a segunda metade dos anos 1950 e a primeira metade dos anos 1960, numa fase em que o arquiteto aprofunda sua pesquisa com o emprego do concreto armado bruto. Com esta pesquisa, o alcance de um vocabulário mais maduro ocorreu após duas décadas de atuação profissional, pois “com vinte anos de atividade profissional Vilanova Artigas atinge o veio artístico que caracterizará profundamente sua obra: as possibilidades plásticas, espaciais e conceituais do concreto armado”<sup>207</sup>.

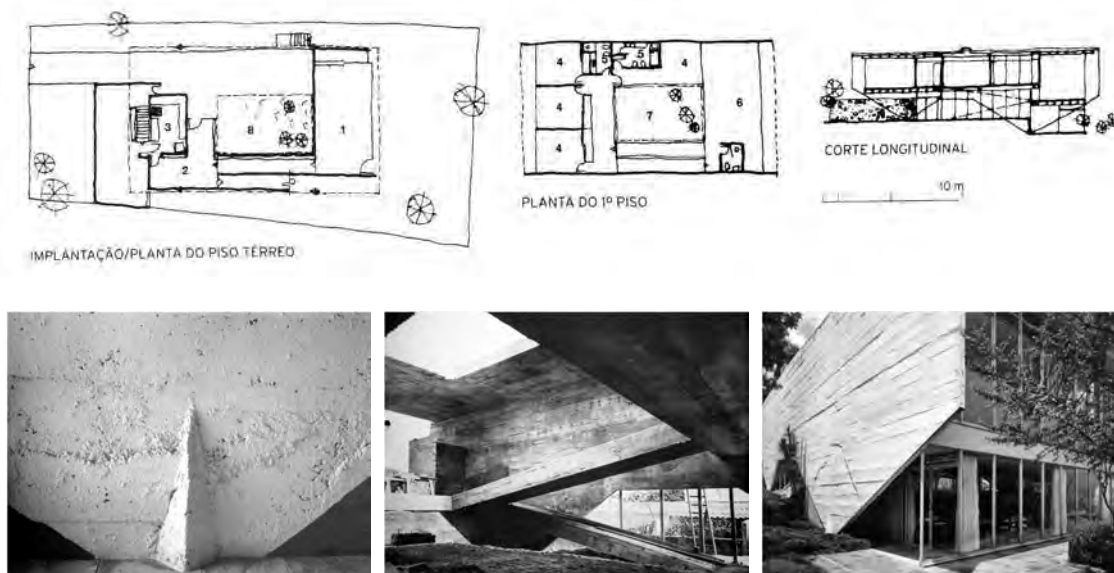
A autora quantificou 70 projetos neste recorte de dez anos, sendo 20 residenciais e 50 não-residenciais. O ano de 1956 corresponde à data do projeto da Casa Olga Baeta, que marca o início dessa transição de vocabulário arquitetônico, cujos experimentos ocorrem

<sup>206</sup> Ibid., p.129.

<sup>207</sup> Ibid., p.130.

primeiramente em projetos residenciais <sup>208</sup>. Já no início dos anos de 1960, o processo de experimentação encontra oportunidade em obras de maior porte para ginásios, clubes recreativos e no novo edifício da FAU-USP. As novas proposições projetuais viriam a ser consolidadas num período condensado entre 1959 e 1963, que segundo a autora, trata-se de ser “provavelmente, na trajetória de Artigas, o mais fértil em soluções e propostas, adiantando posturas que serão norteadoras da chamada ‘arquitetura brutalista paulista’ dos anos 1960/70, e que Artigas continuará desenvolvendo e aperfeiçoando após 1967” <sup>209</sup>.

Das residências, resultam pressupostos essenciais para a nova estratégia de definição dos partidos a partir do uso extensivo do concreto armado, como as estruturas porticadas formadas por lajes com empenas/vigas apoiadas em pilares ou diretamente sobre as fundações e a ocorrência de aberturas zenitais sobre um vazio no interior do volume da edificação, ao redor do qual os ambientes são distribuídos. A autora ressalta que as plantas podem ser lidas como “a fusão dos dois partidos básicos desenvolvidos na fase anterior: o bloco único, agregando todas as funções, e os dois níveis separados por rampas” <sup>210</sup>, além, é claro, de existir também outras variantes empregadas em determinados projetos.



**Figura 8:** 2ª Casa Mario Bittencourt (1959) – a) Plantas e corte (Fonte: Casa da Cerca, 2001); b) Concreto e linguagem: empena que apoia direto na fundação define novo desenho para estrutura (Fonte: ACAYABA, 2011); c)

<sup>208</sup> A Casa Olga Baeta (1956) pode ser considerada a primeira de uma série de 6 residências realizadas em São Paulo, costumeiramente identificadas como principais *cases* de ensaio desta nova linguagem, juntamente com a Casa Rubens de Mendonça (1958), 2ª Casa Mario Bittencourt (1959), Casa Ivo Viterito (1962), Casa Mendes André (1966) e Casa Elza Berquó (1967).

<sup>209</sup> ZEIN, Op.cit. p.131.

<sup>210</sup> Id.

Concreto e forma: definição do partido resulta da concepção estrutural (Casa da Cerca, 2001); d) Concreto e superfície: aspecto do *béton brut* “no estado em que sai das fôrmas” da empena lateral (Fonte: 2G, 2010).

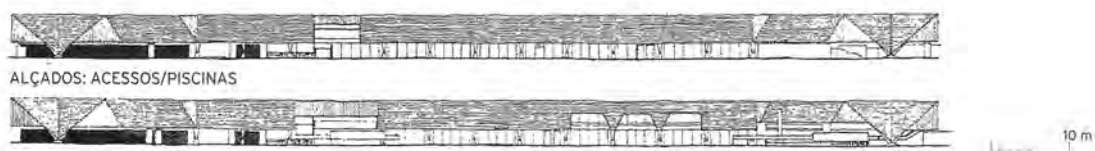
Dos edifícios escolares – ginásios – também resultam formas de volume único a partir de amplas coberturas genéricas que abrigam salas de aula de um lado e administração do outro, possuindo também um vazio central, onde ficam dispostas as áreas de recreação e circulação.

“Essas escolas são edifícios marcadamente horizontais, extensos, com dois elementos estruturais destacados, em concreto aparente: a cobertura em grelha nervurada e os pilares, em cujas formas sempre há uma sugestão visual do trabalho estático de transição entre cobertura e solo.

Aliás, nesses projetos, o edifício nunca “brota” do solo: pousa e pesa sobre o chão, o qual esforça-se plasticamente para atingir o teto e dali receber a carga que suportará”<sup>211</sup>.

140

Já dos projetos para os clubes – Anhembi Tênis Clube, Vestiários S.P.F.C. e Garagem de Barcos do Santa Paula Clube, todos de 1961 – resultam grandes estruturas porticadas, com desenho sempre bem cuidado que ordenam grandes lajes, empenas cegas e apoios, por vezes “fletidos, parte pilar, parte transição da empena”<sup>212</sup>. Quanto ao edifício da FAU-USP, a autora abstém-se de comentar por considerar “tarefa hercúlea”, o que de fato é no contexto de um panorama geral da obra do arquiteto e resume em expressar que este é um caso que implica em “genealidade”<sup>213</sup>.



**Figura 9:** Vestiários do S.P. Futebol Clube, Fachadas (Fonte: Casa da Cerca, 2001).

<sup>211</sup> Ibid. p.132.

<sup>212</sup> Ibid. p.133

<sup>213</sup> Id.

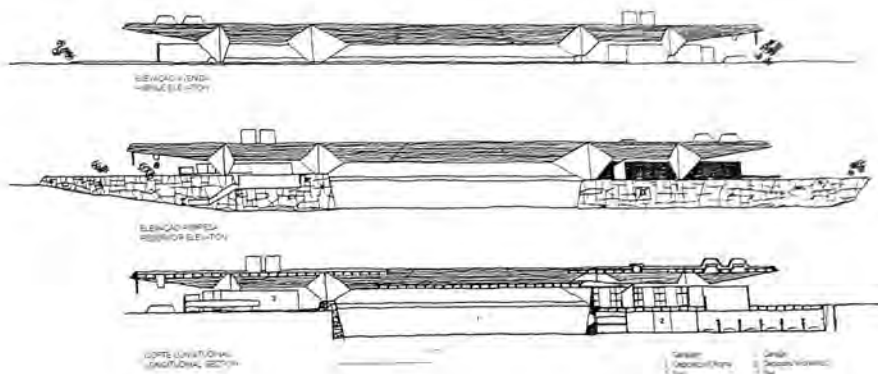


Figura 10: Garagem de Barcos Santa Paula Clube 1961, Fachadas (Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997).

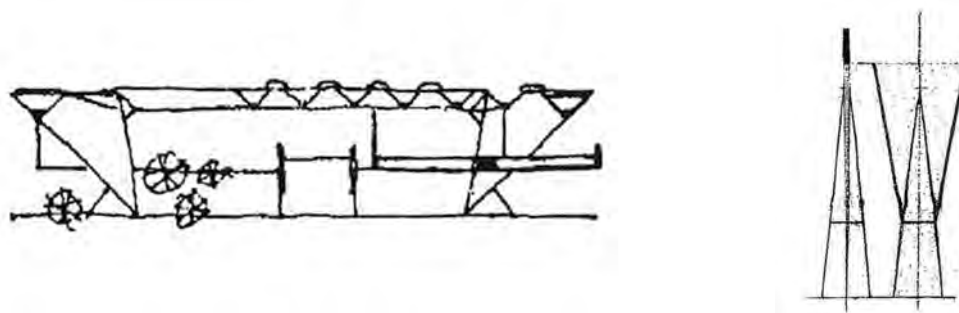


Figura 11: a) Anhembi Tênis Clube (1961), Corte esquemático (Fonte: ZEIN, 2001); b) FAU-USP (1961-69), pormenor do pilar (Fonte: ZEIN, 2001).

**4. Consagração (1967-1985\*)** – Este período é delimitado a partir de 1967, data do projeto da Casa Elza Berquó, e abrange integralmente os anos de 1970, até a metade da década de 1980. Como o artigo foi publicado originalmente em agosto de 1984, logo após a prova didática do arquiteto na FAU-USP, este era o marco limite na ocasião. Porém, em sua nova publicação em livro bem posterior, a data limite já aparece demarcada como 1985, marco derradeiro, com o falecimento do arquiteto ocorrido em janeiro desse ano.

Apesar de ter sido um período extenso, em que são registrados cerca de 130 projetos, a autora observa também que é o período em que a produção do arquiteto menos ficou conhecida. Isto é justificado tanto pela baixa publicação, de cerca de 20 desses projetos apenas, como pelo retraimento de Artigas face à situação política e cultural negativa do regime militar e “assim, muito do seu reconhecimento dava-se nos anos de chumbo, na divulgação boca-a-boca: sabia-se, via-se, comentava-se”<sup>214</sup>.

<sup>214</sup> Ibid. p.134.

Apesar da carência de dados que condicionou “a possibilidade de uma análise limitada”, à época em que o artigo foi escrito, são relacionados alguns dos principais projetos e suas características gerais.

Dentre as residências mais divulgadas, estão relacionadas as casas **Elza Berquó (1967)**, **Mendes André (1966-67)**, **Telmo Porto (1968)**, Elza Bernardes (1969), – esta indicada com data de 1970 – e Juvenal Juvêncio (1972). Destaca-se que todas empregam o concreto armado, mas sempre com diferenças peculiares entre si, em que:

“a experimentação parece ser a intenção implícita nessas obras, colocando como tema inescapável a liberdade do arquiteto enquanto artista frente às necessidades funcionais prosaicas, destacando as contradições e continuidade entre arte e técnica – tema também presente em seus textos”

<sup>215</sup>



**Figura 124:** a) Elza Berquó (1967); b) Mendes André (1966-67) (Fonte: KAMITA, 2000).

Em alguns dos edifícios educacionais, permanece a tipologia escolar da fase anterior, mas “com ampliação na pesquisa das soluções estruturais” <sup>216</sup>, como nos projetos: Centro de Formação Profissional do Senai em Vila Alpina (1968), Centro Educacional de Jaú (1968), Escola Técnica de Santos (1968), Centro Interescolar de Porto Velho-RO (1973), Centro Educacional de Paranaíba, Mauá (1975).

As exceções ficam por conta da uma **Escola Pré-Primária da Vila Alpina (1970)** – cuja “marquise de forma solta, curva” a tornam um projeto “ímpar, bem humorado” <sup>217</sup> – e das escolas que precisaram obedecer às normas limitadoras da CONESP (Companhia de Construções Escolares do Estado de São Paulo). Apesar das mudanças de pressupostos de

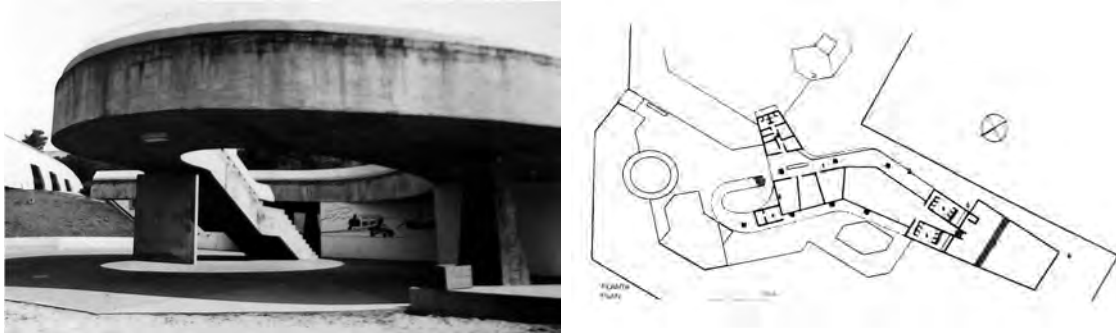
<sup>215</sup> Ibid., p.135.

<sup>216</sup> Id.

<sup>217</sup> Id.



trabalho a partir das exigências das normas, a autora ressalta que o arquiteto realizou “projetos empregando o bloco de concreto estrutural, tesouras de madeira – sua intimidade com estas remonta aos primeiros anos de exercício profissional –, em soluções simples e belas, numa lição de saber fazer arquitetura de maneira apropriada”<sup>218</sup>.



**Figura 13:** Escola Pré-Primária da Vila Alpina (1970), foto e planta (Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997).

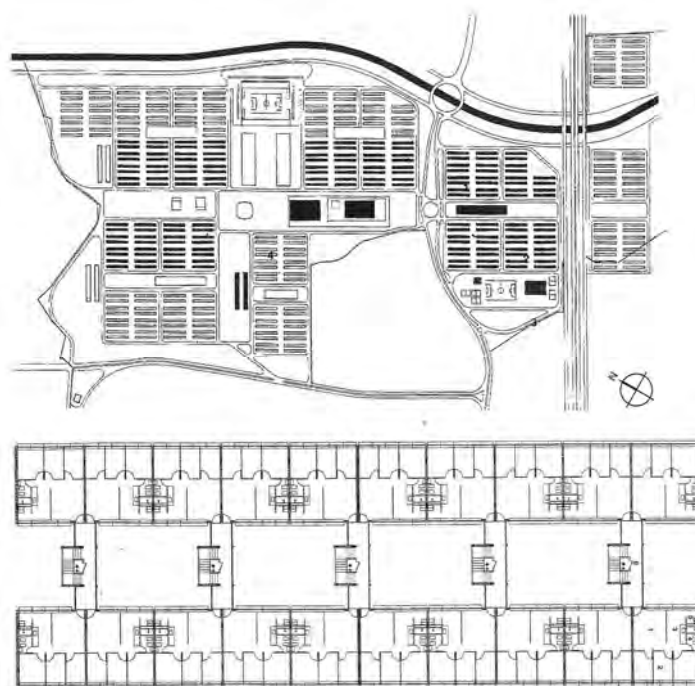
Em projetos para os conjuntos habitacionais da CECAP (Companhia Estadual de Casas Populares do Estado de São Paulo), como os de **Cumbica (1967)** – com Paulo Mendes da Rocha e Fábio Pentead – e Jundiaí (1973), experimentou soluções pautadas em várias preocupações como “a pré-fabricação, a moradia popular, a complementação urbana necessária”<sup>219</sup>.

Realizou também neste período, outros projetos de importância urbanística como planos urbanísticos em São Paulo e outras cidades, e uma série de vinte passarelas de pedestres na grande São Paulo; e ainda, projetos para grandes edifícios em variadas cidades: Colônia de férias dos Texteis, Praia Grande-SP (1969), **Quartel da Guarda Territorial do Amapá (1971)**, **Estação Rodoviária de Jaú (1973)**, Lanara, em Pedro Leopoldo MG (1975).

---

<sup>218</sup> Ibid., p.136.

<sup>219</sup> Id.



144

**Figura 14:** CECAP Cumbica (1967), foto, implantação geral e planta do bloco (Fonte: Casa da Cerca, 2001).



**Figura 15:** a) Quartel da Guarda Territorial do Amapá (1971) (Fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997); b) Estação Rodoviária de Jaú (1973) (Fonte: ARTIGAS; OHTAKE, 2003).

### 2.1.4. Quadro-síntese das periodizações de Bruand e Zein

QUADRO SÍNTESE – PERIODIZAÇÃO DE BRUAND			
	PERÍODO	OBRAS REFERENCIADAS	CARACTERÍSTICAS DO VOCABULÁRIO
<b>BRUAND</b>	1º Wrightiano (1938-1944)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Casa R. Lacaze (1941)</li> <li>- Casa Paranhos (1943)</li> <li>- Casa Leite Ribeiro (1944)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Modéstia aparente;</li> <li>- Preferência por materiais tradicionais: tijolo, madeira, pedra;</li> <li>- Rejeição do tipo standard e da estrutura modulada como base da composição arquitetônica;</li> <li>- Primazia absoluta do interior sobre o exterior;</li> <li>- Telhados superpostos com beirais alongados;</li> <li>- Janelas em faixas contínuas imediatamente sob os beirais;</li> <li>- Uso de pergolados.</li> </ul>
	2º Racionalista (1945-1959)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- 1ª Casa Bittencourt (1949)</li> <li>- 2ª Casa do arquiteto (1949)</li> <li>- Estação Rodoviária de Londrina (1951)</li> </ul> <p>Obras de transição:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Estádio do Morumbi (1952)</li> <li>- Casa Olga Baeta (1956)</li> <li>- Casa Rubens Mendonça (1958)</li> <li>- 2ª Casa Bittencourt (1959)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Materiais modernos;</li> <li>- Estrutura independente em concreto armado;</li> <li>- Volumes geométricos claros;</li> <li>- Telhado em V (da junção de prismas trapezoidais);</li> <li>- Jogos de rampas e níveis desencontrados;</li> <li>- Transparência e continuidade interior-exterior;</li> <li>- Leveza geral.</li> </ul> <p>- Início das experiências com o uso extensivo do concreto bruto.</p>
	3º Brutalista (1960-1969*)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Ginásio de Itanhaém (1960)</li> <li>- Ginásio de Guarulhos (1961)</li> <li>- FAU-USP (1961-69)</li> <li>- Vestiários do S. P.F.C. (1961-63)</li> <li>- Garagem de Barcos do Clube Santa Paula (1961)</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Uso do concreto bruto, no estado como sai das formas, e algumas vezes com o emprego da cor;</li> <li>- Vazio central, geralmente com integração dos pavimentos;</li> <li>- Combinação da iluminação das aberturas inferiores com aberturas zenitais;</li> <li>- Alternância da abertura total com fechamentos de vidro ou paredes cegas de cimento;</li> <li>- Linhas horizontais dominantes;</li> <li>- Níveis desencontrados;</li> <li>- Rampas;</li> <li>- Alternância de espaços fluidos (continuidade espacial) e espaços canalizados (volumes compartimentados);</li> <li>- Acentuação divergente de algumas curvas (Ex.: escadas helicoidais).</li> </ul>

\*1969 é a data em que Bruand encerra sua pesquisa no Brasil.

**Quadro 5:** Quadro-síntese da periodização de Bruand (Fonte: Elaborado pelo autor, 2014).

QUADRO-SÍNTESE – PERIODIZAÇÃO DE ZEIN			
	PERÍODO	OBRAS REFERENCIADAS	CARACTERÍSTICAS DO VOCABULÁRIO
<b>ZEIN</b>	1º Fase Inicial (1938-1946)	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Casa Bertha Gift Steiner, 1940</li> <li>- Casa Roberto Lacase, 1941</li> <li>- Casa Amelie Glover, 1941</li> <li>- Casa Leme Monteiro, 1941</li> <li>- 1ª Casa do arquiteto, 1942</li> <li>- Casa Leite Ribeiro, 1943</li> <li>- Casa Rio Branco Paranhos, 1943</li> <li>- Casa Rivadávia Mendonça, 1944</li> <li>- Casa Benedito Levi, 1944</li> <li>- Casa paroquial do Jaguaré, 1944</li> <li>- Conjunto de 40 residências na Vila Romana, 1945</li> </ul>	<p>Representam experiências produtivas do ponto de vista construtivo e de organização dos espaços, lançando as bases para várias posturas e soluções:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>- Emprego dos materiais de maneira franca;</li> <li>- Distribuição dos ambientes de forma a evitar áreas mortas ou simetrias desnecessárias;</li> <li>- Concentração dos serviços;</li> <li>- Cuidadoso detalhamento;</li> <li>- Preocupação com a insolação correta;</li> <li>- Emprego cada vez mais costumeiro de amplos vãos envidraçados.</li> </ul> <p>- A dialética entre o projeto e o canteiro de obras é mais legítima do que uma transposição direta de influências externas.</p>

<p>2º Fase Intermediária (1946-1955)</p>	<p><b>3 PARTIDOS:</b></p> <p><b>&gt; PARTIDO 1:</b> - Casa Hans Trostl (1948) - Casa Gomes dos Reis (1951) - Casa Oduvaldo Viana (1951)</p> <p><b>&gt; PARTIDO 2:</b> - Casa Teixeira de Barros (1946) - Casa J. Czapski (1949) - 1ª Casa Mário Bittencourt (1949) - Casa Heitor de Almeida (1949) - 2ª Casa do arquiteto (1949) - Casa Geraldo Destefani (1950)</p> <p><b>&gt; PARTIDO 3:</b> - Casa Alfredo Rosenthal (1948) - Casa Febus Gikovate (1949)</p>	<p>&gt; <u>Volume único</u> que reúne todas as funções, com limites construídos bem definidos e, em algumas vezes, com vedos apenas virtuais.</p> <p>&gt; <u>Dois blocos</u> com coberturas em meia água, separados mas <u>interligados com um terceiro volume transversal</u>.</p> <p>&gt; <u>Volume principal</u> que se estreita desenvolvendo-se longitudinalmente, <u>interrompido pelo volume transversal</u>, que é enfatizado plasticamente.</p>
<p>3º Maturidade (1956-1966)</p>	<p><b>RESIDÊNCIAS:</b> - Casa Olga Baeta (1956) - Casa Rubens de Mendonça (1958) - 2ª Casa M. Bittencourt (1959) - Casa Ivo Viterito (1962)</p> <p><b>ESCOLAS:</b> - Ginásio de Itanhaém (1959) - Ginásio de Guarulhos (1960) - FAU-USP (1961-69)</p> <p><b>CLUBES:</b> - Anhembi Tênis Clube (1961) - Vestiários do S.P.F.C. (1961) - Garagem de Barcos do Clube Santa Paula (1961)</p>	<p>- Pesquisa das possibilidades plásticas, espaciais e conceituais do concreto armado; - Provavelmente o período mais fértil em propostas e soluções; - Estruturas porticadas formadas por lajes com empenas/vigas apoiadas em pilares ou diretamente sobre as fundações; - Aberturas zenitais sobre um vazio no interior do volume da edificação, ao redor do qual os ambientes são distribuídos; - Fusão de dois partidos básicos desenvolvidos na fase anterior: o bloco único, agregando todas as funções, e os dois níveis separados por rampas, além, de outras variantes. - Amplas coberturas genéricas; - Edifícios extensos e marcadamente horizontais; - Alguns apoios fletidos, parte pilar, parte transição da empena.</p>
<p>4º Consagração (1967-1985)</p>	<p><b>RESIDÊNCIAS:</b> - Casa Elza Berquó (1967) - Casa Telmo Porto (1968) - Casa Elza Bernardes (1969) - Casa Mendes André (1966-67) - Casa Juvenal Juvêncio (1972)</p> <p><b>ESCOLAS:</b> - Senai em Vila Alpina (1968) - Centro Educacional de Jaú (1968) - Escola Técnica de Santos (1968) - Centro Interescolar de Porto Velho-RO (1973) - Centro Educacional de Paranavaí, Mauá-SP (1975) - Escola Pré-Primária da Vila Alpina (1970) - Escolas para a CONESP (Déc.70)</p> <p><b>CONJUNTOS / URBANISMO:</b> - CECAP Cumbica (1967) - CECAP Jundiaí (1973) - 20 Passarelas na Grande São Paulo e Planos Urbanos (Déc.70)</p> <p><b>EDIFÍCIOS DE GRANDE PORTE:</b> - Colônia de férias dos Texteis, Praia Grande-SP (1969) - Quartel da Guarda Territorial do Amapá (1971) - Lanara, Pedro Leopoldo MG (1975) - Estação Rodoviária de Jaú (1975).</p>	<p>- Fase de menor conhecimento à época da publicação devido à menor ocorrência de publicações e retraimento do arquiteto perante a situação política negativa do Regime Militar. - Em geral segue o desenvolvimento do vocabulário configurado na fase anterior, em novos temas e soluções peculiares.</p> <p>- Escolas: parte segue a tipologia escolar da fase anterior, mas com ampliação na pesquisa das soluções estruturais; - Alguns partidos apresentam soluções peculiares; - Outros foram condicionados por normas de construção de edifícios escolares da CONESP, resultando em soluções apropriadas com o emprego de materiais tradicionais, que invocam a prática da primeira fase do arquiteto;</p> <p>- Conjuntos habitacionais: preocupações como a pré-fabricação, a moradia popular e a complementação urbana necessária.</p> <p>- Grandes edifícios: concepção a partir de premissas desenvolvidas com o uso extensivo concreto armado, mas que apresentam novas soluções.</p>

Quadro 6: Quadro-síntese da periodização de Zein (Fonte: Elaborado pelo autor, 2014).

## 2.2. O ESTUDO DA OBRA DE VILANOVA ARTIGAS NO PARANÁ

“João Batista Vilanova Artigas projetou obras importantes no Paraná e também contribuiu de forma indireta, na formação dos primeiros arquitetos paulistas que se estabeleceram em Curitiba, através de sua participação no ambiente cultural de São Paulo do final da década de 1950”<sup>220</sup>.

A obra produzida por Vilanova Artigas no Paraná é tão importante quanto a influência que veio exercer sobre os arquitetos paranaenses, de modo indireto, conforme os fatores mencionados na citação acima. Porém, até o presente momento, são registrados poucos estudos sobre os projetos desenvolvidos pelo arquiteto em seu Estado natal. Diante de tais afirmações é possível se elaborar algumas questões, como: Por que essa parte específica da obra do arquiteto, uma vez identificada a sua importância, ainda não foi suficientemente pesquisada? Apesar de existirem obras conhecidas e já estudadas, por que não se trouxe à luz ainda a extensão do conjunto projetado? Quantos projetos foram elaborados ao todo? Quantos deles foram executados? Quantos ainda existem e em que estado de conservação existem? Para o quê, para quem e onde os projetou? E, finalmente, como eram estes projetos?

147

---

Estas questões propõem uma problemática a ser investigada. Em primeiro lugar, julga-se necessário comentar sobre as condições de pesquisa em arquitetura e nos desdobramentos que elas operam no âmbito do próprio território paranaense. A constatação inicial é de que a pesquisa acadêmica sobre a arquitetura e urbanismo no Paraná ainda é pouca e o fato de não existirem programas de mestrado e doutorado específicos na área, faz com que os arquitetos paranaenses que desejam se dedicar à esta atuação, necessitem buscar programas de pós-graduação em outras cidades. Os programas mais procurados encontram-se nas capitais mais próximas – São Paulo, Florianópolis e Porto Alegre – o que se pode afirmar a partir das pesquisas consultadas.

Em Curitiba, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná, apesar de ter completado 50 anos de existência no ano de 2013, não possui ainda um programa de pós-graduação *stricto sensu* em arquitetura. Isto talvez se explique pelo fato de que muitos de seus antigos docentes tivessem uma atuação mais voltada para a prática “de prancheta” do que para as formalidades da academia. Por outros motivos desconhecidos,

---

<sup>220</sup> GNOATO, 2009, p.57.

parece não ter se somado maior interesse ou ainda não foi possível ser realizada a montagem de um programa como este nesta universidade pública. O mesmo ocorre com as demais universidades da cidade, na maioria particulares. Mas este assunto é uma tarefa para ser melhor examinada noutra pesquisa. A intenção aqui é estabelecer a aproximação de alguns fatores que condicionam a pouca e recente produção de pesquisas no campo da arquitetura paranaense e, em particular, sobre a produção de Vilanova Artigas.

Outro fator relevante sobre a carência da divulgação da arquitetura na capital do Estado, justifica-se pelo fato de nunca ter existido uma publicação especializada, com a missão de difundir a produção arquitetônica local, bem como maiores informações e pesquisas neste campo do conhecimento. O que também se explica em parte pela ausência dos programas de pós-graduação, mas também por falta de mobilização da classe neste sentido, ao longo de meio século.

Na última década, chegaram a ser criados alguns periódicos voltados para a área da arquitetura e construção regional, mesmo assim, com projeto jornalístico restrito ao nicho mercadológico, limitados a divulgação de aspectos comerciais da profissão, mais do que a difusão de sua cultura, conhecimentos e debates. Por outra via, as matérias acerca da arquitetura da cidade sempre circularam em veículos de imprensa geral, como jornais e periódicos que tratam de assuntos diversos, tendo sido muitas vezes redigidas por jornalistas não especializados, pesquisadores de outras áreas, e esporadicamente, por algum arquiteto e urbanista.

Devido à ampla divulgação dos projetos e ações de urbanismo ocorridas em Curitiba durante as décadas de 1960 e 1970, um pesquisador irá se deparar com uma sorte maior de publicações que abordem mais os aspectos urbanísticos da cidade do que a sua produção arquitetônica. E mesmo assim, boa parte desta divulgação do desenvolvimento urbano, que ocorreu em Curitiba a partir da década de 1960, deve-se mais à atuação da imprensa geral do que da realização de pesquisas acadêmicas. Não que as operações urbanísticas não tenham o seu merecido destaque, mas para quem circula pelas ruas da cidade, pelo centro e bairros, pode perceber que a produção arquitetônica não é um tema para ser legado ao segundo plano, e muito menos, completamente ignorado.

Quanto à existência das pesquisas sobre a arquitetura paranaense, apesar de poucas, sua quantidade vem crescendo gradativamente a partir da última década e já é possível identificar alguns trabalhos que já configuram uma referência indispensável. A algumas destas pesquisas e pesquisadores pode ser atribuído um caráter pioneiro, principalmente no que diz

respeito à arquitetura moderna em Curitiba e Londrina, as duas maiores cidades do Estado. Estas publicações vêm contribuindo para a investigação da arquitetura local e regional, sob a ótica do estudo do projeto e sua teoria, história e crítica.

Logo, para se abordar a produção da arquitetura moderna no Paraná, é inevitável esbarrar com o nome de Vilanova Artigas e alguns de seus projetos mais conhecidos, principalmente naqueles realizados nas duas maiores cidades. E apesar de reconhecimento como pioneiro da arquitetura moderna no Paraná ao lado do nome de Frederico Kirchgässner, ter se consolidado através esforço dessas pesquisas, a extensão de sua obra no Estado ainda permanece desconhecida. Também é notável que o reconhecimento do mestre arquiteto se faz restrito ao meio profissional e à uns tantos intelectuais, mais do que difundido pela sociedade paranaense em geral. E ainda, para agravar o espanto, os sinais do desconhecimento até do nome de Vilanova Artigas são bem mais comuns em Curitiba, sua terra natal, do que em Londrina<sup>221</sup>.

O desconhecimento da figura de Vilanova Artigas e do valor de sua produção têm ocasionado problemas reais para o acervo arquitetônico paranaense, que já registram tantas obras suas perdidas quanto preservadas. As perdas ocorrem pela intervenção desqualificada de critérios, ou de total ignorância, que resultam em sua desfiguração ou mesmo na sua total demolição.

Num total de 18 projetos construídos no Paraná, 8 deles foram demolidos ou desfigurados e 1 foi parcialmente destruído por um incêndio. De 8 obras construídas em Curitiba, 5 casas foram demolidas; 1 casa construída em Caiobá foi demolida; de 2 casas construídas em Ponta Grossa, 1 foi completamente desfigurada – todas para ceder lugar à estacionamentos de automóveis, terreno baldio, edifícios residenciais, e uma clínica odontológica de gosto duvidoso. Ou seja, de 11 obras construídas entre Curitiba, Ponta Grossa e Caiobá, restam apenas três, que sobreviveram ao violento processo de “arrasa-quarteirão”: Os responsáveis olharam atentamente para os lotes e para os números, mas infelizmente não enxergaram a arquitetura que havia nesses locais e estiveram alheios à compreensão de seu

---

<sup>221</sup> Em recorrentes conversas com pessoas de Curitiba, dos mais diversos meios profissionais, culturais, institucionais, econômicos, etc., o nome de Vilanova Artigas não raro passa como ilustre desconhecido ou desprovido de maiores conhecimentos. Já em Londrina, seu nome se faz mais presente na cultura e memória da cidade. Uma possível explicação é que, enquanto o arquiteto projetou apenas obras para clientes particulares em Curitiba, em Londrina projetou edifícios de caráter público, institucional e comercial. Estas edificações não só funcionaram como equipamentos fortemente presentes no processo inicial de urbanização da cidade, como mantêm vínculos com a comunidade local atualmente. Pode-se destacar aí o Cine Teatro Ouro Verde (1948), o Edifício Autolon (1948) a primeira Estação Rodoviária (1951), todos próximos, na área central da cidade.

valor. Já em Londrina, de 7 projetos construídos, 6 encontram-se em maior ou pior grau de conservação e 1 deles, o Cine Teatro Ouro Verde (1948), foi destruído parcialmente por um incêndio ocorrido em 12 de fevereiro de 2012, e se encontra atualmente em processo de restauro e reconstrução.

Obviamente o problema não se limita apenas aos projetos de Artigas, mas a outros exemplares de valor patrimonial, de diversos autores e períodos. Vale mencionar aqui um dos piores exemplos já ocorridos com a arquitetura moderna em Curitiba, passível de ser registrado como emblemático: a desfiguração total da Casa Máximo Koop Jr., projetada por Oswaldo Bratke em 1963, que ocorreu em 2002 <sup>222</sup>. Deste modo, uma edificação com significativo valor arquitetônico, cultural e histórico, foi despojada de seus atributos para ceder lugar a uma construção sem valor arquitetônico algum, ou pior, que passou a ostentar com seu frontão e colunas “neocléticos” dispostos no lugar da antiga fachada, a condição de uma “caricatura de arquitetura”. Casos como esse implicam em primeira instância na responsabilidade profissional, bem como no seu dever em conhecer, orientar o cliente, dialogar com os órgãos públicos e institucionais competentes, de modo a preservar o patrimônio arquitetônico e lutar por sua valorização. E esta observação não se trata somente de uma crítica particular ao caso, mas antes, de um lembrete de que o exercício profissional implicará sempre numa conduta e dever ético.

Sabe-se, porém, da dificuldade de interferência de políticas públicas de proteção patrimonial para os casos que envolvem imóveis particulares como este, bem como aqueles que diziam respeito às obras demolidas de Artigas. A discussão passa por fatores que confrontam essas políticas com os direitos privados do proprietário e as suas possibilidades de manutenção do patrimônio privado. Mas é preciso aprofundar a necessidade de se preservar exemplares significativos, tanto ao inventário arquitetônico, como também à histórico e cultural das cidades. E não poderia se observar aí a responsabilidade do profissional arquiteto em voltar-se também para a pesquisa e fazer com que as luzes de seu conhecimento específico também cheguem à comunidade no que lhe diz respeito?

A necessidade de preservação e a carência da pesquisa estrita se sobrepõem. Casos como esse não figuram aí apenas para lamentações, mas também para se justificar a urgência em se ampliar as pesquisas sobre os temas da arquitetura e do patrimônio das cidades. É preciso pautá-los no debate público e na ordem de valores que constituem a mentalidade social, alimentando-a com informações, conhecimento e noções para que se avalie o

---

<sup>222</sup> GNOATO, 2009, p.63.



significado cultural do patrimônio. E é nesta perspectiva que, a delimitação do tema e os fatores que o justificam, ajusta-se sobre o mestre Vilanova Artigas. Uma vez reconhecida a sua importância e constatada a carência de maiores pesquisas específicas sobre este recorte da sua produção.

Nos subitens subsequentes, serão revistas e comentadas algumas das publicações que abordam a obra de Artigas no Paraná; exposto o levantamento dos projetos e a seleção dos estudos de caso para esta pesquisa; e apresentada a periodização e os pressupostos de análise propostos para o desenvolvimento do conteúdo do Capítulo 3.

### **2.2.1. Publicações sobre a arquitetura de Artigas no Paraná**

A primeira publicação sobre a arquitetura moderna em Curitiba, e que constituiu um catálogo básico do assunto, é sem dúvida o livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, publicado em 1985 por Alberto Xavier<sup>223</sup>. Em meio a uma variedade de obras e arquitetos catalogados na cidade entre 1944 e 1984, são registradas quatro trabalhos de Artigas: a *Residência Joel Vilanova Artigas* e o *Hospital São Lucas*, que abrem a catalogação, respectivamente nas fichas 1 e 2, e as residências *João Luiz Bettega*, ficha 6, e *Edgard Niclewicz*, ficha 102. Na introdução do livro, dois nomes são apresentados como precursores da arquitetura moderna no Paraná: Frederico Kirchgässner, no início da década de 1930, e Vilanova Artigas, que projeta no estado a partir da década de 1940.

Na introdução o autor menciona a existência dos projetos residenciais de Artigas em Curitiba da *Casa José Mehry*, *Casa Álvaro Correia de Sá*, *Casa Inocente Villanova Jr* e *Casa Coralo Bernardi*, mas não informa maiores detalhes sobre eles. Afirma ainda que “os primeiros registros da arquitetura moderna no Paraná ocorrem no início dos anos 50” e apontam para Londrina, cujo marco arquitetônico é a Estação Rodoviária projetada por Artigas<sup>224</sup>.

Entre a publicação deste primeiro livro e a publicação de outros que se propuseram a analisar a arquitetura moderna no Paraná, que tiveram como base pesquisas acadêmicas, sucedeu um espaço de tempo de aproximadamente duas décadas.

---

<sup>223</sup> A publicação pertence à série de livros sobre a arquitetura moderna nas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro e Porto Alegre, publicados pelo autor, junto a outros autores, conforme já comentado no subitem 2.1.1. *Nota a respeito das principais publicações sobre a obra do arquiteto*, nesta pesquisa.

<sup>224</sup> XAVIER, 1985, p.11.

O livro *Arquitetura do movimento moderno em Curitiba*, publicado em 2009, por Salvador Gnoato, realiza um apanhado geral e introdutório ao ideário modernista da arquitetura curitibana. Identifica obras relacionadas às primeiras manifestações que precedem a arquitetura moderna, como o “racionalismo clássico” e o art déco e, em seguida, examina obras e projetistas relacionados às linguagens propriamente compreendidas como oriundas das Vanguardas do Movimento Moderno<sup>225</sup>.

Vilanova Artigas e sua relação com o Paraná é apresentado em seguida do tópico “O pioneiro Frederico Kirchgässner”, também numa condição de pioneirismo, que atesta e reitera a importância de sua contribuição à arquitetura moderna paranaense. De saída, afirma:

“João Baptista Vilanova Artigas projetou obras importantes no Paraná e também contribuiu de forma indireta, na formação dos arquitetos paulistas que se estabeleceram em Curitiba, através de sua participação no ambiente cultural de São Paulo do final da década de 1950”<sup>226</sup>.

Tal afirmação dá o tom dessa contribuição de Artigas, numa via de duas mãos entre o Paraná e São Paulo, constituído tanto pelos projetos que realizou em território paranaense, bem como a sua influência no meio cultural paulistano, que indiretamente, acabou ecoando na produção curitibana. Em seguida, o autor tece breves comentários sobre as principais obras projetadas em Londrina e Curitiba, contextualizando-as com os principais aspectos da trajetória do arquiteto.

Este livro tem como base a dissertação de mestrado do mesmo autor, intitulada **Introdução do ideário modernista na arquitetura de Curitiba 1930-1965** (PGFAU-USP, 1997).

Outra publicação que tem como base uma pesquisa acadêmica é o livro *Espirais de madeira: uma história da arquitetura de Curitiba*, publicado em 2001, por Irã Taborda Dudeque. O livro é produto da tese de doutorado do autor defendida na FAU-USP em 2000, e traça um panorama cultural de Curitiba e o desenvolvimento de sua arquitetura, estabelecendo uma relevante referência historiográfica para a investigação da arquitetura moderna da cidade. Numa análise focada em projetos de residências modernas elaboradas por diversos arquitetos, são abordadas detalhadamente duas residências projetadas por Artigas

---

<sup>225</sup> Gnoato aborda a obra dos “arquitetos sem o curso de arquitetura”: Ayrton “Lolo” Cornelsen; Elgson Ribeiro Gomes; Jaime Wasserman; Leo Linzmeyer, Romeu Paulo da Costa; Rubens Meister.

<sup>226</sup> GNOATO, 2009, p.57.

em Curitiba em diferentes décadas, e que foram construídas e encontram-se conservadas: a *Casa João Luiz Bettega* e a *Casa Edgard Niclewicz*, situadas respectivamente na década de 1950 e 1970.

Além da análise destes estudos de caso, o autor acrescenta algumas informações da relação de Artigas com sua cidade natal e a ligação com seus familiares. Cita outros projetos importantes do arquiteto como o *Hospital São Lucas* e a *Casa de Praia Giocondo Vilanova Artigas*, projetada para seu irmão no balneário de Caiobá. Fundamentado com pesquisas historiográficas em fontes diversas, como depoimentos orais coletados junto à familiares de Artigas, o livro amplia o acervo de informações entre a relação do arquiteto, sua obra e a cidade.

Estas três primeiras publicações podem ser consideradas bibliografias básicas sobre o tema da arquitetura moderna no Paraná.



**Figura 16:** a) *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de 1985; b) *Arquitetura do movimento moderno em Curitiba*, de 2009; c) *Espirais de madeira: uma história da arquitetura de Curitiba*, 2001 (Fonte: Fotografias do autor, 2014).

O livro *Artigas e Cascaldi: arquitetura em Londrina*, publicado em 2003 por Juliana Suzuki, analisa a produção de Artigas na cidade de Londrina entre as décadas de 1940 e 1950, evidenciando a parceria com seu sócio Carlos Cascaldi. Traz informações sobre o surgimento da cidade e seu crescimento vertiginoso a partir destas décadas, quando a arquitetura moderna surge no cotidiano desse crescimento como equipamento funcional e símbolo de desenvolvimento, materializados nos projetos de Artigas. A autora reúne e analisa 12 projetos do arquiteto, entre 7 construídos e 5 não-construídos, trazendo redesenhos dos projetos que registram e facilitam a sua compreensão e que partem da *Estação Rodoviária*, 1948-1952, e seguem até o *Estádio de Londrina*, de 1953. Baseado na pesquisa de dissertação de mestrado

da autora, elaborada junto À FAU-USP em 2001, este livro constitui a principal referência sobre a série de obras de Artigas no Norte do Paraná.

Além das publicações em formato de livros, foram consultadas outras pesquisas realizadas em Programas de Pós-graduação em arquitetura nos acervos da Universidade de São Paulo e da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, que efetuassem alguma abordagem sobre a produção de Artigas no Paraná. O tema ainda é pouco explorado, e carece de uma abordagem integral dessa produção, mas foi abordado nas seguintes pesquisas:

A dissertação de mestrado **A Casa Bettega de Vilanova Artigas – Desenhos e conceitos**, defendida na PGFAU-USP em 2008 por Giceli Portela Cunico de Oliveira é um estudo focado no projeto desta residência, abordando aspectos de sua concepção projetual, história e processo de restauro. A arquiteta também foi responsável pelo restauro da residência, que logo após sua conclusão em 2003, foi reinaugurada como *Casa Vilanova Artigas*. Seu espaço, além de abrigar o escritório da arquiteta, foi convertido num centro cultural dedicado à memória de Artigas e à realização de cursos e atividades relacionadas à arquitetura.

Entre o registro do projeto e as informações históricas que traz sobre ele, a retificação da data do ano do projeto constitui um marco importante na pesquisa. A casa, diferente de outros registros que a situam em 1953, foi projetada no ano de 1949, de acordo com a data encontrada na emissão do alvará junto aos arquivos da Prefeitura Municipal de Curitiba <sup>227</sup>, no mesmo ano em que Artigas projeta a sua 2ª Casa em São Paulo.



**Figura 17:** a) Artigas e Cascaldi: arquitetura em Londrina, 2003; b) Casa Vilanova Artigas Curitiba, 2004 (Fonte: Fotografias do autor, 2014).

Em 2004, foi publicado o livro **Casa Vilanova Artigas Curitiba** pelo Instituto G Arquitetura, comandado pela arquiteta, com o registro do processo de reinauguração da casa.

<sup>227</sup> OLIVEIRA, 2008, p. 15.

Nele há alguns depoimentos de pessoas ligadas à Artigas, como seu filho Julio de Camargo Artigas, também arquiteto, e um pequeno ensaio histórico intitulado *A casa da rua da paz*, escrito pelo historiador Marcelo Saldanha Sutil.

Entre as pesquisas acadêmicas consultadas no PROPAR-UFRGS, foram encontrados trabalhos de três autores curitibanos que abordam a relação de Artigas com o Paraná:

Na dissertação de mestrado ***Artigas a influência da arquitetura paulistana na arquitetura de Curitiba: residências unifamiliares: o laboratório***, de 2001, elaborada por Ricardo José Machado Pereira, alguns casos mais notáveis da produção geral de Artigas, como a *Casa Olga Baeta*, são abordados de modo a demonstrar a influência que sua arquitetura exerceu sobre a produção de alguns arquitetos curitibanos na cidade. No entanto, esta pesquisa não tem como objetivo abordar a produção de Artigas no Paraná, assim como outra dissertação de mestrado intitulada ***Leitura (in) fluente: reflexão sobre a literatura especializada, a arquitetura de Curitiba nos anos 50 e algumas obras do período***, de 2002, de autoria da arquiteta Lauri da Costa. Filha do engenheiro projetista Romeu Paulo da Costa, autor de importantes obras modernas no Paraná, a autora levanta a literatura especializada de arquitetura a partir do acervo de seu pai e investiga a influência que aquelas publicações exerceram sobre o modo de projetar dos profissionais que atuavam na cidade durante os anos 1950.

---

155

Entre algumas informações que aparecem sobre a relação de Artigas com Curitiba, a autora registra que Romeu Paulo da Costa trabalhou na aprovação dos projetos das residências para a rua Fontana em meados da década de 1940: a *Casa Joel Vilanova Artiga*, *Casa Giocondo Vilanova Artigas* e *Casa João Átila Rocha*.

Já na tese de doutorado ***A arquitetura do Grupo do Paraná 1957-1980***, de 2010, Paulo Cesar Braga Pacheco pesquisa a produção de arquitetos que atuaram na cidade a partir do final da década de 1950 e início da década de 1960, estendendo-se até o ano de 1980. Essas gerações de arquitetos formaram-se a partir da década de 1960, em torno da criação da faculdade de arquitetura da Universidade Federal do Paraná, entre aqueles que vieram de São Paulo – como Forte Netto e os irmãos Gandolfi – e demais localidades para constituir o corpo docente e os curitibanos formados neste curso. No período estudado, muitos desses arquitetos congregaram equipes de trabalho para produzir projetos na cidade e participar de concursos nacionais e internacionais, muitos dos quais foram vencedores ou obtiveram as primeiras classificações. Como tese, o autor propõe uma conceituação de “grupo do Paraná” para designar essa atuação e produção arquitetônica.

Apesar de não pertencer diretamente a este grupo, Artigas é abordado quanto à sua influência indireta na arquitetura de alguns daqueles arquitetos professores vindos de São Paulo, e também registrado como importante arquiteto moderno que produziu obras na cidade. A sua produção em Curitiba é comentada no contexto da pesquisa, e duas obras suas que se inserem no período delimitado são abordadas detalhadamente num fichamento de projeto que reúnem textos e desenhos: a *Casa de Praia Giocondo Vilanova Artigas em Caiobá*, de 1961, e a *Casa Niclewicz*, de 1978. O autor também elaborou uma dissertação de mestrado junto ao mesmo programa que levanta e organiza tópicos relacionados ao mesmo tema aprofundado em sua tese.

Além destas pesquisas, outra dissertação de mestrado elaborada junto ao Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Gestão do Território, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Paraná, acrescenta novas informações sobre a produção de Artigas no Paraná: em ***Pilotis e Pans de Verres sob a ótica Bourdiana: um estudo sobre a arquitetura modernista no espaço urbano de Ponta Grossa – PR***, de 2008, a arquiteta Jeanine Mafra Migliorini examina a produção da arquitetura moderna de diversos arquitetos nesta cidade que já foi o segundo maior centro urbano paranaense. A [2ª] *Casa Álvaro Correia de Sá*, um projeto quase desconhecido de Artigas, foi identificada como a primeira obra modernista construída em Ponta Grossa.

Publicações locais das décadas de 1940 e 1950 também foram consultadas como fontes importantes. Uma delas, que pode ser considerada bastante curiosa devido à riqueza de fotografias que registram aspectos gerais do Paraná da época, é o livro comemorativo do ano de 1953 ***O Paraná em seu centenário***, de autoria não registrada. Nele aparecem fotografias do *Hospital São Lucas* com suas “linhas arquitetônicas modernas” em meio à exemplares da arquitetura mais convencional de Curitiba; e de algumas imagens de Londrina, em que a Estação Rodoviária, o Edifício Autolon e o Teatro Ouro Verde são capturados entre as cenas cotidianas da cidade.

Entre diversos desses periódicos consultados, vale destacar a revista ***A Divulgação*** de janeiro-fevereiro-março de 1949, em que se encontra uma reportagem sobre o *Hospital São Lucas*, projetado em 1945 e inaugurado em 1948. A reportagem foi elaborada pelo editor da revista, Arnaud Vellozo, que descreve detalhadamente uma visita feita ao moderno hospital pouco tempo após sua inauguração. O texto jornalístico segue o percurso de um verdadeiro *promenade architecturale*, descrevendo os espaços e setores de funcionamento do hospital, que, apesar de algumas adaptações e expansões, ainda se encontra em atividade.



**Figura 18:** a) *O Paraná em seu centenário*, 1953; b) Imagem da Rodoviária de Londrina capturada entre cenas cotidianas (Fonte: Fotografias do autor, 2014).



**Figura 19:** a) Capa da revista *A Divulgação* de janeiro-fevereiro-março de 1949; b) Página inicial da reportagem sobre o Hospital São Lucas, no interior desta edição (Fonte: Fotografias do autor, 2014).

Num trabalho apresentado no 6º Seminário DOCOMOMO Brasil, em 2005 na cidade de Niterói, *Entre o céu e a terra: as rampas em Artigas*, cujo tema foi delimitado quanto ao uso de rampas na obra de Vilanova Artigas, o autor Clevio Dheivas Nobre Rabelo faz breve, porém importante colocação sobre o Hospital São Lucas. Neste estudo, afirma-se que o hospital é o “primeiro projeto conhecido de Artigas em que aparecem rampas” agenciando os pavimentos, o que era muito conveniente ao programa hospitalar para a movimentação de pacientes.

## 2.2.2. Levantamento da relação de projetos e seleção dos estudos de caso

No levantamento foram identificados 34 projetos de Vilanova Artigas no Estado do Paraná, elaborados entre as décadas de 1940 e 1970. Se alguns desses projetos são conhecidos, e reconhecidos como marcos pioneiros da arquitetura moderna no Estado, muitos ainda permanecem em desconhecimento geral. A razão disso pode ser explicada pelos seguintes motivos, constatados a partir do processo de levantamento: há projetos que nunca saíram do papel para a realização física da obra, permanecendo inexistentes para as respectivas cidades e habitantes; há edifícios que não receberam notória importância e, quando isso ocorreu, muitas vezes já era tarde para se promover ações junto aos órgãos de preservação, perdendo-se definitivamente exemplares singulares da arquitetura paranaense. Mas talvez o maior motivo de todos seja mesmo a falta de conhecimento geral sobre a arquitetura pela sociedade paranaense, ocasionado pelas razões já expostas no item 2.2.

Na reunião destes 34 projetos verifica-se que o trabalho não ocorreu de forma contínua e coesa, mas entrecortada por diferentes contextos de datas, localização e relações sociais. Portanto, ao reuni-los num só quadro, depara-se com um conjunto de projetos que escapa à caracterização de série. A totalidade da compilação dos projetos realizados no Paraná se diferencia do recorte delimitado apenas com os projetos de Londrina entre 1948 e 1955, por exemplo. Estes foram produzidos de maneira sequencial, num mesmo contexto de tempo, de localização urbana e ligados à um mesmo círculo de relações sociais, como bem demonstra o estudo *Artigas e Cascaldi: arquitetura em Londrina*, da arquiteta Juliana Suzuki.

Enquanto o ‘conjunto de projetos em Londrina’ pode ser interpretado como uma ‘série’, produzida sob os mesmos fatores de contexto, e inclusive, sob os traços da mesma linguagem projetual, o ‘conjunto de projetos no Paraná’ pode ser melhor interpretado como uma ‘coleção’<sup>228</sup>.

Esta coleção, que coleta e classifica estes projetos desenvolvidos em diferentes momentos da trajetória profissional do arquiteto, os reúne sob um tema comum, que agrupa

---

<sup>228</sup> Em consulta ao Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa, os termos ‘série’ e ‘coleção’ possuem as seguintes definições: **série** – s.f. 1. quantidade de fatos ou coisas da mesma classe que se apresentam um após o outro, em sucessão espacial ou temporal 2. sequência sem interrupção 3. grupo determinado e limitado de objetos homogêneos que, por suas características, formam um conjunto; **coleção** – s.f. 1. reunião ou conjunto de objetos 2. reunião ordenada de objetos de interesse estético, cultural, científico etc., ou que possuem valor pela sua raridade, ou que simplesmente despertam a vontade de colecioná-los 3. compilação, coletânea.



estes estudos de caso de diferentes fases, para diferentes localidades e solicitados por diferentes círculos sociais. Deste modo, o exame do panorama configurado pela coleção revela algumas novas características particulares, perceptíveis quanto aos fatores de contexto:

- a) Contexto de tempo: existem exemplares de projetos de todas as fases do vocabulário do arquiteto, tomando-se como referência as periodizações panorâmicas propostas por Bruand ou Zein, para a contemplação geral da obra do arquiteto;
- b) Contexto de localização: amplia-se o conhecimento da atuação do arquiteto para além das obras mais conhecidas nas cidades de Curitiba e Londrina, abrangendo outros centros urbanos subsequentes a estas, na escala de desenvolvimento e população urbana do Estado. Um caso relevante é o de Ponta Grossa, que, à época em que dois projetos do arquiteto foram construídos na cidade, era a segunda maior cidade do Estado, pouco tempo antes de ceder esta posição à Londrina. Os demais centros urbanos podiam ser definidos como cidades novas do Norte do Estado, que também cresciam na onda desenvolvimentista que ocorreu metade do século XX naquela região. Há ainda o cadastro de um projeto em Paranaguá, cidade litorânea e mais antiga do Estado, e de um projeto de urbanização em área rural, em antiga área pertencente ao município de Paranaíba, junto à extremidade noroeste do Estado;
- c) Contexto das relações sociais: a contratação destes projetos também possui aspectos distintos e particulares, notados neste aspecto da obra integral do arquiteto. Enquanto aquela série de projetos elaborados para Londrina e região esteve relacionada ao círculo de contatos de proveniência do sócio Carlos Cascaldi<sup>229</sup> – para atender distintas demandas da iniciativa pública, institucional e privada; os diferentes projetos elaborados para Curitiba, Ponta Grossa e para o balneário de Caiobá, estiveram relacionados diretamente ao círculo de familiares e amigos do arquiteto – com todos os projetos financiados pela iniciativa privada – vinculados diretamente à sua origem paranaense.

O processo de levantamento dos materiais e informações que conduziram à identificação do recorte da pesquisa pode ser descrito em cinco etapas, sendo as três iniciais demonstradas com o auxílio de alguns quadros:

---

<sup>229</sup> SUZUKI, 2003.

A 1ª etapa considerada no avanço desta pesquisa foi ampliar o conhecimento dos projetos, procurando rastrear todos aqueles que estivessem cadastrados com a localização em cidades paranaenses, independente da confirmação de terem sido construídos ou não. O levantamento foi feito a partir da consulta às relações completas dos projetos de Artigos publicadas em dois livros e disponível no site da Biblioteca da FAU-USP, onde os originais encontram-se arquivados.

A operação resultou nesta “coleção” de 34 projetos localizados em território paranaense, elaborados para 9 localizações diferentes, ao longo de 4 décadas de produção. O maior número, 30 projetos, aparece registrado entre as décadas de 1940 e 1950, distribuídos entre Curitiba, Londrina, Ponta Grossa e outras localidades no Norte do Estado, com a exceção de Paranaguá, no litoral. A partir da segunda metade da década de 1950, a redução foi brusca e aparecem registrados apenas 1 na década de 1960, em Caiobá, e 3 na década de 1970, novamente em Curitiba, contabilizando apenas 4 projetos. O quadro a seguir (Quadro 07) cruza os dados da produção entre as cidades e as décadas, organizando as quantidades. O grifo em cinza mais escuro indica a as cidades em que foram selecionados os estudos de caso:

<b>LEVANTAMENTO: 1ª ETAPA – PROJETOS DE ARTIGOS NO PARANÁ POR CIDADES E DÉCADAS</b>					
Grifo nas cidades selecionadas.					
CIDADES	1940	1950	1960	1970	TOTAL
<b>Curitiba</b>	10	1	-	3	14
Londrina	3	9	-	-	12
<b>Ponta Grossa</b>	1	1	-	-	2
Maringá	-	1	-	-	1
Apucarana	-	1	-	-	1
Arapongas	-	1	-	-	1
Paranaguá	-	1	-	-	1
Paranavaí (Querência do Norte)	-	1	-	-	1
<b>Caiobá (Matinhos)</b>	-	1	1	-	1
<b>TOTAL DE PROJETOS NO PARANÁ</b>	14	16	1	3	<b>34</b>

**Quadro 7:** Levantamento: 1ª Etapa – Projetos de Artigos no Paraná por cidades e décadas (Fonte: Elaboração do autor, 2014).

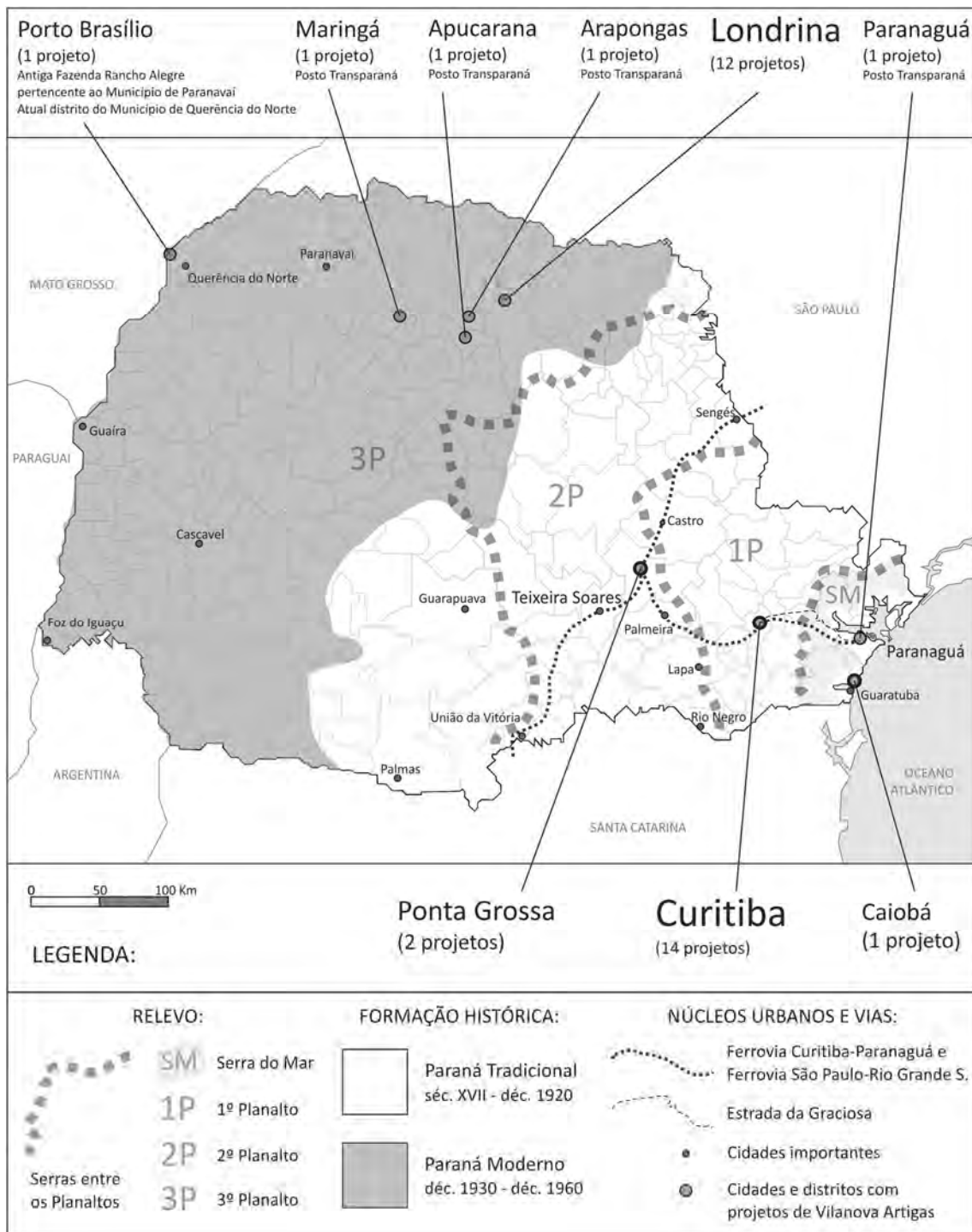


Figura 20: Mapa de localização dos Projetos de Vilanova Artigas no Paraná (Fonte: Elaboração do autor, 2014).

A 2ª etapa consistiu em relacionar todos os projetos e em ordem cronológica, numerando-os com respectivas datas, títulos, municípios e observações (Quadro 08). Nesta etapa teve início a verificação da situação de existência ou não das construções e da confirmação de datas de projeto, que vieram sendo realizadas ao longo das etapas posteriores.

Estas informações seguem indicadas e revistas na última coluna da tabela, facilitando a localização das fontes em arquivos cujas datas ainda não foram corrigidas. Com esta exposição da coleção completa verifica-se a delimitação dos projetos entre os anos de 1942 e 1978 e o grifo em cinza mais escuro sobre a numeração de alguns deles, indica os projetos selecionados como estudos de caso para a pesquisa:

**LEVANTAMENTO: 2ª ETAPA – COLEÇÃO DOS PROJETOS DE ARTIGAS NO PARANÁ**

Grifo nos estudos de caso selecionados.

**DÉCADA DE 1940**

Nº	DATA	PROJETO	MUNICÍPIO	OBSERVAÇÕES
<b>01</b>	1942	Casa José Mehry	Curitiba	Construído / Demolido.
<b>02</b>	1944	Casa Joel Vilanova Artigas	Curitiba	Construído / Demolido.
03	1944	Casa Giocondo Vilanova Artigas	Curitiba	Construído / Desfigurado. Fontes não encontradas.
04	1944	Casa João Átila Rocha	Curitiba	Construído / Desfigurado/ Demolido. Fontes não encontradas.
<b>05</b>	1945	Hospital São Lucas	Curitiba	Construído.
<b>06</b>	1945	1ª Casa Álvaro Correia de Sá	Curitiba	Não construído.
<b>07</b>	1945	Casa Innocente Vilanova Jr.	Curitiba	Não construído.
<b>08</b>	1945	Casa Coralo Bernardi	Curitiba	Construído / Demolido.
09	1946	Edifício de Escritórios João Ribeiro Junior	Curitiba	Fontes não encontradas.
10	1948	Edifício Autolon - Edifício para Escritórios, Confeitaria, Restaurante e Cinema Sociedade AUTO Comercial Ltda.	Londrina	Construído.
11	1948	Cinema Ouro Verde	Londrina	Construído.
12	1948	Hospital de Londrina	Londrina	Não construído.
<b>13</b>	1949	2ª Casa Álvaro Correia de Sá	Curitiba	Construído.
<b>14</b>	1949	Casa João Luiz Bettega	Ponta Grossa	Construído. Data corrigida, catálogo FAU USP: 1953.

**DÉCADA DE 1950**

Nº	DATA	PROJETO	MUNICÍPIO	OBSERVAÇÕES
15	1950	Casa Milton Ribeiro de Menezes	Londrina	Construído
16	1950	Casa da Criança de Londrina	Londrina	Construído.
17	1950	Edifício Sede e Posto de Serviço Transparaná Ltda.	Londrina	Não construído.
18	1950	Posto de Serviço Transparaná Ltda.	Maringá	Provavelmente Não construído. Fontes não encontradas.
19	1950	Posto de Serviço Transparaná Ltda.	Apucarana	Provavelmente Não construído. Fontes não encontradas.
20	1950	Posto de Serviço Transparaná Ltda.	Arapongas	Provavelmente Não construído. Fontes não encontradas.
21	1950	Posto de Serviço Transparaná Ltda.	Paranaguá	Provavelmente Não construído. Fontes não encontradas.
22	1950	Ginásio de Esportes do Country Clube de Londrina	Londrina	Não construído.
23	1950	Estação Rodoviária de Londrina	Londrina	Construído.

24	1951	Vestiários do Country Clube de Londrina	Londrina	Construído.
25	1951	Posto de Serviço e Oficina para Automóveis da Sociedade Auto Comercial de Londrina LTDA.	Londrina	Não construído.
26	1951	Santa Casa de Londrina	Londrina	Construído.
27	1952	Casa Orlando Holzmann	Ponta Grossa	Construído / Desfigurado em 2011. Data corrigida, catálogo USP: 1945.
28	1953	Loteamento e Urbanização da Fazenda Rancho Alegre	Paranavaí	Não executado. Área atualmente conhecida como Porto Brasília, distrito pertencente ao Município de Querência do Norte.
29	1953	Estádio Municipal de Londrina	Londrina	Não construído.
30	1959	Edifício de Escritórios Thamar Gomes de Araújo	Curitiba	Não construído.

#### DÉCADA DE 1960

Nº	DATA	PROJETO	MUNICÍPIO	OBSERVAÇÕES
31	1961	Casa de Praia Giocondo Vilanova Artigas	Curitiba	

#### DÉCADA DE 1970

Nº	DATA	PROJETO	MUNICÍPIO	OBSERVAÇÕES
32	1975	Centro Médico Dr. Giocondo Vilanova Artigas e Dr. Affonso Antoniuk	Curitiba	Não construído.
33	1975	Casa Renato Faucz	Curitiba	Não construído.
34	1978	Casa Edgard Niclewicz	Curitiba	Construído.

**Quadro 8:** Levantamento: 2ª Etapa – Coleção dos projetos de Artigas no Paraná (Fonte: Elaboração do autor, 2014).

E a 3ª etapa consistiu na organização dos projetos em categorias temáticas. Ao avaliar essa categorização como possibilidade de ordenamento, optou-se por não ser adotá-la, uma vez que seu eixo desordenaria o critério preferido de disposição em ordem cronológica. A tabela a seguir é exposta com o objetivo de registrar esta leitura dos dados levantados, a título de contribuição para outros estudos (Quadro 09):

LEVANTAMENTO: 3ª ETAPA – PROJETOS DE ARTIGAS NO PARANÁ POR CATEGORIAS TEMÁTICAS					
RESIDENCIAL	COMERCIAL	SAÚDE	ESPORTIVO/LAZER	PÚBLICO/COMUNITÁRIO	URBANIZAÇÃO
14	10	4	3	2	1

**Quadro 9:** Levantamento: 3ª Etapa – Projetos de Artigas no Paraná por categorias temáticas (Fonte: Elaboração do autor, 2014).

De acordo com o avanço destas três primeiras etapas, foi definida a seleção dos estudos de caso que constituem o recorte da pesquisa (Quadros 10 e 11). Este recorte agrupa projetos localizados em Curitiba, Ponta Grossa e Caiobá e atende a alguns critérios pré-estabelecidos e estabelecidos, conforme os tópicos descritos abaixo:

- a) Ineditismo: a prioridade foi selecionar projetos que fossem desconhecidos e nunca tivessem sido estudados, com o objetivo de torná-los conhecidos, bem como integrá-los ao conjunto dos demais projetos já conhecidos e estudados, os quais deveriam ganhar novas abordagens ordenadas pela fixação de pressupostos comuns;
- b) Disponibilidade de fontes: verificar a disponibilidade satisfatória de fontes para a compreensão destes projetos e que permitissem o processo de redesenho dos mesmos, visando a padronização da apresentação gráfica do conjunto;
- c) Recorte regional: Optou-se pelos projetos nas Curitiba, Ponta Grossa e Caiobá, por apresentarem um fator de contexto comum quanto ao círculo de relações do arquiteto (familiares e amigos), além da condição de ineditismo. Deste modo, a restrição possibilitou maior aprofundamento nestes estudos de caso. E por outro lado estabelece uma tarefa de complementar àquela desempenhada com a série de projetos em Londrina, já reunidos e analisados na pesquisa da arquiteta Juliana Suzuki. Esta decisão aponta não somente para uma lacuna regional a ser preenchida como também reforça a necessidade que ainda havia de se realizar um levantamento completo da coleção de projetos no Paraná;
- d) Projetos inéditos em outras cidades: a possibilidade de se agregar os demais projetos realizados em outras cidades como estudos de caso não havia sido descartada de início. Mas verificada a disponibilidade insatisfatória de fontes originais e informações, esta possibilidade foi descartada. Contudo, com a pouca documentação que foi levantada, foi optado por uma abordagem breve destes projetos, a título de apresentar fontes e tecer comentários breves que possam contribuir à uma futura investigação. E de todo modo, este descarte não compromete o andamento da pesquisa, uma vez que este grupo de projetos sugere a abordagem sob um terceiro recorte na coleção, que poderia ser ordenados por outros fatores de contexto, como será visto mais adiante.

**LEVANTAMENTO: 3ª ETAPA – PROJETOS DE ARTIGAS NO PARANÁ: RECORTE DA PESQUISA**

PROJETOS	QUANTIDADE
Obra integral do arquiteto *(MARQUES, 2001).	378*
Coleção de projetos no Paraná	34
Recorte de pesquisa: projetos de Curitiba, Ponta Grossa e Caiobá	14

**Quadro 10:** Levantamento: 3ª Etapa – Projetos de Artigas no Paraná: Recorte de Pesquisa (Fonte: Elaborado pelo autor, 2014).

**LEVANTAMENTO: 3ª ETAPA – PROJETOS DE ARTIGAS NO PARANÁ – ESTUDOS DE CASO**

Grifo nos estudos de caso selecionados.

**DÉCADA DE 1940**

Nº	DATA	PROJETO	MUNICÍPIO	OBSERVAÇÕES
01	1942	Casa José Mehry	Curitiba	Construído / Demolido.
02	1944	Casa Joel Vilanova Artigas	Curitiba	Construído / Demolido. Data corrigida, catálogo USP: 1950. Observações sobre a Casa Giocondo Vilanova Artigas e a Casa João Átila Rocha, restritas por falta de fontes.
03	1945	Hospital São Lucas	Curitiba	Construído.
04	1945	1ª Casa Álvaro Correia de Sá	Curitiba	Não construído.
05	1945	Casa Innocente Vilanova Jr.	Curitiba	Não construído.
06	1945	Casa Coralo Bernardi	Curitiba	Construído / Demolido.
07	1949	2ª Casa Álvaro Correia de Sá	Ponta Grossa	Construído.
08	1949	Casa João Luiz Bettega	Curitiba	Construído Data corrigida, catálogo USP: 1953..

**DÉCADA DE 1950**

Nº	DATA	PROJETO	MUNICÍPIO	OBSERVAÇÕES
09	1952	Casa Orlando Holzmann	Ponta Grossa	Construído / Desfigurado em 2011. Data corrigida, catálogo USP: 1945.
10	1959	Edifício de Escritórios Thamar Gomes de Araújo	Curitiba	Não construído.

**DÉCADA DE 1960**

Nº	DATA	PROJETO	MUNICÍPIO	OBSERVAÇÕES
11	1961	Casa de Praia Giocondo Vilanova Artigas	Curitiba	

**DÉCADA DE 1970**

Nº	DATA	PROJETO	MUNICÍPIO	OBSERVAÇÕES
12	1975	Centro Médico Dr. Giocondo Vilanova Artigas e Dr. Affonso Antoniuk	Curitiba	Não construído.
13	1975	Casa Renato Faucz	Curitiba	Não construído.
14	1978	Casa Edgard Niclewicz	Curitiba	Construído.

**Quadro 11:** Levantamento: 3ª Etapa – Projetos de Artigas no Paraná: Estudos de caso (Fonte: Elaborado pelo autor, 2014).

Já a 4ª etapa, consistiu no processo de levantamento do material, através da coleta de fontes junto aos arquivos institucionais e particulares, que foram classificadas em três tipos:

- a) Fontes originais dos projetos: A maior parte dessa documentação foi encontrada no acervo dos projetos de João Batista Vilanova Artigas da Biblioteca da FAU-USP, no qual a maioria já se encontra arquivada em meio digital e disponível para consulta. Os arquivos são compostos por pranchas de projetos arquitetônicos – em fase de croquis e estudos preliminares, anteprojetos, executivos e pormenores – e/ou projetos complementares de estrutura e instalações. No caso do Hospital São Lucas, alguns arquivos originais exclusivos encontram-se no acervo do próprio hospital, como cópias heliografadas do projeto legal com carimbos de aprovação da Prefeitura Municipal de Curitiba. Não foram encontradas muitas cópias físicas ou microfilmadas dos projetos junto aos arquivos municipais desta prefeitura, com exceção de algumas pranchas da Casa Niclewicz (1978);
  
- b) Fontes complementares: fotografias, de preferências contemporâneas às datas, documentos textuais como memoriais, contratos e cartas, que pudessem auxiliar na compreensão dos estudos de caso cujas peças gráficas originais encontram-se insuficientes, foram consideradas fontes complementares de fundamental importância. Algumas destas fontes foram encontradas tanto nos acervos da Biblioteca da FAU-USP, do Hospital São Lucas, das prefeituras municipais de Curitiba, Ponta Grossa e Matinhos, como de poucos acervos particulares pertencentes à antigos clientes e familiares.
  
- c) Fontes orais: Também foram consideradas algumas fontes orais, levantadas através de depoimentos concedidos ao autor da pesquisa. As entrevistas contemplaram pessoas relacionadas à alguns destes projetos, como antigos clientes e familiares, além de profissionais da saúde mais antigos e em atividade, ligados ao Hospital São Lucas. Em geral, estes depoimentos auxiliam na compreensão das informações históricas relacionadas aos projetos;

A 5ª etapa, e última etapa de levantamento, consistiu na verificação de campo, com a visita aos endereços levantados junto aos estudos de caso. Procurou-se confirmar a localização



dos terrenos, verificar a existência desses projetos, avaliar seu estado de conservação e a correspondência da obra construída com as peças gráficas originais. Foram realizadas visitas às obras construídas: Hospital São Lucas, Casa João Luiz Bettega, Casa Edgar Niclewicz, em Curitiba; 1ª Casa Álvaro Correia de Sá e Casa Orlando Holzmann em Ponta Grossa. No caso dos projetos não construídos ou já demolidos, a visita aos endereços também ocorreu, tanto em Curitiba como em Caiobá, com o objetivo de confirmar a localização exata e suas características físicas, para integrar o registro gráfico junto à descrição dos estudos de caso.

### **2.2.3. Periodização proposta para análise da obra no Paraná**

Relacionados os projetos, bem como verificadas as características gerais da coleção, procurou-se estabelecer uma estrutura de abordagem através de uma periodização.

Esta estrutura parte da premissa de poder contemplar o recorte feito para os estudos de caso, mas sem perder a relação com a coleção completa de projetos de Vilanova Artigas no Paraná. Para isso, foi eleita a ordem cronológica como estrutura ordenadora para a disposição dos estudos de caso e a lógica temporal de condução da narrativa.

167

---

Entende-se que a periodização se presta apenas a recurso didático, e que esta coleção de projetos de Artigas no Paraná também não deve perder a relação com a obra integral do arquiteto. Portanto, evita-se qualquer pretensão de criar uma periodização balizada por possíveis marcos particulares, identificados nesta coleção, sob o risco de propor uma periodização desconectada ou artificial. Antes, a periodização proposta procura simplesmente estabelecer as décadas de 1940, 1950, 1960 e 1970 como marcos balizadores, constituindo quatro divisões que encerram esta coleção de projetos.

A fim de demarcar particularidades observadas tanto nos estudos de caso, como no panorama da trajetória profissional do arquiteto, foi atribuída uma característica marcante à cada uma das décadas, que são contextualizadas nos texto do Capítulo 3:

- **Década de 1940 e o caminho da arquitetura moderna** > esta década é caracterizada pela chegada do arquiteto ao exercício das linguagens arquitetura moderna. Na primeira metade, esta chegada ocorre com sua aproximação das premissas da arquitetura orgânica proposta por Wright; e em

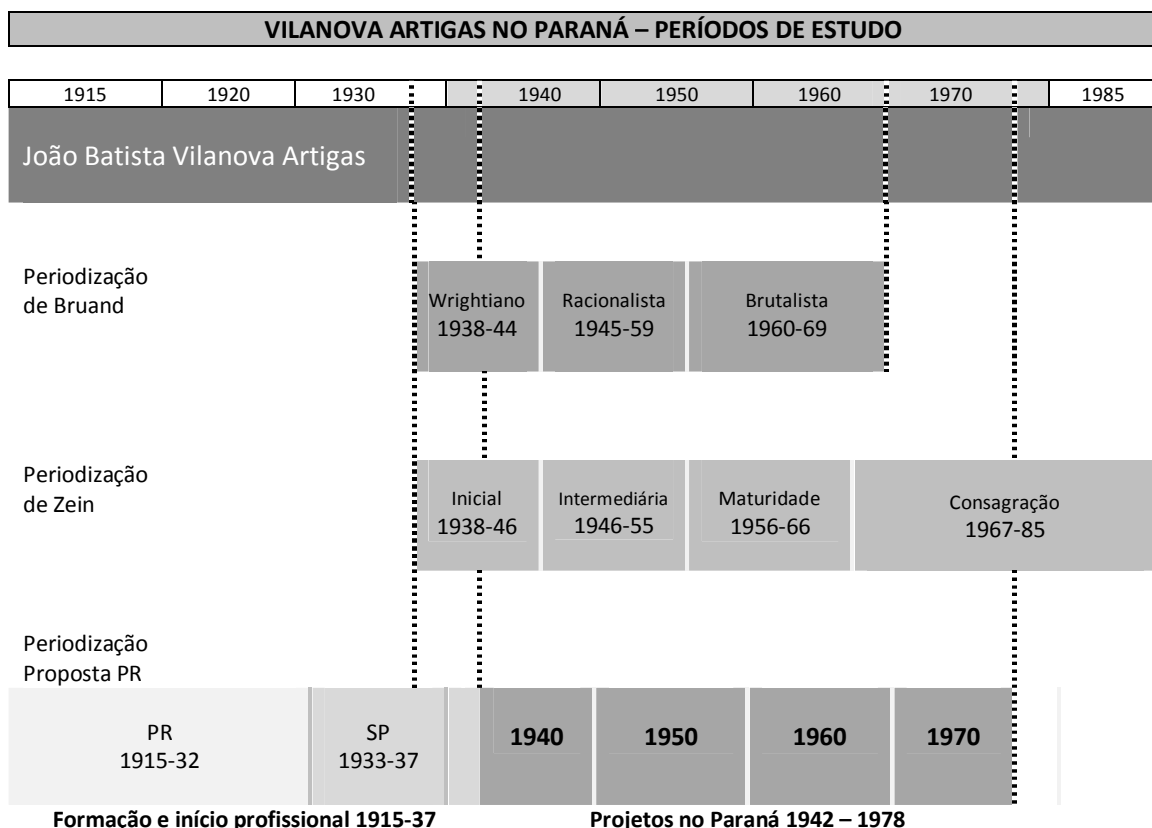
seguida, com a alteração do vocabulário projetual, influenciado pelas premissas da arquitetura racionalista desenvolvida por Le Corbusier e interpretada pela Escola Carioca. Os projetos do Paraná também serão concebidos sob algumas dessas premissas modernistas, tanto com exemplares com influência da linguagem wrightiana como racionalista.

- **Década de 1950 e o caminho da crítica** > A linguagem racionalista assumida intensamente pelo arquiteto é posta em xeque quanto à sua origem corbusieriana e as suas intenções. Artigas praticamente inaugura a década com um texto de teor político-ideológico, em que expõe ataques à Le Corbusier, acusando-o de estar “a serviço do imperialismo” (*Le Corbusier e o Imperialismo*, 1951). E num segundo texto, expõe as premissas de Wright e Le Corbusier, comparando-as e criticando suas visões ideológicas, arquitetônicas e urbanísticas (*Os caminhos da arquitetura moderna*, 1952). Entretanto, prossegue no exercício da linguagem racionalista, como aparece explicitamente no caso da série de projetos para Londrina. Gradativamente, sua caminhada crítica coloca a linguagem em crise. Alguns projetos parecem oscilar entre a retomada de estratégias anteriores e o prosseguimento na linguagem racionalista. A partir da segunda metade da década o arquiteto dá o início de novas pesquisas projetuais, e ensaia características de uma linguagem própria em residências e novos temas de projeto, como edifícios educacionais e de lazer. O diálogo crítico entre convicções filosóficas, uma poética pessoal e a experimentação de possibilidades técnicas, estéticas e econômicas, convergem no emprego extensivo do concreto armado;
- **Década de 1960 e o caminho da experimentação** > esta década é inaugurada com uma produção focada na experimentação do concreto armado. A experimentação é a mais variada possível, realizada em verdadeiros ensaios de projeto para edifícios de grande porte e diferentes programas para equipamentos educacionais e de lazer, além das residências que compõem estudos de caso significativos. O emprego da cor sobre a superfície de concreto cede lugar às superfícies em que o material é exposto em seu aspecto aparente. É o período de maior inventividade do arquiteto, e quando ele concebe a sua obra mais consagrada, o Edifício da FAU-USP (1961-69), que reúne os diversos aspectos da linguagem organizada por Artigas. A partir de 1964, a situação política do arquiteto fica conturbada, com a perseguição política sofrida por ele em decorrência da instalação do Regime Militar no país. Entre prisões, processos, um exílio temporário no Uruguai, monitoramentos, a década termina com a cassação de Artigas como professor da Universidade de São Paulo.
- **Década de 1970 e o caminho da consagração** > Década conturbada para Artigas em razão de sua cassação como professor da FAU-USP, e perseguição pelo Regime Militar. Apesar de afastar-se do ensino, o arquiteto mantém-se ativo em sua prancheta, sobre a qual desenvolve variados projetos entre residências, edifícios de habitação popular, escolas, passarelas para pedestres sobre vias da cidade de São Paulo, edifícios públicos e institucionais. Nesta década recebe o reconhecimento profissional através de diversas homenagens feitas pelo IAB, de São Paulo e Rio de Janeiro, pelo MAM/RJ e pela 1ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo. Recebe também a primeira premiação internacional com o Prêmio Jean Tschumi da UIA, pela sua

contribuição ao ensino da arquitetura, em 1972, e é agraciado com títulos de membro honorário da Sociedade Colombiana de Arquitetos (1973) e do American Institute of Architects (1977). A partir desta década, sua arquitetura caracteriza-se pelo uso extensivo do concreto armado aparente, mas variando para outras soluções que retomam métodos tradicionais de construção, como o uso de alvenaria de tijolos e telhados estruturados com tesouras. Em 1979, com a anistia política, Artigas retorna à atividade docente na FAU-USP.

A expressão “o caminho da’... ‘arquitetura moderna, crítica, etc.” faz alusão direta à expressão utilizada pelo arquiteto em seu texto *Os caminhos da arquitetura moderna*, publicado em 1952. A expressão também foi utilizada para nomear a coletânea dos seus textos reunida no livro *Caminhos da arquitetura*, com primeira edição publicada em 1981.

Outro aspecto que se pretende com esta periodização é permitir a flexibilidade para a inserção de futuros projetos, não somente restritos ao recorte, mas de toda a coleção de projetos no Paraná. No gráfico a seguir, a periodização é demonstrada em paralelo com as periodizações de estudos panorâmicos da obra do arquiteto revisadas nos subitens 2.1.2, 2.1.3 e 2.1.4, e situada no intervalo cronológico compreendido na trajetória de vida do arquiteto:



Quadro 12: Vilanova Artigas no Paraná: períodos de estudo (Fonte: Elaboração do autor, 2014).

#### 2.2.4. Pressupostos para a análise dos estudos de caso

“O pensamento visual opera por meio de interpretação de imagens. Nas últimas duas décadas, as novas tecnologias digitais estimularam o uso de imagens como um meio de comunicar idéias e pensamentos. Essa ‘cultura visual’ mostra que o desenho é o mais rápido e mais efetivo modo de visualizar o pensamento do arquiteto.

Sabe-se que o pensamento visual pode ser dividido em três comportamentos: ver, imaginar e desenhar. Assim, o desenho tem a capacidade de incitar a imaginação, e de nos fazer pensar por meio das imagens, que, por sua vez, nos leva a desenhar. Nesse sentido, a análise gráfica favorece esse pensamento visual, pois estimula a imaginação e, conseqüentemente, a interpretação dos projetos de arquitetura<sup>230</sup>.”

O método de análise específica dos projetos consiste em duas operações interligadas: a análise gráfica e a análise textual. O redesenho a partir dos projetos originais é a principal operação para padronizar a apresentação gráfica e facilitar a sua leitura, tornando-se também, durante o processo, uma ferramenta eficaz para compreensão dos projetos arquitetônicos.

Deste modo, o processo não se restringe somente ao exercício do olhar, ou ler o projeto. Mas consiste numa tarefa de percorrer as linhas das plantas baixas, cortes, elevações e pormenores através do desenho, que é a ferramenta legítima do arquiteto, e que revela muito das intenções projetuais contidas. Neste sentido, o desenho vai além da visão, numa espécie de tatear os condicionantes básicos para o lançamento do partido, sua composição, organização, dimensionamento e técnica construtiva. Em suma, com este ataque pragmático ao objeto investigado, com um impulso de desmontá-lo e remontá-lo, pretende-se aproximar-se da experiência de “prancheta” do arquiteto. O objetivo de “refazer” o processo da criação arquitetônica, ainda que o verdadeiro “fazer” original, seja inacessível.

Os processos de redesenho e análise gráfica tem sido empregados como ferramentas indispensáveis à pesquisa da arquitetura. Entre alguns dos tratados renascentistas, pode-se mencionar *I Quattro Libri Dell’architettura* (1570), de Andrea Palladio (1508-1580), que traz ilustrações junto do texto para maior compreensão tanto dos projetos do autor como de

---

<sup>230</sup> TAGLIARI; FLORIO, 2011, p.156.

outras obras importantes, como o *Tempietto di San Pietro a Montorio* (1510), de Donato Bramante (1444-1514), por exemplo. Não seria pois, esta intenção a de melhor capturar a forma, o espaço, a proporção e a técnica que integram o projeto e as intenções de outros autores?

Maior destaque então se pode dar às publicações de Jean-Nicolas-Louis Durand (1760-1834), no início do século XIX, como obras que consolidaram o método do desenho para o estudo da arquitetura: *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes : remarquables par leur beauté, par leur grandeur, ou par leur singularité, et dessinés sur une même échelle* (1800), e *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique* (1802-1809). Na primeira, este famoso professor da École Polytechnique de Paris, realiza uma compilação de diversas obras arquitetônicas importantes, de “todos os gêneros, antigos e modernos”, através da representação gráfica padronizada de uma coleção de projetos, que permitiu tanto conhecê-los como dispô-los em ordem gráfica de comparação. Logicamente, é perceptível que a primeira obra foi um primeiro passo dado na direção da segunda, mais importante e influente. Nela, o autor avança na análise gráfica, não só coletando projetos e dispondo-os num mesmo padrão, como desmontando graficamente seus componentes e examinando estratégias compositivas, ou seja, intenções projetuais. Deste modo, acabou criando um verdadeiro catálogo pragmático para a composição arquitetônica, que se tornou influente no ensino e na prática da arquitetura, pois que é o registro do método aplicado nas aulas da Polytechnique <sup>231</sup>.

A arquiteta Ana Tagliari, autora de um livro que pesquisa a obra residencial de Wright através de métodos de análise gráfica, revisa autores e obras que desenvolveram métodos deste tipo de análise em arquitetura e arte. Observa que ao longo séculos XIX e XX, “a constituição do método gráfico passou por algumas significativas transformações”, partindo da anotação de que nos Tratados de Arquitetura “sempre houve a tentativa de compilar o conhecimento da época, com a clara intenção de servir de modelos de pensamento” <sup>232</sup>. A partir desta revisão, que passa por vários autores, chega-se à ideia de que o desenho como método de investigação de formas e espaços em arquitetura contribui para a apreensão de um “pensamento visual” <sup>233</sup>.

---

<sup>231</sup> DURAND, 2012a; 2012b. Nota: estas obras encontram-se disponíveis no site da *Bibliothèque Nationale de France* – BNF, no endereço eletrônico <<<http://gallica.bnf.fr>>>.

<sup>232</sup> TAGLIARI; FLORIO, 2011, p.154

<sup>233</sup> *Ibid.*, pp.153-156. Nota: a ideia de “pensamento visual” foi desenvolvida principalmente na obra de Rudolf Arnheim (1904-2007): *Arte & Percepção Visual: uma psicologia da visão criadora* (1954); *Visual*

É possível observar que o processo proposto e experimentado por muitos desses autores não utiliza somente o recuso do redesenho, mas a criação de métodos gráficos mais apurados, como diagramas para traduzir os pressupostos lançados para a análise dos projetos. E há de se considerar que muitos dos estudos de casos selecionados por estes autores eram obras conhecidas, já suficientemente documentadas, e que, o avanço dos métodos propostos tiveram por objetivo aprofundar a análise.

Em relação a esta pesquisa, o desenvolvimento da análise gráfica foi limitada ao processo de redesenho, uma vez que o levantamento e a documentação destes projetos se fez especialmente necessária e consumiu boa parte do esforço. Deste modo, o método de análise dos projetos selecionados e seus objetivos podem ser descritos em duas operações:

1ª Operação – Análise Gráfica através do redesenho, com os objetivos de:

- a) Documentar e reunir os projetos a partir das diversas fontes coletadas. O primeiro passo da análise consiste na verificação dos desenhos originais, para avaliar a integridade das informações contidas nas peças gráficas arquivadas e a possibilidade de se efetuar um redesenho fidedigno. Os arquivos originais nem sempre contém projetos executivos completos, detalhados e totalmente legíveis, por haverem partes extraviadas ao longo do tempo. Portanto, o segundo passo consiste em examinar as demais fontes para a possibilidade de complementarem as informações necessárias ao redesenho. Estes passos dão início ao processo do redesenho, pois implicam na inserção das imagens digitalizadas junto aos softwares gráficos empregados;
- b) Utilizar ferramenta do desenho como método de análise principal para a compreensão e interpretação dos projetos. Através do redesenho busca-se

---

*Thinking* (1969) e *A dinâmica da Forma Arquitectónica* (1977). As demais obras e autores comentados são: *Précis des leçons d'architecture données à l'École Royale Polytechnique* (1802-1809), de Jean-Nicolas-Louis Durand; *A History of Architecture: on the comparative method* (1896), de Banister Fletcher (1866-1953); *Perspectiva como forma simbólica* (1927), de Erwin Panofsky (1892-1968) – este autor é citado junto de Ernest Gombrich (1909-2001), sendo ambos considerados destacados discípulos que desenvolveram e aplicaram o método de Aby Warburg (1866-1929). E os dois próximos autores listados também desenvolveram seus estudos no Instituto Warburg – *Architectural Principles in the Age of the Humanism* (1949), de Rudolf Wittkower (1906-1971); *The Mathematics of the Ideal Villa and Other Essays* (1976), de Colin Rowe (1920- ).

E ainda, *Architecture: Form, Space & Order* (1975), de Francis D.K. Ching; *Architectural Composition* (1988), de Rob Krier; *Design Strategies in Architecture: na approach in the analysis of form* (1989), de Geoffrey Baker; e *Arquitectura: temas de composición* (1996), de Roger Clark e Michael Pause.

aproximar-se do pensamento visual do arquiteto, registrado em intenções e soluções projetuais;

- c) Formatar uma apresentação gráfica padronizada através do desenvolvimento de uma base digital com desenhos bidimensionais em CAD. A padronização visa facilitar a leitura dos projetos, tornando-a mais didática quanto à exposição das informações específicas de cada projeto, bem como à percepção de aspectos comuns e distintos que se revelam no conjunto. Os elementos gráficos padronizados são vistas, escalas e convenções de desenho (Quadro 13 e Figura 93). Algumas escalas variam de acordo com as dimensões do projeto, para se ajustarem ao layout padrão, em folha A4, mas sempre de modo correspondente entre plantas, cortes e elevações. Quanto às cores, a apresentação foi limitada ao sistema de preto, branco e cinzas.
- d) Desenvolver os desenhos tridimensionais através do software Sketch Up, com o objetivo de demonstrar o aspecto geral do projeto quanto à sua volumetria, composição e emprego dos materiais.

<b>PRESSUPOSTOS: 1ª OPERAÇÃO – ANÁLISE GRÁFICA: PADRONIZAÇÃO DAS VISTAS E ESCALAS</b>	
<b>VISTA</b>	<b>OBSERVAÇÕES E ESCALAS</b>
<b>1. PLANTA DE SITUAÇÃO</b>	- Desenhos a partir da base digital urbana das cidades; - Vias, terrenos, orientação, topografia, referências espaciais, etc.; - Escala: 1/ 2500.
<b>2. IMPLANTAÇÃO/COBERTURA</b>	- Terreno com a totalidade de seu formato, dimensões, referência da(s) via(s), legenda com nomenclatura das áreas externas, e disposição do volume edificado com a demonstração da cobertura; - Escalas: 1/ 500, 1/ 1000, 1/ 1250
<b>3. PLANTAS DOS PAVIMENTOS</b>	- Subsolos, térreo, superior ou mais pavimentos numerados. Legenda com nomenclatura dos ambientes, hachuras e indicações (cotas de nível, subidas de rampas e escadas, linhas de corte e setas de elevação). - Escalas: 1/250, 1/ 300, 1/ 500.
<b>4. CORTES</b>	- Corte esquemáticos transversais e/ou longitudinal. Hachuras e indicações de cotas de nível. - Escalas: 1/250, 1/ 300, 1/ 500.
<b>5. ELEVAÇÕES</b>	- Composição das fachadas. Hachuras de vidro. - Escalas: 1/250, 1/ 300, 1/ 500.
<b>6. PERSPECTIVAS 3D</b>	- Vistas aéreas do conjunto edificado e demais vistas necessárias, inseridas juntos dos desenhos bidimensionais; - Sem escala.

**Quadro 13:** Pressupostos: 1ª Operação – Análise gráfica: padronização das vistas e escalas (Fonte: Elaborado pelo autor, 2014).

CONVENÇÕES DE DESENHO:

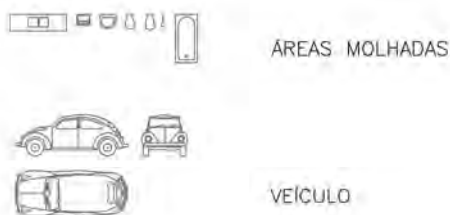
HACHURAS:



INDICADORES:



COMPONENTES:



LEGENDA:

PLANTA PAVIMENTO TÉRREO (+0,10)

1.ACESSO DE PEDESTRE E VEÍCULO/ 2.ABRIGO/ 3.HALL/ 4.SALA DE ESTAR/ 6.SALA DE JANTAR

ESC. 1: 250

0 1 5 10m



Figura 93: Pressupostos: 1ª Operação – Análise gráfica: convenções de desenho (Fonte: Elaborado pelo autor, 2014).



2ª Operação – Análise textual com objetivo de descrever e interpretar os projetos a partir da base gráfica. A descrição textual é ordenada através da fixação de tópicos de análise que operam como um roteiro e abrangem aspectos relevantes de cada projeto e comuns a todos eles (Quadro 14). Deste modo, a fixação de pressupostos textuais também contribui para estabelecer um parâmetro descritivo que permite a comparação entre eles. Os pressupostos foram pré-lançados no início do processo de análise e suas definições foram sendo depuradas ao longo da análise de cada projeto e a partir da contemplação do conjunto.

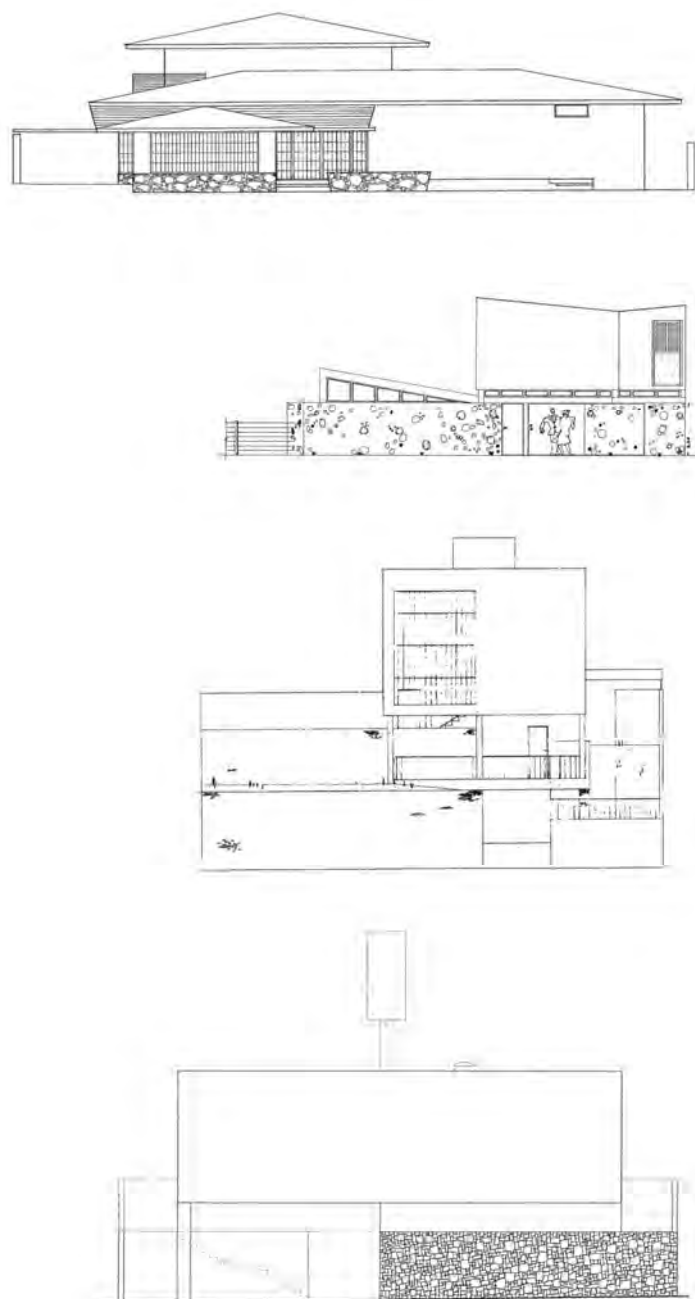
Entre outras obras consultadas, acerca da análise de projetos, é interessante destacar que para montagem destes pressupostos, foi fundamental a consulta a duas dissertações produzidas no PROPAR/UFRGS, que fixam critérios padronizados para a análise projetos da arquitetura paulista: *Brutalismo paulista: uma análise compositiva de residências paulistanas entre 1957 e 1972*, de 1994, de autoria de Maria Luiza Adams Sanvitto; e *Arquitetura brasileira, escola paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha*, de 2000, de autoria de Ruth Verde Zein. Os pressupostos estabelecidos e seus tópicos para descrição estão apresentados no quadro a seguir:

PRESSUPOSTOS: 2ª OPERAÇÃO – ANÁLISE TEXTUAL: TÓPICOS PARA DESCRIÇÃO	
TÓPICOS	DESCRIÇÃO
<b>1. Informações gerais</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Identificação do período: Contexto histórico década, ano, relação com obra geral;</li> <li>- O projeto: O que? Para quem? Onde? Quando?</li> <li>- Cliente: meio de contato com o arquiteto;</li> <li>- Publicação contemporânea ao projeto.</li> <li>- <b>Produto:</b> texto.</li> </ul>
<b>2. Terreno</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- identificação das características do terreno como pré-requisito para a compreensão do partido lançado;</li> <li>- Endereço, ruas e testadas, dimensões, formato, topografia, orientação, características especiais (quando houver);</li> <li>- Relações formais do terreno.</li> <li>- <b>Produto:</b> texto.</li> </ul>
<b>3. Partido</b>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- Identificação do lançamento geral compositivo;</li> <li>- Volumetria geral (formas ou geometria utilizada);</li> <li>- Unidade x pluralidade; (pureza do prisma, formas aditivas) Todo x partes;</li> <li>- Tipologia do partido (analogia com partidos similares do arquiteto e outros arquitetos influentes);</li> <li>- Fachadas: superfícies e vedações; saliências e reentrâncias; aberturas e fechamentos; bloqueio e continuidade interior-exterior (em relação ao lote e em relação à rua); insolação.</li> <li>- Estratégia compositiva: Estratégias utilizadas para dispor ou ordenar os elementos compositivos. <u>Princípios ordenadores</u> da intenção formal: malhas, módulos, eixos,</li> </ul>

	<p>alinhamentos, etc. <u>Idéias geradoras</u> &gt; referências formais, funcionais e técnicas;</p> <p>- <b>Produto:</b> texto.</p>
<p><b>4.</b> <b>Programa e organização espacial</b></p>	<p>- Identificação dos aspectos funcionais e sua organização nos pavimentos (plantas, níveis e volumes);</p> <p>- Zoneamento possível: (Casa) acesso, social, íntimo, serviço; (Hospital) internação, consultórios, cirurgia, etc. Edifícios em torre: circulação vertical, instalações sanitárias, etc.</p> <p>- Relação dos ambientes e sua distribuição no espaço construído; nomenclatura original e adaptada;</p> <p>- Composição x distribuição: circulações e articulação dos ambientes;</p> <p>- Continuidade e compartimentação: espaços contínuos e suas relações com espaços fechados;</p> <p>- <b>Produto:</b> texto.</p>
<p><b>5.</b> <b>Sistema construtivo</b></p>	<p>- identificação dos materiais e técnicas construtivas especificados em projeto e empregados na execução;</p> <p>- sugestão comparativa com projetos da mesma fase quando não houver especificação suficiente para entendimento detalhado das técnicas construtivas, como no caso de projetos em fase de estudo preliminar e anteprojeto não-construídos e peças gráficas insuficientes;</p> <p>- <b>Muros:</b> de vedação ou arrimo; alvenarias ou revestimento de pedra, aparelho, alvenaria de tijolos, concreto.</p> <p>- Estrutura: Independente ou portante; (infraestrutura) alicerce de pedra ou fundações de concreto; (supraestrutura) modulação, malhas, eixos e linhas ordenadoras; pontos de apoio (geometria, posicionamento, quantidade), tipo estrutural, soluções análogas.</p> <p>- Elementos arquitetônicos: rampas, escadas, etc.;</p> <p>- Fechamentos: alvenaria de tijolos ou pedra, concreto, fibrocimento, outro material.</p> <p>- Aberturas: vedação com esquadrias de madeira (tipo de abrir, com veneziana, correr, guilhotina, guilhotina com contrapeso); esquadrias de ferro (tipo basculante, sistemas em pano de vidro, etc); perfis de alumínio; e vidro temperado sem esquadria;</p> <p>- Cobertura: telhado de telha cerâmica, telha de fibrocimento, laje impermeabilizada, laje impermeabilizada protegida, etc.</p> <p>- <b>Acabamentos:</b> especificações de materiais, pormenores contidos nos desenhos originais.</p> <p>- <b>Produto:</b> texto.</p>

**Quadro14:** Pressupostos: 2ª Operação – Análise textual: Tópicos para descrição (Fonte: Elaborado pelo autor, 2014).

Através da metodologia proposta, obteve-se como produto uma série de fichamentos dos projetos selecionados, que sempre tem início com uma folha de rosto que contém uma imagem selecionada do projeto original e uma ficha com resumo das principais informações, como será visto a seguir, no Capítulo 3.



**Figura 94:** Fachadas Casa José Mehry (1942), Casa Inocente Vilanova Jr. (1945), Casa João L. Bettega (1949), Casa E. Niclewicz (1978)  
(Fonte: Biblioteca da FAU-USP).

### 3.1. DÉCADA DE 1940 E O CAMINHO DA ARQUITETURA MODERNA

“Foi necessário alvorecerem os anos 40 para que Vilanova Artigas aportasse novamente ao Estado [do Paraná] – agora na capital -, e fosse assim retomado o caminho da modernidade. E o fez através de um conjunto de residências, sendo a mais remota a de José Mehry (1941), na Av. João Gualberto, infelizmente há pouco demolida; a ela se seguem as de Joel Artigas, Carolo Bernardi [Coralo] e José Luiz Bettega [João], além das encomendadas por Inocêncio Vilanova Jr. [Inocente] e Álvaro Correia de Sá. Se a de Joel Artigas ainda guarda um sabor “wrightiano”, já nas posteriores o espírito de Le Corbusier está presente, com as rampas presidindo o agenciamento do espaço, recurso que dominará, desde então, sua obra”.

Alberto Xavier

*Arquitetura Moderna em Curitiba*

(XAVIER, 1985, p.11)

Casa José Mehry, Curitiba, 1942	PROJETO 01
Casa Joel Vilanova Artigas, Curitiba, 1944	PROJETO 02
Hospital São Lucas, Curitiba, 1945	PROJETO 03
Casa Álvaro Correia de Sá, Curitiba, 1945	PROJETO 04
Casa Inocente Vilanova Junior, Curitiba, 1945	PROJETO 05
Casa Coralo Bernardi, Curitiba, 1945	PROJETO 06
Casa João Luis Bettega, Curitiba 1949	PROJETO 07
Casa Álvaro Correia de Sá, Ponta Grossa, 1949	PROJETO 08

“Com Wright, entrei no mundo moderno: ver como precisava ser leal e honesto em relação à humanidade no seu conjunto. As lições wrightianas eram meio protestantes. A moral era protestante. Só mais tarde vim a perceber essas coisas. Em todo caso, Wright me deu uma visão do mundo: o respeito à natureza do material, procurar a cor tal como ela é na natureza, com conselhos estranhos de naturalismo Darwiniano – ‘não se deve nunca construir uma casa no topo de uma colina’, coisas dessa ordem. Mas no fundo, para rematar, me forneceu uma moral para a criatividade arquitetônica que me fez muito bem. Abandonei isso um pouco antes do fim da Segunda Guerra. Aconteceu que toda essa ética me levou à compreender também, pelos cantos, a problemática do povo brasileiro, da nossa condição de subdesenvolvidos. Percebi que a arquitetura estava ligada a uma problemática nacional e popular e que era preciso arranjar uma ética que me reconciasse com os ideais do povo brasileiro”<sup>234</sup>.

A década de 1940 caracteriza o período de arranque de Vilanova Artigas através dos caminhos experimentais da profissão e da militância política, cuja influência iria também repercutir de modo crescente na sua maneira de projetar. E nesta emergente dialética entre pensamento e ação, profissão e sociedade, a sua principal conquista profissional nesta década parece ter sido, sobretudo, a estruturação de um vocabulário arquitetônico para o exercício do “pensar e fazer” arquitetura. Com a influência da arquitetura organicista de Wright, o arquiteto dá os seus primeiros passos no caminho moderno ainda na primeira metade da década, para, em seus meados, seguir pela influência racionalista de Le Corbusier e da Escola Carioca, firmando sua produção através dessa linguagem.

Junto da construtora Marone & Artigas, que funcionou entre 1937 e 1944, o arquiteto realizou uma série de projetos e construções, cujas soluções predominantemente ecléticas vieram se aproximando cada vez mais das aspirações modernas. A maior dessas aspirações parece ter sido o gosto pelo uso franco dos materiais, herdado das lições aprendidas com a arquitetura de Wright, e que configuraria uma premissa projetual adotada por Artigas e carregada por ele ao longo das fases de sua trajetória. Algumas das residências projetadas em São Paulo durante a sua *fase inicial*<sup>235</sup> são notáveis exemplares dessa “chegada” à arquitetura moderna, identificadas pelo próprio arquiteto como “um moderno paulista, sem compromisso

---

<sup>234</sup> FERRAZ, 1997, p.24.

<sup>235</sup> A periodização de Zein é estruturada em 4 períodos. Dois deles se sobrepõe a década de 1940: *Fase inicial 1938-1946* e *Fase intermediária 1946-1955*. (Ver Capítulo 2, subitem 2.1.3.).

com escola alguma, com algumas esfregações de Frank Lloyd Wright”<sup>236</sup>. Dentre elas pode-se destacar a *1ª Casa do Arquiteto* ou “*Casinha*” (1942) e a Casa Rio Branco Paranhos (1943), como exemplos mais relevantes da influência das *Prairie Houses* Wrightianas.

Nesses exemplos algumas dessas premissas aparecem não somente na aplicação dos materiais, mas como princípios ordenadores da composição. No início da década seguinte, num de seus textos mais importantes, *Os caminhos da arquitetura moderna*, o próprio Artigas comentaria de forma sintética sobre as premissas que fundamentavam a arquitetura wrightiana:

“Frank Lloyd Wright, por exemplo, o famoso arquiteto Americano de oitenta anos de idade, constrói prédios de aspecto característico – têm as cores dos materiais de que são feitos. A madeira, o tijolo, a pedra, aparecem sempre com suas cores características, sua textura, suas próprias qualidades. As casas de Wright abrem-se para os jardins, para a natureza a fim de realizarem um entrelaçamento entre o que está dentro e o que está fora, um entrelaçamento com os arredores, com as árvores, as colinas, a paisagem, adaptando-se às condições da natureza. Da maneira de empregar os materiais e de aproveitar a paisagem resultam formas que são a consequência lógica de uma posição teórica bem definida”<sup>237</sup>.

É durante essa fase inicial da carreira profissional que Artigas retorna ao Paraná para realizar suas primeiras obras em Curitiba, sua cidade natal. Na primeira metade da década são registradas quatro residências: a primeira delas foi a **Casa José Mehry** [PROJETO 01], de 1942, cujo carimbo em prancha exibe a identidade da Marone & Artigas; e pouco tempo depois, em 1944, o arquiteto projetou três casas numa mesma rua, em respectivos lotes vizinhos, para seus dois irmãos e o cunhado de um deles, a **Casa Joel Vilanova Artigas** [PROJETO 02], a **Casa Giocondo Vilanova Artigas** e a **Casa João Átila Rocha**.

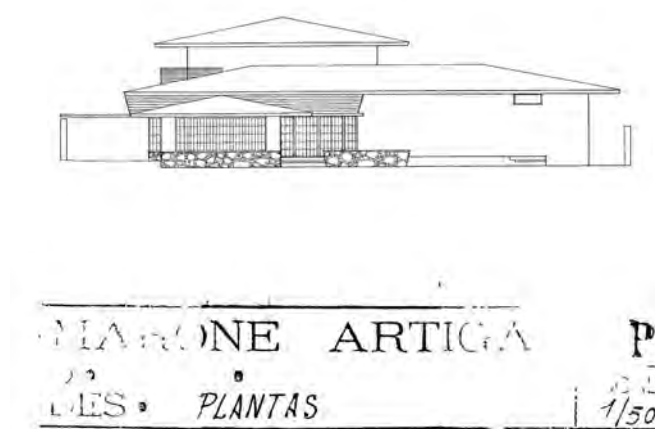
Da primeira casa, projetada para o advogado José Mehry e sua esposa, poucas informações são conhecidas além de breves menções e dos desenhos originais arquivados na

---

<sup>236</sup> FISCHER, 2005, pp.293-294. Deste depoimento do arquiteto à Sylvia Fischer, registrado em São Paulo em 10 de agosto de 1982, é interessante acrescentar as seguintes informações, em complemento à citação acima: “Há uma figura de jovem estudante que foi interessantíssima, um mackenzista, o Jacob Ruchti. Nós dois nos encontramos exatamente nessa época [1936 ou 1937]. Ele, um jovem estudante do Mackenzie, eu, um jovem estudante da Poli... Nós fizemos amizade e passamos a discutir e a estudar juntos. De modo que a chegada para o Wright, nós fizemos juntos...” (Ibid. p.294).

<sup>237</sup> ARTIGAS, 2004, p.35.

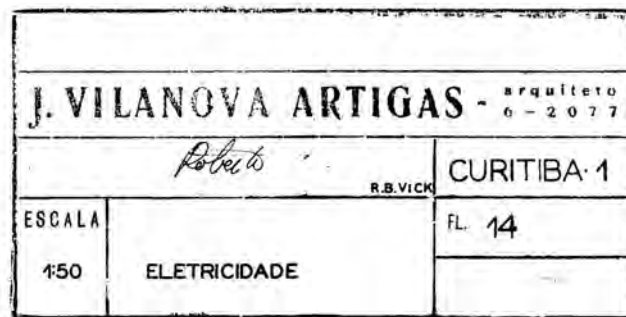
FAU-USP que, no entanto, são inéditos em publicações. A casa foi construída e o casal residiu no local. Posteriormente, foi demolida na primeira metade da década de 1980. Estes desenhos apresentam um projeto com linguagem de influência wrightiana mais evidente: o emprego de materiais tradicionais, o ajuste ao terreno natural e exploração de sua paisagem, a planta em volumes centrífugos e os telhados com longos beirais. Não se sabe exatamente sobre a ligação do arquiteto com o cliente, mas pode-se supor que pertencia ao seu círculo de amizade de mesma geração.



**Figura 95:** PROJETO 01 – Casa José Mehry, 1942: projeto da fachada e selo de prancha (Fonte: Biblioteca da FAU-USP).

Já, das outras três casas, projetadas para seus parentes em lotes contíguos, foram encontrados registros apenas da **Casa Joel Artigas** (1944) suficientes para a análise projetual. Trata-se de um projeto posterior ao período da Marone&Artigas, de acordo com o carimbo nas pranchas originais arquivadas. Possui características wrightianas quanto à aplicação dos materiais tradicionais aparentes, uso de longos beirais e aberturas contínuas voltadas para os jardins que entrelaçam interior e exterior. No entanto, seu partido prenuncia um momento de transição de linguagem, cujas formas e demais soluções construtivas tornariam-se mais claras em seguida daquele momento, a partir da experimentação do vocabulário racionalista. A observação de Alberto Xavier sobre esta residência reforça a situação cronológica do projeto na véspera do momento de transição de linguagens: “Se a [residência] de Joel Artigas ainda guarda um sabor “wrightiano”, já nas posteriores o espírito de Le Corbusier está presente, com

as rampas presidindo o agenciamento do espaço, recurso que dominará, desde então, sua obra”<sup>238</sup>.



**Figura 96:** PROJETO 02 – Casa Joel Vilanova Artigas: a) Fotografia da fachada frontal a partir do acesso (Fonte: Casa da Memória de Curitiba); b) Carimbo da prancha do projeto de eletricidade (Fonte: Biblioteca da FAU-USP).

O exame cronológico da obra geral do arquiteto demonstra que os anos de 1944 e 1945 comportam exemplos dessa transição de linguagens, que mesclam soluções tanto de influência organicista como de influência racionalista. Mais ainda, a exata metade da década parece constituir também um importante marco divisor, tanto na história, com o final da 2ª Grande Guerra como na trajetória inicial de Artigas, quando se acentuam suas posições políticas e profissionais.

A definição de posições teóricas, diante do exercício da arquitetura e da cidadania, foi o impulso para os passos de Artigas a partir desta metade da década. A busca por um vocabulário de projeto alinhado à arquitetura de seu tempo é apenas uma das atitudes que revelam a inquietude de sua personalidade. A partir de 1940, ainda jovem, passou a atuar também como professor auxiliar na Escola Politécnica de São Paulo, iniciando aí a sua carreira

<sup>238</sup> XAVIER, 1985, p.11.



docente e, provavelmente, esta atuação contribuiu para acentuar o sentimento de compromisso com a profissão. Junto da atuação profissional, o momento político também passou a inspirar-lhe maior compromisso com a sociedade, o que exigiria algumas transformações práticas e o envolvimento com novas frentes intelectuais, seja na entidade de classe, seja na militância política. Entre as suas primeiras ações percorrer novos passos, a dissolução da sociedade na construtora com Duílio Marone em 1944 seria necessária para estabelecer um escritório com foco no desenvolvimento de projetos.

Após este rompimento com a Marone&Artigas em 1944, o engenheiro-arquiteto passa a organizar então o seu escritório exclusivo de elaboração de projetos arquitetônicos, tendo alguns colaboradores, dentre os quais Carlos Cascaldi, que foi o seu principal parceiro durante anos. Com isso, assume também compromissos diretos com o desenvolvimento profissional da arquitetura brasileira, participando da fundação do núcleo do *Instituto de Arquitetos do Brasil* em São Paulo no início do ano de 1945. Sua presença foi decisiva para a organização de diversas atividades com objetivo de organizar e promover a profissão, entre elas, tendo participado como secretário-geral do IAB/SP durante a realização do *1º Congresso Brasileiro de Arquitetos*, também em 1945.

Num campo político mais amplo, filia-se neste mesmo ano ao *Partido Comunista Brasileiro*, junto com sua esposa Virgínia. O envolvimento com o meio artístico e as posições progressistas, reforçadas com o término da 2ª Grande Guerra e a oposição ao Estado Novo de Vargas, impregnam o pensamento do arquiteto, que se volta para a busca de posições teóricas sócio-políticas de esquerda. Com elas, o repúdio à Wright e aos demais “produtos” da cultura imperialista norte-americana fazem-no voltar-se para uma cultura nacionalista, encontrando na arquitetura desenvolvida pela Escola Carioca um exemplo de caminho adequado para o desenvolvimento de uma arquitetura moderna brasileira.

É registrada em “julho de 1945” uma carta de Artigas destinada à um cliente que desejava construir um hospital, na qual explicava-lhe os motivos pelos quais deveria contratar um arquiteto para projetá-lo, relacionando detalhadamente as diversas vantagens da contratação de um projeto arquitetônico. A *Carta ao Cliente*, como é conhecida, foi endereçada ao médico que estava à frente da equipe empreendedora do **Hospital São Lucas** [PROJETO 03], que foi projetado neste mesmo ano em Curitiba. Por outro lado, o texto acabou se tornando um documento precioso para a arquitetura brasileira, e até os dias atuais, sua argumentação permanece integralmente válida para quem deseja saber os motivos e

vantagens de se contratar um arquiteto. Mais adiante, na intenção de introduzir a abordagem do projeto do hospital, o conteúdo da carta será comentado mais detalhadamente <sup>239</sup>.



184

**Figura 97:** PROJETO 03 – Hospital São Lucas, 1945: “Magnífica vista da fachada do moderníssimo ‘Hospital São Lucas’”, diz o anúncio publicitário abaixo da fotografia do hospital recém inaugurado, publicado na revista *A DIVULGAÇÃO* do início do ano de 1949 (Fonte: *A DIVULGAÇÃO*, 1949, nº 14-15-16).

Projetado em 1945 e construído a partir de 1946, o **Hospital São Lucas** deve ser considerado um dos principais projetos que atestam a passagem de Artigas para o vocabulário racionalista. Caracteriza-se por uma composição com prismas puros dispostos sobre pilotis, aberturas em fita, repetições de elementos construtivos como esquadrias em guilhotina, coberturas de baixo caimento ocultas pelas platibandas que geram volumes trapezoidais, e o emprego de rampas que interligam pavimentos e meios-níveis. No entanto, se os elementos de referência explícita à arquitetura wrightiana são recusados, as lições de Wright do “bem projetar” permanecem em alguns aspectos. O lançamento da edificação hospitalar sobre um terreno de topografia acidentada parece conciliar estratégias e técnicas de ambos os vocabulários: um embasamento constituído com materiais tradicionais, em alvenaria de pedra e alvenaria portante de tijolos, expostos em sua aparência, organiza os níveis do terreno; sobre este embasamento assentam-se os volumes puros apoiados em pilotis. O resultado do

<sup>239</sup> Ver subitem 3.1.1. *Uma carta, um cliente, um arquiteto e um hospital.*

conjunto é uma implantação eficaz da massa construída no terreno e da perfeita funcionalidade do programa hospitalar.

O hospital, além desses atributos racionalistas, é “uma de suas primeiras obras de porte”, que se torna um marco na paisagem urbana da cidade <sup>240</sup>. Outro fato que acentua a sua importância é que constitui o “seu primeiro projeto conhecido em que há rampas” <sup>241</sup>, elemento que passa a compor o vocabulário essencial do arquiteto a partir de então. E, ao que parece, o edifício pode ser também considerado o primeiro exemplo de arquitetura racionalista no Paraná, de acordo com a sintaxe corbusieriana interpretada pela Escola Carioca.

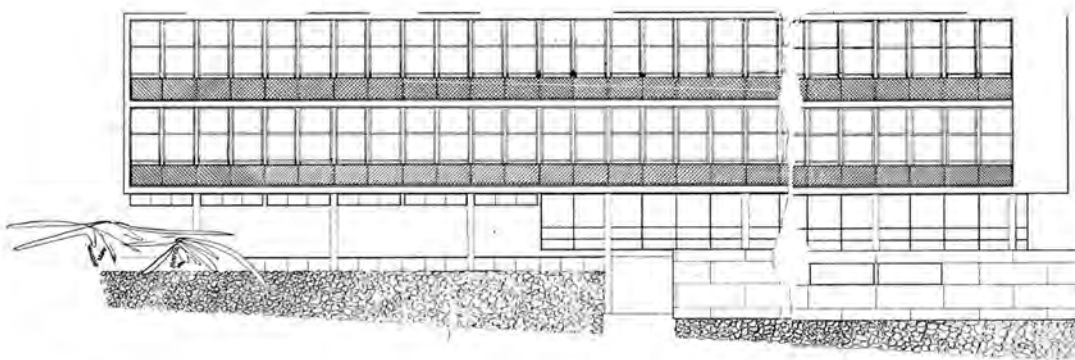


Figura 98: PROJETO 03 – Hospital São Lucas: projeto da fachada (Fonte: Biblioteca da FAU-USP).

No período em que projetava o hospital, verificam-se mais três projetos residenciais em Curitiba: a **1ª Casa Álvaro Correia de Sá** [PROJETO 04], a **Casa Inocente Villanova Jr.** [PROJETO 05] e a **Casa Coralo Bernardi** [PROJETO 06]. Os dois primeiros, elaborados para tios do arquiteto, não foram executados; o terceiro, elaborado para um médico e amigo, foi construído e habitado pela família até ser demolido no início da década de 1990.

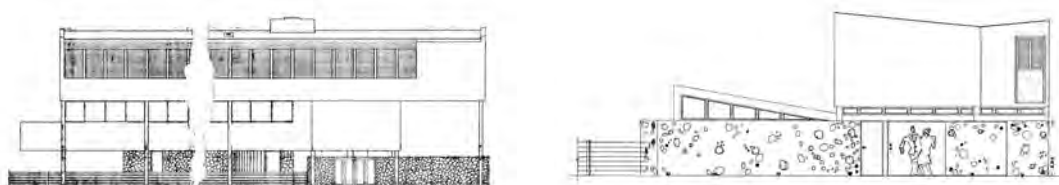


Figura 99: PROJETO 04 – 1ª Casa Álvaro Correia de Sá, 1945, projeto da fachada; b) PROJETO 05 – Casa Inocente Villanova Jr., 1945, projeto da fachada (Fonte: Biblioteca da FAU-USP).

<sup>240</sup> GNOATO, 2009, p.58.

<sup>241</sup> RABELO, 2005, p.11.

Na relação dos projetos arquivados na FAU encontra-se ainda o cadastro do **Edifício de Escritórios João Ribeiro Junior**, com data de 1946. Todavia, não foram localizados arquivos do projeto e, em verificação de sua possível existência no endereço cadastrado à Rua Voluntários da Pátria, próximo à Praça Osório, no centro de Curitiba, foi encontrado o *Edifício João Ribeiro*, mas não de autoria de Artigas. A edificação existente é de autoria de uma construtora local da época, chamada *Muller, Caron & Cia Ltda. – Engenharia Civil*<sup>242</sup>. Possui uso residencial na torre de pavimentos tipo e uso comercial apenas nas lojas dispostas no pavimento térreo. Com base nessas informações é possível supor que Artigas possa ter elaborado um projeto, em nível de estudo ou anteprojeto e que não foi executado, para o Dr. João Ribeiro Junior, médico e empresário. Em todo o caso, o levantamento de documentações sobre seu projeto permanece em aberto.

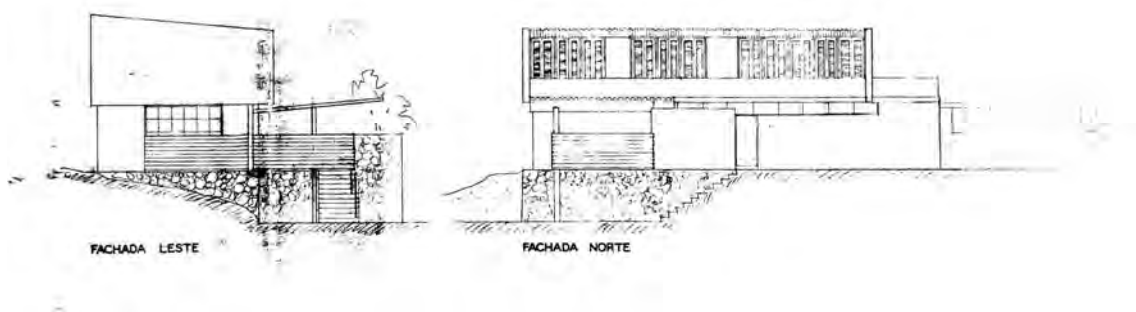


**Figura 100:** a) Versão não projetada por Vilanova Artigas do Edifício João Ribeiro em perspectiva imobiliária divulgada por Muller, Caron & Cia Ltda – Engenharia Civil, empresa local do período que o projetou e construiu. Esta imagem encontra-se publicada numa monografia sobre a cidade de Curitiba lançada em 1953, o ano das comemorações do Centenário do Paraná (Fonte: Curitiba 1953); b) Fotografia desta mesma edificação em 2013, existente à Rua Voluntários da Pátria, próximo à Praça Osório, na região central de Curitiba (Fonte: Fotografia do autor, 2013).

Ainda no ano de 1946, enquanto os projetos do **Hospital São Lucas** e da **Casa Coralo Bernardi** encontravam-se em processo de execução em Curitiba, o trabalho de Artigas em São Paulo foi marcado pela realização de um projeto que ganhou importância: o *Edifício Louveira* (1946). Nele, as premissas da linguagem racionalista difundida por Le Corbusier e pela Escola

<sup>242</sup> BARRETO; ROSA, 1952

Carioca encontraram-se definitivamente assumidas na prancheta do arquiteto. Este projeto compreende duas torres em lâmina, paralelas entre si e configuradas por prismas puros dispostos sobre pilotis. Sua implantação revelou-se de maneira inovadora na cidade, agenciando um terreno de uma praça localizada no bairro de Higienópolis, onde o arquiteto explorou de tal modo a técnica do concreto e as premissas daquela linha racionalista, que a área verde da praça permaneceu entre as torres e no contexto urbano do bairro. As fachadas foram compostas por empenas cegas voltadas para a rua, o que também era uma novidade em São Paulo, e as fachadas longitudinais dos prismas, de configuração livre, por sistemas de janelas de guilhotina com contrapeso; sistema semelhante estava sendo empregado também nas obras do *Hospital São Lucas* e da *Casa Coralo Bernardi*. No início da década de 1950, o Edifício Louveira foi um dos projetos de Artigas que aparece em publicações internacionais, ao lado dos trabalhos dos principais arquitetos modernistas brasileiros, em grande parte pertencentes à Escola Carioca <sup>243</sup>.



**Figura 101:** PROJETO 06 – Casa Coralo Bernardi, 1945, desenho (Fonte: Biblioteca da FAU-USP).

No decorrer de 1946, Artigas consegue uma bolsa da Fundação Guggenheim para uma viagem de estudos nos Estados Unidos, para onde parte junto com sua esposa Virgínia e permanecem em grande parte do ano de 1947. O casal percorre de automóvel uma grande extensão territorial daquele país, passando por algumas de suas principais cidades e travando contato com arquitetos e instituições de ensino de arquitetura, visitando obras de importantes nomes da arquitetura moderna como Wright, Gropius, Breuer e Phillip Johnson, entre outros, e encontrando militantes do *Partido Comunista Americano*. Quando retornou ao Brasil, a experiência foi essencial para sua participação na criação do curso da Faculdade de

<sup>243</sup> Nota: referência às publicações do periódico *L'Architecture D'Aujourd'Hui*, nº 42/43 (1952); e do livro *Modern Architecture in Brazil*, publicada originalmente em 1956 (MINDLIN, 1999).

Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, a FAU-USP, fundada em junho de 1948.



**Figura 102:** Viagem de estudos aos EUA com bolsa da Fundação Guggenheim: a) Artigas com um membro do Partido Comunista Americano; b) O arquiteto em visita ao Gran Canyon (Fonte: IRIGOYEN, 2000).

Neste mesmo ano projeta novamente no Paraná, só que dessa vez no norte do Estado, no contexto do turbilhão desenvolvimentista da cidade de Londrina e sua região, impulsionada pelo mercado internacional do café. Os primeiros projetos em Londrina foram o *Hospital de Londrina*, o *Edifício Autolon*, o *Cine Ouro Verde* e o início da *Estação Rodoviária*, todos projetados em 1948<sup>244</sup>. Esta ligação de Artigas com o norte do Estado esteve vinculada ao círculo de relações de seu sócio Carlos Cascaldi, diferente dos projetos elaborados para Curitiba, que estiveram relacionados diretamente à origem paranaense do arquiteto, através de seu contato com familiares e amigos<sup>245</sup>.

E ao final desta década de 1940, Artigas volta a projetar no Paraná atendendo encomendas relacionadas aos seus vínculos pessoais. Em 1949 projeta a **Casa João Luiz Bettega** [PROJETO 07] em Curitiba, para um médico e sua família. No entanto, a casa seria construída a partir da década de 1950, o que parece justificar o seu registro na FAU-USP e em algumas publicações como sendo do início desta década<sup>246</sup>. A data foi esclarecida em pesquisa

<sup>244</sup> SUZUKI, 2003.

<sup>245</sup> Estes projetos no norte paranaense não serão abordados detalhadamente nesta pesquisa devido às razões já expostas no subitem 2.2.2 do Capítulo 2, mas devido a sua importância serão comentados no subitem 3.2.1, no contexto dos projetos da década de 1950.

<sup>246</sup> A Casa João Luiz Bettega aparece registrada com data de 1953 na relação de projetos de Vilanova Artigas de FAU-USP, e no livro *Espirais de Madeira: uma história da arquitetura de Curitiba*, de Irã

realizada por Giceli Portela de Oliveira, a partir da localização do alvará de construção expedido pela Prefeitura Municipal de Curitiba, registrado no ano de 1949<sup>247</sup>, mesmo ano em que o arquiteto projeta a sua 2ª Casa em São Paulo. Atualmente, a *Casa Bettega* é conhecida como *Casa Vilanova Artigas*, e abriga um uso misto de Memorial do Arquiteto, espaço de atividades culturais e o escritório da arquiteta Giceli Portela de Oliveira, que adquiriu o imóvel e o restaurou em 2003.

Além de Curitiba e Londrina, o arquiteto projetou também em Ponta Grossa, na época a segunda maior cidade paranaense. A **2ª Casa Álvaro Correia de Sá** [PROJETO 08], de 1949, foi elaborada para um tio, casado com a irmã de sua mãe, a Sra. Ivete Villanova. Este projeto constituiu a primeira casa moderna daquela cidade. Nesta cidade projetou ainda a **Casa Orlando Holzmann** [PROJETO 09], cujo proprietário era casado com uma prima sua, a Sra. Isabel de Sá Holzmann, filha do Sr. Álvaro e Sra. Ivete. Nos arquivos da FAU-USP, este projeto encontra-se cadastrado com data de 1945, mas durante o levantamento da presente pesquisa verificou-se que ele pertence ao início da década de 1950. Deparando-se com a relevância destes projetos em Ponta Grossa, decidiu-se elaborar uma nota introdutória às suas fichas com o objetivo de detalhar um pouco mais sobre a relação de Artigas com estes clientes e o contexto histórico em que foram implantados nesta cidade<sup>248</sup>.

Em seguida desta nota sobre a arquitetura moderna em Ponta Grossa, encontra-se disposta a ficha da **2ª Casa Álvaro Correia de Sá**, encerrando os projetos situados na década de 1940; já o projeto da **Casa Orlando Holzmann** foi incluído de modo sequencial, mas no item 3.2, que reúne os projetos relativos à década de 1950.

---

Dudeque (2001); e ainda, com data de 1952 no livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto XAVIER (1985).

<sup>247</sup> O conhecimento da data de 1949 foi realizado em pesquisa de dissertação de mestrado, no programa da FAU-USP, que trata especificamente sobre esta casa, pela arquiteta Giceli Portela de Oliveira (2008,p.15).

<sup>248</sup> Ver subitem 3.1.2. *Ponta Grossa e a arquitetura moderna*.



**Figura 13:** a) PROJETO 07 – Casa João Luiz Bettega, 1949: projeto da fachada; b) PROJETO 08 – 2ª Casa Álvaro Correia de Sá (Ponta Grossa), 1949: projeto da fachada (Fonte: Biblioteca da FAU-USP).

A década de 1940 configura o período cronológico que compreende o maior número de projetos de Artigas elaborados no Paraná, em que o arquiteto atuou nas três maiores cidades do Estado: Curitiba, Londrina e Ponta Grossa, somando um total de 14 projetos, dos quais, oito estão sendo analisados neste recorte <sup>249</sup>. Esta década testemunhou a presença de obras em solo paranaense do início de sua trajetória como arquiteto moderno, desde suas primeiras residências – que como bem expressou Alberto Xavier, guardavam um “sabor wrightiano” – mas que mais do que simplesmente serem rotuladas como “wrightianas”, representaram exemplos da passagem de um modo eclético de se fazer a arquitetura para um modo moderno, baseado em premissas estabelecidas sobre inovações técnicas, programáticas e espaciais. Todavia, a influência da arquitetura de Wright pode ser considerada a porta de entrada de Artigas na arquitetura moderna <sup>250</sup>.

Uma década após a experiência pioneira e isolada dos projetos do arquiteto Frederico Kirchgässner, para sua própria residência em 1930 e para a de seu irmão Bernardo Kirchgässner em 1936 <sup>251</sup>, a Curitiba dos anos 1940 assiste a uma segunda chegada da arquitetura moderna, ainda pioneira, porém mais convicta, através de um jovem Artigas ensaiando premissas wrightianas e em seguida, corbusierianas. A linguagem dos projetos no Paraná é coerente com a dos projetos que o arquiteto produzia em São Paulo, sem deixar, inclusive, de apresentar soluções particulares e o caráter da experimentação inquieta típica de sua personalidade. Ou seja, não são casos de transferência de soluções experimentadas por ele no ambiente paulista, mas também casos que integram o desenvolvimento da personalidade do arquiteto e da evolução do seu vocabulário. Nesses projetos Artigas aplica

<sup>249</sup> Ver Capítulo 2, subitem 2.2.2. *Levantamento da relação de projetos e seleção dos estudos de caso.*

<sup>250</sup> Artigas registra num depoimento: “com Wright, entrei no mundo moderno: ver como é que precisava ser leal e honesto em relação à humanidade no seu conjunto” (FERRAZ, 1997, p.24).

<sup>251</sup> DUDEQUE, 2001, pp.72-101.



um misto de sua bagagem inicial com a prática da construção civil junto às lições modernas da arquitetura dos grandes mestres de seu tempo.

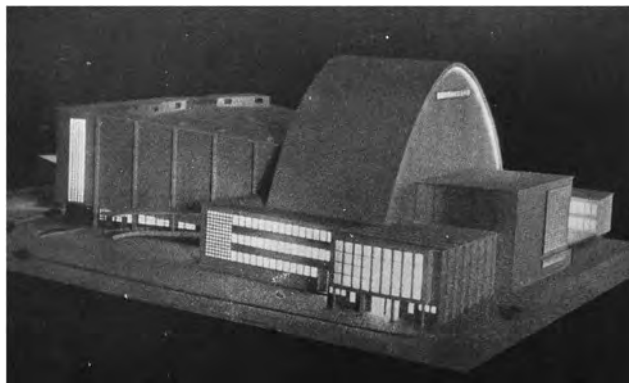
Também não se pode apartar a produção de Artigas entre a virada das décadas de 1940 e 1950, pois as características de seus projetos neste período possuem uma continuidade de linguagem, em que o arquiteto segue experimentando e aperfeiçoando o vocabulário racionalista. Tanto os projetos em Curitiba e Ponta Grossa, como a série de projetos em Londrina (1948-1955), demonstram bem esse aperfeiçoamento.



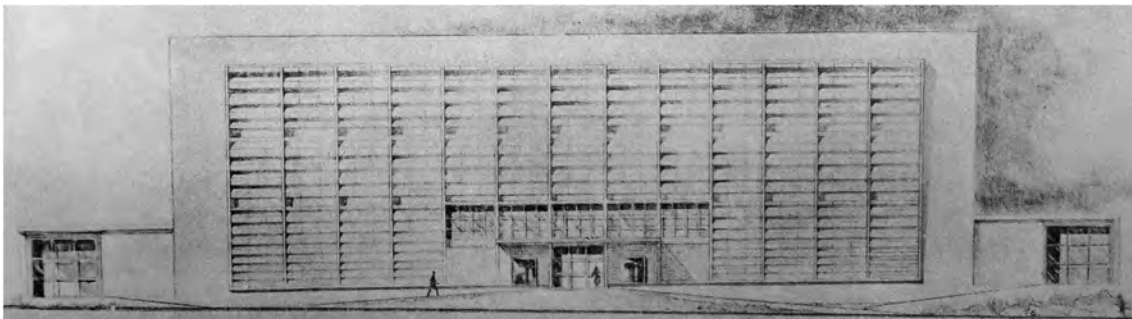
**Figura 104:** a) Hospital São Lucas (1945-48) (Fonte: Fotografia de Bruna Oliva); b) Estação Rodoviária de Londrina (1948-52) (Fonte: Fotografias do autor, 2011).

Uma continuidade similar pode ser também observada nos demais focos de difusão da arquitetura moderna no Paraná durante essa passagem de décadas, principalmente em torno do conjunto das *Obras do Centenário*. Tais projetos foram empreendidos durante o governo de Bento Munhoz da Rocha (1951-1954) como marcos urbanos de comemoração do Centenário da Emancipação do Paraná (1853-1953). O Centro Cívico, com sua esplanada e o conjunto de edifícios governamentais, de autoria de David Azambuja e equipe, a Biblioteca Pública do Paraná, de Romeu Paulo da Costa e o Teatro Guaíra, de Rubens Meister estão entre as principais obras de porte desse contexto que inseriram na cultura paranaense a presença definitiva da arquitetura moderna. Além do destaque para os nomes de Romeu da Costa e Rubens Meister, Airton “Lolô” Cornelsen e Elgson Ribeiro Gomes estiveram entre os principais projetistas locais que difundiram a arquitetura moderna em Curitiba a partir desta virada de décadas. Todos oriundos da formação de engenheiro na Faculdade de Engenharia Civil do Paraná, complementada com uma formação autodidata em arquitetura, com exceção de

Elgson Gomes, que após a conclusão do curso de engenharia partiu para São Paulo onde se matriculou na Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie<sup>252</sup>.



192



**Figura 105:** Obras comemorativas do Centenário do Paraná: a) Centro Cívico, 1951, de David Azambuja e equipe; b) Teatro Guaíra, de 1948, de Rubens Meister; c) Biblioteca Pública do Paraná, de 1951, de Romeu Paulo da Costa (Fonte: BARRETO; ROSA, 1952).

A contribuição de Artigas à arquitetura moderna no Paraná nesta década de 1940 deve ser reafirmada a partir dos estudos de caso levantados nesta pesquisa. Além da presença pioneira quanto às datas em que foram elaborados, esses projetos trouxeram inovações técnicas, espaciais e programáticas – tanto nas residências quanto em seus variados temas como hospitais, edifícios comerciais e públicos – para a história das construções no espaço das

<sup>252</sup> GNOATO, 2009, pp.68-115.

idades em que foram implantadas. Algumas dessas inovações não raro causaram reações de “estranhamento” por parte dos habitantes, com aspectos estranhos ao das construções tradicionais, como aparecem em relatos descritos junto a alguns dos projetos a seguir. Ao lado do nome de Frederico Kirchgässner, que também causou estranhamentos em Curitiba na década de 1930, o nome de Vilanova Artigas é de fato pioneiro quanto à introdução da arquitetura moderna no Paraná e em Curitiba, sua cidade natal; mas também nas outras duas cidades onde realizou obras relevantes, como Londrina e Ponta Grossa, ainda que nesta última este reconhecimento seja quase que totalmente ignorado.

Diferente do primeiro espanto causado pelas residências, as obras de porte parecem ter cumprido com maior facilidade o papel de “signos de modernidade arquitetônica” a partir dos quais a população veio se acostumando à linguagem moderna. Vale observar também que estes equipamentos, diferente das residências, estabeleceram uma relação direta com a população. Em publicações do período, como a do livro *O Paraná em seu Centenário*, de 1953, obras de Artigas como o Hospital São Lucas (1945) em Curitiba e o Cine Ouro Verde (1948) em Londrina aparecem junto com breves comentários que destacam sua arquitetura e a associam à ideia de “bom gosto”, “arrojamento”, “modernidade” e “desenvolvimento” naquele momento histórico do Estado. Estas obras de Artigas afirmam a presença definitiva da arquitetura moderna no Paraná durante a década de 1940.

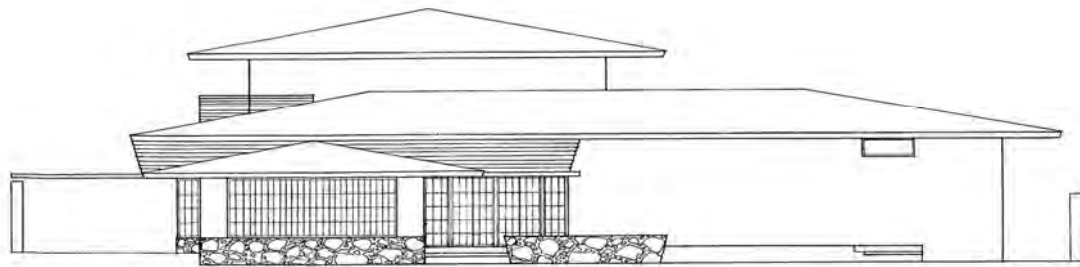


**Figura 106:** Fotografias de obras paranaenses de Artigas publicadas no livro de comemoração do Centenário de Emancipação do Paraná, em 1953: a) Hospital São Lucas (1945-48), com a legenda "linhas arquitetônicas que definem o bom gosto curitibano"; b) Cine Ouro Verde (1948-52), com a legenda "Em Londrina, o Cine 'Ouro Verde' - um dos mais perfeitos do Brasil - atesta o desenvolvimento daquela cidade, calcado em ideias arrojadas e modernas" (O PARANÁ EM SEU CENTENÁRIO, 1953).





PROJETO 01  
Casa José Mehry  
Curitiba, 1942



Casa José Mehry, elevação frontal (Fonte: Biblioteca da FAU-USP).

**FICHA TÉCNICA**

<b>Data de projeto:</b>	1942
<b>Localização:</b>	Avenida João Gualberto, nº 1287, Bairro Juvevê, Curitiba, PR.
<b>Cliente:</b>	Sr. José Mehry e Sra. Ligia Aguiar Mehry
<b>Situação:</b>	Construído / Demolido
<b>Arquivos:</b>	Anteprojeto e projeto executivo
<b>Observações:</b>	Elaborado no período da sociedade Marone & Artigas. Alvará de demolição/data 01 de março de 1983. O terreno atualmente é ocupado por um edifício residencial.
<b>Proprietário atual:</b>	-
<b>Uso atual:</b>	-
<b>Principal publicação:</b>	-

### **P.01. Informações gerais:**

Este projeto foi elaborado para o Sr. José Mehry, advogado, casado com a Sra. Ligia Aguiar Mehry. Foi o primeiro de Artigas no Paraná, concebido ainda no período da construtora Marone&Artigas, conforme aparece registrado no carimbo em prancha. Apesar de não apresentar uma aparência tão radical para as construções triviais da época na cidade, seu desenho traz algumas características de influência da arquitetura wrightiana, perceptível tanto na composição dos elementos construtivos como na organização em planta. Estas características conferem ao projeto uma aspiração à arquitetura moderna organicista, empregando ainda materiais tradicionais.

O projeto foi executado e habitado pelo casal. Mas não foram encontradas maiores informações até o momento, além dos desenhos originais arquivados na biblioteca da FAU-USP. Sabe-se apenas que o Sr. José Mehry faleceu ainda no início da década de 1960, a Sra. Ligia, viúva, permaneceu residindo na casa até o seu falecimento no início da década de 1980. Como não tinham filhos, a casa foi vendida para uma construtora e demolida por volta do ano de 1983, de acordo com a data registrada no alvará de demolição<sup>253</sup>, para ceder lugar a um edifício residencial.

### **P.01. Terreno:**

O terreno está localizado à Avenida João Gualberto, nº 1287, no bairro do Juvevê. Possui formato retangular, com dimensões aproximadas de 27,00m de testada por 68,00m de profundidade, estendendo-se ao longo do quarteirão até a outra via (atual Rua Campos Sales), para onde também possui testada. Sua área aproximada é de 459,00m<sup>2</sup>. Seu quarteirão era vizinho de onde estava localizada a renomada Fábrica de Pianos Essenfelder, que funcionou de 1890 a 1996.

Sua topografia apresenta desnível que sobe a partir da testada da Avenida João Gualberto (0,00m) até a cota +4,20, na testada voltada para a outra via.

### **P.01. Partido:**

O partido é gerado por três blocos térreos dispostos em giros ortogonais (longitudinal-transversal-longitudinal) ao redor de um núcleo central, caracterizando um tipo de composição nuclear centrífuga. Um volume sobre o terceiro bloco comporta o pavimento superior, conferindo um contraponto vertical ao conjunto e que é acentuado por um telhado piramidal. Os volumes térreos possuem pequenos desníveis e cada um deles é coberto por um jogo de telhado, que também conferem movimentação vertical na composição do conjunto. Todos os beirais são alongados, evidenciando as linhas horizontais do conjunto, possuindo dimensões que vão de 1,50m a 3,40m num dos beirais voltados para a testada principal.

Cada bloco abriga diferentes setores do programa e os articulam com os usos dispostos nos jardins e demais áreas externas. A implantação da edificação numa posição recuada das ruas e mais central ao terreno, e a disposição dos blocos delimitam três zonas ajardinadas: um jardim frontal, um jardim central

---

<sup>253</sup> PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA. Lote de Indicação Fiscal nº 32.045.3.000, Alvará de Demolição nº 31.022/B de 01 de março de 1983.

com um pátio, e um jardim posterior. Uma via interna que sobe ao longo de toda a extensão da lateral esquerda proporciona o acesso à casa e interliga as duas testadas.

Quase todo o repertório da arquitetura das *Prairie Houses* de Frank Lloyd Wright encontra-se presente neste projeto: a junção de blocos em composição nuclear centrífuga; longos beirais e marcação de linhas horizontais; técnica construtiva tradicional; materiais empregados em estado aparente (pedras-tijolos-madeira); pergolados; aberturas contínuas na alvenaria e vedadas apenas pelas esquadrias; janelas sem padieira, posicionadas imediatamente abaixo do forro/beiral; continuidade interior e exterior. Muitos desses recursos da influência wrightiana sobre Artigas seriam bem explorados pelo arquiteto na Casa Rio Branco Paranhos (1943), projetada em São Paulo no ano seguinte a este projeto.

Entretanto, o impacto dessa casa não parece ter tido o mesmo das outras casas projetadas por Artigas em Curitiba, que causaram maior estranhamento à população por apresentarem premissas modernistas mais radicais, em particular àquelas de influência racionalista. Mas o projeto expressa algumas soluções que o diferenciam das demais residências triviais construídas na cidade durante o período, compostas com plantas mais compartimentadas e aberturas mais acanhadas, além dos ornamentos de gosto eclético e com efeito pitoresco. Na Casa Mehry não existem ornamentos, os efeitos compositivos resultam dos planos e volumes gerados pelos espaços, floreiras, pergolados e muros, aliados à expressão visual dos materiais empregados.

#### **P.01. Programa e organização espacial:**

O programa está organizado em dois pavimentos: pavimento Térreo e pavimento Superior.

A edificação está implantada na parte central do terreno e seu acesso principal é realizado pela Avenida João Gualberto. Através de portões agrupados, mas discriminados para veículo e pedestres, segue-se pela via interna única, que sobe ao longo de toda a lateral esquerda até a segunda testada. Pouco antes da metade desta via encontra-se o acesso ao interior da casa, marcado por um pergolado que funciona também como abrigo para o veículo.

O acesso ao PAVIMENTO TÉRREO (+2,20m) ocorre no sentido transversal ao terreno e, através de um hall posicionado no núcleo central da casa, que distribui o fluxo para os três blocos.

O primeiro bloco, à direita do hall e com eixo longitudinal ao terreno, como quem retorna à avenida, abriga uma sala de estar num nível rebaixado em 0,50m. Nela há uma lareira e duas aberturas, uma voltada para o jardim frontal e outra para a via interna. Estas aberturas se dilatam para o exterior, além dos limites demarcados pelas paredes de alvenaria. Constituem espécies de volumes envidraçados, vedados por janelas contínuas que acima tocam o forro/beiral, sem a existência de padieiras, e se apoiam sobre baixos peitoris de pedra. Ainda no hall, à direita e adiante do acesso à sala de estar, encontra-se outra abertura maior, vedada com portas-janela que dão acesso ao terraço e ao jardim frontal.

À esquerda do hall, duas aberturas conduzem aos ambientes dispostos no segundo bloco.



Uma porta conduz a um compartimento onde se encontra a escada para o pavimento Superior e um lavabo, e logo em seguida, a copa, a cozinha e a saída para um pátio de serviço, no sentido do fundo do terreno. Este setor de serviço é delimitado por um muro, que o isola do jardim posterior. Ao redor deste pátio encontram-se um banheiro, o dormitório de empregada, a lavanderia, um cômodo para o armazenamento de lenha e um galinheiro. Este galinheiro está localizado na extremidade do bloco e é integrado ao corpo da casa, tendo inclusive uma parte coberta por um de seus telhados.

Anos depois, na exposição de sua prova didática na FAU-USP em 1984, Artigas comentaria sobre esta remota exigência de programa, que iriam desaparecendo das habitações com a evolução dos costumes urbanos: “minhas casas tem em seu conjunto um sentido cidadão. [...] E em algumas que eu construí, no começo de minha vida, confesso que desenhei um galinheiro!”<sup>254</sup>. Neste caso, Artigas não somente dispões um galinheiro no projeto como o integra ao corpo da casa, próximo da área reservada para o estoque de lenha, que constituía outra necessidade importante da época.

A segunda abertura para o segundo bloco conduz do hall diretamente para uma sala de jantar, que é interligada à copa através de uma porta exclusiva e à área externa através de uma abertura vedada com portas-janela que dá acesso ao pátio do jardim central.

O terceiro bloco fica à frente do hall e seu espaço, acessado diretamente através de uma porta, abriga o dormitório do casal e seu banheiro exclusivo. A abertura do dormitório está posicionada no sentido noroeste, em direção ao fundo do lote, e é vedada com portas-janela que também dão acesso direto ao pátio do jardim central.

O pátio do jardim central configura uma área externa de convívio íntimo, sendo delimitado por um muro de tijolos aparentes do jardim posterior. Junto ao muro da divisa, o projeto previa uma ligação entre estes jardins sob uma espécie de gazebo com pergolados, e uma piscina rasa com cerca de 0,40m de profundidade entre esta área e o jardim frontal.

O PAVIMENTO SUPERIOR (+4,90m) compreende uma espécie de apartamento, onde uma circulação em seguida da escada, distribui um compartimento de rouparia, um banheiro e dois dormitórios, com aberturas voltadas para o pátio do jardim central, no sentido nordeste.

#### **P.01. Sistema construtivo:**

Esta edificação foi concebida para a construção com materiais e técnicas tradicionais, conforme eram empregados de modo usual nas edificações convencionais na Curitiba do período. A “modernidade” do projeto é expressa no sistema construtivo através do uso franco de cada um dos materiais básicos – pedra, tijolo e madeira – que se apresentam como os elementos protagonistas da composição, dispensando ornamentos.

---

<sup>254</sup> ARTIGAS, 1989, p.51

A intervenção no terreno natural também é dispensada, e a casa parece se ajustar muito bem à topografia a partir da disposição dos blocos, evitando-se cortes ou muros de arrimo desnecessários. Muros são empregados apenas para vedação de algumas áreas junto à massa edificada e na testada principal. No projeto original as divisas laterais apresentam limites definidos pela vegetação arbustiva, cujo desenho aparece muito presente na própria definição da proposta. Na época era comum utilizar cercas entre as divisas dos lotes.

Quanto à estrutura, os cortes do projeto apresentam fundações com espessura mais larga do que as paredes, indicando o emprego de alicerce de pedras. Sobre estes alicerces erguem-se paredes portantes de alvenaria de tijolos. O tijolo é o material dominante da construção, constituindo todas as paredes, com espessuras que variam aproximadamente entre 14,00cm e 28,00cm, podendo chegar a 56,00cm em alguns trechos. Não são identificados pilares e o uso do concreto parece restrito à constituição de poucos elementos, como o lastro que forma o pavimento térreo e a laje do pavimento superior, em que aparecem vigas invertidas. Não há especificação sobre o material empregado na escada.

A estrutura e o fechamento de tijolos portantes são coincidentes. Todavia, é interessante observar que a técnica do estuque, com trama de madeira e argamassa era usualmente empregada na época. Por ser mais leve e econômico, o estuque era uma boa opção para divisórias internas, principalmente de pavimentos superiores. Entretanto, não existem especificações que discriminem o uso do material neste caso, o que, mantém a alvenaria de tijolos como técnica predominante em paredes internas e externas.

Já nos forros internos, “estuque” aparece especificado junto aos cortes originais. O forro dos beirais não possui especificação, mas também podem ter sido executados em estuque, com o objetivo de manter a continuidade entre o interior e exterior da casa, evidenciada pela disposição das aberturas logo abaixo do plano horizontal do forro, sem padieiras. Os beirais apresentam balanços alongados e trechos com largas testeiras de acabamento, representadas nas elevações com linhas paralelas e horizontais que indicam régua de madeira.

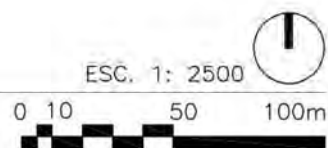
A cobertura também não possui um desenho detalhado, mas pode-se deduzir que empregava a madeira para estruturar os beirais alongados de modo similar ao registro das tesouras que Artigas projetaria para a Casa Rio Branco Paranhos (1943) (Figura XX). Deduz-se também que na vedação do telhado era empregado um tipo de telha cerâmica, podendo ser portuguesa, romana ou francesa.

A madeira foi empregada nas esquadrias utilizadas para vedar as aberturas maiores, como as janelas da sala de estar e as portas-janela que dão acesso aos distintos jardins. Estas, constituídas por pinázios dispostos em malhas retangulares que acentuam a verticalidade das folhas; a as portas-janelas do dormitório do casal e sala de jantar possuem também folhas com venezianas, assim como as janelas dos dormitórios do pavimento superior. Os dois pergolados, no terraço junto do jardim frontal e na passagem do jardim central para o posterior, são constituídos em madeira. E o pergolado que marca o acesso a casa e cria o abrigo de veículo parece ter sido constituído em concreto, configurado parte em laje plana, parte vazado entre pérgolas.

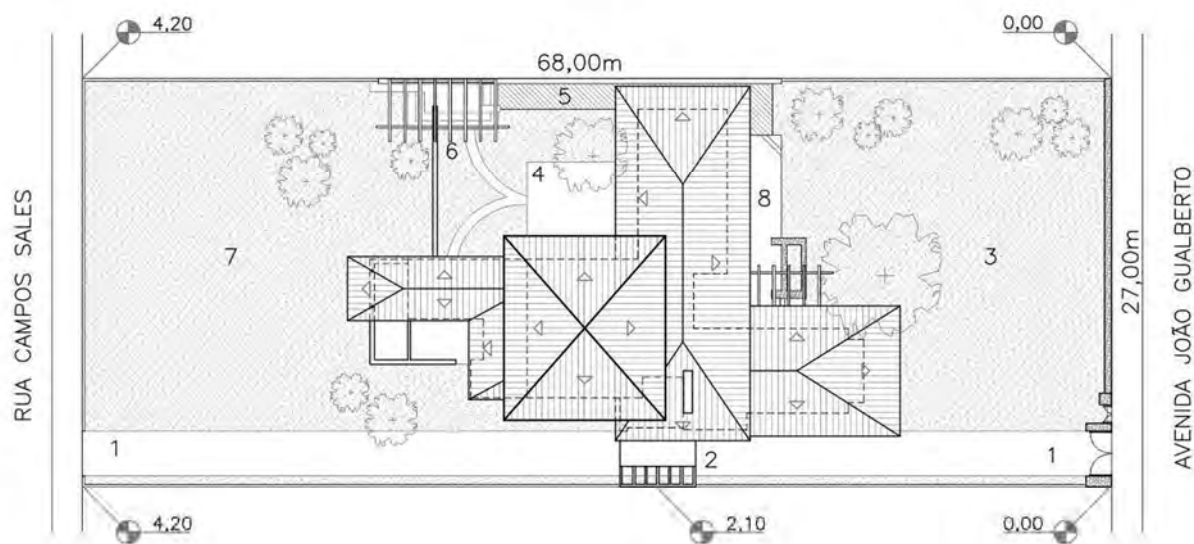
Demais acabamentos e detalhes carecem de especificações e registros em projetos.



PLANTA DE SITUAÇÃO

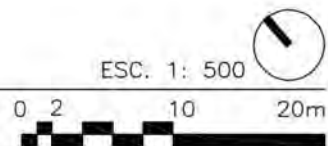


ESC. 1: 2500

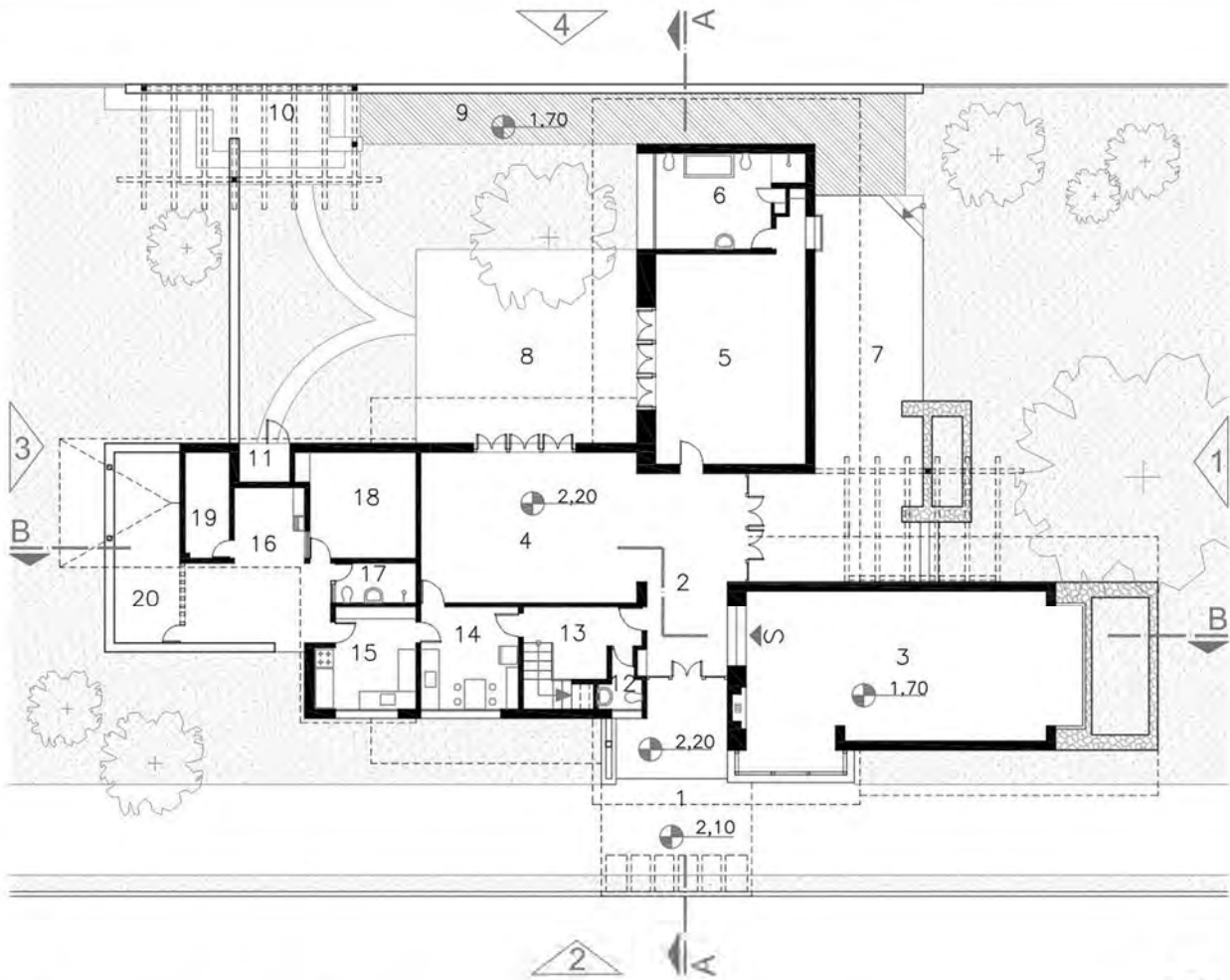


IMPLANTAÇÃO / COBERTURA

- 1. ACESSO DE PEDESTRE E VEÍCULO / 2. ABRIGO / 3. JARDIM FRONTAL /
- 4. PATIO / 5. PISCINA / 6. PERGOLADO / 7. JARDIM POSTERIOR / 8. TERRAÇO



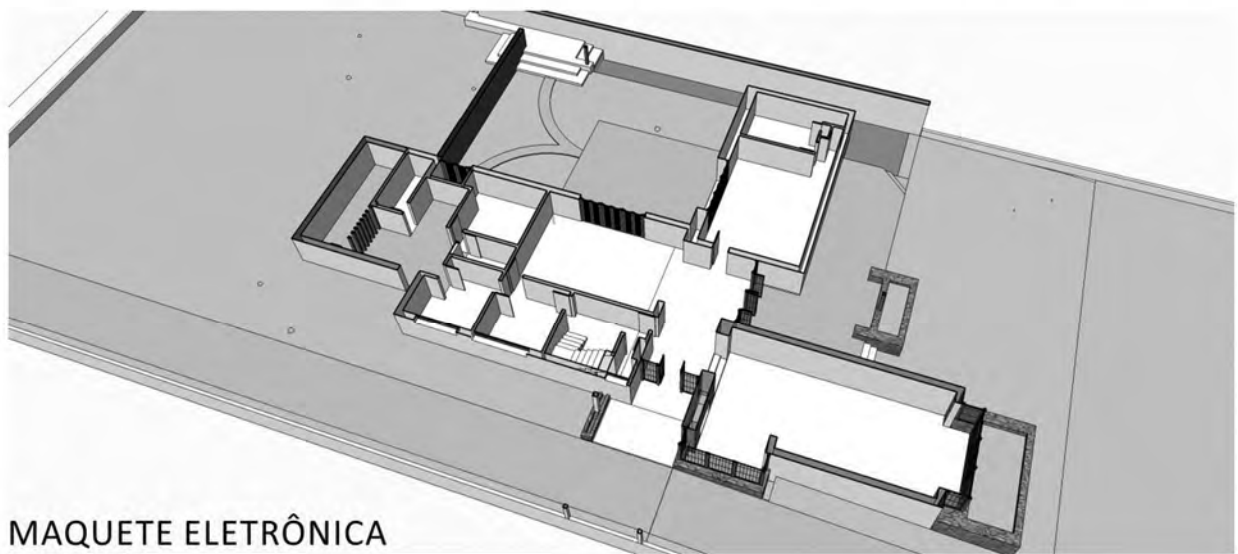
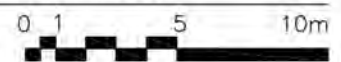
ESC. 1: 500



**PLANTA PAVIMENTO TÉRREO (+2,20m)**

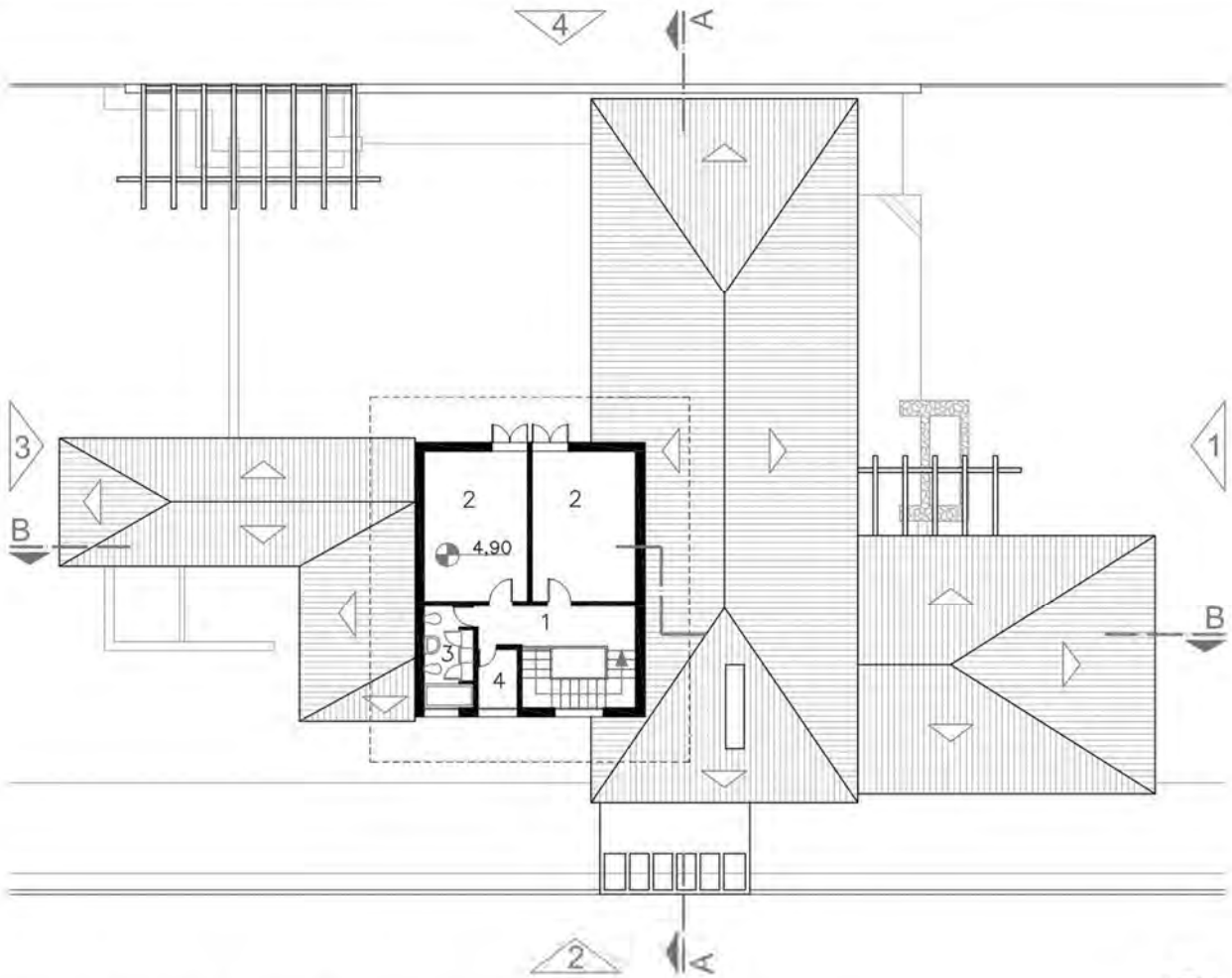
- 1.ABRIGO/ 2.HALL/ 3.ESTAR/ 4.JANTAR/ 5.DORMITÓRIO/ 6.BWC/  
 7.TERRAÇO / 8.PÁTIO/ 9.PISCINA/ 10.PERGOLADO/ 11.DEPÓSITO/ 12.WC/  
 13.ESCADA/ 14.COPA/ 15.COZINHA/ 16.LAVANDERIA E PÁTIO DE SERVIÇO/  
 17.BWC/ 18.DORMITÓRIO DE EMPREGADA/ 19.LENHA/ 20.GALINHEIRO

ESC. 1: 250



**MAQUETE ELETRÔNICA**

Planta pavimento térreo (+2,20m)

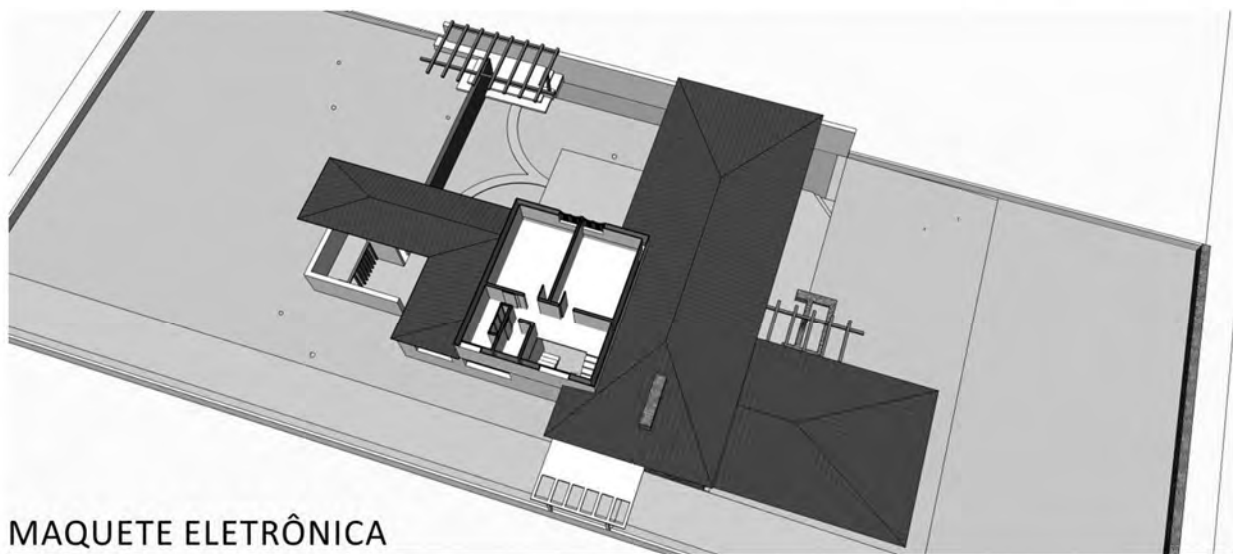


PLANTA PAVIMENTO SUPERIOR (+4,90m)

1.CIRCULAÇÃO/ 2.DORMITÓRIO/ 3.BWC/ 4.ROUPARIA

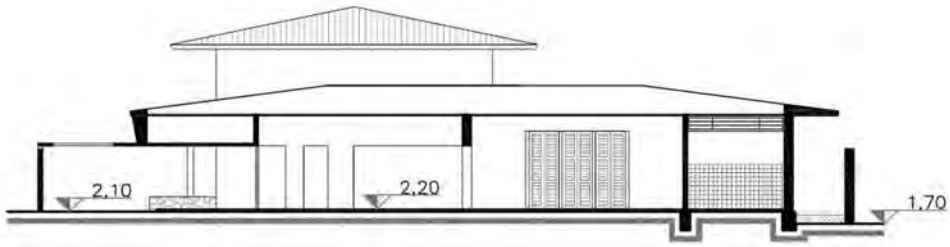
ESC. 1: 250

0 1 5 10m



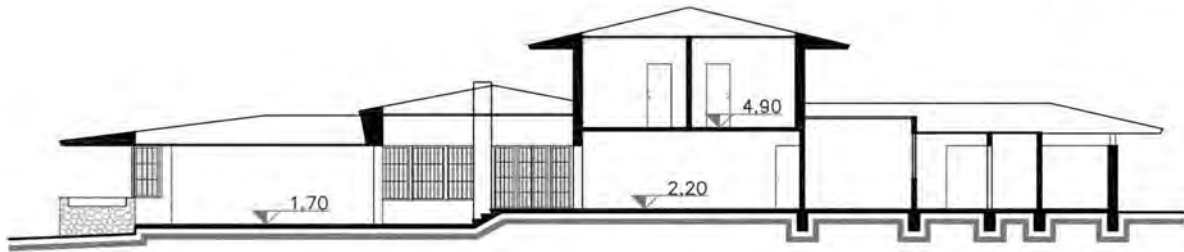
MAQUETE ELETRÔNICA

Planta pavimento superior (+4,90m)



CORTE AA

ESC. 1: 250



CORTE BB

204



MAQUETE ELETRÔNICA

Vista aérea 01

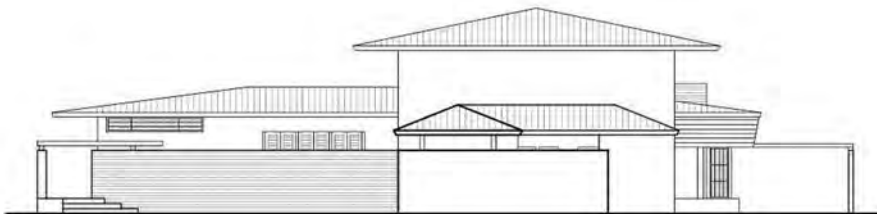


ELEVAÇÃO 1

ESC. 1: 250



ELEVAÇÃO 2



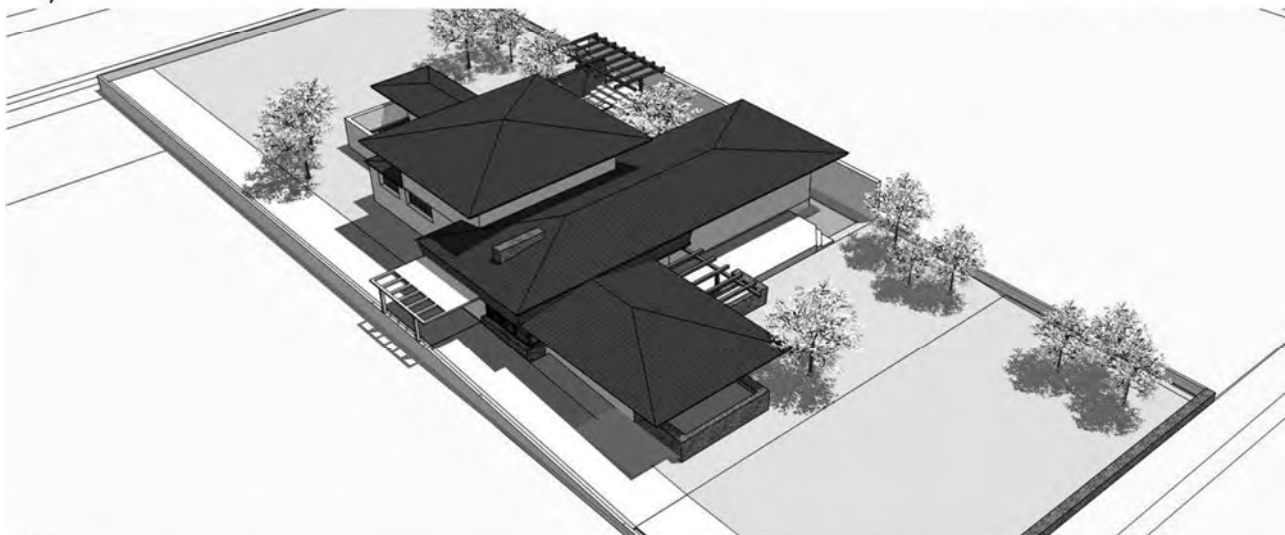
ELEVAÇÃO 3



ELEVAÇÃO 4



a)



b)



c)

## MAQUETE ELETRÔNICA

a) Implantação; b) Vista área 02; c) Vista aérea 03

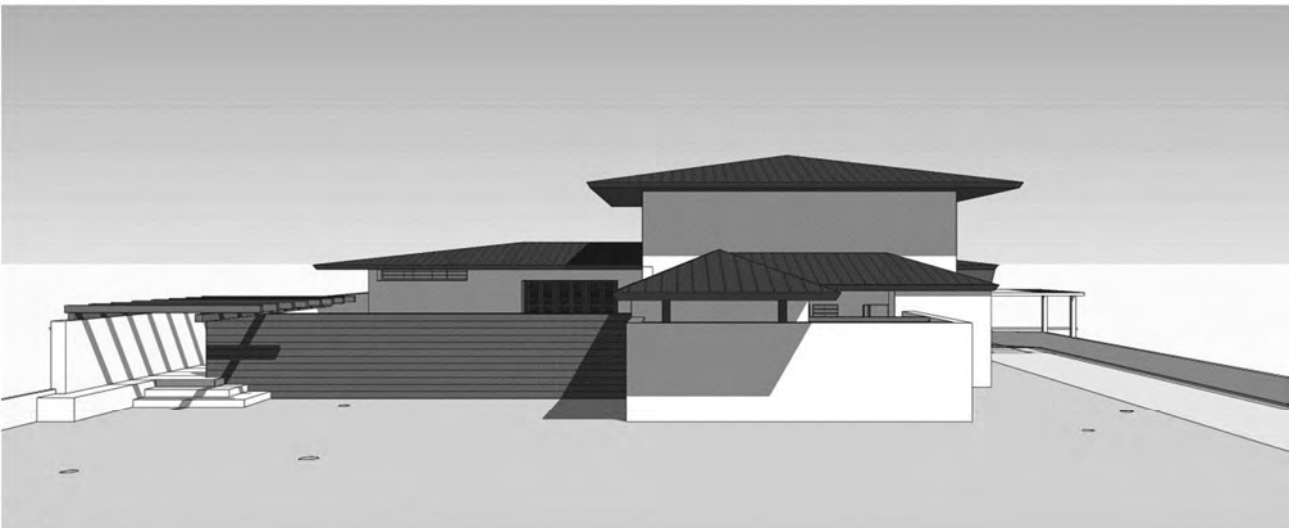




a)



b)



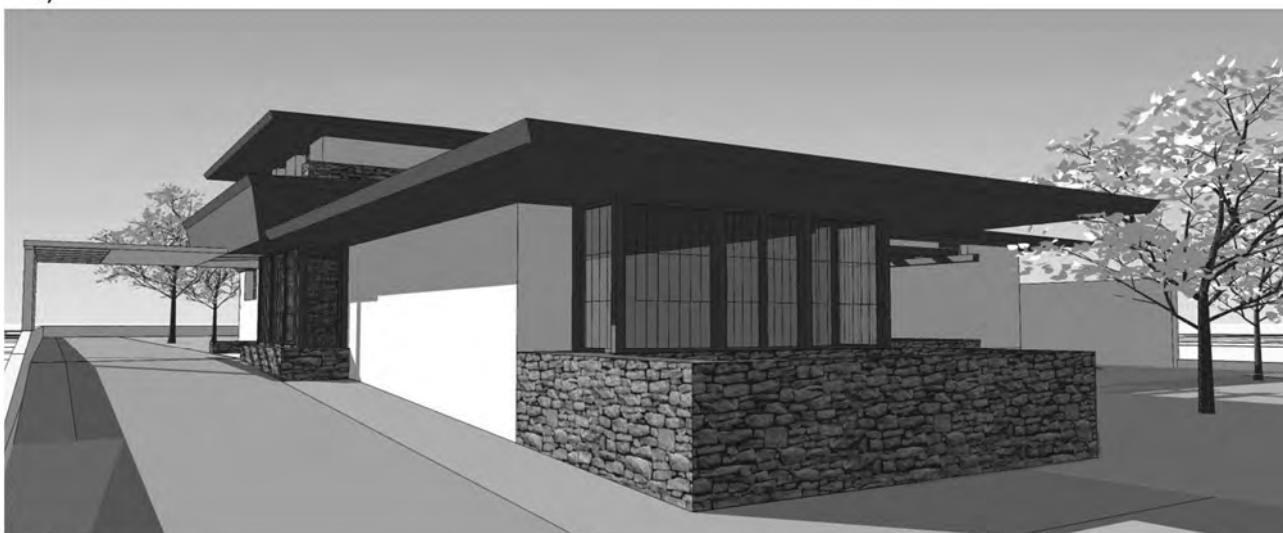
c)

## MAQUETE ELETRÔNICA

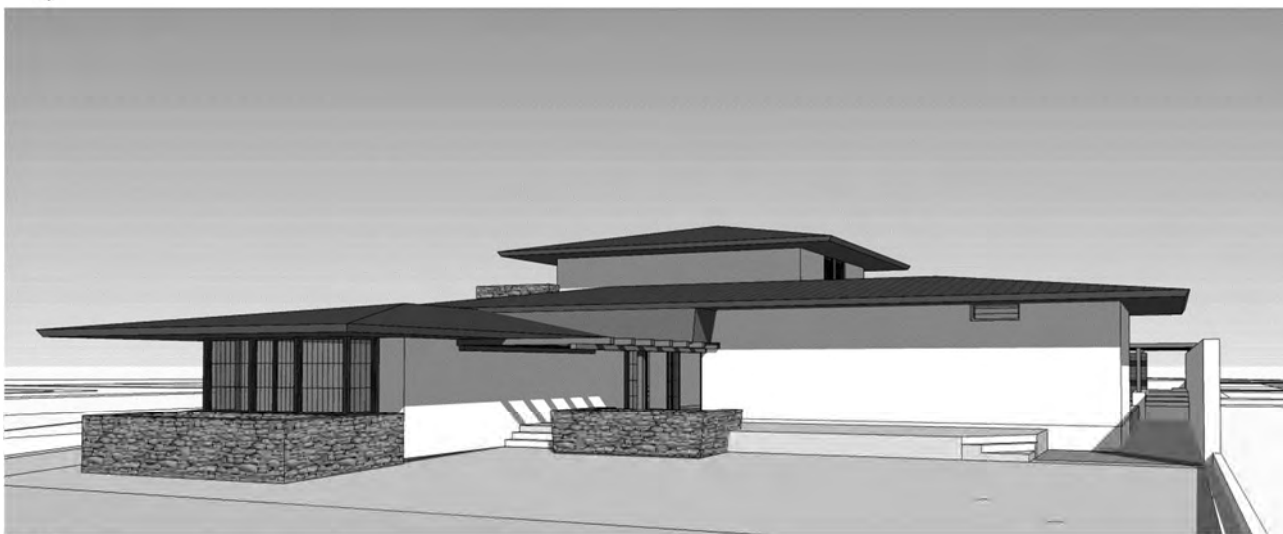
a) Elevação 01; b) Elevação 02; c) Elevação 03



a)



b)



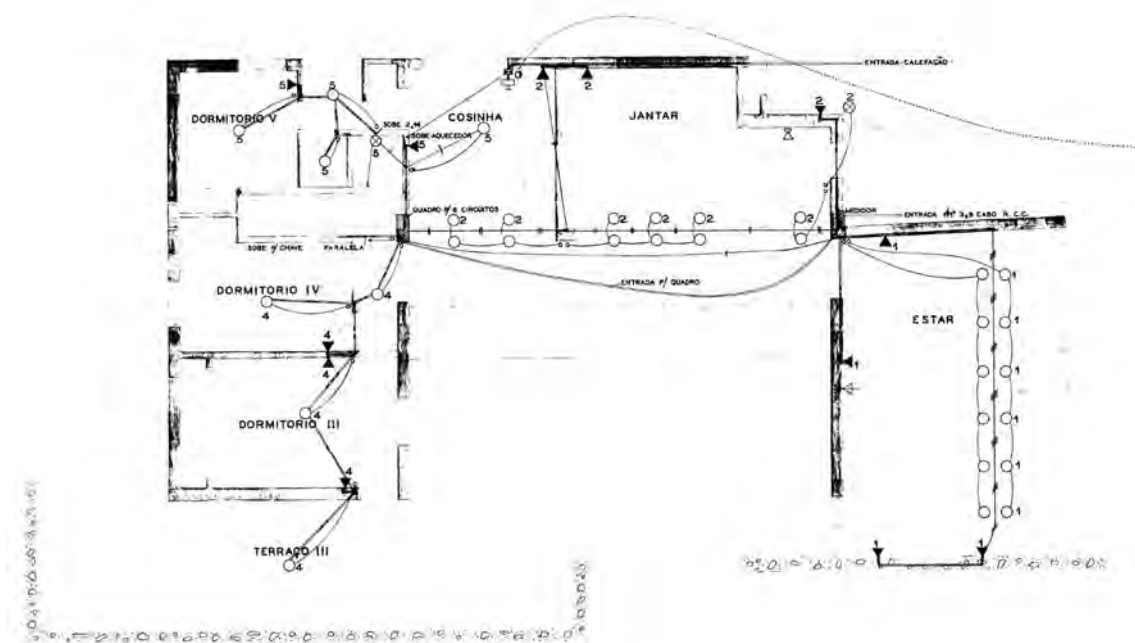
c)

## MAQUETE ELETRÔNICA

a) Elevação 04; b) Vista do observador 01; c) Vista do observador 02



PROJETO 02  
Casa Joel Vilanova Artigas  
Curitiba, 1944



Casa Joel Vilanova Artigas, planta de eletricidade (Fonte: Biblioteca da FAU-USP).

210

## FICHA TÉCNICA

<b>Data de projeto:</b>	1944
<b>Localização:</b>	Rua Comendador Fontana, n.220, Bairro Centro Cívico, Curitiba, PR.
<b>Cliente:</b>	Sr. Joel Vilanova Artigas (irmão do arquiteto) e família
<b>Situação:</b>	Construída / Demolida
<b>Arquivos:</b>	Projeto Elétrico (uma planta baixa dos pavimentos), Plantas redesenhadas dos pavimentos (XAVIER, 1985); Fotografias.
<b>Observações:</b>	Elaborado após o encerramento da sociedade Marone & Artigas. A data de arquivo na FAU indica 1950 e Alberto Xavier registra as obras em 1944 (XAVIER, 1985, Ficha 1). A Casa Joel Vilanova Artigas foi construída junto com a Casa Giocondo Vilanova Artigas, posteriormente alterada e a Casa João Átila Rocha, alterada durante a construção e demolida em 2012. A Casa Joel Artigas permaneceu íntegra até a sua demolição, provavelmente ocorrida na primeira metade da década de 1990. Atualmente o terreno é atualmente ocupado por um estacionamento de veículos.
<b>Proprietário atual:</b>	-
<b>Uso atual:</b>	-
<b>Principal publicação:</b>	XAVIER, Alberto. <b>Arquitetura Moderna em Curitiba</b> . São Paulo: PINI; Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1985, Ficha 01.

## P.02. Informações gerais:

Esta casa foi elaborada para o Sr. Joel Vilanova Artigas e sua família, irmão mais novo do arquiteto, funcionário do *Instituto Nacional do Pinho* <sup>255</sup>. Junto dela foram elaboradas mais duas casas em lotes contíguos na Rua Comendador Fontana: para o Sr. Giocondo Vilanova Artigas, segundo irmão do arquiteto, e para o Sr. João Átila Constantino Rocha, ambos cunhados e médicos.

Apesar das casas terem sido projetadas no mesmo período, não foram localizados maiores registros sobre os outros dois projetos, restando apenas registros escassos da Casa Joel Vilanova Artigas, que possibilitam seu conhecimento a partir de plantas e fotografias. No acervo de projetos arquivados na Biblioteca da FAU-USP foram localizadas apenas duas pranchas com plantas do projeto elétrico do pavimento térreo e superior desta casa, que permitem identificar sua organização espacial. O carimbo em prancha identifica o escritório “J. Vilanova Artigas - arquiteto”, conforme passou a ser usado após o rompimento com a sociedade Marone&Artigas. Não há registro de data nas pranchas, mas na relação dos projetos da FAU-USP, as três casas aparecem arquivadas com o ano de 1950, data que não corresponde ao projeto.

A referência fundamental é a publicação de Xavier <sup>256</sup>, em que o projeto aparece registrado na primeira ficha do livro, com ano de 1944, anterior ao Hospital São Lucas, de 1945, que aparece na ficha 2. E no depoimento do Dr. Francisco Boscardin, médico deste hospital, ele menciona que quando o arquiteto foi contratado para a elaboração do projeto do hospital, era conhecido o fato de que já havia elaborado as casas “para seus irmãos na Rua Fontana” <sup>257</sup>. A esta menção, é importante notar que tanto o Dr. Giocondo Artigas como o Dr. João Átila Rocha pertenciam ao círculo de médicos da cidade, ao qual estavam relacionados outros médicos que contratariam o arquiteto para elaborar o projeto de suas residências, a Casa Coralo Bernardi (PROJETO 06) e a Casa João Luiz Bettega (PROJETO 07), além do projeto do hospital (PROJETO 03).

Também é importante ressaltar que a linguagem arquitetônica desta casa precede a linguagem racionalista que seria adotada pelo arquiteto a partir dos anos de 1944 e 1945. E que, segundo definição Xavier, esta casa guardava um “sabor wrightiano” <sup>258</sup>. Deste modo, o partido do projeto ajusta-se mais à este ano de transição do arquiteto para linguagem racionalista, que seria afirmada a partir de 1945, do que a data de 1950 registrada na FAU-USP. De acordo com estas evidências, a data de 1944 será adotada nesta pesquisa, salvo o levantamento futuro de alguma fonte que a retifique, ou simplesmente, a confirme.

Em todo o caso, é interessante observar também que os projetos destas casas não eram comuns aos projetos usualmente construídos na cidade, apresentando algumas soluções que causaram certo estranhamento aos curitibanos. Em pesquisa elaborada por Dudeque, o autor registra que o fato das casas de Giocondo e Joel apresentarem “um telhado comum que as fazia parecer uma construção única” foi

---

<sup>255</sup> CAMPOS; COELHO, 1991, p.5.

<sup>256</sup> XAVIER, 1985, Ficha 1.

<sup>257</sup> **Dr. Francisco Boscardin** [Hospital São Lucas]: depoimento oral ao autor, Curitiba, 24 de agosto de 2010.

<sup>258</sup> XAVIER, 1985, p.11.

motivo para que os vizinhos lhes atribuíssem o pitoresco apelido de “estrebaria”<sup>259</sup>. Com este tipo de observação, Dudeque reforça o aspecto “pioneiro” atribuído à Artigas em relação à arquitetura moderna no Paraná, no que diz respeito não somente à questão das datas precursoras, mas às propostas inovadoras que o arquiteto introduziu no espaço urbano de Curitiba, que causaram o estranhamento da população<sup>260</sup>.

Estas três casas de Artigas foram construídas. Segundo Xavier, a Casa João Átila Rocha “sofreu alterações já quando de sua construção”; a Casa de Giocondo Artigas foi alterada em data bem posterior à sua construção, ao que parece, na década de 1980; e a Casa de Joel Artigas permaneceu íntegra ao longo de sua existência<sup>261</sup>. Entretanto, esta casa foi demolida, em data não identificada, mas provavelmente na década de 1990<sup>262</sup>.

Como há registros somente da Casa Joel Artigas, a análise de projeto restringe-se a ela. A reconstituição do projeto, elaborada através dos redesenhos a seguir, fundamentam-se na sobreposição de dois arquivos gráficos: as plantas dos pavimentos térreo e superior do projeto elétrico, pertencente ao acervo da Biblioteca da FAU-USP, sobrepostos às plantas dos mesmos pavimentos registradas no livro citado de Alberto Xavier. Demais referências de elementos construtivos, como forma dos telhados e beirais, formatos de aberturas, volumes e subtrações das fachadas, revestimentos e proporções, foram verificadas a partir dos arquivos fotográficos disponíveis, pertencentes ao acervo da Casa da Memória de Curitiba. Duas destas três fotografias são idênticas às que constam na ficha 1 do livro de Alberto Xavier. E as referências de alturas para a elaboração dos cortes, e em decorrência das elevações, foram baseadas em dimensões usualmente empregadas por Artigas nos outros projetos residenciais da década de 1940 registrados na presente pesquisa, com referência de altura de 2,50m empregada na maioria dos pés-direitos.

## **P.02. Terreno:**

O terreno da Casa Joel Vilanova Artigas localiza-se à Rua Comendador Fontana, número 220, no Bairro Centro Cívico, em Curitiba-PR. À sua direita, de modo contíguo, encontram-se os terrenos pertencentes à Casa Giocondo Artigas e, respectivamente, à Casa João Átila Rocha, sendo este mais próximo da esquina com a Rua da Glória.

O terreno do projeto analisado possui formato retangular, medindo 15,00m para a Rua Comendador Fontana e 39,00m de profundidade, apresentando área aproximada de 585,00m<sup>2</sup>. Sua topografia é predominantemente plano em toda a área ocupada pela casa, cujo pavimento térreo encontra-se disposto num único nível, e possui desnível que sobe 2,00m apenas ao fundo, num jardim posterior à construção.

---

<sup>259</sup> DUDEQUE, 2001, p.136.

<sup>260</sup> Nota: Dudeque identifica em nota a origem da informação sobre o apelido de “estrebaria” atribuído às duas casas dos irmãos Joel e Giocondo Vilanova Artigas, extraída de um artigo de jornal: “A construção da [Rua] Comendador Fontana, não foi bem entendida pelos curitibanos, que lhe deram o epíteto de ‘estrebaria’, tributo pago pelo pioneirismo do grande arquiteto paranaense Vilanova Artigas. João Dedeus Freitas Netto. Curitiba, tradição de bem morar. Ainda? GAZETA DO POVO. Curitiba, 11/10/1998, p.14.” (Ibid., p.390).

<sup>261</sup> XAVIER, 1985, Ficha 1.

<sup>262</sup> A demolição ocorreu em data posterior à publicação do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier, de 1985. Segundo a memória do autor da presente pesquisa, a existência final desta casa remete à primeira metade da década de 1990. Todavia, é necessário ainda pesquisar documentações que confirme a data de demolição.

Sobre os terrenos das casas contíguas, apresentam formatos semelhantes, porém menos regulares ao fundo, com poucas variações das dimensões e com características topográficas similares.

#### **P.02. Partido:**

O partido é gerado a partir de uma planta em “C” composta por duas barras paralelas à testada, interligadas por uma terceira barra longitudinal. Este partido seria explorado outras vezes por Artigas a partir de 1945, com seus projetos já adeptos à linguagem racionalista.

A primeira barra, imediatamente paralela à rua, compõe um volume térreo cuja água do telhado emendava com a Casa Giocondo Artigas, à sua direita – o que motivou o apelido de “estrebaria”. E a segunda barra paralela, mais recuada, apresenta um segundo pavimento sobreposto, que acomoda as áreas íntimas, e podia ser visto da rua, conforme atestam as fotografias disponíveis. Já a barra longitudinal, faz a interligação do pavimento térreo, acomodando áreas de acesso, sala de jantar e cozinha, e se abre integra à um jardim ao longo de uma face envidraçada à esquerda. Sua disposição, numa faixa longitudinal direita no terreno, entre as barras paralelas, faz com que a faixa à esquerda permaneça livre e configurada por uma espécie de pátio central ajardinado. O volume total da casa, em forma de “C”, encontra-se posicionado na porção central do terreno e se entrosa com três jardins: um jardim frontal, no recuo da testada; um jardim central, nesta espécie de pátio; e um jardim posterior, no recuo dos fundos.

As características da linguagem wrightiana presentes neste projeto são menos explícitas do que na Casa José Mehry, de 1942 (PROJETO 01). Todavia, encontram-se tanto na integração interior-exterior da casa com os jardins, promovidos através de aberturas contínuas, no uso de longos beirais em algumas águas do telhado, e no emprego de materiais tradicionais de modo aparente, como nos muros e paredes de alvenaria de pedra e as esquadrias de madeira.

Sobre o conjunto das casas projetadas, é interessante destacar ainda a proposta do telhado contínuo entre as casas de Joel e Giocondo, como uma intenção peculiar do(s) partido(s). O arquiteto parece ter atribuído aos dois lares vizinhos, através de um único elemento de abrigo, um símbolo do elo daquela relação familiar fraternal. Interpretando, deste modo, o conjunto das casas como uma espécie de projeto único.

#### **P.02. Programa e organização espacial:**

O programa está organizado em dois pavimentos: pavimento Térreo e pavimento Superior.

Os acessos de pedestre e veículo estão concentrados na faixa direita do terreno em dois portões discriminados para cada um. O portão de pedestres conduz diretamente a um alpendre que faz o acesso social à casa, e cuja lateral encontra-se imediatamente interligada ao abrigo para veículo, após o qual, seguindo-se pela faixa direita do terreno existe um acesso de serviço. Tanto o alpendre como o abrigo encontram-se protegidos sob o telhado que compõe da primeira barra paralela à rua, contínuo com a Casa de Giocondo, à direita.

O PAVIMENTO TÉRREO é composto por um hall em seguida do alpendre, que está localizado num ponto de articulação que distribui o acesso entre a primeira barra e a barra longitudinal que formam o partido: a barra paralela à rua abriga a sala de estar com lareira; e a barra longitudinal, abriga a sala de jantar e a cozinha, cujo percurso segue no sentido do fundo através de uma circulação inteiramente vedada com portas-janela, que promove a integração destes ambientes com o pátio central ajardinado. Junto à parede externa da cozinha, na fachada voltada para a lateral direita do terreno, há um duto que provavelmente servia à instalação de um fogão à lenha. E ao que parece pelo desenho, a cozinha também era integrada à área da circulação envidraçada, sendo apenas delimitada por uma bancada. Uma solução pouco convencional na época.

O segundo bloco paralelo à testada é acessado a partir da cozinha e da circulação:

Da cozinha, ao fundo acessa-se um pequeno hall secundário, contendo um armário de dispensa, um banheiro de serviço, um dormitório de empregada e um acesso à área externa junto à lateral direita do terreno. Não há um compartimento identificado como lavanderia, que devia estar localizada junto desta área externa.

Adiante da circulação envidraçada, chega-se a outra pequena distribuição. À esquerda, encontram-se dispostos dois dormitórios, tendo o segundo um acesso direto para um terraço junto da divisa esquerda e coberto pela laje do superior. E à direita da distribuição, encontra-se uma escada de acesso ao segundo pavimento, com um patamar intermediário que confere acesso a um lavabo, disposto em seu nível, contado a partir do terceiro degrau. O lavabo aparenta ter seu pé-direito estendido até o pavimento superior, onde encontra a possibilidade de receber ventilação e iluminação natural.

No PAVIMENTO SUPERIOR, restrito à segunda barra paralela à testada, a escada desemboca numa pequena circulação ao fundo, que distribui o acesso para um banheiro e dois dormitórios com varandas voltadas para frente do terreno, acima do pátio central e da cobertura da barra longitudinal. Na parede da circulação que a delimita com os fundos do terreno, projeta-se um volume em balanço que contém uma rouparia embutida. Além desta rouparia, dentre as preocupações internas do projeto, é interessante observar que quatro dos cinco dormitórios desta casa estão equipados de armários embutidos.

## **P.02. Sistema construtivo:**

Não existem maiores especificações sobre os materiais e técnicas empregados neste projeto para uma descrição detalhada. No entanto, como comentado anteriormente, a análise da documentação disponível e a comparação com o projeto da Casa José Mehry (1942), bem como outras casas do período, permitem tecer algumas considerações sobre o sistema construtivo utilizado.

Os muros possuem apenas a função de vedação do terreno e a maior parte era constituída em alvenaria de tijolos, com exceção do muro frontal e de um trecho junto à lateral esquerda, que eram constituídos em alvenaria de pedra. Na planta do projeto elétrico, a pedra também aparece indicada na constituição da parede de vedação da sala de estar. Neste ambiente, encontra-se disposta uma lareira, junto desta parede de alvenaria de pedra.



A estrutura parece ser constituída por paredes portantes de alvenaria de tijolos, apoiadas sobre alicerces de pedra, de modo semelhante à técnica empregada no projeto da Casa José Mehry (PROJETO 01). Do mesmo modo, estas alvenarias apresentam espessuras simples e duplas, que devem variar entre 14,00cm e 28,00cm. E o emprego do concreto parece restrito a poucos elementos, como por exemplo, a laje do segundo pavimento e seu balanço que constitui o nicho do armário da rouparia; ao lastro do piso do pavimento térreo; e de alguns beirais, cuja beirada das telhas aparenta possuir acabamento com preenchimento de argamassa, como pode ser observado na fotografia de uma das fachadas voltadas para o pátio central ajardinado.

Através das fotografias também é possível identificar a textura de linhas horizontais na parede do pavimento superior que está voltada para a rua, da segunda barra paralela à testada, entre as subtrações geradas pelas varandas dos dormitórios. Porém, não é possível identificar claramente o material, podendo tratar-se de tijolos aparentes ou de régua de madeira, com acabamento em pintura.

A madeira também aparece presente na casa, na constituição das esquadrias. E, em especial, naquelas que vedam as aberturas amplas e contínuas, parecem exibir seu aspecto natural nos quadros que compõem as folhas das portas-janela. Estas folhas encontram-se dispostas logo abaixo dos beirais, e na circulação envidraçada voltada para o pátio central, encontram-se intercaladas com pilares de madeira que, além de estruturarem as esquadrias, parecem contribuir também na estrutura do telhado sobre a barra longitudinal. As portas-janela são todas do tipo de abrir, com desenho de proporção verticalizada, sem pinázios ou travas intermediárias, o que lhes confere um aspecto mais “limpo” se comparadas aos desenhos de esquadria empregados nas construções residenciais da época.

Na fotografia da fachada dos fundos, a janela de um dos dormitórios do pavimento térreo apresenta esquadria de madeira do tipo guilhotina e com veneziana de abrir. Também é provável que tenham sido utilizadas esquadrias de ferro para as áreas dos banheiros, como aparece nos demais projetos residenciais analisados das décadas de 1940 e 1950.

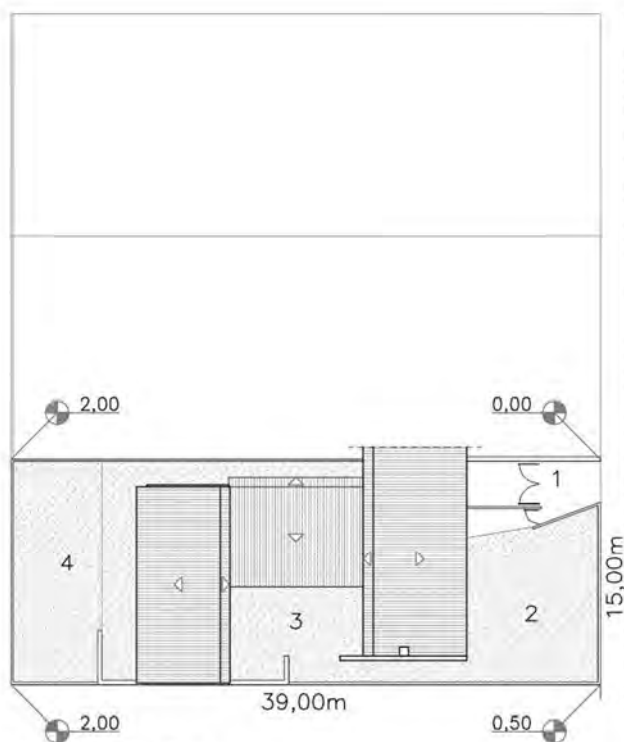
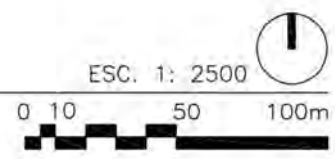
A cobertura era constituída por telhas cerâmicas, do tipo capa-canal. E apesar de contidas por platibandas baixas junto às extremidades laterais da casa, as telhas revelam-se à mostra junto dos beirais. Os três telhados que cobrem as respectivas barras possuem duas águas cada um: uma água apresenta-se bem curta, com dimensão aproximada de 60cm no espaço entre cumeeira e a beira; e outra água maior, que dependendo do ângulo de vista do observador, cria a impressão de que o telhado seja constituído por uma única água.

Os demais materiais especificados não são possíveis de serem identificados.



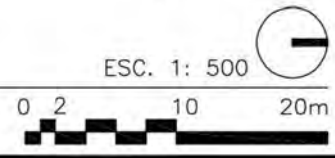
216

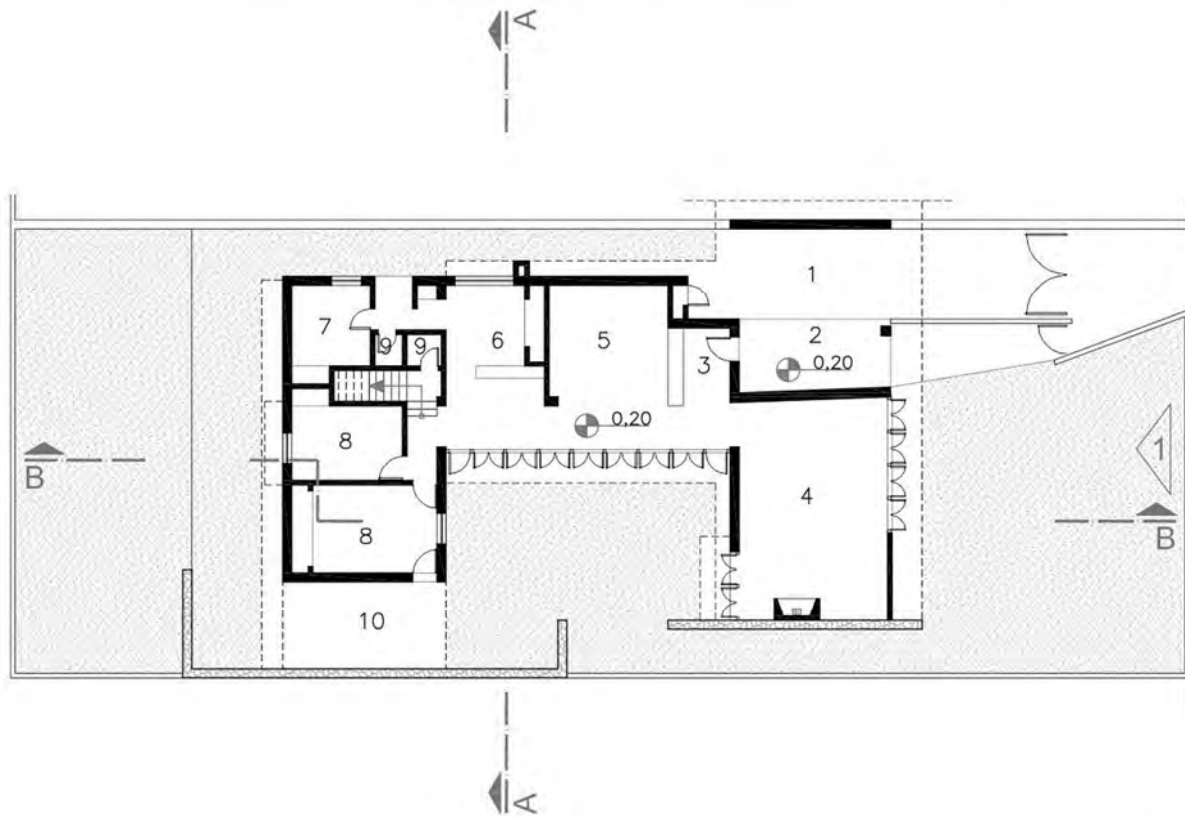
### PLANTA DE SITUAÇÃO



### IMPLANTAÇÃO / COBERTURA

1.ACESSO DE PEDESTRE E VEÍCULO/ 2.JARDIM FRONTAL/ 3.PÁTIO CENTRAL/ 4.JARDIM POSTERIOR



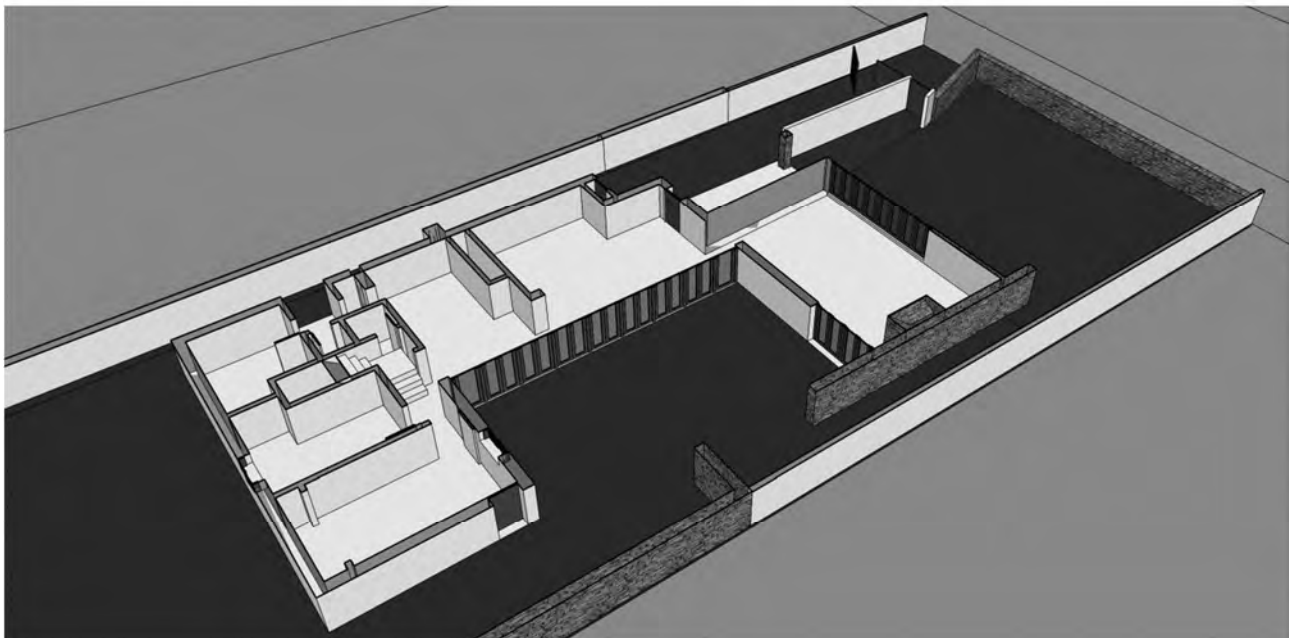


**PLANTA PAVIMENTO TÉRREO (+0,20m)**

1.ABRIGO/ 2.ALPENDRE/ 3.HALL/ 4.SALA DE ESTAR/ 5.SALA DE JANTAR/  
6.COZINHA/ 7. DORMITÓRIO DE EMPREGADA/ 8.DORMITÓRIO/9. WC/  
10. TERRAÇO

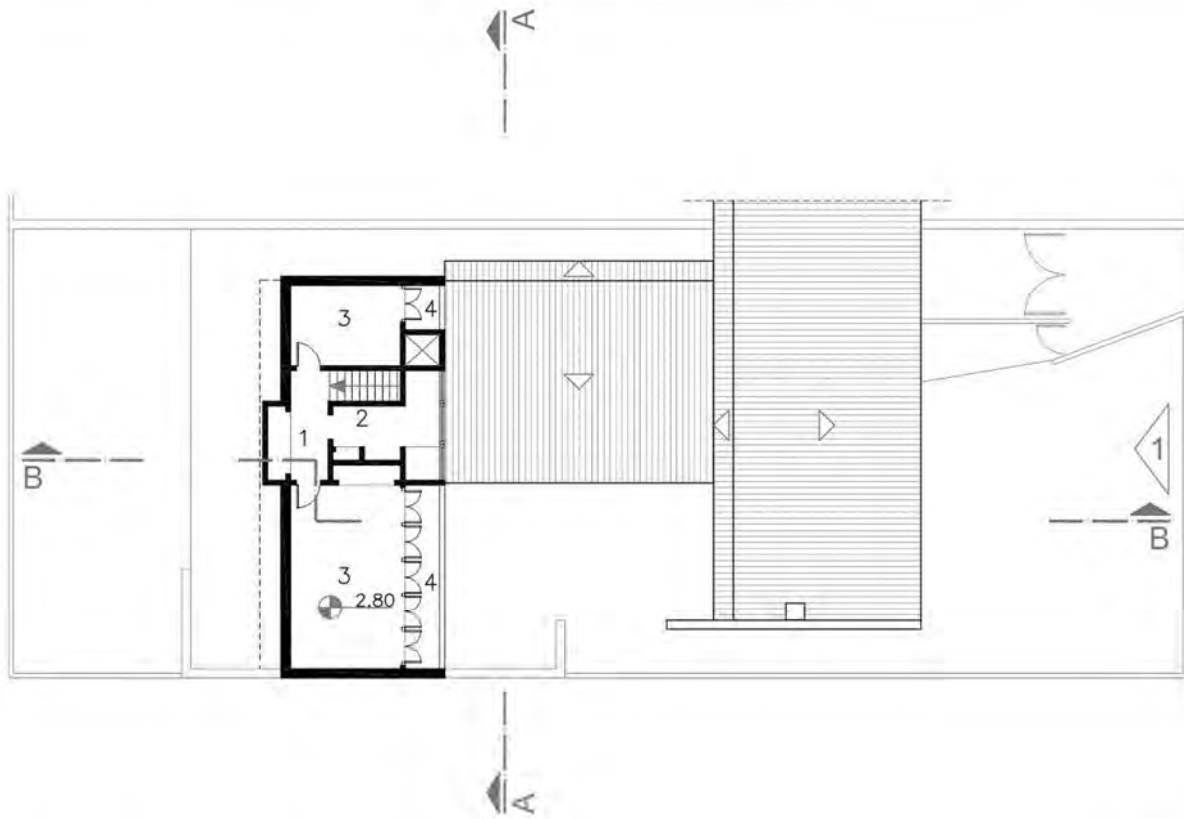
ESC. 1: 250

0 1 5 10m



**MAQUETE ELETRÔNICA**

Planta pavimento térreo (+0,20m)

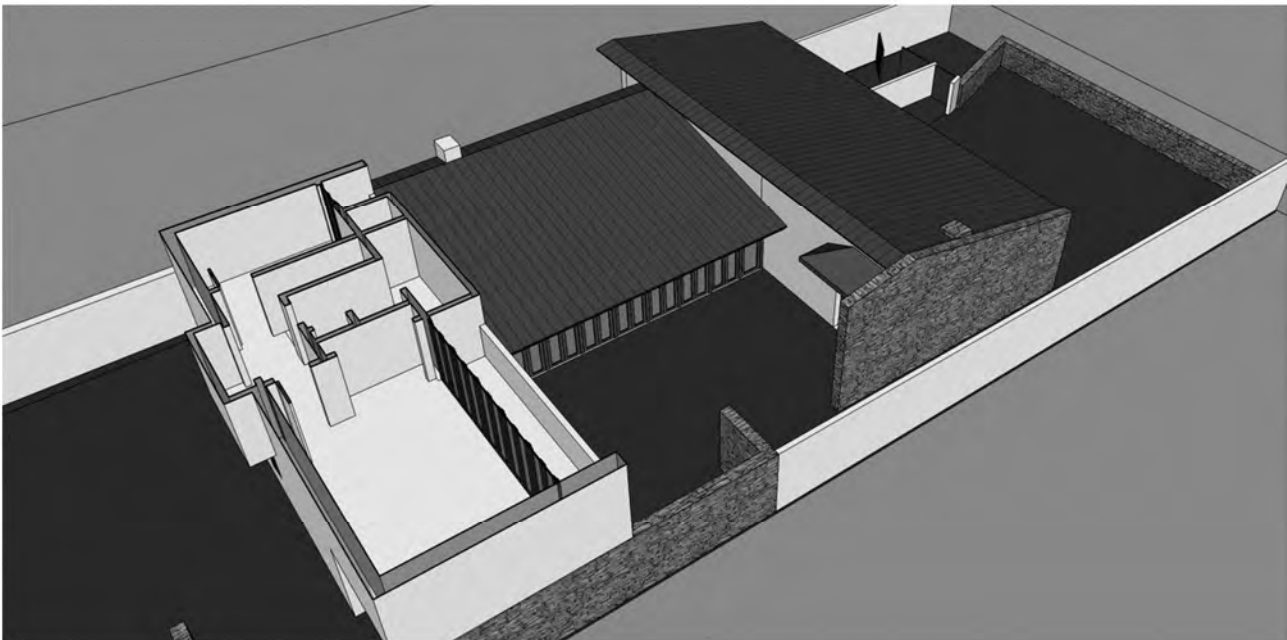


PLANTA PAVIMENTO SUPERIOR (+2,80m)

1.HALL/ 2.BWC/ 3.DORMITÓRIO/ 4.TERRAÇO

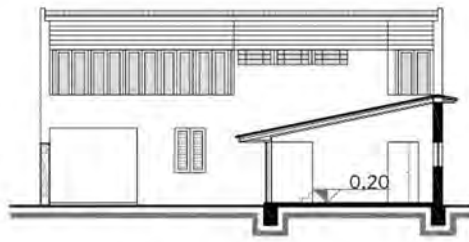
ESC. 1: 250

0 1 5 10m



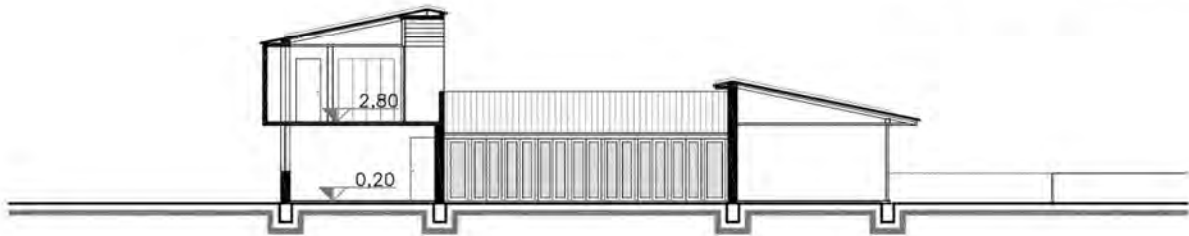
MAQUETE ELETRÔNICA

Planta pavimento superior (+2,80m)



CORTE AA

ESC. 1: 250

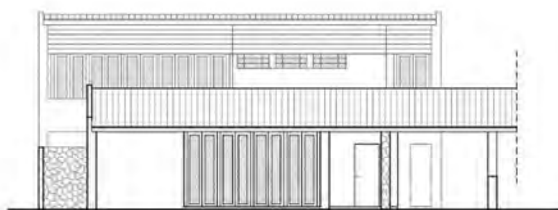


CORTE BB



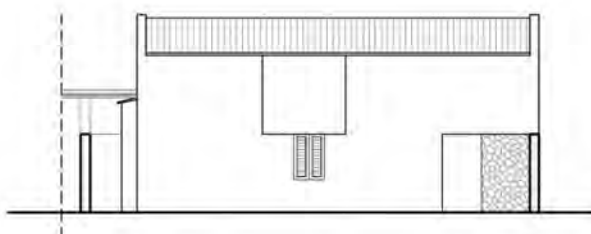
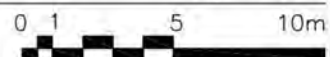
MAQUETE ELETRÔNICA

Vista aérea 01



ELEVAÇÃO 1

ESC. 1: 250



ELEVAÇÃO 2

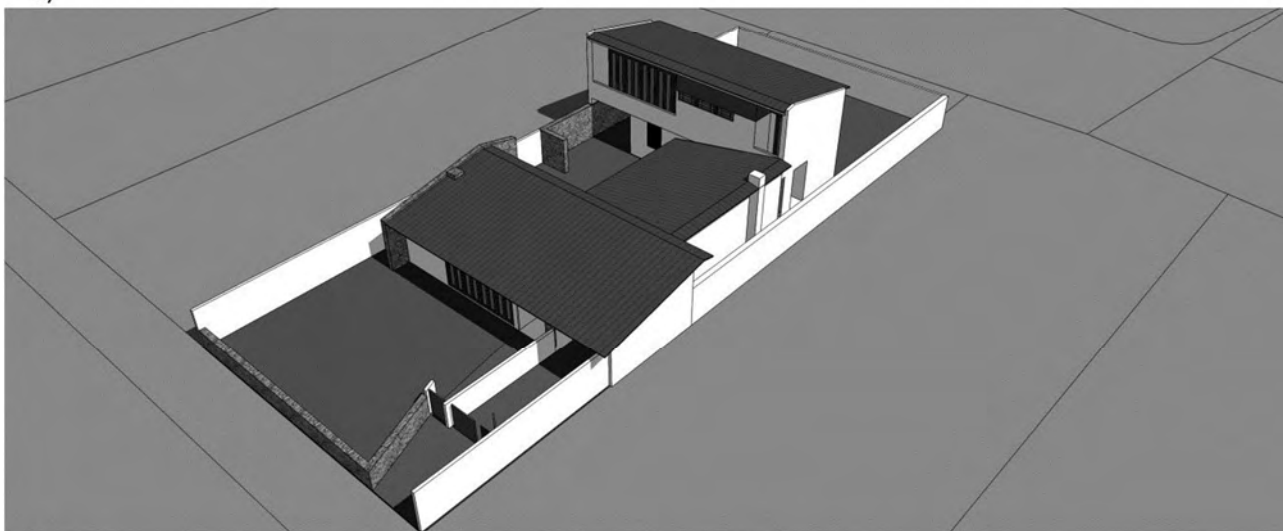


MAQUETE ELETRÔNICA

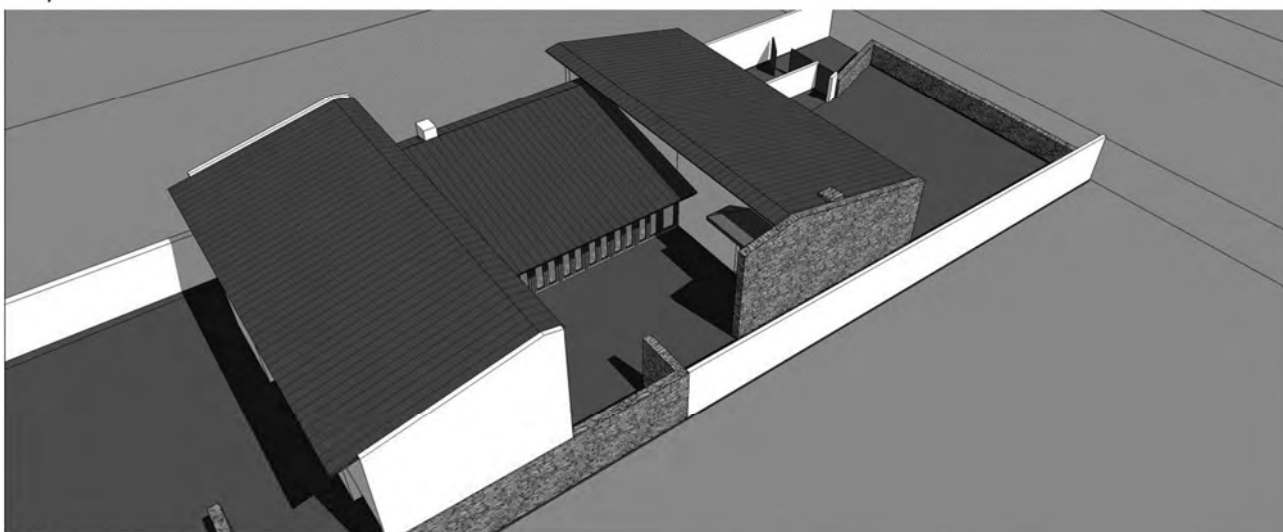
Vista aérea 02



a)



b)



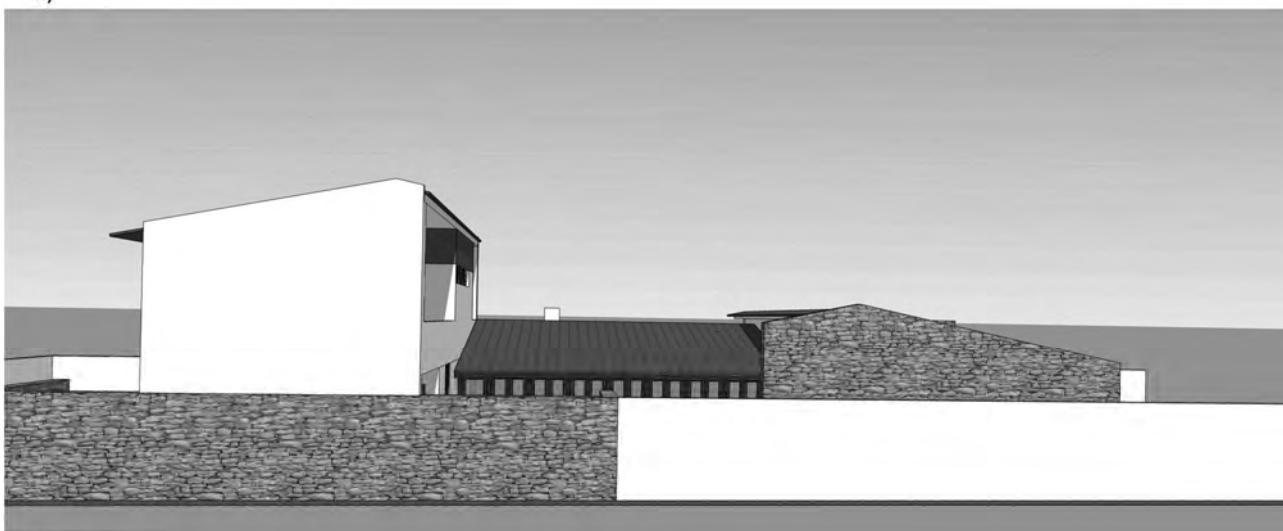
c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

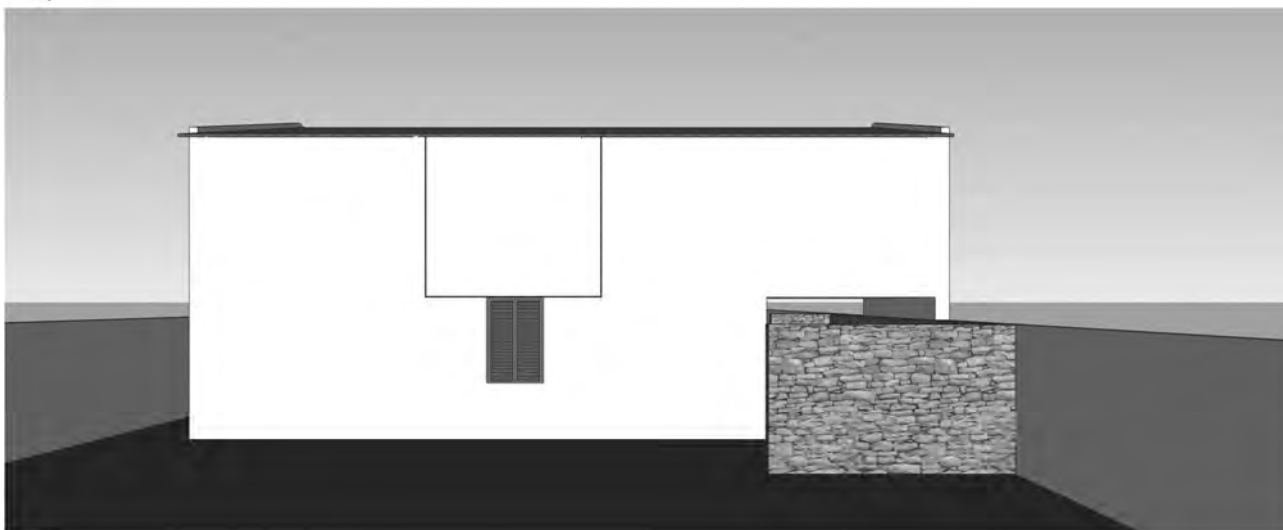
a) Implantação; b) Vista aérea 04 ; c) Vista aérea 05



a)



b)



c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

a) Elevação 01; b) Elevação 02; c) Elevação 03





a)



b)



c)

## MAQUETE ELETRÔNICA

a) Elevação 04; b) Vista do observador 01; c) Vista do observador 02



a)



b)



c)

## FOTOGRAFIAS

Fotografias da casa provavelmente tiradas na década de 1980: a) Fachada frontal; b) Vista do pátio interno a partir do terraço; c) Fachada Posterior (Fonte: Casa da Memória de Curitiba).

### 3.1.1. Uma carta, um cliente, um arquiteto e um hospital

“Com a consciência limpa termino minha proposta. Está em suas mãos a responsabilidade de decidir entre os caminhos. De um lado eu me coloco, não só, mas como representante dos arquitetos brasileiros, defendendo a economia, a ordem e acima de tudo, o futuro. De outro lado, o empirismo, a reação, a imprevisão”<sup>263</sup>.

Ao acessar o site do IAB, departamento de São Paulo, o visitante internauta irá se deparar com alguns tópicos interativos que contêm textos explicativos sobre a arquitetura e suas questões profissionais como: “o que é arquitetura”, “o que é arquiteto”, “o que ele faz” e “por que contratar”. Ao clicar neste último item, o internauta encontrará como ilustração da questão um texto intitulado *Carta ao cliente*, assinado por *Vilanova Artigas em São Paulo, em julho de 1945*.

No trecho da carta citado acima o arquiteto preparava o encerramento, após argumentar com seu cliente sob uma série de vantagens sobre “por que contratar” um profissional arquiteto para elaborar o projeto de sua construção. Em oposição à isto, Artigas alerta também sobre as desvantagens de se construir empiricamente, baseado em desenhos gerais e sem detalhamentos e, em face dos imprevistos emergentes no decorrer da execução, do aumento de custos. E quando se posiciona em defesa do caminho favorável à contratação de um projeto, Artigas não o faz somente por si, mas assumindo a responsabilidade de discursar como um representante da classe profissional. Neste ponto, o conteúdo da carta assume explicitamente um sentido mais amplo. Sua argumentação transcende o simples diálogo entre Artigas e seu cliente, para assumir a representação de um diálogo entre o profissional arquiteto e sua clientela, num sentido genérico.

Ironicamente, a argumentação não cabe somente à década de 1940, mas também se mostra válida até os dias atuais, funcionando como resposta precisa à questão presente de modo interativo no site do IAB-SP. O leitor, e possível cliente a contratar um profissional arquiteto, tem a impressão de que a carta é dirigida para si. E mesmo com a evolução ocorridas em torno da construção civil no Brasil e do reconhecimento crescente da importância do papel do arquiteto e urbanista, o cliente da atualidade poderá averiguar a validade presente daqueles argumentos.

---

<sup>263</sup> ARTIGAS. *Carta ao Cliente*, São Paulo, Julho de 1945.

Deste modo, a *Carta ao cliente* pode e deve ser considerada como um dos documentos mais importantes da história da arquitetura brasileira no século XX, em razão da crítica do arquiteto aos maus costumes do improviso e ausência de planejamento enraizados na sociedade brasileira, e que afetam tanto a construção civil como outros tantos aspectos da cultura.

Se interpretada como uma carta destinada à sociedade brasileira, seu conteúdo soa um pouco como a crítica de Monteiro Lobato aos hábitos precários do caipira, personificado na alegoria do Jeca Tatu, a partir do conto *Urupês*, de 1918. Enquanto alguns intelectuais contemporâneos de Lobato procuravam mitificar a figura do caipira como uma espécie de “herói”, símbolo de cunho nacional ou regionalista, o sagaz escritor combatia ferozmente tal ideia. Sua alegação era a de que essa figura de Jeca Tatu, personificação dos costumes de precariedade, improviso e ausência de planejamento presentes no caráter do povo brasileiro, era na verdade uma “velha praga”<sup>264</sup>. E estes maus costumes estavam relacionados antes ao atraso do desenvolvimento da sociedade brasileira do que ao seu progresso.

É claro que a carta possui um tom menos agressivo do que os textos de Lobato, mas o tom combativo aos maus costumes mencionados possui o mesmo rigor contra este “jeca-tatuismo”, exposto na carta de Artigas através do “empirismo” em que vive a sociedade brasileira, e no caso particular, o modo como esta encara a arquitetura e a construção civil.

Entretanto, a *Carta ao cliente* trata-se originalmente de uma correspondência particular e foi destinada especificamente ao médico que desejava construir “um hospital modelo” para Curitiba, com a intenção de aconselhá-lo sobre a importância da contratação do projeto arquitetônico. Logo no primeiro parágrafo, o arquiteto inicia a discussão sem volteios, com o repúdio aos maus hábitos do empirismo no âmbito da construção civil, como se lê logo nos primeiros parágrafos:

“Confesso que não me assustei muito ao ler sua carta contando o resultado da conferência para autorização de um projeto para o São Lucas. Estas coisas acontecem sempre porque, por falta de costume, quem constrói, nem sempre avalia o plano de como deveria fazê-lo. Se eu insisto em aconselhá-lo mais uma vez para que consiga um arquiteto pra dirigir os trabalhos de seu hospital, não é somente porque desejo muito para

---

<sup>264</sup> A criação do personagem Jeca Tatu surgiu a partir do artigo *Velha Praga*, publicado por Monteiro Lobato originalmente no jornal O Estado de S. Paulo em 1914. Em 1918 integrou a lista de contos do livro *Urupês*.

trabalhar para um hospital modelo, mas porque, e principalmente porque, não posso crer que uma obra, da importância da sua, possa nascer sem estudo prévio. É vezo brasileiro fazer as coisas sem plano inicial perfeitamente elaborado; quando se pergunta sobre como ficarão estes e aqueles pormenores, a resposta é sempre a mesma: Ah! Isso depois, na hora, veremos.

Assim fazem-se as casas, os prédios, as cidades; nesse empirismo vive a lavoura, a indústria e o próprio governo. O planejamento, mercadoria altamente valorizada em todo mundo para qualquer realização, não encontrará entre nós o ambiente propício enquanto nós moços não nos capacitarmos da sua capacidade imprescindível”<sup>265</sup>.

Na sequência destes parágrafos introdutórios é disposta uma série de argumentos relacionando custos do projeto, da obra e do construtor. É exposta a vantagem do projeto quanto à “previsão maior dos diversos detalhes” e, em contraponto, são relatados casos de imprevistos em obras quanto à disposição falha de ambientes e problemas na colocação de instalações hidráulicas e elétricas no decorrer da construção. É alertado também sobre consumo posterior de energia e os custos que isso poderá acarretar ao funcionamento do edifício após a conclusão da obra.

Artigas cita com propriedade alguns exemplos comuns a situações observadas no meio da construção civil. É interessante ressaltar que naquele momento, com então 30 anos de idade e menos de uma década completa de formado, o arquiteto já possuía uma boa experiência com a prática do projeto e da construção, tanto pela experiência adquirida junto do Escritório Bratke & Botti, como, e principalmente, pela atuação através da construtora Marone & Artigas, que funcionou entre 1937 e 1944<sup>266</sup>.

E além dos exemplos que implicavam na realização da construção, Artigas lança mão de dois argumentos relevantes que acentuam a necessidade de se contratar um arquiteto principalmente quanto à elaboração do projeto:

---

<sup>265</sup> Id.

<sup>266</sup> Nota: a pesquisadora Ruth Verde Zein registra que o arquiteto “realizou cerca de oitenta projetos” durante 1938 e 1946, período denominado pela autora como *Fase inicial* da carreira do arquiteto. Ela observa que: “Como acontecia na maioria dos escritórios daquela época, essas obras eram executadas diretamente sob a responsabilidade do arquiteto, tendo ele nesse período trabalhado em sociedade com o engenheiro Duílio Marone, até 1944” (ZEIN, 2001, p.123-124).

O primeiro diz respeito ao “funcionamento do hospital” e parece ter influenciado bastante na futura decisão, pois reforça o caráter especial do tema de projeto, que não se trata de uma simples construção cujos detalhes poderiam ser resolvidos durante a execução, conforme explica:

“Do funcionamento do hospital ainda mais, o construtor não entende e nem terá tempo suficiente para estudar. Ele não é especializado em hospitais porque isto é Brasil e depois não estudam porque não é seu métier. Ora, assim sendo, ele vai confiar em você. Você conhece hospitais já feitos e em funcionamento, como hospitais, não como construções. Os seus preconceitos, a respeito, o construtor repetirá com o dinheiro de seu bolso. As soluções que, para alguns casos que você viu, são soluções econômicas que poderão constituir soluções caríssimas, no seu caso. Rematando, sua casa de saúde não teria o melhor aspecto porque faltou um artista”<sup>267</sup>.

O segundo argumento deriva do raciocínio observado acima e versa sobre “a arquitetura como construção e arte”, abrangendo a prática da criação artística e o valor artístico que pode ser atribuído a uma construção. O arquiteto aconselha ao cliente que “procure um homem que possa dar à sua casa de saúde, além das características de um hospital eficiente pelo perfeito planejamento das diversas sessões, um valor artístico indiscutível”<sup>268</sup>. E não deixa de esclarecer em seguida no que consiste tal valor:

“O valor artístico é um valor perene, enorme, inestimável. É um valor sem preço e sem desgaste. Pelo contrário, aumenta com os anos à proporção que os homens se educam para reconhecê-lo. O valor artístico subsiste até nas ruínas. Os anos correm e desgastam o material, enquanto valorizam o espiritual”<sup>269</sup>.

Artigas conclui o texto terminando reiterando em tom seguro as opiniões e argumentos expostos ao mesmo tempo em que reforça a relação de amizade com o cliente, independente da decisão resolvida:

---

<sup>267</sup> ARTIGAS. **Carta ao Cliente**, São Paulo, Julho de 1945.

<sup>268</sup> Id.

<sup>269</sup> Id.

“Qualquer solução que você venha a dar não mudará as relações entre nós, nem sua opinião futura sobre o que acabo de escrever. [...]

Pague pois o que eu pedi. É pouco em relação às vantagens futuras. Ou não pague, e as vantagens serão as mesmas, para a sociedade evidentemente, não para você”<sup>270</sup>.

A partir das presentes observações, reforça-se a ideia de que a *Carta ao cliente* oferece mais de uma possibilidade de leitura e interpretação:

A primeira leitura diz respeito ao diálogo entre o arquiteto e o cliente específicos e ocasiona questões tais como: quem era o cliente destinatário daquela carta? Para onde deveria ser projetado este hospital? Quais seriam as características deste empreendimento hospitalar? Os argumentos do arquiteto convenceram o cliente a contratar o arquiteto, ou ainda, outro profissional? O projeto foi elaborado e a obra foi executada? Esta leitura possui um interesse particular para esta pesquisa, porque estabelece o ponto de partida para o histórico do projeto do Hospital São Lucas, realizado em Curitiba, e que será analisado na ficha a seguir.

Mas vale ressaltar também uma segunda leitura, que diz respeito a um tipo de diálogo entre um arquiteto e seu cliente, no sentido de personagens genéricos. Deste modo, a carta torna-se um discurso empenhado em defesa da classe profissional e os argumentos que compõem o esforço em esclarecer qual era o papel do arquiteto dirigem-se à sociedade brasileira. Ironicamente, os argumentos empregados na época em que a carta foi escrita, são perfeitamente válidos para um discurso endereçado à sociedade brasileira atual, o que confere um sentido atemporal e documental à carta de Artigas.

Há no conteúdo da carta um germe das preocupações e posições que serão mais bem manifestadas por Artigas em seus textos publicados a partir do início da década de 1950. O tom de preocupação social, política e cultural do discurso irá se consolidar cada vez mais no pensamento e ideologia de Artigas, e caminhar passo a passo com a evolução de sua produção arquitetônica.

Inicialmente, estes textos são bem vinculados ao dogmatismo de esquerda assumido por Artigas, como *Le Corbusier e o imperialismo*, de 1951 e *Os caminhos da arquitetura moderna*, de 1952. Mas, subsequentemente, o arquiteto iria escrever outros ensaios e

---

<sup>270</sup> Id.

discursos nos quais trataria de questões mais focadas na arquitetura, sem, no entanto, deixar de estabelecer o diálogo entre suas preocupações ideológicas e profissionais <sup>271</sup>.

E há ainda uma terceira leitura, cujo conteúdo da carta responde diretamente à questão “Por que contratar” um arquiteto, posta no site do IAB-SP. A explicação detalhada, das vantagens de se contratar um arquiteto, dada por Artigas, é válida para qualquer pessoa que deseja planejar e empreender uma construção. Isso faz com que o conteúdo da carta responda à questão de modo universal.

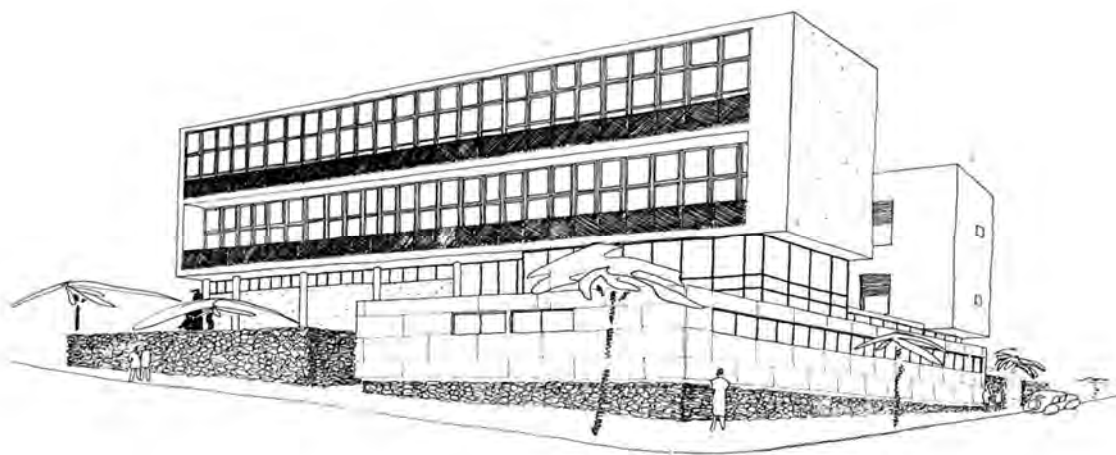
---

<sup>271</sup> Sobre o pensamento de Artigas expresso em textos de sua própria autoria, Hugo Segawa tece a seguinte consideração: “A reconstituição do seu raciocínio em momentos diversos mostra correlações que permitem compreender a coerência interna do pensamento desse arquiteto, fundamental na formulação de conceitos que embasaram a arquitetura paulista dos anos de 1960. Sem renunciar às suas convicções nacionalistas e anticolonialistas (no plano da subordinação cultural e tecnológica diante das potências ocidentais) – ao ponto de qualificar Le Corbusier como um ‘agente do imperialismo’ –, Artigas encontrou em Lenin uma interpretação de solidariedade universalista (‘internacionalidade operária’) sem conflito com a busca de identidade e nacionalidade. Ao vislumbrar no movimento moderno da arquitetura dos anos de 1920 (anterior a Corbusier e Gropius, estes tributários daquele) uma utopia de concepções socializantes, com propostas por uma sociedade igualitária e justa, servindo ao ‘total da humanidade’ sob a égide da industrialização, essa arquitetura moderna, em seu desenvolvimento, afigurar-se-ia como um caminho redentor para a sociedade como um todo. A arquitetura moderna, então, como muito bem colocou Anatole Kopp [1990], não seria mais um estilo, mas uma *causa*” (SEGAWA, 1997, pp.145-146).





PROJETO 03  
Hospital São Lucas  
Curitiba, 1945



Hospital São Lucas, perspectiva do anteprojeto (Biblioteca da FAU-USP).

## FICHA TÉCNICA

<b>Data de projeto:</b>	1945, julho.
<b>Localização:</b>	Av. João Gualberto, N. 1946, esquina com Av. Graciosa (atual Av. Munhoz da Rocha), Bairro Juvevê Curitiba, PR.
<b>Cliente / contato:</b>	Equipe de médicos liderados pelo Dr. Antônio Jorge Ribeiro de Camargo.
<b>Situação:</b>	Construído / Conservado (com adaptações e ampliações).
<b>Arquivos:</b>	Estudo preliminar, projeto executivo, projeto estrutural, fotografias (FAU-USP); projeto executivo aprovado na Prefeitura Municipal de Curitiba, fotografias (Hospital São Lucas).
<b>Observações:</b>	O hospital permanece em plena atividade até o momento atual. Uma das primeiras obras de porte do arquiteto e primeiro projeto conhecido em que utiliza rampas. Elaborado no período após ruptura com a sociedade Marone & Artigas.
<b>Proprietário atual:</b>	Hospital São Lucas
<b>Uso atual:</b>	Hospital
<b>Principal publicação:</b>	<b>O Hospital São Lucas – Repotagem.</b> In: A DIVULGAÇÃO. Curitiba: Janeiro-Fevereiro-Março, Ano II, volume 1, p. 30-36. [1949]. XAVIER, Alberto. <b>Arquitetura Moderna em Curitiba.</b> São Paulo: PINI; Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1985, Ficha 02. FOGAÇA, Humberto; FONTAN, Roberto Tourinho. <b>Instrução de Projeto de Restauo para o Hospital São Lucas-PR.</b> Curitiba: Escritório Humberto Fogassa Arquitetura, fevereiro de 2011.

### P.03. Informações gerais:

O destinatário da *Carta ao cliente* foi por fim convencido pelos argumentos de Artigas. E o Hospital São Lucas foi finalmente projetado para o Dr. Antônio Ribeiro de Camargo, médico cirurgião, formado pela Faculdade de Medicina do Paraná em 1939<sup>272</sup>, que pretendia construir um hospital modelo para Curitiba.

A relação de amizade entre Artigas e o Dr. Ribeiro de Camargo, estabeleceu-se através da amizade do médico com Dr. Giocondo Vilanova Artigas, também médico e irmão do arquiteto. E após a decisão positiva do cliente diante dos argumentos apresentados na carta, Artigas desenvolveu o projeto do hospital durante o segundo semestre de 1945.

As datas registradas nos desenhos que integram o projeto delimitam este período de desenvolvimento, sendo que a primeira delas aparece registrada em *27 de agosto de 1945* numa prancha de *Levantamento Topográfico*, que sugere o início da fase de estudo preliminar<sup>273</sup>. Já outra data registrada em *22 de fevereiro de 1946* atesta a aprovação do projeto pela Prefeitura Municipal de Curitiba, o que demarca a sua definição, junto de desenhos que demonstram correspondência com as características do edifício executado<sup>274</sup>. E o contrato de construção entre o Hospital São Lucas e o engenheiro civil Joaquim Monteiro Martins Franco, foi firmado em *28 de março de 1946*<sup>275</sup>.

Portanto, a construção do edifício teve início em 1946, a partir da assinatura do contrato e durou cerca de dois anos, tendo sido concluída no primeiro semestre de 1948, quando o hospital foi inaugurado<sup>276</sup>. Sua realização foi considerada como uma iniciativa idealista de um grupo de médicos da capital paranaense liderados pelo Dr. Ribeiro Camargo, que além de atuar como um dos principais cirurgiões do hospital esteve encarregado de sua presidência durante quatro décadas, até o seu falecimento em 1986.

A partir de 1950, o hospital passou por diversas ampliações, sem a participação de Artigas, que o expandiram seus espaços para volumes implantados nos terrenos vizinhos que vinham sendo adquiridos. O pavilhão implantado na parte posterior do edifício original pode ser considerado um anexo harmônico ao conjunto, pois procurou seguir a linguagem do projeto de Artigas. Este anexo foi projetado em 1950 pelo engenheiro civil Murillo Bittencourt de Camargo, que integrava a diretoria do Hospital<sup>277</sup>.

As demais alterações e adaptações no edifício ocorreram ao longo dos anos, sem que, no entanto, comprometessem significativamente o projeto de Artigas, que absorveu muitas dessas adaptações necessárias aos edifícios hospitalares, sem descaracterizar grande parte das suas soluções originais. Esta

---

<sup>272</sup> COSTA; LIMA, 2007, p.287.

<sup>273</sup> Constan na prancha de *Levantamento Topográfico* as informações: “*Dados sobre alinhamento fornecidos pela Pref. Curitiba (27/08/1945)*” (BIBLIOTECA DA FAU-USP. Serviço de Biblioteca e Informação, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. **Arquiteto Vilanova Artigas: acervo digitalizado**. São Paulo: 2001).

<sup>274</sup> HOSPITAL SÃO LUCAS [Acervo]. **Projeto arquitetônico do Hospital São Lucas**, Alvará n. 8216 A, Aprovado na Prefeitura Municipal de Curitiba em 22 de fevereiro de 1946.

<sup>275</sup> HOSPITAL SÃO LUCAS [Acervo]. **Contrato de construção do Hospital São Lucas Ltda.**, Engenheiro civil Joaquim M. M. Franco, 28 de março de 1946.

<sup>276</sup> Segundo uma placa comemorativa fixada na recepção do hospital, sua inauguração ocorreu na data de *29 de maio de 1948*. E uma nota na revista A DIVULGAÇÃO, edição n.5-6, de abril-maio de 1948, registra: “Inaugurado em Curitiba um dos mais modernos Hospitais do País”.

<sup>277</sup> HOSPITAL SÃO LUCAS [Acervo]. **Projeto para construção do Novo Pavilhão – Hospital São Lucas**. Alvará de n. 13.774 A, Aprovado na Prefeitura Municipal de Curitiba em 13 de outubro de 1950.

observação, somada ao longo tempo de funcionamento do uso original, com quase 70 anos, pode ser considerada um fator de avaliação da qualidade deste projeto hospitalar elaborado em 1945. Isto confirma, portanto, as palavras do arquiteto registradas em sua Carta ao cliente, quando argumentou ao Dr. Ribeiro de Camargo que o valor artístico “aumenta com os anos à proporção que os homens se educam para reconhecê-lo”<sup>278</sup>.

### **P.03. Terreno:**

O terreno encontra-se localizado no bairro Juvevê, junto à esquina de duas avenidas importantes da zona norte da cidade: a Av. João Gualberto e a Av. Graciosa, que atualmente é denominada Av. Munhoz da Rocha, e foi originada a partir de um antigo trecho da *Estrada da Graciosa*, que constituiu a principal via de ligação entre o 1º Planalto paranaense e o litoral ao longo de mais de um século.

Seu formato consiste em um polígono irregular, semelhante à figura de um trapézio, com um ângulo agudo junto à esquina. As testadas voltadas para as avenidas possuem dimensões originais aproximadas de 41,27m para Av. João Gualberto e 49,60m para Av. Graciosa, conforme o *Levantamento Topográfico* do arquiteto<sup>279</sup>. E a área aproximada do terreno é de 1.656,75m<sup>2</sup>, e foi calculada através do redesenho digital baseado nas dimensões registradas no Levantamento topográfico citado.

Sua topografia é bastante acidentada e desde a sua cota mais baixa, junto à esquina, sobe ao longo das duas avenidas. Alcança uma cota de aproximadamente 9,00m num dos vértices do terreno, em diagonal com a esquina. Esta diagonal caracterizava um espigão de águas descendentes em direção ao vale do Rio Juvevê, situado há poucos metros dali. Estas características planialtimétricas certamente indicaram o primeiro desafio projetual: lançar o programa complexo de um hospital sobre um terreno de formato bem irregular e com topografia acidentada.

Posteriormente, com a anexação de outros terrenos vizinhos, as funções do hospital foram expandidas para novas construções e adaptações de casas existentes.

### **P.03. Partido:**

O partido é composto de duas barras paralelas entre si e à Av. João Gualberto, interligadas por uma terceira barra transversal, e paralela à Av. Graciosa. A composição destas três barras forma uma planta em “C”, que se encontra disposta sobre o volume de um embasamento. Deste modo, a estratégia compositiva pode ser reconhecida como um dos partidos empregados por Artigas em outros projetos a partir desta fase de sua produção<sup>280</sup>, com exceção do embasamento, que assume neste projeto características especiais.

O volume do embasamento é constituído por alvenaria de tijolos aparentes. Define uma curva junto à esquina e prolonga-se sobre o alinhamento predial da Av. Graciosa e sobre uma porção menor do alinhamento predial da Av. João Gualberto. Nas extremidades de seu volume, o embasamento configura

<sup>278</sup> ARTIGAS. **Carta ao Cliente**, São Paulo, Julho de 1945.

<sup>279</sup> BIBLIOTECA DA FAU-USP [Acervo], 2001.

<sup>280</sup> Referência aos partidos identificados por Ruth Verde Zein (ZEIN, pp.127-128). Ver Capítulo 2, subitem 2.1.3. *A periodização de Zein em 4 períodos*.

acessos de pedestres e veículos para cada uma das avenidas, que se interligam no interior do terreno através de uma rua interna.

Junto à testada da Av. João Gualberto, do lado esquerdo do acesso, encontra-se um muro de alvenaria de pedras aparentes. Este muro faz a vedação para a rua de um pátio de serviços acomodado no recuo frontal, diante da 1ª BARRA paralela, que abriga outras dependências de serviços e os apartamentos de internação, logo acima, em sua porção elevada. Fica estabelecido um triplo diálogo entre o volume do embasamento de tijolos aparentes, o muro de pedras aparentes e as barras revestidas com pintura branca que se sobrepõem aos volumes térreos.

Ao fundo do terreno, na cota de nível mais alta, existe um bloco independente das demais barras.

Para melhor compreensão do conjunto, será empregada a denominação: EMBASAMENTO (volume térreo em tijolo aparente); 1ª BARRA e 2ª BARRA (paralelas entre si e ao alinhamento da Av. João Gualberto); BARRA TRANSVERSAL (Rampas); e BLOCO Independente. O conjunto é integrado através de uma via interna e um pátio central, que interligam os acessos pelas duas avenidas e distribuem os acessos aos diferentes setores funcionais do hospital no interior do terreno, como: recepção, pronto-atendimento, serviços e garagem. Esta solução permitiu que o complexo programa hospitalar adquirisse grande fluidez em um terreno com níveis acentuados, evitando-se alterações bruscas na topografia que acaba sendo aproveitada ao favor dos setores.

### **P.03. Programa e organização espacial:**

O programa está organizado em 5 pavimentos distribuídos pelo conjunto: Subsolo 1, Subsolo 2, pavimento Térreo, 1º pavimento (apresenta 2 níveis: 1ºA e 1ºB), 2º pavimento (apresenta 2 níveis: 2ºA e 2ºB) e 3º pavimento. O BLOCO independente apresenta dois pavimentos.

O acesso ao hospital é realizado através das duas avenidas, como já mencionado. O acesso pela Av. João Gualberto constitui a principal chegada para o visitante ou o paciente, que poderá adentrar a pé ou com um veículo através de uma via interna até uma área de desembarque, que dá acesso à recepção no EMBASAMENTO. Esta área encontra-se abrigada sob a 1ª BARRA, elevada sobre pilotis. Adiante dela, a via continua pelo interior do terreno e se divide em duas direções: a primeira passa sob um trecho elevado da 2ª BARRA e se interliga ao acesso secundário feito pela Av. Graciosa; a segunda direção contorna a praça central, numa curva ascendente à esquerda, que conduz à parte mais alta do terreno, onde estão dispostos os acessos ao pronto-socorro e à garagem, localizada no BLOCO. No meio deste percurso, encontra-se também um acesso ao setor de serviços, localizado na 1ª BARRA.

Esta via interna costura a edificação aos fluxos urbanos, dando-lhes certa continuidade. Já a praça central integra todo o conjunto de barras e seus diferentes acessos e fluxos setoriais. Por se tratar de um programa complexo, os ambientes podem agrupados em seis setores funcionais, que serão identificados na descrição dos pavimentos: SETOR DE SERVIÇO, SETOR DE ATENDIMENTO, SETOR DE PRONTO-SOCORRO, SETOR DE VISITAS, SETOR DE APARTAMENTOS E SETOR CIRÚRGICO.

O EMBASAMENTO compreende no pavimento Térreo (+4,00m) a recepção, uma central telefônica, a administração e o SETOR DE ATENDIMENTO, com consultórios, laboratórios e uma espera configurada por um corredor fechado com um grande painel de vidros translúcidos. O acesso ao 1ª pavimento (+6,85m) é feito através de uma escada disposta na área deste corredor e outra escada ao fundo, reservada aos fluxos internos. O 1ª pavimento (+6,85m) caracteriza-se por uma área destinada ao SETOR DE VISITAS, que compreende uma sala de estar – que dá acesso a um terraço-jardim voltado para a esquina – uma capela, uma biblioteca, banheiros de uso geral, uma farmácia e o berçário, junto de um toilet de bebês.

Ainda no 1ª pavimento (+6,85m), o EMBASAMENTO conecta-se às duas barras paralelas. Na 1ª BARRA encontram-se um refeitório, ligado ao SETOR DE VISITAS; em seguida, através de uma circulação, chega-se a uma área destinada aos plantonistas, contendo quatro quartos e um banheiro. E adiante, encontra-se a cozinha do hospital, que integra o SETOR DE SERVIÇO. A 2ª BARRA encontra-se no 1ºB pavimento (+8,55m), num nível intermediário. Nele encontra-se disposto todo o SETOR DE PRONTO-SOCORRO, organizado com uma série de salas de pronto-atendimento ao longo de uma circulação. Esta circulação possui acesso direto pelo exterior, numa entrada localizada no alto do terreno e interligada à via interna do hospital, possibilitando um fluxo exclusivo de pronto-atendimento e chegada da ambulância.

O 2º pavimento também é composto por dois níveis intermediários. O 2ª pavimento (+9,70m) encontra-se na 1ª BARRA e compreende o SETOR DE APARTAMENTOS, com doze quartos dispostos ao longo da circulação, e banheiros divididos a cada dois quartos. Este pavimento é conectado a um segundo terraço-jardim destinado ao uso dos pacientes. Numa das extremidades da circulação encontra-se um núcleo de serviço, com uma pequena copa, uma área de descarte e uma escada que interliga verticalmente o SETOR DE SERVIÇO do conjunto.

A BARRA TRANSVERSAL interliga as duas barras paralelas através de um sistema de rampas. Conduz ao 2ºB pavimento (+11,85m), disposto na 2ª BARRA. Nele encontra-se o SETOR CIRÚRGICO, com fluxos restritos às salas de cirurgia e seus apoios.

Em novo lance de rampa, avança-se ao 3º pavimento (+13,05m), disposto na 1ª BARRA. Este pavimento também é todo ocupado pelo SETOR DE APARTAMENTOS, que contém sete quartos comuns e dois quartos maiores. Na extremidade da barra, repete-se o núcleo de serviço.

O SETOR DE SERVIÇO encontra-se concentrado na 1ª BARRA, mais próximo das áreas térreas. Ainda na Av. João Gualberto, à esquerda da via interna, encontra-se um acesso para o pátio de serviço que ocupa a área no recuo frontal. Deste pátio, pode-se acessar diretamente o subsolo 1 (-1,70m), que comporta a caldeira. Este é o nível mais baixo do conjunto, e a partir dele, inicia-se escada de serviço que interliga a todos os demais pavimentos da 1ª BARRA. O subsolo 2 (+1,15m) encontra-se elevado acima do nível do pátio de serviço, voltado para a Av. João Gualberto, e semienterrado na face voltada para o pátio central do terreno. Neste nível encontram-se a lavanderia, o depósito e a despensa. Aproveitando-se o jogo complexo dos níveis do terreno, os níveis da lavanderia (Subsolo 2/ +1,15m) e da cozinha (1ª pavimento/ +6,85m) podem ser acessados externamente, no decorrer da subida da via interna. No porão da 2ª BARRA, também semienterrado, há ainda um depósito de uso geral do hospital.

No BLOCO, localizado no alto e fundo do terreno, encontra-se em seu pavimento térreo uma garagem e um necrotério; e em seu pavimento superior, dois dormitórios e um banheiro, que configuram um apartamento para o uso de funcionários do hospital.

### **P.03. Sistema construtivo**

O embasamento é constituído em alvenaria estrutural de tijolos, que é apresentada em seu estado aparente e estabelece um contraste com o muro de alvenaria de pedras com aparelho regular, também em estado aparente.

A estrutura de concreto armado é evidenciada no edifício através dos pilotis de secção circular, que aparecem marcadas no pavimento térreo, sob os prismas. Estão dispostas em malha ortogonal com três eixos de colunas cujas distâncias no sentido transversal variam de 3,50m e 4,00m na fachada principal e entre 2,50m e 5,00m ao longo da barra principal; e eixos cujas distâncias no sentido longitudinal variam entre 3,90m, 4,00m e 4,46m.

As lajes dos pavimentos são do tipo fôrma perdida. Algumas vigas aparecem nas fachadas marcando as arestas do prisma. Do mesmo modo, as lajes inclinadas das rampas internas marcam a fachada voltada para o pátio central. E as lajes das coberturas são convencionais e possuem vigas invertidas, sendo protegidas com telhas de baixo caimento.

Os fechamentos em alvenaria são revestidos em argamassa e recebem acabamento em pintura branca. As divisórias internas são elaboradas com cantos arredondados para facilitar a limpeza dos ambientes do hospital. São empregadas diferentes tipos de esquadrias, de acordo com os ambientes. Os apartamentos, voltados para a Av. João Gualberto, possuem esquadrias de madeira com abertura do tipo guilhotina com contrapeso. E nas áreas das rampas, é empregado um fechamento fixo, com esquadrias formadas por uma grelha de argamassa armada, cujos vãos são vedados com vidros translúcidos para propiciar iluminação natural e privacidade ao fluxo da equipe do hospital e dos pacientes. Nas circulações verticais e nos usos de serviço são utilizadas esquadrias de ferro com janelas basculantes.

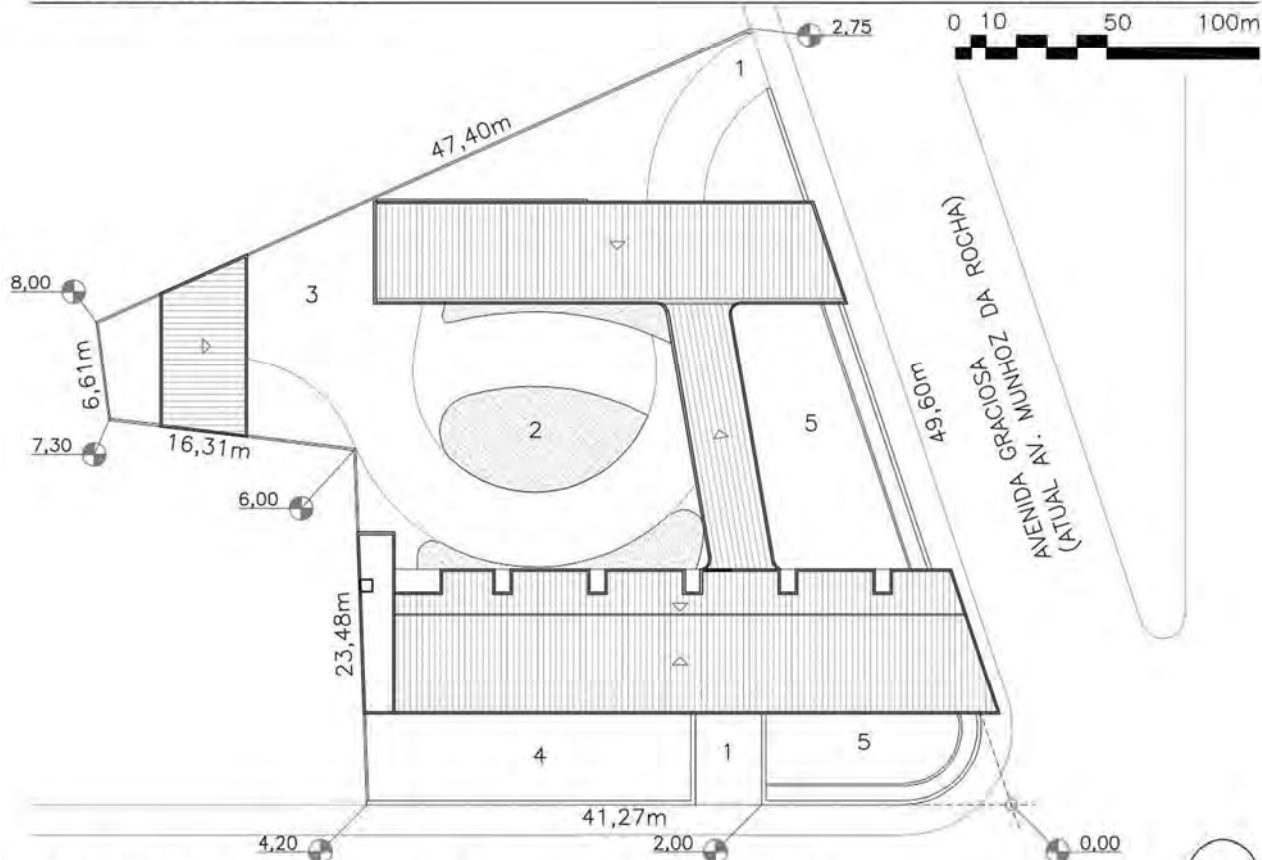
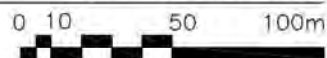
A cobertura é constituída com telhas de fibrocimento de baixo caimento e é dividida em duas águas na barra paralela frontal, uma água na barra transversal e uma água na barra paralela posterior. Todas elas são ocultas pelas platibandas inclinadas, que acompanham a inclinação das telhas e geram os volumes trapezoidais nas barras. O bloco independente apresenta apenas uma água de baixo caimento.

Enquanto embasamento é constituído pelas técnicas tradicionais de alvenarias portantes de tijolos e pedras, o conjunto de barras elevadas caracteriza-se pela técnica moderna do concreto armado, evidenciada pela linguagem racionalista, com prismas sobre pilotis. É como se Artigas colocasse a sua influência da arquitetura wrightiana em confronto com a influência do racionalismo corbusieriano, que vinha se intensificando nos projetos desse período. Isso demonstra que apesar de ter refutado a influência da arquitetura de Wright, Artigas não abandonou as lições aprendidas com a arquitetura do mestre norte-americano. Principalmente acerca de uma espécie de moral quanto ao emprego dos materiais aparentes, que deveriam apresentar-se nas construções de forma honesta.



PLANTA DE SITUAÇÃO

ESC. 1: 2500



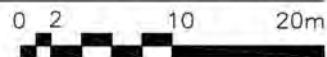
IMPLANTAÇÃO / COBERTURA

AVENIDA JOÃO GUALBERTO

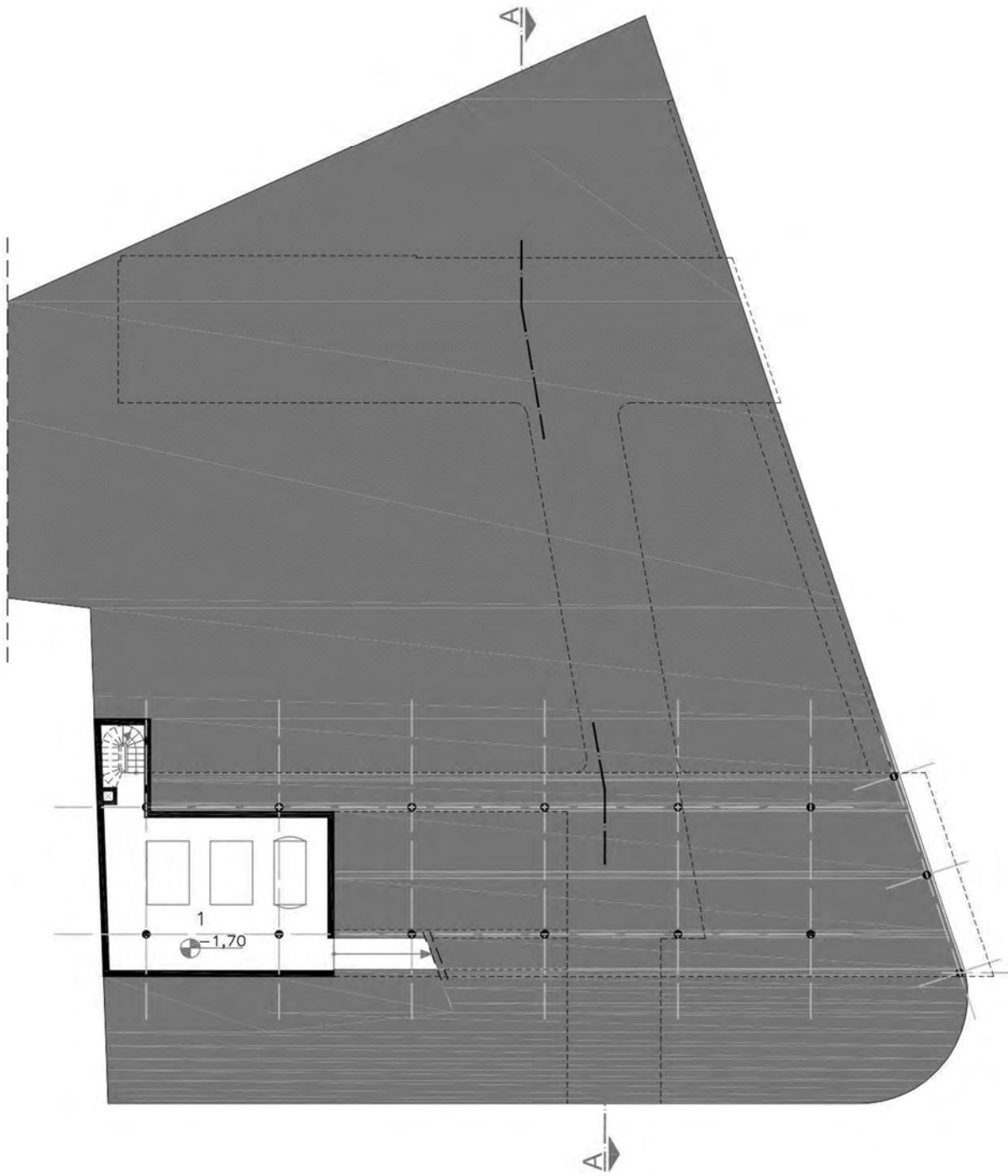
ESC. 1: 500



1.RAMPA DE ACESSO DE VEÍCULOS E PEDESTRES/ 2.JARDIM/ 3.ACESSO PRONTO-SOCORRO E GARAGEM/ 4.PÁTIO DE SERVIÇO/ 5.TERRAÇO-JARDIM



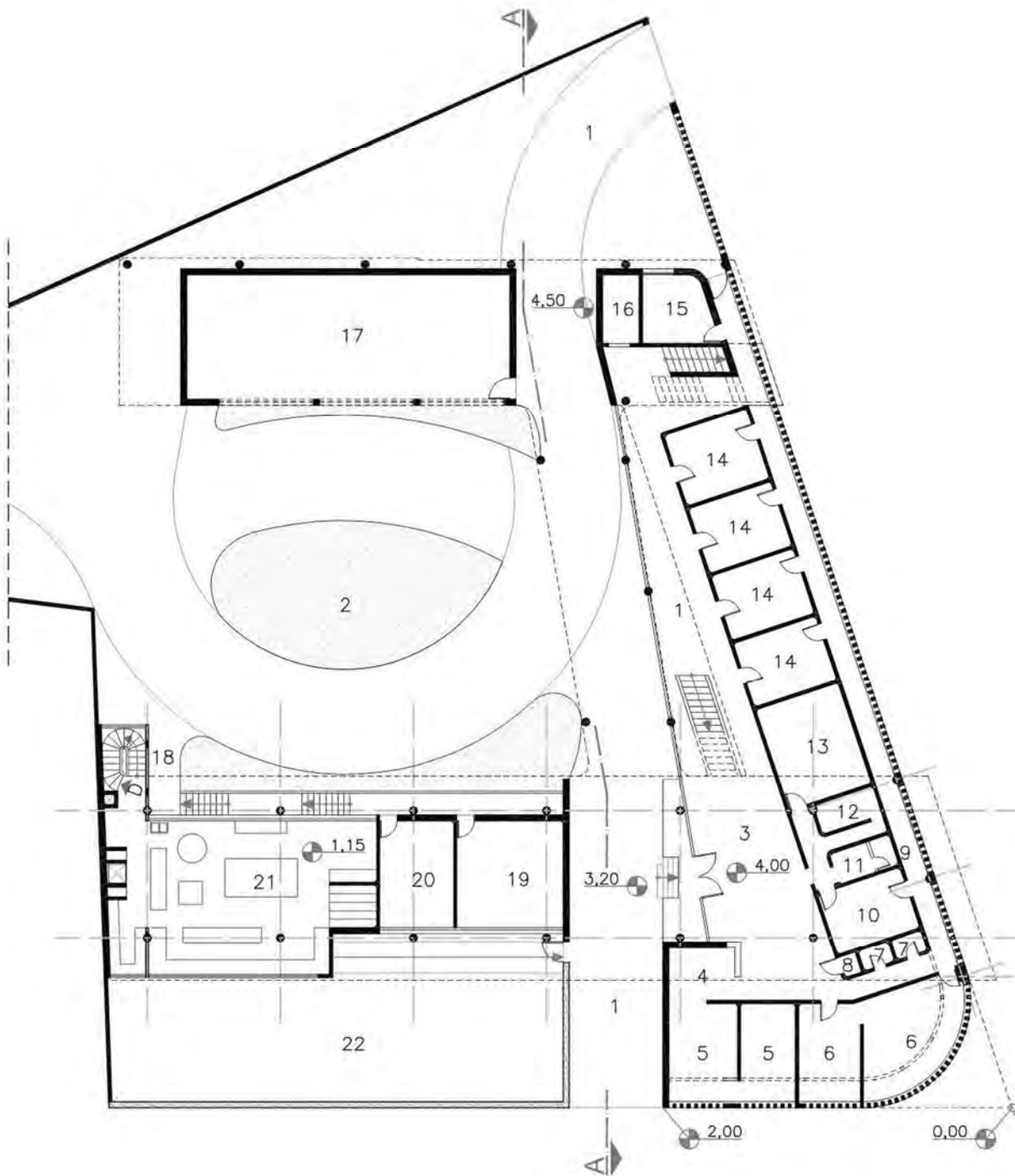




PLANTA SUBSOLO 1 (-1,70m)

1. CALDEIRA

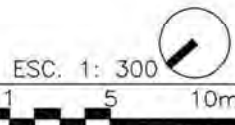


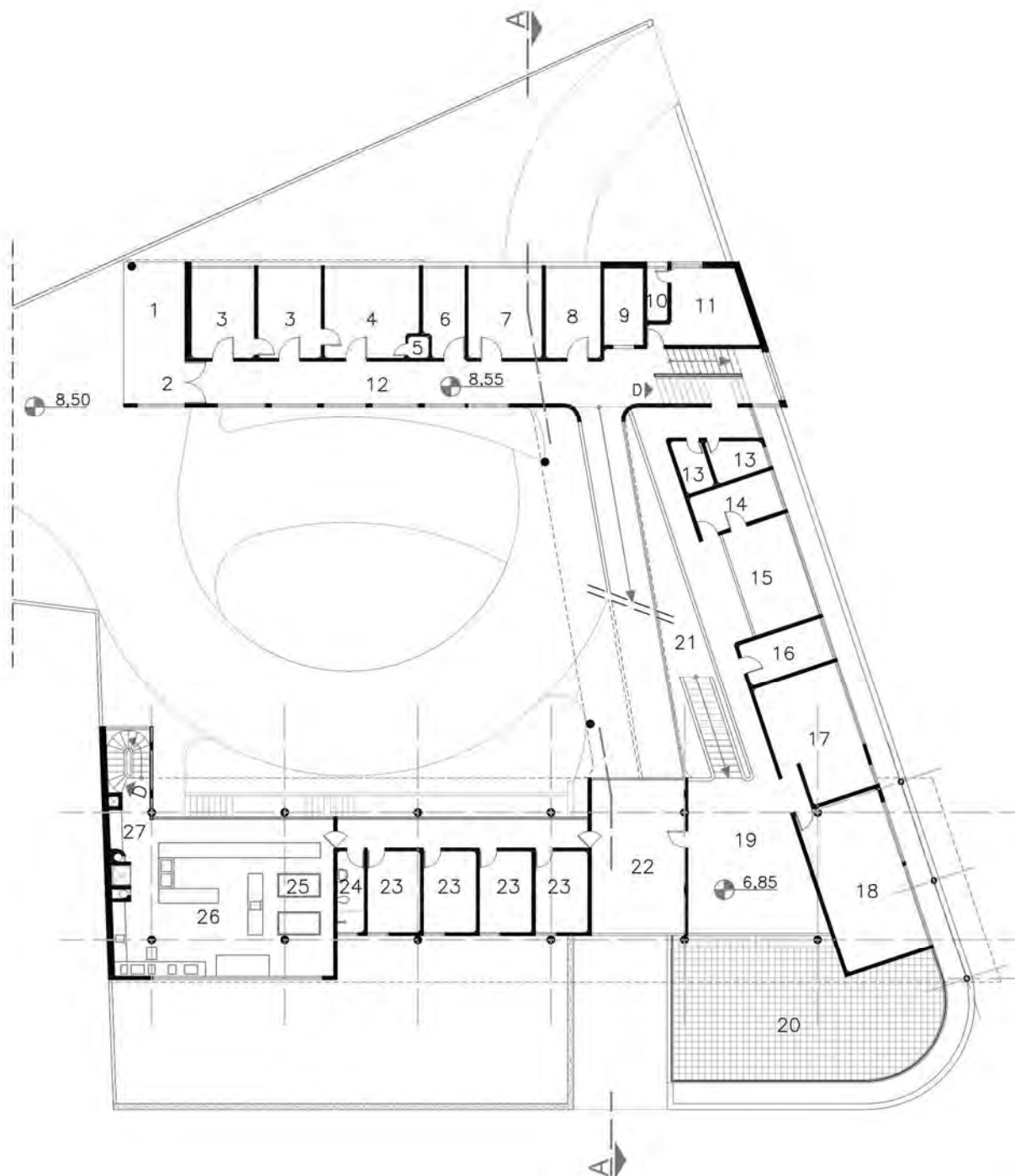


**PLANTA SUBSOLO 2 (+1,15m) E TÉRREO (+4,00m)**

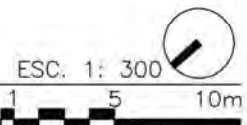
[RECEPÇÃO E CONSULTÓRIOS] 1.RAMPA DE ACESSO DE VEÍCULOS E PEDESTRES/ 2.JARDIM/ 3.HALL E SALA DE ESPERA/ 4.TELEFONISTA/ 5.ADMINISTRAÇÃO/ 6.LABORATÓRIO/ 7.WC/ 8.ARMÁRIO/ 9.CIRCULAÇÃO RESTRITA/ 10.MÉDICO RADIOLÓGISTA/ 11.VESTIÁRIO/ 12.CÂMARA ESCURA/ 13.APARELHO RAIOS X/ 14.CONSULTÓRIO/ 15.VESTIÁRIO/ 16.PREVISÃO ELEVADOR;

[SERVIÇO] 17.DEPÓSITO/ 18.ACESSO SERVIÇO/ 19.DEPÓSITO/ 20.DESPENSA/ 21.LAVANDERIA/ 22.PÁTIO DE SERVIÇO





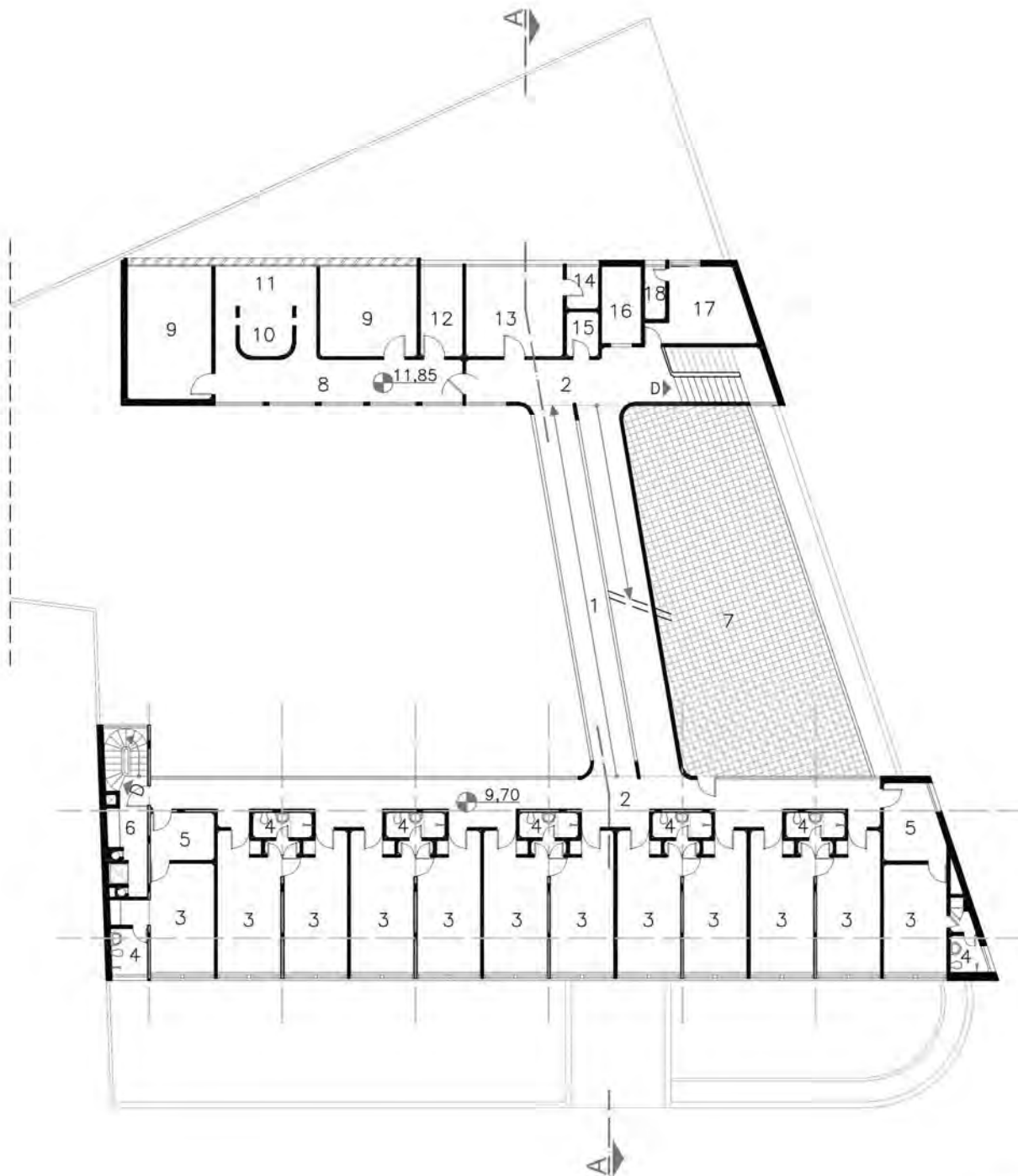
**PLANTA 1ª PAVIMENTO (+6,85m) E 1º B PAVIMENTO (+8,55m)**



[PRONTO-SOCORRO] 1.TERRAÇO COBERTO/ 2.ENTRADA ACIDENTADOS/  
 3.CURATIVOS/ 4.TRAUMATOLOGIA/ 5.CÂMARA ESCURA/ 6.BANHOS/ 7.GAZOTERAPIA/  
 8.ELETROTHERAPIA/ 9.PREVISÃO ELEVADOR/ 10.WC/ 11.ENFERMEIRA CHEFE/ 12.CIRCULAÇÃO;

[BERÇÁRIO] 13.WC/ 14.TOILET BEBÊS/ 15.BERÇÁRIO/ 16.FARMÁCIA/ 17.CAPELA/  
 18.BIBLIOTECA/ 19.SALA DE ESTAR/ 20.TERRAÇO-JARDIM/ 21.VAZIO;

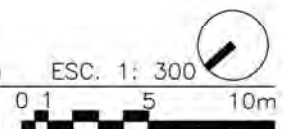
[SERVIÇO] 22.REFEITÓRIO/ 23.QUARTO/ 24.BWC/ 25.COPA/ 26.COZINHA/ 27.SERVIÇO

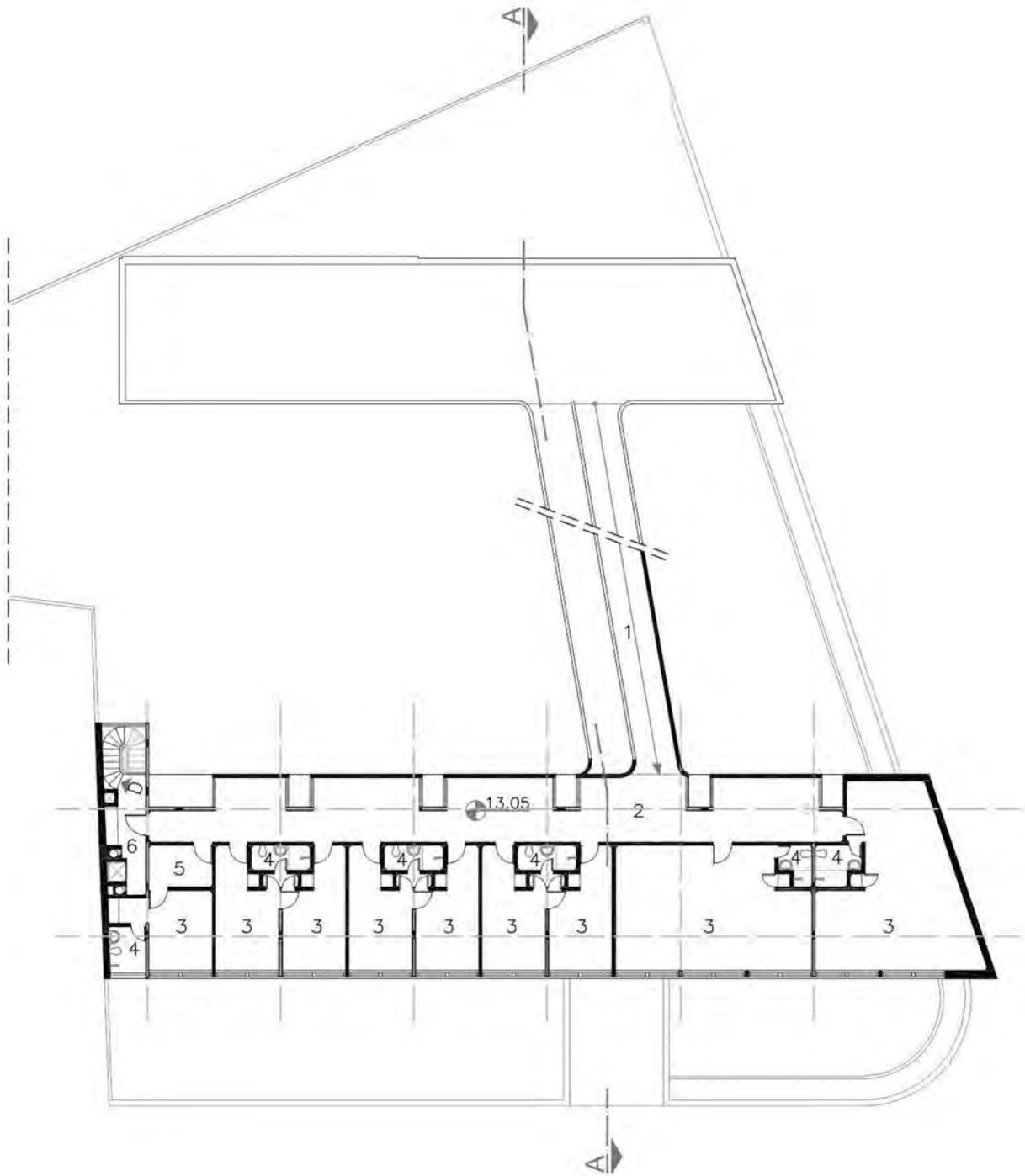


**PLANTA 2ª PAVIMENTO (+9,70m) E 2ª B PAVIMENTO (+11,85m)**

[APARTAMENTOS] 1.RAMPAS/ 2.CIRCULAÇÃO/ 3.QUARTO/ 4.BWC/ 5.ESTAR/  
6.COPA E SERVIÇO/ 7.TERRAÇO-JARDIM;

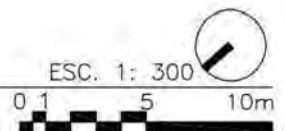
[CENTRO CIRÚRGICO] 8.CIRCULAÇÃO RESTRITA/ 9.OPERAÇÕES/ 10.LAVABO/  
11.ESTERILIZAÇÃO/ 12.MACAS/ 13.PARTOS/ 14.TOILETE BEBÊS/ 15.ROUPARIA/  
16.PREVISÃO ELEVADOR/ 17.MÉDICO INTERNO/ 18.WC

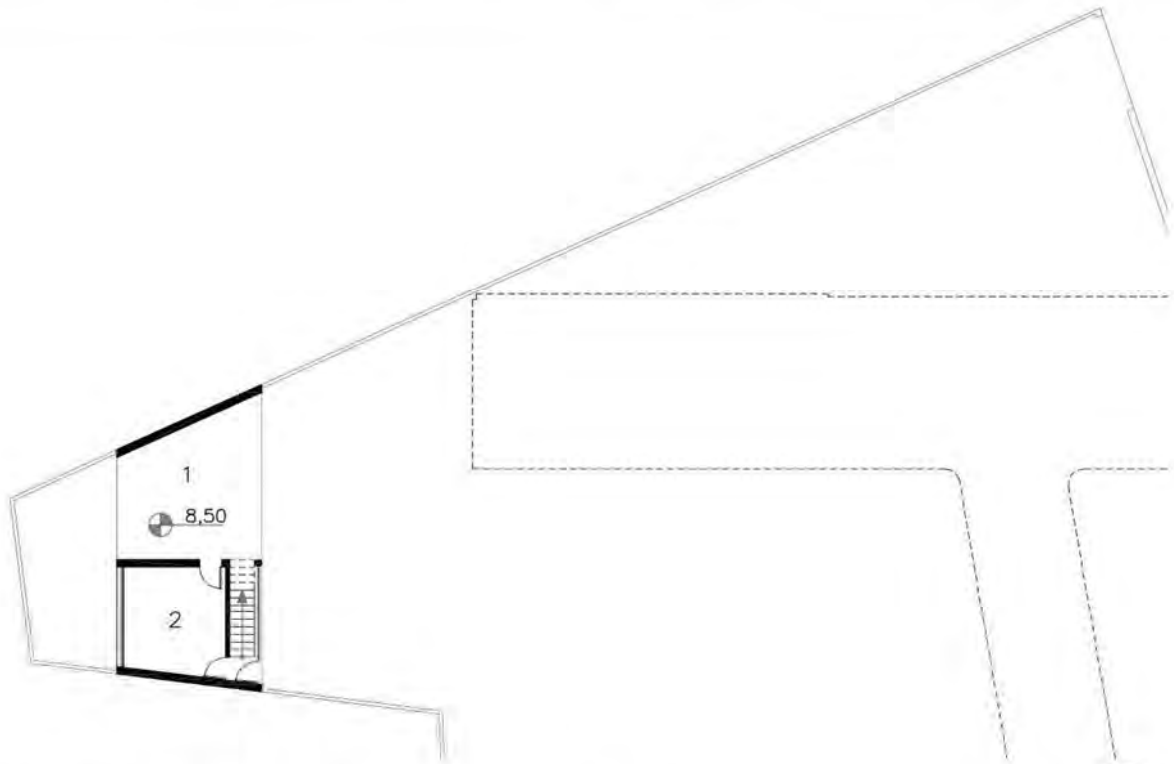




PLANTA 3º PAVIMENTO (+13,05m)

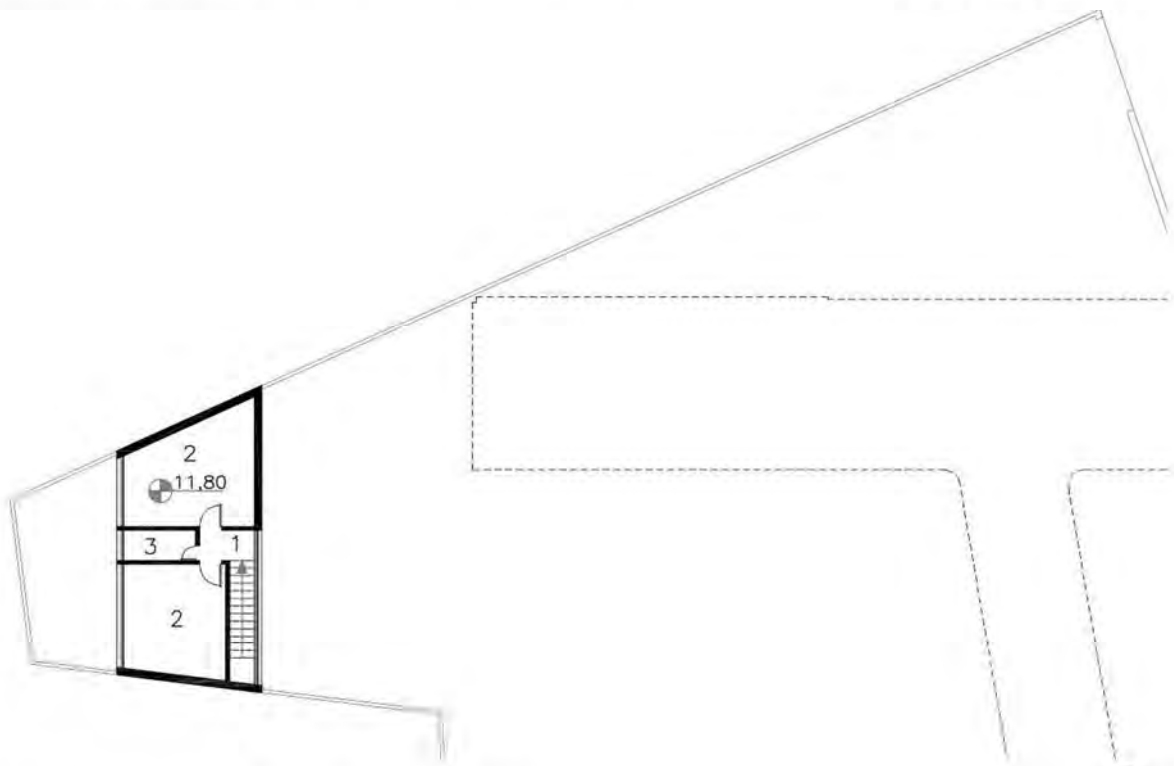
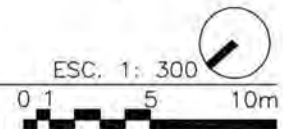
1.RAMPAS/ 2.CIRCULAÇÃO/ 3.QUARTO/ 4.BWC/ 5.ESTAR/ 6.COPA E SERVIÇO





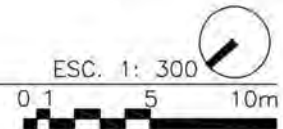
**BLOCO GARAGEM - PLANTA TÉRREO (+8,50m)**

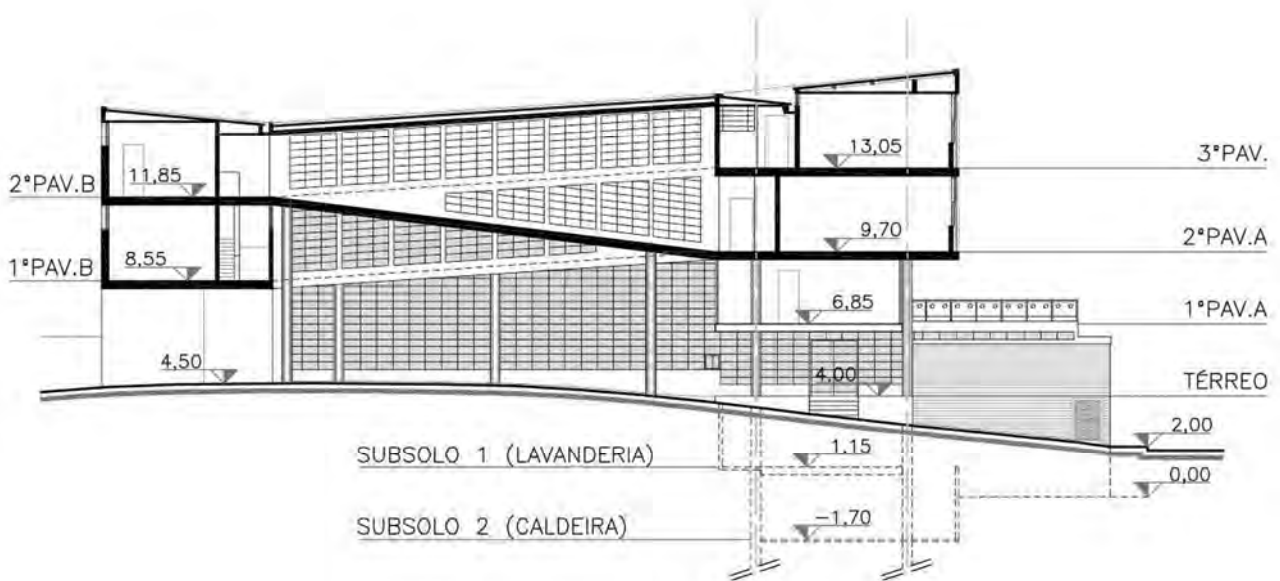
1.GARAGEM/ 2.NECROTÉRIO



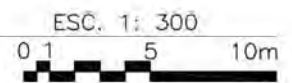
**BLOCO GARAGEM - PLANTA SUPERIOR (+11,80m)**

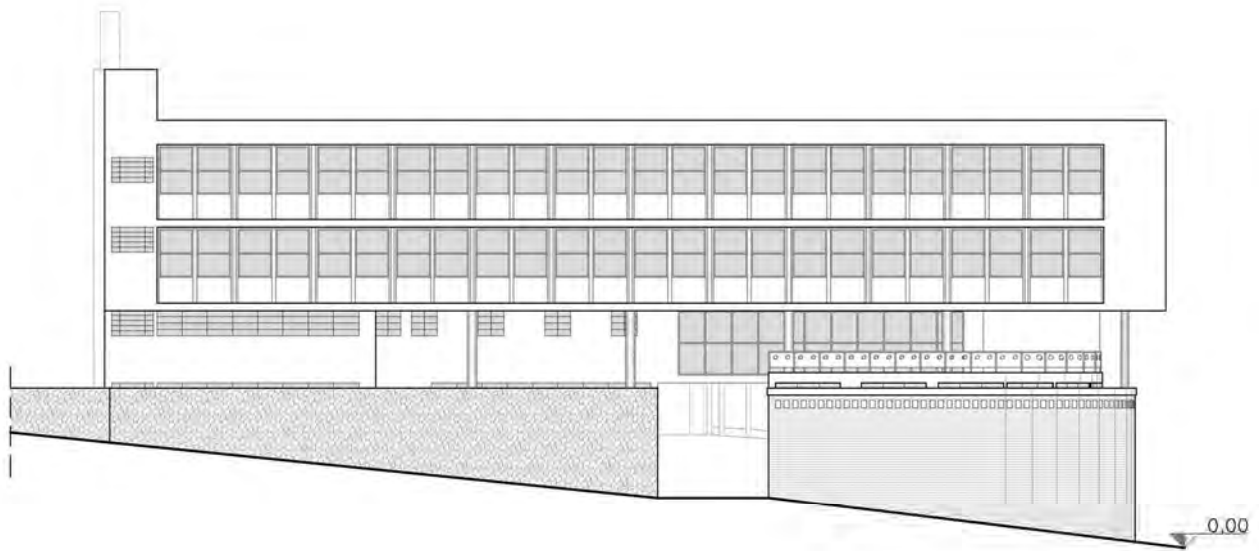
1.CIRCULAÇÃO/ 2.DORMITÓRIO/ 3.BWC





CORTE AA'

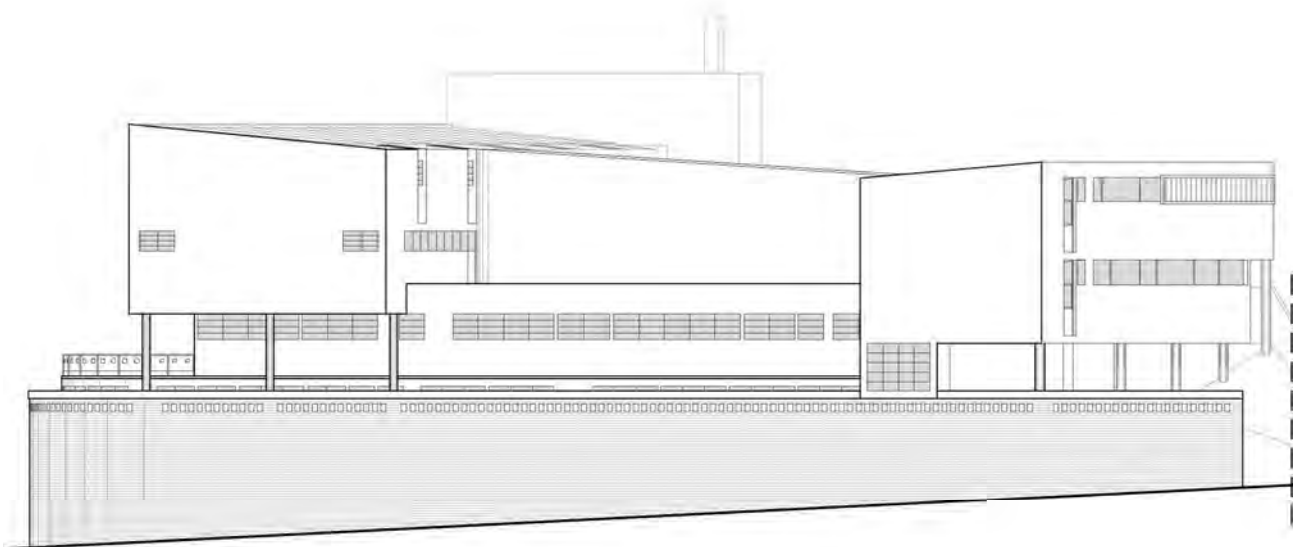




ELEVAÇÃO 1 - AV. JOÃO GUALBERTO

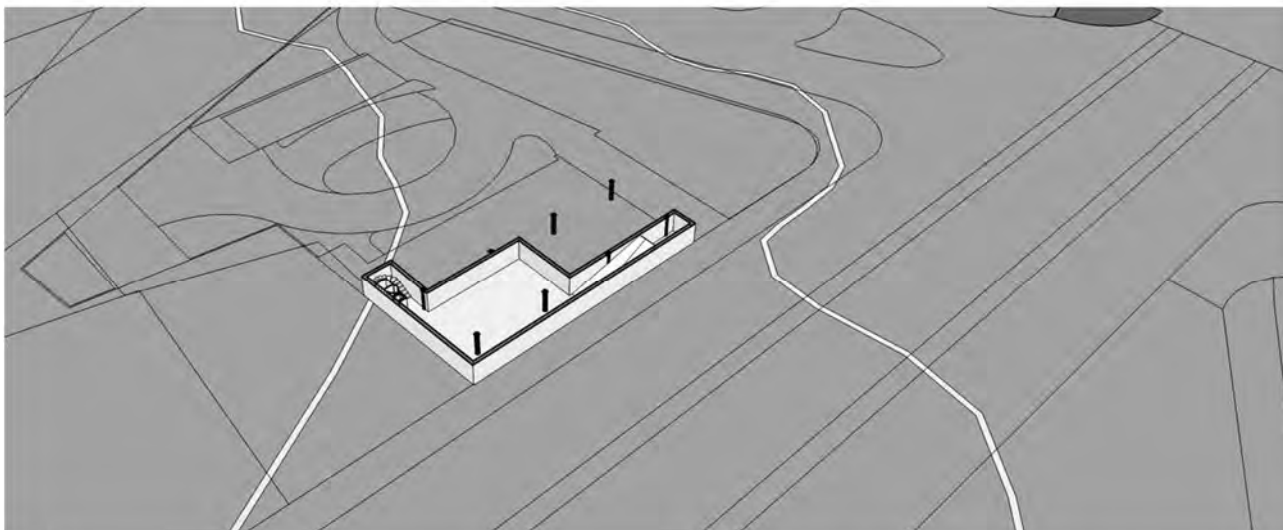
ESC. 1: 300  
0 1 5 10m

246

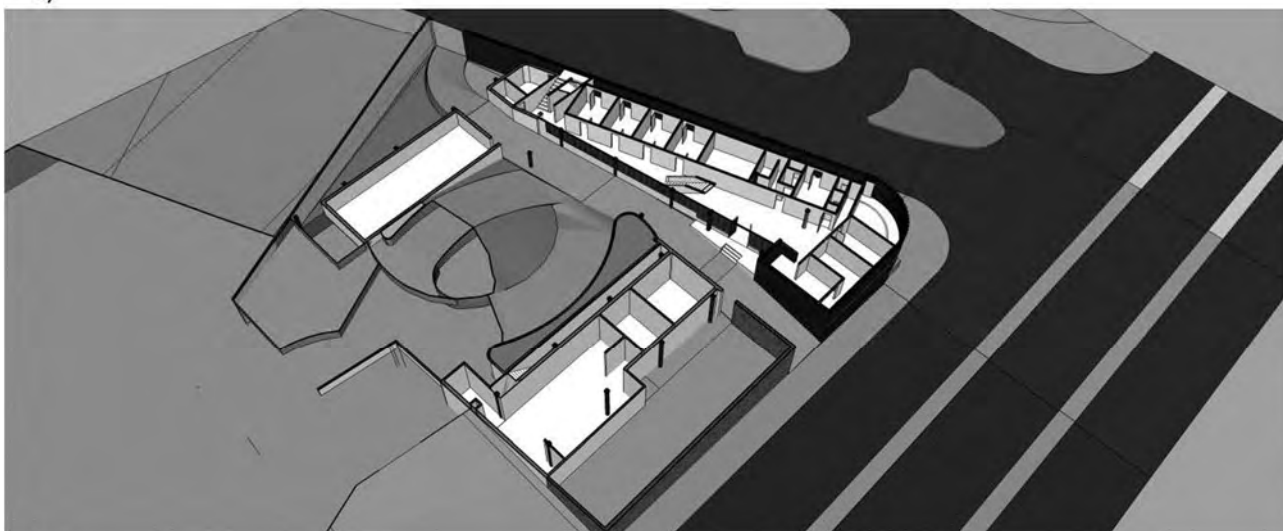


ELEVAÇÃO 2 - AV. GRACIOSA (ATUAL AV. MUNHOZ DA ROCHA) ESC. 1: 300

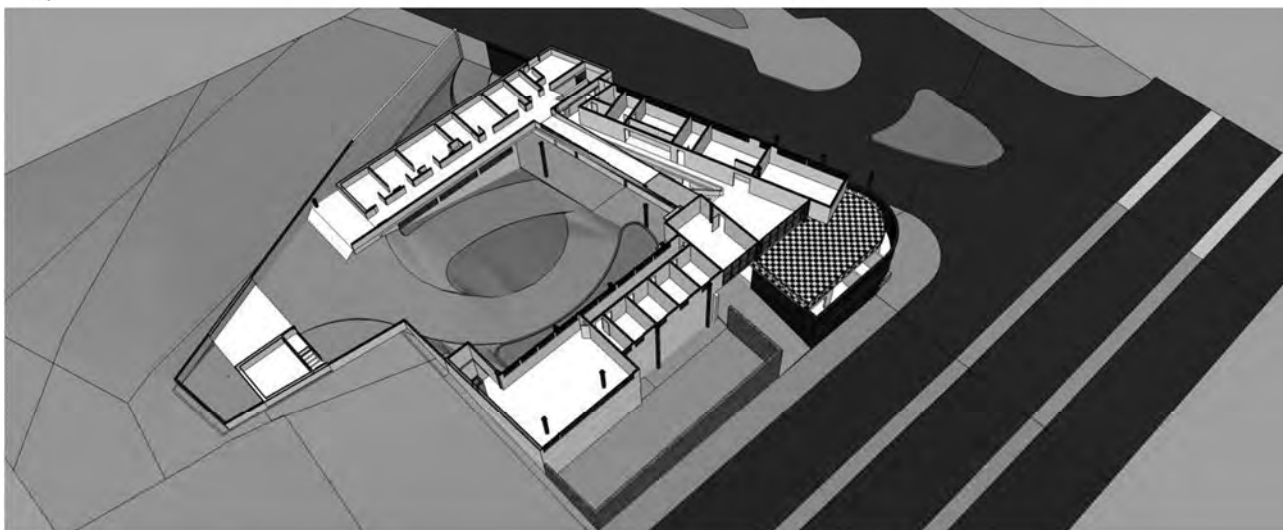




a)



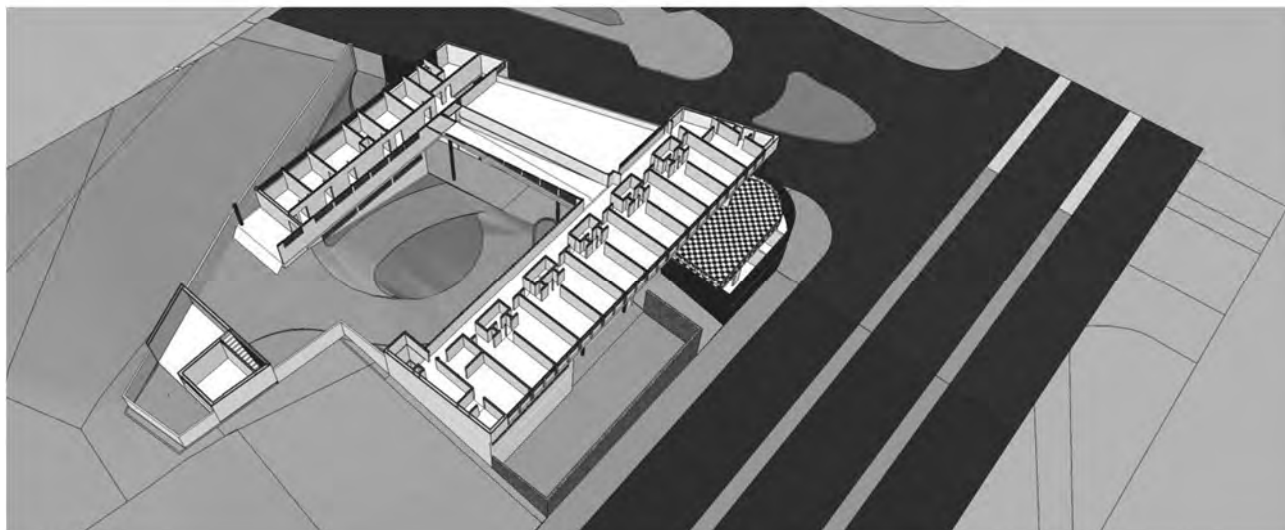
b)



c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

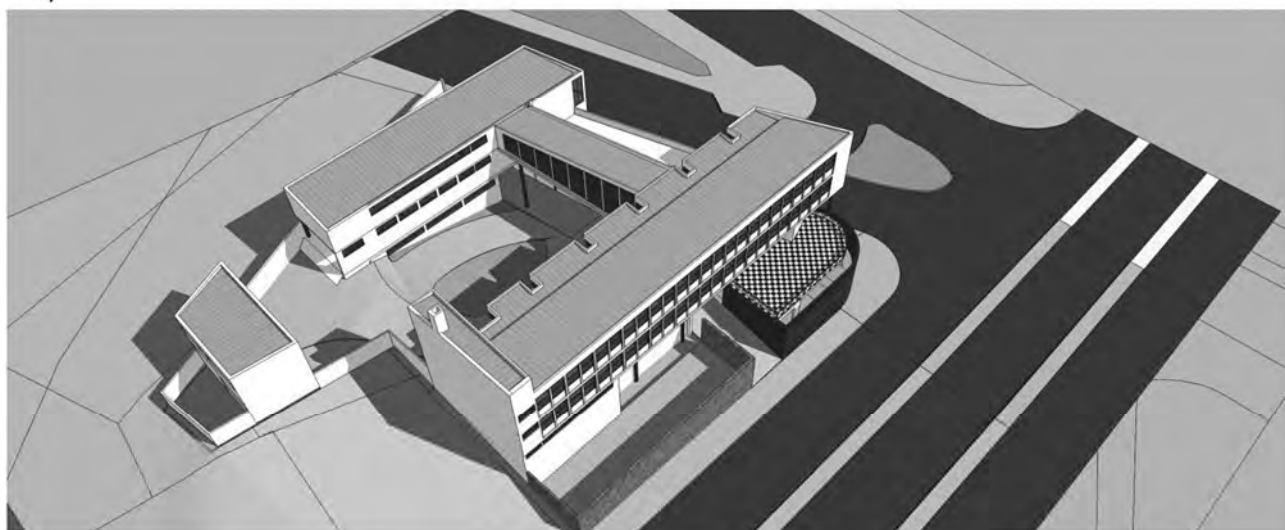
a) Planta subsolo (-1,70) ; b) Planta subsolo 2(+1,15) e Térreo (+4,00) ; c) Planta 1º Pavimento A (+6,85), Pavimento B (+8,55) e Bloco Garagem (+8,50)



a)



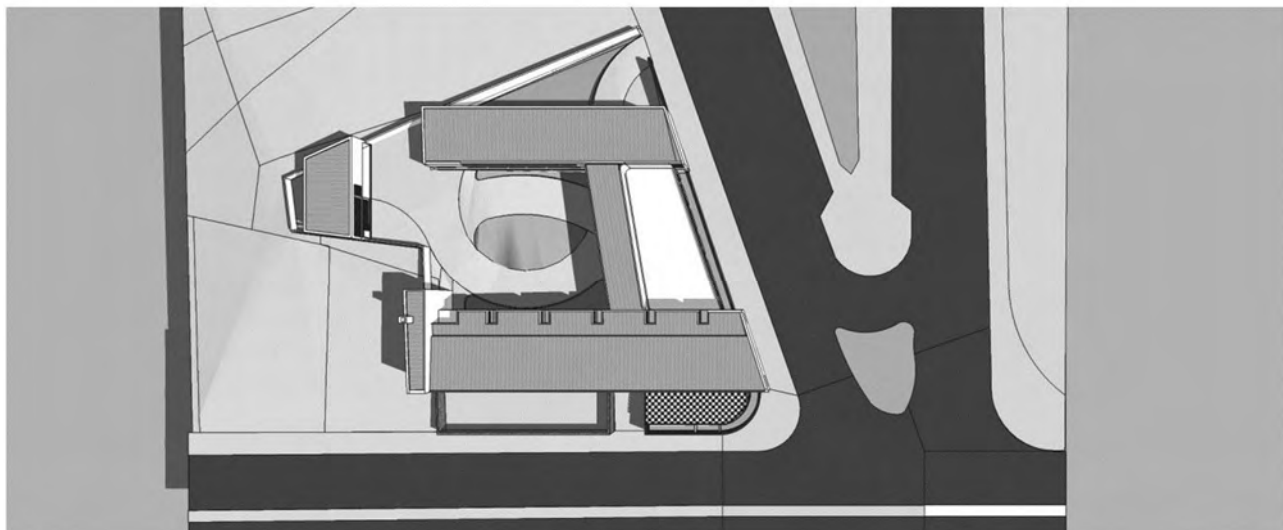
b)



c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

a) Planta 2º Pavimento A (+9,70), 2º Pavimento B (+11,85) e Bloco Garagem (+11,80); b) Planta 3º Pavimento (+13,05); c) (Planta Cobertura)



a)



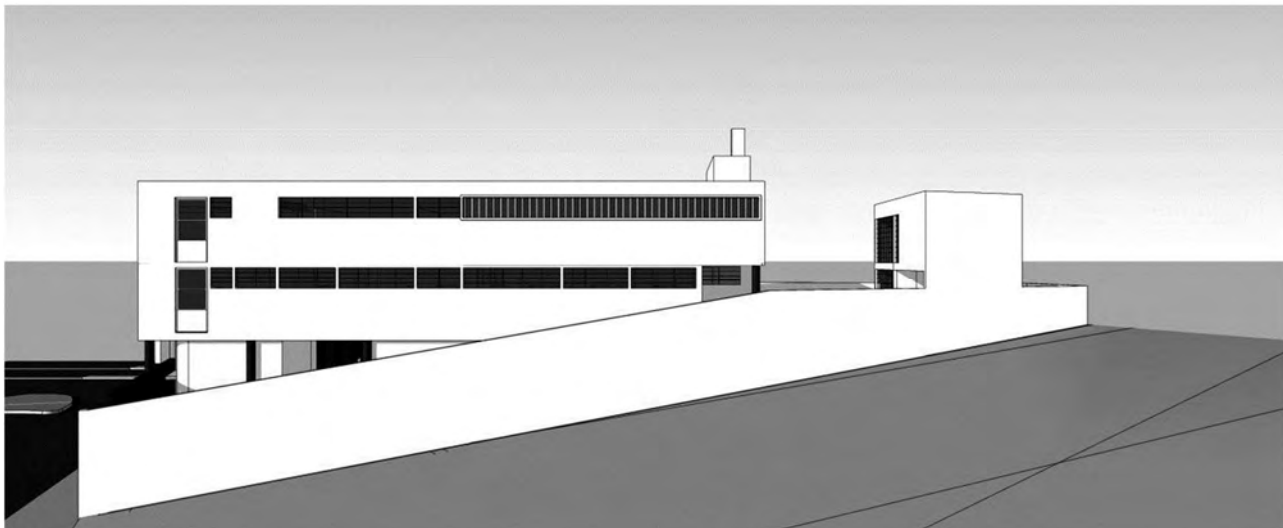
b)



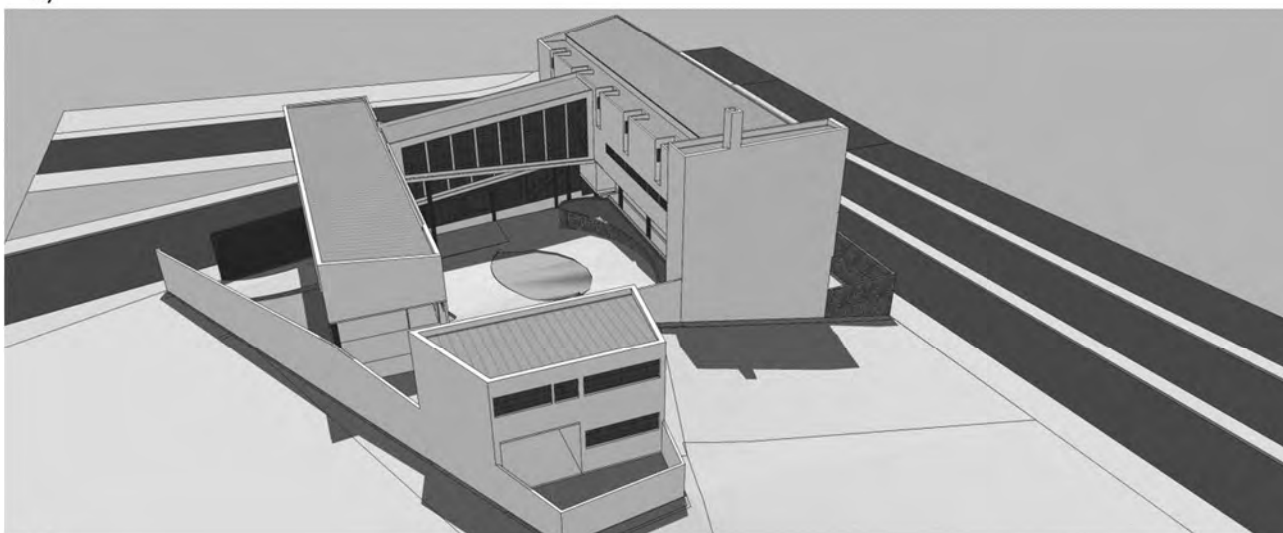
c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

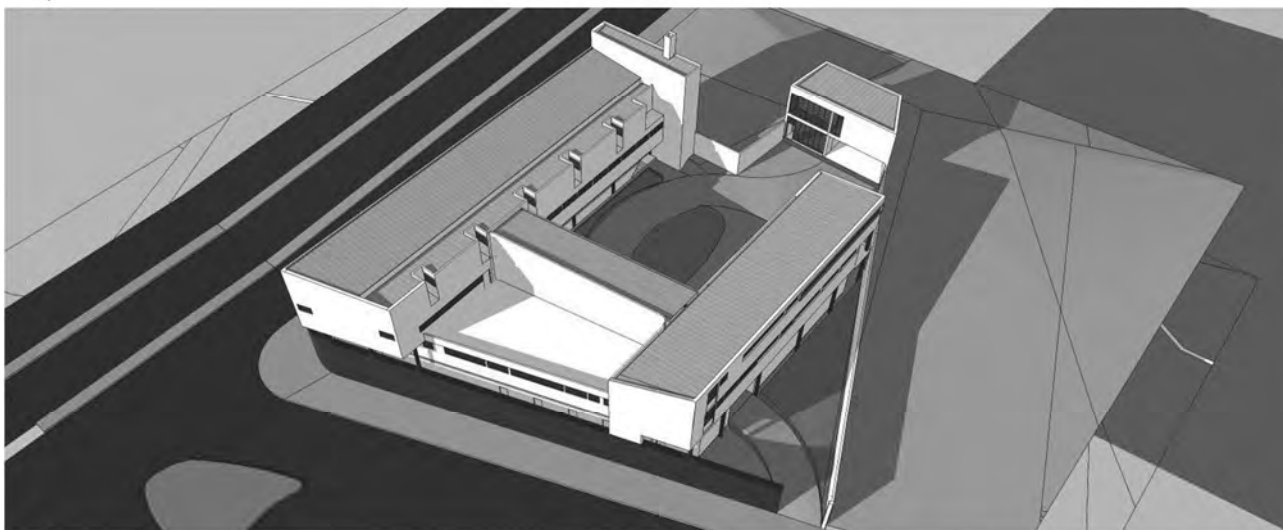
a) Implantação; b) Elevação 01; c) Elevação 02



a)



b)



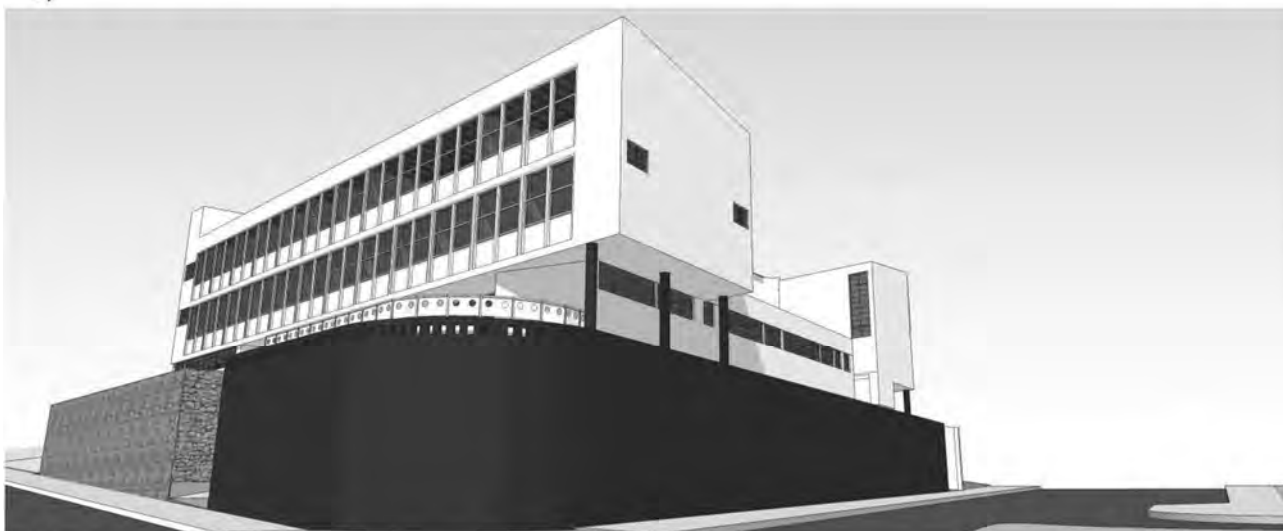
c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

a) Elevação 03; b) Vista aérea 01; c) Vista aérea 02



a)



b)



c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

a) Vista aérea 03; b) Vista do observador 01; c) Vista do observador 02



a)



b)



c)



(d)

### FOTOGRAFIAS

Hospital em construção: a) Fachada frontal ; b) Fachada frontal; c) Vista a partir da esquina; d) Execução da laje tipo caixão (Fonte: Biblioteca da FAU-USP).



a)



b)



c)



d)

### FOTOGRAFIAS

a) Vista a partir da esquina Av. João Gualberto e Av. Munhoz da Rocha; b) Fragmento da fachada; c) Vista terraço lateral; (Fonte: Biblioteca da FAU-USP) d) Vista terraço frontal (Fonte: Acervo HSL).



a)



b)



d)



c)



e)

## FOTOGRAFIAS

a) Vista noturna a partir da esquina; b) Vista noturna das rampas a partir do pátio; c) Pátio central; d) Vista das rampas a partir do pátio; e) Vista a partir do acesso frontal para o pátio (Fonte: Acervo HSL).





a)



b)

## FOTOGRAFIAS

a) Vista aérea 01; b) Vista aérea 02 (Fonte: Acervo HSL).



a)



b)



c)

## FOTOGRAFIAS

a) Vista aérea 03; b) Vista aérea 04; c) Vista aérea 05 (Fonte: Acervo HSL).



a)



b)



(d)



c)



(e)

## FOTOGRAFIAS

a) Sala de cirurgia; b) Circulação apartamentos; c) Interior apartamento; d) Circulação; e) Estar apartamento  
(Fonte: Acervo HSL).



a)



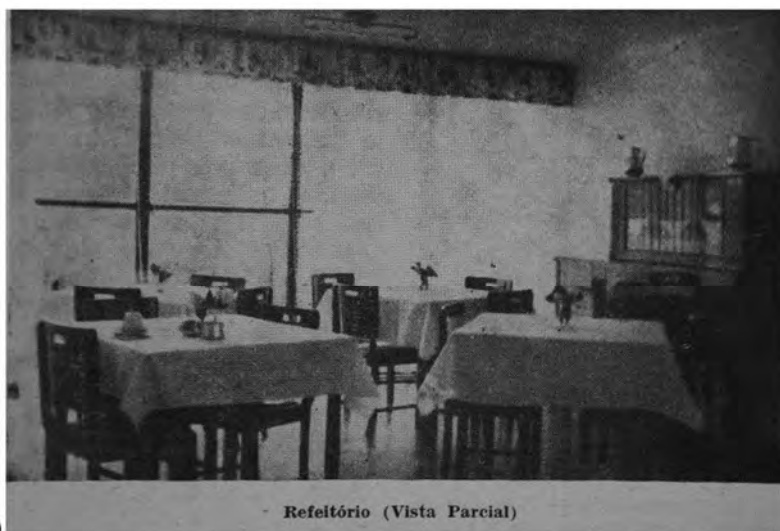
b)



c)

## FOTOGRAFIAS

a) Cozinha; b) Lavanderia lavagem; c) Lavanderia (Fonte: Acervo HSL).



a)



b)



c)

## FOTOGRAFIAS

a) Refetório; b) Sala de visitas; c) Portaria e centro telefônico (Fonte: Revista A Divulgação).



a)



b)



c)

## FOTOGRAFIAS

a) Fachada frontal; b) Vista das fachadas a partir da esquina; c) Fragmento da fachada e esquadrias (Fonte: Bruna Oliva, 2014)



a)



b)



d)



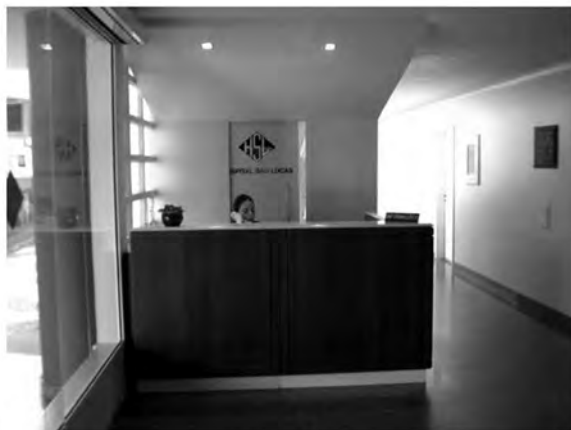
c)



e)

## FOTOGRAFIAS

a) Fachada lateral (Fonte: Bruna Oliva, 2014); b) Vista do acesso a partir do passeio; c) Acesso ao pátio; d) Vista aérea; e) Detalhe esquadrias (Fonte: Fotografia do autor, 2010).



a)



c)



b)



d)

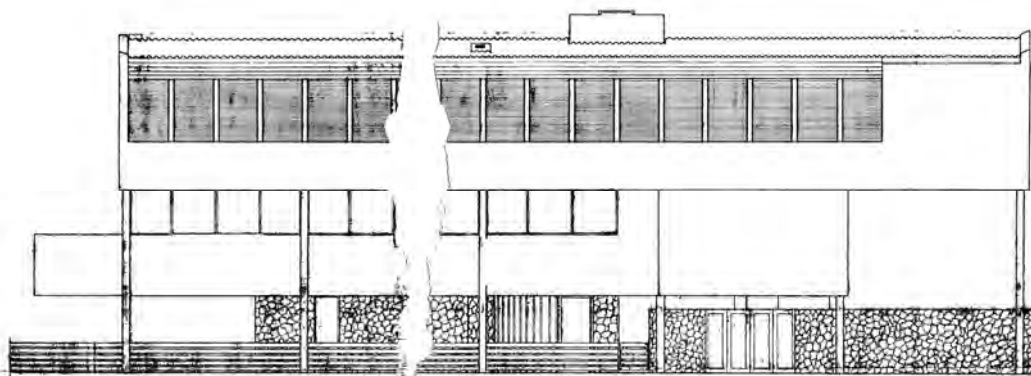
## FOTOGRAFIAS

a) Recepção; b) Circulação; c,d) Vista das rampas (Fonte: Fotografia do autor, 2010).





PROJETO 04  
1ª Casa Álvaro Correia de Sá  
Curitiba, 1945



1ª Casa Álvaro Correia de Sá, elevação para a Al. Prudente de Moraes (Biblioteca da FAU-USP).

#### FICHA TÉCNICA

<b>Data de projeto:</b>	1945.
<b>Localização:</b>	Alameda Prudente de Moraes, esquina com a Rua Saldanha Marinho, Centro, Curitiba, PR.
<b>Cliente / contato:</b>	Sr. Álvaro Correia de Sá e Sra. Ivete Villanova de Sá (tios do arquiteto).
<b>Situação:</b>	Não construído.
<b>Arquivos:</b>	Estudo preliminar, projeto executivo, projeto estrutural (FAU-USP).
<b>Observações:</b>	O lote original foi vendido pelo cliente em 1947, sendo posteriormente, subdividido e ocupado por uma série de casas aprovadas com alvarás expedidos a década de 1960. Algumas obras citam como projeto “construído”, devido à confusão com outra casa projetada para os mesmos tios do arquiteto, construída em Ponta Grossa em 1949, que será vista a seguir.
<b>Proprietário atual:</b>	-
<b>Uso atual:</b>	-
<b>Principal publicação:</b>	-

#### **P.04. Informações gerais:**

Esta casa foi projetada para o Sr. Álvaro Correia de Sá, madeireiro, tio do arquiteto casado com a irmã de sua mãe, a Sra. Ivete Villanova. A casa seria vizinha de outro projeto encomendado pelo outro tio, Inocente Villanova Júnior. Arquivado no acervo da FAU-USP, o projeto contém desenhos em nível de execução, inclusive com pormenores de esquadrias, cobertura, escadas e outros elementos. Entretanto, não foi construída. Junto à Prefeitura de Curitiba, verificou-se em um documento que atesta a venda dos lote em 1947<sup>281</sup>.

Em 1949, o arquiteto projetou uma segunda residência para o Sr. Álvaro Correia de Sá na cidade de Ponta Grossa, que será analisada mais adiante (PROJETO 08).

#### **P.04. Terreno:**

O terreno localiza-se na Rua Prudente de Moraes, S/N, esquina com a Rua Saldanha Marinho, no Centro. Possui formato retangular, com dimensões aproximadas de 62,00m de testada para a Rua Prudente de Moraes e 11,00m para a Rua Saldanha Marinho. Sua área é de 682,00 m<sup>2</sup>.

Sua topografia é praticamente plana, apresentando um desnível suave de 0,50m no sentido longitudinal, que sobe da divisa lateral direita em direção à testada da Rua Saldanha Marinho.

#### **P.04. Partido:**

O partido é gerado a partir da composição de duas barras paralelas sobrepostas sobre pilotis que comportam o 1º e o 2º pavimentos, as barras são paralelas à Rua Prudente de Moraes. A sobreposição das barras dos 1º e 2º pavimento se faz de forma escalonada, no sentido em que o segundo pavimento projeta-se sobre o passeio, criando um balanço, mas também no sentido longitudinal, onde o volume do primeiro pavimento se lança fora da projeção do segundo pavimento conformando assim um terraço descoberto.

Perpendicular à barra do 1º pavimento tem-se um volume retangular agrupado a ele na parte posterior, que configura a área de serviço, a composição entre eles configura uma planta em “L”. Lançando a projeção deste pavimento no térreo, sobre o qual esta situado, tem-se a mesma conformação de planta em “L”. Já o 2º pavimento é configurado por uma barra única configurando assim uma planta retangular.

Quanto à implantação, o volume longitudinal da edificação apresenta-se no alinhamento predial, posicionada mais próxima ao terreno vizinho, e a partir da inserção da barra transversal cria-se uma segmentação do terreno, conformando um jardim de serviço na lateral direita do terreno de quem olha da Rua Prudente de Moraes, e um grande jardim na esquina.

---

<sup>281</sup> CURITIBA. Prefeitura Municipal. Cadastro técnico. **Requerimento de transferência do lote 1-NO-A78b** [Álvaro Correia de Sá]. Transferido em 24/ 03/ 1947.

#### **P.04. Programa e organização espacial:**

O programa de necessidades está organizado em três pavimentos: pavimento Térreo, 1º Pavimento e 2º Pavimento.

Os acessos ao terreno, tanto de veículos quanto de pedestres são realizados por portões distintos, porém ambos pela Rua Prudente de Moraes. O acesso de pedestre é feito por um pátio integrado ao jardim da esquina que leva diretamente à escada de acesso social ao 1º pavimento, e o acesso de veículos integrado ao jardim de serviço conduz à escada de serviço que também leva ao 1º pavimento.

Ao conduzir-se pela escada social chega-se ao 1º PAVIMENTO que abriga o setor social composto pelo estar, o qual tem integração com o terraço, criando assim uma relação com o jardim da esquina. A área de estar é segmentada por uma lareira central, criando assim dois ambientes, estar social e jantar, junto ao jantar está posicionado um lavabo (WC). Toda a área do setor social recebe generosas aberturas, através das esquadrias, que permitem vista tanto para a rua quanto para o fundo do terreno.

Pela escada de serviço é possível acessar o setor de serviço, que é composto por dormitório de empregada com banheiro, despensa e cozinha, a qual possui conexão com o estar.

O acesso ao segundo pavimento, que abriga o setor íntimo, é feito pelo núcleo de escada social que leva a um pequeno hall interligado ao corredor pelo qual se distribuem os cinco dormitórios existentes, sendo quatro na porção que se volta para a rua e um que se volta para os fundos; juntamente de dois banheiros, sendo que um deles dá acesso a um terraço coberto existente que possui vista para o jardim de serviço.

Deste modo tem-se o setor de serviço compartimentado no volume transversal, e os setores social e íntimo dispostos nas barras longitudinais ao terreno.

#### **P.04. Sistema construtivo:**

O sistema construtivo proposto é em concreto armado e alvenaria de tijolos. Nesta casa o concreto desempenha um papel fundamental na definição da construção e da linguagem, que se relaciona diretamente com o racionalismo.

Um muro de alvenaria de pedra faz a vedação do espaço do jardim de serviço e a segmentação entre os acessos de pedestres e de veículos, bem como envolve a escada social e toda a área de serviço localizada no pavimento térreo. Nos demais limites do terreno a vedação é feita por cerca de madeira.

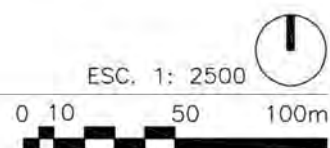
A estrutura de concreto fica bem evidente nos pilotis, livres no térreo, destacados no 1º pavimento, e absorvidos pelo prisma retangular formado pelo 2º pavimento. As escadas são constituídas em concreto e protegidas por um guarda corpo em barras de madeiras verticais fixadas a cada degrau e na laje acima.

A alvenaria de tijolos apresenta espessuras simples e dupla, que variam entre 14,00 e 28,00 cm. As vedações são constituídas por janelas modulares com esquadrias de madeiras, com folhas de pivotantes, junto das áreas sociais do 1º pavimento. Nas áreas dos dormitórios no 1º e 2º pavimento, as janelas também são modulares, mas com esquadrias de madeira e venezianas. Nas áreas de banheiros, cozinha e circulação do 2º pavimento são utilizadas esquadrias de ferro basculantes.

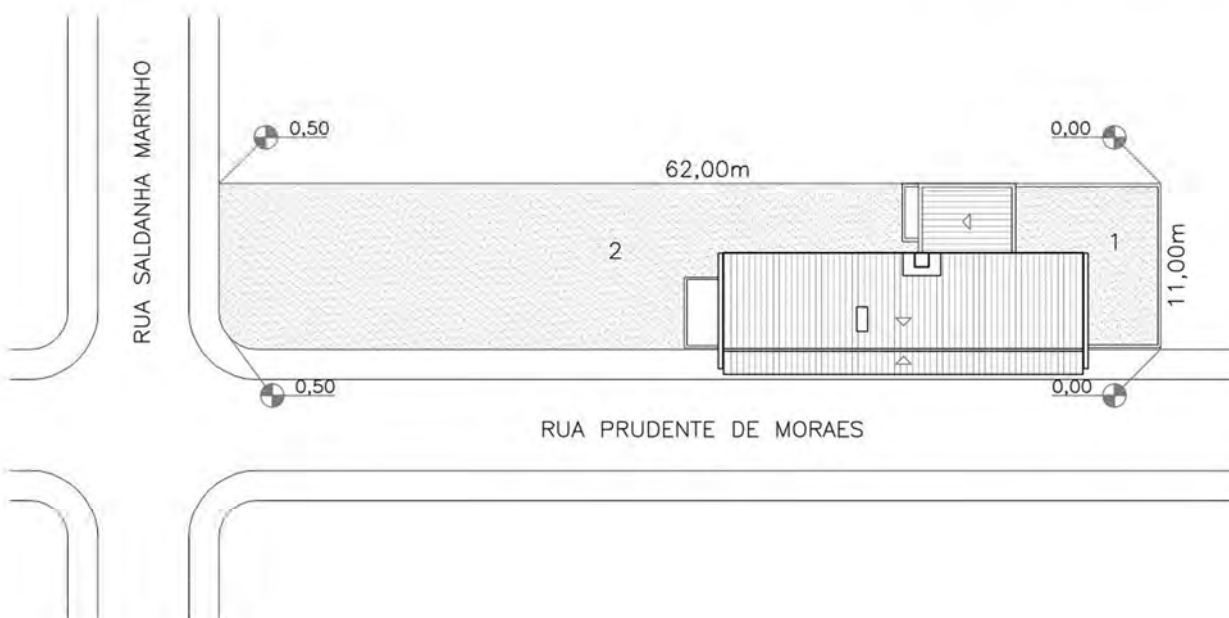
As coberturas são constituídas com estrutura de madeira e vedação em telhas de fibrocimento. A cobertura da barra transversal possui apenas uma água. E a cobertura do 2º pavimento é composta por duas águas assimétricas, dispostas de modo invertido, com caimento para uma calha longitudinal. Suas laterais são contidas por platibandas e a água de menor largura projeta-se num beiral visível ao longo da fachada frontal.



PLANTA DE SITUAÇÃO

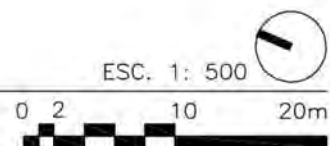


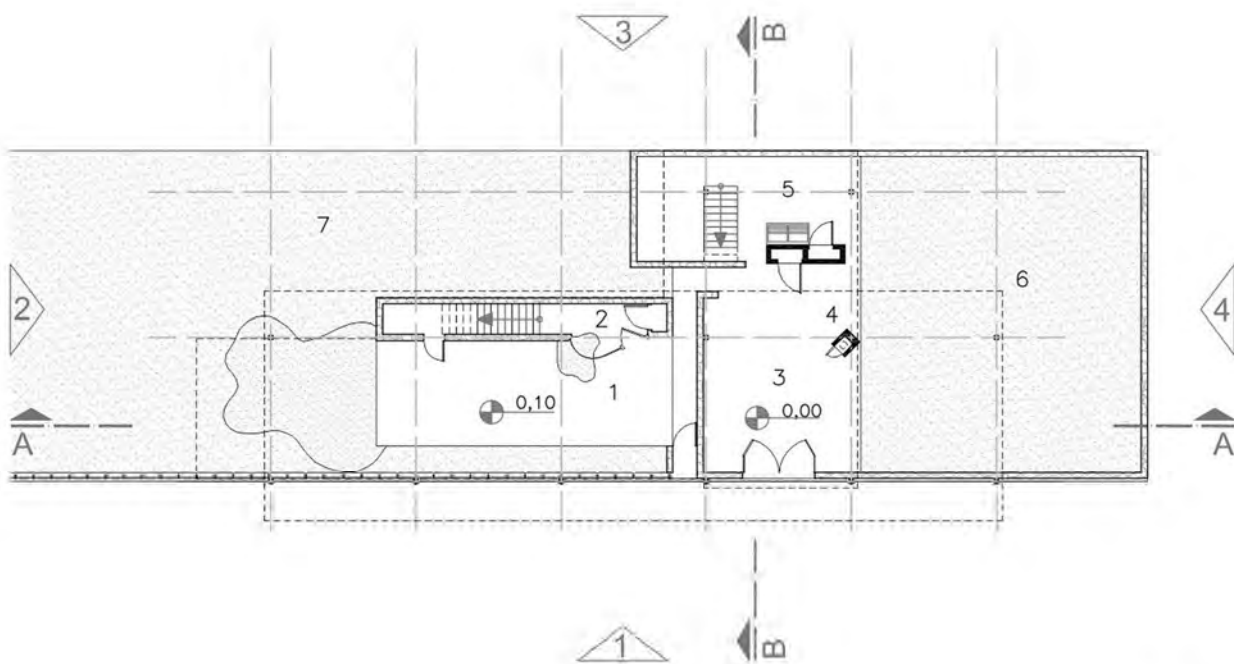
268



IMPLANTAÇÃO / COBERTURA

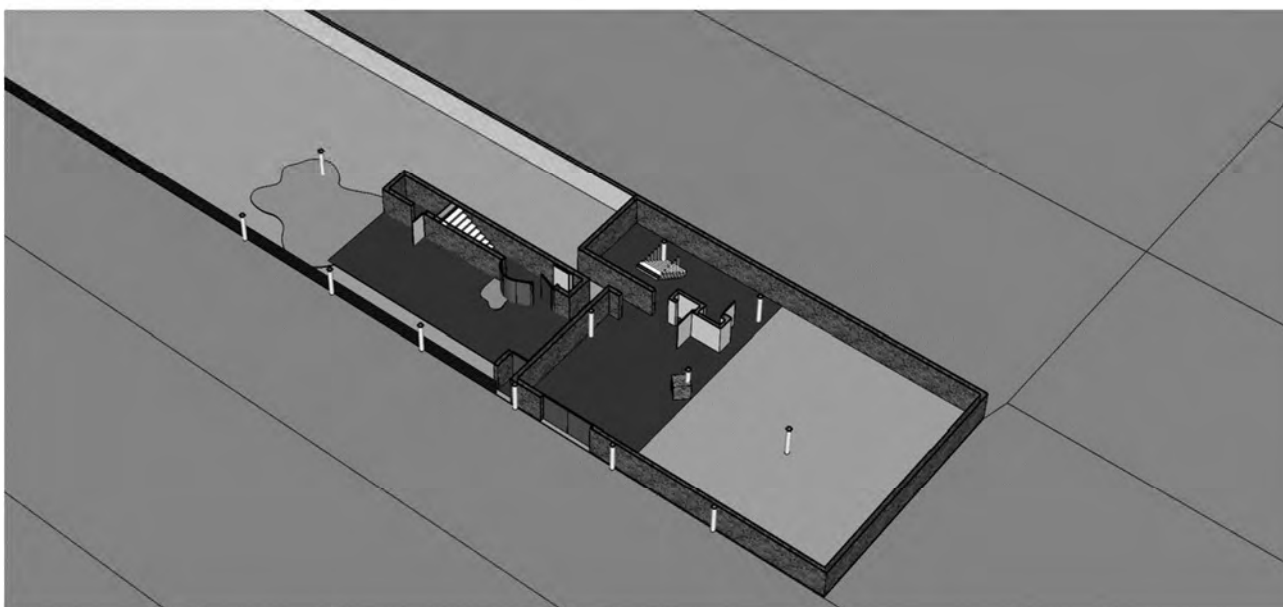
1. JARDIM DE SERVIÇO / 2. JARDIM





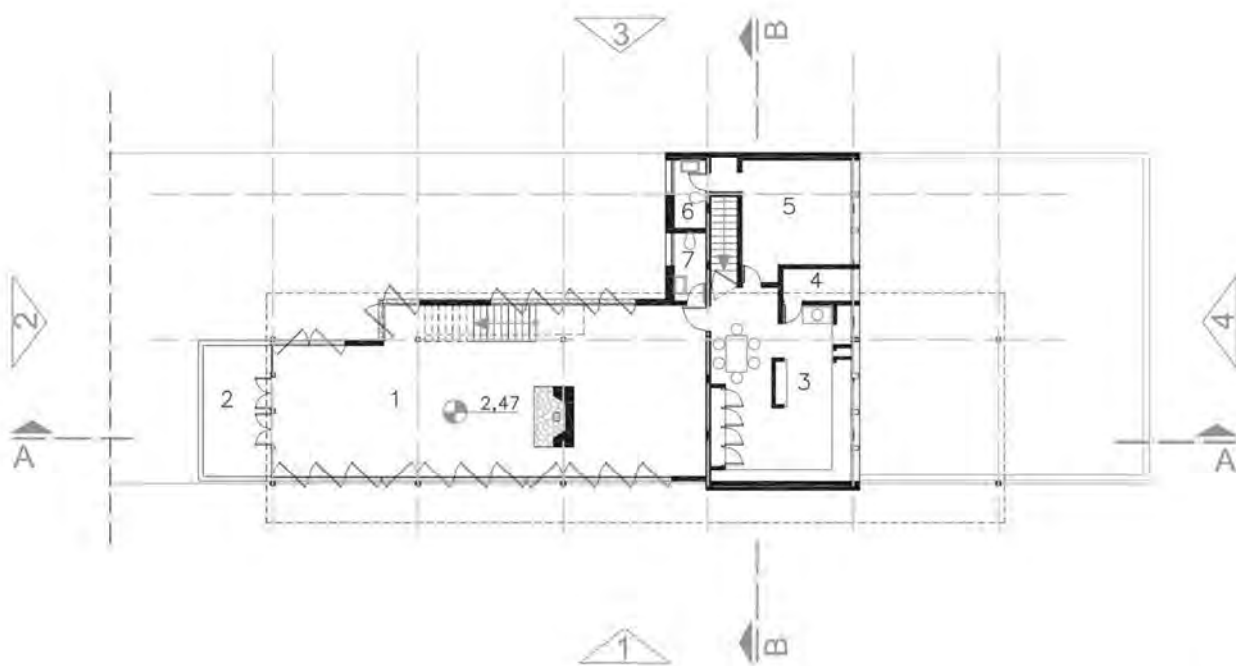
**PLANTA PAV. TÉRREO (+0,10m)**

1.ACESSO DE PEDESTRES E TERRAÇO/ 2. ACESSO SOCIAL/ 3.ACESSO DE VEÍCULOS E ABRIGO/ 4.COMPARTIMENTO DE LIXO COM DUTO DE DESCIDA/ 5.ÁREA E ACESSO DE SERVIÇO/ 6.JARDIM DE SERVIÇO/ 7. JARDIM



**MAQUETE ELETRÔNICA**

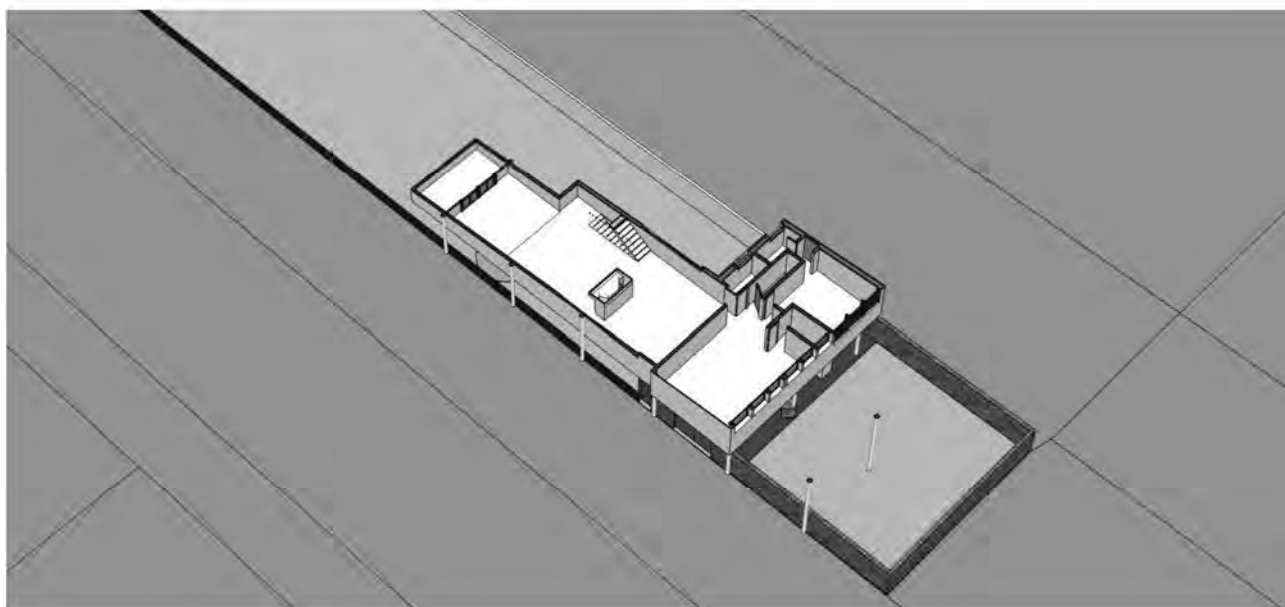
Planta pavimento térreo (+0,10m)



PLANTA 1º PAV. (+2,47m)

1. ESTAR/ 2. TERRAÇO/ 3. COZINHA/ 4. DESPENSA/ 5. DORMITÓRIO DE EMPREGADA/ 6. BWC/ 7. WC

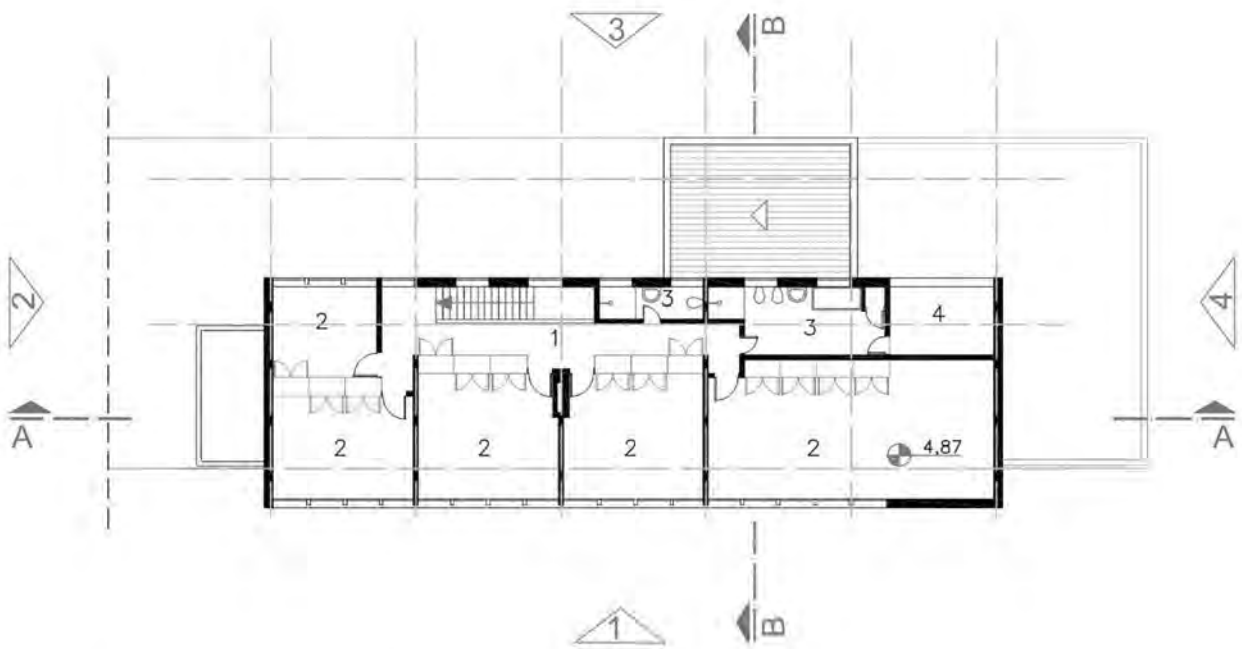
ESC. 1: 250



MAQUETE ELETRÔNICA

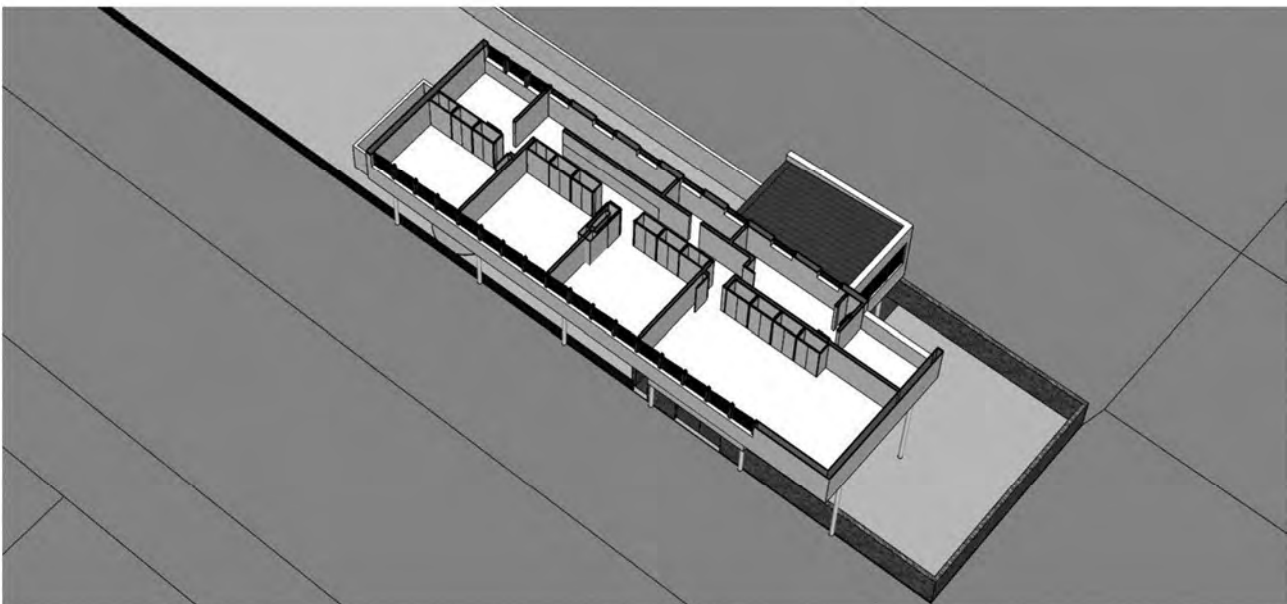
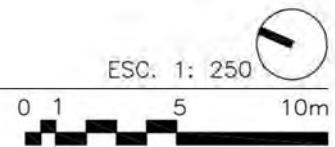
Planta 1º pavimento (+2,47m)





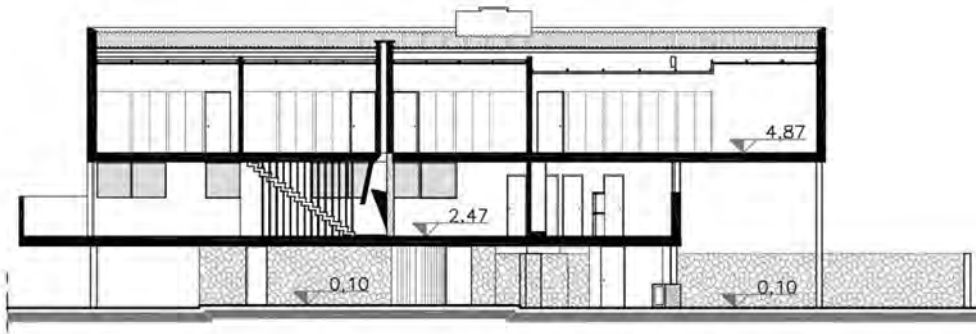
PLANTA 2º PAVIMENTO (+4,87m)

1.CIRCULAÇÃO/ 2.DORMITÓRIO/ 3.BWC/ 4.TERRAÇO



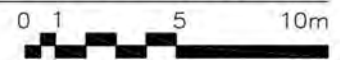
MAQUETE ELETRÔNICA

Planta 2º pavimento (+4,87m)



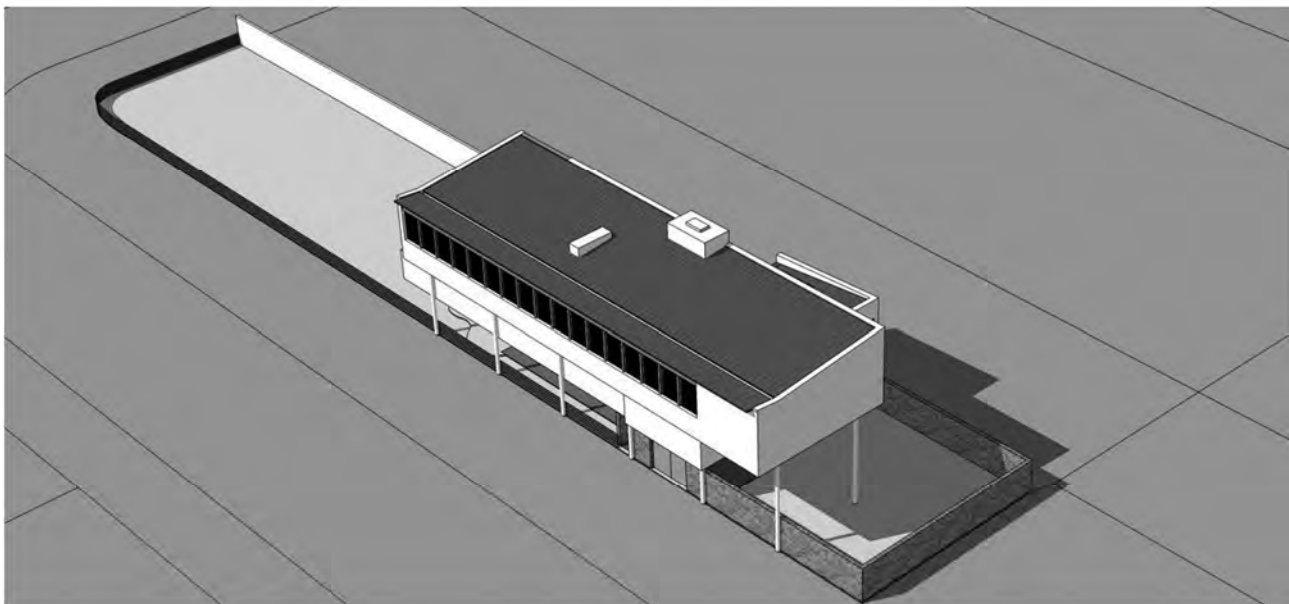
CORTE AA

ESC. 1: 250



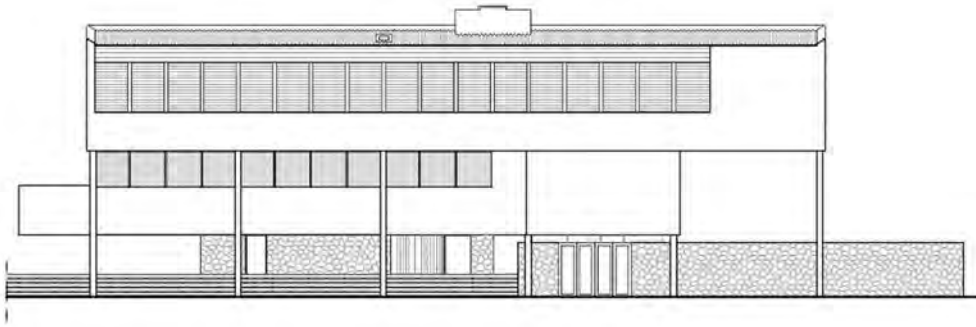
CORTE BB

ESC. 1: 250



MAQUETE ELETRÔNICA

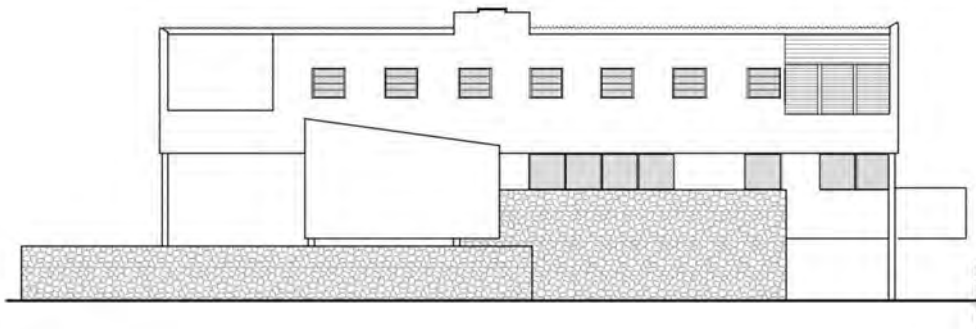
Vista da cobertura



ELEVAÇÃO 02



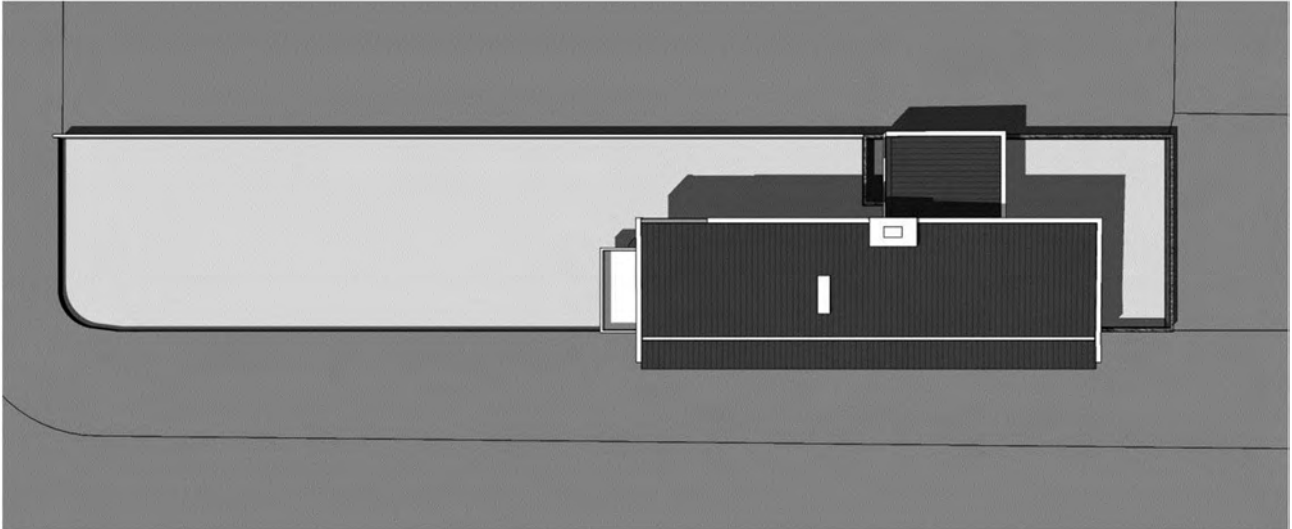
ELEVAÇÃO 02



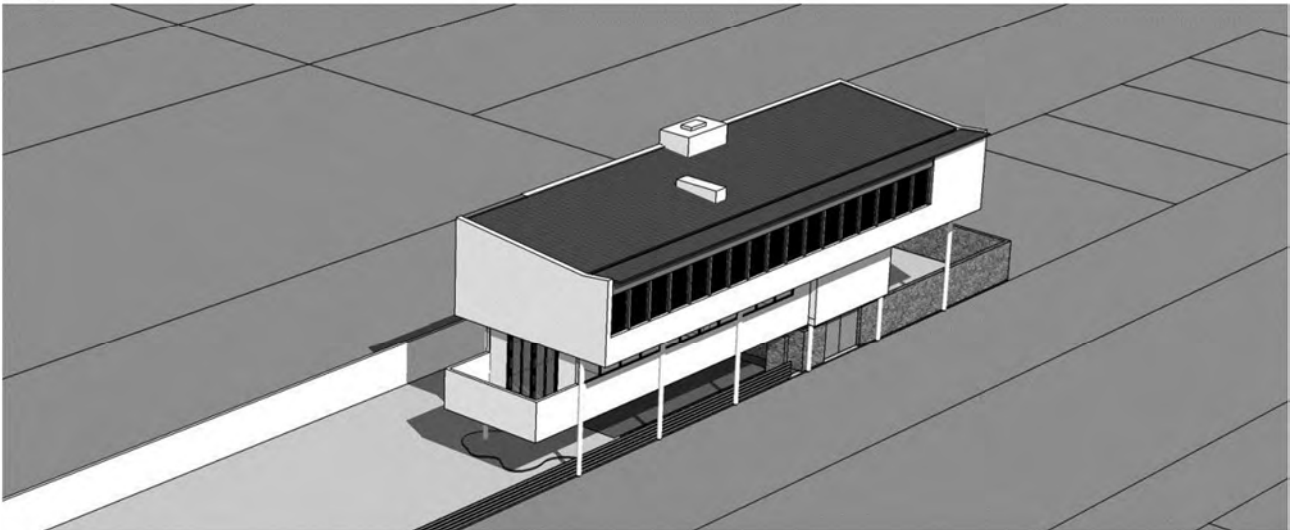
ELEVAÇÃO 03



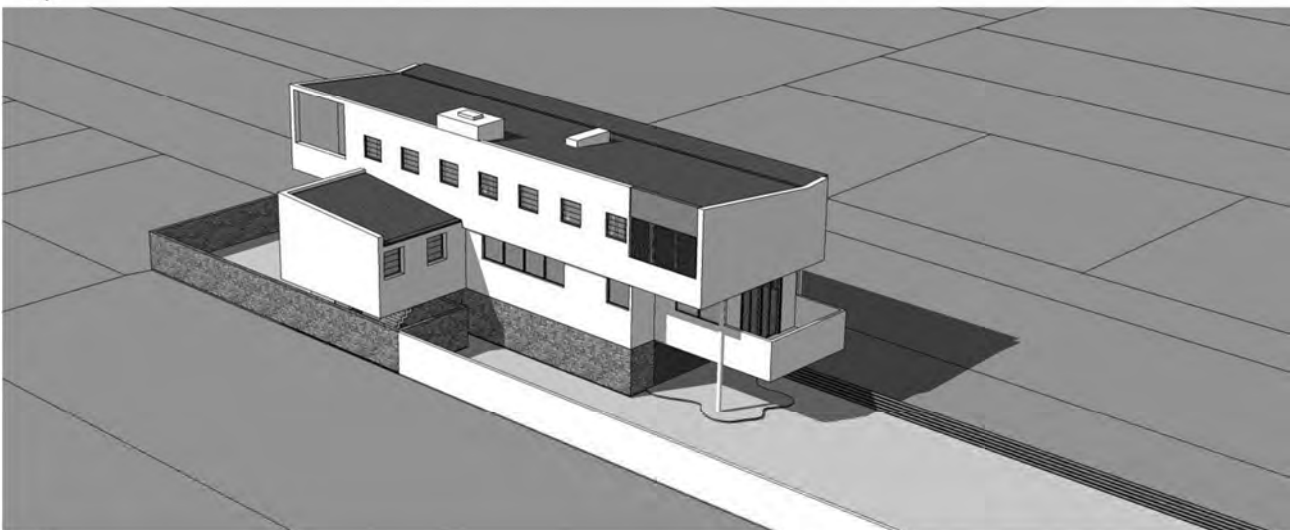
ELEVAÇÃO 04



a)



b)



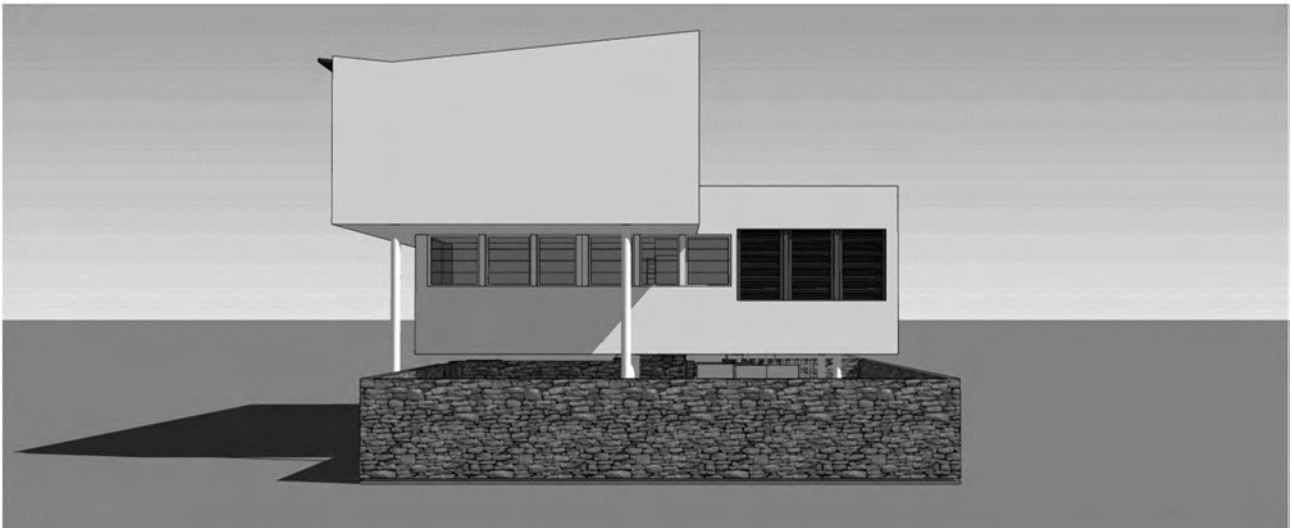
c)

## MAQUETE ELETRÔNICA

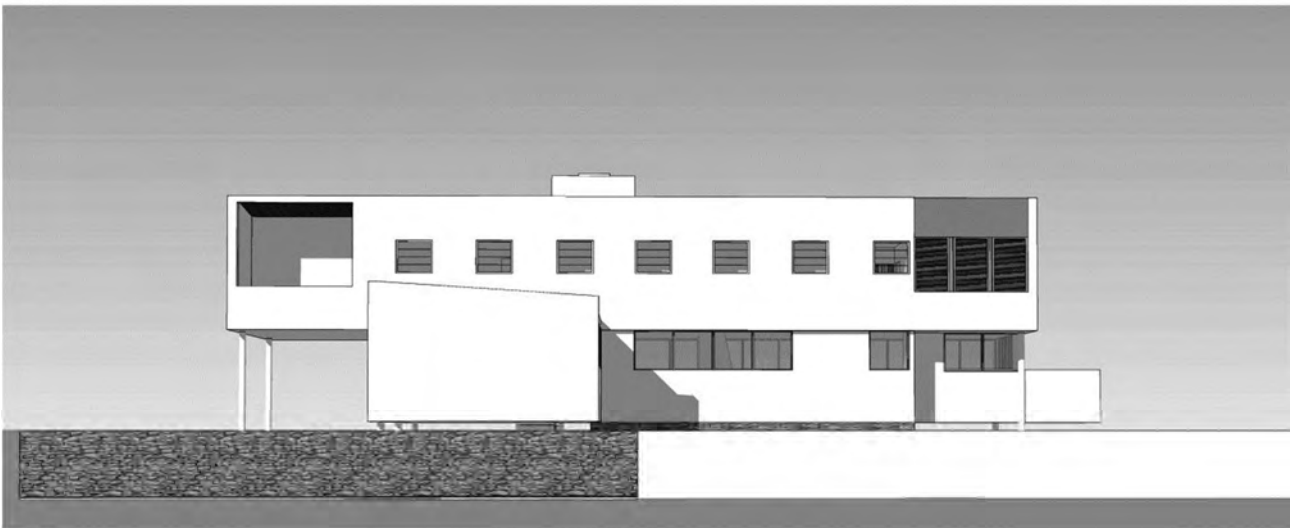
a) Implantação; b) Vista aérea 01; c) Vista aérea 02



a)



b)



c)

## MAQUETE ELETRÔNICA

a) Elevação 01; b) Elevação 02; c) Elevação 03



a)



b)



c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

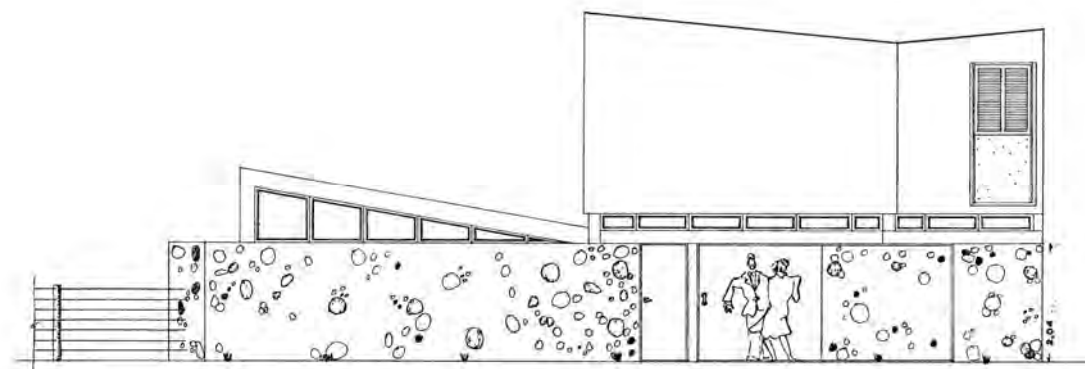
a) Vista do observador 01; b) Vista do observador 02 ; c) Vista do observador 03



PROJETO 01

## Casa Inocente Villanova Junior

Curitiba, 1945



Casa Inocente Villanova Jr., elevação frontal (Biblioteca da FAU-USP).

## FICHA TÉCNICA

<b>Data de projeto:</b>	1945.
<b>Localização:</b>	Alameda Prudente de Moraes, s/n, Centro, Curitiba, PR.
<b>Cliente / contato:</b>	Sr. Inocente Villanova Junior e Sra. Mafalda Barletta Villanova (tios do arquiteto).
<b>Situação:</b>	Não construído.
<b>Arquivos:</b>	Estudo preliminar, projeto executivo (Biblioteca da FAU-USP).
<b>Observações:</b>	<p>O lote original, de meio de quadra, era confrontante na divisa esquerda com o lote do Sr. Álvaro Correia de Sá. Foi também vendido pelo cliente em 1947, sendo posteriormente, subdividido e ocupado por uma série de casas aprovadas com alvarás expedidos a década de 1960.</p> <p>O Sr. Inocente Villanova Junior foi eleito o primeiro prefeito de Maringá, cidade fundada em 1947 no norte paranaense, com gestão entre 1953-56.</p>
<b>Proprietário atual:</b>	-
<b>Uso atual:</b>	-
<b>Principal publicação:</b>	-



#### **P.05. Informações gerais:**

Esta residência foi projetada para o tio do arquiteto, Inocente Villanova Júnior, irmão mais novo de sua mãe que havia se mudado com eles para Teixeira Soares. No ano de 1953, Inocente Villanova Junior, foi o primeiro prefeito eleito de Maringá depois de conturbado processo de eleição e posse de acordo com o depoimento de sua filha, médica, Thelma Villanova Kasproicz <sup>282</sup>.

O projeto da Casa Inocente Villanova Junior, encontra-se arquivado no acervo da FAU-USP, com desenhos em nível de execução, pormenores de esquadrias, cobertura, escadas e outros elementos.

Esta casa foi projetada em terreno vizinho à 1ª Casa Álvaro Correia de Sá, analisada anteriormente. Não foi construída, e o terreno também foi vendido no mesmo ano de 1947 <sup>283</sup>.

#### **P.05. Terreno:**

O terreno localiza-se na Rua Prudente de Moraes, S/N, Centro, em lote vizinho à 1ª Casa Álvaro Correia de Sá. Possui formato retangular, com dimensões aproximadas de 28,00m para a Rua Prudente de Moraes, e de 11,00m para as divisas laterais. Apresenta área aproximada de 308,00m<sup>2</sup>.

A topografia apresenta leve desnível da rua em direção ao fundo, com um declive de 0,10m no sentido da divisa com a residência citada anteriormente e de 0,20 com o outro lote confrontante.

#### **P.05. Partido:**

O partido é definido por duas barras em cruz, uma de planta retangular posiciona ao fundo do terreno no sentido longitudinal, que apresenta forma da fachada trapezoidal e abriga o setor social e serviço, e outra no sentido transversal ao terreno que se prolonga criando um balanço acima do passeio que comporta o setor íntimo e dependência de empregada, e que configura-se em uma planta em “L”.

A sobreposição da barra transversal à longitudinal cria um espaço coberto no pavimento térreo que serve de abrigo de veículo e de área de serviço.

Quanto à implantação, a barra longitudinal esta situada ao fundo e na divisa ao terreno confrontante da direita, deste modo proporciona a criação de um jardim na proporção esquerda do terreno, e outro jardim de serviço na porção direita, do mesmo modo que faz na 1ª Casa Álvaro Correia de Sá.

#### **P.05. Programa e organização espacial:**

O programa de necessidades está organizado em dois pavimentos: pavimento Térreo e 1ª Pavimento.

Os acessos ao terreno são realizados por portões distintos para pedestres e para veículos, à esquerda, o acesso de pedestres é feito por um pátio integrado ao jardim, que dá acesso ao setor social

---

<sup>282</sup> LINJARDI, 2012.

<sup>283</sup> CURITIBA. Prefeitura Municipal. Cadastro técnico. **Requerimento de transferência do lote 21-NO-A78** [Inocente Villanova Junior]. Transferido em 08/ 07/ 1947.

através de um hall, delimitado pela escada, que comporta o jantar e o estar, no lado esquerdo superior do estar existe uma lareira de canto.

O acesso de veículos, à direita é feito junto de um jardim de serviço que dá acesso à cozinha e despensa, feita no aproveitamento abaixo da escada existente que dá acesso ao 1º PAVIMENTO. A cozinha possui comunicação com o setor social.

O acesso ao 1º PAVIMENTO pode ser feito por uma escada presente no estar que leva a um hall pelo qual se distribuem os acessos aos três dormitórios que são voltados para o jardim principal, e ao banheiro posicionado ao fundo, na divisa do terreno. O acesso à dependência de empregada, isolada do setor íntimo, é feita pela escada de serviço existente na cozinha.

Deste modo, têm-se o setor social na barra longitudinal, o setor íntimo na barra transversal, e o setor de serviço distribuído em ambos os volumes.

#### **P.05. Sistema construtivo:**

O sistema construtivo adotado no projeto é em concreto armado e alvenaria de tijolos. O concreto está explícito no uso de pilotis que se revelam no pavimento térreo. A alvenaria de tijolo apresenta espessuras simples e dupla, que variam entre 14,00 e 28,00cm.

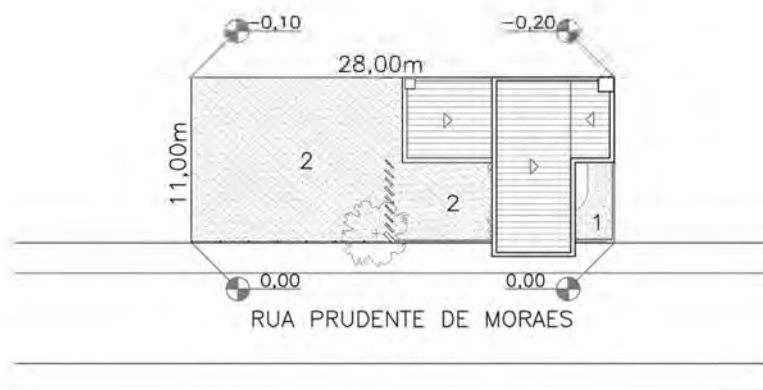
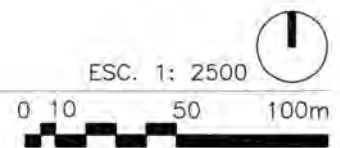
O muro em alvenaria de pedra aparece como elemento de vedação do pátio de acesso de pedestre, segmenta o jardim principal do jardim de serviço.

As vedações são feitas em esquadrias de madeira, sendo que nos ambientes do setor social um pano de vidro, formado por esquadria de madeira, acompanha a inclinação do volume trapezoidal, e nos dormitórios apresenta o sistema guilhotina com utilização de venezianas. As demais esquadrias são de ferro, com o sistema de abrir basculantes.

A cobertura configurada em estrutura de madeira e vedação em telhas de fibrocimento é composta por uma água na barra longitudinal ao terreno, no pavimento térreo, e possui caimento no sentido do bloco transversal sobreposto, onde cria uma viga calha e marca o volume trapezoidal no setor social. A barra transversal é composta por duas águas invertidas e assimétricas que possuem caimento para uma calha central, a platibanda acompanha a inclinação da cobertura que fica em evidencia na fachada.

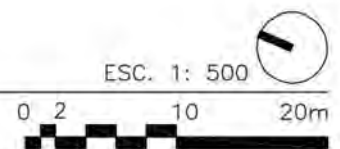


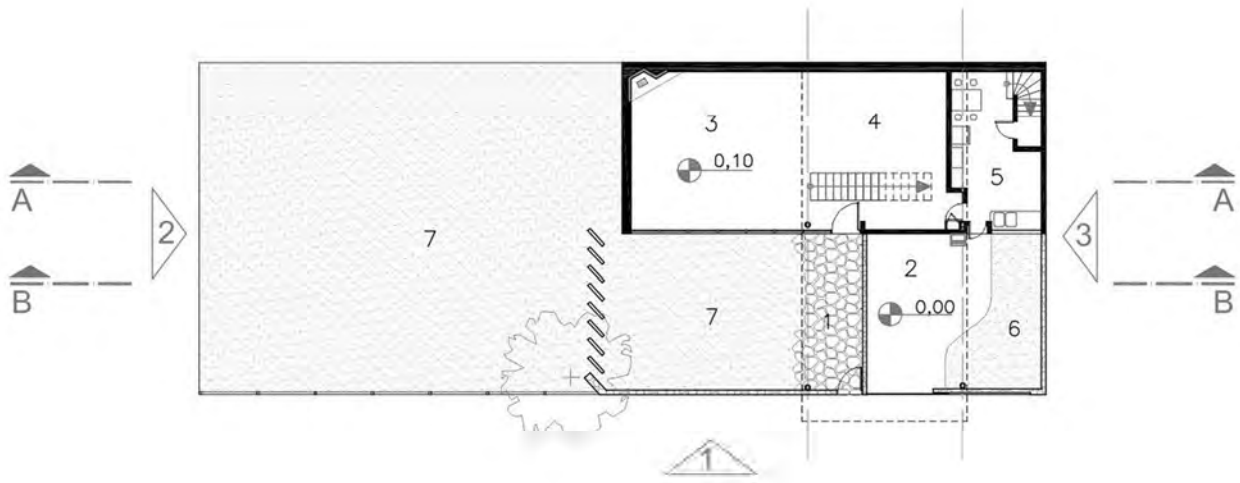
PLANTA DE SITUAÇÃO



IMPLANTAÇÃO / COBERTURA

1.JARDIM DE SERVIÇO/ 2.JARDIM

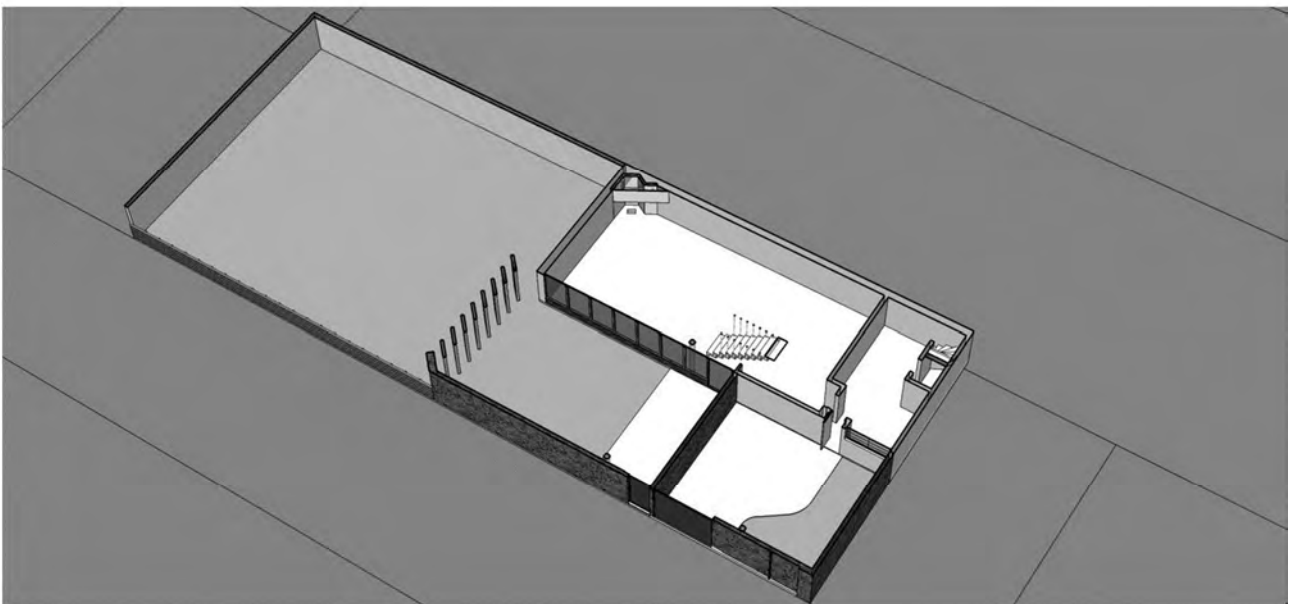
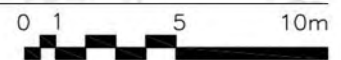




**PLANTA PAVIMENTO TÉRREO (0,10m)**

1.ACESSO DE PEDESTRES E TERRAÇO/ 2.ABRIGO E SERVIÇO/ 3.ESTAR/  
4.JANTAR/ 5.COZINHA/ 6. JARDIM DE SERVIÇO/ 7. JARDIM

ESC. 1: 250



**MAQUETE ELETRÔNICA**

Planta pavimento térreo (+0,10m)

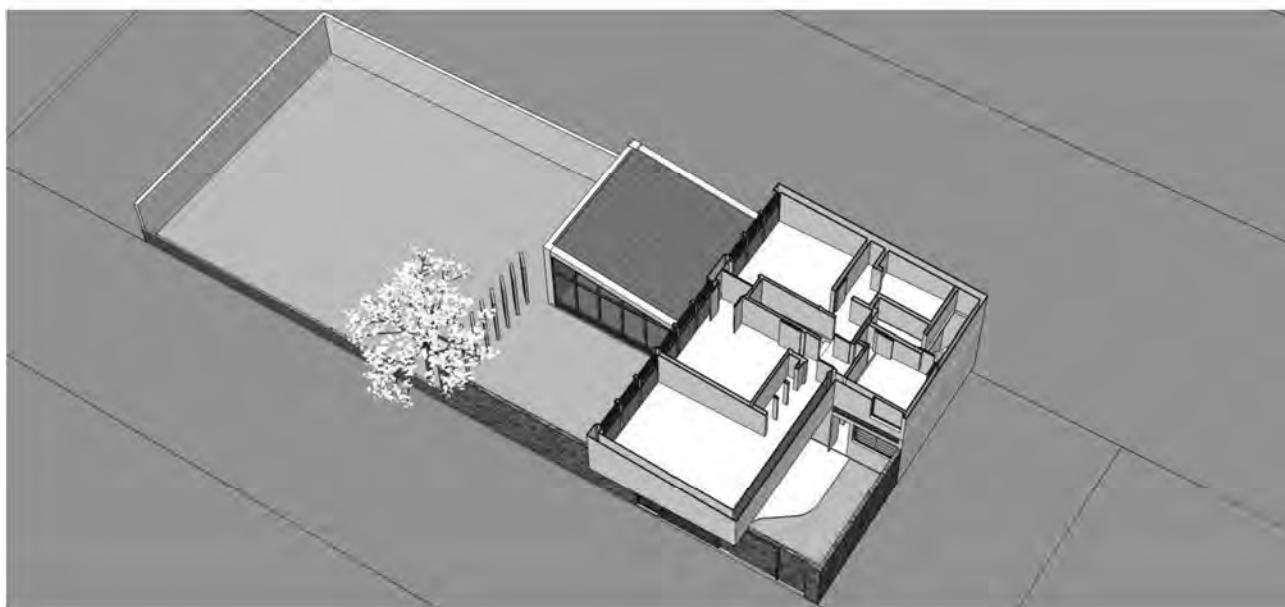


**PLANTA 1º PAVIMENTO (2,80m)**

1.DORMITÓRIO/ 2.BWC/ 3.DORMITÓRIO DE EMPREGADA/ 4.WC

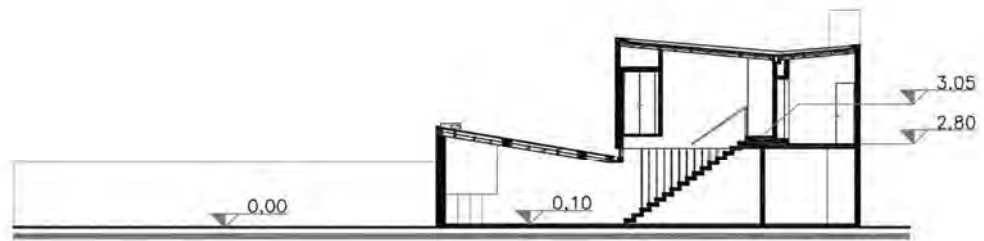
ESC. 1: 250

0 1 5 10m



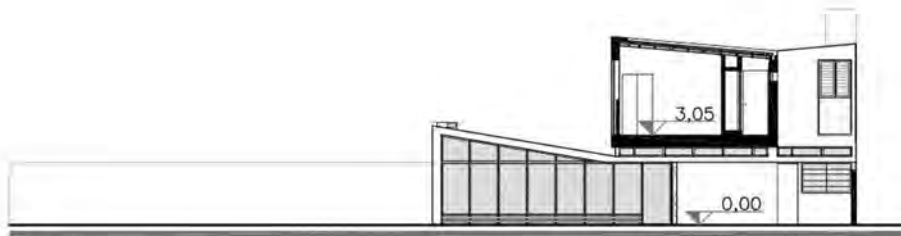
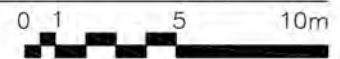
**MAQUETE ELETRÔNICA**

Planta 1º pavimento (+2,47m)

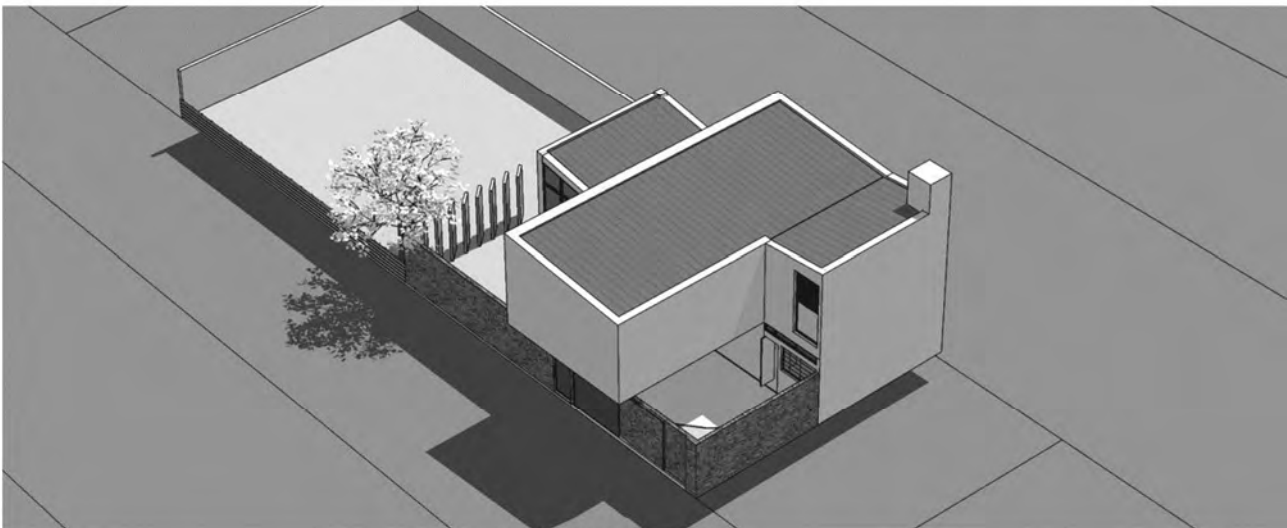


CORTE AA

ESC. 1: 250

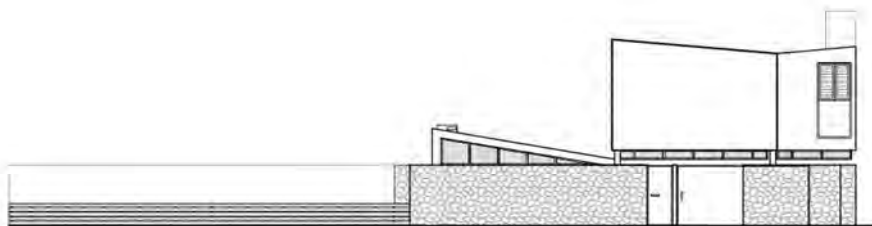


CORTE BB



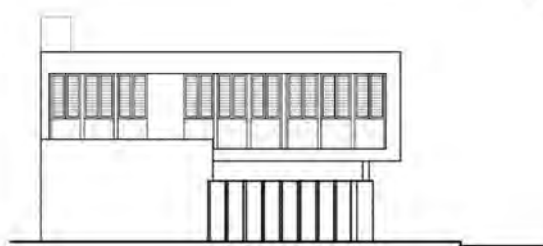
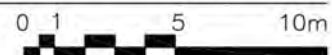
MAQUETE ELETRÔNICA

Vista aérea 01

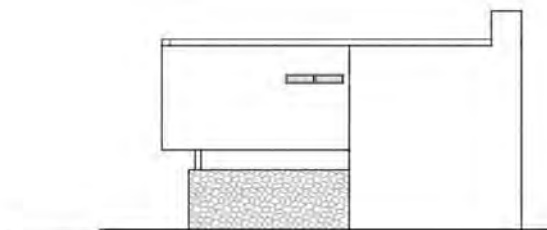


ELEVAÇÃO 01

ESC. 1: 250



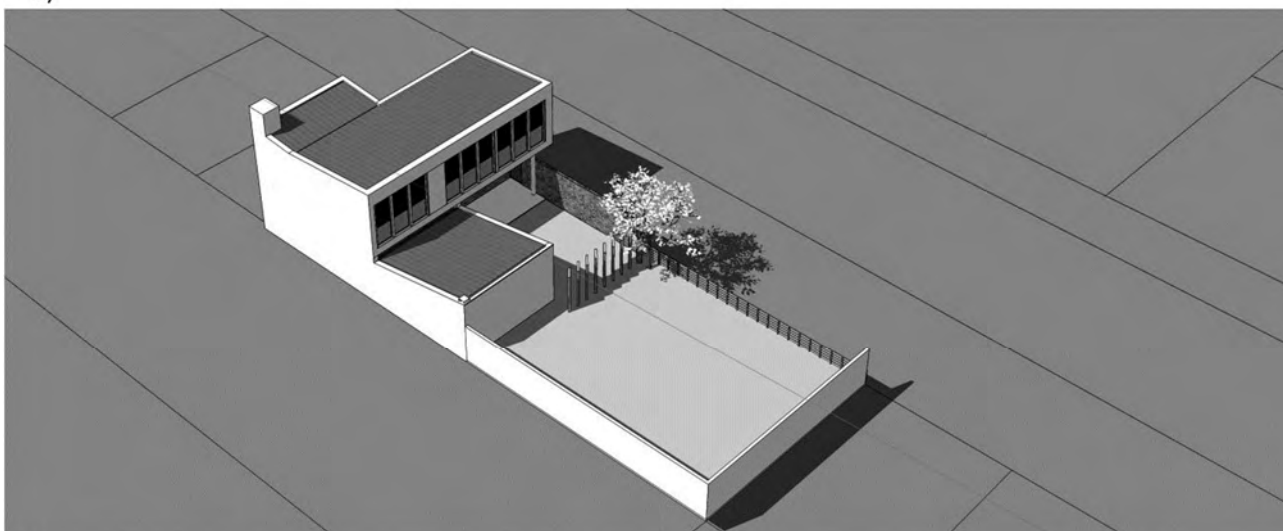
ELEVAÇÃO 02



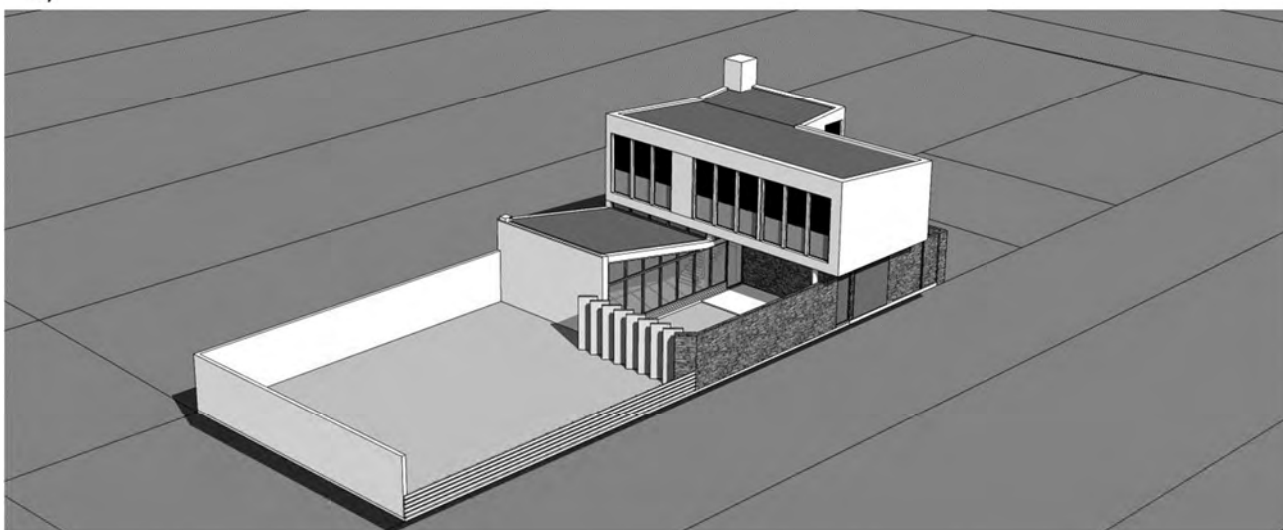
ELEVAÇÃO 03



a)



b)



c)

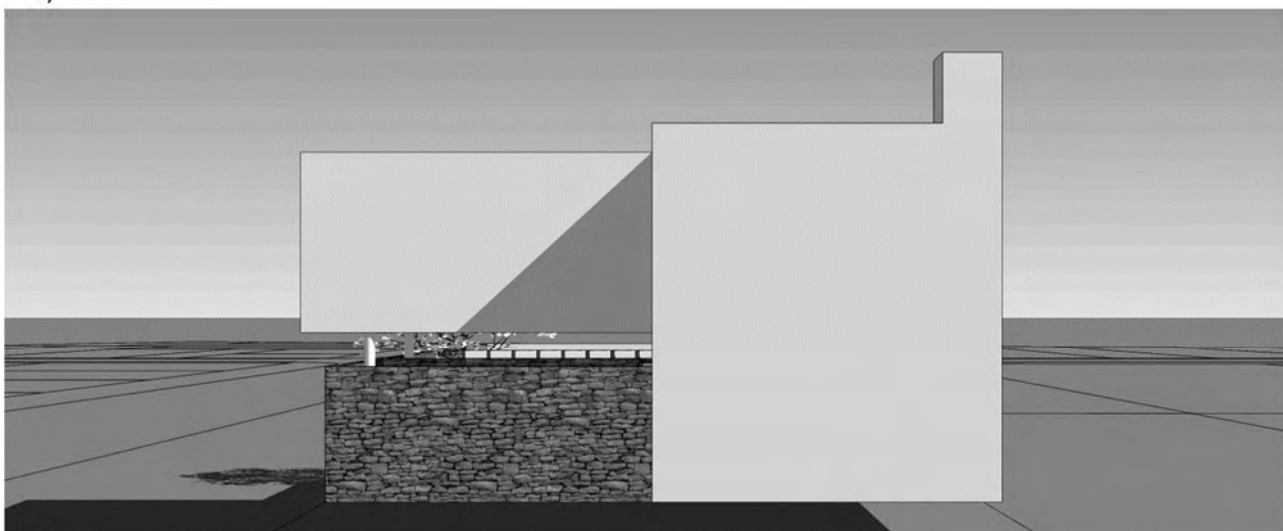
### MAQUETE ELETRÔNICA

a) Implantação; b) Vista aérea 02; c) Vista aérea 03

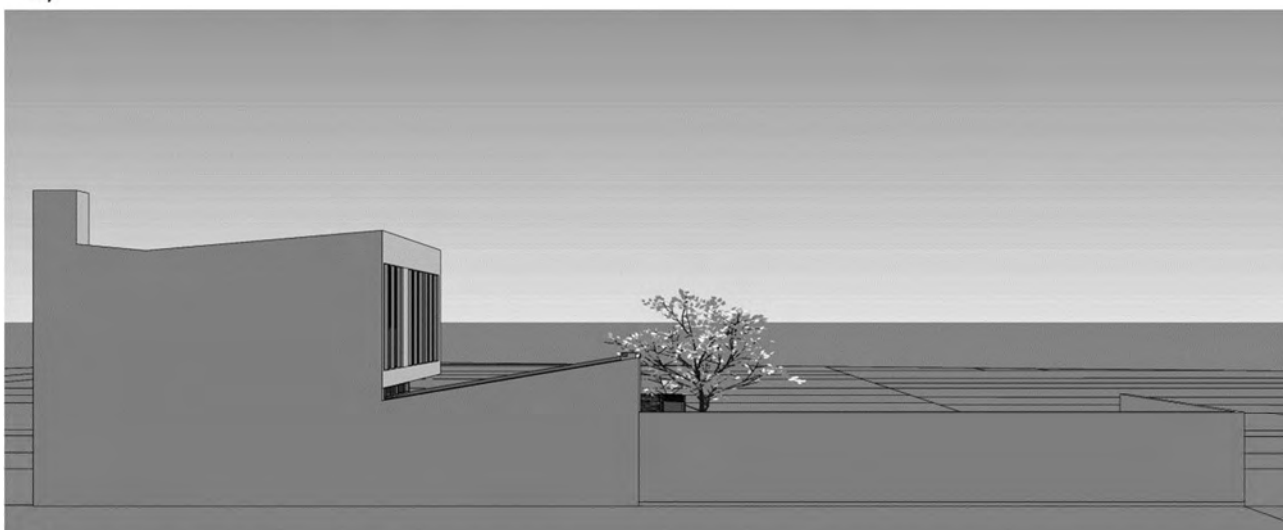




a)



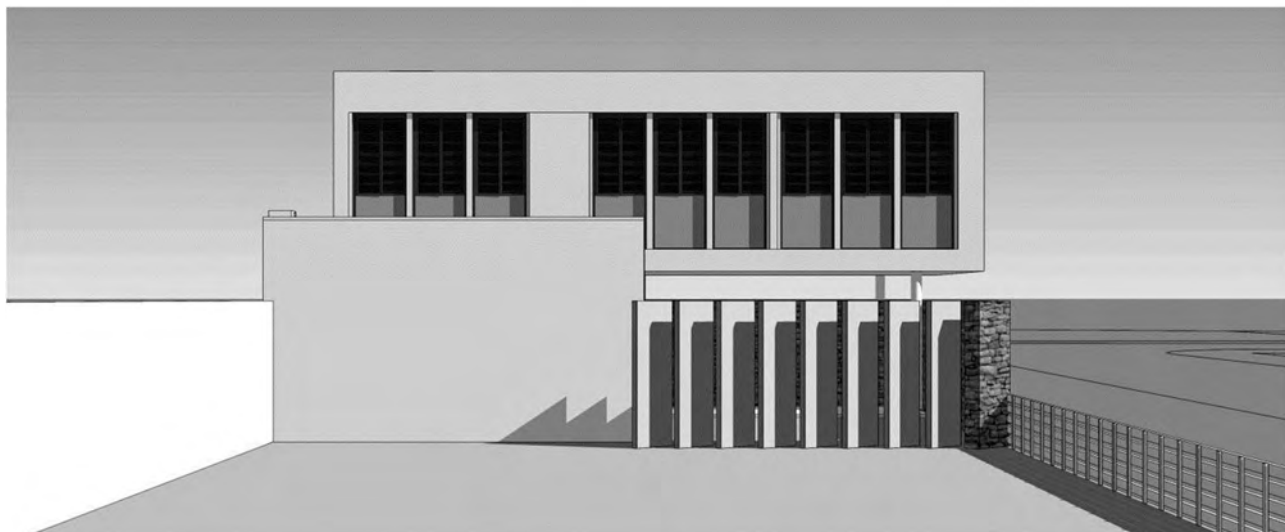
b)



c)

## MAQUETE ELETRÔNICA

a) Elevação 01; b) Elevação 02; c) Elevação 03



a)



b)



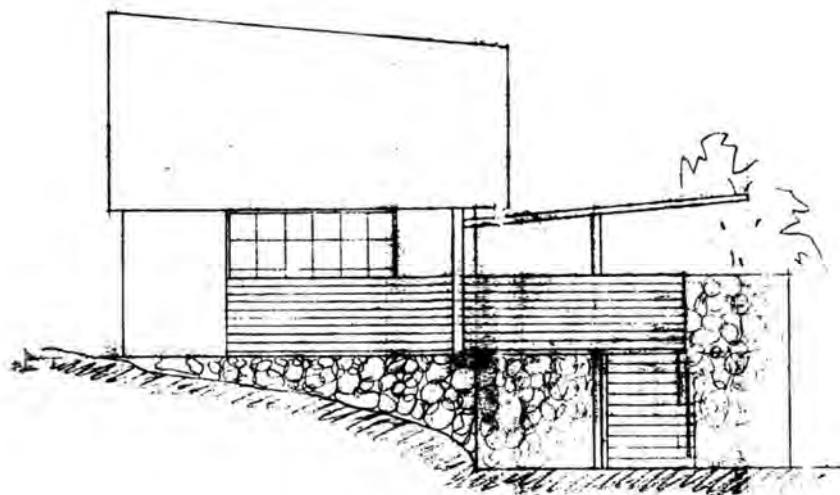
c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

a) Elevação 04; b) Vista do observador 01; c) Vista do observador 02



PROJETO 06  
Casa Coralo Bernardi  
Curitiba, 1945



Casa Coralo Bernardi, elevação frontal, para a Rua Dr. Ubaldino do Amaral (Biblioteca da FAU-USP).

#### FICHA TÉCNICA

<b>Data de projeto:</b>	1945.
<b>Localização:</b>	Rua Dr. Ubaldino do Amaral, S/N, com segunda testada para a Rua da Paz, Alto da Rua XV, Curitiba, PR.
<b>Cliente / contato:</b>	Dr. Coralo Bernardi e família (médico, amigo do arquiteto).
<b>Situação:</b>	Construída / Demolida
<b>Arquivos:</b>	Estudo preliminar, anteprojeto em 2ª versões (Biblioteca da FAU-USP).
<b>Observações:</b>	A construção foi demolida na 1ª metade da década de 1990. Existe um projeto para a construção de um edifício residencial arquivado em microfilme na Prefeitura Municipal de Curitiba. Nada foi construído e o terreno encontra-se em estado baldio.
<b>Proprietário atual:</b>	-
<b>Uso atual:</b>	-
<b>Principal publicação:</b>	-

## P.06. Informações gerais:

Esta casa foi projetada para o Dr. Coralo Amadeu Bernardi, sua esposa Ruth Câmara Bernardi e seus 3 filhos (Jorge, Maria Martha e Marcos). Médico otorrinolaringologista, além de pertencer ao círculo de médicos da cidade, e ter sido ligado entre outros hospitais, ao Hospital São Lucas, a amizade do Dr. Coralo com os irmãos Artigas remonta ao tempo de colégio <sup>284</sup>.

O projeto foi elaborado no final de 1945, em dezembro de acordo com a anotação registrada no selo das pranchas. Além de duas pranchas de anteprojeto arquivadas na Biblioteca da FAU-USP, foram encontradas duas fotografias de 1947 de autoria do fotógrafo Arthur Wischral arquivadas na Casa da Memória de Curitiba e três fotografias pertencentes à família. Os arquivos de desenho revelam duas versões do anteprojeto, e as fotografias demonstram a obra com algumas características diferentes. Num primeiro exame, percebe-se que a imagem da obra executada, apesar da diferença de alguns elementos, corresponde em partes às soluções registradas nas duas versões do anteprojeto. A partir da análise desta documentação disponível, procurou-se reconstituir o desenho do projeto, de modo a se aproximar dos registros fotográficos.

Em depoimento tomado com a Sra. Maria Martha, filha do casal, são confirmadas algumas informações que auxiliam à melhor compreensão do projeto em relação à sua história, organização espacial e sistema construtivo. Segundo ela, foram mesmo realizadas três propostas, sendo que a primeira delas possuía uma área maior, e que seu pai solicitou à Artigas sua redução a fim de viabilizar economicamente a execução. A execução da obra teve início em 1946 e, após um período de desaceleração no ritmo da construção que atrasou a obra, foi concluída em meados de 1947. A família mudou-se para a casa por volta de agosto de 1947, como ela se recorda de murmúrios de conhecidos alegando supersticiosamente que “agosto não era mês para mudanças” <sup>285</sup>.

Lembra-se também que houve um grande estranhamento dos curitibanos em relação à casa: “as pessoas paravam para ver a casa no final de semana, como num ponto turístico” – e do mesmo modo como foi registrado em relação às casas de Joel e Giocondo Artigas na Rua Fontana – dizia-se que a construção “parecia com uma estrebaria” <sup>286</sup>. Se àquelas dizia-se isso devido aos telhados que se emendavam entre si, dando a ideia de um longo pavilhão paralelo à rua, a esta, a associação se fazia devido à sua forma alongada e disposta de modo longitudinal num terreno que se estendia de rua à rua, no meio de um quarteirão. Destaca ainda que os maiores comentários do “espanto” estavam relacionados “à limpeza da casa, à ausência de ornamentos” conforme eram usualmente utilizados nas construções triviais da cidade.

O Dr. Coralo e a Sra. Ruth residiram na casa por quase 45 anos, quando a venderam em 1992. Foi demolida por volta de 1993 por uma construtora que pretendia construir um edifício no terreno <sup>287</sup>. Um

---

<sup>284</sup> Maria Martha Bernardi Reichmann: depoimento oral ao autor, Curitiba, 10 de março de 2014.

<sup>285</sup> Id.

<sup>286</sup> Id.

<sup>287</sup> CURITIBA. Prefeitura Municipal. [Casa Coralo Bernardi] Lote indicação fiscal nº 12.083.00600.6. [Microfilmagem] Alvará de demolição nº 41.010/B, 25 de junho de 1993.

alvará de construção do edifício chegou a ser aprovado, mas ele nunca foi construído e o local permanece como um terreno baldio.

#### **P.06. Terreno:**

O terreno está localizado no bairro Alto da XV, à Rua Ubaldino do Amaral, nº 1028 (acesso principal), e estende-se pelo meio de quadra até a Rua da Paz, para onde também possui uma segunda testada. Possui formato trapezoidal, e de acordo com um levantamento planialtimétrico arquivado junto à prefeitura <sup>288</sup>, suas dimensões são de 14,06m à Rua Ubaldino do Amaral, 47,64m na lateral direita de quem olha, possuindo uma pequena inflexão de 20cm próxima de sua metade, 45,96m na lateral esquerda, e 13,87m na testada à Rua da Paz. Sua área é de 653,33m<sup>2</sup>.

Sua topografia possui desnível que sobe de ambas as ruas para o interior do lote que partindo da cota +0,60m na testada da Rua Ubaldino do Amaral, e cota mínima de 0,00m à Rua da Paz, subindo até a parte central do lote, onde atinge a cota máxima de +2,86m. Existem outras cotas variáveis de altura, mas de modo geral, o terreno pode ser caracterizado como um platô elevado em relação a ambas às ruas. Numa fotografia tomada a partir da Rua da Paz, observa-se que esta via teve a cota rebaixada para a sua implementação, o que serviu para caracterizar o terreno com um platô também em relação à ela.

#### **P.06. Partido:**

O partido é uma barra única com planta retangular disposta no sentido longitudinal do terreno, dividindo-o em duas faixas longitudinais. Enquanto a faixa esquerda é ocupada pela edificação, a direita fica livre para a existência de um jardim que se estende da de uma testada à outra. Para este jardim estão voltadas as aberturas principais da casa, de áreas sociais e íntimas, orientadas para o norte.

Junto à Rua Ubaldino do Amaral, a edificação encontra-se recuada cerca de 9,00m, constituindo uma faixa em que o terreno apresenta um nivelamento em relação à rua, contido por um muro de arrimo de pedras aparentes. Este muro funciona também como um embasamento para o volume da edificação. Junto dele encontra-se disposto o acesso de pedestres, através de uma escada externa que sobe para o nível do platô ajardinado, onde se encontra o pavimento térreo e o acesso para o interior da casa.

O acesso de veículos ocorre pela Rua da Paz, onde se encontra também uma área aberta para usos de serviço, atrás da barra.

O partido corresponde ao tipo de “barra única” que o arquiteto passa a empregar a partir de sua adesão ao vocabulário racionalista, nestes meados da década de 1940. As elevações registradas na 2ª versão do anteprojeto demonstram um tipo de organização purista do volume empregada pelo arquiteto nesta fase, sem platibanda na totalidade do perímetro, mas com a cobertura numa água única de baixo caimento que aparece na lateral maior da barra e é contida por duas empenas nas extremidades do pavimento superior, que apresentam-se como empenas cegas e que acompanham a inclinação da cobertura.

---

<sup>288</sup> PREFEITURA MUNICIPAL DE CURITIBA. [Casa Coralo Bernardi] Lote de indicação fiscal nº 12.083.00600.6. [Microfilmagem] Levantamento Planialtimétrico, junho de 2000.

#### **P.06. Programa e organização espacial:**

O programa está organizado em dois pavimentos: pavimento Térreo e pavimento Superior, havendo ainda um aproveitamento do embasamento, junto ao nível da Rua Ubaldino do Amaral, com uso de depósito.

Os acessos acontecem pelas duas vias, sendo o de veículos realizado pela Rua da Paz através de uma rampa que leva diretamente ao abrigo, e o de pedestres pela Rua Ubaldino do Amaral, sob o balanço do volume térreo. Ao passar sob o balanço, encontra-se uma escada a qual leva ao pavimento TÉRREO no acesso à residência, composto por um jardim no platô configurado pelo terreno, adentrando no hall, à direita tem-se o setor de serviço composto por cozinha e dependência de empregada com dormitório e banheiro, a cozinha possui comunicação com o abrigo de veículo que se conforma também como área de serviço. À esquerda de quem entra pelo hall, tem-se o estar, que possui uma lareira, e o jantar, ambos os ambientes são integrados, porém delimitados pela escada que leva ao pavimento 1º PAVIMENTO. Através da sala de estar pode-se acessar o terraço coberto voltado para a Rua Ubaldino do Amaral. Ao deslocar-se para o pavimento SUPERIOR, chega-se à circulação que cumpre função de rouparia, com aproveitamento de um armário embutido; esta distribui para os 3 dormitórios existentes e o banheiro de uso comum à eles. O quarto voltado para a Rua da Paz possui um terraço coberto enquanto os demais estão voltados apenas para o jardim formado no platô do terreno.

Em ambas as versões de anteprojeto encontradas, o programa está organizado em pavimento TÉRREO e 1º PAVIMENTO, porém a primeira versão apresenta maior área de aproveitamento do pavimento térreo, com desníveis entre as salas e uma escada encerrada entre paredes; na segunda versão, a área do térreo é mais compacta, com as áreas sociais dispostas num mesmo nível e delimitadas por uma escada solta entre o ambiente do estar e jantar. A segunda versão apresenta-se mais coerente com a casa observada nas fotografias.

#### **P.06. Sistema construtivo:**

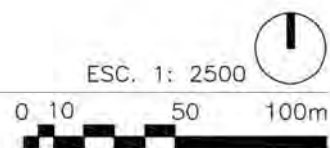
O sistema construtivo é constituído por estrutura de concreto, que fica explícita nos pilotis e na grande marquise que protege o abrigo do automóvel e área de serviço. A laje é provavelmente do tipo forma perdida. A alvenaria de pedra é utilizada como arrimo nas áreas que formam os platôs e também no depósito existente no subsolo.

As vedações e divisórias internas são feitas em alvenaria tradicional. As aberturas são feitas por uma grande esquadria de ferro com malha regular formando pinázios na área social. No setor íntimo, nos dormitórios, as aberturas são feitas por janelas de madeira com venezianas. Nos demais ambientes as esquadrias de ferro com sistema de abrir do tipo basculante.

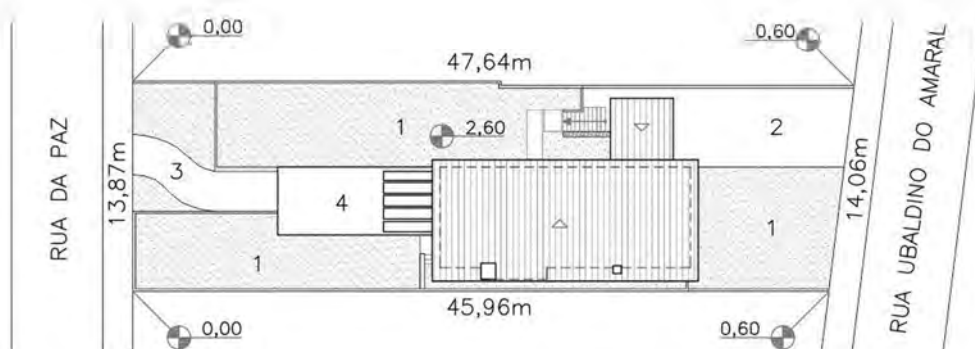
A cobertura tanto no prisma quanto no terraço é estruturada em madeira e recebe vedação em telha de fibrocimento. Nesta residência a cobertura não é oculta por platibanda, formando assim beirais em todo o perímetro do prisma.



PLANTA DE SITUAÇÃO

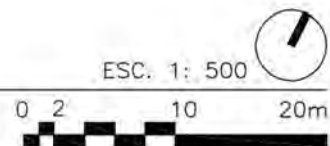


294

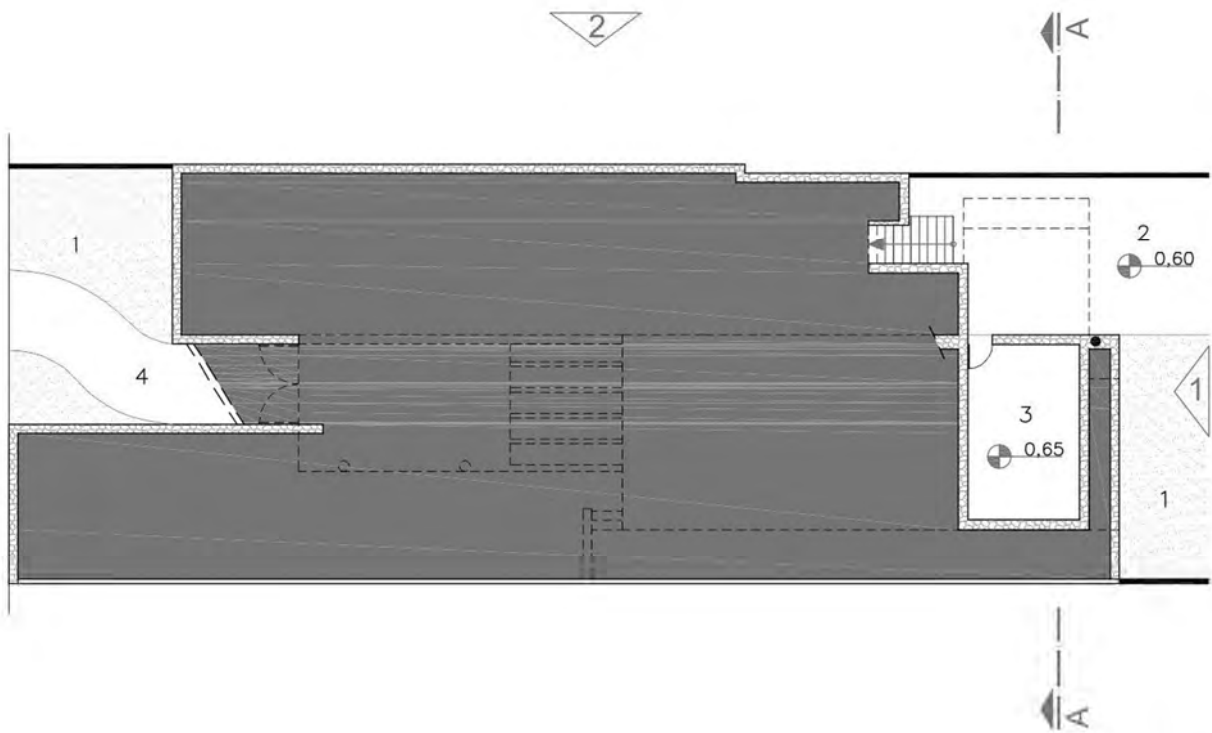


IMPLANTAÇÃO / COBERTURA

1.JARDIM/ 2.ACESSO DE PEDESTRE/ 3.ACESSO DE VEÍCULO/ 4.ABRIGO





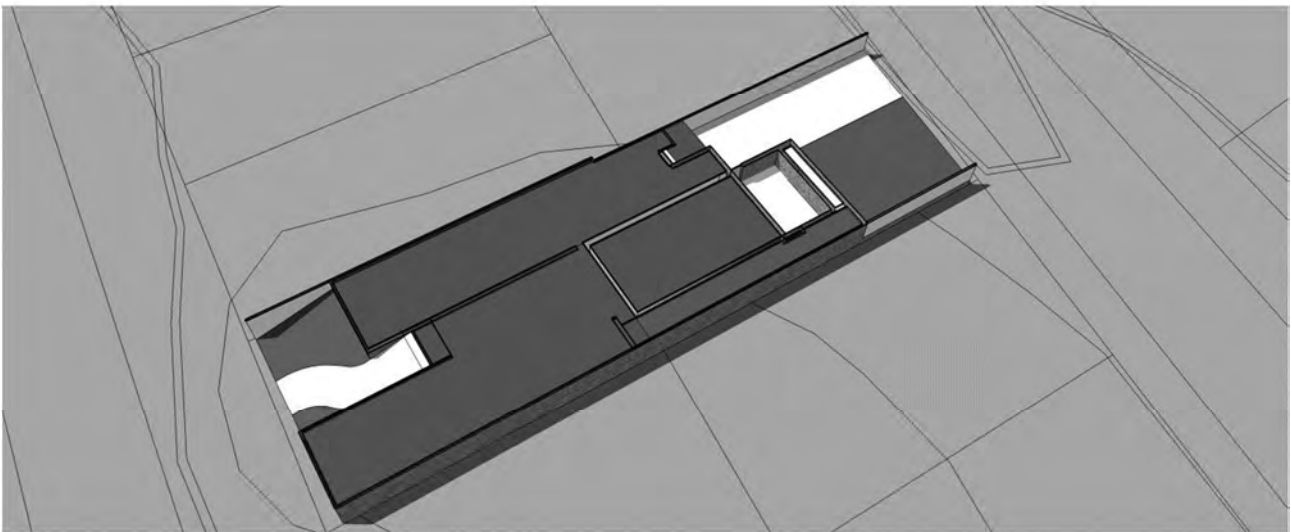


**PLANTA PAVIMENTO TÉRREO - RUA (0,65m)**

1.JARDIM/ 2.ACESSO DE PEDESTRE/ 3.DEPÓSITO/ 4.ACESSO DE VEÍCULO

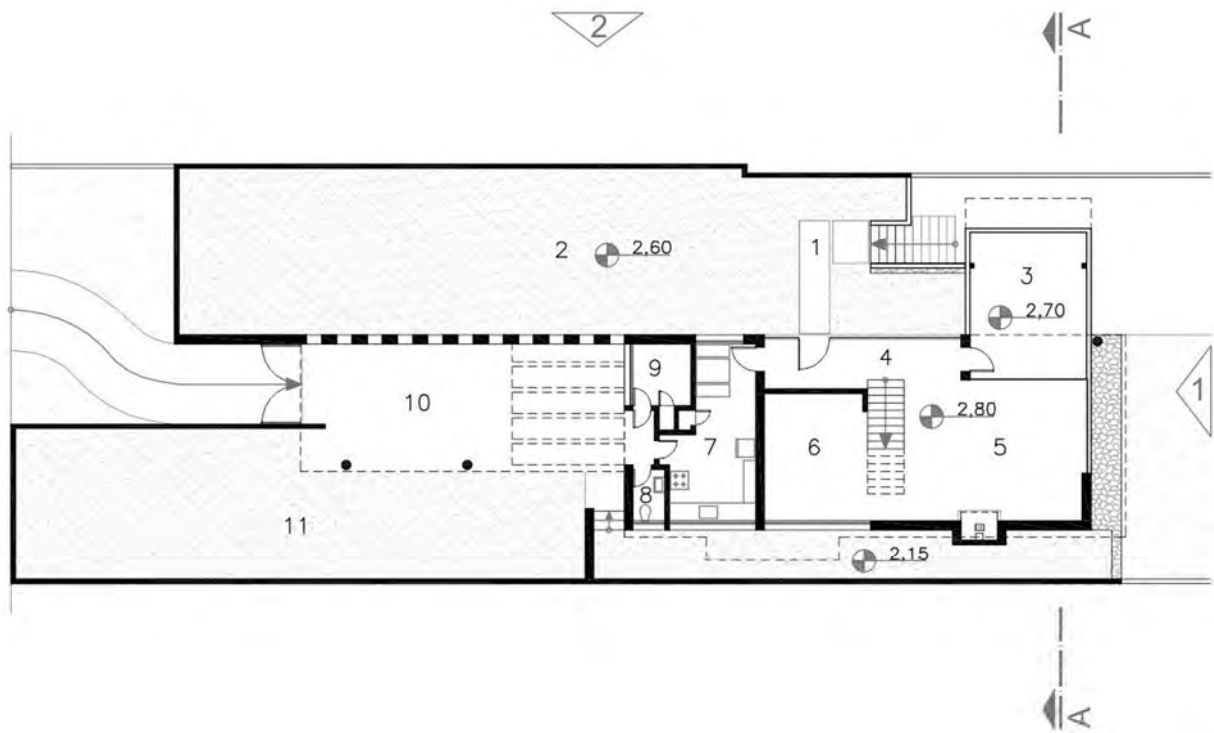
ESC. 1: 250

0 1 5 10m



**MAQUETE ELETRÔNICA**

Planta pavimento térreo- Rua (0,65)

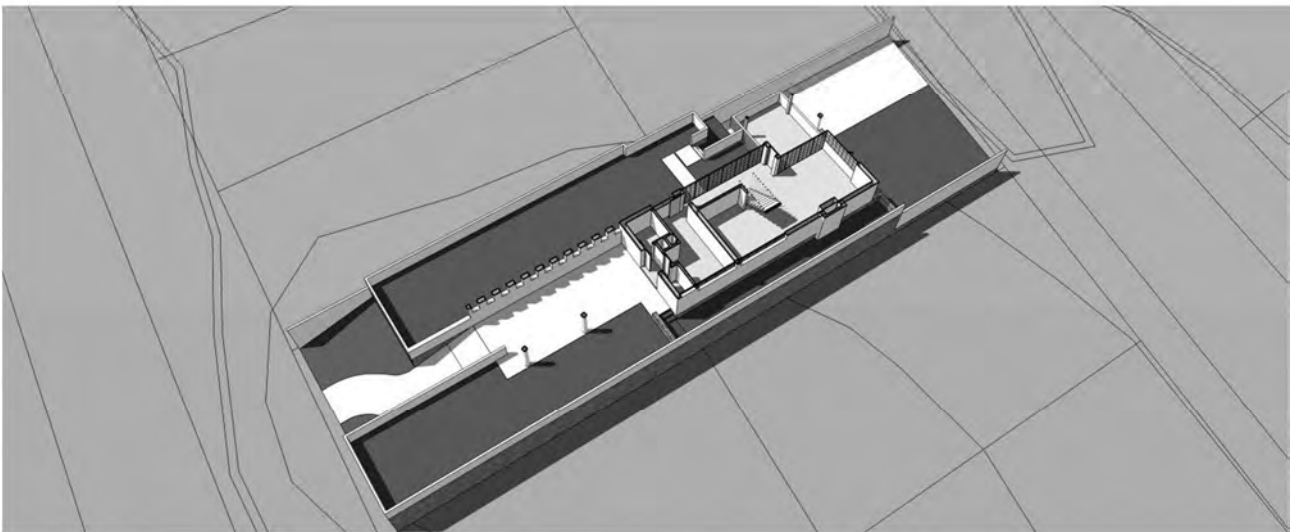


**PLANTA PAVIMENTO TÉRREO (+2,80m)**

1.ACESSO À RESIDÊNCIA/ 2.JARDIM/ 3.TERRAÇO/ 4.HALL/ 5.ESTAR/  
6.JANTAR/ 7.COZINHA/ 8.WC/ 9.DORMITÓRIO DE EMPREGADA/ 10.ABRIGO E  
SERVIÇO/ 11.JARDIM

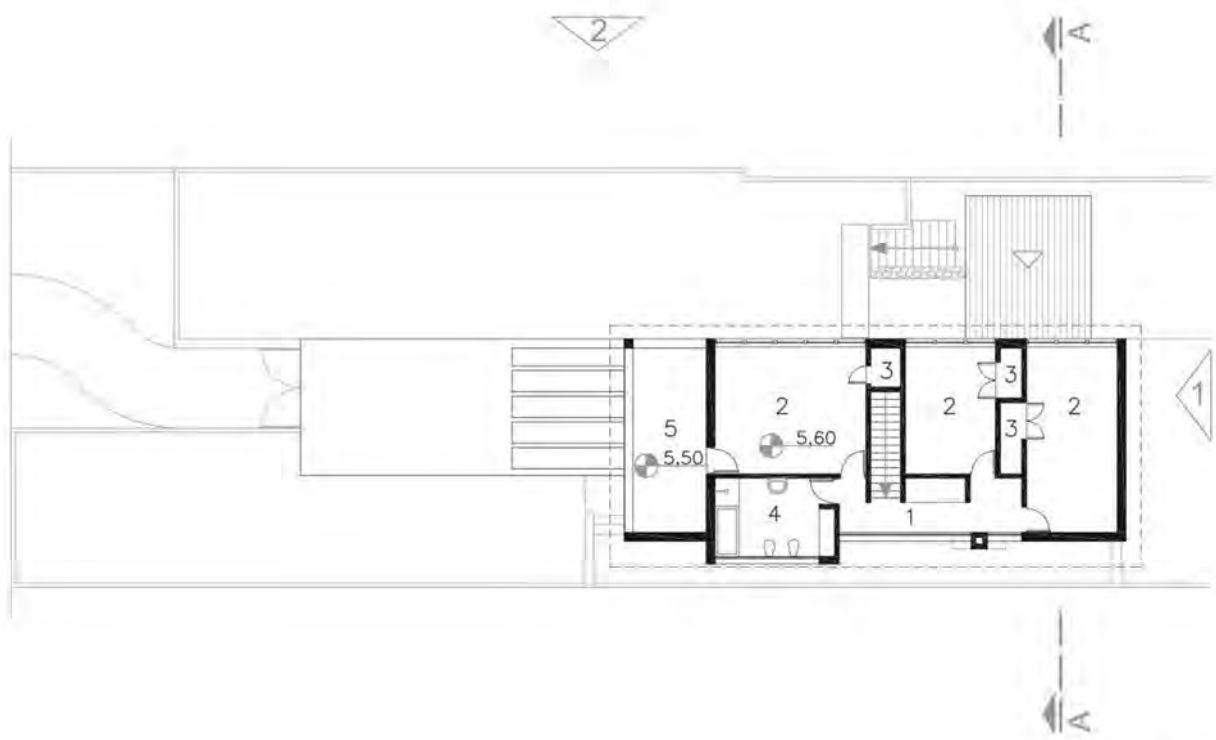
ESC. 1: 250

0 1 5 10m



**MAQUETE ELETRÔNICA**

Planta pavimento térreo (+2,80)

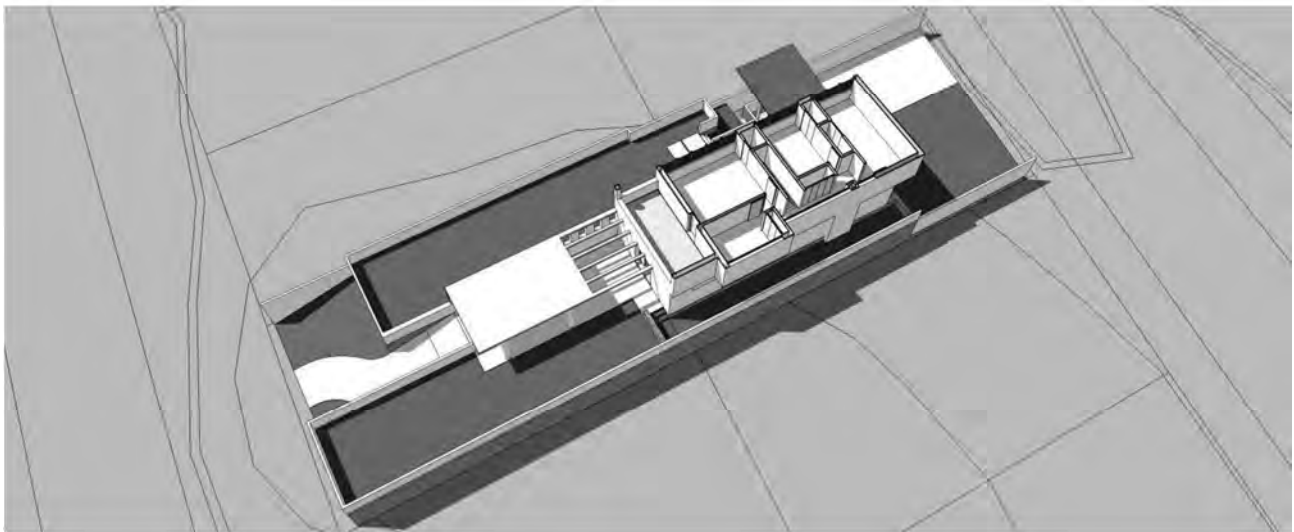


**PLANTA PAVIMENTO SUPERIOR (+5,60m)**

1.CIRCULAÇÃO E ROUPARIA/ 2.DORMITÓRIO/ 3.ARMÁRIO/ 4.BWC/ 5.TERRAÇO

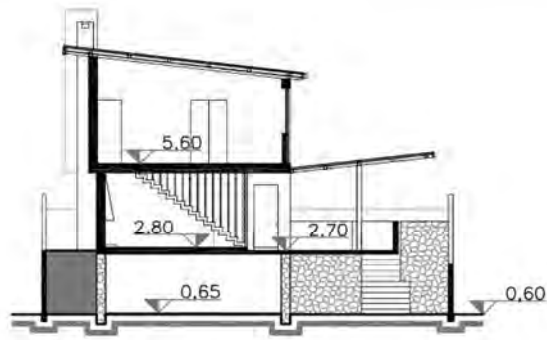
ESC. 1: 250

0 1 5 10m



**MAQUETE ELETRÔNICA**

Planta pavimento superior (+5,60)



CORTE AA

ESC. 1: 250



298



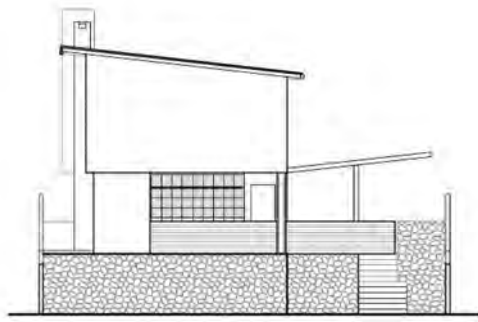
a)



b)

### MAQUETE ELETRÔNICA

a) Vista aérea 01; b) Vista aérea 02;

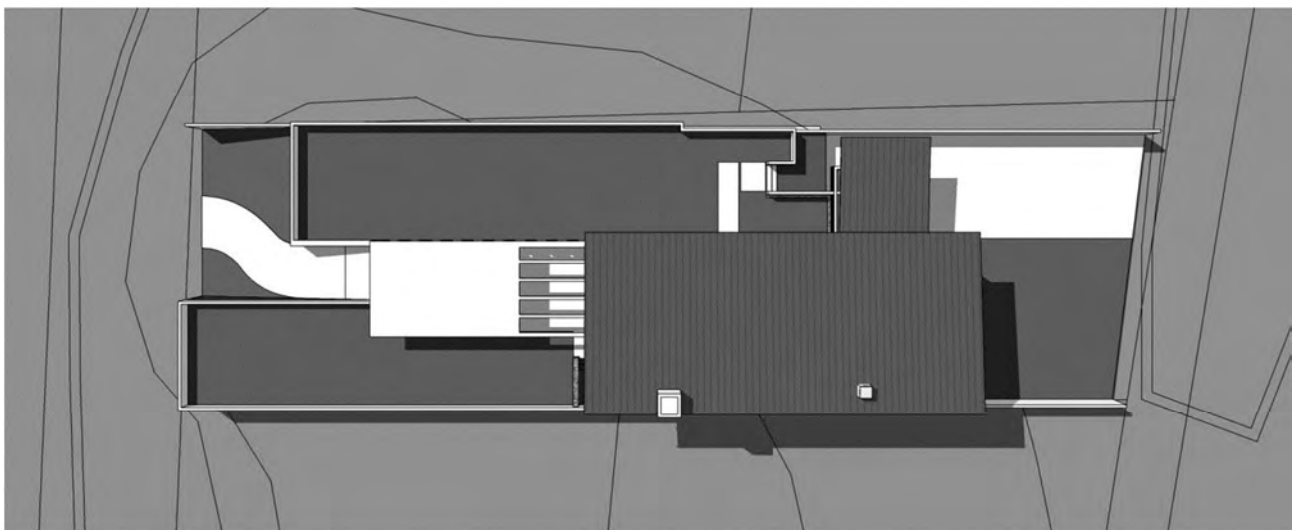


ELEVAÇÃO 01



ELEVAÇÃO 02

ESC. 1: 250  
0 1 5 10m



a)

MAQUETE ELETRÔNICA

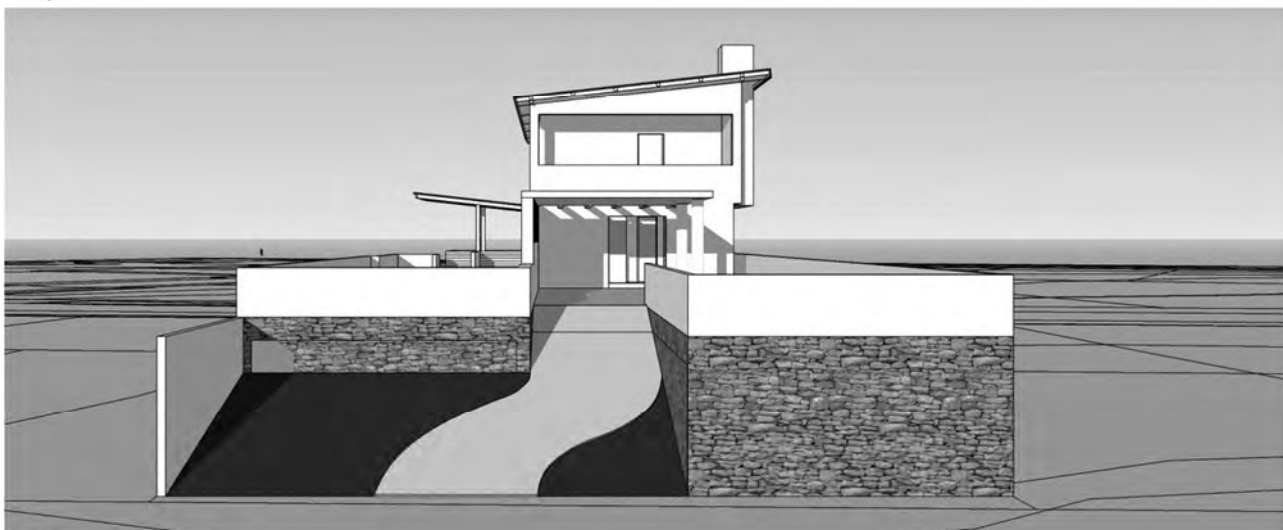
a) Implantação



a)



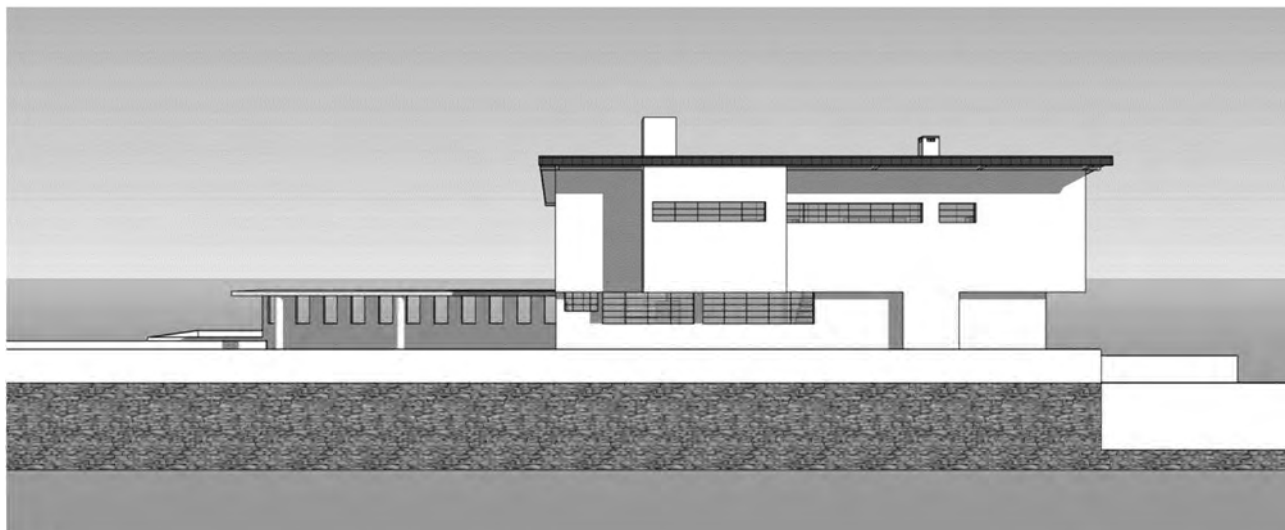
b)



c)

## MAQUETE ELETRÔNICA

a) Elevação 01; b) Elevação 02; c) Elevação 03



a)



b)



c)

## MAQUETE ELETRÔNICA

a) Elevação 04; b) Vista do observador 01; c) Vista do observador 02



a)



b)

## FOTOGRAFIAS

a) Pormenor da Casa Coralo Bernardi em construção, maio de 1947; b) Vista da Rua Ubaldino do Amaral em maio de 1947 em que aparece a casa (Fonte: Casa da Memória de Curitiba).





a)



b)

## FOTOGRAFIAS

a) Pormenor da Casa Coralo Bernardi em dezembro de 1947; b) Vista da Rua da Paz em dezembro de 1947 em que aparece a casa (Fonte: Casa da Memória de Curitiba).



a)



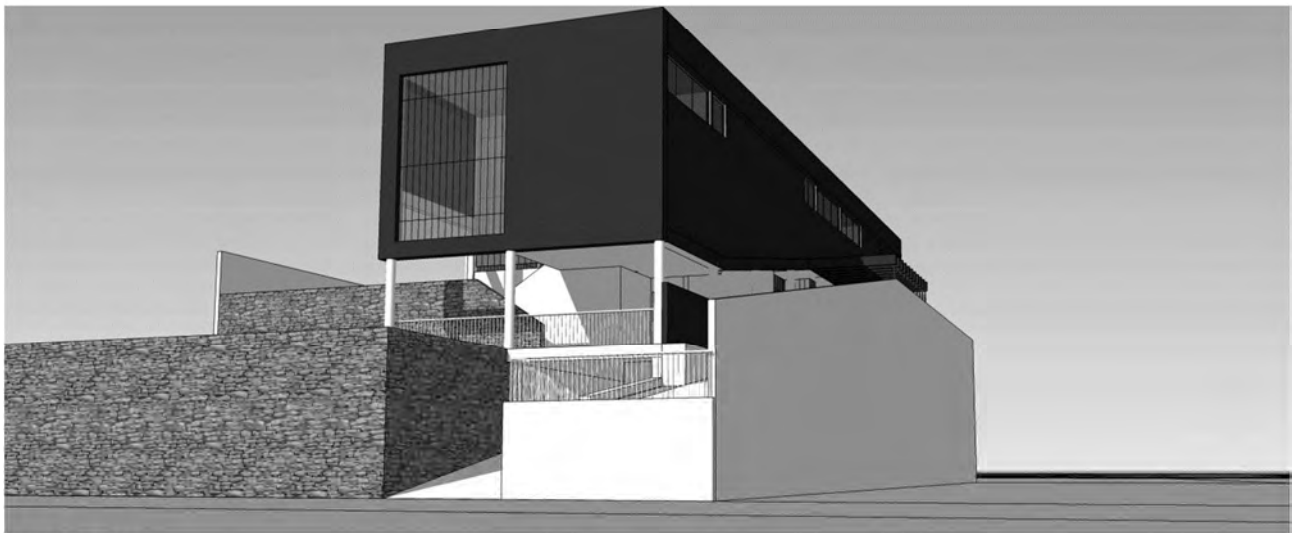
b)



c)

## FOTOGRAFIAS

a) Fachada voltada para o jardim principal. Junho de 1981; b) Jardim Principal; c) Foto de família na sala de estar com detalhe da escada (Álbum de família de Maria Martha Bernardi Reichmann).



PROJETO 07

## Casa João Luiz Bettega

Curitiba, 1949

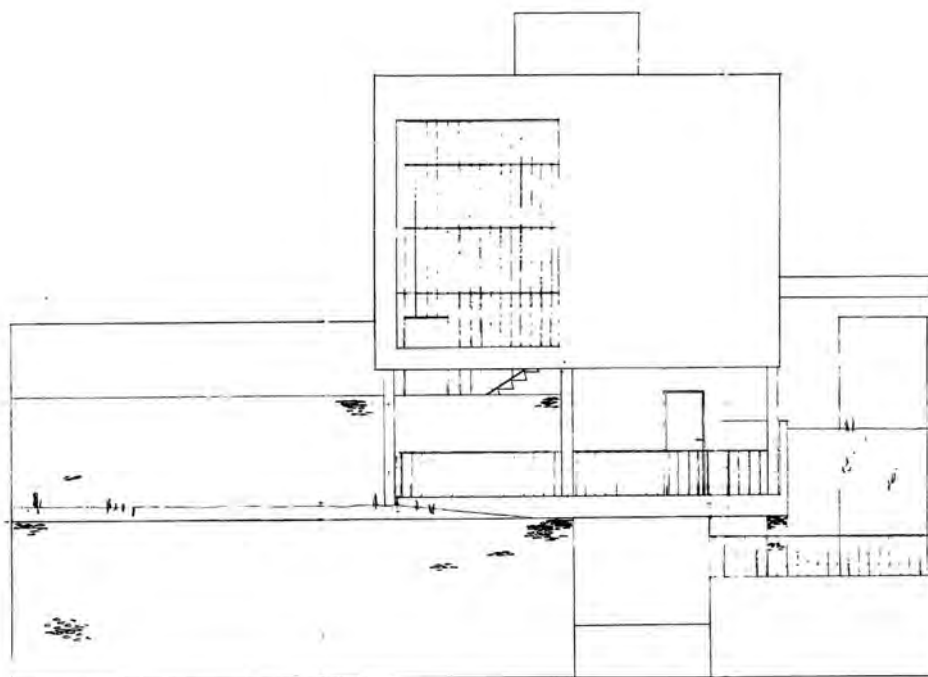


Figura 2: Casa João Luiz Bettega, elevação frontal (Biblioteca da FAU-USP).

#### FICHA TÉCNICA

**Data de projeto:** 1949.

**Localização:** Rua da Paz, N. 479, Alto da Rua XV, Curitiba, PR.

**Cliente / contato:** Dr. João Luiz Bettega (médico, amigo do arquiteto).

**Situação:** Construída / Conservada (Restaurada).

**Arquivos:**

**Observações:** \* A data de 1953 é indicada nos arquivo de projeto da FAU-USP e em publicações, no entanto, com uma dissertação sobre a obra, foi verificado que o alvará de aprovação do projeto possui a data de 1949, e que sua construção ocorreu um pouco posterior (OLIVEIRA, 2008).  
Após alguns anos fechada, a edificação foi adquirida pela arquiteta Giceli Portela de Oliveira, que realizou uma operação de restauro, concluído em 2004.

**Proprietário atual:** Instituto G Arquitetura.

**Uso atual:** Espaço cultural Casa Vilanova Artigas e Escritório de Arquitetura.

**Principal publicação:** OLIVEIRA, Giceli Portela Cunico de. **A Casa Bettega de Vilanova Artigas – Desenhos e conceitos.** 2008. 194p. Dissertação de Mestrado – FAU-USP.

### P.07. Informações gerais:

Este projeto foi elaborado para o Dr. João Luiz Bettega, sua esposa, a Sra. Ruth de Melo Braga Bettega e seus seis filhos. Médico pneumatologista formado pela Faculdade de Medicina do Paraná em 1938, o Dr. Bettega foi colega de turma do Dr. Giocondo Vilanova Artigas<sup>289</sup>, o que indica que a sua relação de amizade com o irmão do arquiteto contribuiu para a encomenda do projeto. Todavia, algumas das obras projetadas por Artigas em Curitiba já eram conhecidas entre os médicos da cidade, tendo sido a mais importante delas, o Hospital São Lucas, projetado em 1945. O arquiteto havia também desenhado residências de três médicos: a de seu irmão Giocondo, a Casa do Dr. João Átila Rocha, ambas de 1944 e vizinhas entre si na Rua Fontana; e a Casa do Dr. Coralo Bernardi, em 1945. Um fato curioso é que esta última casa localizava-se num terreno com frente para a Rua Ubaldino do Amaral e fundos para a Rua da Paz, há duas quadras do terreno onde seria erguida a Casa Bettega.

Além das relações de amizade entre o cliente e o arquiteto, a preferência por uma casa de linguagem moderna pode ser explicada pela personalidade do primeiro. Segundo Dudeque, o cliente “era um simpatizante comunista”<sup>290</sup>, o que sugere um tipo de personalidade mais aberta à escolha de um projeto “moderno”, diferente dos típicos clientes curitibanos de então, mais conservadores e afeitos a uma arquitetura de “estilo” eclético e pitoresco. Pela coragem de construir esta residência moderna, os Bettega eram vistos como “avançados” para a Curitiba da época, que começaria a se acostumar mais com a arquitetura moderna a partir do início da década de 1950, principalmente com a realização das obras comemorativas do *Centenário de Emancipação do Paraná*<sup>291</sup>.

A data do projeto aparece registrada em 1952 e 1953, tanto nas principais publicações sobre a arquitetura moderna em Curitiba como no catálogo de projetos da FAU-USP<sup>292</sup>. No entanto, em pesquisa feita para a dissertação de mestrado, específica sobre a residência, elaborada pela arquiteta Giceli Portela Cunico de Oliveira junto à FAU-USP, o projeto aparece registrado no ano de 1949 de acordo com o alvará de construção emitido pela Prefeitura Municipal de Curitiba<sup>293</sup>.

A correção desta data é um importante dado historiográfico porque situa a concepção do projeto num período anterior ao início da década de 1950, em que o arquiteto deu início às novas reflexões críticas que iriam modificar a sua linguagem projetual. Vale observar também que a concepção do projeto ocorreu no mesmo ano em que Artigas projetou a sua segunda residência em São Paulo.

---

<sup>289</sup> COSTA, 2007, p.287.

<sup>290</sup> DUDEQUE, 2001, p.192.

<sup>291</sup> No período que precede as comemorações do Centenário de Emancipação do Paraná (1953), foram encomendados pelo governo estadual alguns projetos arquitetônicos de linguagem moderna notórios, para importantes equipamentos públicos, como o *Centro Cívico*, a *Biblioteca Pública do Paraná* e o Teatro Guaíra.

<sup>292</sup> No livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, publicado em 1985 por Alberto Xavier, a residência aparece catalogada na Ficha n.6 com a data de 1952; Em *Espirais de Madeira: uma história da arquitetura de Curitiba*, publicado em 2001 por Irã Dudeque, a data aparece como 1953, que também é a data de catalogação dos projetos de João Baptista Vilanova Artigas no acervo da FAU-USP. Estas publicações não discriminam datas de projeto e construção.

<sup>293</sup> OLIVEIRA, 2008, p. 15.

Todavia, o ano de 1953 corresponde ao início da construção da residência. A ocupação somente ocorreu em 1957, após um período de paralisação da obra devido ao falecimento da esposa do Dr. Bettega, a Sra. Ruth, neste intervalo de tempo<sup>294</sup>. O proprietário e seus filhos pareceram se adaptar bem ao modo de vida proposto pela arquitetura de Artigas, tanto quanto à organização de suas funções domésticas como pelo desfrute dos espaços integrados da casa que favoreciam a vida social. É o que se entende por saber que o proprietário residiu na casa por quarenta anos, até o seu falecimento em 1996, tendo inclusive explicitado como um de seus maiores desejos que, postumamente, fossem mantidas “a residência e a memória dos anos lá vividos”<sup>295</sup>.

Deste modo, a Casa Bettega foi a oitava e última residência projetada por Artigas na década de 1940 em Curitiba, onde o arquiteto só voltaria a projetar outras duas residências na década de 1970.

Após o falecimento do proprietário, a casa permaneceu fechada entre 1996 e 2003, sofrendo certo grau de deterioração causada por recorrentes invasões de marginais, mas que, felizmente não comprometeram a essência de suas características originais. Em 2003, o imóvel foi finalmente adquirido pela arquiteta Giceli Portela Cunico de Oliveira, que iniciou uma operação de restauro e de proteção legal do imóvel junto aos órgãos públicos competentes. Hoje o imóvel é tombado pelo patrimônio estadual e os Autos de Tombamento (nº 06/99) encontram-se arquivados junto à Secretaria de Estado da Cultura (SEEC). Até o presente momento, esta é a única edificação residencial projetada por Artigas no Paraná que foi tombada e constitui um caso de preservação de patrimônio moderno e particular.

Concluído o restauro em 2004, a edificação reabriu suas portas com o nome de *Casa Vilanova Artigas*, prestando homenagem ao mestre arquiteto que a desenhou. O espaço respira novamente através de um novo uso, compartilhando o escritório da arquiteta, instalado no pavimento superior e um espaço cultural que combina exposições, bazares, livraria, café, cursos e outras atividades relacionadas à arquitetura, que usufruem do pavimento térreo e seus jardins. Há ainda um pequeno memorial dedicado à Vilanova Artigas no espaço do antigo gabinete de trabalho do Dr. João Luiz Bettega, situado no nível intermediário do patamar entre os lances das rampas internas.

Deste modo, não só o desejo do antigo proprietário foi atendido quanto à preservação da residência e sua memória, como também prestada a devida homenagem à memória do arquiteto de origem curitibana em sua cidade natal. E ao contrário do histórico negativo de cinco das sete casas construídas de Artigas em Curitiba, cujo destino foi a demolição, esta foi dignamente preservada.

Mas provavelmente, a melhor maneira de honrar a memória de Vilanova Artigas, seja o fato de que uma de suas casas reviveu com as portas abertas para o público, sendo usada como um lugar de encontro e reunião, que agrega pessoas em torno dos propósitos culturais e da discussão em torno da arquitetura – a

---

<sup>294</sup> SUTIL, 2004, p. 45.

<sup>295</sup> Ibid., p. 51.

casa, na vivacidade de sua coloração vermelha, representa uma verdadeira chama de cultura acesa, *como o vermelho da revolução!*

#### **P.07. Terreno:**

O terreno está localizado à Rua da Paz, n.479, no bairro Alto da Rua XV. Possui formato retangular, com dimensões de 18,00m de testada e fundos por 40,00m de profundidade, perfazendo uma área de 720,00m<sup>2</sup>.

Sua topografia possui um desnível acentuado, que sobe +4,85m a partir do nível 0,00m do passeio em direção ao fundo, o que não dificulta a implantação da edificação no lote, pois o projeto explora bem o desnível criando platôs com mínima movimentação de terra.

Situado numa região alta da cidade, possuía na época uma excelente vista para a região central, então num processo de efervescente verticalização.

#### **P.07. Partido:**

O partido é gerado a partir de uma barra de planta retangular disposta longitudinalmente no terreno, esta apresenta dois pavimentos que são interligados por rampas. A partir da inserção da barra, são geradas três faixas no terreno, a da direita que comporta o acesso à edificação, a central que comporta a própria residência e a da esquerda que cria um jardim para qual toda a residência se volta.

Devido ao grande desnível do terreno, há o aproveitamento para a criação de abrigo de veículos criando assim um subsolo, e de um terraço em meio nível abaixo do pavimento térreo que conecta-se ao térreo através de uma rampa externa, e possui uma escada que cria conexão com o jardim lateral.

#### **P.07. Programa e organização espacial:**

O programa de necessidades está organizado em 4 pavimento: subsolo, pavimento térreo dividido em dois níveis, pavimento intermediário e pavimento superior.

Os acessos ao terreno são realizados pelo mesmo portão, que dá acesso diretamente ao abrigo de veículos. Através de uma rampa posicionada na primeira faixa do terreno citada anteriormente, chega-se a um pergolado, a partir deste ponto pode-se fazer o acesso ao pavimento térreo, acessar a rampa que desce até o terraço, no meio nível abaixo do térreo, ou seguir até o fundo do terreno onde se encontra a área de serviço.

Ao adentrar ao pavimento térreo pelo hall existente, tem-se à esquerda a rampa que leva ao PAVIMENTO INTERMEDIÁRIO e ao PAVIMENTO SUPERIOR, à frente o setor social, com estar, que apresenta pé direito duplo, e jantar. Os ambientes são integrados e possuem como delimitador uma lareira central e

também conectam-se com o jardim lateral através de uma grande esquadria em ferro e vidro que veda toda a área com duplo pé direito.

À direita do hall, há uma passagem para o setor de serviço, que comporta lavabo, área definida como café, cozinha e copa, que possui passagem também para o jantar. A cozinha possui acesso para a lavanderia e pátio de serviço ao fundo. No setor de serviço, há ainda uma escada helicoidal em concreto, que leva ao pavimento superior no apartamento de empregada composto por dormitório e banheiro (BW), este setor acontece isolado, ou seja, sem comunicação com o restante pavimento superior.

Retornando ao hall, e seguindo pela rampa a direita, ao chegar o patamar intermediário é possível o acesso ao gabinete que fica no pavimento intermediário, cujo acesso é permitido também pela escada existente no terraço posterior. Ao final da rampa chega-se ao setor íntimo, composto por um corredor que distribui o acesso aos três dormitórios existentes, sendo uma suíte, e aos dois banheiros. As aberturas dos dormitórios são voltadas todas para o jardim lateral.

#### **P.07. Sistema construtivo:**

O sistema construtivo adotado no projeto é em concreto armado e alvenaria de tijolos. A laje é especificada em sistema tipo caixão. Pilotis explicitam o uso do concreto e a marcação e o ritmo da estrutura, bem como, as rampas e a escada escultórica helicoidal no pátio de serviço.

A alvenaria de tijolos apresenta espessuras simples e dupla, que variam entre 14,00 e 28,00cm. O muro de concreto, revestido de granito regular tem função de arrimo no jardim frontal, e segmenta os jardins que estão em níveis diferentes.

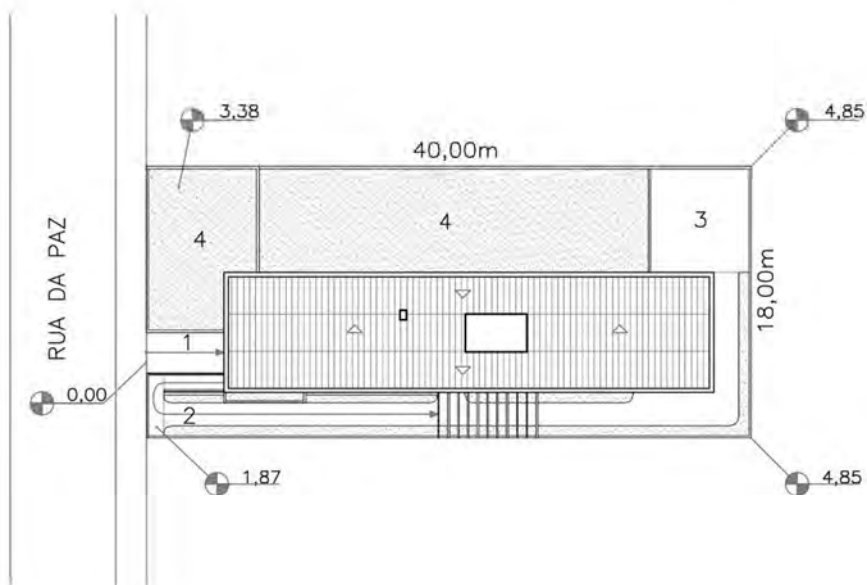
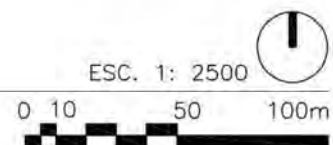
A vedação da área social é feita por um grande pano de vidro em esquadrias de ferro e vidro. Esquadrias basculantes de ferro são utilizadas nos ambientes de serviço e banheiros, e esquadrias de madeira com venezianas nos dormitórios. No corredor, acima do patamar da rampa e no gabinete a iluminação é feita por uma janela em fita.

A cobertura configurada por estrutura de madeira e vedação por telhas de fibrocimento é composta por três águas no sentido transversal da residência, conformando 2 águas na porção esquerda e uma água invertida na porção direita, deste modo, cria uma calha central. A cobertura é oculta pela existência de platibandas.



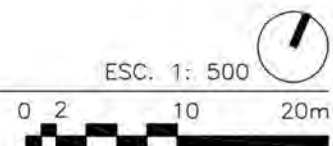


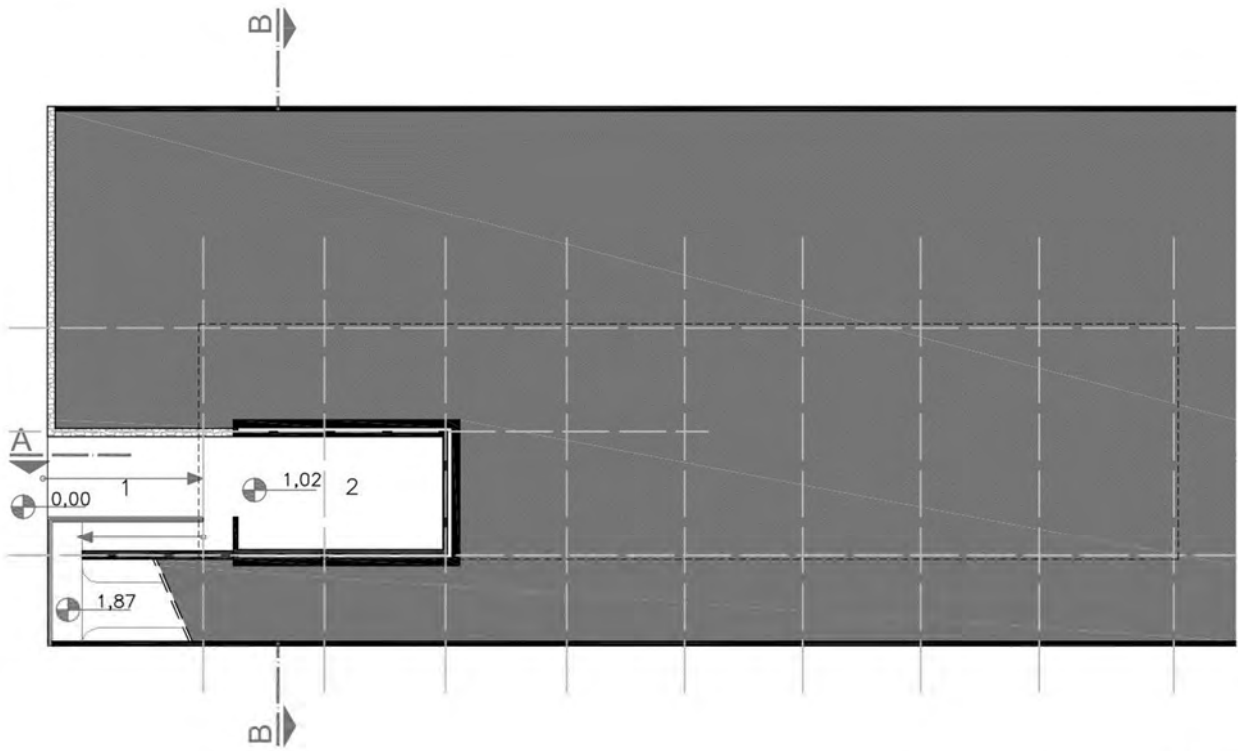
PLANTA DE SITUAÇÃO



IMPLANTAÇÃO / COBERTURA

1. RAMPA ACESSO ABRIGO/ 2. RAMPA DE ACESSO A CASA/ 3. PÁTIO DE ACESSO/ 4. JARDIM





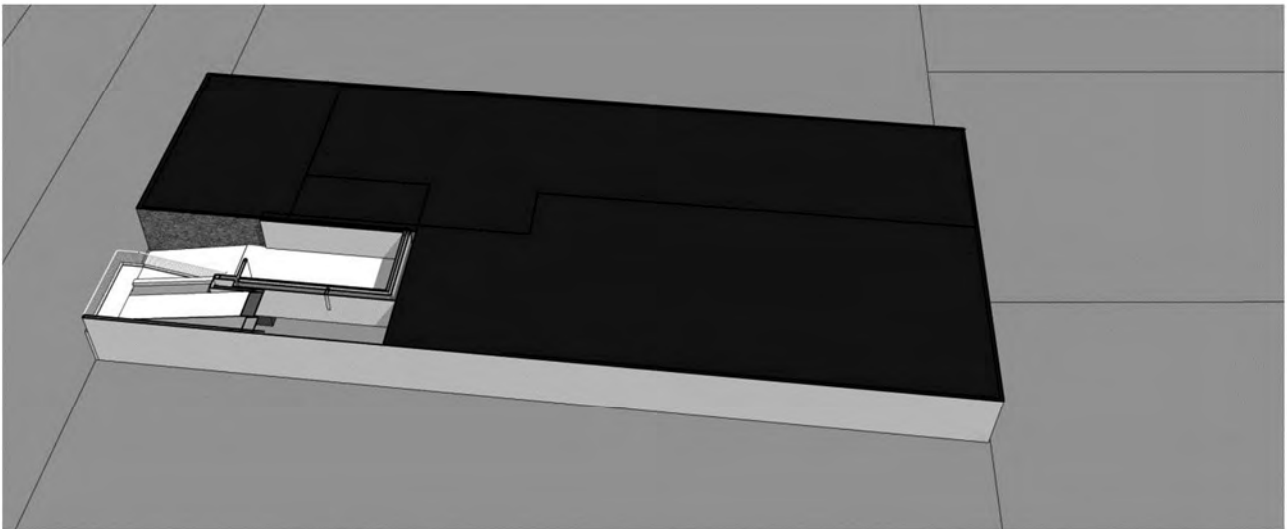
PLANTA SUBSOLO (+1,02m)

1.RAMPA ACESSO ABRIGO/ 2.ABRIGO

ESC. 1: 250

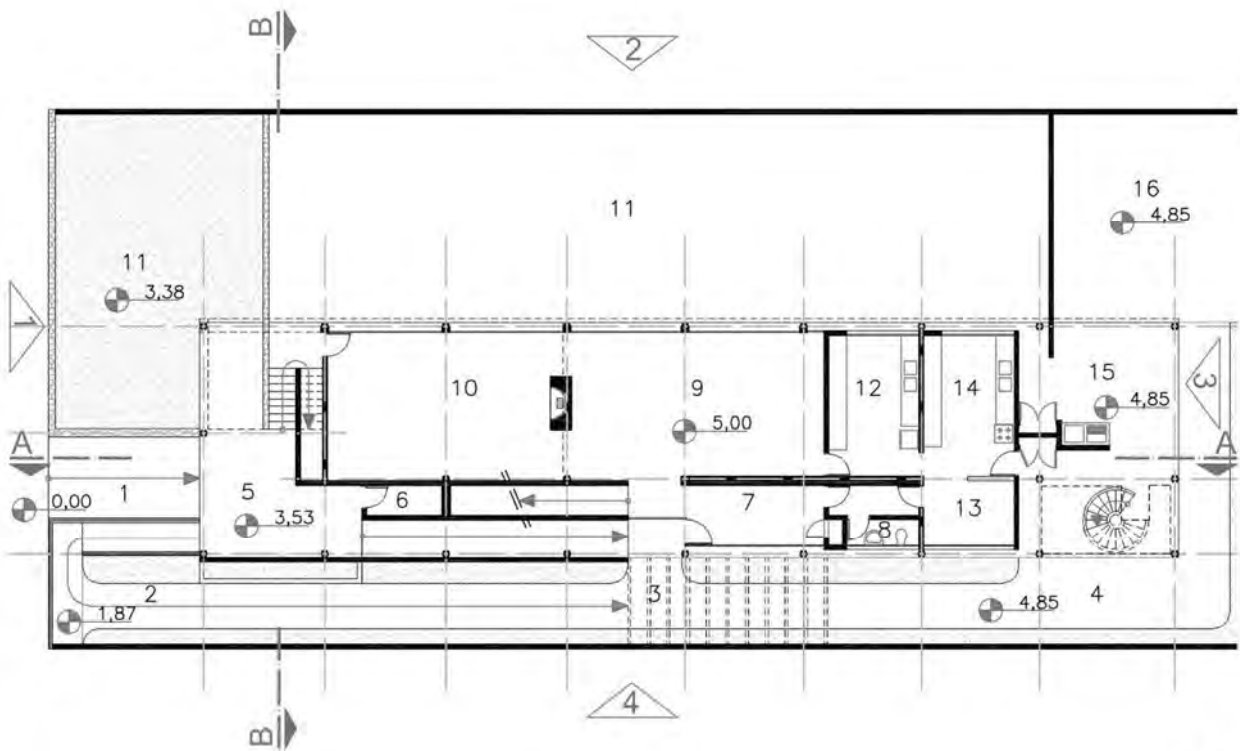


0 1 5 10m



MAQUETE ELETRÔNICA

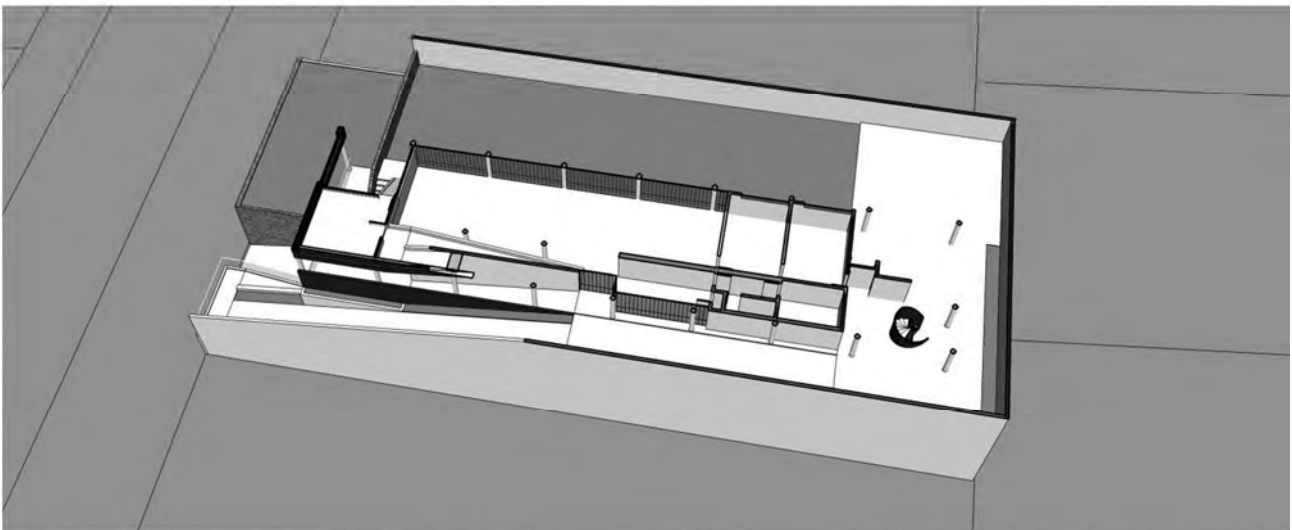
Planta subsolo (+1,02m)



**PLANTA PAVIMENTO TÉRREO (+5,00m)**

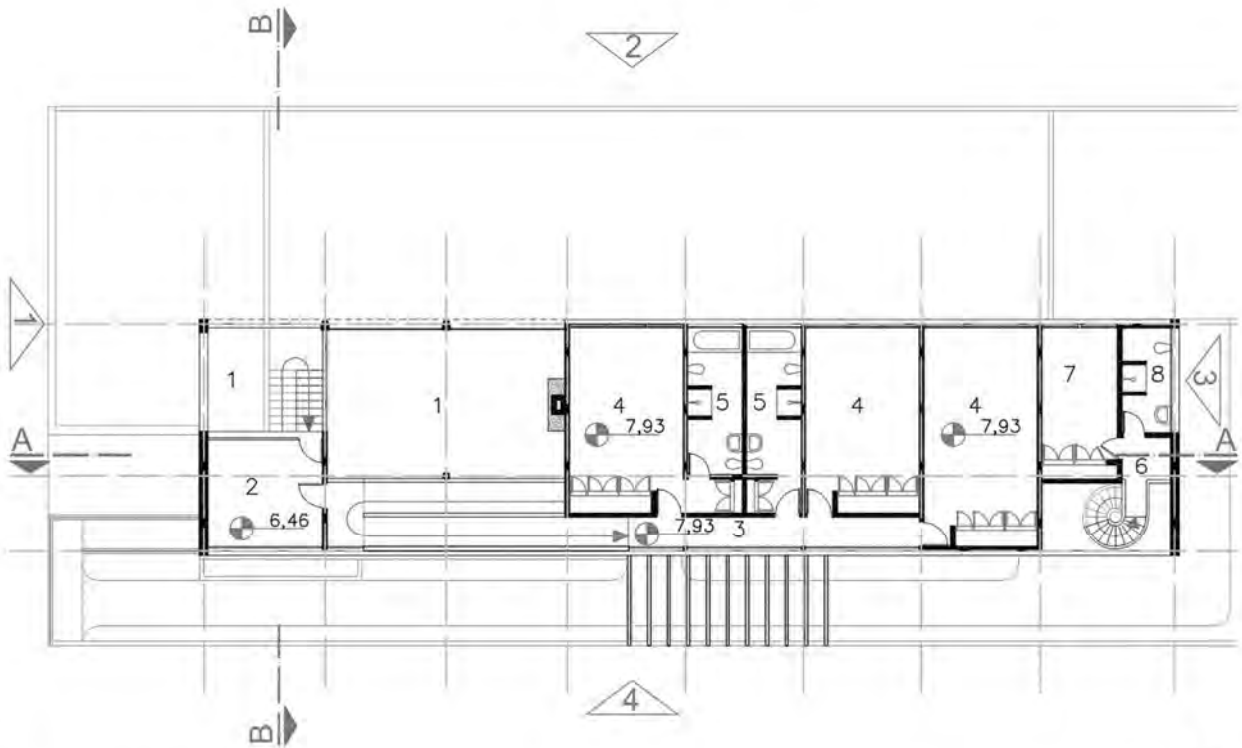
- 1.ACESSO DE PEDESTRE E VEÍCULO/ 2.RAMPA DE ACESSO À CASA/  
 3.ACESSO SOCIAL/ 4.ACESSO SERVIÇO/ 5.TERRAÇO E ACESSO GABINETE/  
 6.DEPÓSITO/ 7.HALL/ 8.WC/ 9.JANTAR/ 10. ESTAR/ 11.JARDIM/ 12.COPA/  
 13.CAFÉ/ 14.COZINHA/ 15.LAVANDERIA/ 16.PÁTIO DE SERVIÇO

ESC. 1: 250



**MAQUETE ELETRÔNICA**

Planta pavimento térreo (+5,00m)



**PLANTA PAV. INTERMEDIÁRIO (+6,46m) SUPERIOR (+7,93m)**

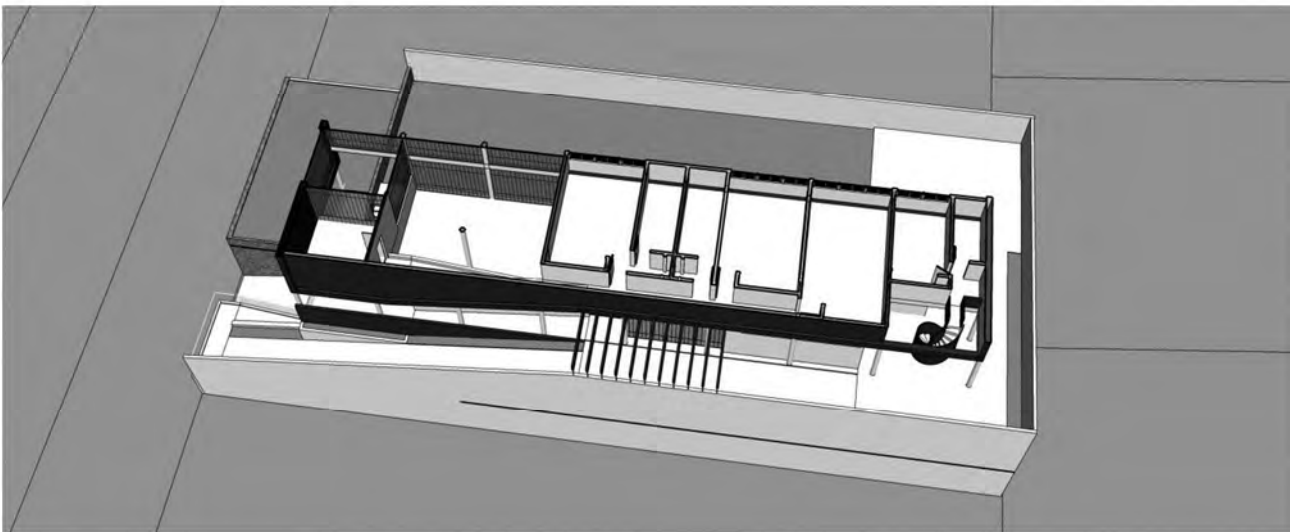
ESC. 1: 250



1.VAZIO/ 2.GABINETE/ 3.CIRCULAÇÃO/ 4. DORMITÓRIO/ 5.BWC/ 6.ACESSO APARTAMENTO DE EMPREGADA/ 7.DORMITÓRIO DA EMPREGADA/ 8.BWC DA EMPREGADA

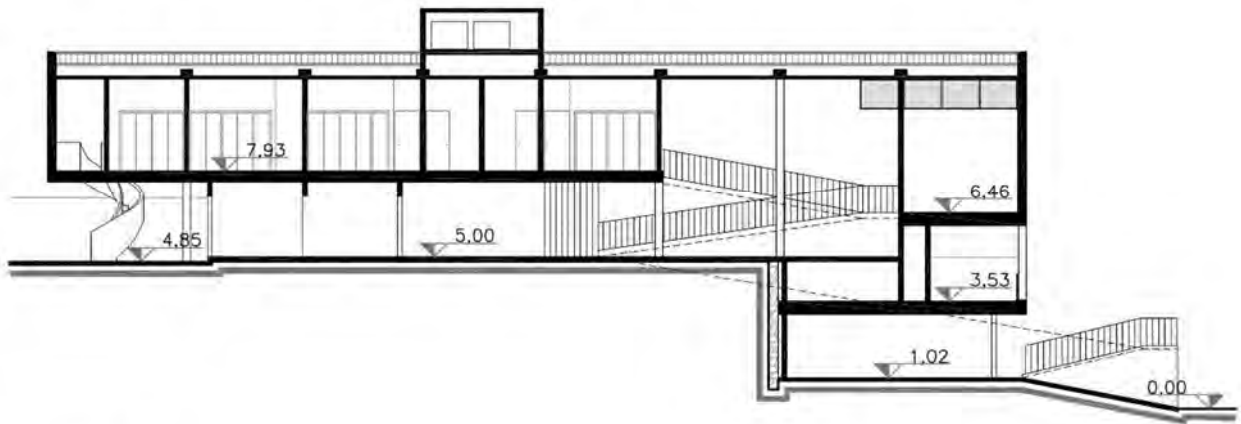


314



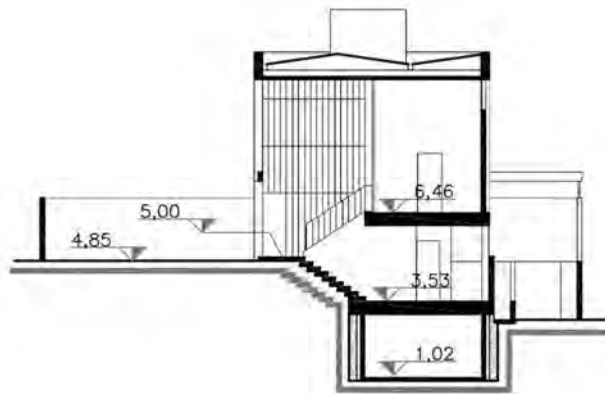
**MAQUETE ELETRÔNICA**

Planta pav. intermediário (+6,46m) e superior (+7,93m)

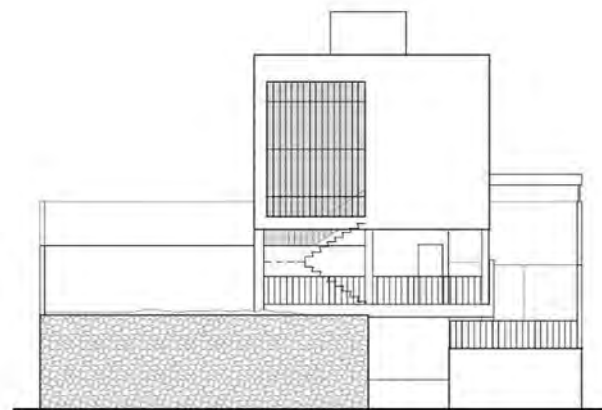


CORTE AA

ESC. 1: 250

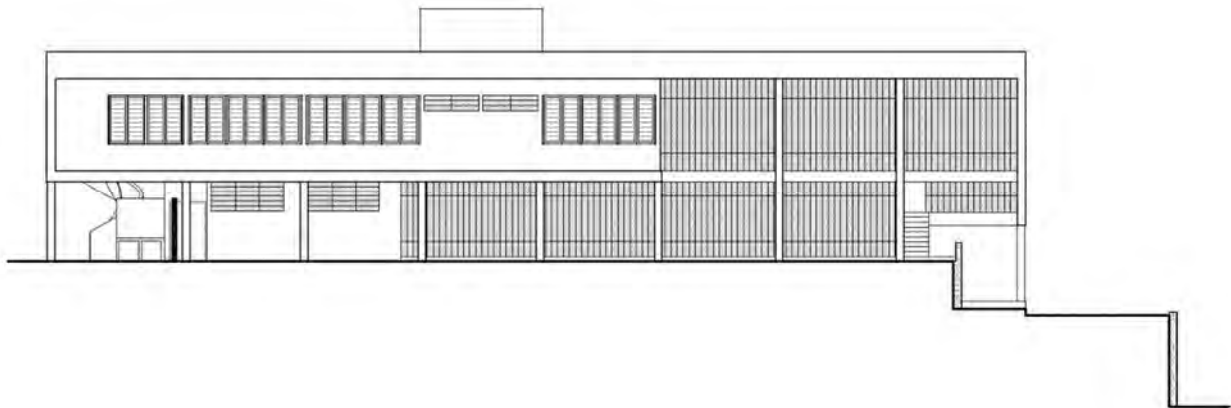


CORTE BB



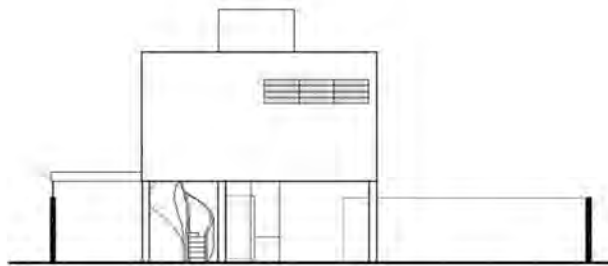
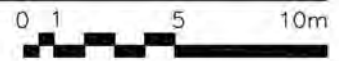
ELEVAÇÃO 01

ELEVAÇÃO 04



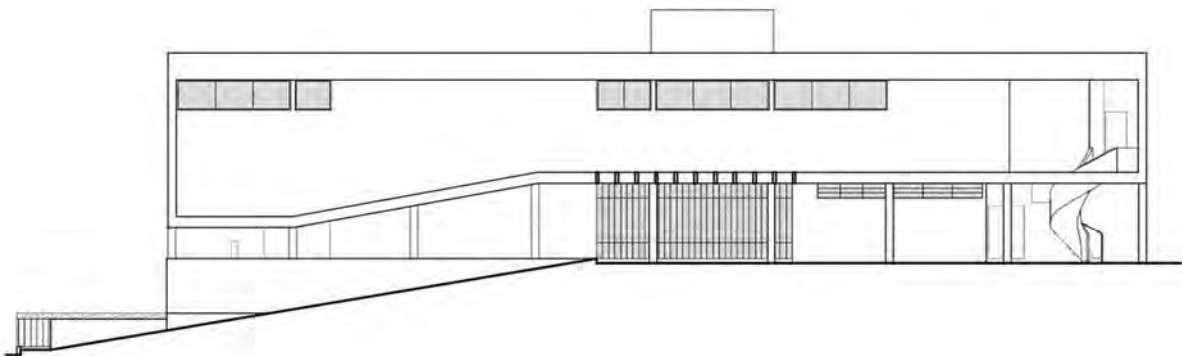
ELEVAÇÃO 02

ESC. 1: 250

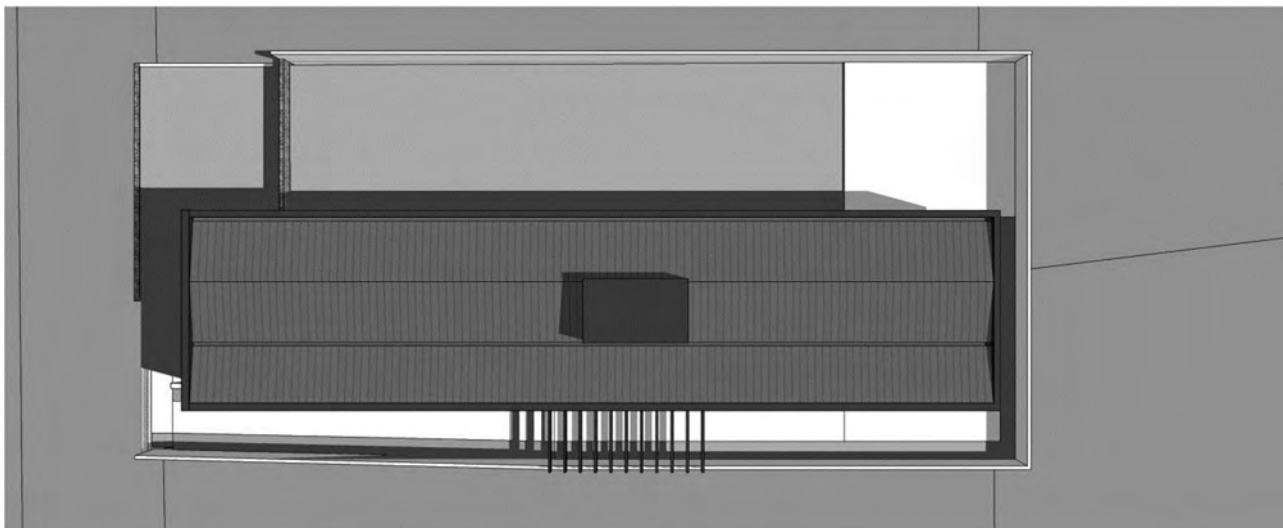


316

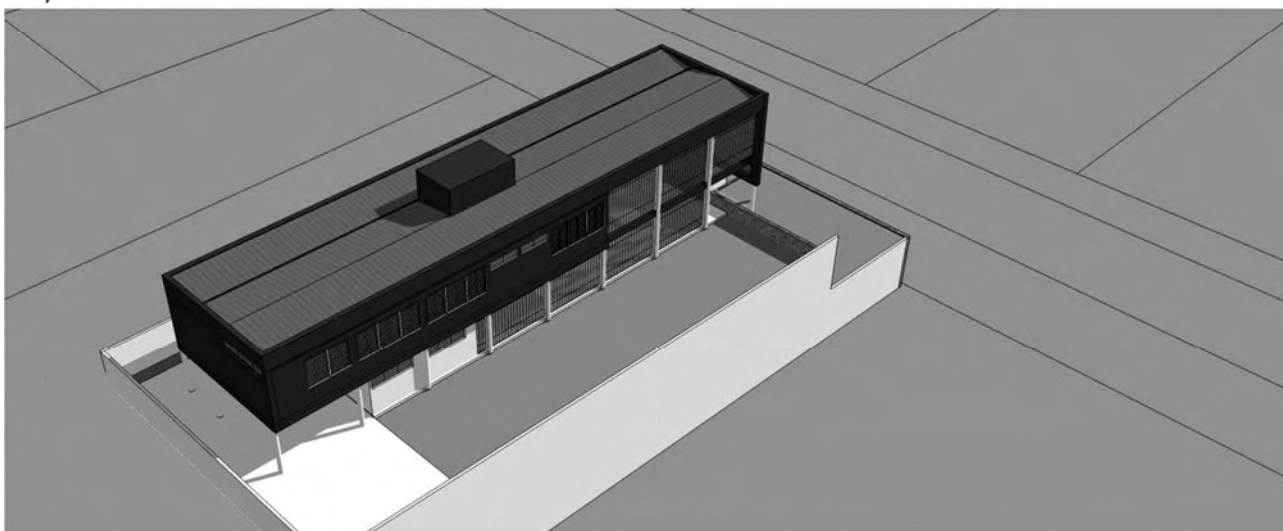
ELEVAÇÃO 03



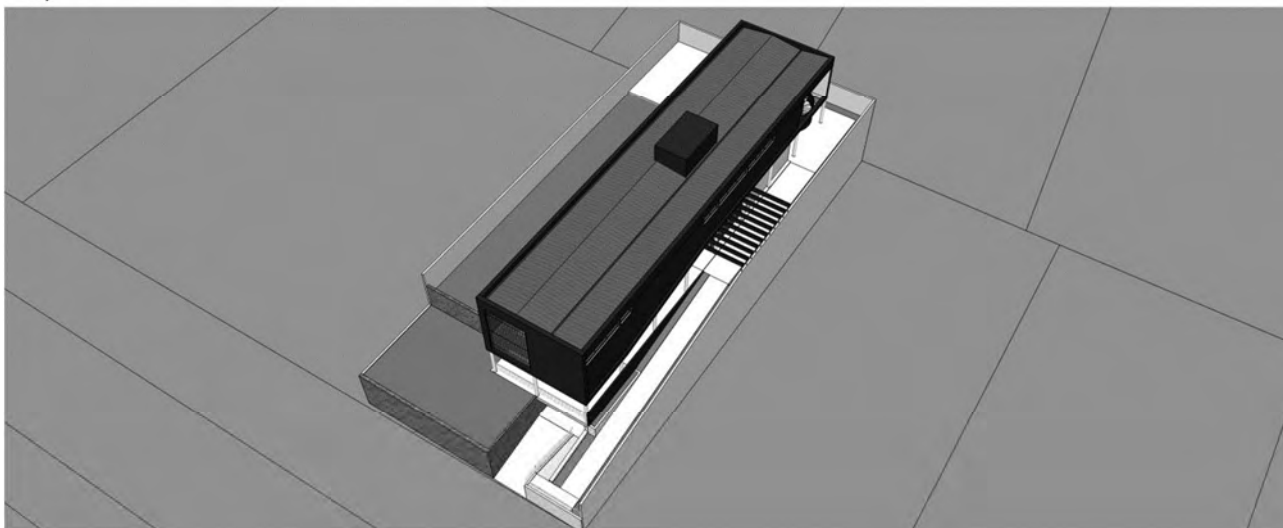
ELEVAÇÃO 04



a)



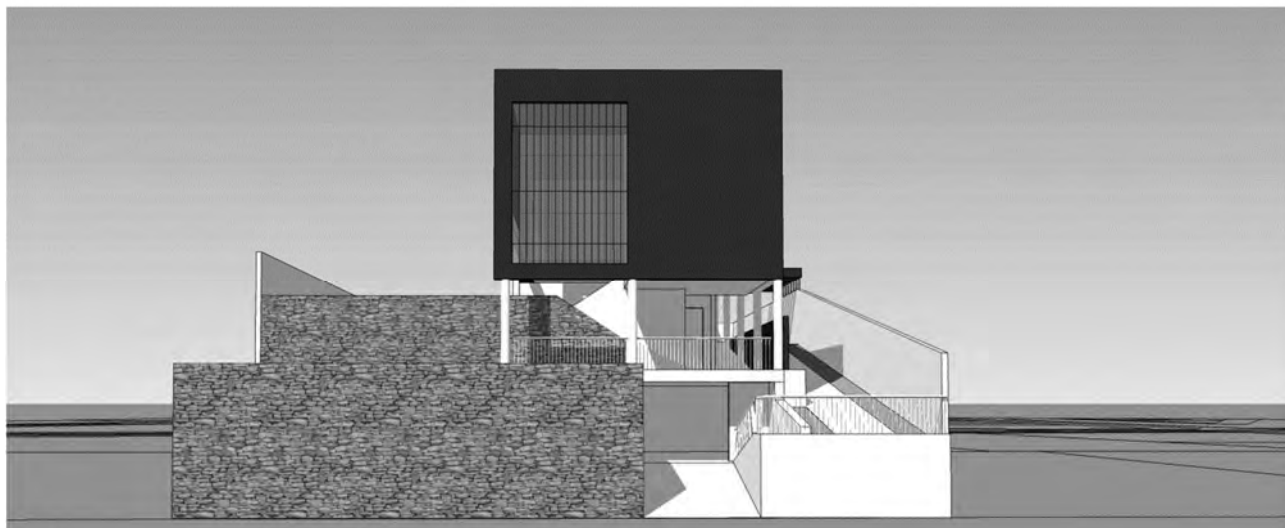
b)



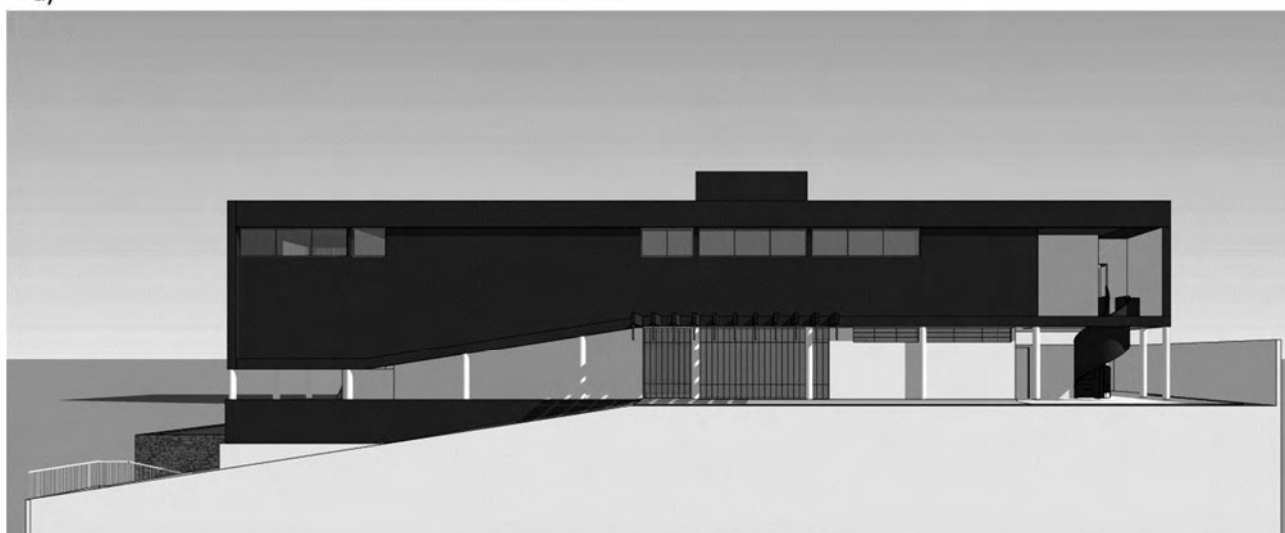
c)

## MAQUETE ELETRÔNICA

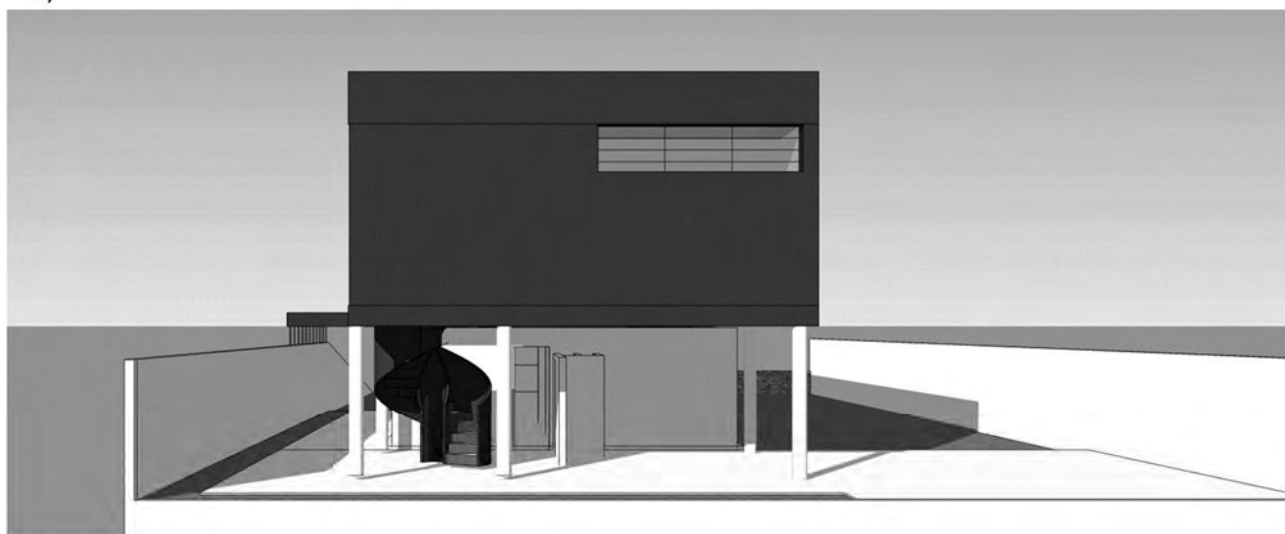
a) Implantação; b) Vista aérea 01; c) Vista aérea 02



a)



b)



c)

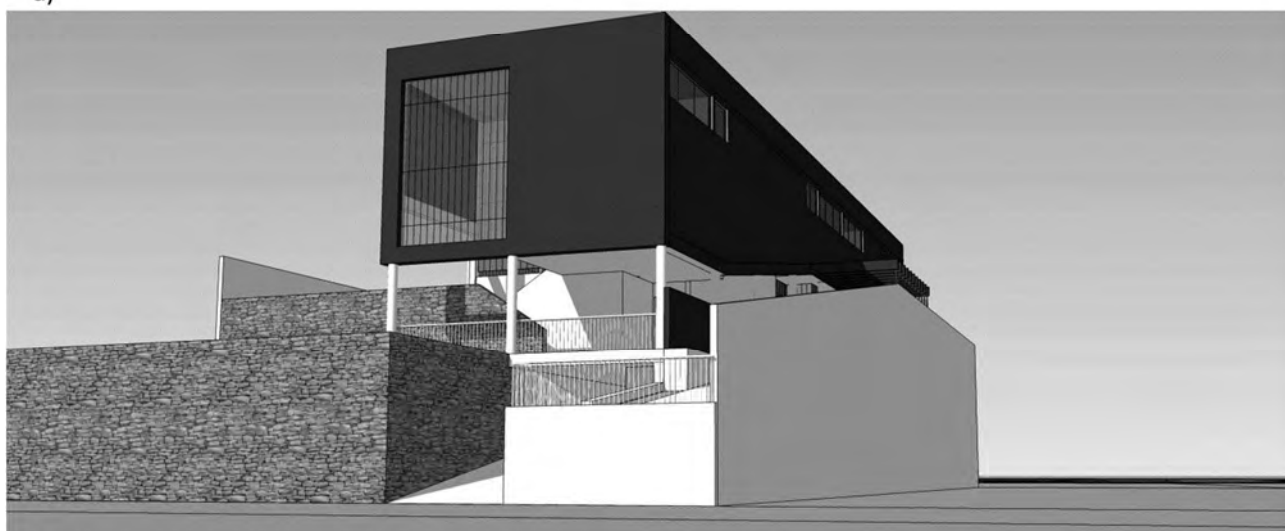
### MAQUETE ELETRÔNICA

a) Elevação 01; b) Elevação 02; c) Elevação 03

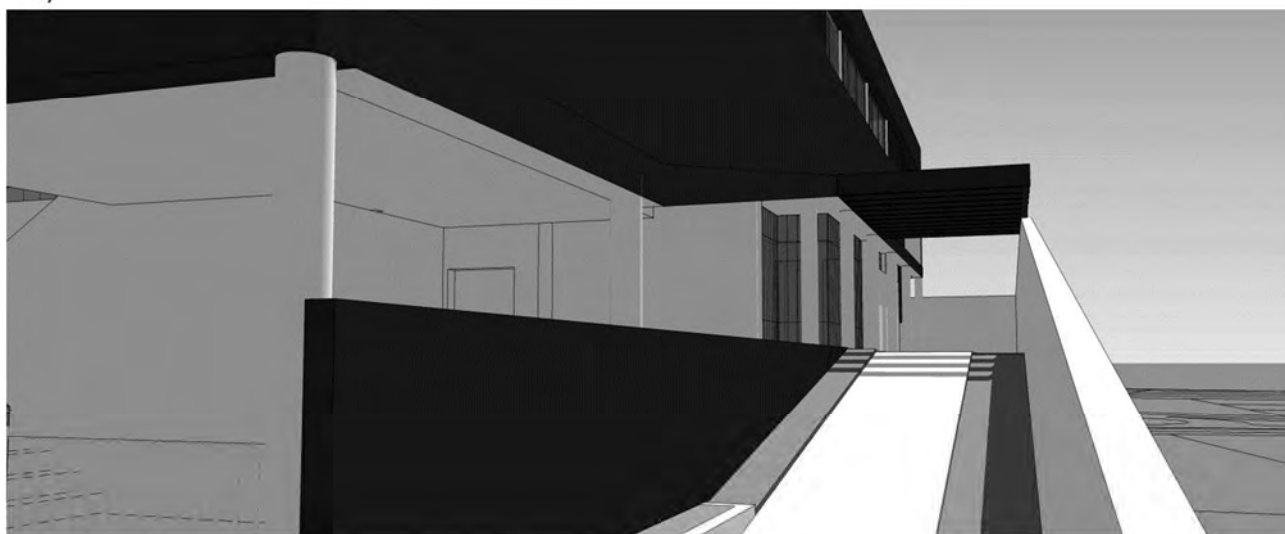




a)



b)



c)

## MAQUETE ELETRÔNICA

a) Elevação 04; b) Vista do observador 01; c) Vista do observador 02;



a)



b)

## FOTOGRAFIAS

a) Vista da casa a partir da Rua da Paz; b) Fachada Frontal (Fonte: Biblioteca FAU-USP).



a)



b)

## FOTOGRAFIAS

a) Vista do terraço a partir do acesso à garagem; b) Vista da escada helicoidal de acesso ao dormitório da empregada (Fonte: Biblioteca da FAU-USP).



## FOTOGRAFIAS

a) Lareira; b) Vista rampa a partir do estar social; c) Vista rampa e circulação dos dormitórios a partir do patamar onde se situa o gabinete (Fonte: Biblioteca FAU-USP).



## FOTOGRAFIAS

a) Vista a partir Rua da Paz; b) Fachada Frontal (Fonte: Fotografia do autor, 2011).



a)



(c)



b)



(d)

## FOTOGRAFIAS

a) Lateral de acessos vista a partir do acesso de serviço; b) Lateral de acesso sob o pergolado; c) Jardim e fachada da área social e dormitórios (Fonte: Bruna Oliva, 2013); d) Rampas externas e interna (Fonte: Fotografia do autor, 2011).



a)



(c)



b)

## FOTOGRAFIAS

a) Vista rampa a partir do estar social; b) Vista rampa e circulação dos dormitórios a partir do patamar onde se situa o gabinete; c) Vista da área social com montagem para evento cultural (Fonte: Fotografia do autor, 2011).



a)



c)



b)

## FOTOGRAFIAS

a) Lareira; b) Escada helicoidal de acesso ao dormitório da empregada; c) Lavanderia a partir da vista do pátio de serviço (Fonte: Bruna Oliva, 2013).



### 3.1.2. Ponta Grossa e a arquitetura moderna

A cidade de Ponta Grossa está localizada na região dos Campos Gerais, no 2º planalto paranaense, distante cerca de 118 km da capital e também é conhecida pelo carinhoso apelido de “Princesa dos Campos”. Teve sua origem ainda dentro do período histórico conhecido com *Paraná tradicional* e o conhecimento de seu território remonta às antigas expedições espanholas do século XVI, a caminho do Paraguai e, sucessivamente, às bandeiras no século XVII, que visavam à captura de índios. No entanto, o início da ocupação e colonização territorial ocorreu a partir do século XIX, através de fazendeiros paulistas atraídos pela extensão de pastos naturais da região e pela rota tropeira <sup>296</sup>.

Inicialmente sob a jurisdição da Vila Nova de Castro, o povoado originou-se a partir das paradas de tropas e viajantes na antiga Fazenda Bom Sucesso, cujo capataz designado para procurar um local adequado ao desenvolvimento da povoação sugeriu um local próximo a “um capão que tem a ponta grossa”, expressão que agradou aos fazendeiros. Posteriormente, com a Província do Paraná já emancipada de São Paulo desde 1953, acabou sendo criada a vila e município de Ponta Grossa, desmembrado de Castro, em 7 de abril de 1855 <sup>297</sup>.



Figura 107: Debret, 1827 (Fonte: BANDEIRA; LAGO, 2007).

<sup>296</sup> FERREIRA, 1999, p. 535.

<sup>297</sup> Ibid., p.536.

A cidade passou por um período de grande progresso a partir de 1894, com a inauguração da Ferrovia Curitiba-Ponta Grossa e, sequencialmente, da Ferrovia São Paulo-Rio Grande do Sul, tornando-se o principal entroncamento da malha ferroviária, com suas grandes oficinas e escritórios. Atualmente, o município destaca-se como um dos mais industrializados e é a quinta cidade mais populosa do Estado, com uma população residente de 311.611 habitantes, dos quais 304.733 habitantes residem em área urbana, segundo o Censo Demográfico de 2010 <sup>298</sup>.

Na metade do século XX, o recenseamento de 1950 indicava Ponta Grossa com uma população de 44.130 habitantes, sendo a segunda cidade do Paraná e a quadragésima do Brasil em população. Em primeiro lugar no Estado aparecia Curitiba, com 141.349 habitantes e em terceiro aparecia Londrina, com 33.707 habitantes. A capital paranaense era a décima primeira cidade em população no Brasil, ocupando o primeiro e segundo lugar o Rio de Janeiro, com 2.335.931 habitantes e São Paulo, com 2.041.716 habitantes, as únicas cidades com população superior a um milhão de habitantes <sup>299</sup>. Com estes números é possível estabelecer uma proporção entre Ponta Grossa e às demais cidades mencionadas.

Quanto ao aspecto construtivo, na década de 1940 a cidade possuía as melhores construções com as feições típicas da arquitetura eclética produzida pelos imigrantes europeus, entre o século XIX e a primeira metade do século XX. A renovação urbana sob o signo da modernidade ocorrerá a partir desta década, quando a cidade tradicional do interior rural paranaense passa a ser reconhecida como um dos marcos de modernidade do chamado *Paraná Moderno*. Segundo a arquiteta Jeanine Migliorini, autora de uma dissertação sobre a arquitetura modernista do espaço urbano de Ponta Grossa, entre os fatos relacionados à renovação da vida urbana, “a arquitetura modernista é um destas novidades que chegam à cidade ao final da década de 1940” <sup>300</sup>.

Segundo Migliorini, “o marco da chegada do modernismo à Ponta Grossa é a residência Álvaro Correia de Sá, em 1949” <sup>301</sup>. É a única residência de Vilanova Artigas abordada por esta autora. Entretanto, foi identificada outra residência projetada pelo arquiteto na cidade, registrada com data de 1945 junto ao acervo de projetos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU-USP: a Residência Orlando Holzmann.

---

<sup>298</sup> IBGE, 2012.

<sup>299</sup> IBGE, 2012.

<sup>300</sup> MIGLIORINI, 2008, p.77-78.

<sup>301</sup> Ibid., p.80.

Levantado o endereço e realizada uma visita ao local em junho de 2011, a surpresa: lá se encontrava uma edificação com fortes evidências para ser uma residência projetada por Vilanova Artigas – e era! Praticamente congelada no espaço e no tempo. Na cópia digitalizada do projeto original, lá estava aquela residência, descrita com desenhos arquitetônicos e por uma bela perspectiva. Numa segunda visita à cidade em novembro de 2011, um sabor amargo: o “imóvel”, adquirido por uma clínica, foi desfigurado de tal modo que se tornou um objeto arquitetônico desprovido de identidade, corrompendo os atributos que conferiam valor arquitetônico àquela edificação.

A verificação de seu Alvará de Construção, junto ao *Registro de Construções* arquivado na Prefeitura de Ponta Grossa, confirmou que o projeto da Casa Orlando Holzmann foi aprovado em setembro de 1952 <sup>302</sup>.

Com relação à produção global de Artigas, estas residências encontram-se inseridas no contexto das fases observadas na década de 1940, com referência nos períodos propostos como “*Fase inicial, 1938-1946*” e “*Fase intermediária, 1946-1955*” <sup>303</sup>. Examinadas as características destas fases, torna-se possível identificar elementos de seu vocabulário projetual, que permitem analogias destes casos selecionados com outros projetos seus mais conhecidos. Naquela década, sua trajetória foi marcada pela transformação de engenheiro-arquiteto construtor de residências “eccléticas”, para arquiteto dedicado exclusivamente ao ofício de projetista, atento ao desenvolvimento da arquitetura moderna. Inicialmente, realizou suas primeiras experimentações de cunho moderno através da influência do vocabulário da arquitetura de Frank Lloyd Wright. Já, a partir de 1944 e 1945, passa a projetar de acordo com o vocabulário da arquitetura racionalista que vinha sendo desenvolvida no Brasil pelos arquitetos da *Escola Carioca*, que se baseavam nas premissas difundidas por Le Corbusier <sup>304</sup>.

Entre as décadas de 1940 e 1950 são identificados no Paraná, até o presente momento, 30 projetos elaborados entre as cidades de Curitiba, Londrina e Ponta Grossa, que aparece aqui com estas duas residências. Com isso, verifica-se que Vilanova Artigas foi o pioneiro da arquitetura moderna no Paraná, e também na cidade de Ponta Grossa, que posteriormente, receberia projetos de Miguel Juliano e Rubens Meister, entre outros arquitetos.

---

<sup>302</sup> PONTA GROSSA. Prefeitura Municipal. **Registro de Construções**. [Casa Orlando Holzmann], Alvará n.216, 13/ 09/ 1952.

<sup>303</sup> ZEIN, 2001, p.123-129.

<sup>304</sup> BRUAND, 1997, p.295-296.



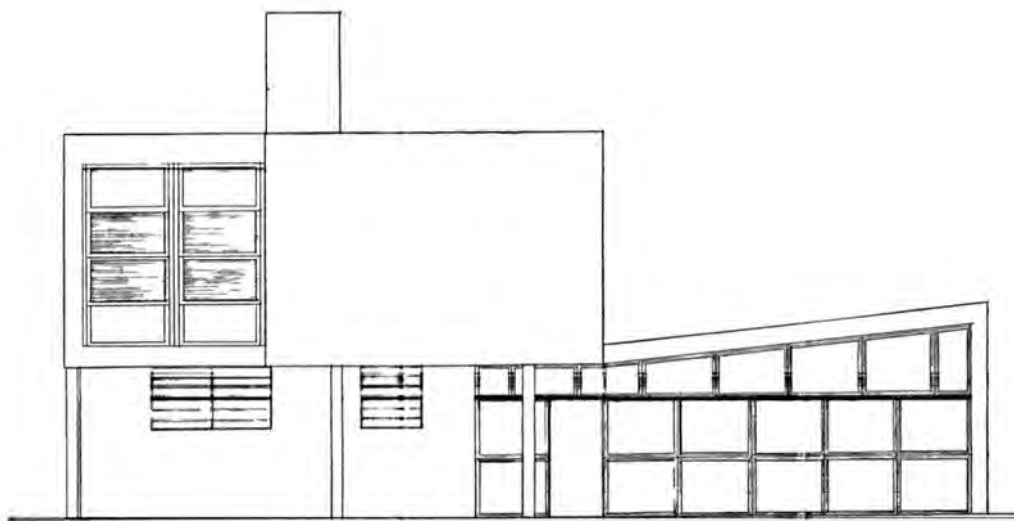
**Figura 108:** Vista da Cidade de Ponta Grossa na década de 1940 (Fonte: DITZEL, 2001).



PROJETO 08

## 2ª Casa Álvaro Correia de Sá

Ponta Grossa, 1949



2ª Casa Álvaro Correia de Sá, elevação frontal (Biblioteca da FAU-USP).

## FICHA TÉCNICA

**Data de projeto:** 1949.

**Localização:** Rua Coronel Dulcídio, N. 481, Centro, Ponta Grossa, PR.

**Cliente / contato:** Sr. Álvaro Correia de Sá e Sra. Ivete Villanova de Sá e filhos (tios do arquiteto).

**Situação:** Construída / Conservada (com poucas alterações).

**Arquivos:** Estudo preliminar e projeto executivo (Biblioteca da FAU-USP).

**Observações:**

**Proprietário atual:** Imobiliária XV.

**Uso atual:** Escritório comercial.

**Principal publicação:** FONTAN, Roberto Tourinho. **Dois casas de Vilanova Artigas em Ponta Grossa**. Pp.110-128. In.: GNOATO, Salvador; MAGALHÃES, Leandro Henrique. (orgs.). *Arquitetura moderna em cidades de médio porte 1940-1970*. Londrina: UniFil, 2012.

### P.07. Informações gerais:

Projetada para seus tios Álvaro Correia de Sá e Ivete Villanova de Sá, e filhos, esta residência de 1949 é reconhecida como a primeira residência moderna construída em Ponta Grossa. Sua construção contrastou de imediato com as demais construções convencionais, pois trouxe consigo, além de um desenho estranho à paisagem, um ideário de habitar estranho ao ambiente de então.

Mais do que uma fachada “moderna”, visualmente estranha à paisagem, o projeto representa a introdução dos princípios da arquitetura moderna na cidade, relacionados a uma série de questões que vão além de um simples “estilo” como escreveu Lina Bo Bardi, em 1951, sobre as casas de Vilanova Artigas<sup>305</sup>.

E de fato, como obra pioneira, sua linguagem não deixou de causar certo estranhamento na população pontagrossense. Pois tratava-se de uma arquitetura inexistente naquele meio até então, como relatou Jeanine Migliorini em sua pesquisa sobre a arquitetura moderna na cidade:

“Além de todo um ideário de uma nova maneira de viver a casa, não se pode deixar de observar que suas linhas puras, limpas, a ausência de ornamentos, um conjunto de novas referências estéticas é bastante inusitado para a época, causando, inicialmente um grande estranhamento.

Quando essa residência se instala na cidade as reações são diversas. Alguns continuam a construir suas casas na mais convencional ordem, com estuques e ornamentos, que davam classe às tradicionais residências. Outra parcela da população vê grande possibilidade no novo estilo”<sup>306</sup>.

Aspectos deste estranhamento podem ser confirmados com o depoimento prestado pelo Sr. Álvaro Correia de Sá Filho (2012), que morou na residência quando criança. Ele relata que era comum ocorrer trotes em chamadas telefônicas para a residência “perguntando quando que chegava o gado, quando é que chegava o defunto, porque parecia um caixão de defunto, coisas assim nesse sentido”<sup>307</sup>.

A residência teve outros moradores e atualmente tem uso comercial. Mesmo com alterações sofridas ao longo dos anos, conserva grande parte de seus espaços e elementos originais. O projeto original encontra-se arquivado no acervo da FAU-USP, possui cinco pranchas, as quais confirmam a data através dos carimbos, em que aparecem registradas as datas de maio e julho de 1949.

<sup>305</sup> “Uma casa construída por Artigas não segue as leis ditadas pela vida de rotina do homem, mas lhe impõe uma lei vital, uma moral que é sempre severa, quase puritana. Não é “vistosa”, nem se impõe por uma aparência de modernidade, que já hoje se pode definir num estilismo. [...] Citamos uma moral de vida sugerida pelas casas de Artigas, uma moral que definimos como severa, e esta é a base de sua arquitetura. Cada casa de Artigas quebra todos os espelhos do salão burguês” (BARDI, 1950, p. 67-69).

<sup>306</sup> MIGLIORINI, 2008, p.82.

<sup>307</sup> **Álvaro Correia de Sá Filho**: depoimento oral ao autor, Curitiba, 04 de agosto de 2012.

#### **P.08. Terreno:**

O terreno está situado no centro da cidade, à Rua Coronel Dulcídio, número 481, possui formato retangular e dimensões aproximadas de 16,00m para rua por 33,00m de profundidade. Sua área é de 528,00m<sup>2</sup>.

A parte frontal de sua topografia é plana e a parte posterior à construção possui um talude em declive, que dá lugar ao jardim e tem uma parte ocupada por uma edícula, junto da qual é disposta uma escada externa que desce em direção ao fundo do terreno.

#### **P.08. Partido:**

O partido caracteriza-se por *duas barras sobrepostas em cruz*. Há ainda o volume da edícula ao fundo, que apesar de solto do corpo principal, não perde a referência do conjunto da composição.

O volume térreo, transversal, é recuado do alinhamento predial, colado na divisa direita e solto da divisa esquerda, liberando nesta lateral uma passagem externa entre frente e fundos. O volume da direita possui uma fachada em forma trapezoidal gerada pela inclinação da cobertura, cuja água cai no sentido do volume superior, caracterizando a chamada *cobertura borboleta*. A fachada trapezoidal é vedada na frente e nos fundos por grandes panos de vidro, conferindo grande iluminação natural a esta área e transparência entre frente e fundo do terreno.

334

O volume superior, longitudinal, é uma barra elevada sobre pilotis e possui maior relação com a rua do que o volume térreo, chegando a avançar através do alinhamento predial em balanço sobre o passeio. A fachada voltada para a rua é uma empena cega e as aberturas estão dispostas nas fachadas laterais, para o interior do terreno. À esquerda da barra longitudinal há um volume, sobreposto à parte esquerda do pavimento térreo.

O conjunto dos volumes possui um contorno marcado pelas vigas, postas em evidência em relação aos fechamentos. Este tipo de marcação do contorno das arestas do edifício é semelhante ao que o arquiteto fez em sua 2ª Residência em São Paulo, de 1949 e na Residência João Luiz Bettega em Curitiba, cujo projeto também é de 1949 (OLIVEIRA, 2008, p. 15).

O partido é semelhante aos projetos da Res. Innocente Villanova Júnior em Curitiba, de 1945, do Hospital de Londrina, de 1948 e da Casa da Criança, de 1950, ambos em Londrina.

#### **P.08. Programa e organização espacial:**

O programa de necessidades da residência é distribuído em dois pavimentos. O acesso ocorre na parte frontal do terreno, que é dividido em duas faixas separadas por um muro perpendicular: à direita, ocupada por um jardim frontal exposto à rua através de grades metálicas, onde ocorre o acesso de pedestre sob a lateral em balanço do volume superior; à esquerda, ocorre o acesso do automóvel para um abrigo



situado entre os pilotis do volume superior e, e onde mais à esquerda existe um segundo jardim. Esta faixa é protegida visualmente da rua por um muro de pedras e um portão de chapa metálica.

O muro perpendicular à testada direciona os acessos para o pano de vidro da fachada trapezoidal, onde se encontra a porta da residência marcada sob uma marquise plana. O muro de pedra, formado pelo trecho da testada e pelo trecho perpendicular a esta, interpenetra a área de pilotis sem tocar o volume superior, o que atribui leveza à barra e lhe confere um efeito de flutuação.

A porta abre-se para um hall delimitado pela escada, posicionada transversalmente junto de uma parede. Deste ponto é possível adentrar pela sala de estar à direita, onde há uma lareira na parede junta à divisa, e descobrir adiante da parede da escada a sala de jantar, de onde se tem acesso ao terraço coberto, conformado pelo volume superior sobre pilotis ao fundo. Esta área social tem um forro inclinado e é amplamente iluminada através dos panos de vidro nas fachadas frente/fundos.

À esquerda do hall parte uma circulação paralela à escada que dá acesso à chapelaria e lavabo, à copa e a uma passagem para a sala de jantar. A copa está interligada à cozinha, e esta ao pátio de serviço, limitado pela edícula ao fundo e um muro à direita que o separa do terraço coberto. A edícula contém a lavanderia e o quarto da empregada no nível do térreo, e um depósito num nível inferior, acessado pelo fundo do terreno.

O pavimento superior é acessado pela escada, cuja lateral esquerda é protegida por um guarda-corpo formado por barras de madeira posicionadas verticalmente a cada degrau. Uma circulação íntima, longitudinal ao volume superior, distribui os acessos para cinco dormitórios, dois banheiros e uma rouparia. Os dormitórios e banheiros possuem nichos com armários embutidos. O dormitório do casal está posicionado junto à empena cega voltada para a rua, outros três dormitórios e o banheiro possuem aberturas na fachada lateral direita do volume superior, com o orientação norte. No lado oposto da circulação encontram-se o dormitório de hóspedes, a rouparia e o outro banheiro, dispostos no volume à esquerda da barra, com aberturas voltadas para frente, lateral esquerda e fundos, respectivamente. A circulação íntima possui aberturas altas, junto ao forro, que permitem sua iluminação natural.

#### **P.08. Sistema construtivo:**

O sistema construtivo desta residência explora as possibilidades da técnica do concreto armado e dos materiais empregados de acordo com a linguagem difundida pela Escola Carioca, como o uso do prisma elevado sobre pilotis, da cobertura borboleta, fachadas com panos de vidro, marquises para marcação de acessos e revestimento de pastilha.

O muro frontal com inflexão perpendicular ao interior do terreno é constituído por alvenaria de pedras de granito, em formato de paralelepípedo e juntas preenchidas com argamassa.

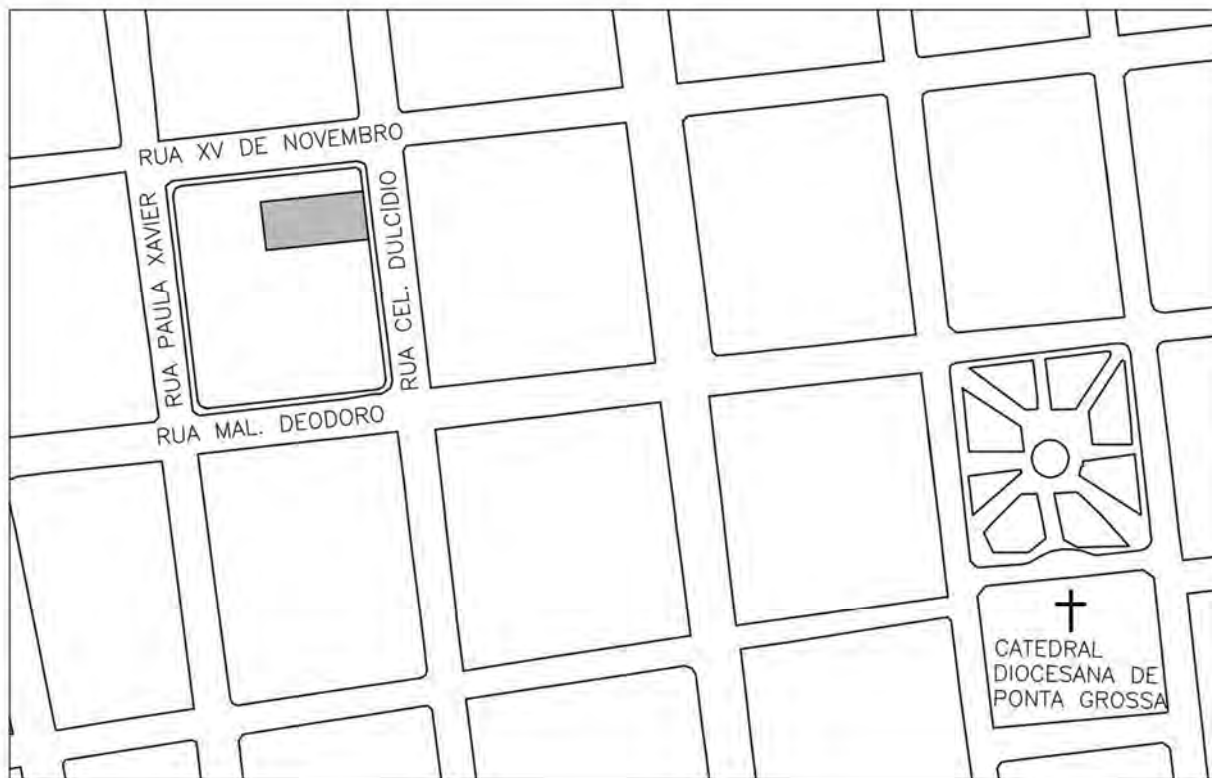
A estrutura é toda de concreto armado e constitui o sistema de pilares, lajes e vigas: os pilotis estão dispostos num malha ortogonal, com dois eixos longitudinais e seis eixos transversais com balanços laterais e para frente do terreno. Junto do volume da copa e da cozinha no térreo, o fechamento é recuado para que os pilotis fiquem visíveis externamente, suspendendo a parte do volume superior logo acima.

A laje do pavimento superior, cotada com 38cm, é provavelmente uma laje dupla com forma perdida, conforme o arquiteto empregava em outros projetos, para se obter forro plano nos pilotis. As vigas são evidenciadas na fachada, delimitando as arestas da barra elevada em continuidade com as empenas cegas, frontal e posterior, e destacadas na lateral direita, em que o fechamento de alvenaria é recuado. Do mesmo modo, a viga inclinada que forma o volume trapezoidal térreo fica evidente quanto estrutura.

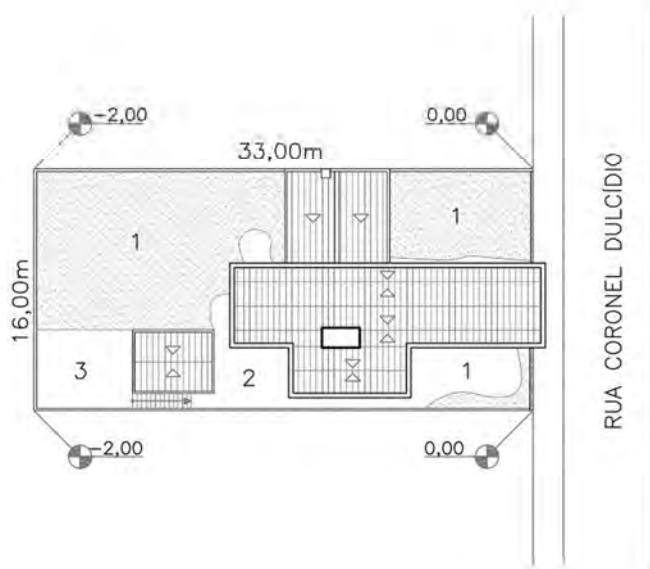
O fechamento em alvenaria de tijolos é revestido externamente por pastilhas, num tom de creme claro. Atualmente, as superfícies pastilhadas estão cobertas por uma camada de pintura. As divisórias internas, em alvenaria de tijolos, são revestidas com argamassa e acabamento em pintura.

As aberturas possuem esquadrias de madeira nas áreas dos dormitórios, com folhas e venezianas de correr e em guilhotina. São usadas esquadrias de ferro para áreas de banheiros, rouparia, circulação íntima, copa, cozinha e serviços. Os panos de vidro foram executados originalmente com esquadrias de madeira, da viga ao piso, conforme pormenor no projeto. Estes panos de vidro foram alterados para esquadrias de ferro assentadas sobre um peitoril de alvenaria.

A cobertura é feita com telhas de fibrocimento sobre estrutura de madeira. No volume trapezoidal do térreo é composta por uma única água, oculta na fachada pela viga que segue a inclinação. No volume superior, é dividida em seis águas longitudinais, ocultas pela platibanda horizontal. Sem lajes de cobertura em ambos os pavimentos, os forros são feitos em madeira compensada aplicada sob a estrutura do telhado.

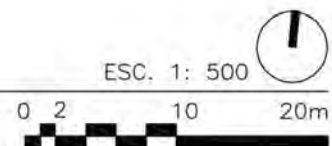


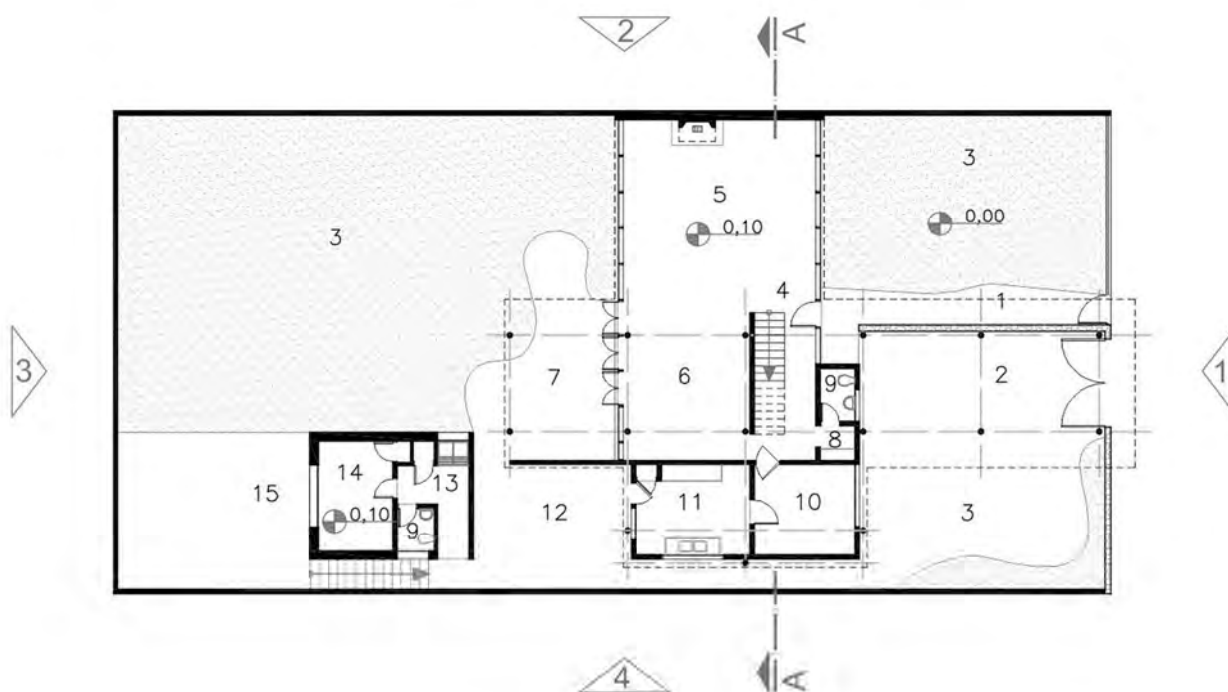
PLANTA DE SITUAÇÃO



IMPLANTAÇÃO / COBERTURA

1.VESTIÁRIO/ 2.PÁTIO DE SERVIÇO/ 3.PÁTIO DE SERVIÇO



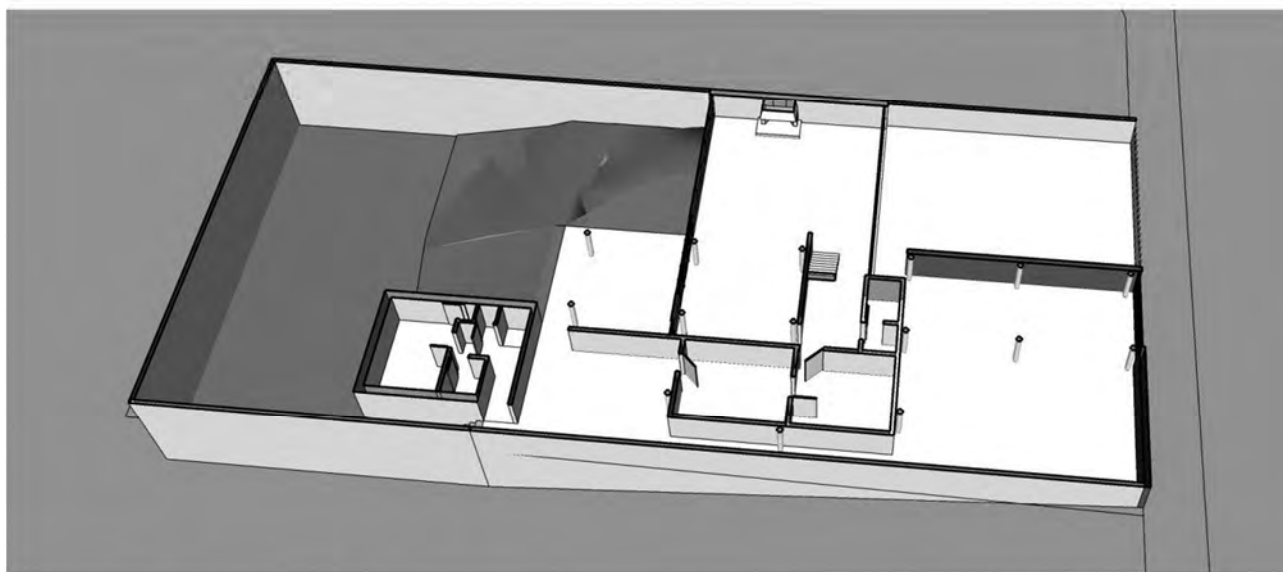


### PLANTA PAVIMENTO TÉRREO (+0,10m)

1.ACESSO DE PEDESTRE/ 2.ACESSO DE VEÍCULO E ABRIGO/ 3.JARDIM/  
 4.HALL/ 5.ESTAR/ 6.JANTAR/ 7.TERRAÇO/ 8.CHAPELEIRA/ 9.WC/ 10.COPA/  
 11.COZINHA/ 12.PÁTIO DE SERVIÇO/ 13.LAVANDERIA/ 14.DORMITÓRIO DE  
 EMPREGADA/ 15.PATIO DE SERVIÇO E DEPÓSITO SOB A EDÍCOLA

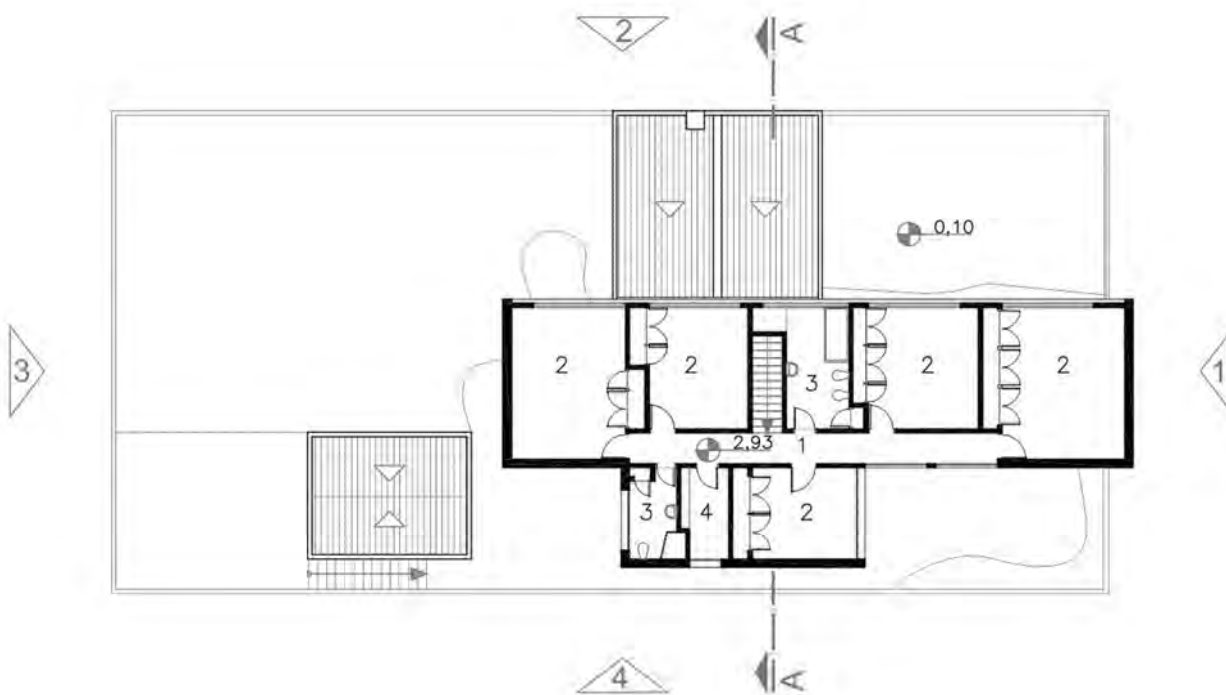
ESC. 1: 250

0 1 5 10m



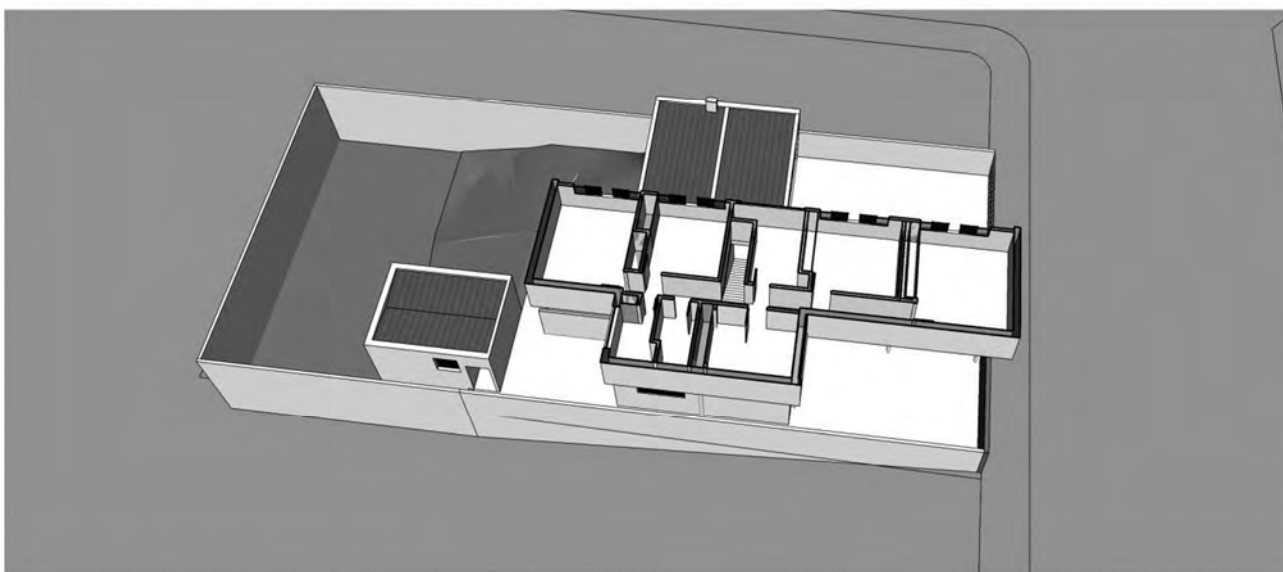
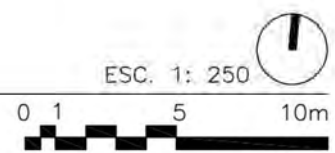
### MAQUETE ELETRÔNICA

Planta pavimento térreo (+0,10m)



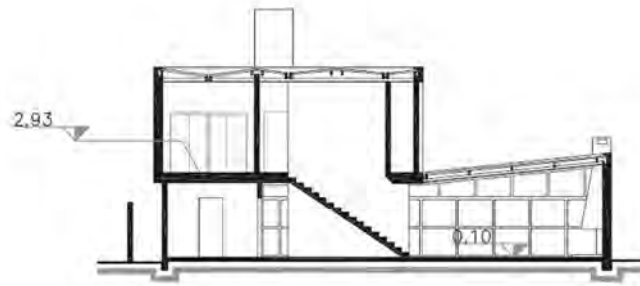
**PLANTA PAVIMENTO SUPERIOR (+2,93m)**

1.CIRCULAÇÃO/ 2.DORMITÓRIO/ 3.BWC/ 4.ROUPARIA



**MAQUETE ELETRÔNICA**

Planta pavimento superior (+2,93)

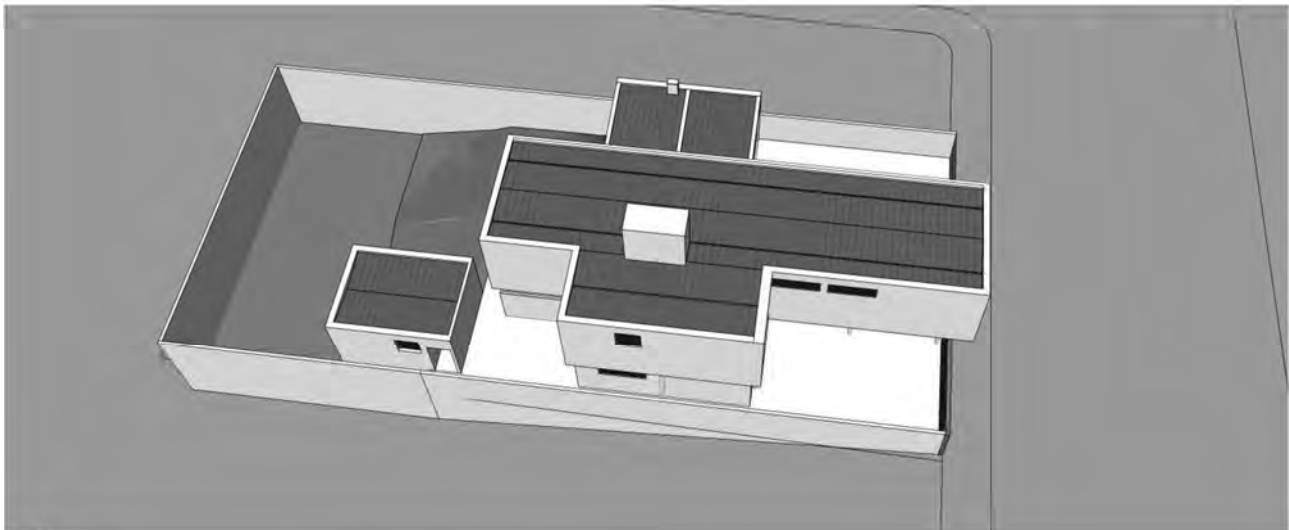


CORTE AA

ESC. 1: 250



340



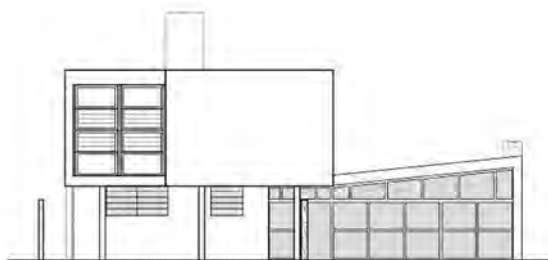
a)



b)

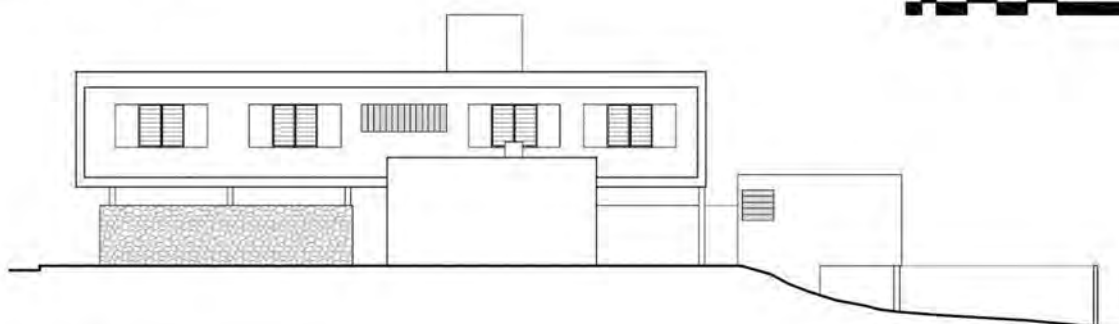
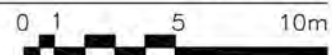
### MAQUETE ELETRÔNICA

a) Vista aérea 01; b) Vista aérea 02;

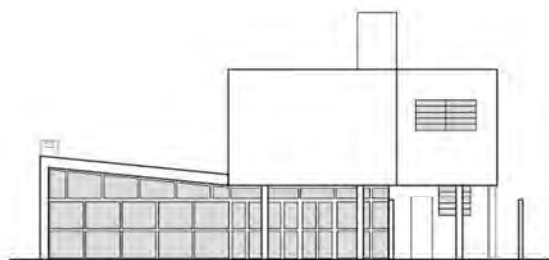


ELEVAÇÃO 01

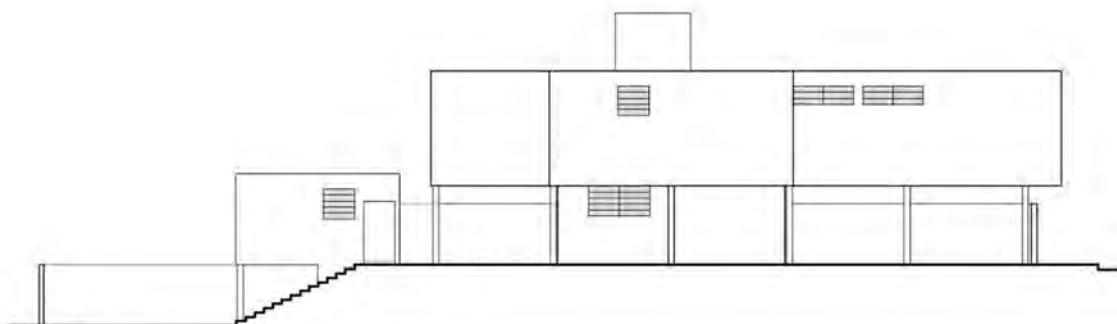
ESC. 1: 250



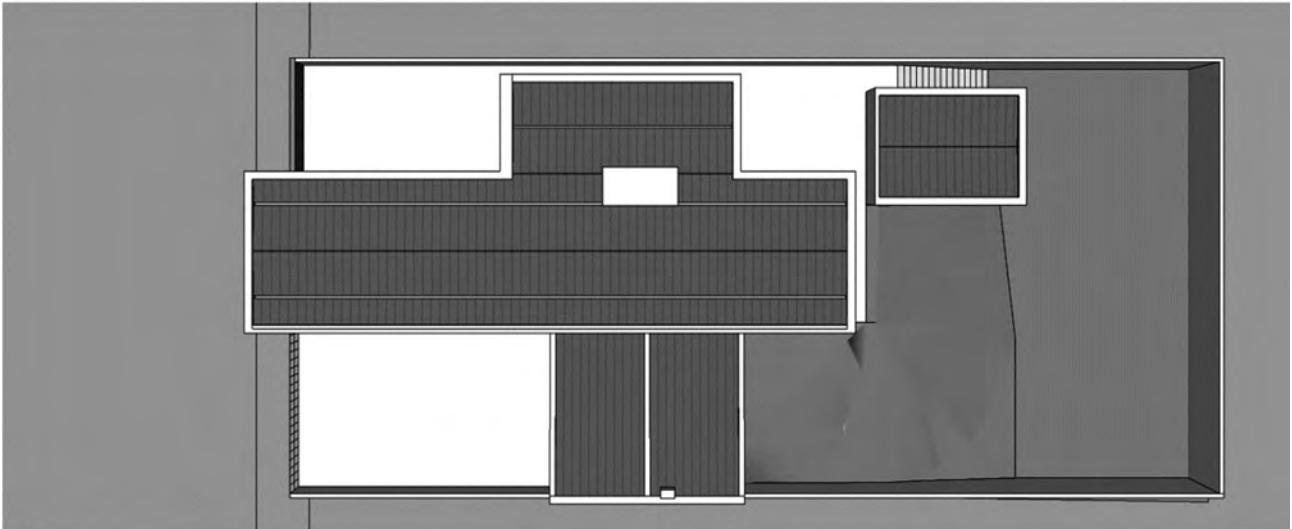
ELEVAÇÃO 02



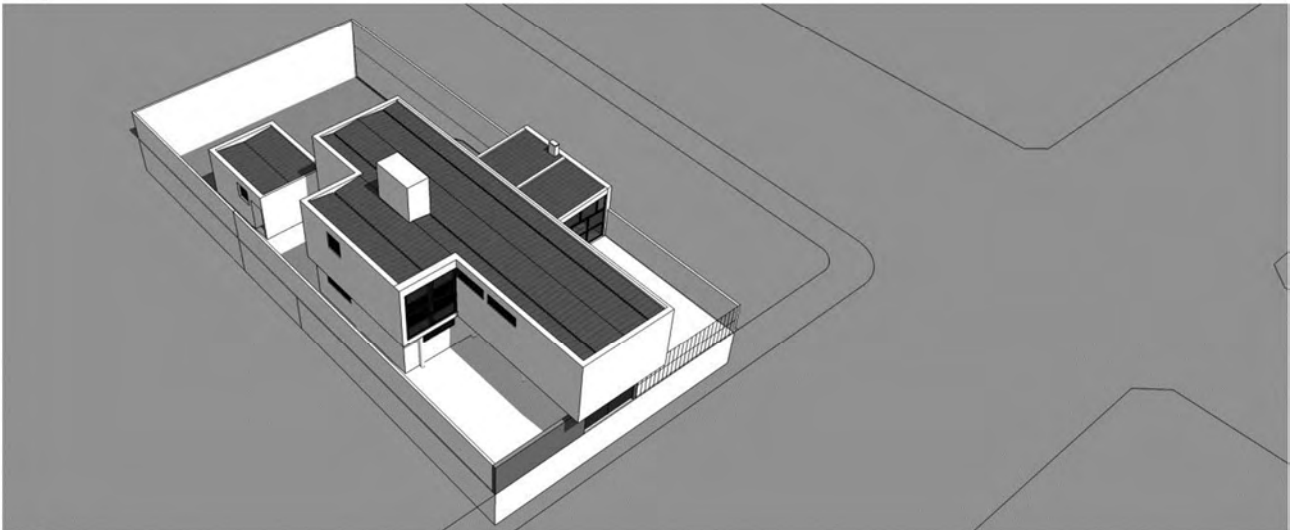
ELEVAÇÃO 03



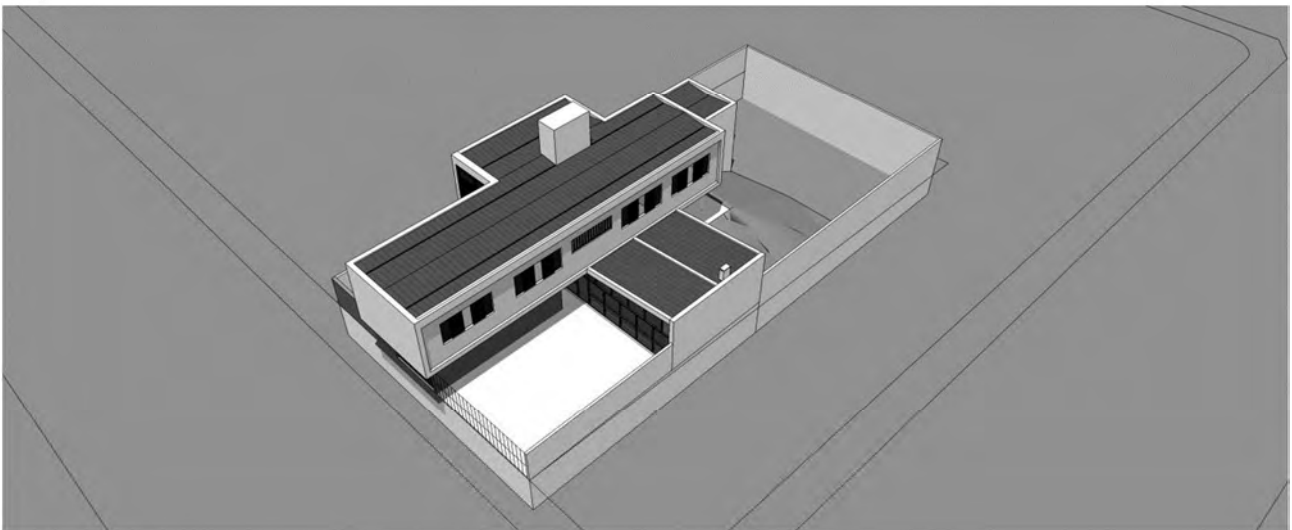
ELEVAÇÃO 04



a)



b)



c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

a) Implantação; b) Vista aérea 03; c) Vista aérea 04

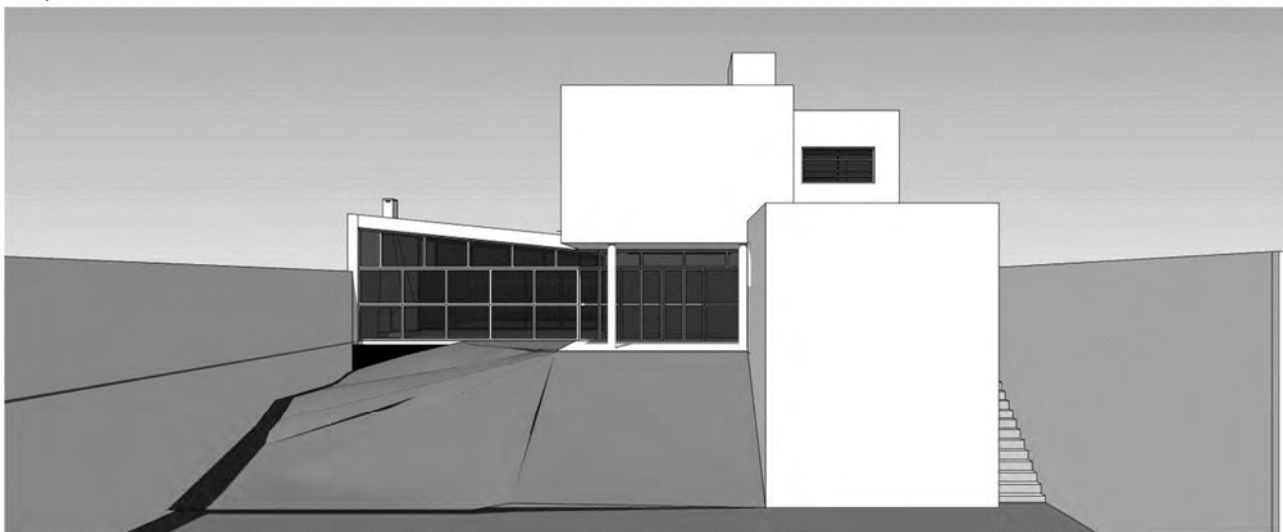




a)



b)



c)

## MAQUETE ELETRÔNICA

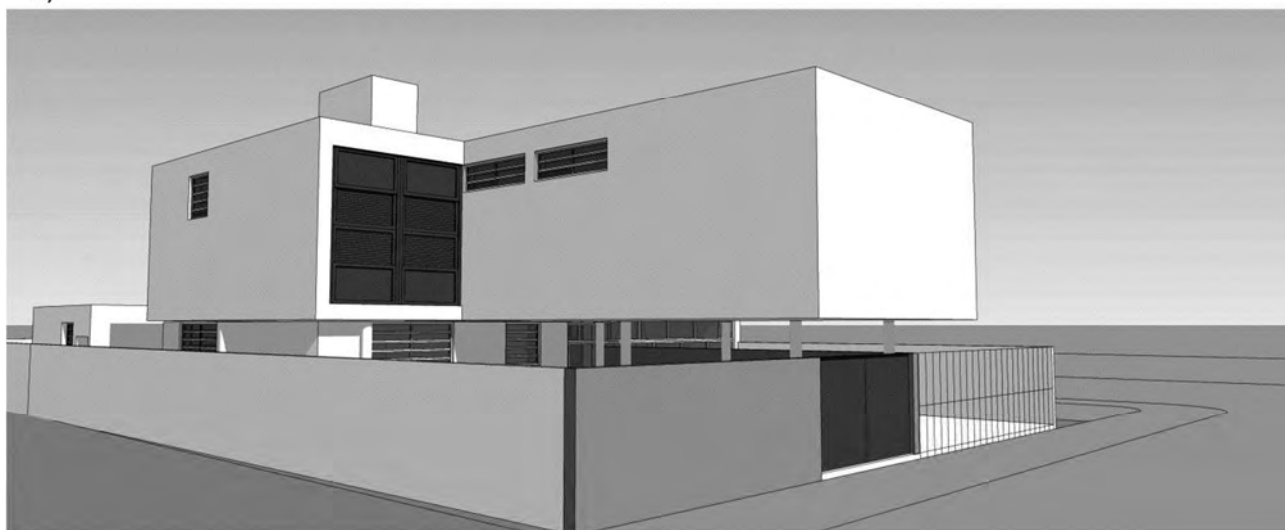
a) Elevação 01; b) Elevação 02; c) Elevação 03



a)



b)



c)

## MAQUETE ELETRÔNICA

a) Elevação 04; b) Vista do observador 01; c) Vista do observador 02



a)



c)



b)

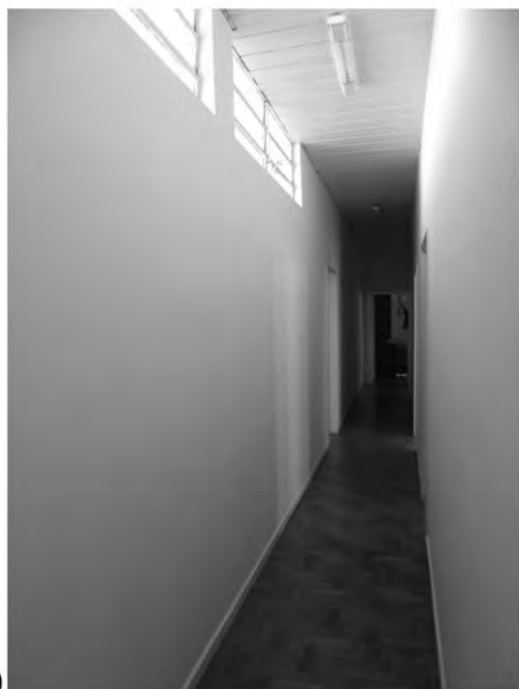
## FOTOGRAFIAS

a) Sr. Álvaro Correia de Sá Filho na infância no terraço voltado para o jardim posterior; b) Sra. Alda Villanova Artigas em um dos jardins da casa (Fonte: Álbum de família Álvaro Correia de Sá Filho); c) Fachada frontal em 2011 (Fonte: Fotografia do autor, 2011).

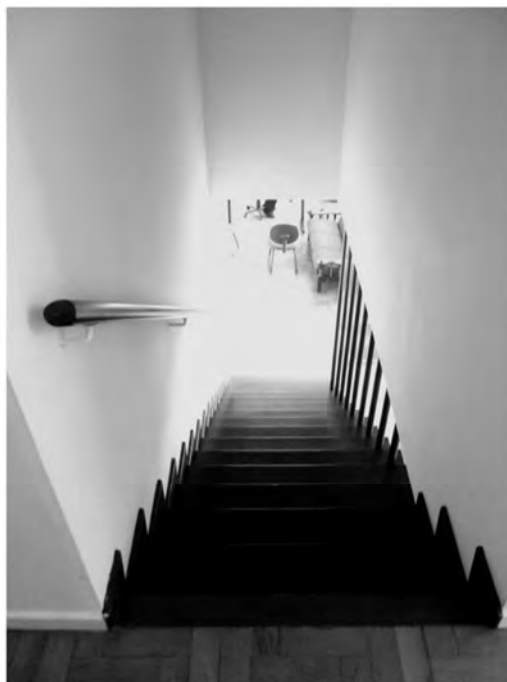


## FOTOGRAFIAS

a,b) Fachada frontal; c) Fachada Posterior (Fonte: Fotografia do autor, 2011).



a)



c)



b)

## FOTOGRAFIAS

a) Circulação dos dormitórios no segundo pavimento; b) Escada; c) Lareira (Fonte: Fotografia do autor, 2011).





No início da década de 1950 Artigas dá continuidade aos projetos com linguagem racionalista que vinha desenvolvendo desde meados da década anterior. Tanto as residências projetadas em São Paulo como a série de projetos em Londrina iniciados em 1948 vieram contribuir para o reconhecimento de seu trabalho no conjunto da produção moderna brasileira. A partir do ano de 1950 seus projetos começam a aparecer em publicações especializadas de arquitetura, pois antes haviam sido publicados somente em periódicos não especializados.

A primeira dessas publicações ocorreu na edição nº 1 da revista *Habitat*, de 1950, com a matéria *Casas de Vilanova Artigas*, em que seus projetos residenciais aparecem junto de um texto de Lina Bo Bardi sobre as características dos projetos e a maneira de trabalhar do arquiteto. Em seguida, sua obra aparece também em publicações internacionais importantes como *L'Architecture d'Aujourd'hui* (n.42-43), de agosto de 1952, numa edição especial sobre a arquitetura brasileira, e em *Modern Architecture in Brazil*, livro lançado pelo arquiteto brasileiro Henrique E. Mindlin em 1956, originalmente em inglês, francês e alemão<sup>306</sup>.

Além das publicações em imprensa especializada, o próprio Artigas passa a escrever e publicar textos sobre a arquitetura moderna a partir de um posicionamento crítico de esquerda, que se intensifica no início da década com sua maior participação na militância política. Seus primeiros textos foram publicados na revista *Fundamentos*, dirigida por Artigas e um grupo de intelectuais militantes do Partido Comunista Brasileiro, entre 1948 e 1954, e possuíam um tom combativo e radical marcados pelo momento do *maccartismo* e o início da *Guerra Fria*<sup>307</sup>.

Em *Le Corbusier e o Imperialismo*, de 1951, o arquiteto faz uma crítica severa ao sistema *Modulor* criado por Le Corbusier, acusando-o de servir ao imperialismo britânico e norte-americano, que empregavam o sistema de pés e polegadas em sua matriz industrial, ao invés de agir a favor do sistema métrico, utilizado na maioria dos países. Ainda em 1951, no texto *A Bienal é contra os artistas brasileiros*, ataca a 1ª exposição de Bienal de Artes de São Paulo, acusando-a de ser reacionária e também de estar a serviço do imperialismo americano.

Já em *Os caminhos da arquitetura moderna*, de 1952, o arquiteto realiza um exame das características das linguagens arquitetônicas difundidas pelas principais tendências internacionais relacionadas à Wright, Le Corbusier, Mies e Gropius. O texto mantém o tom

---

<sup>306</sup> Ver Capítulo 2, subitem 2.1.1. *Nota a respeito das principais publicações sobre a obra do arquiteto.*

<sup>307</sup> “*Le Corbusier e o Imperialismo*”, publicado em *Fundamentos* nº 17, São Paulo, janeiro de 1951; “*Os caminhos da arquitetura moderna*”, publicado em *Fundamentos* nº 24, São Paulo, janeiro de 1952. Estes textos estão reunidos com demais textos do autor no livro *Caminhos da Arquitetura* (ARTIGAS, 2004).



combativo e aponta uma problemática destas linguagens quanto à subserviência ao capitalismo, colocando-as numa perspectiva crítica diante da realidade cultural e necessidades sociais brasileiras:

“Nesse texto parto da constatação da impossibilidade do capitalismo de resolver a temática social e obter a harmonia entre as necessidades sociais, a arquitetura e o desenvolvimento histórico do país. Afirmo a necessidade de uma atitude crítica em face da realidade e reservo o direito, ao arquiteto, de pensar utopicamente”<sup>308</sup>.

Situadas essas questões numa posição crítica inspirada pelas doutrinas de esquerda, e ao mesmo tempo numa espécie de aspiração nacionalista, Artigas inicia também uma crítica à linguagem da arquitetura moderna praticada no Brasil a partir do racionalismo corbusieriano-carioca e, conseqüentemente, ao próprio vocabulário utilizado. A discussão não se restringe ao campo específico da arquitetura, mas antes se insere no contexto dos debates que se acentuam no meio artístico ao longo da década de 1950, envolvendo escritores e artistas plásticos ligados à esquerda e marcados pela pauta da “preocupação social” na arte<sup>309</sup>. O envolvimento com a militância é cada vez mais aprofundado, e em 1953, Artigas realizou a sua primeira viagem à União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.



**Figura 109:** Artigas na Praça Vermelha em Moscou, URSS, em 1953, “ao centro, de mantô claro” (Fonte: KAMITA, 2000).

<sup>308</sup> FERRAZ, 1997, p.26.

<sup>309</sup> A preocupação social no debate artístico brasileiro é tema central do livro *Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970*, de Aracy A. Amaral (2003). Nele, Vilanova Artigas aparece como um dos principais nomes responsáveis pelo fomento desta pauta de debate entre os escritores, artistas plásticos e arquitetos brasileiros.

Quanto à sua produção na primeira metade da década, pode-se constatar uma redução no número de projetos em comparação com a década anterior, tanto em São Paulo como no Paraná. Segundo Dudeque:

“Não havia degrados, ou disfarces *A Clif* nos textos de Artigas, mas opiniões marcadas com sulcos definidos. Essas opiniões espantaram possíveis clientes. No período durante e logo após a publicação desses textos, Artigas teve pouquíssimas encomendas. Aproveitou para viajar pela Europa, participar de atividades internacionais, conhecer a União Soviética e escrever”<sup>310</sup>.

Entretanto, a variedade dos temas de projeto abre-se cada vez mais para o arquiteto, possibilitando-lhe novas experiências na prancheta. Como é o exemplo, em São Paulo, do projeto do *Estádio do Morumbi* (1952), em que o arquiteto experimenta em grande porte o uso do concreto armado de modo extensivo e aparente pela primeira vez.

Mas é em Londrina que parece configurar-se o primeiro grande laboratório de temas variados para o arquiteto, com uma série de doze projetos elaborados entre 1948 e 1955, de acordo com a linguagem racionalista. Desses doze projetos, somente um deles foi para uma residência, os demais foram elaborados para edifícios hospitalares, comerciais, de lazer e públicos – de médio à grande porte.

Neste período, enquanto suas ideias políticas encontraram respaldo no ambiente intelectual paulista, o seu exercício projetual encontrava excelentes oportunidades de desenvolvimento na região do norte paranaense, entre Londrina e demais localidades próximas. Pelas razões já expostas no capítulo 2, estes projetos no Norte do Paraná não integram o recorte dos estudos de caso que compõem as fichas de análise da presente pesquisa<sup>311</sup>. Todavia, é necessário mencionar que na década de 1950 foram identificados projetos de Artigas para diferentes cidades do Estado, que podem ser organizados em quatro recortes:

---

<sup>310</sup> DUDEQUE, 2001, p.192.

<sup>311</sup> Ver Capítulo 2, subitem 2.2.2. *Levantamento da relação de projetos e seleção dos estudos de caso.*

- A série de projetos em Londrina (1948-1955);
- A série de projetos para os Postos de serviço automotivo Transparana Ltda. (1950);
- O projeto de Loteamento e Urbanização da Fazenda Rancho Alegre (1953);
- Os projetos da **Casa Orlando Holzmann em Ponta Grossa (1952)** e do **Edifício de Escritórios Tamar Gomes de Araújo em Curitiba (1959)**.

O primeiro recorte, como já comentado, compõe a série de projetos em Londrina. Estes projetos foram elaborados por Artigas e seu sócio Carlos Cascaldi a partir das relações deste com seu irmão e também engenheiro Rubens Cascaldi, que esteve à frente do Departamento de Obras Públicas da prefeitura de Londrina e ligado à Sociedade de Amigos de Londrina, conforme explica Juliana Suzuki:

“A presença de Artigas e Cascaldi em Londrina se deveu fundamentalmente à atuação da Sociedade de Amigos de Londrina (SAL), grupo formado pela elite cultural e econômica local: profissionais liberais, empresários e fazendeiros.

[...]

A chegada da arquitetura moderna na região se deveu à presença de um dos membros mais destacados da entidade: Rubens Cascaldi (1919-1978). Em 1948, engenheiro recém-formado, recebeu um convite para tornar-se diretor do Departamento de Obras Públicas da prefeitura de Londrina. Consultado pelo prefeito Hugo Cabral sobre quem elaboraria o projeto da nova estação rodoviária, no final dos anos 1940, Cascaldi indicou seu irmão mais velho, Carlos, que trabalhava em São Paulo associado a Vilanova Artigas.

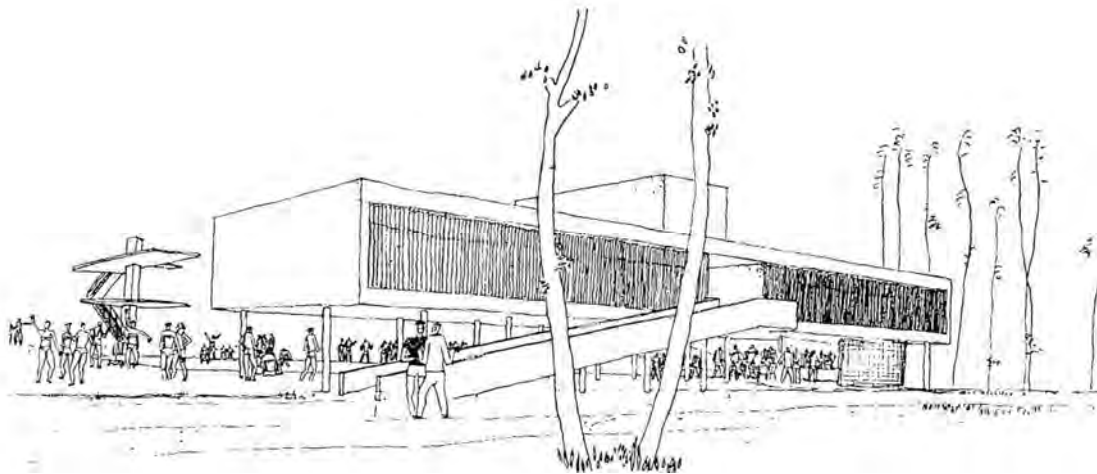
[...]

E assim ambos os arquitetos vieram à Londrina, não devido à origem paranaense de Artigas, mas em função de uma fortuita relação de parentesco de Cascaldi”<sup>312</sup>.

---

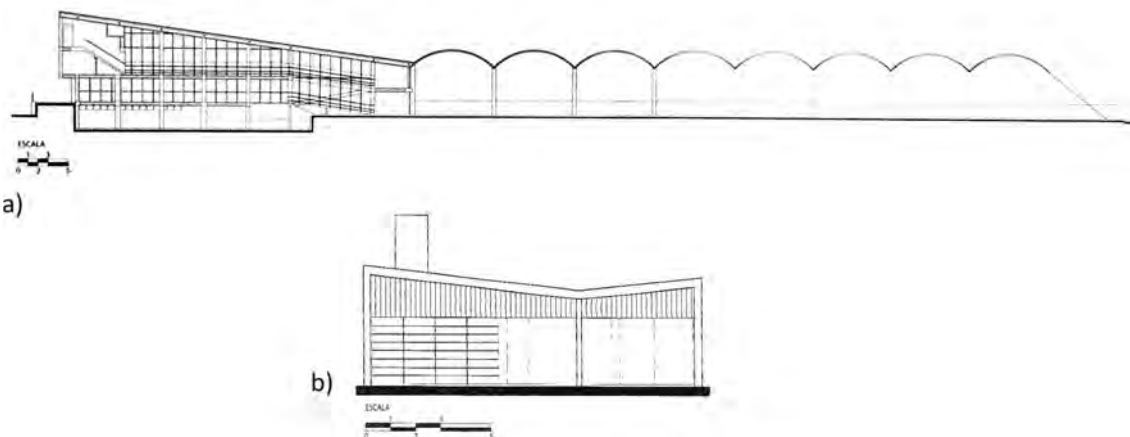
<sup>312</sup> SUZUKI, 2003, pp.65-66.

A partir dessas relações, Artigas e Cascaldi elaboraram três projetos em Londrina ainda no final da década de 1940, e outros nove projetos na década de 1950. Do total de doze, sete projetos foram construídos: o *Cine Ouro Verde* (1948), o *Edifício Autolon* (1948), a *Casa Milton Ribeiro de Menezes* (1950), a *Casa da Criança de Londrina* (1950), a *Estação Rodoviária de Londrina* (1950), os *Vestiários do Country Clube de Londrina* (1951) e a *Santa Casa de Londrina* (1951).

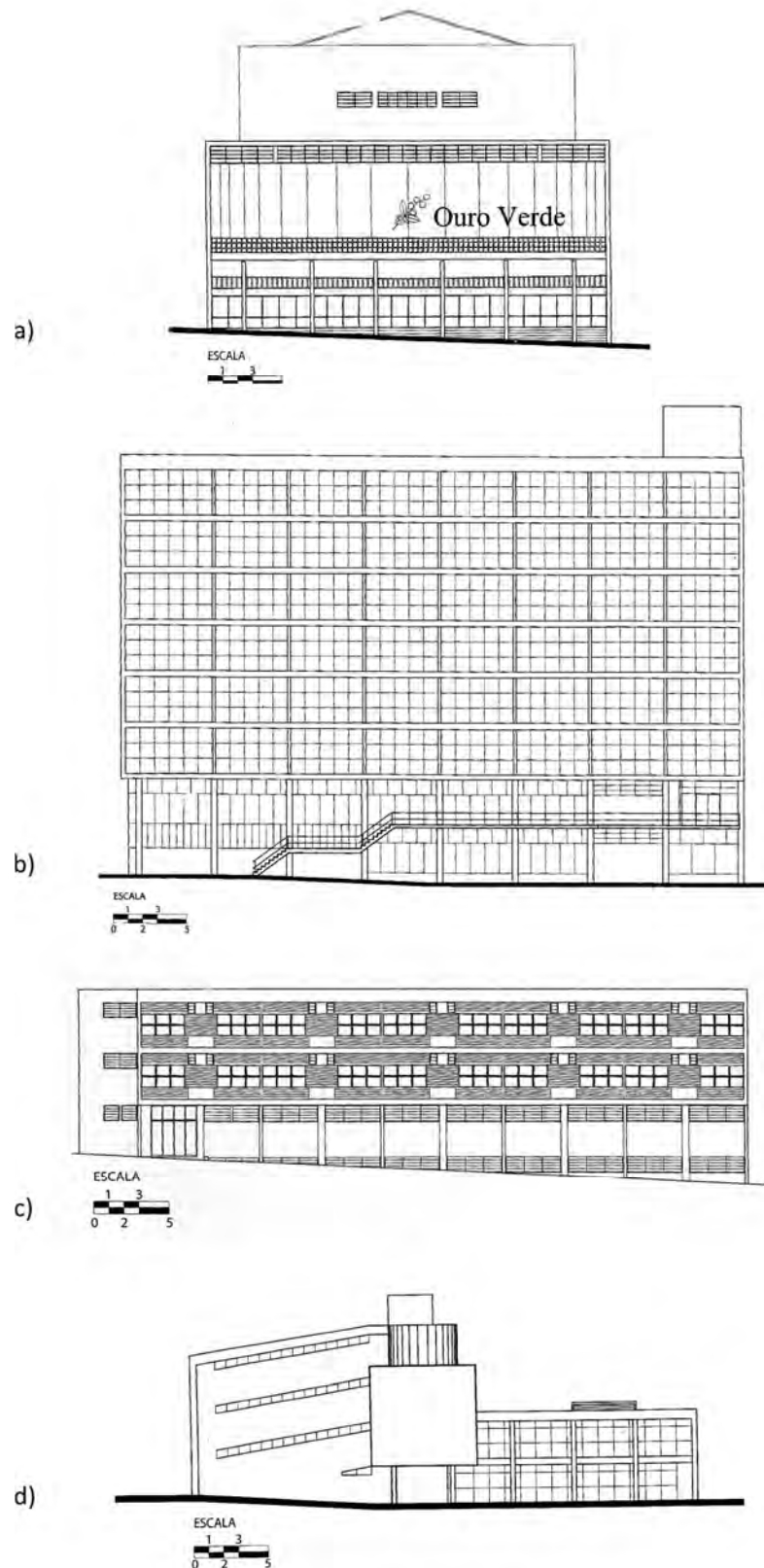


**Figura 110:** Projetos em Londrina construídos: vestiário do Country Clube de Londrina (1951), perspectiva do arquiteto (Fonte: SUZUKI, 2003).

354

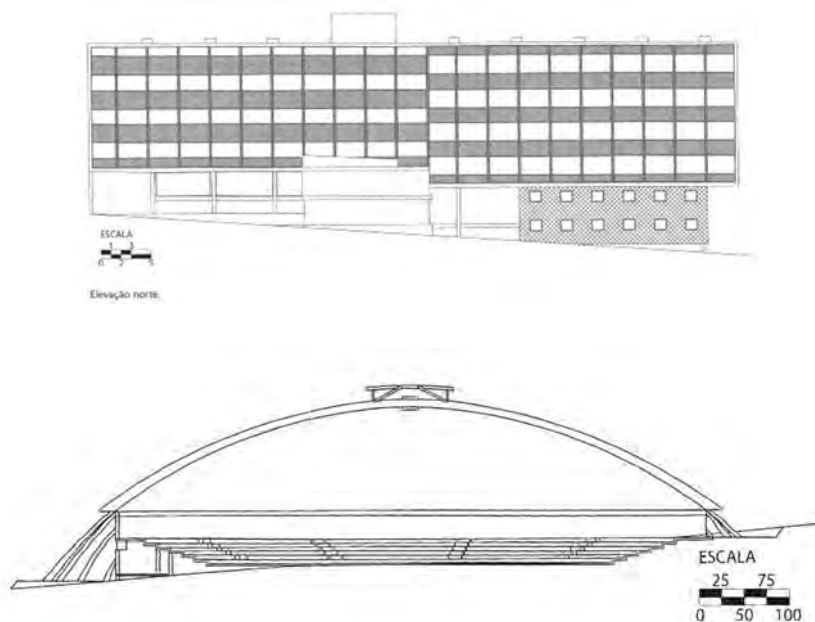


**Figura 111:** Projetos em Londrina construídos: a) Estação Rodoviária de Londrina (1950), corte; b) Casa Milton Ribeiro de Menezes (1950), elevação frontal (Fonte: SUZUKI, 2003).



**Figura 112:** Projetos em Londrina construídos: a) Cine Teatro Ouro Verde (1948), elevação frontal; b) Edifício Autolon (1948), elevação frontal; c) Santa Casa ( 1951); d) Casa da Criança ( 1950); elevação frontal (Fonte: SUZUKI, 2003).

E outros cinco projetos não foram construídos: o *Hospital de Londrina* (1948), *Ginásio de Esportes do Country Clube de Londrina* (1950), o Edifício Sede e Posto de Serviço Transparaná Ltda. (1951), o Posto de Serviço e Oficina para Automóveis da Sociedade Auto Comercial de Londrina LTDA (1951), e o Estádio Municipal de Londrina (1953).



**Figura 113:** Projetos em Londrina não construídos: a) Hospital de Londrina (1948), elevação frontal; b) Estádio Municipal de Londrina (1953), corte (Fonte: SUZUKI, 2003).

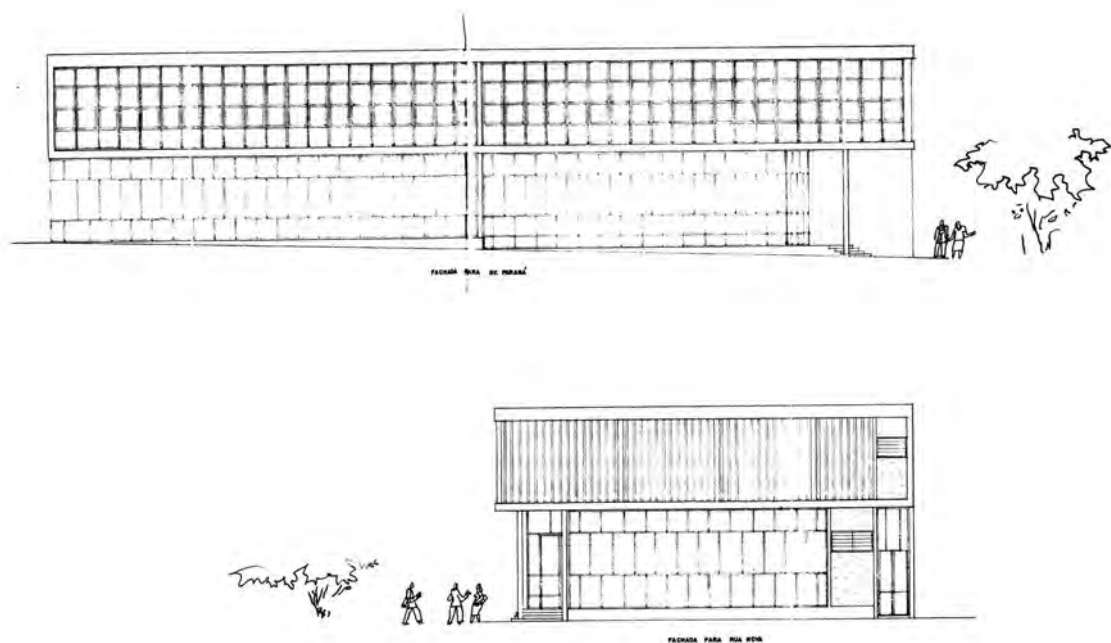
O segundo recorte identificado compreende a *série de projetos para os Postos de Serviço Automotivo Transparaná Ltda.*, elaborada no ano de 1950. Além do Posto de serviço projetado em Londrina como edifício sede da empresa, Artigas projetou mais quatro postos de serviço para a Transparaná Ltda. em outras quatro cidades paranaenses: Maringá, Apucarana, Arapongas, Londrina, e Paranaguá, no litoral.

O posto de Londrina, que compreendia um espaço para lojas foi analisado por Juliana Suzuki, que o classificou entre os projetos não construídos. Além de redesenhar esquematicamente o projeto arquivado na FAU-USP, a autora examinou um edifício existente no endereço da Avenida Celso Garcia Cid e observou que: “o edifício construído, no entanto, traz significativas alterações no projeto que põem em dúvida a autoria dos arquitetos. Tudo

indica que houve um ‘enxugamento’ da proposta inicial e a obra executada não passa de um arremedo das idéias de Artigas e Cascaldi”<sup>313</sup>.

Sobre os demais postos, não foram encontradas fontes suficientes até o presente momento para o esclarecimento de maiores informações, mas ao que parece os projetos de autoria de Artigas não foram executados. Sabe-se apenas que alguns desses postos de serviço da Transparaná Ltda. existiram em algumas dessas cidades, e que suas construções não aparentam pertencer ao arquiteto. Esta constatação é possível devido a um exame breve de duas fontes levantadas: alguns dos projetos de Artigas para estes postos arquivados na Biblioteca da FAU-USP e algumas fotografias dos postos Transparaná Ltda. que existiram e foram pertencentes a um dos descendentes dos antigos proprietários da empresa<sup>314</sup>. Algumas das imagens contidas nestas fontes são dispostas a seguir.

Todavia, permanece em aberto para pesquisas futuras este segundo recorte de projetos, ao qual se sugere um novo grupo de investigação.



**Figura 114:** Posto (loja) Transparaná de Londrina, fachadas do projeto (Biblioteca da FAU-USP).

<sup>313</sup> SUZUKI, 2003, p.132.

<sup>314</sup> As fotografias pertencem ao acervo do Sr. Marcos Prochet, neto de um dos antigos proprietários da empresa. Segundo anotações feitas por ele no verso de uma das fotografias, o Sr. Harry Prochet (seu avô) e o Sr. Saulo Esteves de Almeida (seu tio-avô) foram sócios na Transparaná Ltda. até meados da década de 1950.

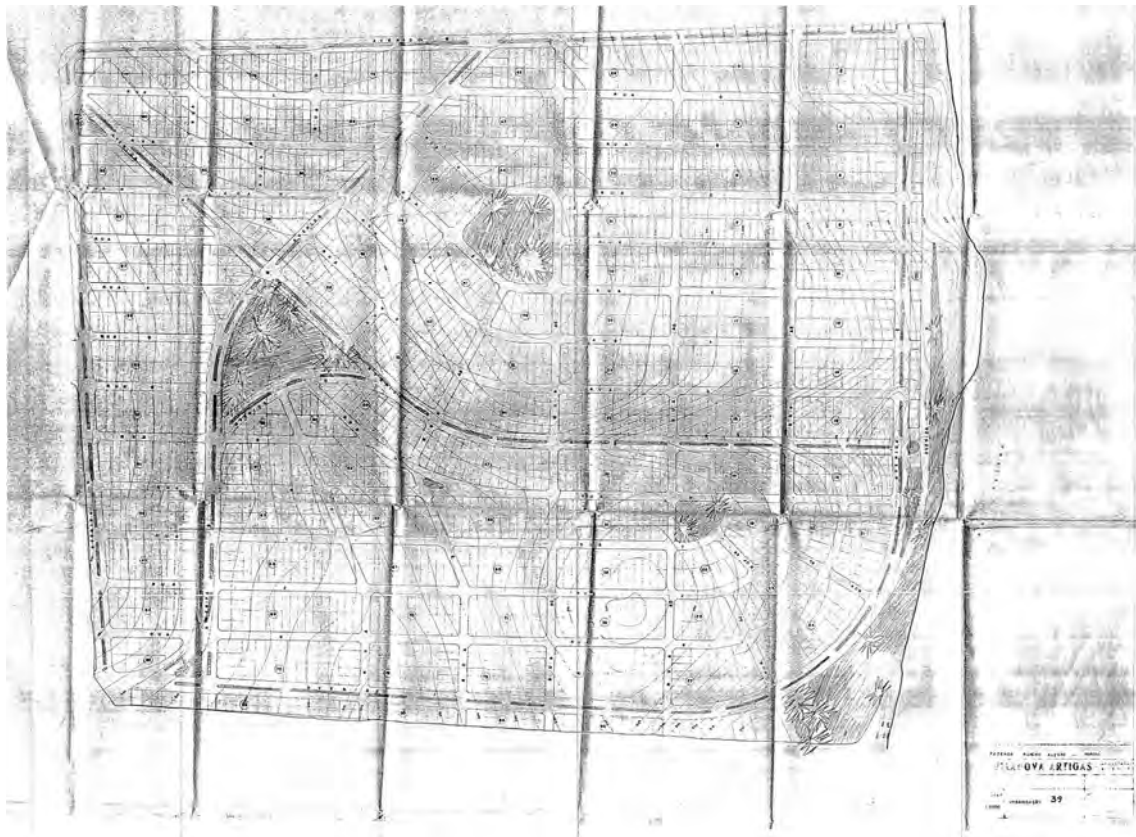


Figura 115: Postos Transparaná: a) 1º posto de combustíveis e sede da Transparaná em Londrina (1948); b) Filial em Araçongas, na Praça Mauá; c) Funcionários e frente a loja filial de Araçongas; d) Interior da loja de Araçongas; e) Filial em Maringá (Fonte: Álbum de Família Sr. Marcos Prochet ); f) Posto instalado na Avenida Brasil esquina com a Avenida São Paulo, década de 1950 (FONTE:MARINGÁ HISTÓRICA, 2011).

O terceiro recorte aponta também para o Norte do Estado, desta vez para uma extremidade mais distante da capital: o *projeto de Loteamento e Urbanização da Fazenda Rancho Alegre* (1953). Trata-se de um único estudo de caso peculiar dentro do conjunto da obra paranaense do arquiteto e mesmo um caso menos comum aos estudos do contexto geral de sua obra.



Este projeto de urbanização foi elaborado para uma localidade rural dentro da antiga Fazenda Rancho Alegre, localizada na margem esquerda do Rio Paraná, junto à divisa com o Estado do Mato Grosso do Sul, e próximo da divisa com o Estado de São Paulo. Na época em que o projeto foi encomendado, a fazenda situava-se no município de Paranaíba, que posteriormente foi desmembrado. Atualmente, o local é conhecido como *Porto Brasília*, um pequeno distrito dentro do município de Querência do Norte. Há uma pequena comunidade urbana no Porto Brasília, porém, o seu traçado não corresponde ao projeto de Artigas arquivado na Biblioteca da FAU-USP, conforme se pode averiguar nas imagens a seguir. Todavia, este projeto fica em aberto para futuras pesquisas.



**Figura 116:** Projeto não executado de Artigas para o *Loteamento e Urbanização da Fazenda Rancho Alegre*, 1953, em Paranaíba-PR. Atual distrito de Porto Brasília, Município de Querência do Norte (Biblioteca da FAU-USP).



**Figura 117:** Porto Brasília: a) vista da malha urbana; b) Vista de uma das ruas para o Rio Paraná; c) Vista do Rio Paraná (Fonte: QUERÊNCIA DO NORTE, 2014).

O quarto recorte dos projetos de Artigas no Paraná durante a década de 1950 se insere no grupo dos projetos selecionados para a presente pesquisa com dois estudos de caso: a **Casa Orlando Holzmann**, projetada em Ponta Grossa em 1952 e o **Edifício de escritórios Thamar Gomes de Araújo**, projetado em Curitiba em 1959.

A **Casa Orlando Holzmann** [PROJETO 09], foi projetada para familiares de Artigas residentes em Ponta Grossa no início da década. A data encontrada no catálogo da FAU-USP está registrada em 1945, porém averiguou-se que o projeto foi elaborado em 1952, como será visto na análise registrada na ficha adiante. A ligação entre o arquiteto e este projeto já foi previamente abordada no contexto da introdução à década 1940, que trata do início da arquitetura moderna na cidade de Ponta Grossa <sup>315</sup>.

Quanto às características gerais desta casa, o arquiteto parece ter optado por uma solução híbrida de linguagem entre as influências da arquitetura de Wright e Le Corbusier. E ao que parece, Artigas nunca abandonou totalmente certas lições apreendidas com a arquitetura

<sup>315</sup> Ver subitem 3.1.2. *Ponta Grossa e a arquitetura moderna*.

wrightiana apesar das alterações para o vocabulário racionalista na metade da década de 1940. Como nesse caso, em que o arquiteto implanta o volume em barra única da casa no alto do terreno, equilibrado sobre um platô, tirando partido de sua conformação natural.

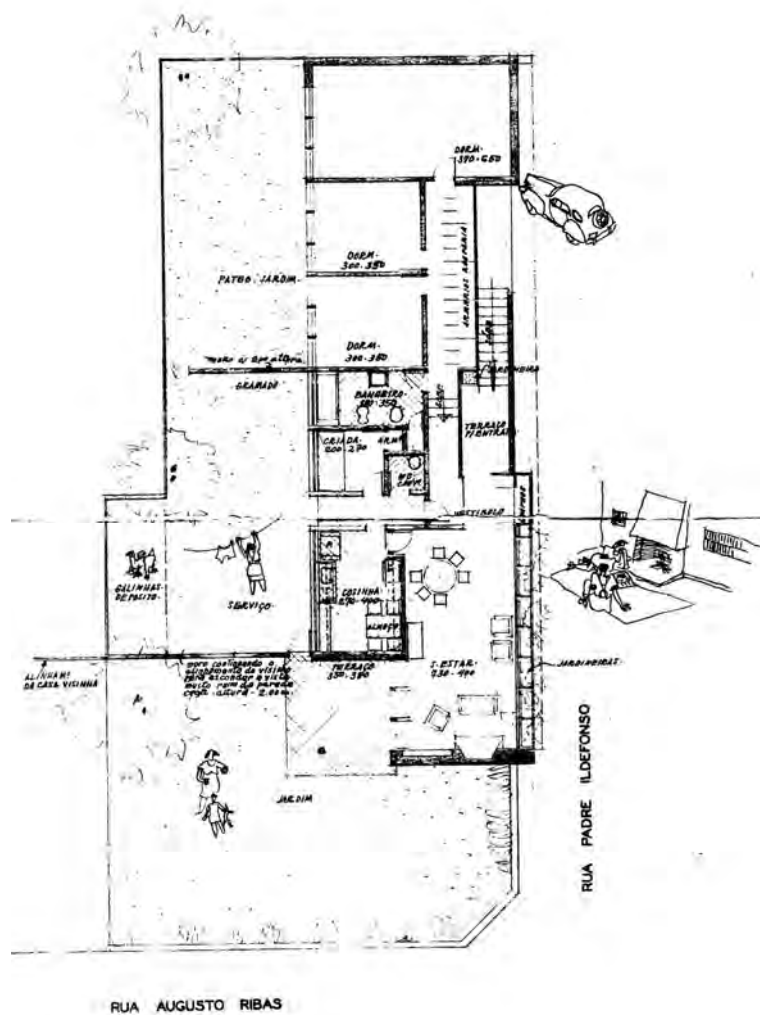


Figura 1: Projeto da Casa Orlando Holzmann, estudo preliminar da planta (Fonte: Biblioteca da FAU-USP).

Em todo o caso, o emprego predominante de técnicas tradicionais, como o muro de alvenaria de pedras e alvenaria portante de tijolos, e o uso restrito de concreto, parecem servir mais para identificar o projeto com alguns aspectos da arquitetura da fase inicial de Artigas, do que simplesmente uma interpretação como “retomada” de linguagem. É válido ressaltar ainda que, é durante esta década de 1950 que Artigas realizava projetos afinados com a linguagem racionalista, porém submetendo-a a um processo crítico, como se viu nos comentários iniciais sobre os textos publicados pelo arquiteto no início da década.

E a revisão de alguns aspectos das linguagens estudadas pelo arquiteto, parece ainda contribuir para o caminho crítico que o levaria para uma nova alteração do vocabulário de projeto a partir da segunda metade da década de 1950. É neste processo que Artigas iria alcançar a configuração de um vocabulário próprio, cujas experiências tiveram início com a Casa Olga Baeta, em 1956, que o arquiteto se referiu como “Casa paranaense” por conta dos símbolos pessoais relacionados à sua infância no Paraná.

O desenvolvimento do novo vocabulário baseou-se no uso extensivo do concreto armado como material dominante na concepção do projeto, cuja estrutura e forma deveriam constituir um só gesto de criação. Este novo caminho prosseguiu em mais duas residências da década, a Casa Rubens de Mendonça, de 1958 e a 2ª Casa Taques Bittencourt, de 1959.

Não se trata de uma ruptura radical como ocorreu na década anterior, mas de uma evolução da linguagem racionalista que vinha sendo desenvolvida pelo arquiteto, a partir de sua participação nos debates do meio intelectual e artístico. A crítica feita por Artigas às correntes arquitetônicas internacionais no texto *Os caminhos da arquitetura moderna*, de 1951, encontra na segunda metade da década uma espécie de conciliação desses caminhos com elementos da cultura nacional, que resultam na maturação de seu próprio vocabulário.

362

Nesta segunda metade da década de 1950 a arquitetura moderna brasileira passou por significativas transformações e críticas que fomentaram novas reflexões e debates sobre os rumos percorridos desde a década de 1930. Entre elas pode-se mencionar o concurso de projeto para a construção de Brasília, realizado em 1956, e a revisão autocrítica que Oscar Niemeyer publicou em 1958 <sup>316</sup>. Em relação à Brasília, Artigas participou do concurso junto com uma equipe, obtendo a 5ª classificação. E em relação à autocrítica de Niemeyer, Artigas publicou um breve ensaio intitulado *Revisão crítica de Niemeyer* em que destaca a importância do fato:

“A revisão autocrítica da sua obra, que o arquiteto Oscar Niemeyer acaba de fazer, teve grande repercussão nos meios artísticos paulistas, em particular entre os arquitetos progressistas.

Trata-se de documento rico de sugestões para a análise da atual etapa do desenvolvimento da arquitetura brasileira. Niemeyer nos comunica confiança no destino da nossa arquitetura e da cultura nacional.

[...]

---

<sup>316</sup> NIEMEYER, Oscar. **Depoimento**. In: revista Módulo n.9, Rio de Janeiro, fev. 1958, pp.3-6.

Niemeyer, com a sua manifestação autocrítica, funde num mesmo bloco todas as reivindicações culturais, artísticas e profissionais dos arquitetos, enquanto mostra à sociedade o que de grandioso e expressivo o espírito nacional ainda poderá criar de dentro do rico conteúdo da arquitetura brasileira”<sup>317</sup>.

Além deste diálogo crítico com os arquitetos brasileiros, a influência de Niemeyer nos anseios nacionalistas do vocabulário da arquitetura brasileira também já estava consolidada durante a década de 1950. Em particular naquele momento, entre os arquitetos de São Paulo, uma vez que ele encontrava-se presente e atuante nesta cidade, quando elaborou os projetos para o Parque do Ibirapuera, entre os anos de 1951 e 1955 e o Edifício Copan, de 1953, entre os mais conhecidos<sup>318</sup>.

A influência deste grande vulto da arquitetura brasileira também repercutiu na revisão de vocabulário de Artigas, que passou a explorar novos aspectos formais possibilitados pelo emprego extensivo do concreto, como aparecem a partir dos projetos residenciais da segunda metade da década de 1950 e em outros projetos de porte maior, a partir da próxima década.

Em 1959, Artigas projetou em Curitiba o **Edifício de Escritórios Tamar Gomes de Araújo** [PROJETO 10], que encerra os projetos paranaenses registrados nesta década. Trata-se de um edifício comercial de 22 andares com lojas e sobrelojas no embasamento e pavimentos de plantas livres na torre, destinados a escritórios. O projeto foi elaborado para um terreno localizado em frente à Praça General Osório na região central da cidade, no entanto, não foi construído, o que justifica o seu desconhecimento. Em visita ao local para a averiguação exata do terreno, foi verificada a existência de outro edifício construído e nomeado *Edifício Ana Cristina*. Sua autoria e data de projeto são desconhecidos, e sua proposta é bem distinta daquela lançada por Artigas no mesmo terreno.

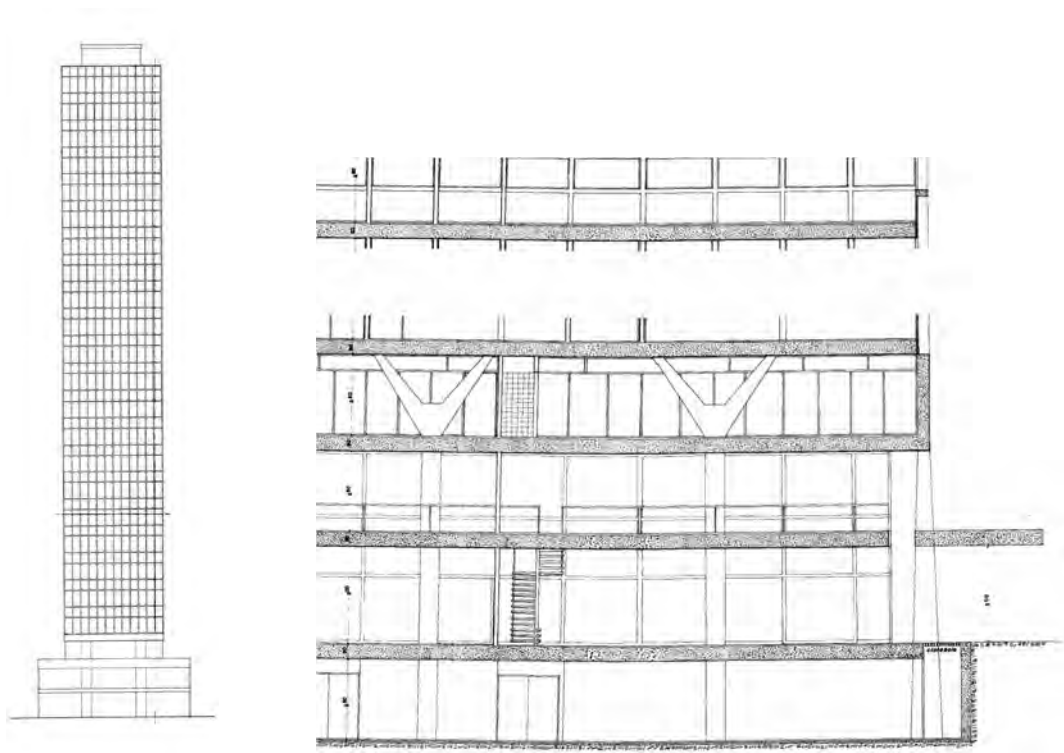
O projeto de Artigas apresenta soluções interessantes quanto à linguagem, que se caracteriza pelo vocabulário racionalista, como: partido em lâmina, planta livre, fachadas livres com faces que se alternam entre *pans de verres e brises* formados por uma grelha de concreto, e uma empena cega voltada para o limite do fundo. Porém, o edifício apresenta uma referência estrutural/formal que remete à arquitetura de Niemeyer: o uso de pilotis em “V” no pavimento de transição entre o volume da torre e o embasamento.

---

<sup>317</sup> ARTIGAS, 2004, pp.100-101.

<sup>318</sup> MINDLIN, 1999, pp.39; 212; 214.

Apesar deste projeto ter sido elaborado em Curitiba, este edifício parece estar relacionado aos contatos feitos por Artigas no Norte do Estado, pois em consultas pessoais elaboradas durante o desenvolvimento da presente pesquisa, averiguou-se que a Sra. Tamar Gomes de Araújo está relacionada à comunidade londrinense.



**Figura 119:** Projeto do edifício Thamar: a) elevação frontal; b) pormenor pilotis em “V” (Fonte: Biblioteca da FAU-USP).

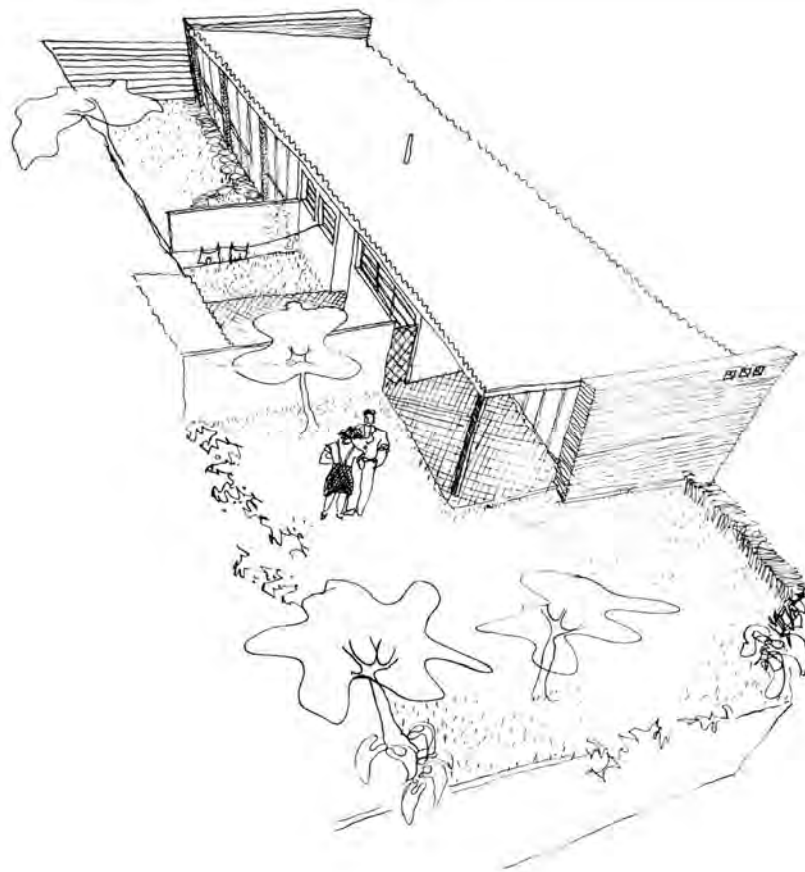
A partir das décadas seguintes, os projetos de Artigas no Paraná ficariam mais raros e espaçados. O arquiteto não voltou a atuar em Londrina ou em outros locais do Norte do Estado, através das relações costuradas pelos irmãos Cascaldi. Mas voltaria a atuar novamente no leste do Estado, em projetos relacionados aos seus familiares.



PROJETO 09

## Casa Orlando Holzmann

Ponta Grossa, 1952



Casa Orlando Holzmann, perspectiva do anteprojeto (Biblioteca da FAU-USP).

#### FICHA TÉCNICA

<b>Data de projeto:</b>	1952
<b>Localização:</b>	Rua Padre Ildefonso, S/N, esquina com Rua Augusto Ribas, Centro, Ponta Grossa, PR.
<b>Cliente / contato:</b>	Sr. Orlando Holzmann e Sra. Isabel de Sá Holzmann (prima-irmã do arquiteto).
<b>Situação:</b>	Construído / Alterado (Desfigurado em 2011).
<b>Arquivos:</b>	Estudo preliminar e projeto executivo.
<b>Observações:</b>	<p>*Catalogado na FAU-USP com data de 1945. Segundo a Sra. Isabel, este projeto seria posterior ao projeto para seus pais, a 2ª Casa Álvaro Correia de Sá, de 1949, também em Ponta Grossa. A data de 1952 foi confirmada junto ao livro de REGISTRO DE CONSTRUÇÕES de Ponta Grossa.</p> <p>No início da presente pesquisa, a edificação encontrava-se conservada e com pouquíssimas adaptações. Em 2011 foi completamente desfigurada para dar lugar a uma clínica.</p>
<b>Proprietário atual:</b>	-
<b>Uso atual:</b>	Clínica odontológica (DESFIGURADA).
<b>Principal publicação:</b>	FONTAN, Roberto Tourinho. <b>Dois casas de Vilanova Artigas em Ponta Grossa</b> . Pp.110-128. In.: GNOATO, Salvador; MAGALHÃES, Leandro Henrique. (orgs.). <i>Arquitetura moderna em cidades de médio porte 1940-1970</i> . Londrina: UniFil, 2012.



### **P.09. Informações gerais:**

Esta residência foi construída para o Sr. Orlando Holzmann e sua esposa, a Sra. Isabel de Sá Holzmann, e seus filhos. A Sra. Isabel é prima irmã do arquiteto, filha mais velha do Sr. Álvaro Correia de Sá e da Sra. Ivete Villanova de Sá.

Apesar de registrada com a data de 1945 no acervo da FAU-USP, algumas informações colocam em aberto a ordem cronológica entre o projeto e a construção desta residência e da Res. Álvaro Correia de Sá, de 1949. As informações a seguir sugerem que esta obra seja posterior:

Primeiro, há a afirmação de que a *Res. Álvaro Correia de Sá* é a *primeira edificação modernista construída em Ponta Grossa, segundo pesquisa realizada pelo professor Dr. José Augusto Leandro, do Departamento de História da Universidade de Ponta Grossa, que resultou na Exposição “Onze Casas Modernas e um Edifício”, em 2005 (MIGLIORINI, 2008 : 116-117).*

Segundo, há as informações levantadas com o depoimento oral prestado ao autor pela Sra. Isabel de Sá Holzmann (2012), em que confirmou que sua residência foi construída depois da casa de seus pais. Ela não precisou a data de execução, mas negou que o projeto pudesse ser de 1945, pois se casou em 1946 e quando a residência foi construída, sua filha mais velha já era um pouco crescida.

Um fato curioso relatado por ela sobre o momento da construção é que a primeira coisa que o engenheiro, contratado pelo Sr. Orlando Holzmann, fez foi retirar a terra do terreno, mais alto do que a rua. Seu marido disse então ao engenheiro: *“mas eu acho que não é para tirar a terra” e telefonou para o João Baptista, e ele disse “quanto que tiraram? quatorze caminhões?! então devolvam todos os quatorze caminhões que a casa tem que ficar bem em cima!”* (Idem).

Após a família tê-la vendido, a edificação continuou sendo usada como residência ao longo das décadas, tendo sofrido poucas intervenções, principalmente na área externa dos fundos, sem que, no entanto, houvesse alteração do aspecto original de suas fachadas como esquadrias, cobertura e tijolos à vista. Ao final de 2011 foi vendida para uma clínica que a desfigurou drasticamente, como já comentado anteriormente.

### **P.09. Terreno:**

O terreno está situado no centro da cidade, à Rua Augusto Ribas, esquina com a Rua Padre Ildefonso, possui formato retangular e dimensões aproximadas de 13,55m por 29,15m. Sua área é de 394,98m<sup>2</sup>.

Sua topografia é alta em relação ao passeio, com uma diferença aproximada de 2,19m entre o piso do dormitório [*do casal*], em relação à cota do passeio junto à entrada da garagem. Um muro de arrimo construído no alinhamento predial conforma o terreno num platô elevado, sobre o qual a construção é implantada.

### **P.09. Partido:**

O partido caracteriza-se por uma barra única disposta longitudinalmente sobre o platô conformado no terreno pelo muro de arrimo junto ao alinhamento predial. Esta disposição divide o terreno em duas

faixas longitudinais: a primeira é ocupada pela residência junto à rua e a segunda, é ocupada por uma área externa nos fundos, onde estão localizados o pátio de serviço e um jardim íntimo, separados através de um muro.

A fachada voltada para a Rua Padre Ildefonso é longitudinal ao terreno e concentra acessos e aberturas. Dois volumes, o setor social e setor íntimo, projetam-se aproximadamente 50cm sobre o passeio. O volume do setor íntimo possui uma de suas extremidades em balanço e a outra apoiada sobre um piloti que descarrega diretamente sobre o passeio. Sob este volume encontra-se a garagem encravada no terreno, no aproveitamento da topografia. O plano da fachada em que se encontra a garagem é recuado do alinhamento predial, criando a área do acesso principal junto ao passeio. Uma escada paralela ao passeio sobe ao lado do portão da garagem em direção a um terraço frontal, de onde se acessa a residência. O recuo faz com que esta área fique protegida pelo beiral da cobertura.

A cobertura é definida por uma única água de baixo caimento em direção ao passeio da Rua Padre Ildefonso, protegido por uma calha. O plano formado pela água é contido pelas empenas retangulares de suas extremidades, voltadas para a esquina e para o extremo oposto, que é colada ao terreno confrontante.

Seu partido é semelhante aos projetos da Residência Coralo Bernardi em Curitiba, de 1945 e a Res. Elphy Rosenthal em São Paulo, de 1948. E seu aspecto geral, o projeto parece estar mais próximo aos projetos *usonianos* de Wright do que da linguagem mais puramente racionalista.

### **Programa e organização espacial:**

Com exceção da garagem, que fica no nível do passeio, o programa da residência está organizado num só pavimento, disposto sobre o platô. O acesso ocorre pela a escada junto ao passeio, que conduz ao terraço protegido pelo beiral defronte à porta. Ao entrar, uma circulação em forma de “L” distribui os acessos para três áreas bem definidas: para a sala de estar; para uma porta que conduz a um corredor com o lavabo [WC], a cozinha e o pátio de serviço; e para outra circulação com dois degraus, cujo nível desce em direção à área íntima, com banheiro e dois dormitórios, dos filhos e dormitório do casal.

A sala de estar fica na extremidade da barra, próxima à esquina, onde está a empena cega. Possui duas generosas aberturas em paredes opostas: a primeira é uma janela em fita com esquadrias de madeira e folhas retangulares de abrir, voltada para a rua. Por estar assentada sobre uma floreira que se projeta em balanço sobre o passeio, ganha certa privacidade. A segunda abertura é uma porta-janela que se abre para o terraço coberto, para o platô antecedido pelo talude.

Junto da circulação de serviço, são concentradas as áreas molhadas como o lavabo e a cozinha. O banheiro, apesar de acessado pela circulação íntima, encontra-se vizinho destes compartimentos. A circulação de serviço, já separada por uma porta da distribuição inicial, não possui porta para o pátio de serviço, o que auxilia na ventilação do lavabo, posicionado numa área central do edifício. O quarto da empregada e a cozinha possuem aberturas voltadas diretamente para o pátio de serviço, com orientação norte. No outro lado do pátio há uma área de lavanderia [*tanque*] e um galinheiro.

Ao longo desta circulação íntima existe uma rouparia constituída por um armário embutido, e sobre o armário, em proveito do desnível, é aberta uma janela em fita ao longo de sua extensão, o que proporciona a iluminação natural à circulação. Todos os dormitórios possuem portas-janela que dão acesso ao jardim que lhes é reservado nos fundos, separado por um muro do pátio de serviço.

#### **Sistema construtivo:**

O sistema construtivo desta residência é um misto da técnica tradicional com a técnica do concreto armado, que tem o seu uso moderado. Ao que se pode notar pelo projeto, o arrimo é constituído em pedra, que também é empregada para os alicerces da edificação na parte alta do platô.

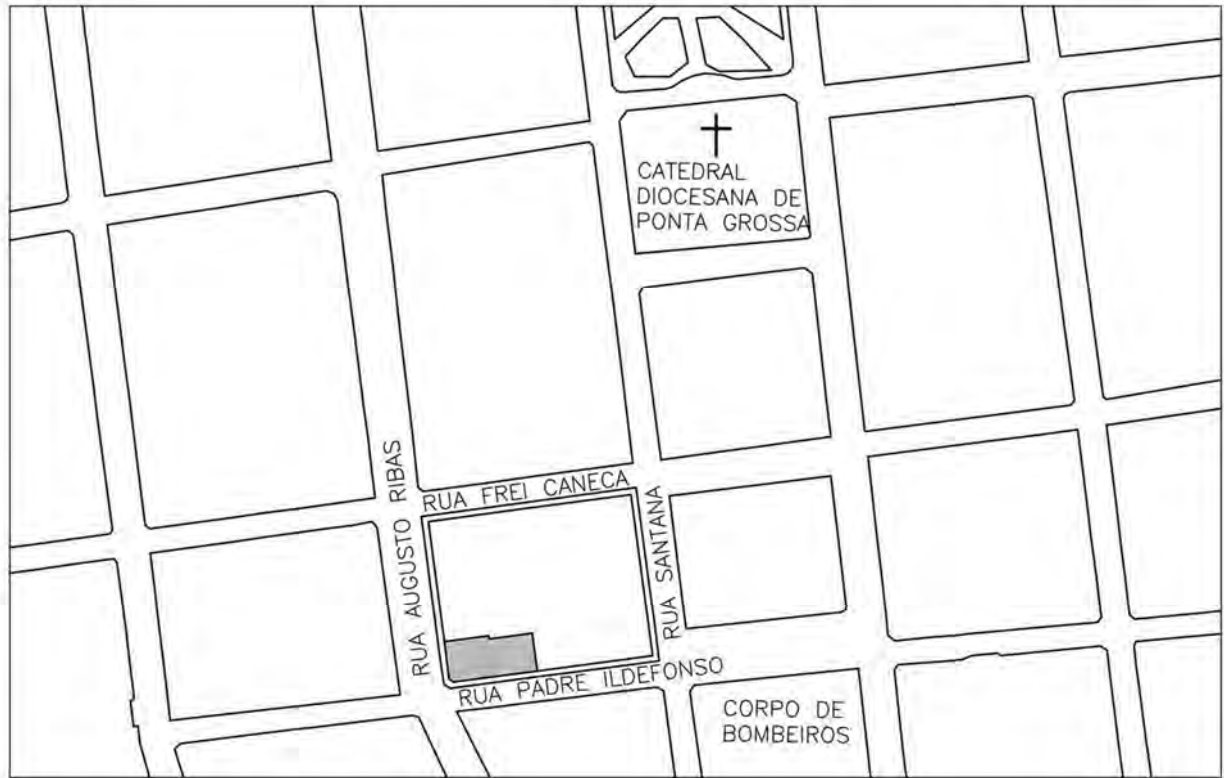
Sobre o platô de terra e os alicerces são lançados o pavimento em concreto e as paredes em alvenaria. Junto ao muro de arrimo, o pavimento projeta volumes em balanço em que o concreto recebe reforços de aço, indicados nos cortes do projeto. O uso do concreto é evidenciado no pilar com seção circular que apoia o volume em balanço e descarrega diretamente sobre o passeio.

As paredes de vedação e de divisórias são em alvenaria de tijolos amarrados, que aparecem predominantemente em seu estado aparente. Outra parte é revestida com reboco e recebe acabamento com pintura. Não existem pilares de concreto indicados entre as alvenarias e, uma vez que não haja laje ou pavimento superior, tornam-se de fato, dispensáveis.

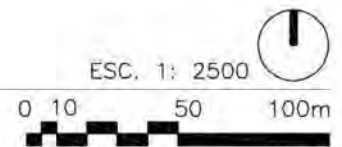
As aberturas possuem esquadrias de madeira nas áreas da sala de estar, circulação íntima e dormitórios, com portas-janelas e venezianas de abrir nestes últimos. Esquadrias de ferro são utilizadas nas áreas do lavabo, cozinha, quarto de empregada e banheiro.

A cobertura em telha de fibrocimento é estruturada com trama de madeira, apoiada sobre a cabeceira das alvenarias e com forro em compensado de madeira entre os caibros. Pilares também em madeira apoiam os caibros nos vãos das janelas voltadas para a Rua Padre Ildefonso e nos dois terraços cobertos. O reservatório é constituído por um volume em concreto armado e alvenaria que interrompe a cobertura, disposto sobre a saída da circulação que conduz ao pátio de serviço.

A concepção do partido parece estar muito mais ligada às condicionantes do sistema construtivo do que a uma interpretação cronológica do desenvolvimento da obra do arquiteto. O uso da técnica tradicional de alvenaria de tijolos assentada sobre alicerces de pedras, a moderação no uso do concreto armado, a ausência de laje de cobertura equilibram o custo da construção. Em outras palavras, trata-se de um partido mais econômico do que uma construção que exigisse maior quantidade de concreto armado. Grande parte da expressividade de seu partido está em aproveitar o terreno alto para tornar o prisma elevado, sem o auxílio dos pilotis.

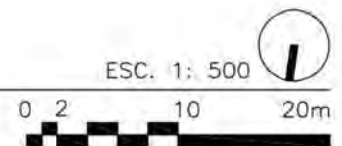


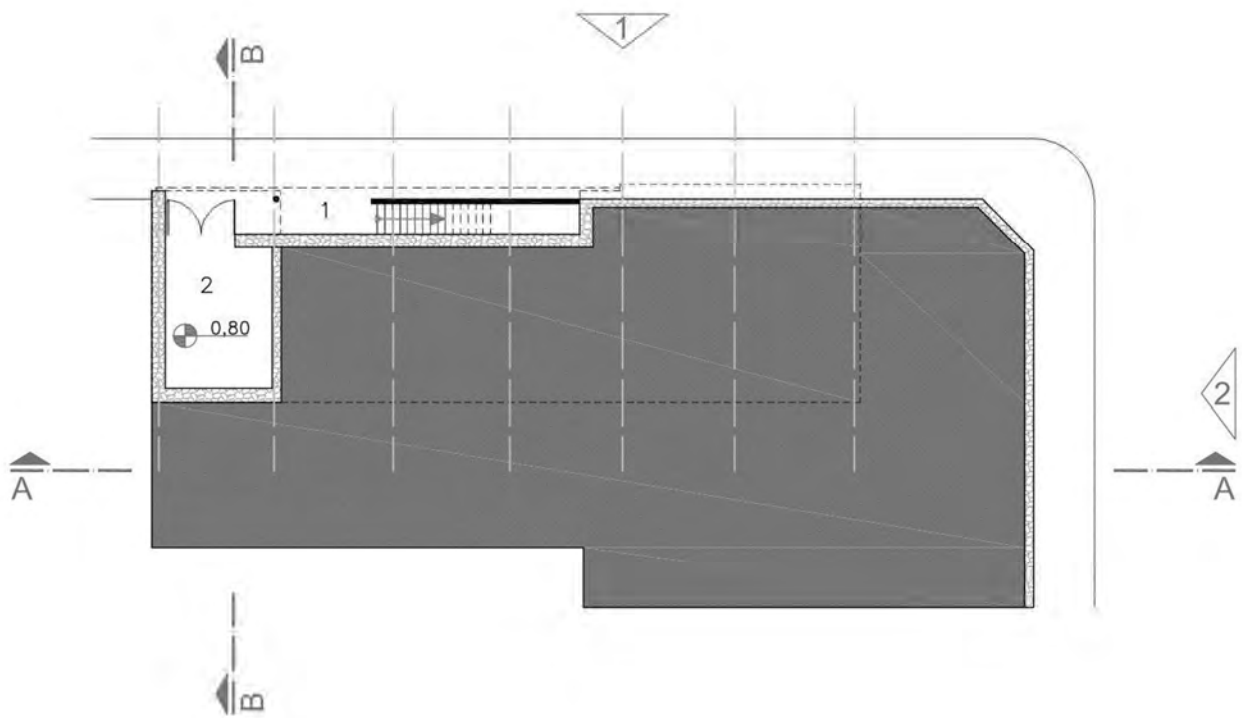
PLANTA DE SITUAÇÃO



IMPLANTAÇÃO / COBERTURA

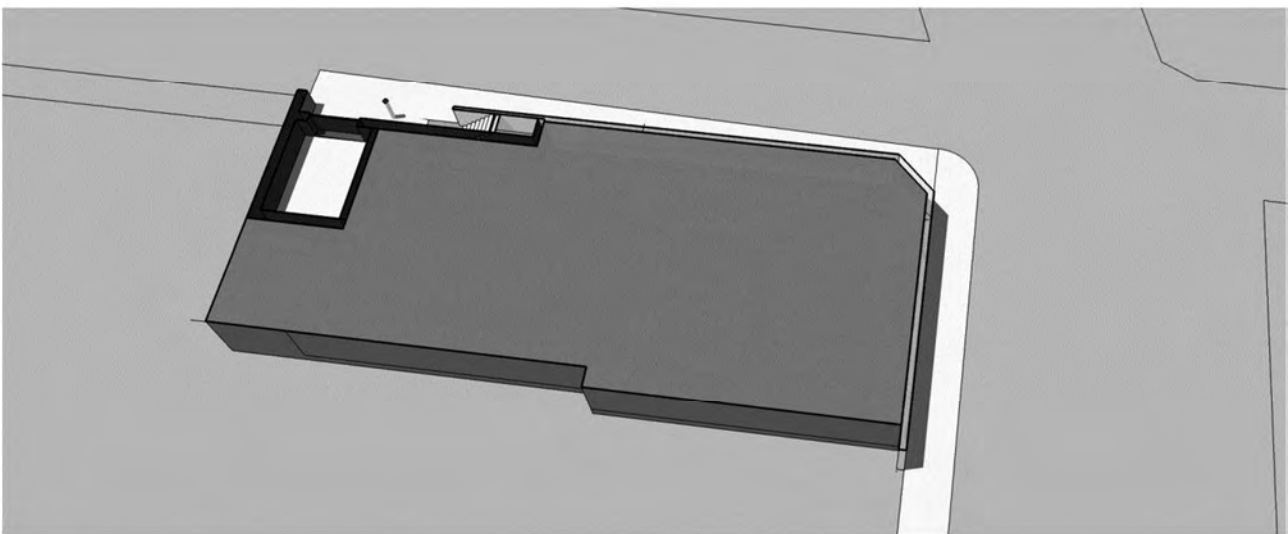
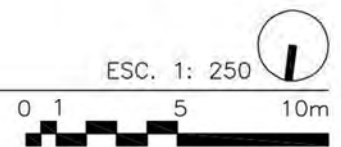
1. JARDIM / 2. PÁTIO DE SERVIÇO / 3. JARDIM ÍNTIMO





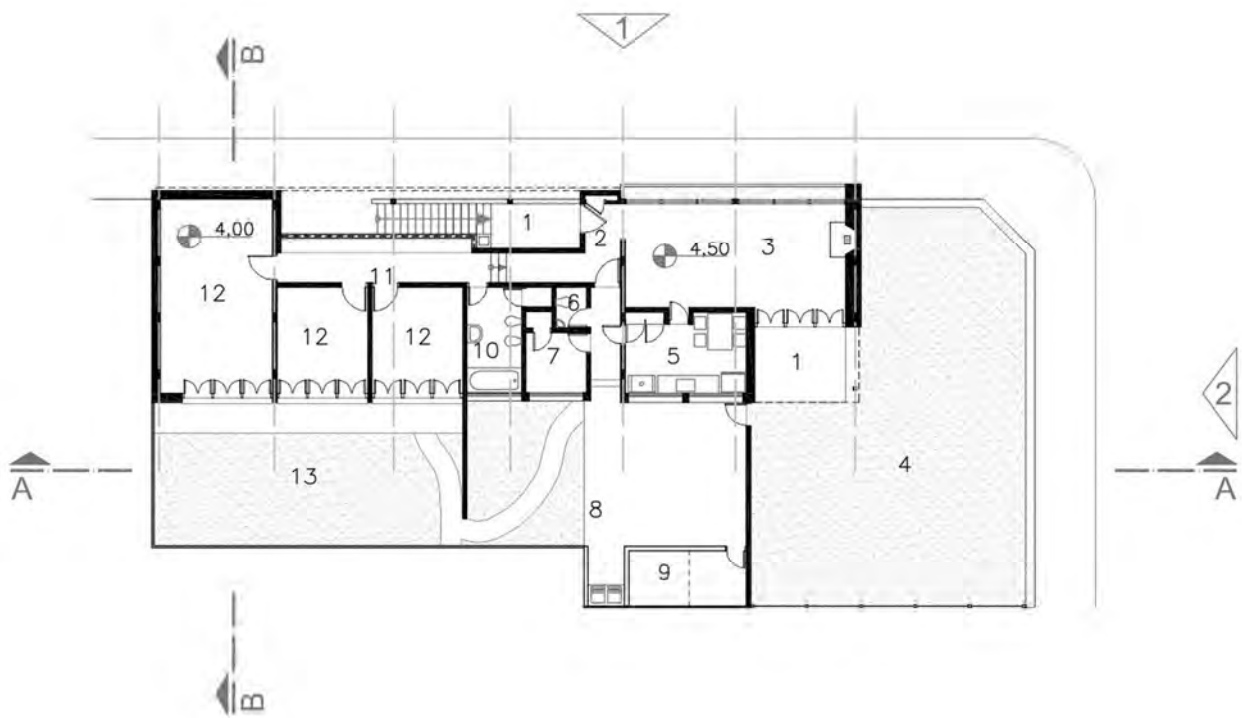
PLANTA SUBSOLO (+0,80m)

1.ACESSO À CASA/ 2.ABRIGO



MAQUETE ELETRÔNICA

Planta subsolo (+0,80m)



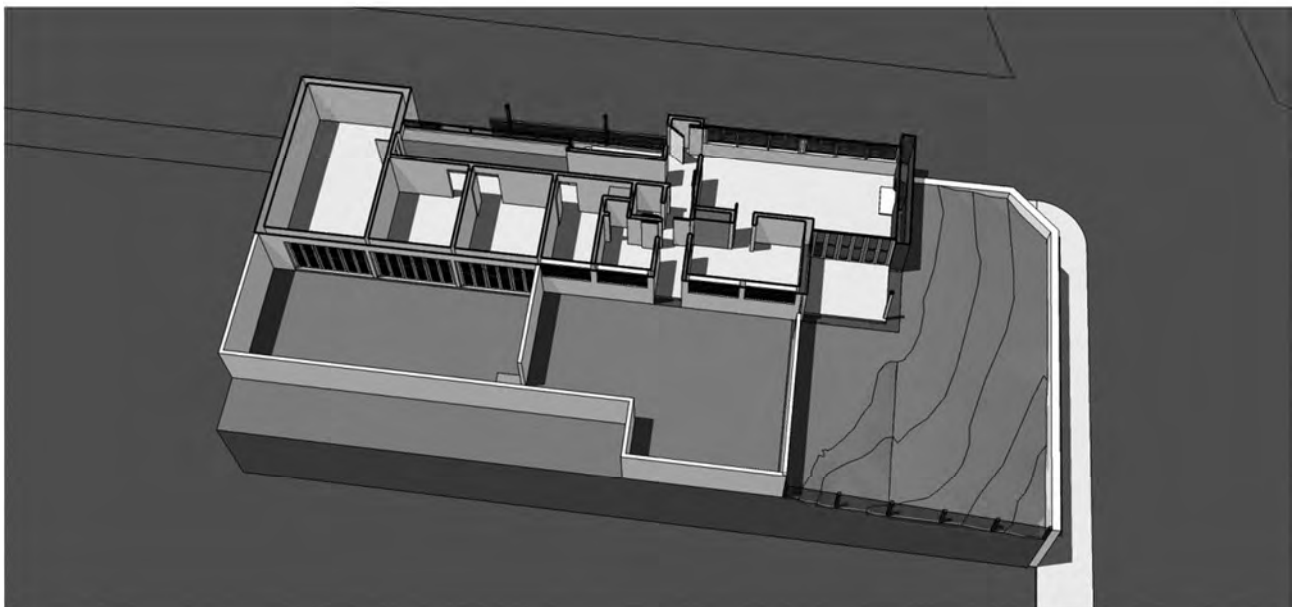
**PLANTA PAVIMENTO TÉRREO (+4,00 e +4,50m)**

1.TERRAÇO/ 2.HALL/ 3.ESTAR/ 4.JARDIM/ 5.COZINHA/ 6.WC/  
 7.DORMITÓRIO DE EMPREGADA/ 8.PÁTIO DE SERVIÇO E LAVANDERIA/  
 9.GALINHEIRO/ 10.BWC/ 11.ROUPARIA/ 12.DORMITÓRIO/ 13.JARDIM ÍNTIMO

ESC. 1: 250

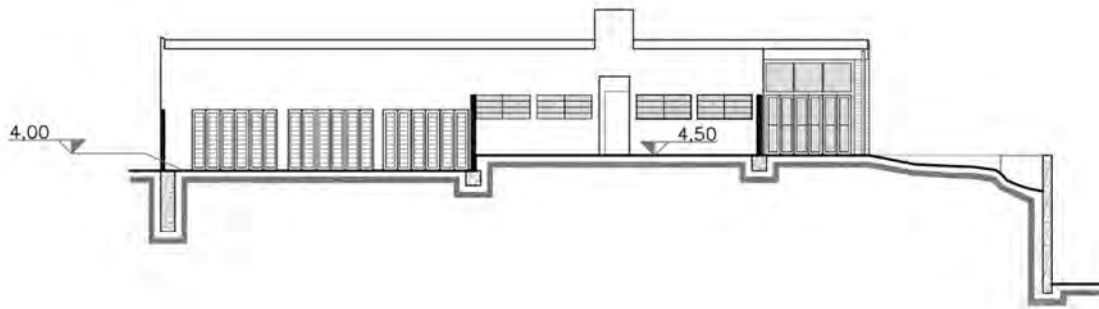
0 1 5 10m

372



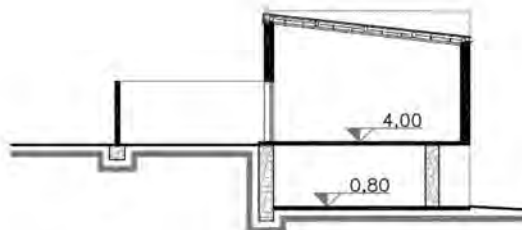
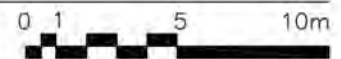
**MAQUETE ELETRÔNICA**

Planta pavimento térreo (+4,00 e +4,50m)

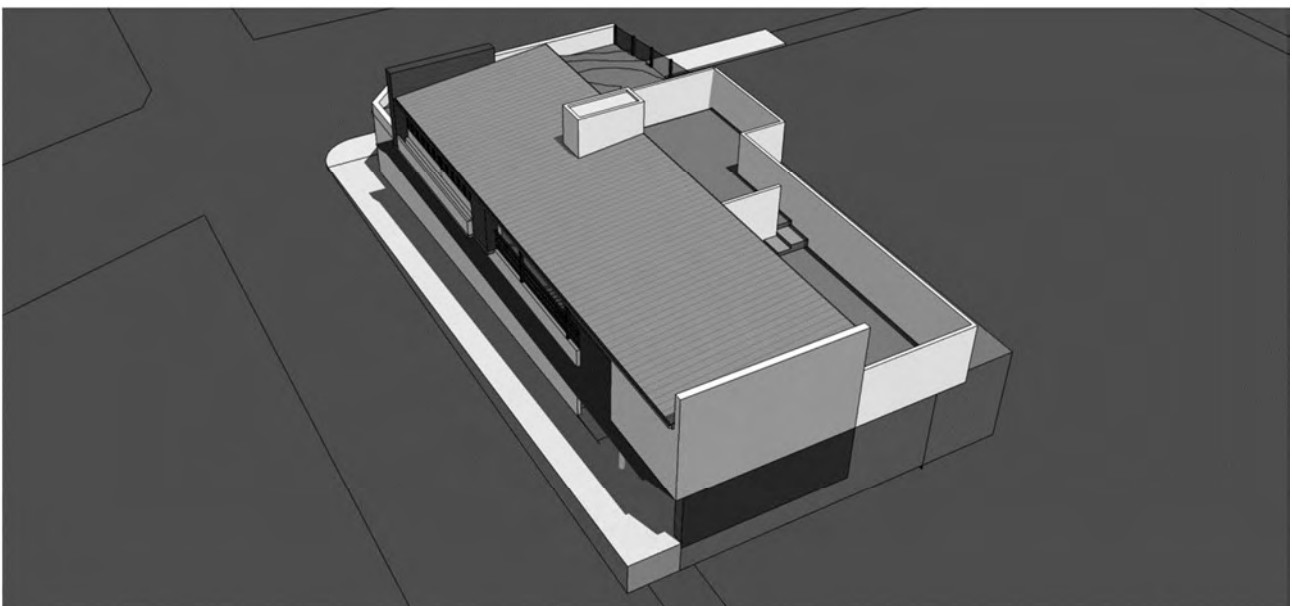


CORTE AA

ESC. 1: 250

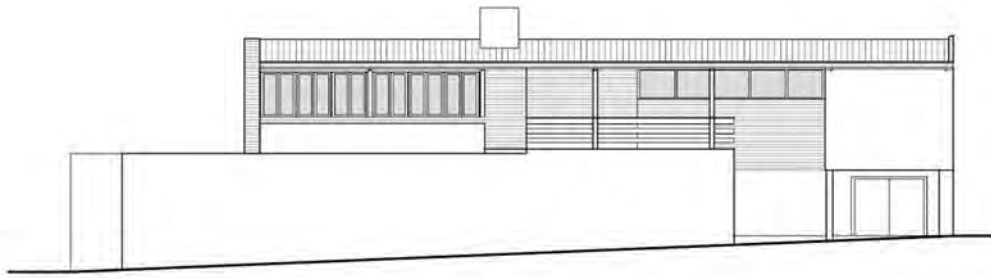


CORTE BB



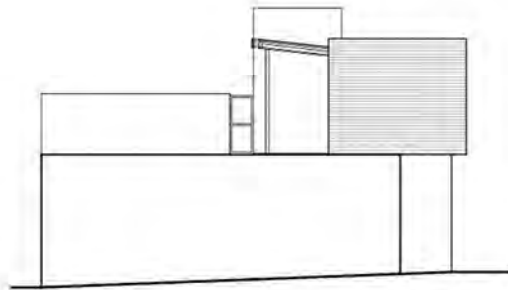
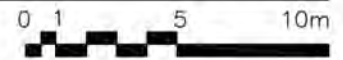
MAQUETE ELETRÔNICA

Vista aérea 01



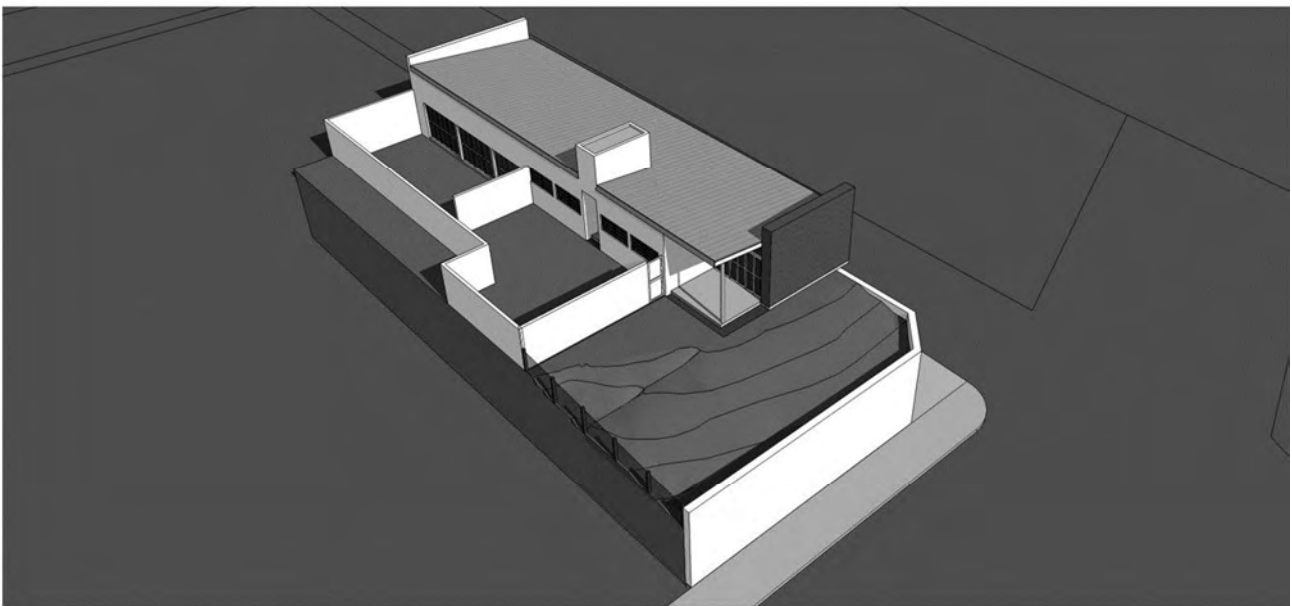
ELEVAÇÃO 01

ESC. 1: 250



ELEVAÇÃO 02

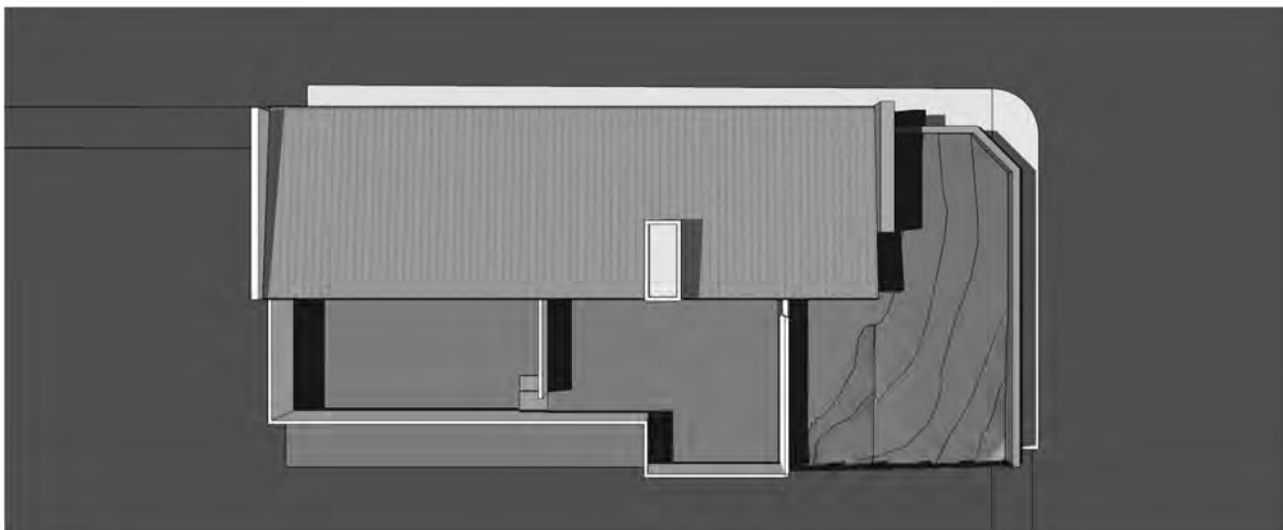
374



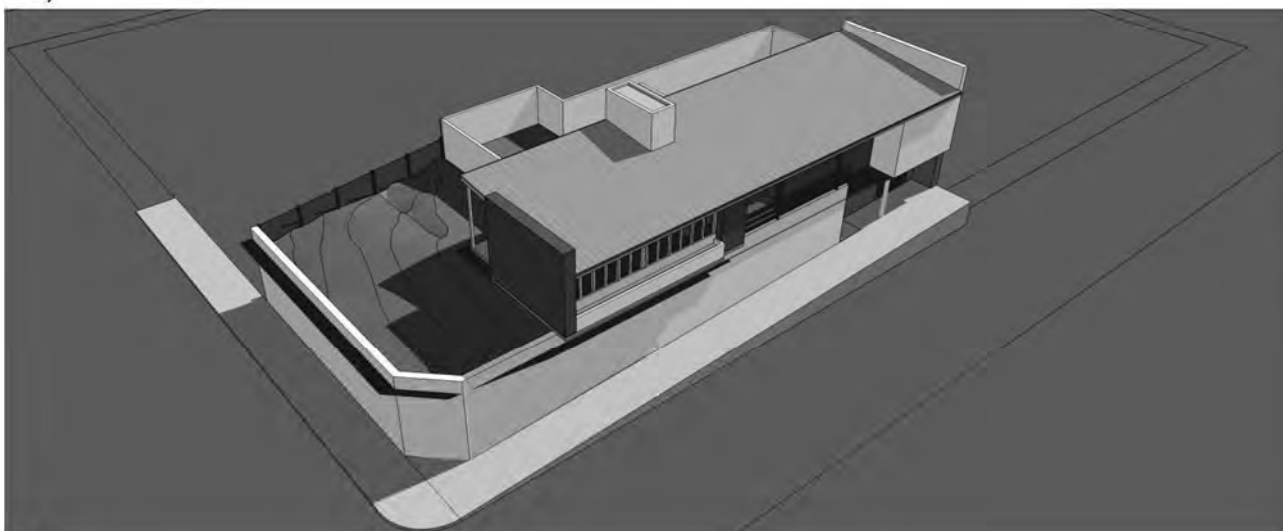
MAQUETE ELETRÔNICA

Vista aérea 02

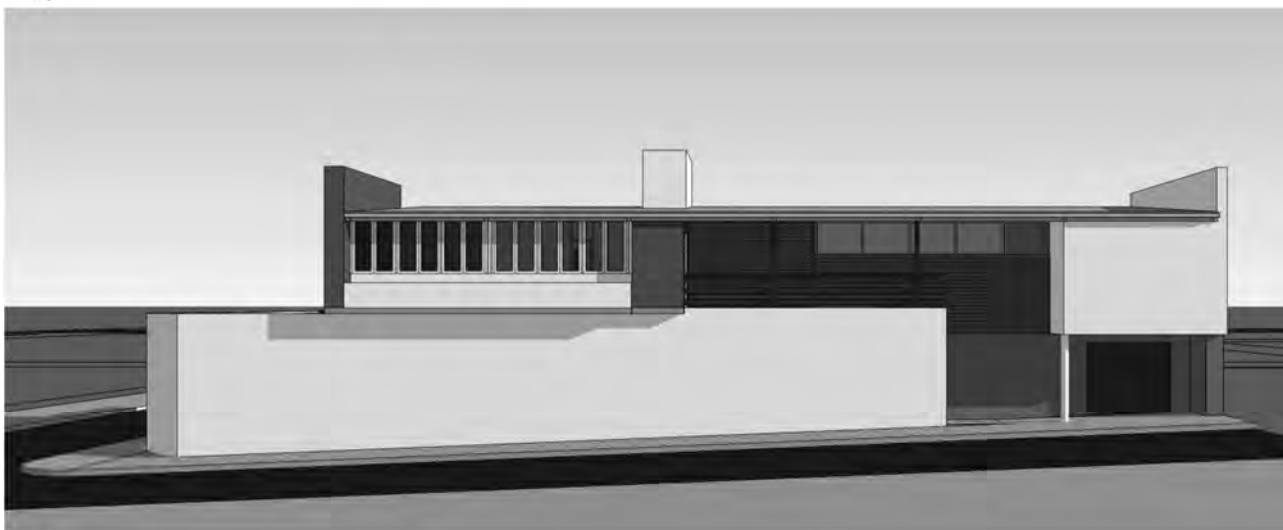




a)



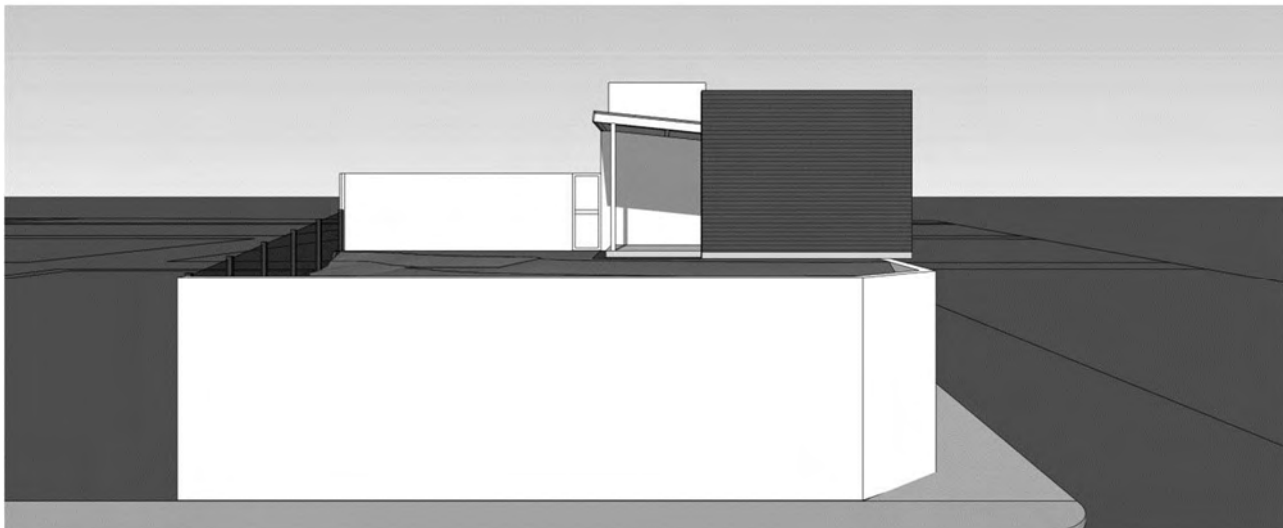
b)



c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

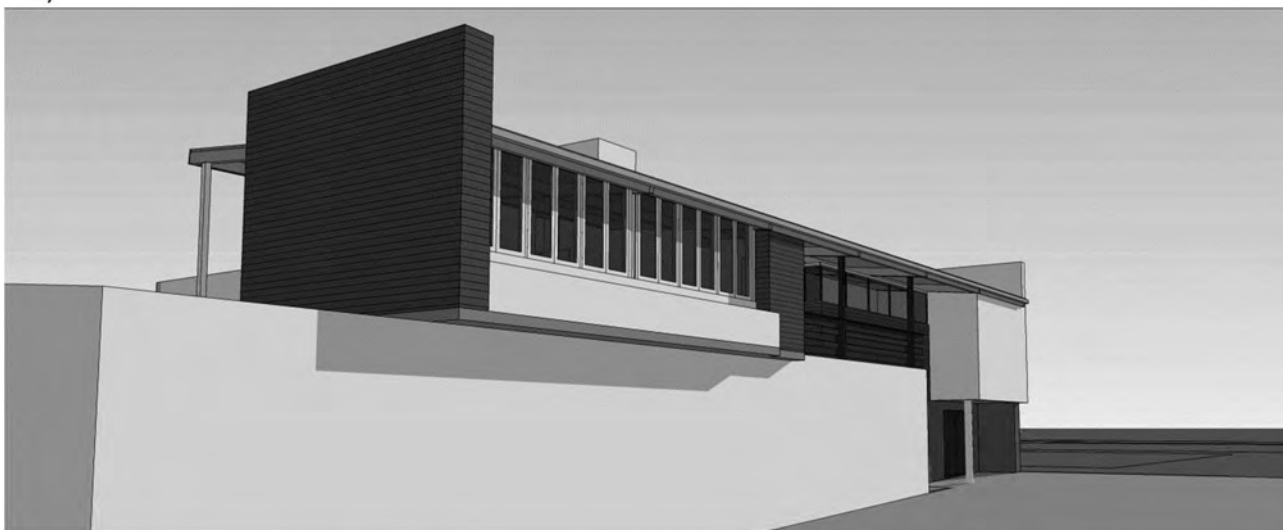
a) Implantação; b) Vista aérea 03 ; c) Elevação 01



a)



b)



c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

a) Elevação 02; b) Elevação 03; c) Vista do observador 01



### FOTOGRAFIAS

a) Vista da casa a partir da esquina do terreno; b) Filhos do casal no terraço a partir do jardim voltado para a R. Augusto Ribas; c) Sra. Isabel e filhos no jardim íntimo (Fonte: Álbum de família de Isabel de Sá Holzmann).



## FOTOGRAFIAS

Fotos da Sra. Isabel e filhos: a) Estar e janela voltada para a Rua Padre Ildefonso; b) Terraço; c) Terraço; d) Terraço; e) Jardim íntimo e portas-janela dos dormitórios (Fonte: Álbum de família de Isabel de Sá Holzmann).



a)



b)



c)

## FOTOGRAFIAS

Fotografias da casa em 2011, antes de sua desfiguração: a) vista da esquina; b) Fachada voltada para a Rua Padre Ildefonso com acessos; c) Fachada voltada para a Rua Augusto Ribas (Fonte: Fotografia do autor).



a)



b)



c)

## FOTOGRAFIAS

Vistas internas publicadas em um site de internet de vendas imobiliárias em 2011: a)Circulação e rouparia; b) Estar com vista da janela e do acesso pela Rua Padre Ildefonso; c) Estar (Fonte: <http://www.procuraimovel.com.br>).



PROJETO 10  
Edifício de Escritórios Tamar Gomes de Araújo  
Curitiba, 1959



Edifício de Escritórios Thamar Gomes de Araújo, perspectiva do projeto (Biblioteca da FAU-USP).

## FICHA TÉCNICA

<b>Data de projeto:</b>	1959
<b>Localização:</b>	Praça General Osório, Centro, Curitiba, PR.
<b>Cliente / contato:</b>	Thamar Gomes de Araújo.
<b>Situação:</b>	Não construído.
<b>Arquivos:</b>	Estudo preliminar e projeto executivo (Biblioteca da FAU-USP).
<b>Observações:</b>	O anteprojeto foi elaborado para um terreno que foi posteriormente ocupado pelo <i>Edifício Ana Cristina</i> , na Praça Osório, n.45, com autoria e data de projeto desconhecidas.
<b>Proprietário atual:</b>	-
<b>Uso atual:</b>	-
<b>Principal publicação:</b>	-



#### **P.10. Informações gerais:**

Esta torre de escritórios foi projetada para a Sra. Tamar Gomes de Araújo, esposa do Sr. Brasília de Araújo Filho empresário e fazendeiro no Norte do Paraná, idosa e atualmente residente em Londrina, foi consultada através do contato com um de seus filhos, porém, a família não tinha recordações para falar sobre o projeto. Num terreno localizado no centro de Curitiba. O projeto não foi construído e não foi possível se obter maiores informações. No mesmo terreno encontra-se construído o Edifício Ana Cristina, elaborado por outro projetista e data não identificados, defronte à Praça Osório.

#### **P.10. Terreno:**

O terreno localiza-se na Praça General Osório, S/N, no bairro Centro. Possui formato retangular, com dimensões aproximadas de 18,35m de frente para a praça e 62,50m de profundidade. Apresenta área aproximada de 1146,87m<sup>2</sup>.

Quanto à topografia, o terreno apresenta-se plano, não apresentando diferença de níveis entre as testadas.

#### **P.10. Partido:**

O partido é gerado a partir da estratégia de edifício em lâmina de planta retangular, deste modo, tem-se um prisma regular de forma pura. Esta mesma estratégia foi utilizada pelo arquiteto uma década antes, no Edifício Autolon, em Londrina, no ano de 1948.

O conjunto é composto por duas partes: embasamento e a torre que se apoia, sobre este, em pilotis em “V”, que fazem a transição dos pilares da torre. O recurso dos pilotis assemelha-se aos projetos de Oscar Niemeyer e equipe, projetados na década de 1950, como o Edifício JK (1952) em Belo Horizonte, e o Palácio da Agricultura no Parque do Ibirapuera (1955), em São Paulo.

Caracterizado por estrutura independente de concreto armado, gera pavimentos de plantas livres. As lajes evidenciam a horizontalidade das fachadas longitudinais, cujo fechamento, também gera fachadas livres, constituídas por panos de vidro estruturados em metal. As demais fachadas variam, sendo a frontal constituída por uma grelha de concreto armado em que se inserem as janelas numa proporção que acentua as linhas verticais, e cumprem também o papel de um *brise-soleil*; e a posterior não apresenta abertura, caracterizando-se como fachada cega.

#### **P.10. Programa e organização espacial:**

O programa de necessidades está disposto em: subsolo, embasamento com térreo, mezanino, sobreloja; e três plantas tipos: a primeira segue do 1º ao 12º andar, a segunda do 13º ao 14º andar e a terceira do 15º ao 22º andar, por último tem-se o pavimento cobertura, e acima dele caixa d'água e casa de máquinas.

O acesso é feito no nível térreo, pela via voltada para a praça, com isso chega-se a galeria comercial que dispõe de 11 unidades comerciais, distribuídas ao longo de um corredor central que possui dois núcleos

de circulação vertical, uma próxima ao acesso que distribui a todos os pavimentos e outra ao fundo que conecta apenas até o 12º andar. O nível acima do térreo (+3,50m) comporta o mezanino das lojas.

No SUBSOLO (-3,00m), estão dispostos: sala de espera, controle, cabina de projeções, auditório para reuniões de condôminos com 138 lugares, depósito e área para máquinas de ventilação.

No pavimento SOBRELOJA, a planta retangular recua em relação ao embasamento, onde se tem o início da torre, criando uma laje que possibilita aberturas zenitais, solucionando deste modo a ventilação dos mezaninos que estão posicionados na divisa do lote e não possuem aberturas. Neste pavimento estão dispostas mais 11 unidades comerciais.

As três tipologias de plantas são semelhantes quanto à distribuição dos conjuntos comerciais, com exceção de que a planta tipo do 1º ao 12º andar tipologia apresenta o núcleo de circulação vertical ao fundo, a planta tipo do 13º ao 14º andar abriga a casa de máquinas deste núcleo, e a planta tipo do 15º ao 22º andar aproveita o espaço do elevador como conjunto comercial.

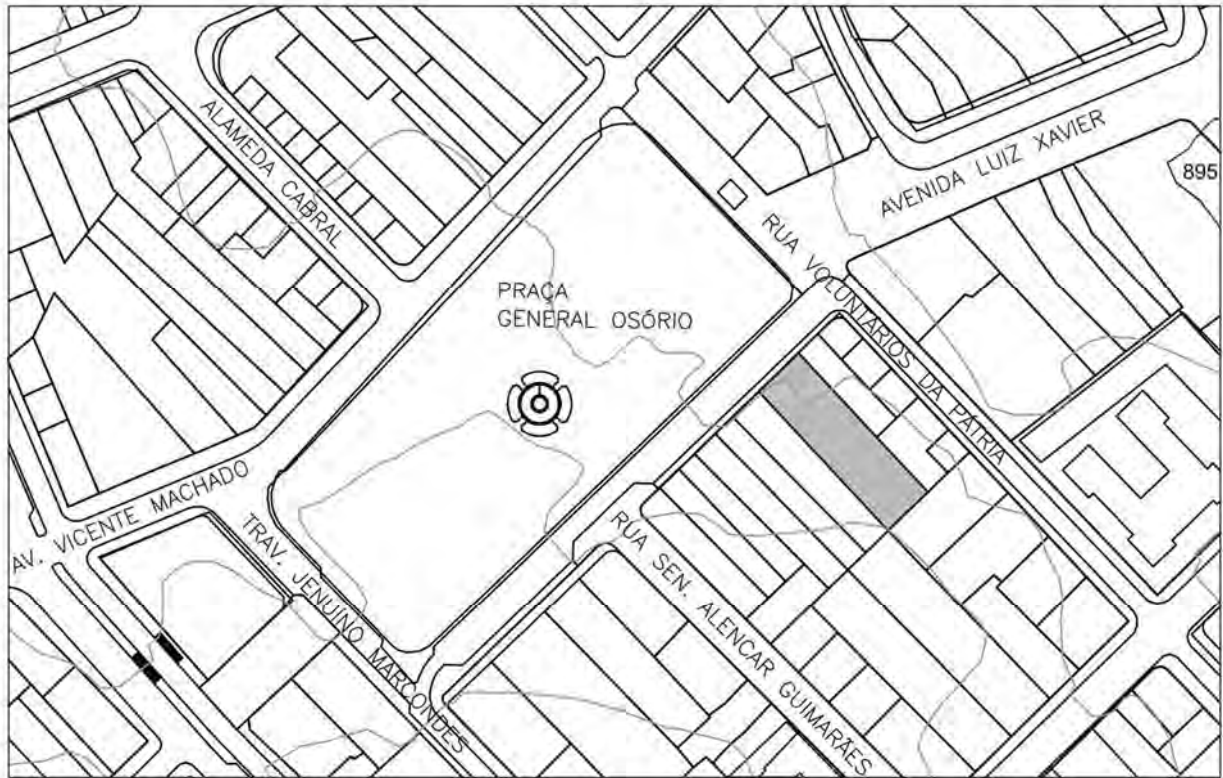
No total são quatorze salas comerciais por pavimento que se apresentam em cinco tipologias, todas elas possuem banheiro privativo e vista para as laterais através do pano de vidro, porém as duas salas localizadas na fachada posterior recebem a vista privilegiada da praça.

Na planta de cobertura localizam-se o volume da caixa d'água e casa de máquinas no núcleo de circulação vertical posicionado na faixa frontal do edifício.

#### **P.10. Sistema construtivo:**

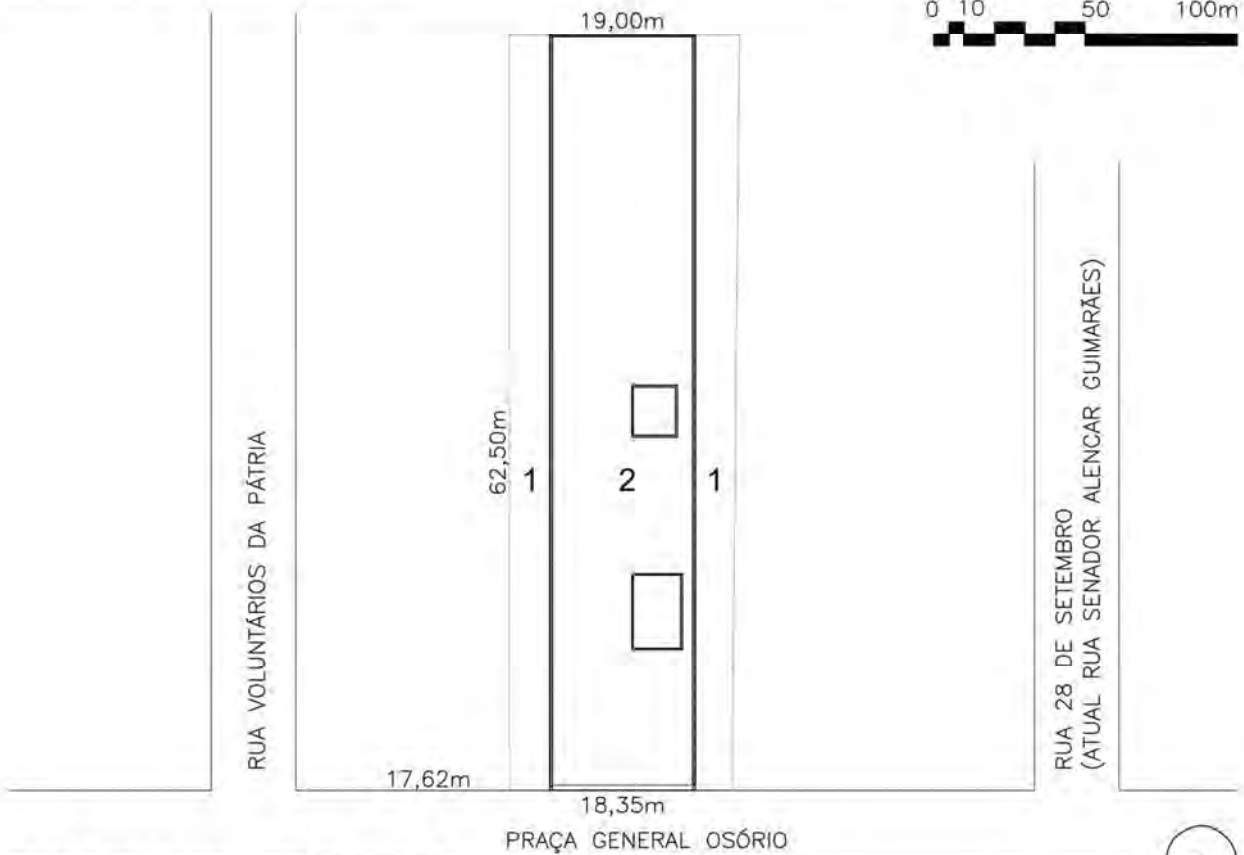
O sistema construtivo apresenta-se em estrutura independente de concreto armado, conformando assim pilotis, vigas e lajes. A alvenaria é utilizada como divisória interna entre os compartimentos, como vedação da empena cega na fachada posterior do edifício e também como fechamento do volume de circulação vertical que sobressai à laje de cobertura.

As esquadrias, constituídas por panos de vidro estruturados em metal estão dispostas nas fachadas longitudinais, já a fachada frontal é composta por uma grelha de concreto armado, que recebe como vedação janelas com caixilho metálico e como guarda-corpo recebe chapa opaca, provavelmente de cimento amianto, conforme Artigas costumava utilizar em outros projetos.



PLANTA DE SITUAÇÃO

ESC. 1: 2500



IMPLANTAÇÃO / COBERTURA

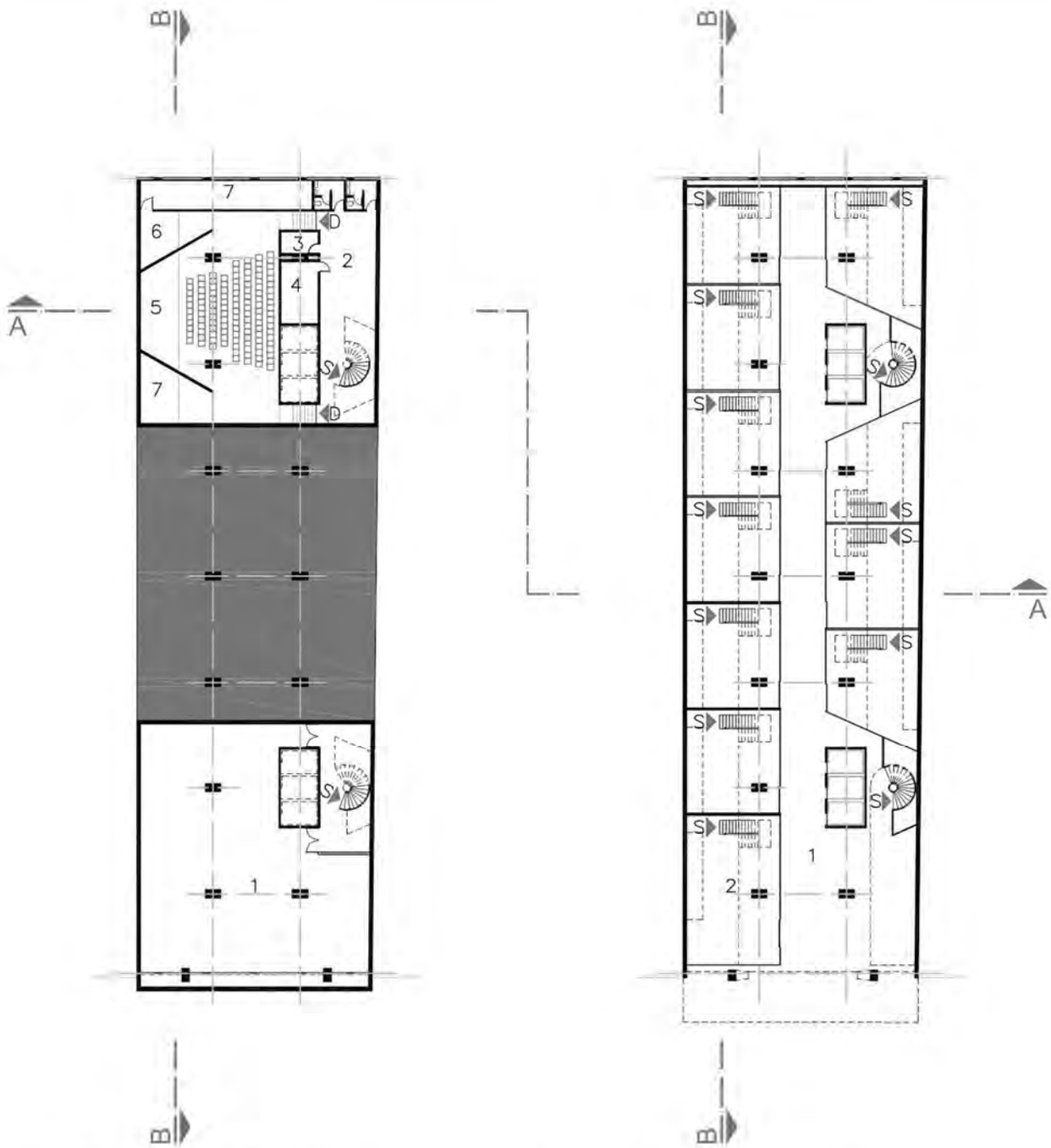
ESC. 1: 1250



1.EMBASAMENTO/ 2.TORRE

0 2 10 20m





PLANTA SUBSOLO (-3,00)

1.DEPÓSITO/ 2.SALA DE ESPERA/ 3.CONTROLE/  
4.CABINA DE PROJEÇÕES/ 5.AUDITÓRIO PARA  
REUNIÃO DE CONDÔMINOS COM 138 LUGARES/  
6.DEPÓSITO/ 7.MÁQUINAS DE VENTILAÇÃO

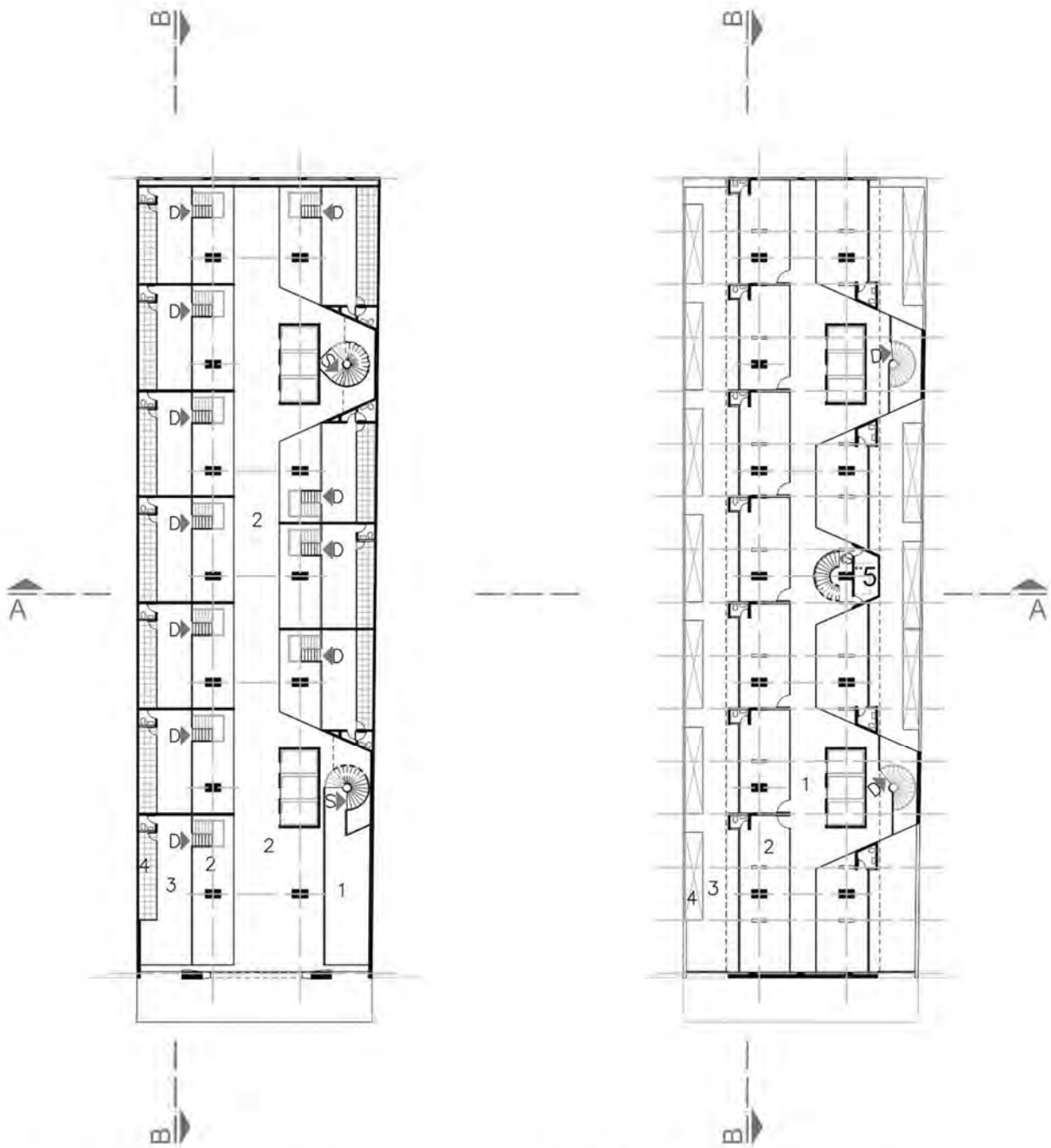
PLANTA PAVIMENTO TÉRREO (+0,00)

1.ACESSO E GALERIA COMERCIAL/ 2.LOJAS

PLANTAS DO EMBASAMENTO

ESC. 1: 500





PLANTA MEZANINO (+3,50)

1.ADMINISTRAÇÃO/ 2.VAZIO/ 3.MEZANINO DAS LOJAS/ 4.TERRAÇO E CLARABÓIA/ 5.WC

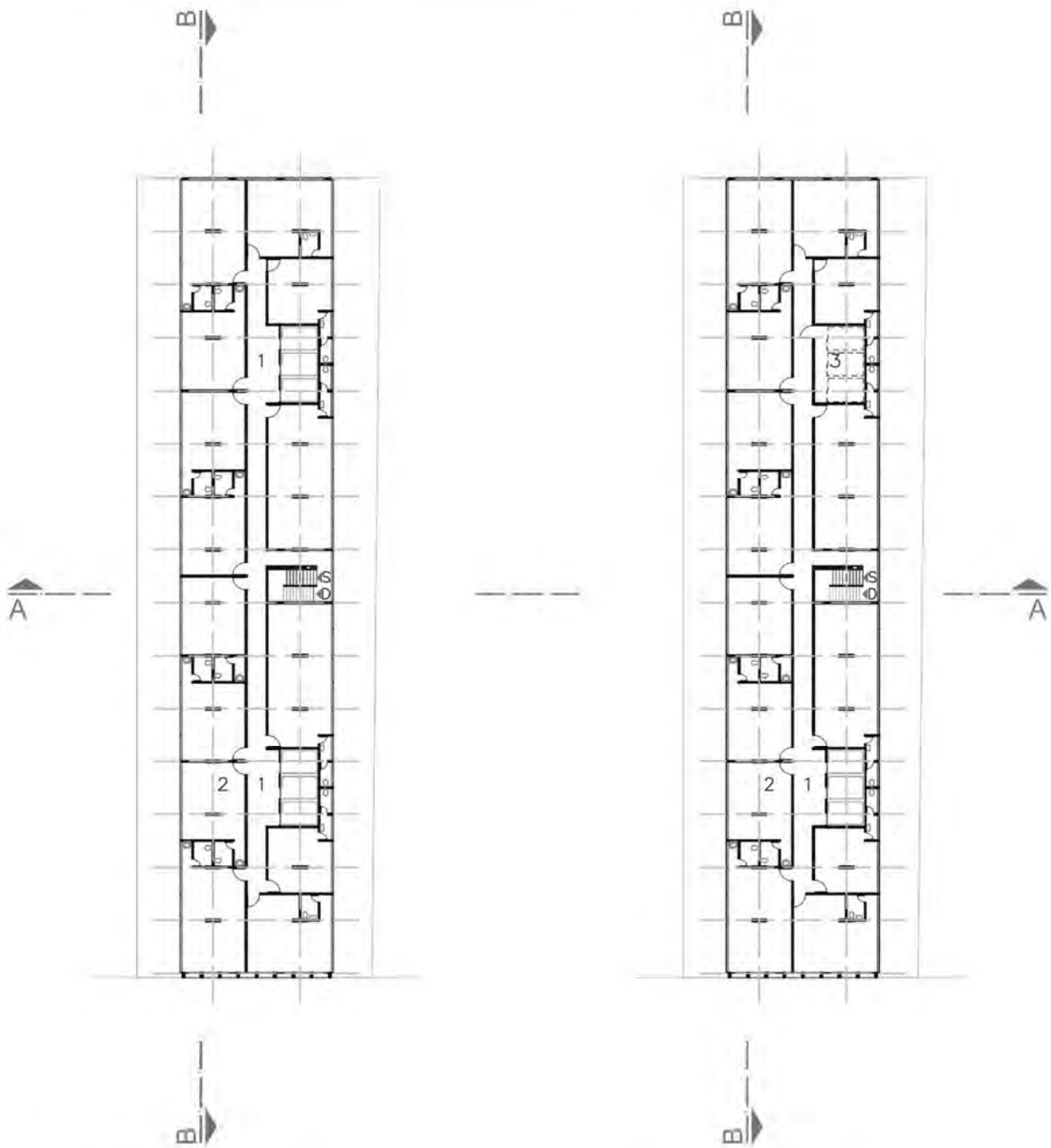
PLANTA SOBRELOJA (+6,50)

1.CIRCULAÇÃO/ 2.LOJAS/ 3.LAJE/ 4.VAZIO/ 5.INCINERADOR DE LIXO

PLANTAS DO EMBASAMENTO

ESC. 1: 500





PLANTA PAV. TIPO (1º ao 12º ANDAR)

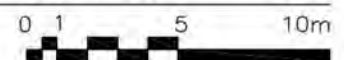
1.CIRCULAÇÃO/ 2.CONJUNTOS COMERCIAIS

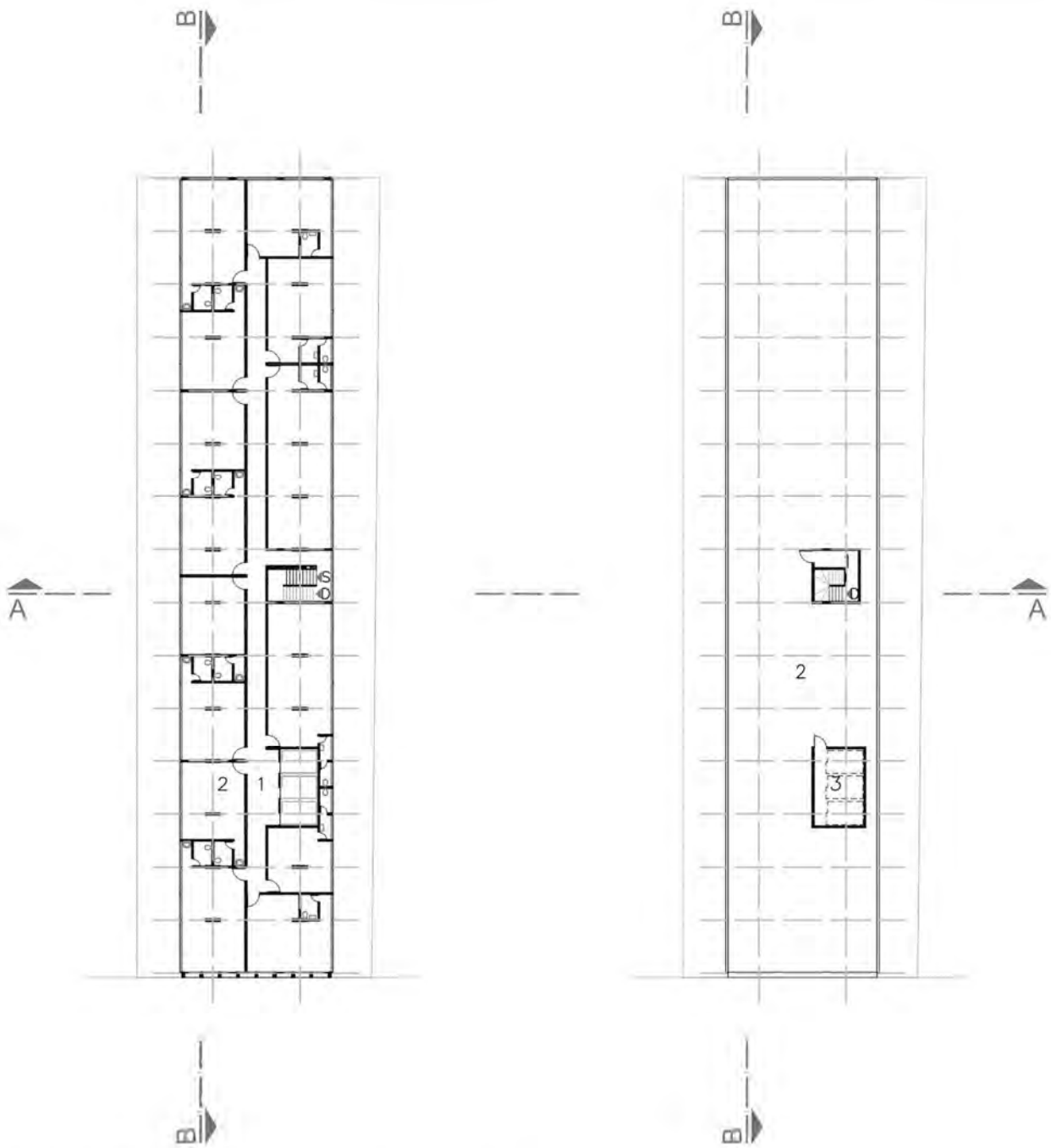
PLANTA PAV. TIPO (13º ao 14º ANDAR)

1.CIRCULAÇÃO/ 2.CONJUNTOS COMERCIAIS/  
3.CASA DAS MÁQUINAS I

PLANTAS DA TORRE

ESC. 1: 500





PLANTA PAV. TIPO (15° ao 22° ANDAR)

1.CIRCULAÇÃO/ 2.CONJUNTOS COMERCIAIS

PLANTA COBERTURA

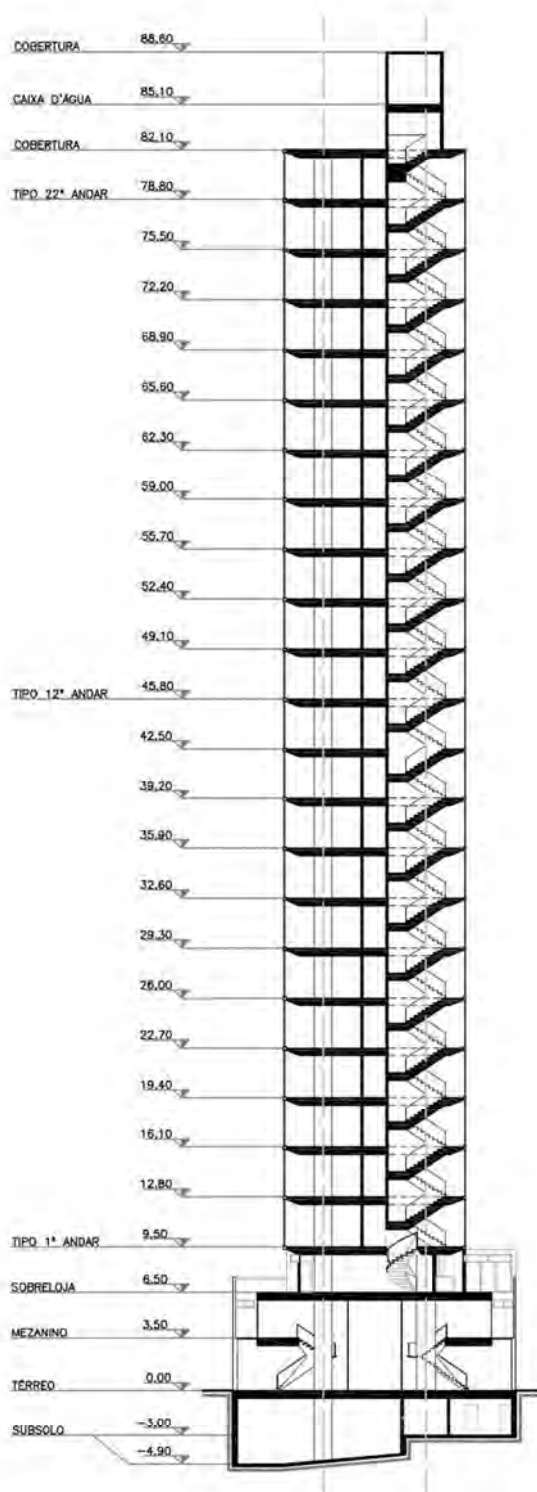
1.ACESSO E VOLUME DA CAIXA D'ÁGUA/ 2.LAJE DE COBERTURA/ 3.CASA DAS MÁQUINAS II

PLANTAS DA TORRE

ESC. 1: 500

0 1 5 10m

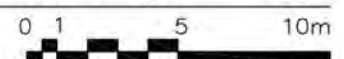




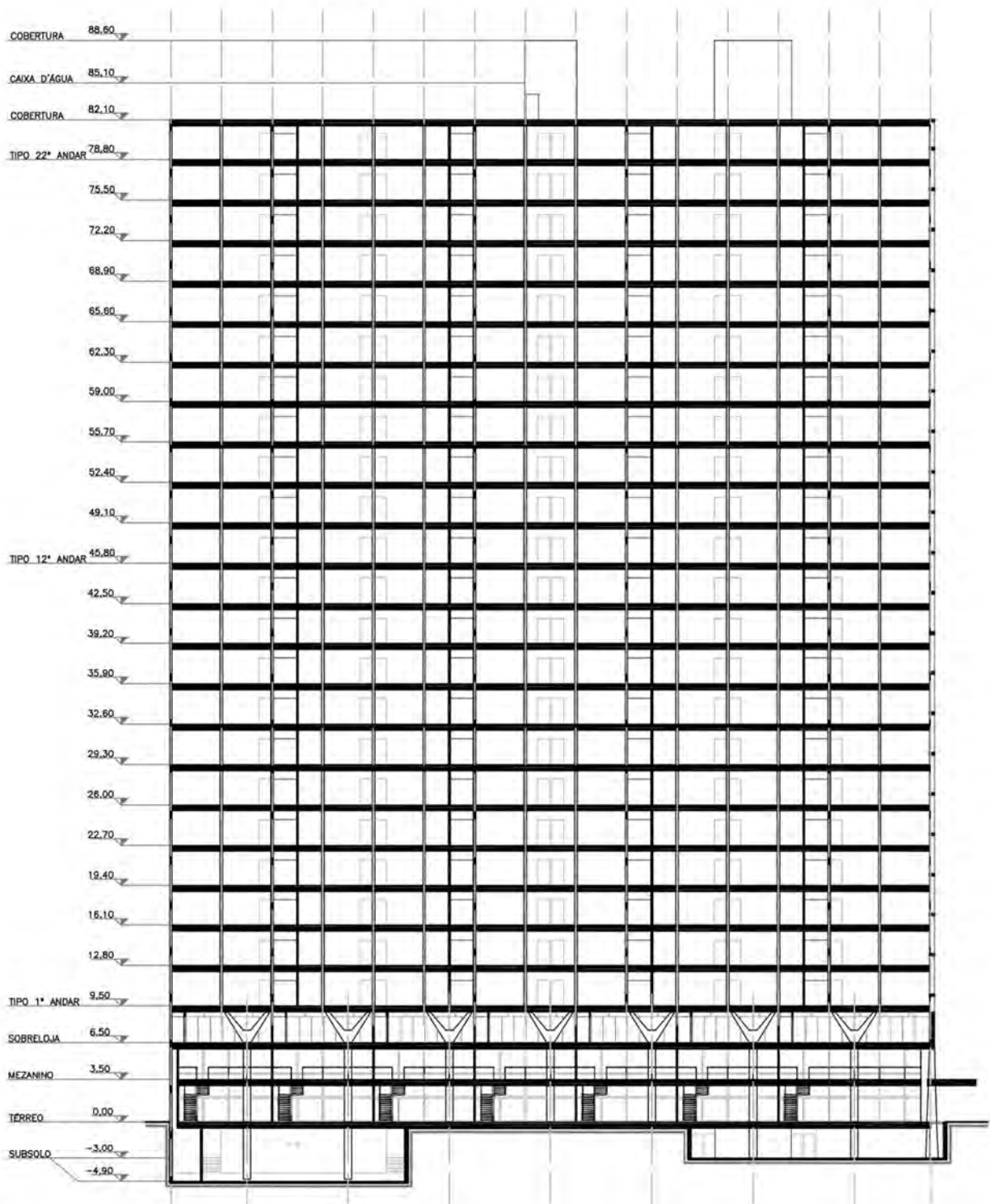
390

CORTE AA

ESC. 1: 500





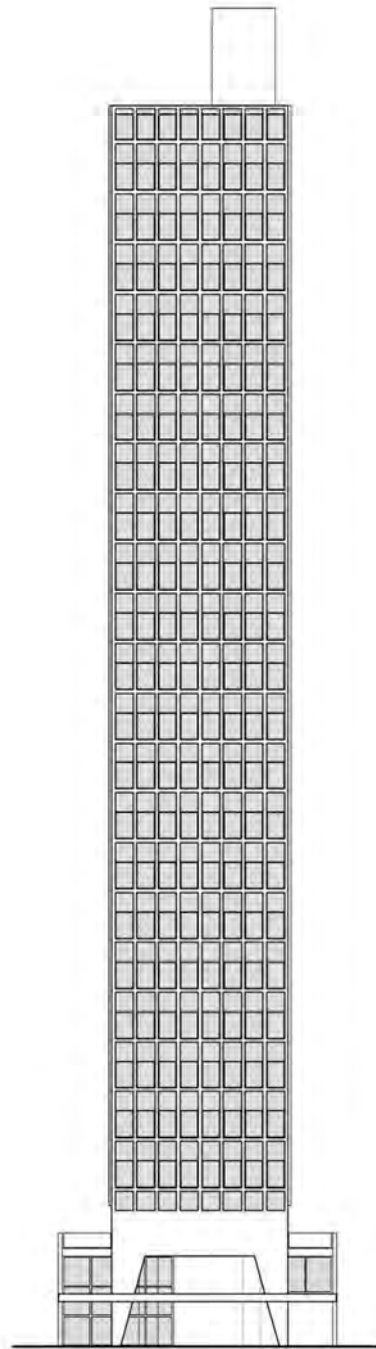


CORTE BB

ESC. 1: 500



392

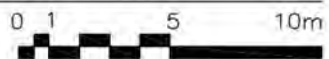


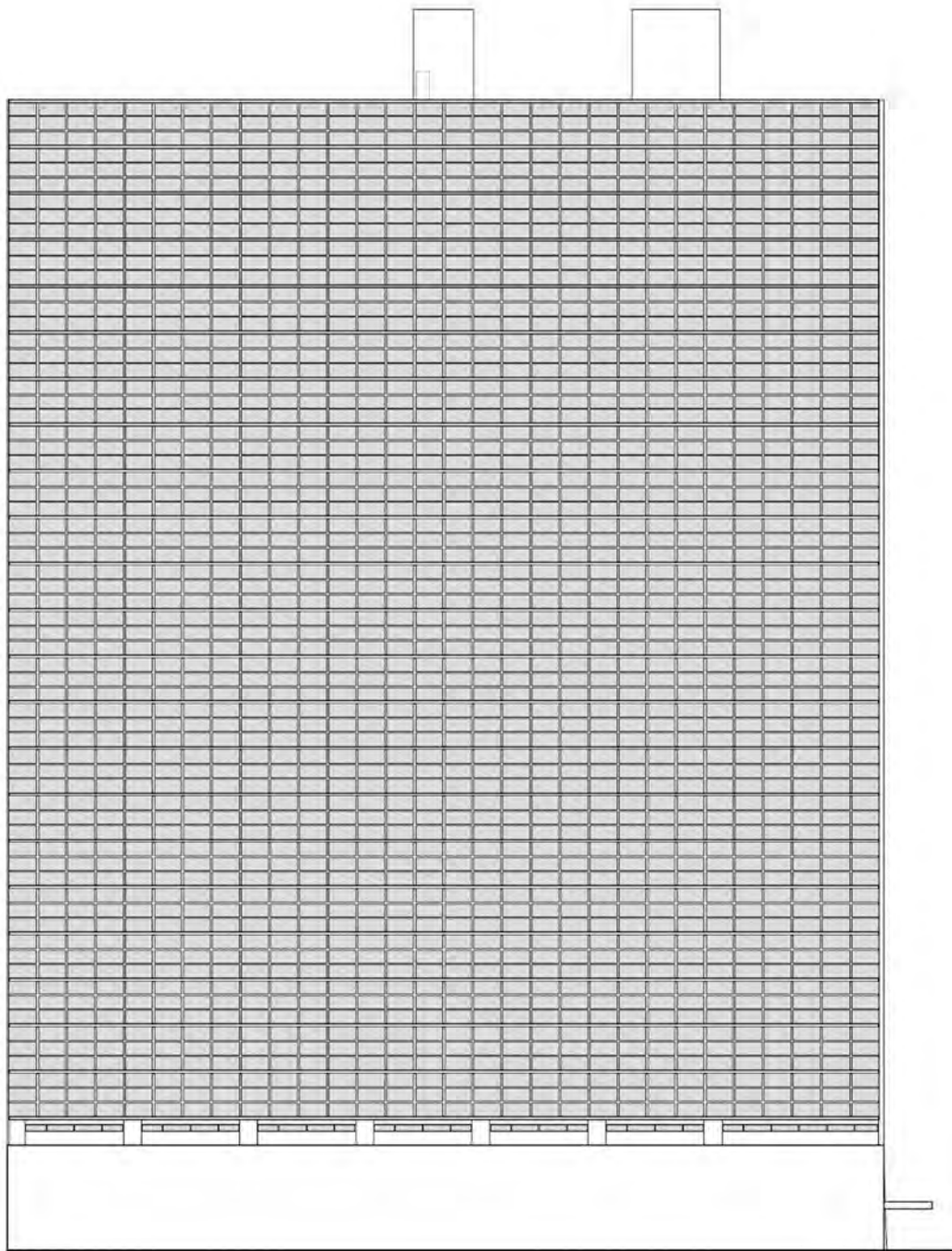
ELEVAÇÃO 1

ESC. 1: 500



0 1 5 10m



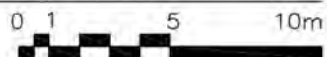


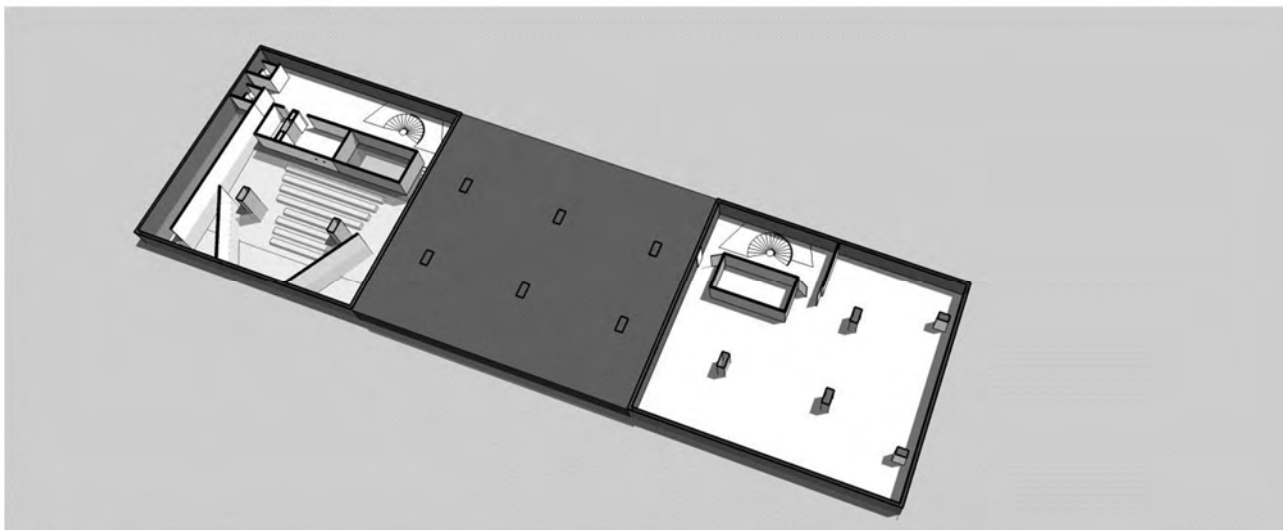
ELEVAÇÃO 2

ESC. 1: 500

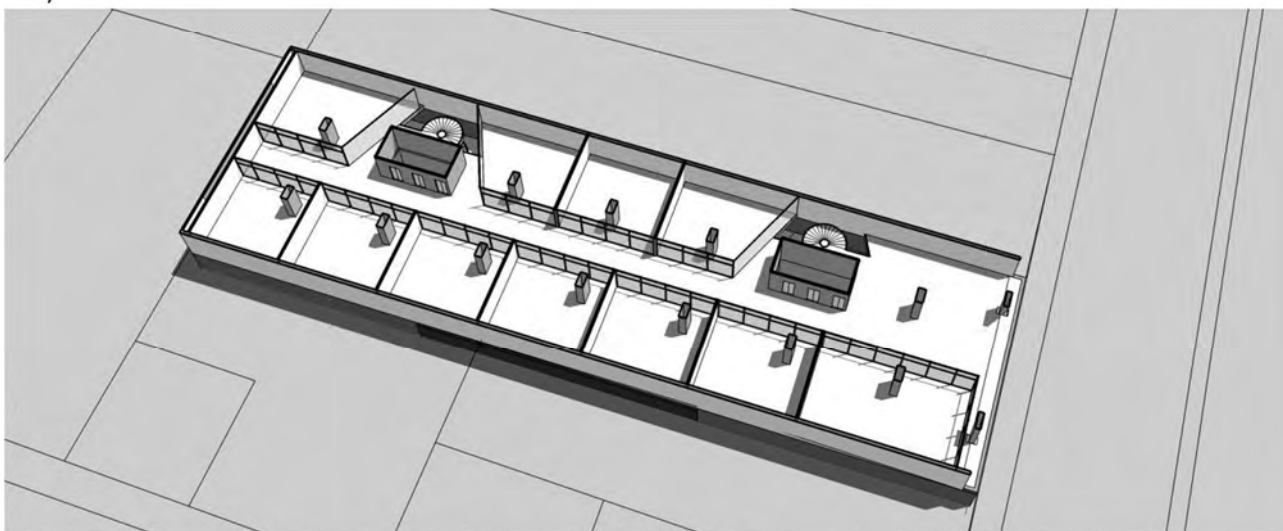


0 1 5 10m

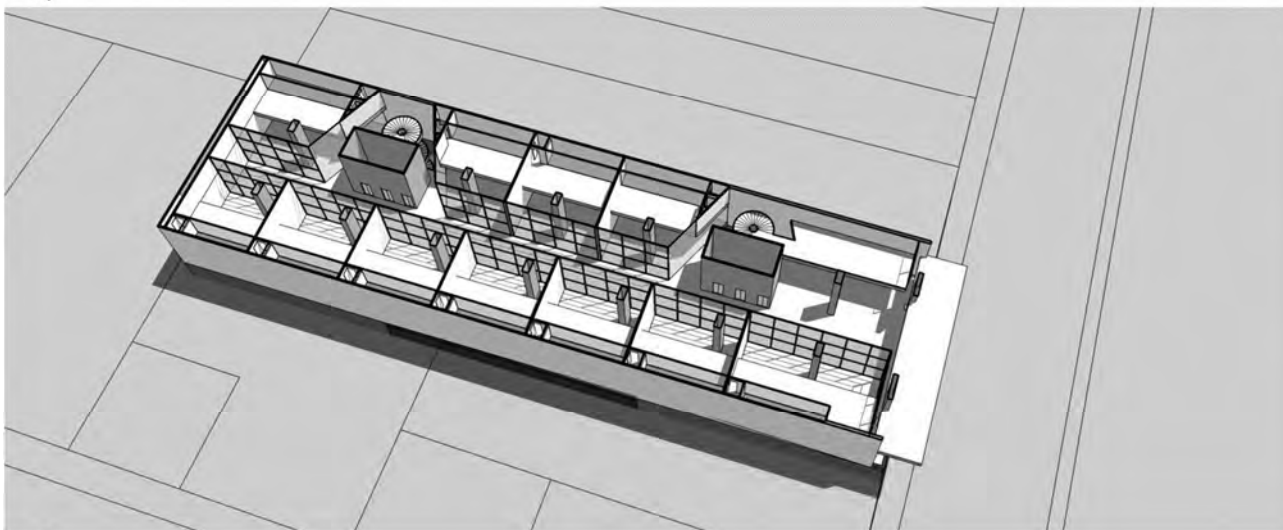




a)



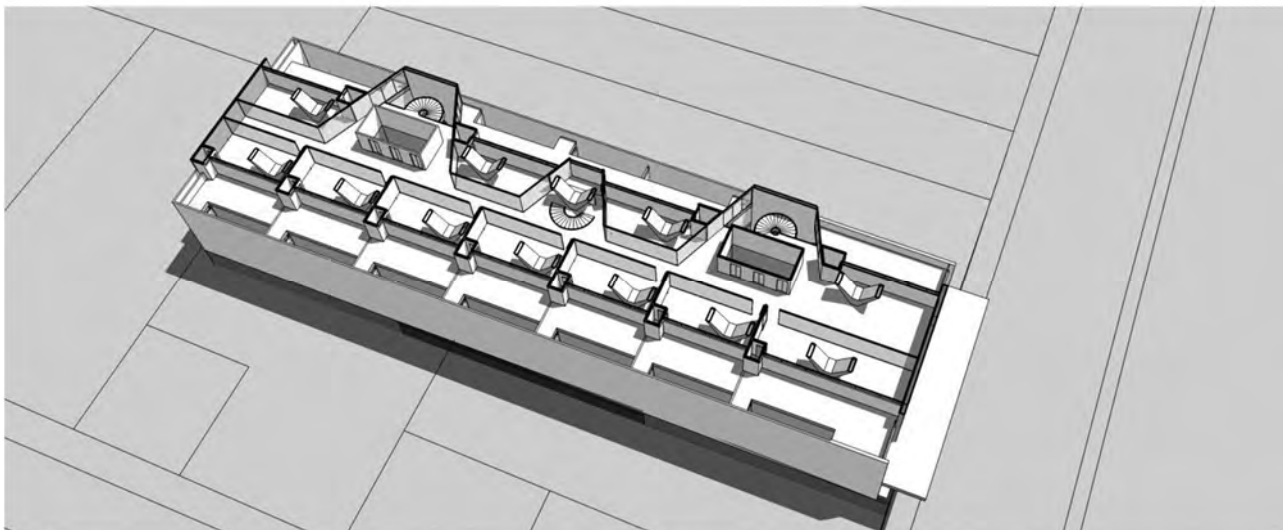
b)



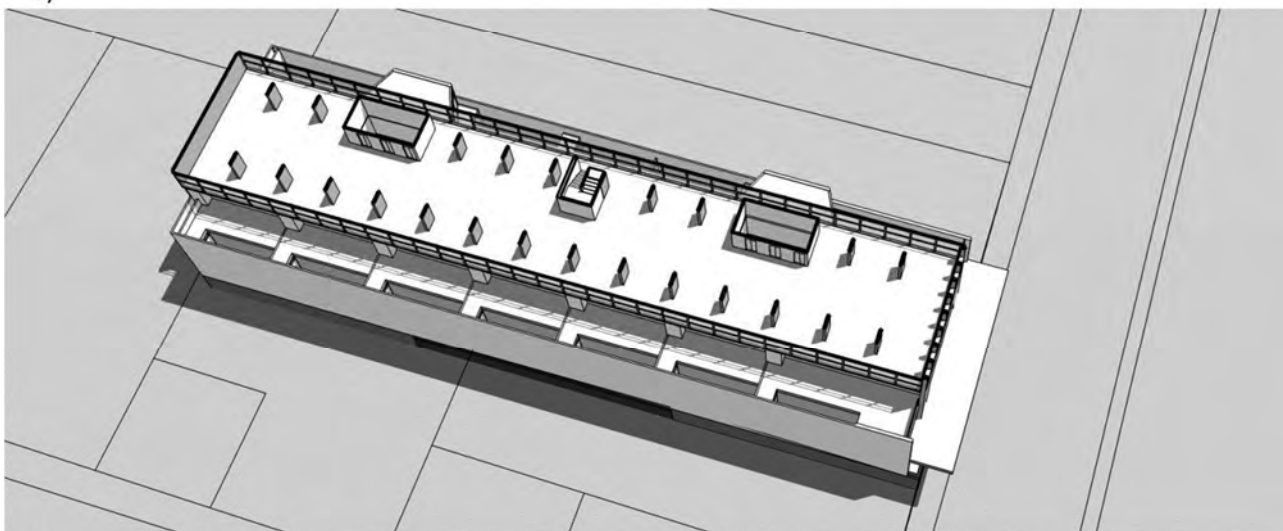
c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

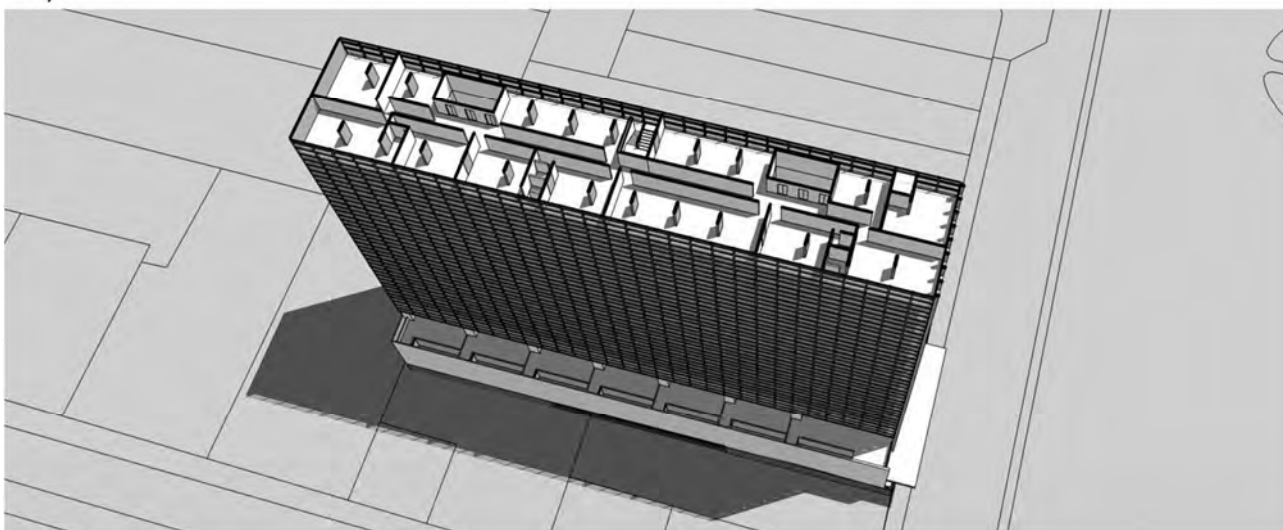
a) Planta subsolo (-3,00m); b) Planta térreo (0,00m); c) Planta mezanino (+3,50m)



a)



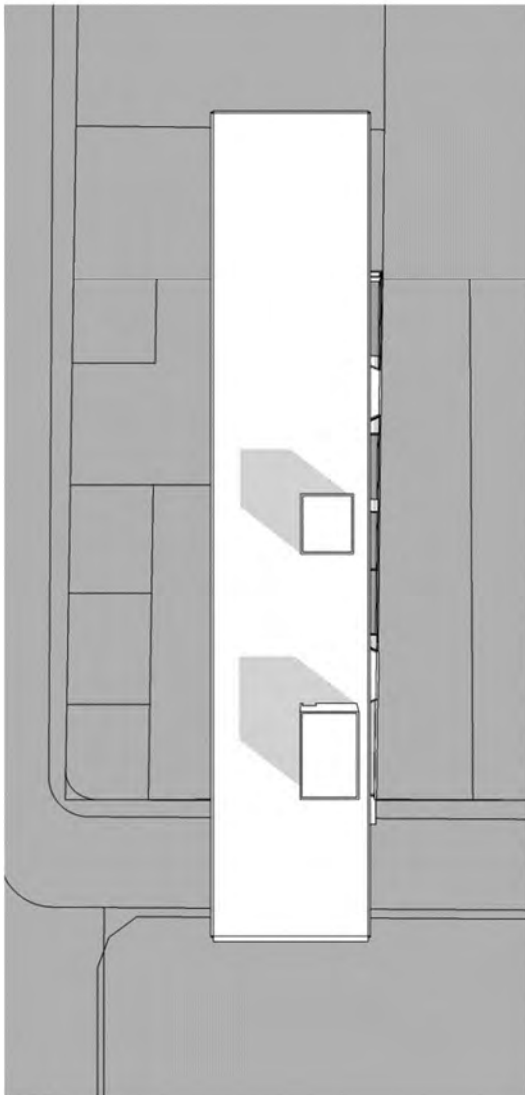
b)



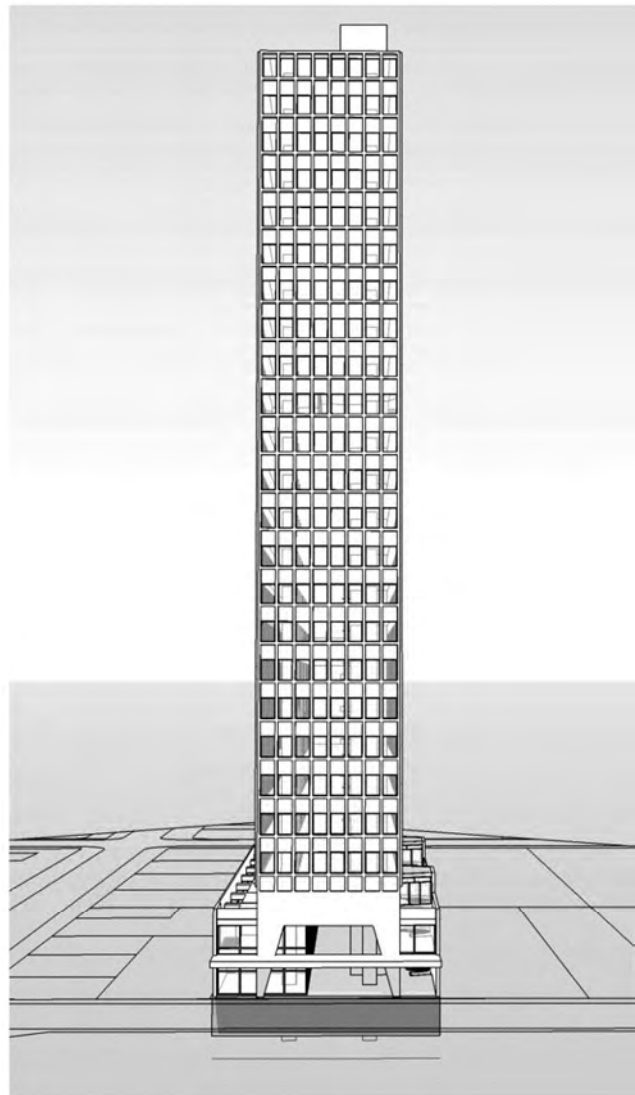
c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

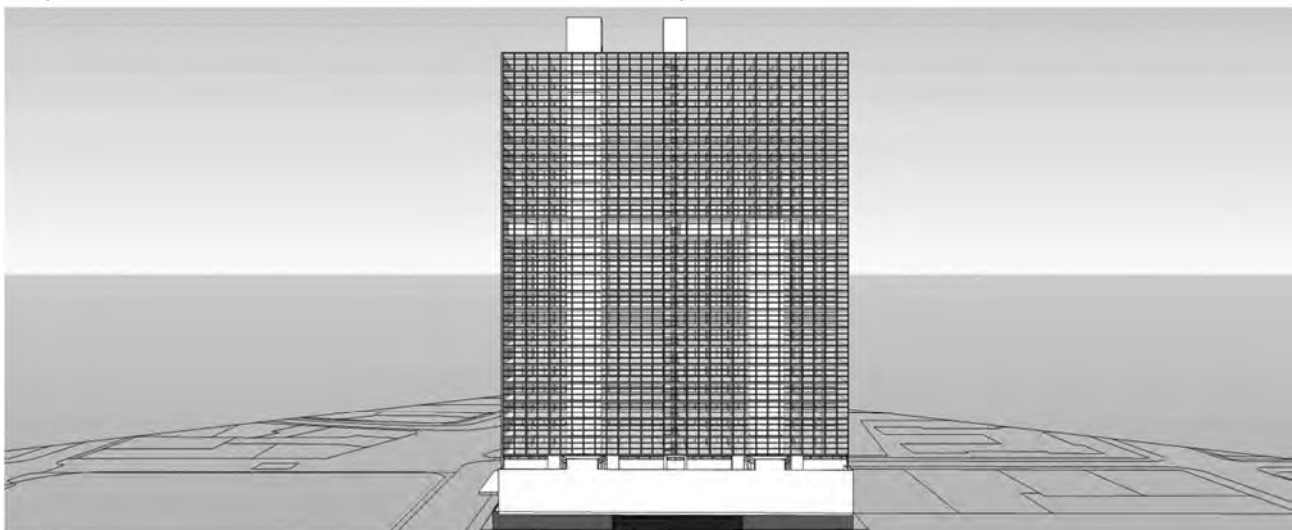
a) Planta sobreloja (+6,50m) ; b) Planta tipo (1º ao 12º andar); c) Planta tipo (15º ao 22º andar)



a)



b)



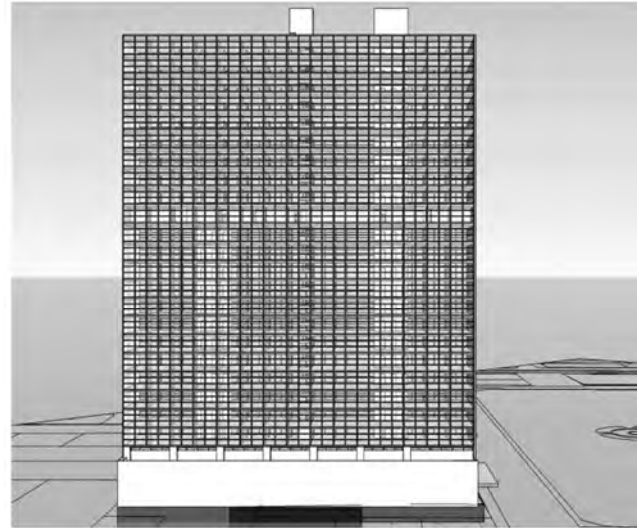
c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

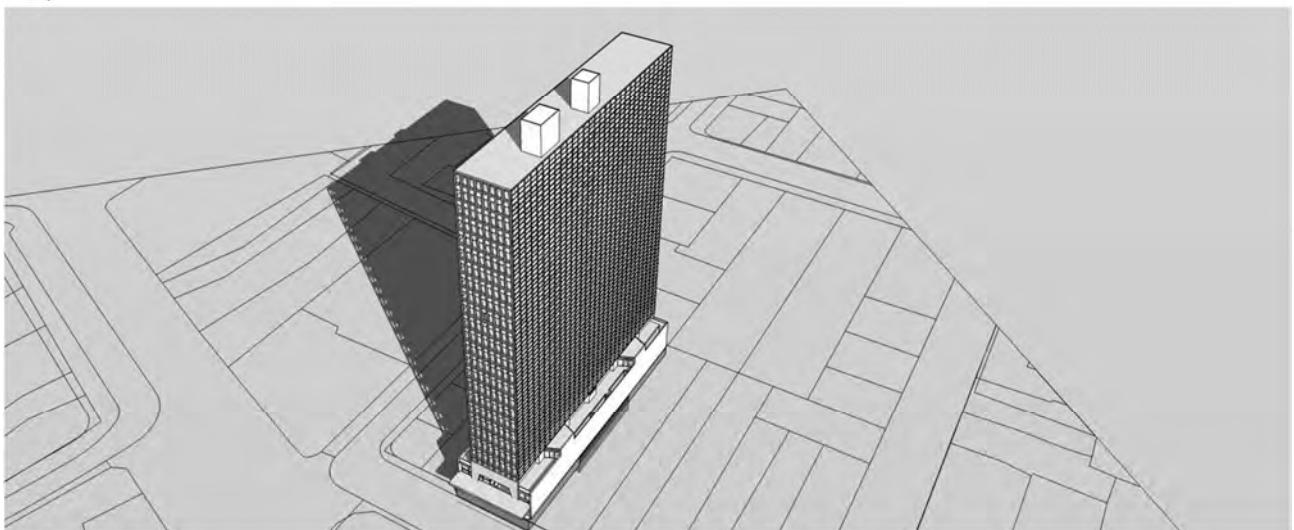
a) Implantação; b) Elevação 01; c) Elevação 02



a)



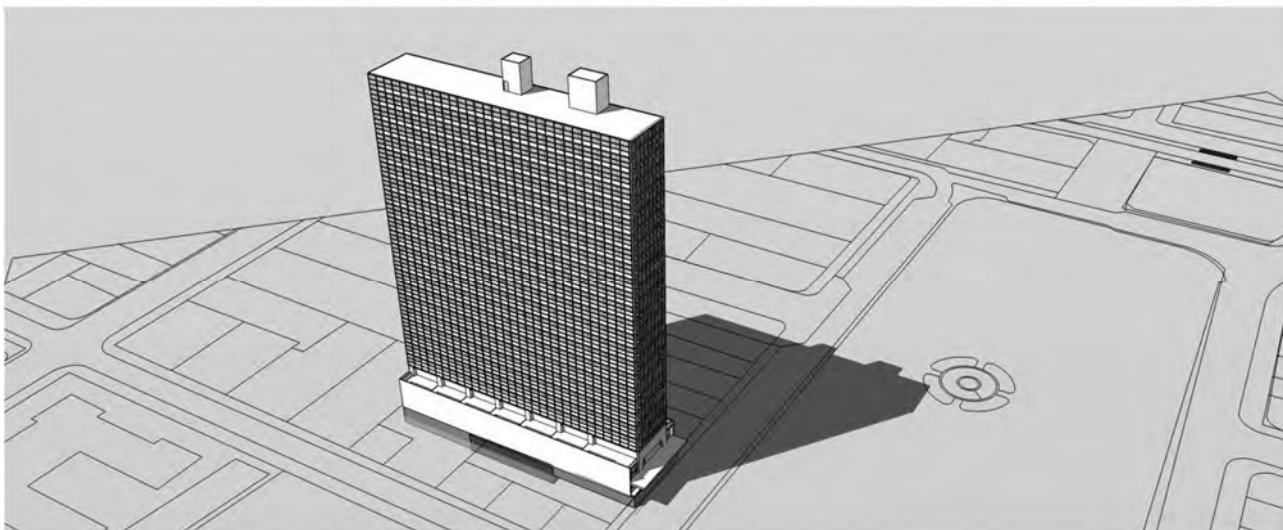
b)



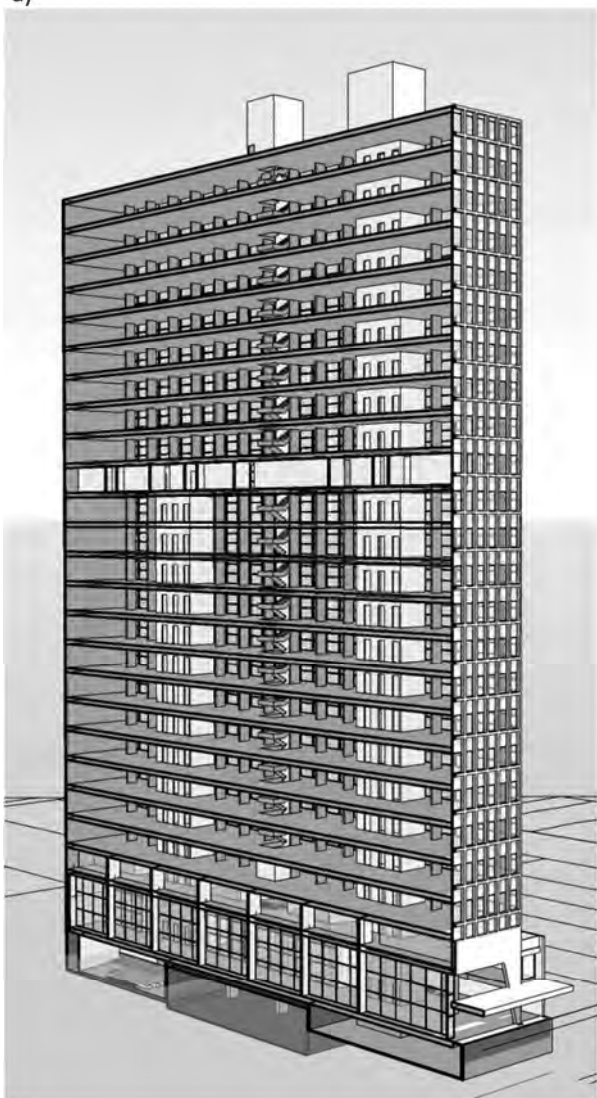
c)

## MAQUETE ELETRÔNICA

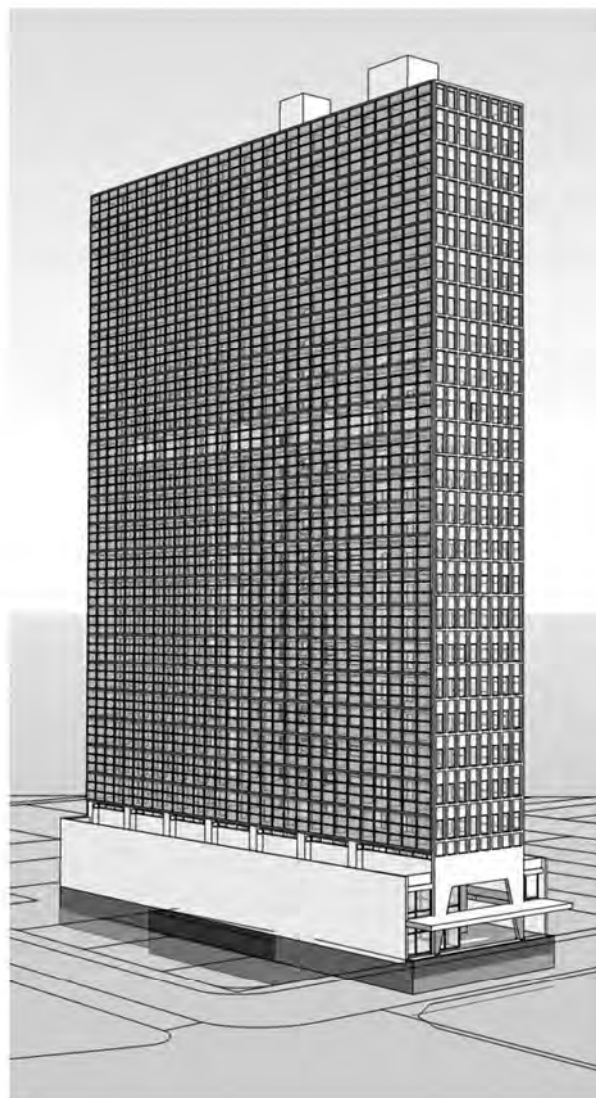
a) Elevação 03; b) Elevação 04; c) Vista aérea 01



a)



b)



c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

a) Vista aérea 02; b) Corte ; c) Vista do observador 01



### 3.3. DÉCADA DE 1960 E O CAMINHO DA EXPERIMENTAÇÃO

“A arte não é um símbolo, como supõem os filósofos da frustração. Os símbolos são frases, ou se quiserem, são versos que compõem o poema.

Para os arquitetos da atualidade, é importante que se exprimam com símbolos novos.

Os novos símbolos são irmãos das novas técnicas, e filhos dos velhos símbolos. Como se viu, ninguém desenha pelo desenho. Para construir igrejas há que tê-las na mente, em projeto. Parodiando Bluteau, agrada-me interpelar-vos, particularmente aos mais jovens, os que ingressam hoje em nossa Escola: que catedrais tendes no pensamento? Aqui aprendereis a construí-las duas vezes: aprendereis da nova técnica e ajudareis na criação de novos símbolos. Uma síntese que só ela é criação”.

Vilanova Artigas  
*O Desenho, 1967*  
(ARTIGAS, 2004, p.118)

No início da década de 1960, Vilanova Artigas esteve bastante ocupado com projetos que acabaram se tornando influentes e serviram de referência para formar as bases da chamada arquitetura “brutalista” paulista. Essa etapa de sua produção confirmou-o como um dos arquitetos mais importantes da arquitetura brasileira do século XX.

A maior parte dos projetos deste período concentra-se na cidade de São Paulo e cidades próximas. Dentre eles encontram-se residências, em que o arquiteto vinha experimentando as possibilidades do concreto bruto com crescente ênfase desde a segunda metade da década de 1950. E também projetos de maior porte, para edifícios escolares e clubes, em que o arquiteto apurou a técnica e a estética do concreto bruto e amadureceu bastante o seu novo vocabulário.

Apesar do *Estádio do Morumbi* (1952) ser a primeira obra em que usa o concreto bruto em estado aparente, o ponto de partida considerado para a pesquisa de um novo vocabulário é a Casa Olga Baeta (1956-57) em São Paulo. Nela, Artigas invoca sua origem paranaense numa metáfora que remete a símbolos de sua infância. O mais explícito deles é a relação de semelhança entre a fachada constituída por uma empena cega, cuja superfície de concreto bruto gravado pela forma de tábuas postas em posição vertical, e o aspecto das fachadas das casas populares de madeira do Paraná.

Mas sem dúvida, entre os exemplares de ensaio do novo vocabulário, sua obra mais consagrada é o edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (1961-68). Este projeto sintetiza e compreende muitas propostas plásticas, espaciais, técnicas e econômicas formuladas a partir de um intenso processo de pesquisa e experimentação.

Deste modo, a primeira metade da década de 1960 pode ser interpretada como uma continuidade das propostas experimentadas na segunda metade da década anterior, configurando um período de caráter intensamente inventivo em sua produção.

A partir de uma contemplação panorâmica da obra do arquiteto e com as devidas ressalvas didáticas sobre uma proposta para sua periodização, Ruth V. Zein denomina este período como *Maturidade 1956-1966*<sup>319</sup>. Zein observa que é justamente na virada das décadas que parece ocorrer o momento mais promissor da produção de Artigas:

---

<sup>319</sup> ZEIN, 2001, pp.130-133.

“Esse período – de 1959 a 1963 – é provavelmente, na trajetória de Artigas, o mais fértil em soluções e propostas, adiantando posturas que serão norteadoras da chamada “arquitetura brutalista paulista” dos anos 1960/70, e que Artigas continuará desenvolvendo e aperfeiçoando após 1967”<sup>320</sup>.

Essas posturas foram norteadoras para um novo “caminho” da arquitetura de Artigas, e também da arquitetura brasileira. Este caminho não iria escapar das analogias com as tendências brutalistas europeias, surgidas a partir da obra de Le Corbusier após a 2ª Guerra Mundial e da obra arquitetos ingleses, conforme comenta Bruand:

“Plasticamente, esse brutalismo deve muito ao de Le Corbusier: uso quase exclusivo do concreto bruto como sai das fôrmas, rejeição da tradicional leveza brasileira para substituí-la por uma impressão de peso raramente alcançada – tudo se encaixa na linha traçada pelo mestre franco-suíço depois da Segunda Guerra Mundial. Mas o brutalismo de Artigas vai bem mais além por suas implicações teóricas e seu radicalismo; visto sob esse ângulo, aproxima-se mais de seu homônimo britânico, embora não tendo qualquer vínculo com ele no plano formal. Assim, é uma concepção nova que nasceu do espírito e do lápis de Artigas, concepção que se traduziu num estilo pessoal que fez escola”<sup>321</sup>.

As soluções de Artigas, em consequência de pesquisas e propostas bastante particulares, caracterizaram um vocabulário cujos símbolos lhes eram também muito particulares, o que não poderia ser diferente, face ao empreendimento crítico sustentado pelo arquiteto.

Apesar de atuar predominantemente em São Paulo durante a década de 1960, Artigas realizou um projeto no Paraná, desta vez no litoral: a **Casa de Praia Giocondo Vilanova Artigas** [PROJETO 11], que foi projetada no balneário de Caiobá em 1961. Este projeto insere-se no período de *maturação* de seu vocabulário, e vale ressaltar que pertence ao mesmo ano de concepção do projeto do edifício da FAU-USP. Como não poderia deixar de ser, também possui atributos bastante experimentais e o caráter de pesquisa acentuado, conforme será visto adiante, em seu fichamento.

---

<sup>320</sup> Ibid., pp.131-132.

<sup>321</sup> BRUAND, 2008, p.302.

De modo geral, pode-se dizer que esta casa apresenta uma situação inusitada. É basicamente composta por uma única laje nervurada de concreto armado com o aspecto de um grande plano horizontal. Esta laje encontra-se apoiada em suas extremidades sobre os limites dos muros laterais do terreno e, em sua metade, sobre quatro troncos de árvore. E segundo Dudeque, “os arquitetos de Curitiba julgavam tal estrutura bastante curiosa, mas a eventual admiração não gerou um interesse mais detalhado”<sup>322</sup>. A solução é semelhante àquela empregada na Casa Elza Berquó (1967), em São Paulo, que na ocasião de sua criação acabou adquirindo um sentido de casa-manifesto na concepção do arquiteto. Todavia, segundo Artigas, foi na casa de seu irmão Giocondo que a experimentou primeira vez:

“Danei a descobrir que era possível colocar laje de concreto sobre uma coluna de madeira e experimentei, pela primeira vez, na casa de praia de meu irmão, Giocondo. Com o surgimento de um material chamado ‘neoprene’ foi possível fazer com que a carga do telhado se distribuisse pela área da coluna e, dali, para as fundações.

Mas fiz essa estrutura de concreto apoiada sobre troncos para dizer, nessa ocasião [Casa Elza Berquó], que essa técnica toda de concreto armado, que fez essa magnífica arquitetura que nós conhecemos, não passava de uma tolice irremediável em face das condições políticas que vivíamos naquele momento”<sup>323</sup>.

Sob o grande abrigo formado pela laje, o programa da casa foi acomodado. Os limites entre interior e exterior são dissolvidos, tanto pelo uso de portas-janelas em folhas de correr que permitem a abertura total da área social, como pela existência de circulações dispostas de modo totalmente externo aos fechamentos, protegidas pela laje ou não. Esta relação interior-exterior promove uma ligação mais estreita da casa com a natureza, com aberturas facilitadas pelo clima litorâneo de Caiobá, o que já não seria possível realizar se a casa tivesse que responder ao clima do planalto de Curitiba.

---

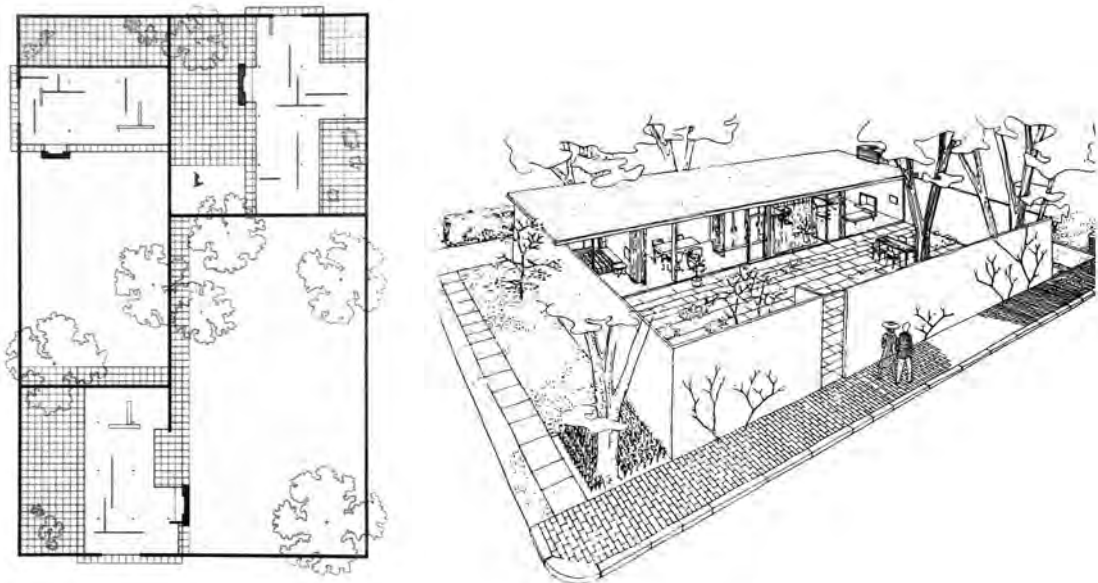
<sup>322</sup> DUDEQUE, 2001, p.276.

<sup>323</sup> FERRAZ, 1997, p.138.



**Figura 2:** a) Casa de Praia Giocondo Vilanova Artigas, Caiobá (1961): um dos pilares de tronco visto entre área social e o pátio central (Fonte: Biblioteca da FAU-USP); b) Casa Elza Berquó, São Paulo (1967): pilares de tronco da ao redor do pátio interno (Fonte: 2G, 2010).

Com isso, o programa da casa foi organizado em função de diferentes pátios, de modo semelhante às *Casas-pátio* conceituais de Mies van der Rohe, criadas em 1938, ou a *Casa do arquiteto* Philip Johnson, construída em 1942 em Cambridge, Estados Unidos. Aliás, em comparação com esta última, que Artigas fotografou durante a sua viagem de estudos aos Estados Unidos em 1946-47, verifica-se que as fachadas dela e da casa de praia de Giocondo Artigas são semelhantes, em que a própria composição do muro resulta nas fachadas das edificações.



**Figura 3:** a) Planta conceitual do grupo de Casas-pátio de Mies van der Rohe (1938) (Fonte: RILEY; BERGDOLL, 2011); a) Casa do arquiteto Philip Johnson, Cambridge, EUA (1942) (Fonte: GALFETTI, 2002).



**Figura 4:** a) Fachada-muro da *Casa do arquiteto* Philip Johnson, Cambridge, EUA (1942), fotografada por Artigas durante a sua viagem de estudos em 1946-47 (Fonte: IRIGOYEN, 2002); b) Fachada-muro da *Casa de Praia Giocondo Vilanova Artigas*, Caiobá (1961) (Fonte: Biblioteca da FAU-USP).

Além dos aspectos relacionados à renovação do vocabulário arquitetônico, a trajetória de Artigas nesta década foi marcada pelo início de uma perseguição política promovida pela Ditadura Militar, em razão de sua militância no Partido Comunista Brasileiro. Este período de terror teve início em 1964 com uma prisão que durou alguns dias. Após isso, sua rotina tornou-se conturbada, ao ponto do arquiteto partir para um exílio no Uruguai durante o ano de 1965, e retornar ao Brasil com estadias clandestinas gerando processos que culminaram com a cassação de sua atividade de professor na FAU-USP em 1969, após o evento do AI-5. A partir disso, Artigas passaria a década de 1970 afastado de sua vida junto à FAU, instituição à qual o arquiteto dedicou grande energia, tendo participado de sua criação em 1948, da reforma de seu currículo no início da década de 1960 e da elaboração do projeto de sua nova sede na Cidade Universitária.

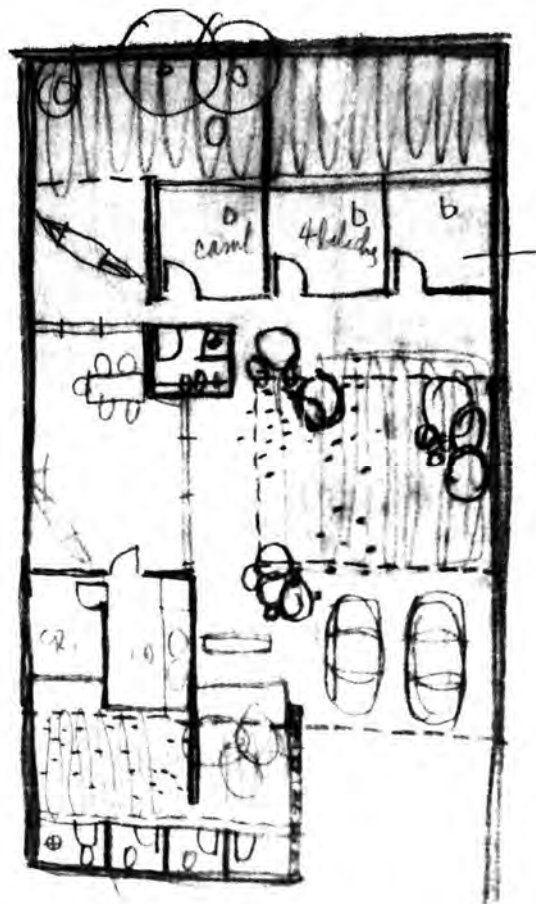
Os amargos eventos, nacionais e pessoais, não poderiam deixar de refletir em sua produção. E ao contrário de afastá-lo da prancheta, de algum modo contribuíram para que o arquiteto se lançasse mais arduamente ao ofício de projetar, como num ato de combate à opressão. Pouco antes de sua cassação, numa aula inaugural ministrada na FAU-USP em 1967, com sua excelência de arquiteto, professor e intelectual, Artigas reafirmou a sua arma mais poderosa contra a opressão e o atraso: *O Desenho*.



PROJETO 11

## Casa Giocondo Vilanova Artigas

Caiobá, 1961



Casa de praia Giocondo Vilanova Artigas, croqui da planta (Biblioteca da FAU-USP).

#### FICHA TÉCNICA

<b>Data de projeto:</b>	1961
<b>Localização:</b>	Av. Manoel Ribas, quadra 5, lote 2, Vila de Caiobá, Matinhos, PR.
<b>Cliente / contato:</b>	Giocondo Vilanova Artigas e família (irmão do arquiteto).
<b>Situação:</b>	Construído / Demolido.
<b>Arquivos:</b>	Croquis da planta baixa e projeto estrutural (Biblioteca da FAU-USP)
<b>Observações:</b>	O terreno é ocupado atualmente por um edifício residencial com o nome de Giocondo Vilanova Artigas.
<b>Proprietário atual:</b>	-
<b>Uso atual:</b>	-
<b>Principal publicação:</b>	DUDEQUE, Irã. <i>Espirais de madeira: uma história da arquitetura de Curitiba</i> . São Paulo: Studio Nobel/ Fapesp, 2001. PACHECO, Paulo Cesar Braga. <i>A arquitetura do Grupo do Paraná 1957 – 1980</i> . 2010. 462p. Tese de Doutorado – Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura - PROPAP, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul.



### **P.11. Informações gerais:**

Esta casa de praia foi projetada em 1961 para seu irmão Giocondo e família, para quem já havia projetado uma casa em Curitiba na década de 1940, à Rua Comendador Fontana. O projeto foi executado e a família utilizou a casa por quase três décadas, até sua demolição e substituição por um edifício com o nome “Villanova Artigas”, da autoria de outro arquiteto.

O balneário de Caiobá dista cerca de 110km de Curitiba e era administrado na época pelo município de Paranaguá, passando em 1967 à Prefeitura Municipal de Matinhos. A única documentação encontrada nesta prefeitura foi um alvará de construção do edifício que substitui a casa, de Nº 85/1990, sugerindo que ela tenha sido demolida próxima à desta data <sup>324</sup>.

### **P.11. Terreno:**

Localizado na Avenida Manoel Ribas, Lote 2 da Quadra 5, afastada uma quadra para dentro da orla, que é voltada para a baía de Guaratuba e dá o nome à região de “praia mansa” de Caiobá.

O terreno possui formato retangular, com dimensões de 15m de testada por 25m de profundidade, e apresenta área aproximada de 375,00m<sup>2</sup>. Sua topografia apresenta-se plana.

### **P.11. Partido:**

O partido é gerado a partir de uma laje nervurada retangular que é recuada do alinhamento predial e dos fundos e atravessa transversalmente o terreno, apoiando suas extremidades sobre os muros laterais. Seu vão é estruturado por uma grande viga central e longitudinal, apoiada inesperadamente sobre quatro pilares constituídos por troncos de árvore de aparência rústica. Sob esta laje de cobertura, a planta é organizada em jogos de continuidade interior-exterior interligados a três pátios: um no recuo frontal, um central, que apresenta vazio na laje conformando um átrio, e outro gerado a partir do recuo da edificação dos fundos.

### **P.11. Programa e organização espacial:**

Os espaços da casa estão dispostos num só pavimento, sobre um nível térreo e uma base elevada em 40cm. A organização da planta em relação aos três pátios se dá do seguinte modo: o pátio de serviço ocupa a parte esquerda do recuo frontal, para onde estão voltadas as janelas da cozinha e dispensa. O verso

---

<sup>324</sup> A documentação disponível foi encontrada junto à Biblioteca da FAU-USP, que possui arquivadas partes do projeto original, confirmam a data e outras informações: alguns desenhos do projeto estrutural contendo dimensões da laje e detalhes dos pilares, assinado pelos Engenheiros Arthur Luiz Pitta e Lello Sisto Ranzini (28-03-61); um croqui que demonstra a resolução da planta; uma prancha de ampliação e pormenores do portão (junho 61); e algumas fotografias do espaço durante a construção e após sua ocupação. Com base nestas fontes, procurou-se reconstituir graficamente o projeto.

do muro frontal contém as instalações sanitárias, que estão posicionadas fora da projeção da laje, que facilitam o acesso para quem vem da praia.

O muro que adentra longitudinalmente o terreno delimita a faixa do acesso comum de pedestres e veículos, à direita do pátio, da porção na qual se localiza o abrigo para veículo, posicionado à frente do pátio.

A partir disso, configura-se um grande pátio central, com um jardim sob um átrio vazado na laje logo após o abrigo. Em torno dessa espécie de praça estão dispostas uma varanda à esquerda, que dá continuidade ao estar social, e outra varanda ao fundo onde se encontra o acesso aos dormitórios, parcialmente protegidas pela vegetação. A área de intersecção entre estas varandas-circulação é articulada por um volume quase autônomo, onde é compartimentado um banheiro de uso íntimo e sobre o qual está disposto o volume da caixa d'água.

A integração dos ambientes com este pátio central propõe um jogo de público-privado que expõe o interior da casa quase que em sua totalidade, quando o portão é aberto para a rua.

Um terceiro pátio ajardinado ocupa toda a extensão do fundo e é dividido em duas partes: junto à lateral esquerda, interligado por uma terceira varanda ao estar social, e outra parte maior e reservada por um muro, para onde estão voltadas as janelas dos dormitórios.

A fachada é resultado da linha horizontal marcante da laje, sob a qual estão compostos o volume do muro de pedras que encerra o pátio de serviço e o plano do portão recuado na faixa de acesso. Seu aspecto é discreto e sugere um espaço introspectivo e fechado, mas que se revela de modo surpreendentemente aberto para quem adentra a casa e se depara com as fronteiras interior-exterior, rompidas pela continuidade entre os ambientes e os pátios. Principalmente com a praça que se forma em torno do átrio-jardim, para onde a casa toda converge como as antigas casas romanas.

#### **P.11. Sistema construtivo:**

A proteção da superfície de cobertura é especificada em pormenor do projeto estrutural com manta asfáltica *Super zone* e sombreamento com pedregulho <sup>325</sup>. As bordas da laje são desenhadas como calhas na linha frontal, posterior e no perímetro do átrio, que conduzem as águas pluviais até gárgulas que as despejam nos jardins de cada pátio.

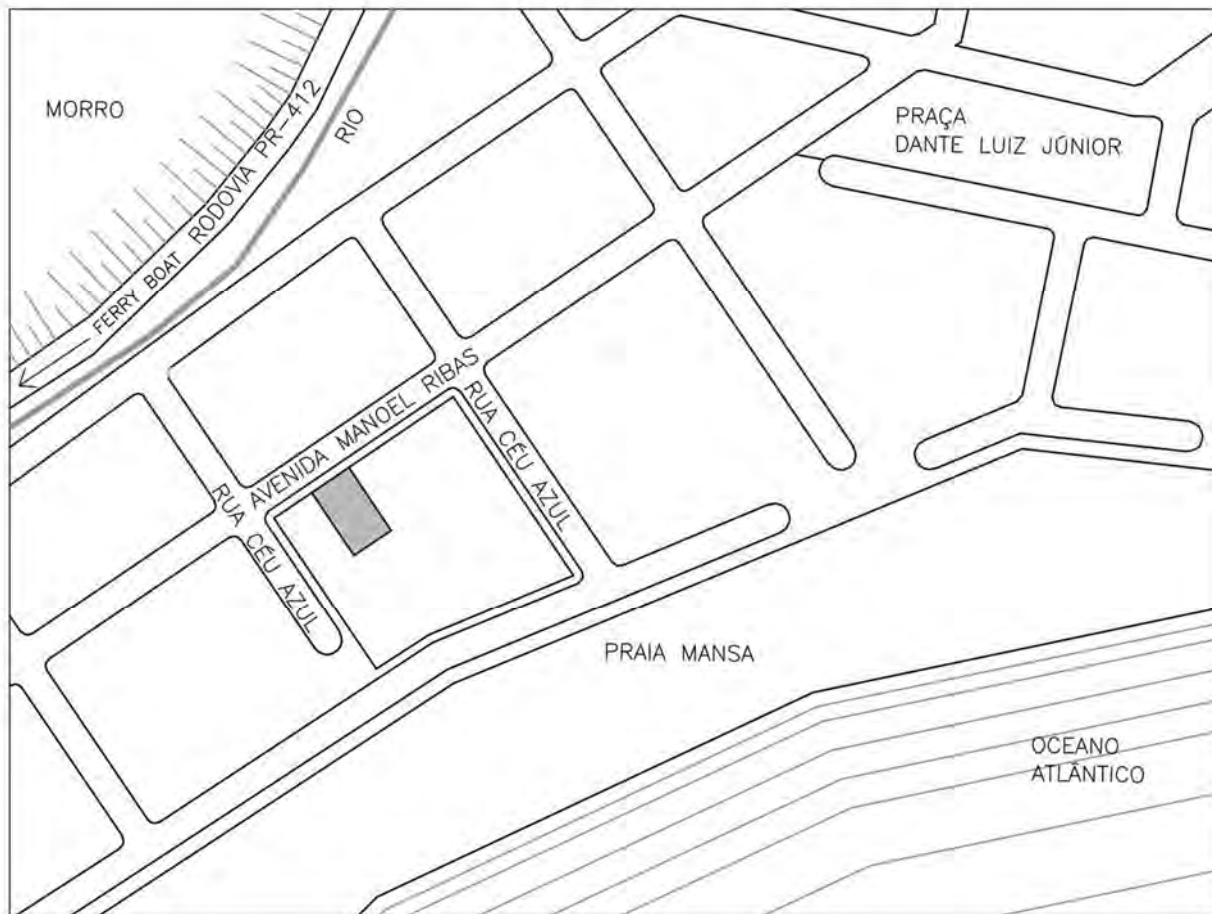
Os troncos são especificados em peroba-rosa, madeira de lei empregada na fabricação de móveis e na construção civil, assentados sobre sapatas de concreto e conectadas em pormenores côncavos na laje. Nessas extremidades são especificados coxins de *neoprene* para permitir o trabalho dos distintos materiais.

---

<sup>325</sup> Há relatos de que a laje impermeabilizada seria protegida com lâmina de água. No livro *Wright e Artigas: duas viagens*, Adriana Irigoyen comenta que a proteção da laje com lâmina d'água seria utilizada na Casa de praia Giocondo Vilanova Artigas, mas, a partir de um depoimento de Carlos Cascaldi à autora, observa em nota que: "a idéia da lâmina de água como isolamento térmico e proteção da impermeabilização foi abandonada por causa da proliferação de mosquitos. Vale comentar que esse problema será resolvido anos mais tarde por Paulo Mendes da Rocha, que incorporará peixes (carpas) ao espelho d'água" (IRIGOYEN, 2002, p.151).

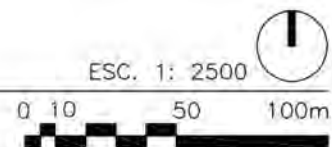
Três destes troncos podiam ser vistos no pátio central e um deles no pátio dos fundos, entre as janelas dos quartos.

As pedras, provavelmente de granito existente na região, constituem de modo aparente todos os muros e os pisos. Já as alvenarias são usadas nas paredes divisórias tanto de modo aparente como revestidas e pintadas. Um detalhe importante é que os tijolos não tocam a laje de cobertura, numa demonstração explícita de independência entre fechamento e estrutura. Neste afastamento é inserida uma fiada de elementos vazados, que mantêm os ambientes permanentemente arejados.



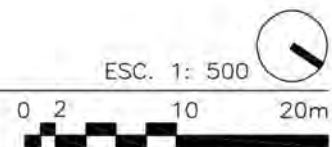
410

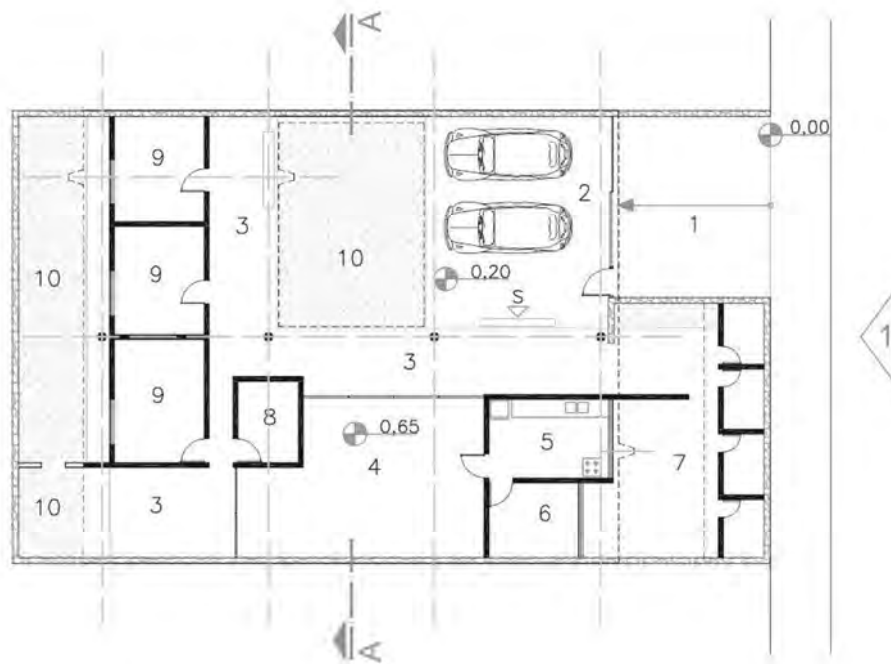
PLANTA DE SITUAÇÃO



IMPLANTAÇÃO / COBERTURA

1.ACESSO DE PEDESTRE E VEICULO/ 2.ÁTRIO-JARDIM/ 3.SERVIÇO E APOIO/ 4.JARDIM FUNDOS/ 5.LAJE DE COBERTURA

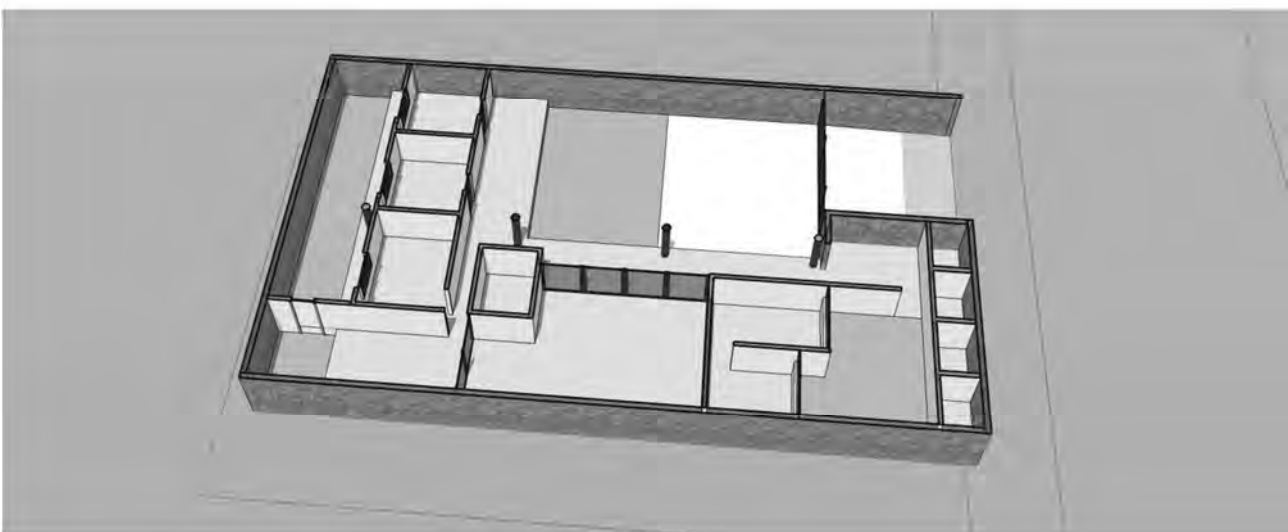
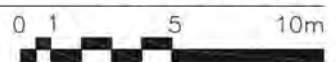




### PLANTA PAVIMENTO TÉRREO (+0,65)

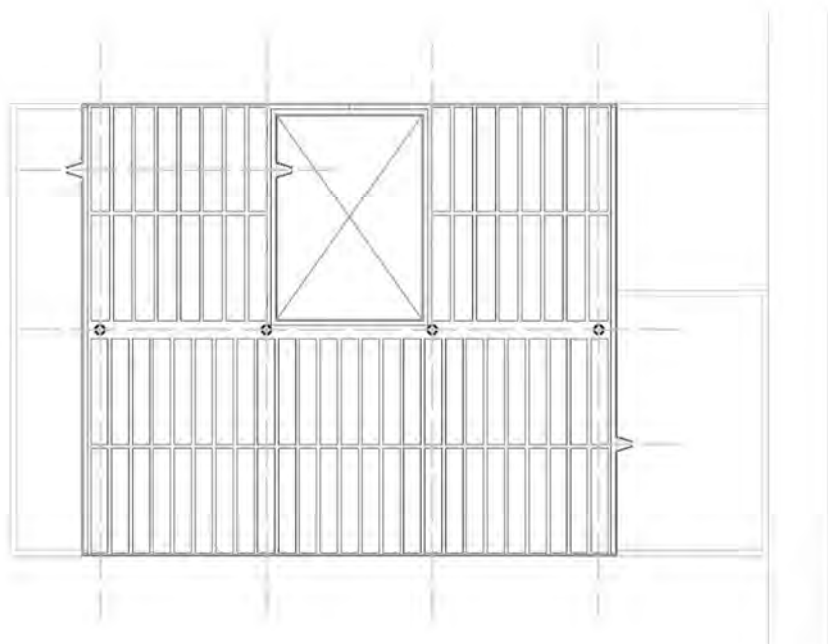
1.ACESSO DE PEDESTRE E VEÍCULO/ 2. ABRIGO/ 3.VARANDA/ 4.ESTAR/ 5. COZINHA/ 6.DESPENSA/ 7.SERVIÇO/ 8.BWC/ 9.DORMITÓRIO/ 10.JARDIM

ESC. 1: 250



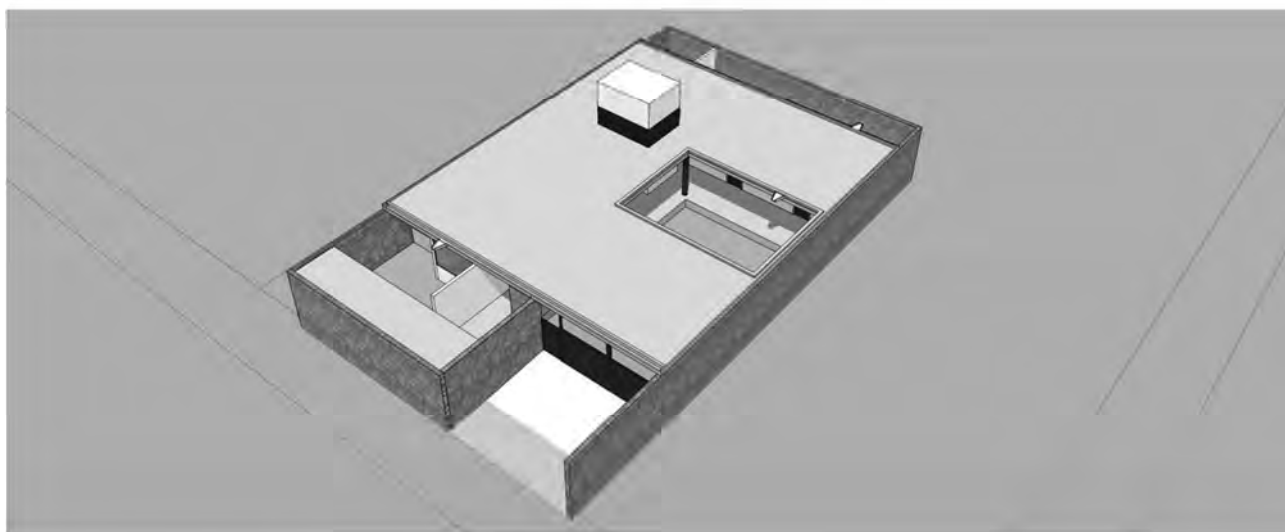
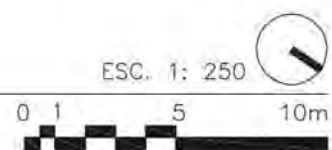
### MAQUETE ELETRÔNICA

Planta pavimento térreo (+0,65m)



412

PLANTA DA FORMA DE COBERTURA

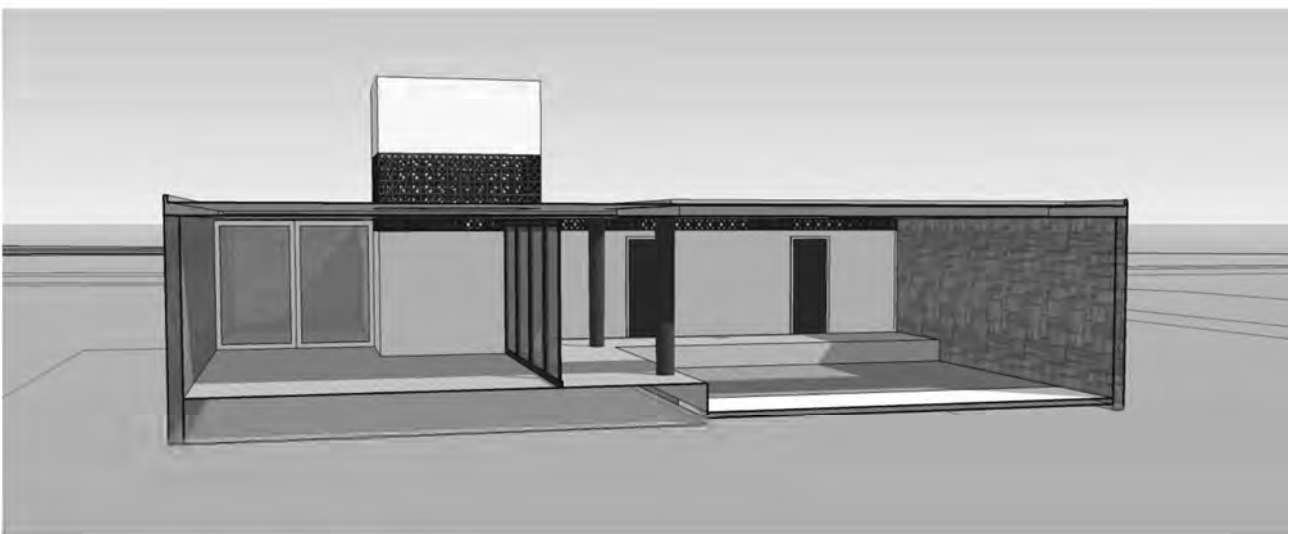
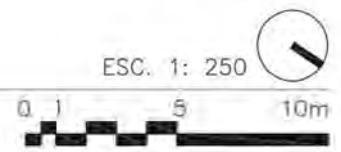


MAQUETE ELETRÔNICA

Vista da cobertura

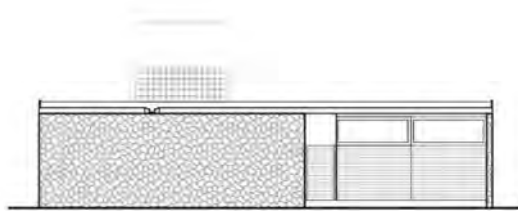


CORTE AA

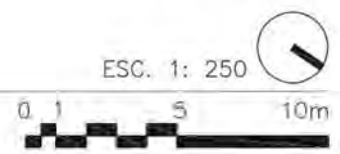


MAQUETE ELETRÔNICA

Vista em corte



ELEVAÇÃO 1



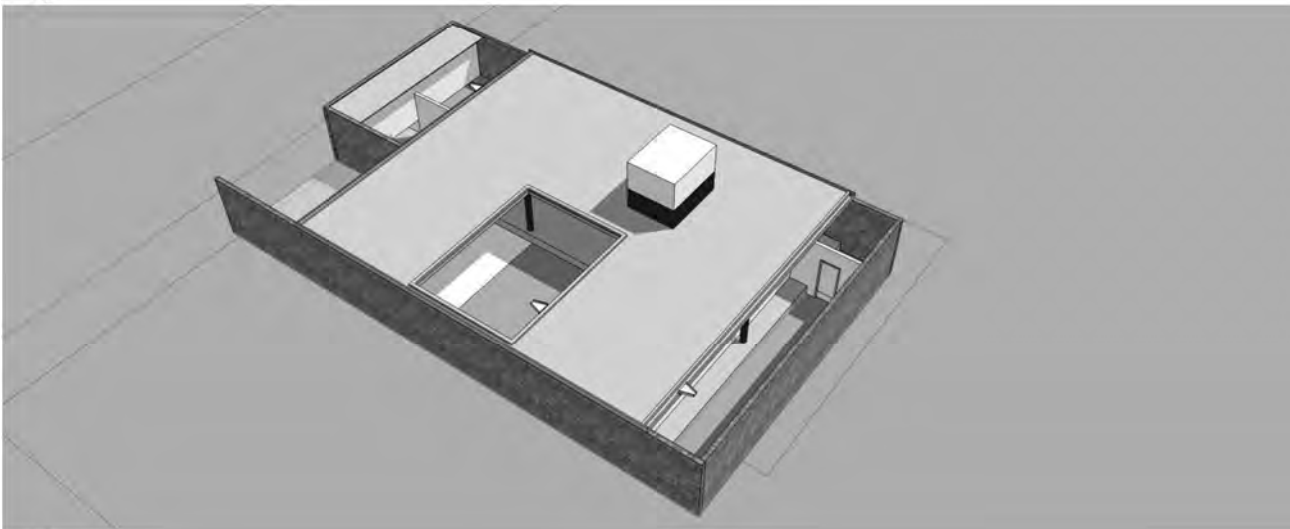
MAQUETE ELETRÔNICA

Vista do átrio e jardim central





a)



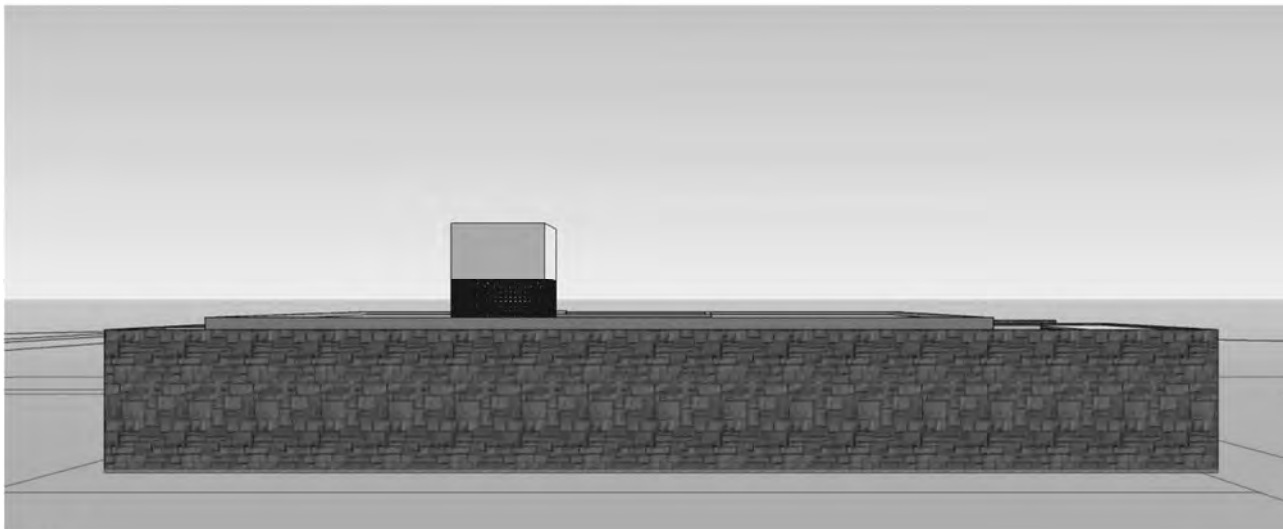
b)



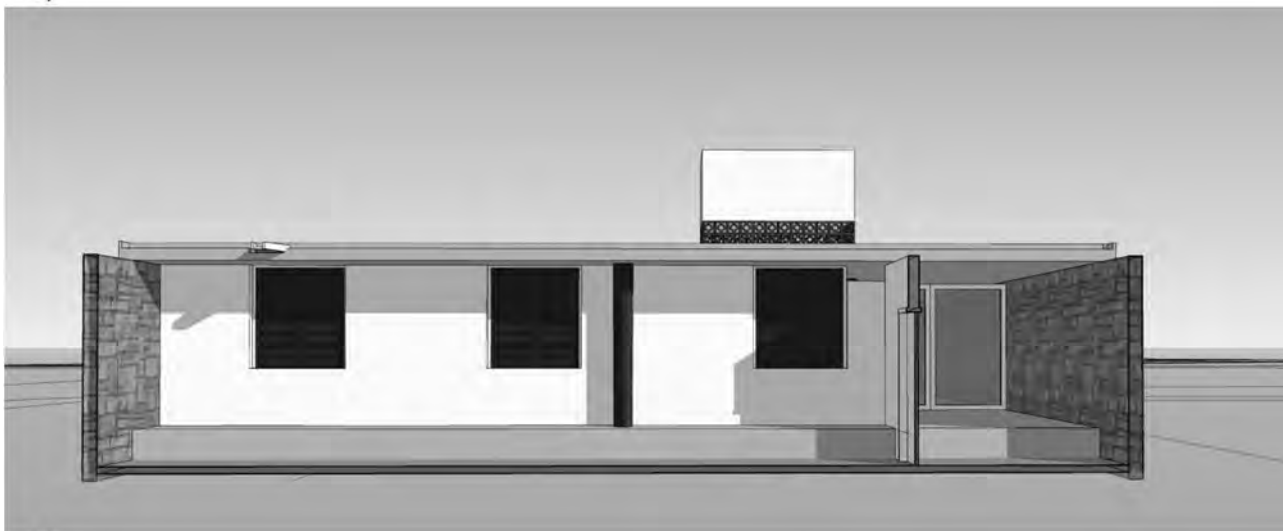
c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

a) Implantação; b) Vista aérea 01; c) Elevação 01



a)



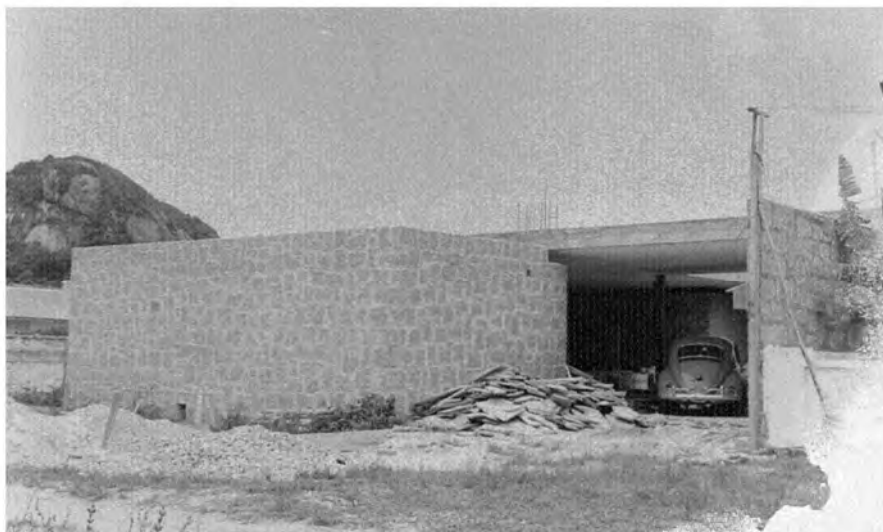
b)



c)

MAQUETE ELETRÔNICA

a) Elevação 02; b) Elevação 03; c) Elevação 04



a)



b)



c)

## FOTOGRAFIAS

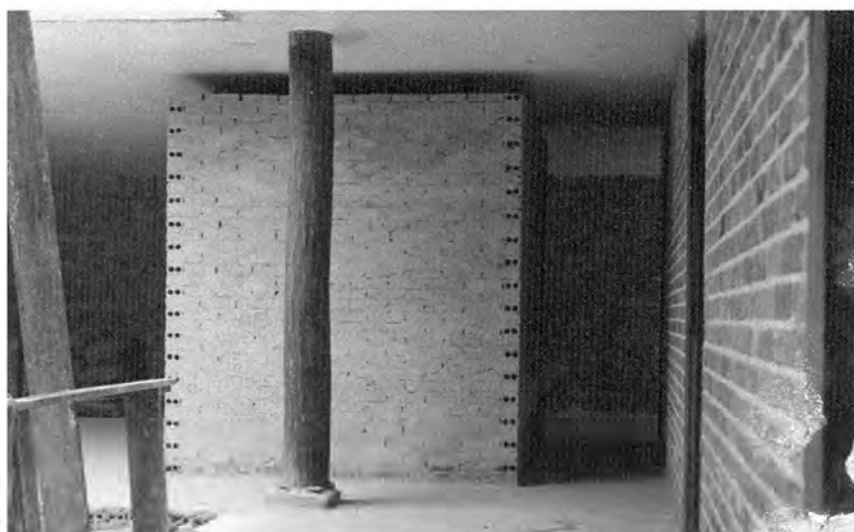
Casa em construção: a) Muro e fachada; b) Acesso e garagem; c) Garagem e átrio do jardim central (Fonte: Biblioteca da FAU-USP).



a)



b)



c)

## FOTOGRAFIAS

Casa em construção: a) Vista do acesso para a varanda com pilares de tronco; b) Vista do jardim posterior com um pilar de tronco; c) Trecho da varanda em frente aos dormitórios com vista em direção ao volume do BWC (Fonte: Biblioteca da FAU-USP).



a)



b)



c)

## FOTOGRAFIAS

a) Fachada frontal (Fonte: DUDEQUE, 2001); b) Vista do portão de acesso para a garagem e jardim central; c) Vista da garagem para a varanda e estar (Fonte: Biblioteca da FAU-USP).



a)



(d)



b)



(e)



c)



(f)

## FOTOGRAFIAS

a) Vista da varanda para o jardim central; b) Vista da varanda e acesso aos dormitórios; c) Estar com vista do portão de acesso; d) Varanda e jardim central a partir do estar; e) Varanda dos fundos e jardim; f) Estar (Fonte: Biblioteca da FAU-USP).

**3.4. DÉCADA DE 1970 E O CAMINHO DA CONSAGRAÇÃO**

“Minha demissão se inseriu no contexto de caça às bruxas que se instalou no país. O curioso é que ela ocorreu no mesmo ano da inauguração e da premiação, pela Bienal, do Prédio da FAU. O Prêmio Jean Tschumi, que é ligado ao ensino da arquitetura, me foi dado por ter desenvolvido toda a programação de ensino da FAU. Em 72, eu já estava cassado há três anos.

Depois de cassado, vivi a década de 70 cercado pelo medo. Desse período só me lembro do medo. Terror que fez meus colegas calarem a boca na Universidade. Eu não os chamo de covardes por não terem protestado contra minha ausência. Para dizer a verdade, somente agora começo a tomar conhecimento da dimensão do terror da época, na Universidade.

Voltei para a Universidade, em 80, com o mesmo entusiasmo com que tinha saído, envolvido ainda na ideia de faculdade que desenvolvi na reforma de 62, que, na minha visão era como deveria ser uma escola de Arquitetura. Percebi que era uma figura estranha, meio fora do lugar. No período que estive afastado, a FAU foi favelizada. Voltando, encontro um ambiente diferente, sem harmonia e solidariedade. Querem que eu me submeta depois de tudo, a provas de capacidade. Felizmente há os estudantes, com seu ardor, sua curiosidade, seu entusiasmo pelo novo. Eles permitem que afirmemos que a Universidade, num país como o Brasil, pode ser um fator de independência cultural e tecnológica.”

Vilanova Artigas

[Testemunhos diversos editados]

(FERRAZ, 1997, p.33).

<b>Clínica médica Giocondo Vilanova Artigas e Affonso Antoniuk, Curitiba, 1975</b>	<b>PROJETO 12</b>
<b>Residência Renato Faucz, Curitiba, 1975</b>	<b>PROJETO 13</b>
<b>Residência Edgard Nieclewicz, Curitiba, 1978</b>	<b>PROJETO 14</b>

Artigas foi afastado das atividades de professor em 25 de abril de 1969<sup>326</sup>, em consequência do Ato Institucional nº 5 da Ditadura Militar, e acabou atravessando a década de 1970 toda distante da FAU. Não fora cassado sozinho, mas junto com uma longa lista de competentes professores de diversas faculdades da Universidade de São Paulo. Devido às perseguições políticas, processos e ao medo instalado pelo regime de exceção, houve uma significativa retração intelectual e dos debates que haviam estimulado o desenvolvimento da arquitetura brasileira durante as décadas anteriores.

Apesar do amargor da situação política, nesta década o arquiteto recebe uma série de homenagens que reconheceram a importância de sua obra e de sua atuação. O caminho da consagração de Artigas ultrapassou os limites de São Paulo e alcançou o Brasil e o exterior.

Em 1969 já havia recebido uma medalha de ouro na 10ª Bienal de São Paulo pelos projetos do *Edifício da FAU-USP* (1961-69) e do *Conjunto Habitacional Zezinho de Magalhães* (1967-72). Em 1972, após três anos de cassação, foi homenageado pelo IAB de São Paulo e do Rio de Janeiro e pelo Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro com uma exposição e publicação de suas obras. E neste mesmo ano, recebeu da União Internacional de Arquitetos a primeira premiação internacional, o Prêmio Jean Tschumi, que lhe fora concedido pela sua contribuição ao ensino da arquitetura<sup>327</sup>.

422

E não parou por aí, o reconhecimento do trabalho do arquiteto continuou através da década, inclusive de forma solidária à sua condição política. Em 1973, foi homenageado com uma sala especial na 1ª Bienal Internacional de Arquitetura de São Paulo e foi ainda agraciado como Membro Honorário da Sociedade Colombiana de Arquitetos. E em 1977, foi agraciado como membro honorário do American Institute of Architects<sup>328</sup>.

Tolhido de suas frentes de atuação no ensino e na militância, o caminho de Artigas concentrou-se em seu principal ofício: projetar. O país adentrou numa sorte de contradições. Enquanto de um lado instalou-se a repressão social, política e cultural, de outro ocorreu um fervoroso estímulo da economia brasileira com a entrada de capitais estrangeiros. O chamado “milagre econômico” ocasionou um surto construtivo em muitas cidades, mas devido ao contexto do momento, a arquitetura brasileira lançou-se numa tarefa de caráter mais pragmático do que relacionada à utopia que havia animado o desenvolvimento da arquitetura moderna até então.

Com esse novo cenário de trabalho, entre clientes particulares, institucionais e o poder público, o escritório de Artigas encontrou oportunidades de realizar projetos arquitetônicos

---

<sup>326</sup> KAMITA, 2000, p.125.

<sup>327</sup> Id.

<sup>328</sup> Id.



diversos, como: residências, conjuntos de edifícios de habitação popular, escolas para o ensino infantil e técnico, passarelas para pedestres sobre vias da cidade de São Paulo, conjuntos esportivos, clubes e edifícios de lazer, centros comerciais, edifícios de saúde, planos urbanos, postos de serviço automotivo, terminal rodoviário, edifícios de administração pública e edifícios de escritórios. Muitos desses projetos foram elaborados em cidades do interior paulista e em cidades de outros estados brasileiros, como Amapá, Roraima, Pará, Rondônia, Mato Grosso (do sul), Minas Gerais, Santa Catarina e Paraná.

Entre alguns projetos de destaque encontram-se o *Quartel da Guarda Territorial do Amapá* (1971), a *Estação Rodoviária de Jaú* (1973), o *LANARA*, em Pedro Leopoldo-MG (1975); e as casas Martirani (1969-74), Domschke (1974) e Juvenal Juvêncio (1972), em São Paulo.

Desde o projeto da Casa de Praia para seu irmão Giocondo, em 1961 e a primeira metade da década de 1970 não foram encontrados registros de projetos de Artigas no Paraná. A única referência do arquiteto encontrada no Paraná neste intervalo remete ao início da década de 1970, e não se trata de registros de projeto, mas de uma sórdida documentação: Artigas havia sido fichado no DOPS, Departamento de Ordem Política e Social do Paraná, durante o ano 1972. O fato foi descoberto por Dudeque durante a sua pesquisa *Espirais de madeira: uma história da arquitetura de Curitiba*:

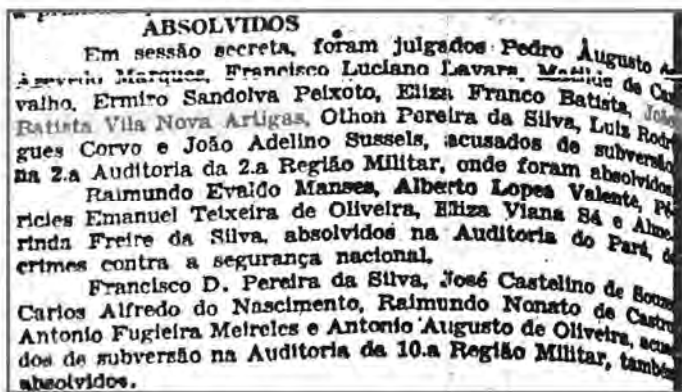
“A Divisão de Pesquisa Histórica e Publicações do Departamento Estadual do Arquivo Público do Paraná armazena 47.423 fichas individuais dos arquivos do DOPS-PR, além de 3.744 levantamentos detalhados de indivíduos. Entre os arquitetos citados neste trabalho, o único fichado foi João Batista Vilanova Artigas (DOPS, nº 19.255; DEAP, nº 2.558), graças a uma confusa notícia publicada num jornal de Curitiba, em março de 1972 (a notícia dava conta que Artigas fora detido, mas não citava as origens curitibanas do arquiteto)”<sup>329</sup>.

Com base nesta exposição, procurou-se examinar estes registros a fim de compreender melhor o que ocorreu para que o seu nome constasse entre as fichas daquele órgão de repressão no Paraná. A referida notícia, publicada no jornal *Diário do Paraná* em 21 de março de 1972, encontra-se em uma discreta nota intitulada “ABSOLVIDOS” entre as manchetes mais assustadoras de notícias policiais<sup>330</sup>. Nela, o nome de “João Batista Villa Nova Artigas” consta entre os indivíduos “acusados de subversão” e absolvidos “em sessão secreta”

<sup>329</sup> DUDEQUE, 2001, p.313.

<sup>330</sup> DIÁRIO DO PARANÁ. Curitiba: 21 de março de 1972.

na 2ª auditoria da 2ª Região Militar, localizada em São Paulo. E a ficha no DOPS/PR<sup>331</sup> registra apenas a informação relacionada a esta notícia, como se pode observar nas imagens:



424

19.255

**DELEGACIA DE ORDEM POLITICA E SOCIAL** 2558

FICHÁRIO INDIVIDUAL

Nome: JOAO BATISTA VILA NOVA ARTIGAS

Data: 10-08-72

Pai: \_\_\_\_\_

Idade: \_\_\_\_\_ Sexo: \_\_\_\_\_

Nacionalidade: \_\_\_\_\_

Estado Civil: \_\_\_\_\_

Local do Trabalho: \_\_\_\_\_

Residência: \_\_\_\_\_

Nome e Endereços de Parentes ou Conhecidos: \_\_\_\_\_

NOTAS: \_\_\_\_\_

Doc. Ident. N.º \_\_\_\_\_

Mãe: \_\_\_\_\_

Data do Nascimento: \_\_\_\_\_

Natural de: \_\_\_\_\_

Profissão: \_\_\_\_\_

Em 21-03-72 - Em rec.do Diário do Pr., consta que o fichado foi absolvido em sessão secreta na 2ª Aud.da 2ª R.M., era acusado de exercer / atividades subversivas. v/p recorte de jornais.

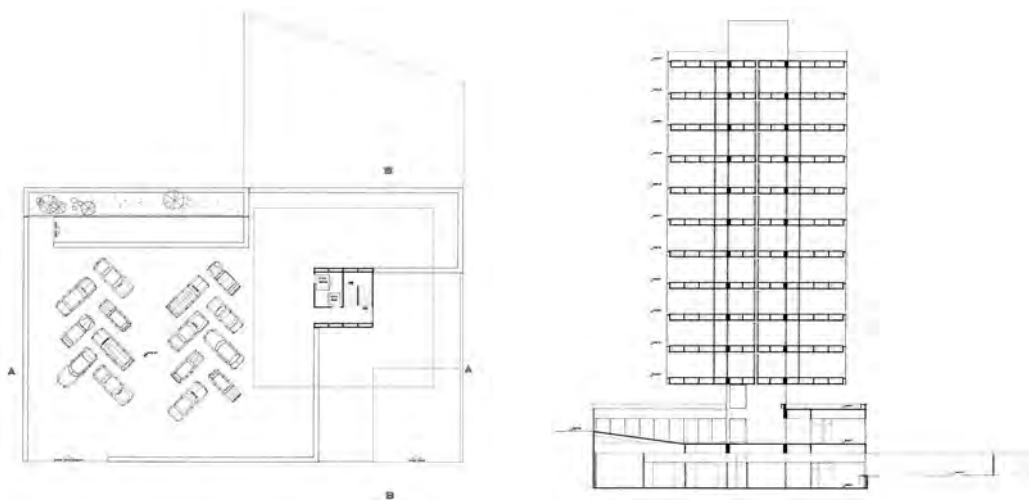
Figura 123: a) Notícia publicada em 1972 no jornal Diário do Paraná em que consta o nome de “João Batista Villa Nova Artigas” entre os indivíduos “acusados de subversão” e absolvidos “em sessão secreta” na 2ª auditoria da 2ª Região Militar, em São Paulo (DIÁRIO DO PARANÁ, 21/ 03/ 1972); b) Ficha de Artigas no DOPS/PR, de 10-08-1972. Frente da ficha e anotação registrada no verso (ARQUIVO PÚBLICO DO PARANÁ, 1972).

<sup>331</sup> ARQUIVO PÚBLICO DO PARANÁ. Delegacia de Ordem Política e Social – DOPS/PR: João Batista Vilanova Artigas. Ficha n. 19.255, 10/ 08/ 1972.

Estes fatos nada tinham a haver diretamente com o Paraná, mas provavelmente, este fichamento ocorreu devido à ligação do arquiteto com o Estado através de suas relações familiares. Com isso, é possível ter uma ideia da dimensão do que significaram as perseguições políticas ao arquiteto naquele contexto, que era mantido “sob vigilância”.

Porém, quanto à arquitetura, em 1975, Artigas elaborou dois projetos em Curitiba: o **Centro Médico Dr. Giocondo Vilanova Artigas e Dr. Affonso Antoniuk** e a **Casa Renato Faucz**. Ambos estiveram relacionados ao seu círculo de parentes na cidade, a clínica fora projetada para seu irmão Giocondo e a residência para uma filha deste e seu genro, também médico.

O **Centro Médico Dr. Giocondo Vilanova Artigas e Dr. Affonso Antoniuk** [PROJETO 12] trata-se de um edifício organizado em um embasamento com dois pavimentos contendo áreas de atendimento, exames e procedimentos médicos e uma torre de 10 andares, com “estrutura em árvore” e pavimentos de planta livre destinados a consultórios médicos. Este edifício não foi construído. Sua implantação seria em um terreno defronte ao acesso do *Hospital Nossa Senhora das Graças*, projetado pelo arquiteto Elgson Ribeiro Gomes em 1969 a convite do Dr. Giocondo Artigas, que esteve envolvido em sua fundação<sup>332</sup>.



**Figura 524:** Centro médico Dr. Giocondo Vilanova Artigas e Dr. Affonso Antoniuk, Curitiba, 1975, planta do pavimento térreo e corte BB' do anteprojeto (Fonte: Biblioteca da FAU-USP).

O Centro Médico foi desenvolvido em nível de anteprojeto, no qual se pode ler uma resolução bem definida, porém, sem especificações detalhadas de materiais e acabamentos. Mas numa observação geral, o projeto possui definições geométricas claras: o embasamento estabelece uma forma regular que compensa e aproveita os desníveis do terreno, e agencia o espaço para a disposição da torre “em árvore”. Esta, possui uma planta quadrada e modular

<sup>332</sup> GNOATO, 2009, pp.94;96.

com 18,00x18,00m que gera um prisma retangular puro. É composta por um grande pilar central com as circulações verticais acondicionadas em seu miolo e por lajes em balanço para os quatro lados do prisma. O fechamento das fachadas com grandes panos de vidro estruturados por perfis de alumínio conferem o aspecto de pureza formal. Com base nas características do vocabulário do arquiteto no período, pode-se supor que a superfície do grande pilar central e demais elementos estruturais seriam em concreto aparente.

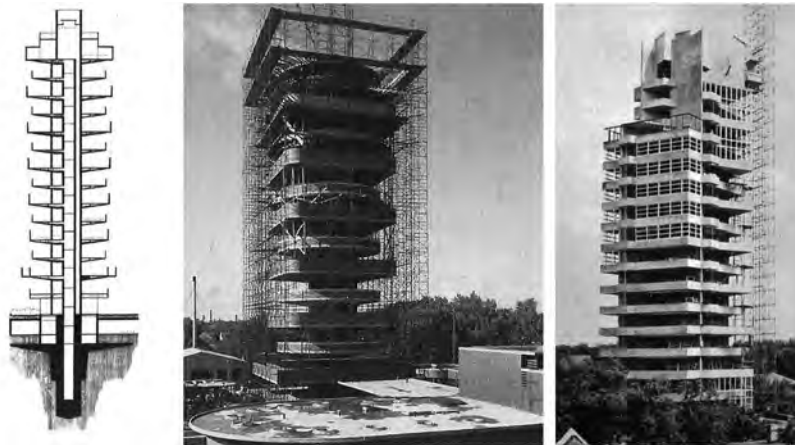
Quanto à estratégia da estrutura em árvore para compor a torre, é válido relacionar duas referências ao partido deste projeto em Curitiba. A primeira delas diz respeito a três torres projetadas por Frank Lloyd Wright nos Estados Unidos entre as décadas de 1920 e 1950: a *Saint Mark's Towers* (1929), a *Torre de Pesquisas das Ceras Johnson* (1943), e a *Torre Price* (1953). Estes casos já haviam sido relacionados pelo arquiteto Edson Mahfuz em seu artigo *Transparência e sombra: o plano horizontal na arquitetura paulista*, à linguagem da arquitetura paulista produzida por Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha. Mas não especificamente a este projeto, vem de encontro às observações elaboradas por Mahfuz:

“A conexão Frank Lloyd Wright, ou pelo menos a sua possibilidade, é plenamente justificada pelo conhecido interesse de Artigas por suas obras. No contexto deste trabalho, o aspecto relevante da obra de Wright é o emprego de estruturas em balanço, já evidente em 1907, ano em que vários telhados se projetaram sobre os terraços da Casa Robie sem qualquer apoio em um dos seus extremos. A investigação inicial de Wright resultou no projeto para as torres St. Mark, de 1929, no qual aparece pela primeira vez uma estrutura tipo ‘árvore’: um núcleo central vertical suportando lajes sem apoios nos extremos e cujas secções vão afinando a medida que se afastam do centro.

Essa linha de raciocínio conduz à excepcional Casa da Cascata, concebida em 1935, em que vários planos horizontais em balanço são ancorados em um núcleo de pedra, e a dois edifícios verticais: a torre de Pesquisas da cera Johnson, de 1943 e a Torre Price, de 1953.

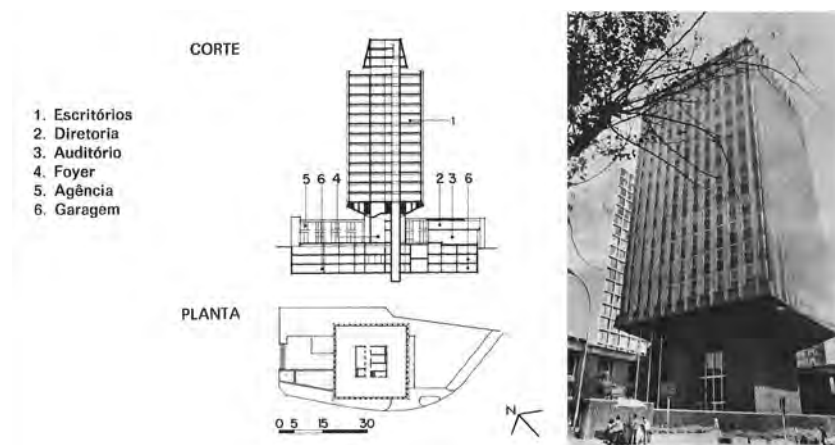
O que fica claro desde o primeiro exame dos projetos de Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha, talvez seja um dos seus aspectos mais interessantes, é que não estamos diante de transposições diretas de um procedimento projetual. Considerando que Artigas e Mendes da Rocha tenham tido conhecimento dos projetos mencionados acima, o que encontramos na obra de ambos são edifícios com personalidades próprias,

frutos de transformações e adaptações relacionadas a uma cultura muito diferente da norte-americana”<sup>333</sup>.



**Figura 125:** Referência de torre com estrutura em árvore: três torres de Frank Lloyd Wright: a) *Saint Mark's Towers* (1929); b) *Torre de Pesquisas das Ceras Johnson* (1943); c) *Torre Price* (1953) (MAHFUZ, 2011).

A segunda referência remete à cidade de São Paulo e é o *Edifício do Banco América do Sul S.A.* (1965), projetado pelo engenheiro Ernest Robert Carvalho Mange e o arquiteto Ariaki Kato<sup>334</sup>. A relação entre este edifício e o projeto do Centro Médico é conveniente por três motivos: pelo emprego da estrutura em árvore, seu resultado formal num prisma retangular puro com planta quadrada e pela linguagem dos materiais utilizados. A estrutura apresentada em concreto aparente e o fechamento com pano de vidro estruturado com os perfis metálicos de alumínio na fachada estão, possivelmente, de acordo com o aspecto dos acabamentos imaginados por Artigas para o projeto em Curitiba.

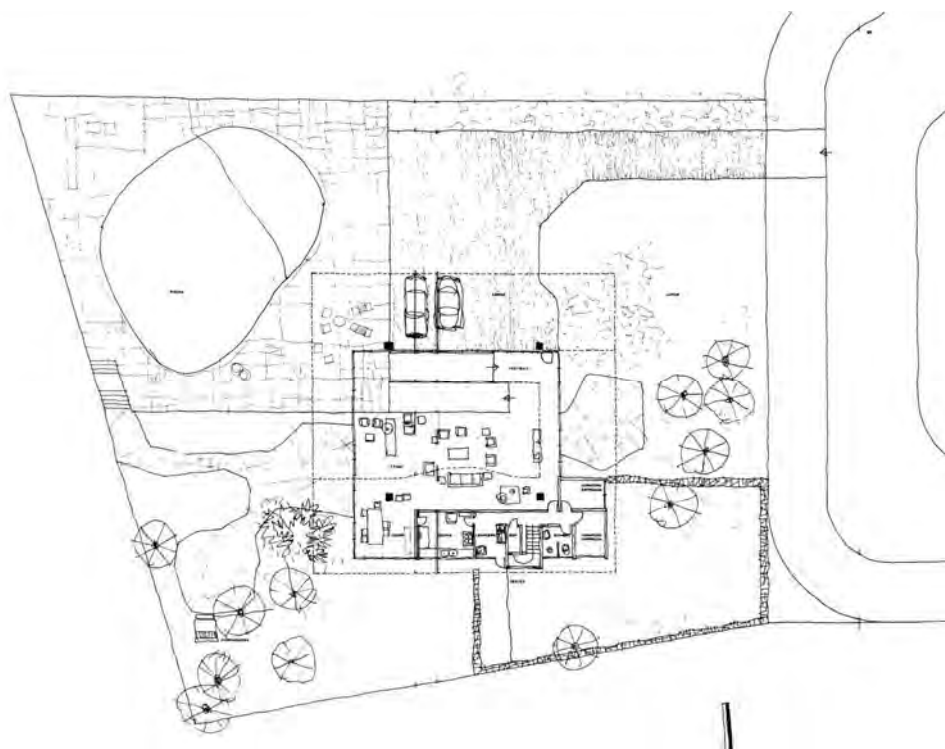


**Figura 126:** Referência de torre com estrutura em árvore: *Edifício do Banco América do Sul S.A.*, São Paulo, 1965. Projeto do engenheiro Ernest Robert Carvalho Mange e o arquiteto Ariaki Kato (Fonte: XAVIER; CORONA; LEMOS, 1983).

<sup>333</sup> MAHFUZ, 2011, p.44.

<sup>334</sup> XAVIER; CORONA; LEMOS, 1983, *ficha 81*.

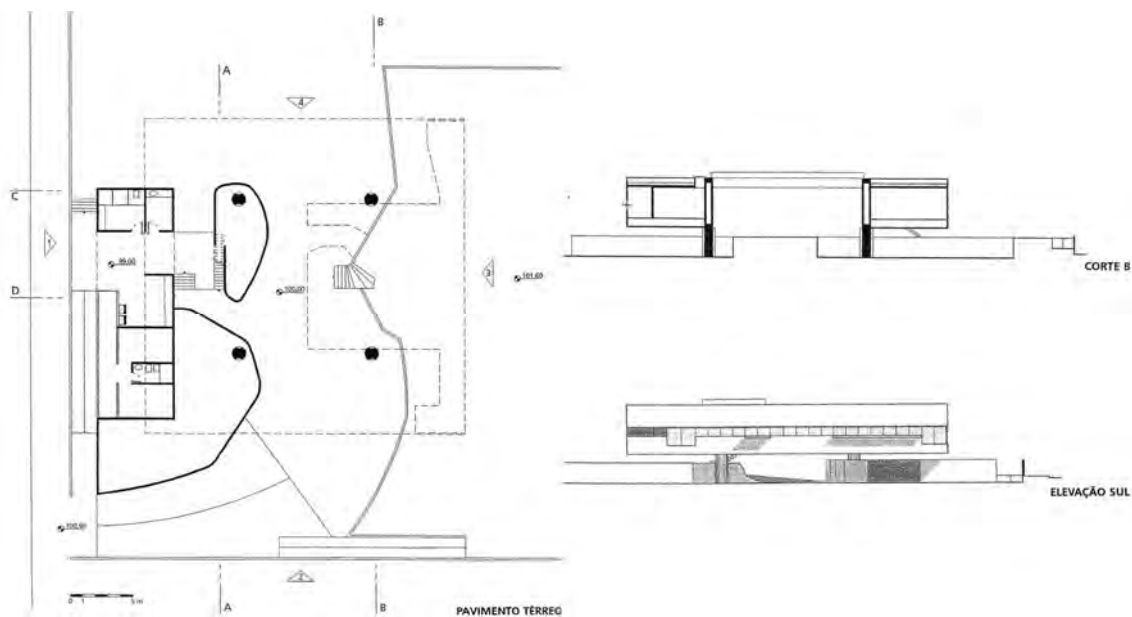
A **Casa Renato Faucz** [PROJETO 13] foi elaborada em nível de estudo preliminar e também não chegou a ser executada. No entanto, os desenhos com traços livres revelam uma casa relacionada à linguagem do brutalismo trabalhado pelo arquiteto, numa composição bastante madura. A concepção de sua estrutura em concreto armado, provavelmente em estado aparente, define num só ato a forma e o espaço que acomoda o programa desta residência. Deste modo, a composição resulta numa proposta radical, com um “grande abrigo” de concreto armado apoiado sobre quatro pontos de apoio e com balanços multidirecionais audaciosos. As fachadas alternam-se entre empenas cegas e panos de vidro que estabelecem a relação interior-exterior. Sua implantação conforma um objeto solto no espaço generoso do terreno, quase escultórico.



**Figura 127:** Casa Renato Faucz, Curitiba, 1975, planta do pavimento térreo (Biblioteca da FAU-USP).

O partido estrutural da Casa Renato Faucz é semelhante ao da *Casa Arlindo Carvalho Pinto*, projetada em São Paulo por Paulo Mendes da Rocha, no ano de 1974. Ambas configuram-se por uma concepção estrutural e formal semelhantes, caracterizadas por um prisma elevado com planta quadrada, apoiado em somente quatro pilares, que são recuados dos limites do perímetro e geram grandes balanços <sup>335</sup>.

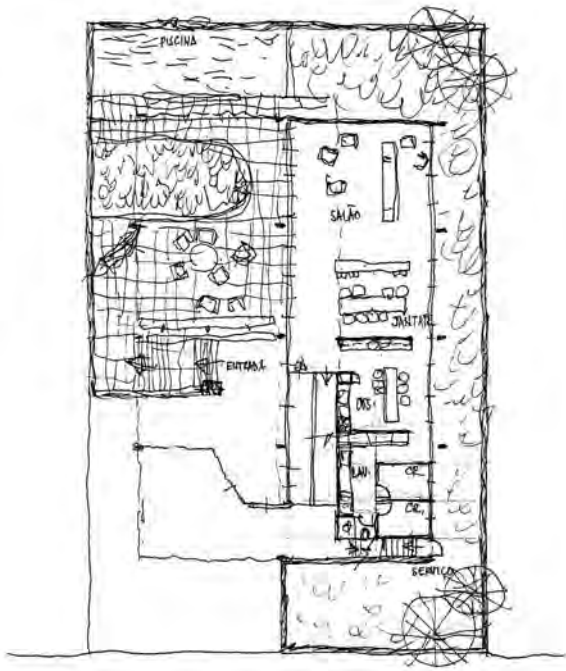
<sup>335</sup> O tipo estrutural empregado nesta casa de Paulo Mendes da Rocha foi classificado por Ruth V. Zein em sua dissertação sobre as casas deste arquiteto como “estrutura porticada de concreto com apoios independentes e recuados do perímetro” (ZEIN, 2000, p.171).



**Figura 628:** Casa Arlindo Carvalho Pinto, projetada por Paulo Mendes da Rocha em São Paulo, 1974. Planta pavimento térreo, corte e elevação (Fonte: ZEIN, 2000).

Artigas voltaria a projetar em Curitiba em 1978, novamente para parentes, desta vez para um médico casado com outra sobrinha, filha de seu irmão Joel. A **Casa Edgard Niclewicz** [PROJETO 14] foi executada e é uma das três obras conservadas na cidade, constituindo um exemplar genuíno dessa fase do arquiteto. Num rápido exame do projeto, a casa apresenta uma volumetria regular configurada por um “grande abrigo” que é gerado a partir de uma planta retangular solta dos limites do terreno. Sua estrutura é composta sobre uma malha simétrica que revela uma concepção bastante racional e a superfície de todos os seus elementos apresentada em concreto aparente opera como protagonista do projeto.

Porém o espaço revela-se mais complexo e inusitado do que esta primeira descrição. A área “fechada” da casa ocupa uma forma em “L” dentro da planta retangular, que abraça o vazio externo resultante. Nesta área externa foi configurado um pátio com uma piscina e jardins, disposto sob as vigas de concreto da forma de cobertura que compõem um grande pergolado. Quase todos os ambientes da casa estão expostos para este pátio através de fechamentos em vidro temperado. E, em contraponto, a casa apresenta-se para a rua com uma fachada constituída por uma empena totalmente cega, em concreto bruto e aparente. Uma empena idêntica é rebatida para a fachada posterior, sobre a qual se eleva a caixa d’água composta por um prisma retangular vertical equilibrado sobre um dos pilares, como era típico desta linguagem da arquitetura de Artigas e dos arquitetos paulistas.



**Figura 129:** Casa Edgard Niclewicz, Curitiba, 1978: a) Estudo preliminar da Planta do superior com o terreno (Fonte: Biblioteca da FAU-USP); b) Vista do Pátio Interno (Fonte: Fotografia de Bruna Oliva, 2014).

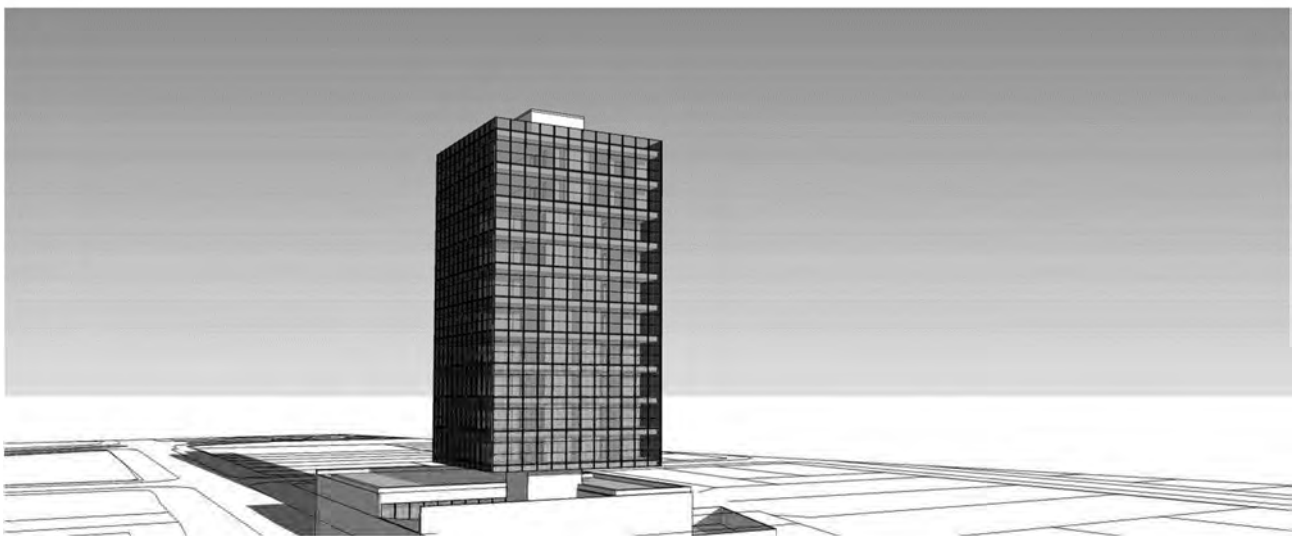
Já não se trata mais do evento de uma “casa paranaense” em São Paulo, como a metáfora atribuída à Casa Olga Baeta, de 1956, mas de uma genuína “casa paulista” em Curitiba. Esta casa foi o último projeto do arquiteto no Paraná.

Com a anistia em 1979 Artigas pode retornar à FAU após uma década de afastamento das atividades docentes. Em seu retorno, foi homenageado junto com os arquitetos e professores Paulo Mendes da Rocha e Jon Maitrejean, que haviam sido cassados com ele.

O professor Artigas foi reintegrado à FAU em 1980, mas por conta da burocracia que havia se instalado na Universidade, isso ocorreu na condição de “professor auxiliar”. E ao invés de assumir a cadeira de *Projeto*, lhe foi entregue a cadeira de *Estudos de Problemas Brasileiros*, o que acentuou a situação de constrangimento. Apenas em 1984, Artigas cumpriria a formalidade de prestar um concurso para professor titular da instituição, cujo conteúdo da aula ministrada pelo velho professor e as arguições dos membros da banca resultou no importante registro final de seu pensamento e obra: *A função social do arquiteto*.

Dias após o seu falecimento em 12 de janeiro de 1985, Artigas receberia outra premiação da União Internacional de Arquitetos, o Prêmio Auguste Perret, que lhe fora concedido pela maneira inovadora com que tratou os pontos de apoio em sua arquitetura. Esta consagração encerra o limite final de sua trajetória de vida.

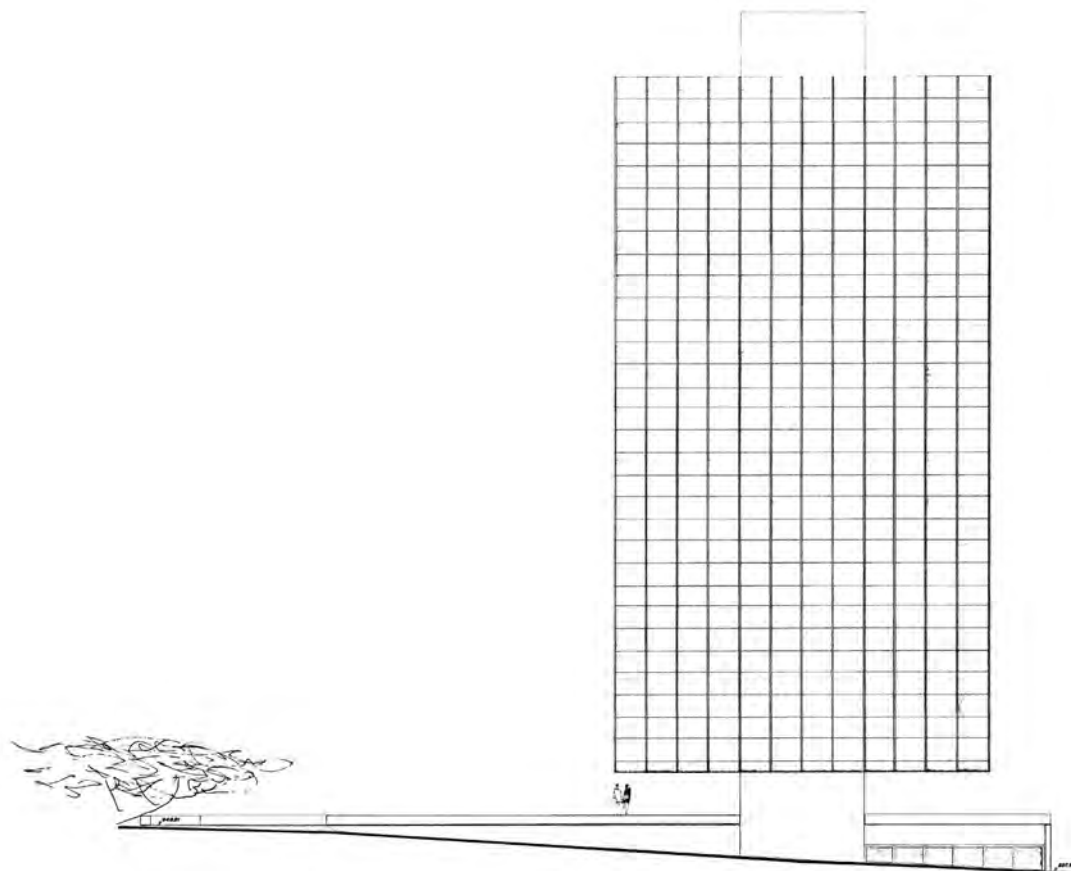




PROJETO 12

## Centro Médico Giocondo Vilanova e Affonso Antoniuk

Curitiba, 1975



Centro Médico Dr. Giocondo Vilanova Artigas e Dr. Affonso Antoniuk, elevação frontal (Biblioteca da FAU-USP).

#### FICHA TÉCNICA

<b>Data de projeto:</b>	1975 mai.
<b>Localização:</b>	Rua Alcides Munhoz, S/N, próximo à esquina com a Rua Jacarezinho, Mercês, Curitiba, PR.
<b>Cliente / contato:</b>	Dr. Giocondo Vilanova Artigas (irmão do arquiteto) e Dr. Affonso Antoniuk.
<b>Situação:</b>	Não construído.
<b>Arquivos:</b>	Estudo preliminar e anteprojeto.
<b>Observações:</b>	O projeto encontra-se fichado como "Clínica médica" no ano de 1973 no arquivo da FAU-USP. Segundo o carimbo do anteprojeto a data indicada é "05/75", e a opção pelo título obedece à grafia "Centro médico".
<b>Proprietário atual:</b>	-
<b>Uso atual:</b>	-
<b>Principal publicação:</b>	-

### **P.12. Informações gerais:**

Este centro médico foi desenvolvido para o médico e irmão do arquiteto, Dr. Giocondo Vilanova Artigas e o Dr. Affonso Antoniuk, que foi consultado acerca do projeto, porém afirmou não recordar e deste modo não pôde prestar mais informações sobre o mesmo. O terreno encontra-se em frente ao *Hospital Nossa Senhora das Graças*, projetado em 1969 pelo arquiteto Elgson Ribeiro Gomes, e ao qual o Dr. Giocondo esteve ligado à criação. O projeto encontra-se no acervo da FAU-USP arquivado com data de 1973, mas a data indicada no selo de prancha é de “05/7”; é composto pelo estudo preliminar e o anteprojeto. Em visita ao terreno foi verificado que nada foi construído no local, e o espaço funciona atualmente como estacionamento.

### **P.12. Terreno:**

Localizado à Rua Alcides Munhoz, sem número, próximo à esquina com a Rua Jacarezinho, no bairro Mercês, em frente ao acesso principal do Hospital Nossa Senhora das Graças. O formato é irregular e pode ser identificado como um retângulo acrescido de uma área trapezoidal ao fundo. A testada possui uma dimensão aproximada de 44,00m, com 27,50m na divisa esquerda, formando a área do retângulo; e a divisa direita possui aproximadamente 38,00m até os fundos, onde forma a figura trapezoidal, que se estende a partir da metade direita do retângulo, com dimensões de 22,00m na interface do retângulo, por 17,60m do lado esquerdo, 10,50m do lado direito e 23,12m nos fundos. A área aproximada do terreno é de 1.519,10m<sup>2</sup>.

Sua topografia apresenta um desnível acentuado na testada, que desce da esquerda para a direita com desnível aproximado de 2,65m. Continua descendo em direção aos fundos do terreno, num desnível de aproximadamente 7,00m em relação à sua cota mais alta junto à testada.

### **P.12. Partido:**

É configurado por dois corpos: embasamento e torre. O embasamento ocupa toda a parte retangular do terreno e forma um platô sobre o qual se eleva uma torre em forma de prisma retangular apoiada sobre um único pilar que conforma o volume de circulação vertical, caracterizando assim uma estrutura em árvore.

A torre é definida pela estrutura de concreto que forma o “tronco” central, de onde partem lajes nervuradas em balanço ao seu redor. O mesmo tronco libera o pavimento sob o térreo constituído pelo platô do embasamento, conferindo ao prisma um efeito dramático de “flutuação”. Na cobertura, o volume do tronco eleva-se um pouco à última laje do prisma, encerrando o pavimento técnico. O fechamento das faces do prisma é todo em pano de vidro, com esquadrias metálicas marcando as linhas verticais.

### **P.12. Programa e organização espacial:**

O programa está organizado em dois subsolos e um pavimento térreo sobre um platô constituído pela laje de cobertura do embasamento, e dez pavimentos tipo e um pavimento técnico na torre.

O SUBSOLO 2 (-8,00m) acomoda um programa detalhado de salas de exame e apoio, área privativa de funcionários e médicos, serviços e casa de força. O SUBSOLO 1 (-3,50m) pode ser acessado diretamente do passeio por uma rampa de pedestres que desce até um pátio de acesso abrigado pelo balanço da torre, cujo “tronco” encontra-se visível para quem chega da rua. À esquerda encontra-se a recepção e um grande estar de pacientes, que contém um compartimento curvo com os sanitários de apoio ao público. Na faixa do fundo, logo atrás ao “tronco”, encontra-se disposta uma área de escritório e diretoria; e à porção esquerda da faixa, encontra-se uma rampa interna que interliga os dois subsolos ao platô de cobertura. A parte dos fundos do terreno, composta pela área do trapézio, encontra-se livre e permite que fitas de abertura de ambos os subsolos se voltem para ela.

O PAVIMENTO TÉRREO pode ser acessado diretamente por veículos, junto à cota mais alta da testada. Nele está disposto um estacionamento previsto para 15 automóveis, com acessos para a rampa de circulação entre os dois subsolos e ao núcleo de circulação vertical constituído pelo “tronco” da torre. Todo este platô é também um grande terraço e suas bordas são delimitadas por linhas planas e horizontais que servem de guarda-corpo e banco para sentar-se. Esta borda é configurada também por uma floreira junto à porção esquerda da faixa dos fundos, sobreposta a um dos lances da rampa interna.

A torre pode ser acessada pelo “tronco” a partir dos três pavimentos dispostos no embasamento. Neste pilar central/circulação vertical encontram-se dispostos dois elevadores, social e de serviço, e uma escada. Esta é constituída por dez PAVIMENTOS TIPO de planta quadrada, com planta livre ao redor do “tronco”, que permite diversas configurações de divisórias internas. No anteprojeto encontra-se proposto um pavimento tipo configurado por uma recepção comum a dez consultórios médicos e quatro sanitários de apoio, que se repete do 1º ao 9º andar. Já para o 10º andar são propostas duas alternativas: a primeira contém uma grande área social para bar e estar dos médicos e o apartamento do zelador; e a segunda divide a área social com um consultório maior, permanecendo o apartamento do zelador. Estas alternativas expõem a intenção do arquiteto em explorar as vantagens da planta livre.

#### **P.12. Sistema construtivo:**

Como em outros projetos de Artigas dessa fase, a estrutura em concreto, deve ser observada como uma condicionante básica do partido, cuja forma geral resulta da própria concepção estrutural. Os subsolos são constituídos por lajes nervuradas com 1,00m de altura que estruturam grandes vãos. Não aparecem nas plantas, pilares intermediários no anteprojeto e não há projeto estrutural para maior confirmação deste arranjo, mas o desenho indica que o apoio destas lajes seria realizado ao longo de sua periferia, junto ao muro de arrimo. A disposição de uma parede estrutural entre os salões e a rampa que interliga os subsolos na faixa dos fundos, junto com o “tronco” da torre, auxiliariam para limitar estes grandes vãos.

Porém, a maior ousadia estrutural do conjunto é a torre com sua configuração “em árvore”: a planta quadrada do pavimento tipo possui dimensões totais de 18,00 x 18,00m, composta em uma malha de 6,00x 6,00m. O “tronco” que constitui o pilar central ocupa o miolo desta malha e apresenta dimensões de 6,00x 6,00m. Este pilar colossal é constituído por cortinas de concreto armado desenhadas com 10cm de

espessura, na periferia e nas divisões internas, que além de abrir os espaços para a disposição do elevador e escadas, devem auxiliar no travamento do volume. Para maior robustez, as duas faces paralelas à testada são constituídas por uma dupla cortina de concreto com 45cm, formada pelos mesmos 10cm maciços intercalados por quatro alvéolos.

As lajes dos pavimentos tipo também são nervuradas, mas do tipo forma perdida e possuem 70 cm de altura. Projetam-se em balanços de 6m em direção às quatro faces a partir do “tronco”. A acomodação dos equipamentos de exame no subsolo denota uma preocupação em aliviar cargas extraordinárias sobre a torre.

O embasamento está encravado no desnível do terreno, com alguns limites acima do solo e outros enterrados e delimitados por um muro de arrimo que contorna quase que a totalidade de seu perímetro retangular. Este muro aparece representado com 15cm de espessura no anteprojeto, aparentando ser totalmente constituído em concreto armado. As áreas dos pavimentos do subsolo 1 e 2 estão isoladas do arrimo através de um fechamento em alvenaria de tijolos, que as afasta da umidade do solo e cria uma dupla cortina.

Os fechamentos em alvenaria de tijolos são empregados externamente apenas na dupla cortina do subsolo. Na maior parte, constituem as divisórias internas, ajustando-se às possibilidades de alteração dos arranjos de programa oferecidos pelas plantas livres, que também poderiam ser arrançadas com sistemas de divisórias leves.

As aberturas no embasamento são configuradas por grandes vãos concentrados no pátio de acesso aos pacientes, junto ao Subsolo 1, e no trecho voltado a porção trapezoidal nos fundos do terreno. O sistema de vedação não se encontra especificado, porém o mais usual empregado pelo arquiteto neste período variava entre o vidro estruturado por esquadrias metálicas e os sistemas de vidro temperado sem esquadria.

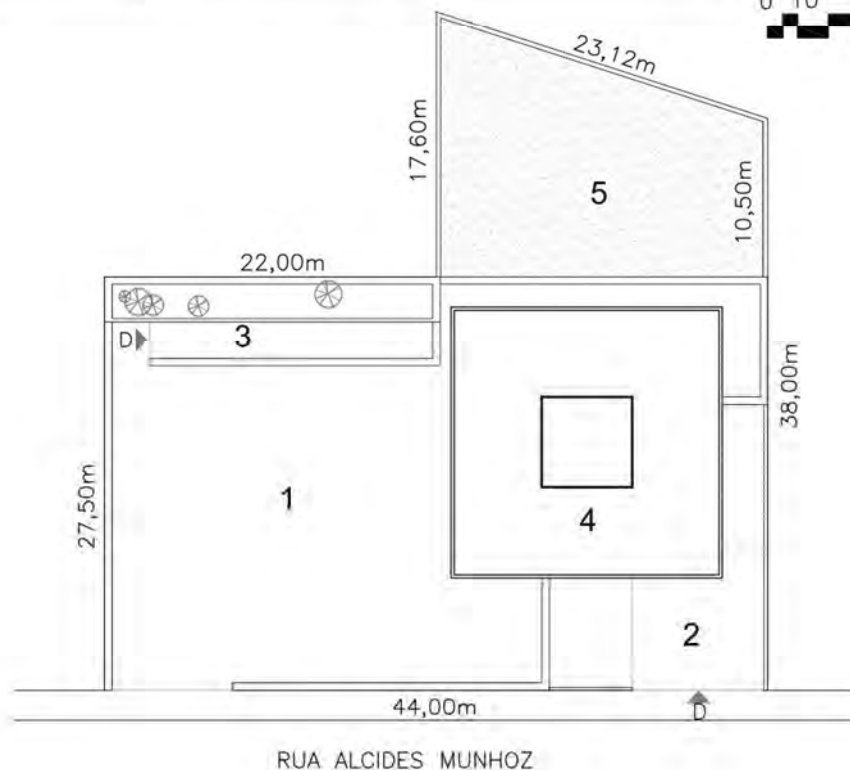
O prisma que encerra os pavimentos tipo são inteiramente vedados por um sistema de panos de vidro estruturados por perfis metálicos, provavelmente de alumínio, fixados junto ao topo das lajes. Tal sistema configura um pano contínuo através dos pavimentos que realçam a forma pura do prisma e acentuam sua verticalidade através da marcação dos perfis na fachada.

As coberturas tanto do embasamento quanto da torre são constituídas por lajes impermeabilizadas, sem constar maiores especificações no projeto.



PLANTA DE SITUAÇÃO

ESC. 1: 2500

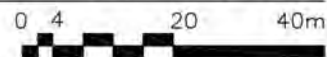


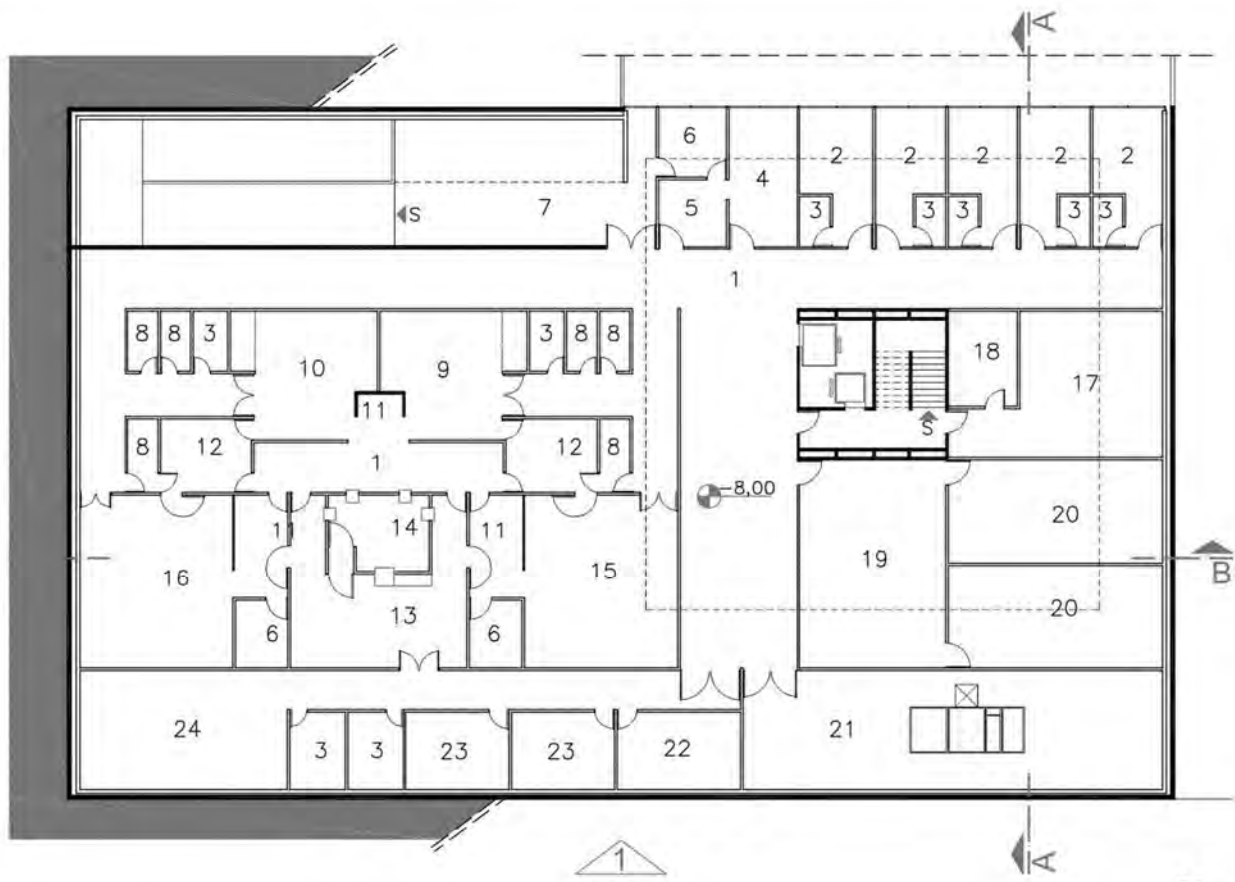
IMPLANTAÇÃO/COBERTURA

ESC. 1: 1000



1.ACESSO ESTACIONAMENTO/ 2.RAMPA DE ACESSO DE PEDESTRES/  
3.RAMPA DE ACESSO AO SUBSOLO/ 4.TORRE/ 5.JARDIM



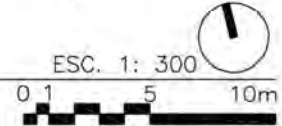


### PLANTA SUBSOLO 2 (- 8,00m)

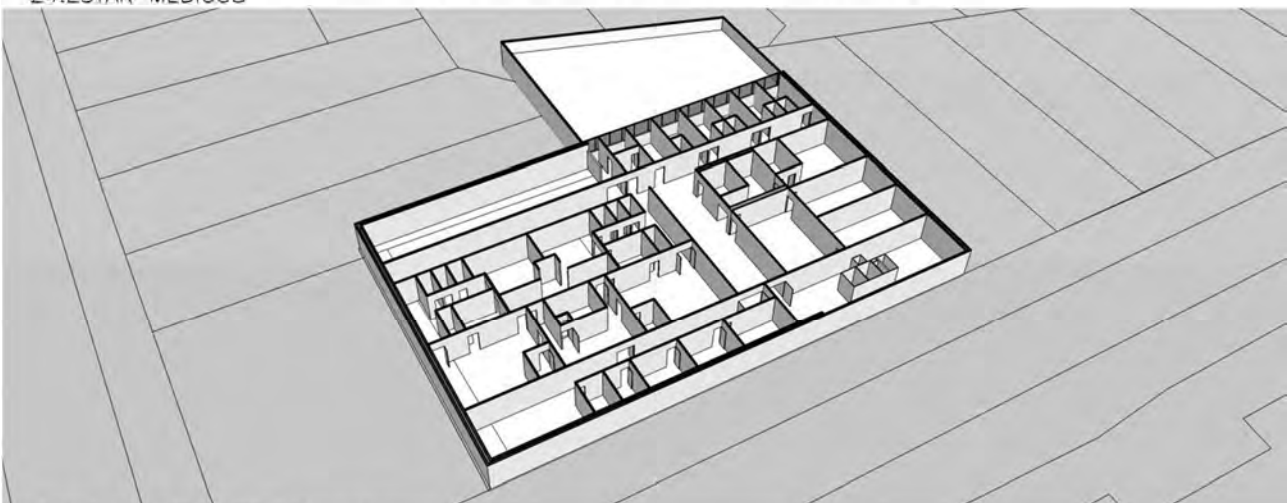
1.CIRCULAÇÃO/ 2.QUARTOS/ 3.WC/ 4.ANESTESIA/ 5.ESTERELIZAÇÃO/  
6.DEPÓSITO/ 7.RAMPA E ACESSO JARDIM/

8.VESTIÁRIO/ 9.PLANIGRAFIA/ 10.DIGESTIVO/ 11.COMANDO/ 12.PREPARO/  
13.CÂMARA CLARA/ 14.CÂMARA ESCURA/ 15.VASCULAR/ 16.NEURO RADIOLOGIA

17.LAVANDERIA/ 18.ROUPARIA/ 19.ESTAR FUNCIONÁRIOS/ 20.VESTIÁRIOS  
FUNCIONÁRIOS/ 21. CASA DE FORÇA/ 22.EXAME CHAPAS/ 23.DATILOGRAFIA/  
24.ESTAR MÉDICOS

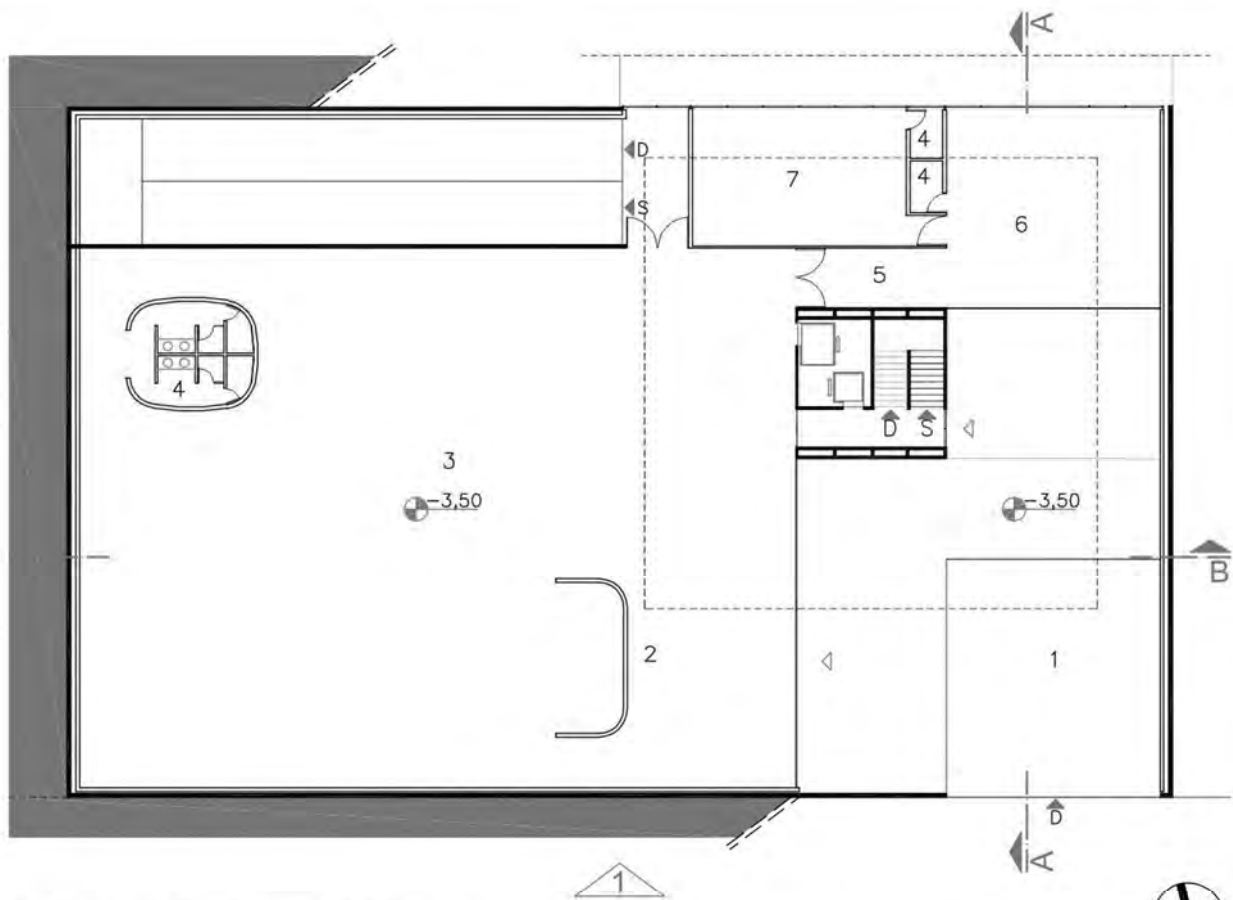


437



### MAQUETE ELETRÔNICA

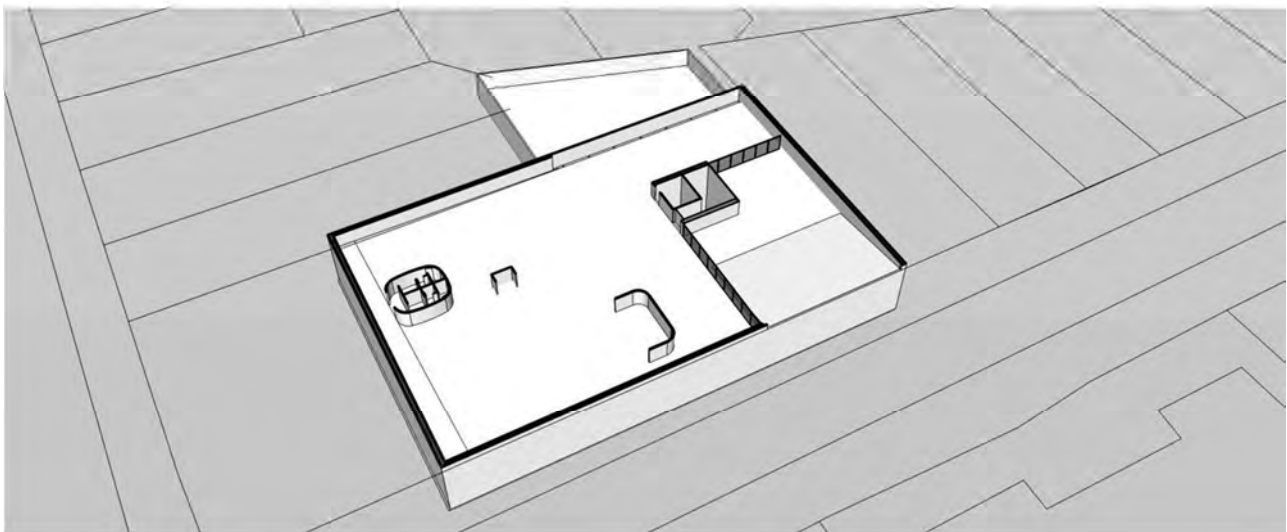
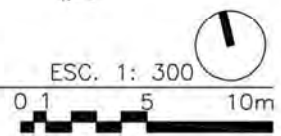
Planta subsolo (-8,00m)



438

**PLANTA SUBSOLO 1 (-3,50m)**

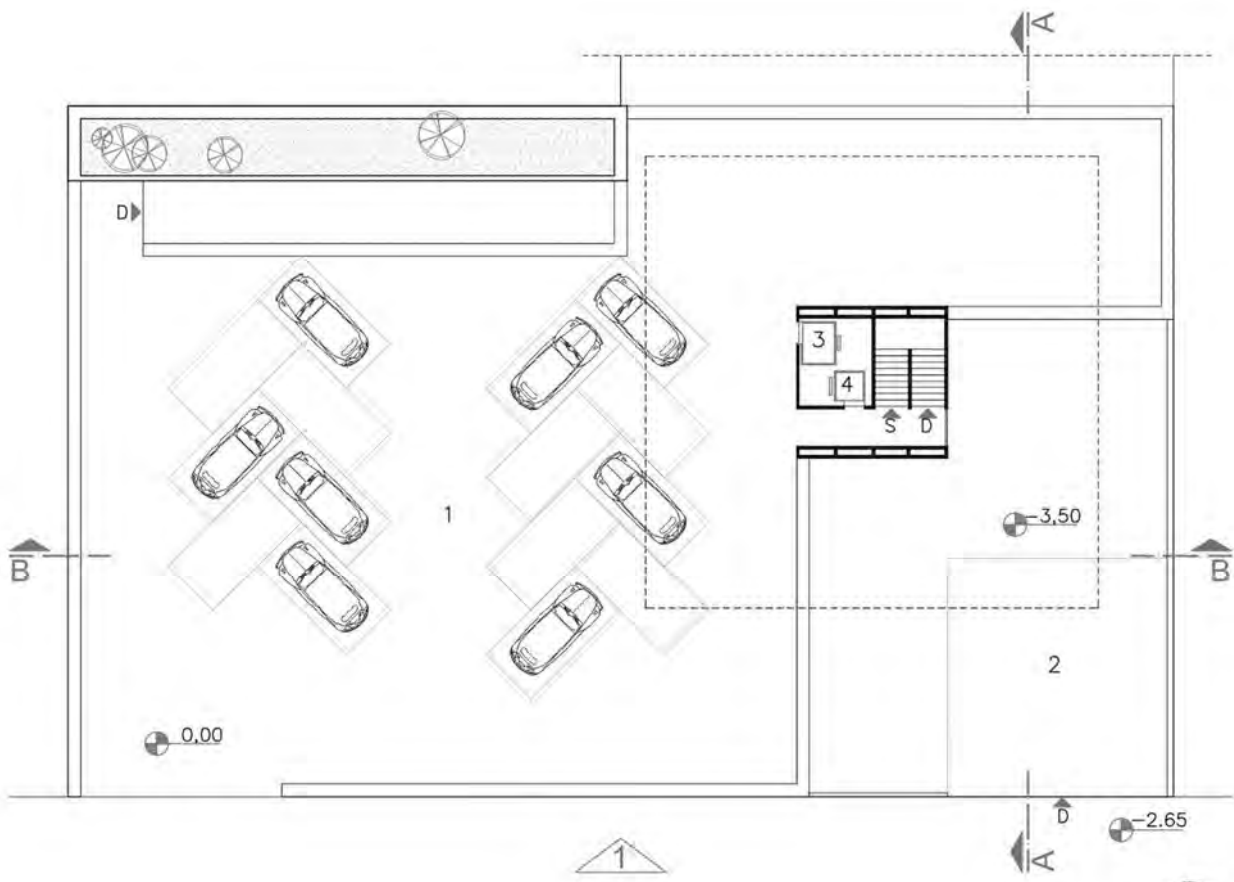
1.RAMPA DE ACESSO DE PEDESTRES/ 2.RECEPÇÃO PACIENTES/ 3.ESTAR/ 4.WC/ 5.RECEPÇÃO ESCRITÓRIO/ 6.ESCRITÓRIO/ 7.DIRETORIA



**MAQUETE ELETRÔNICA**

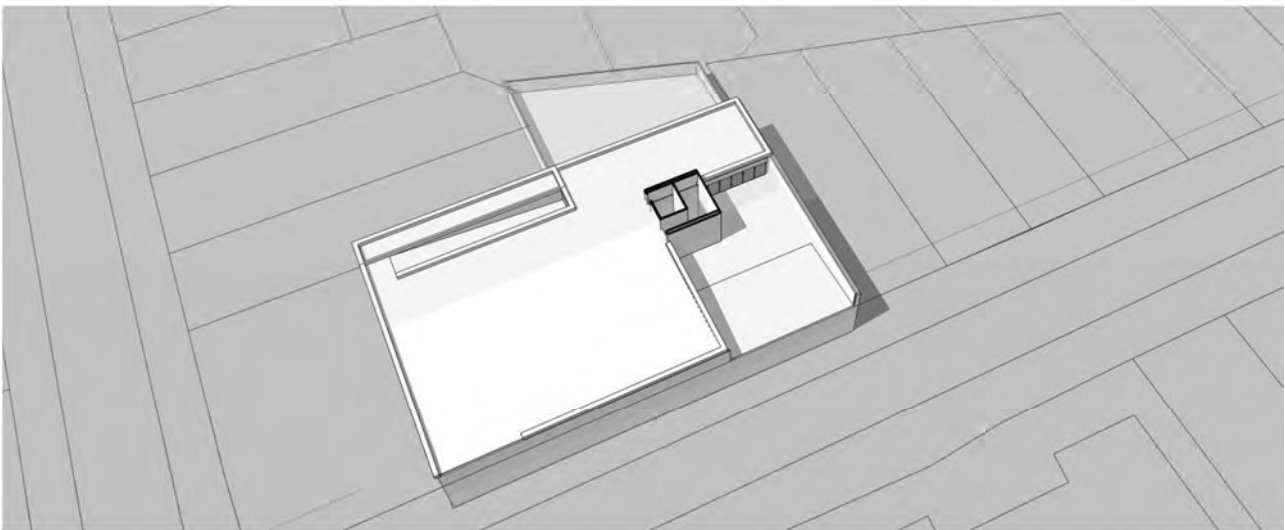
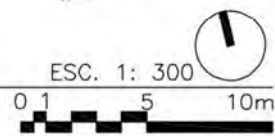
Planta subsolo 1 (-3,50m)





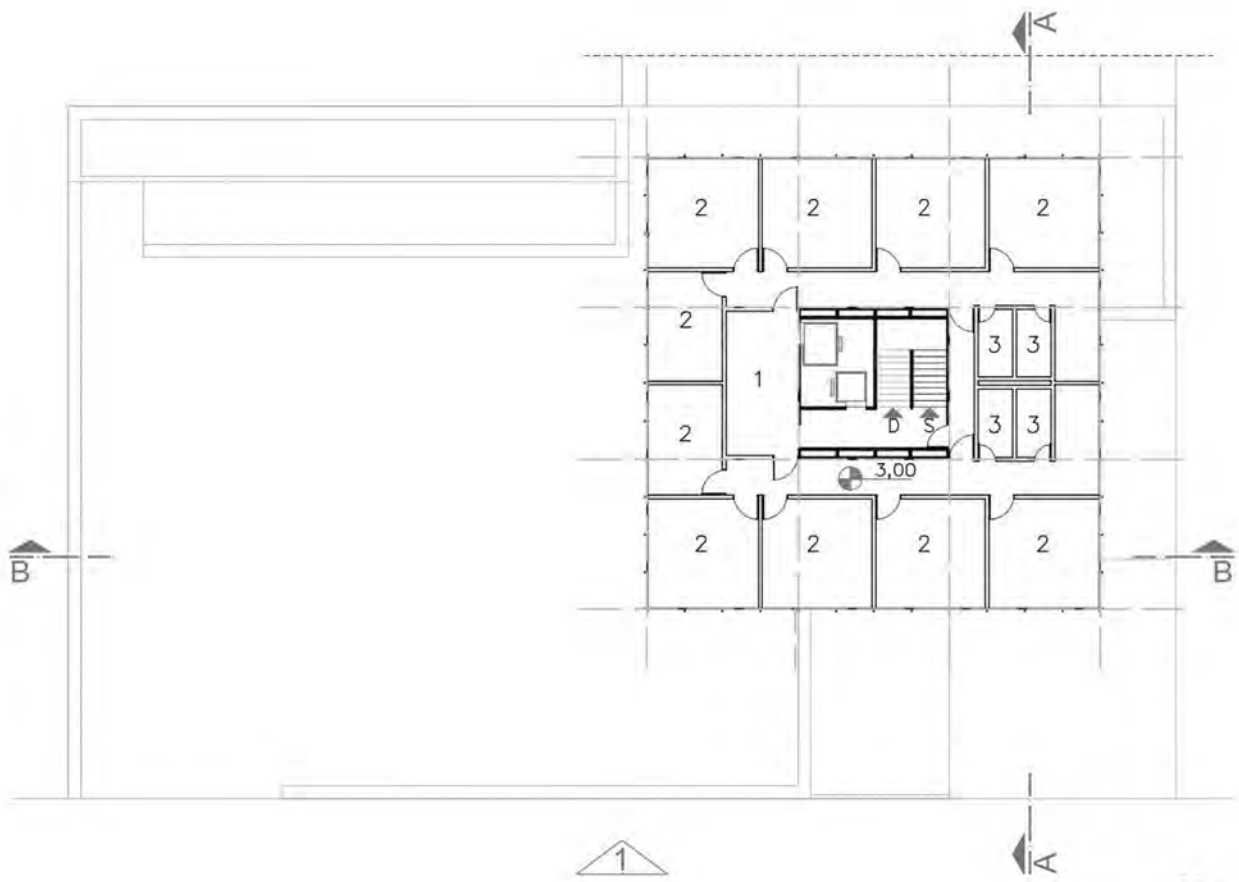
**PLANTA PAVIMENTO TÉRREO (0,00m)**

1. ESTACIONAMENTO / 2. RAMPA DE ACESSO DE PEDESTRES / 3. ELEVADOR SOCIAL / 4. ELEVADOR DE SERVIÇO



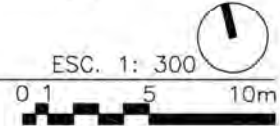
**MAQUETE ELETRÔNICA**

Planta pavimento térreo (0,00m)



PLANTA TIPO 1º (+3,00) AO 9º ANDAR (+28,60)

1.RECEPÇÃO/ 2.CONSULTÓRIO/ 3.WC



440



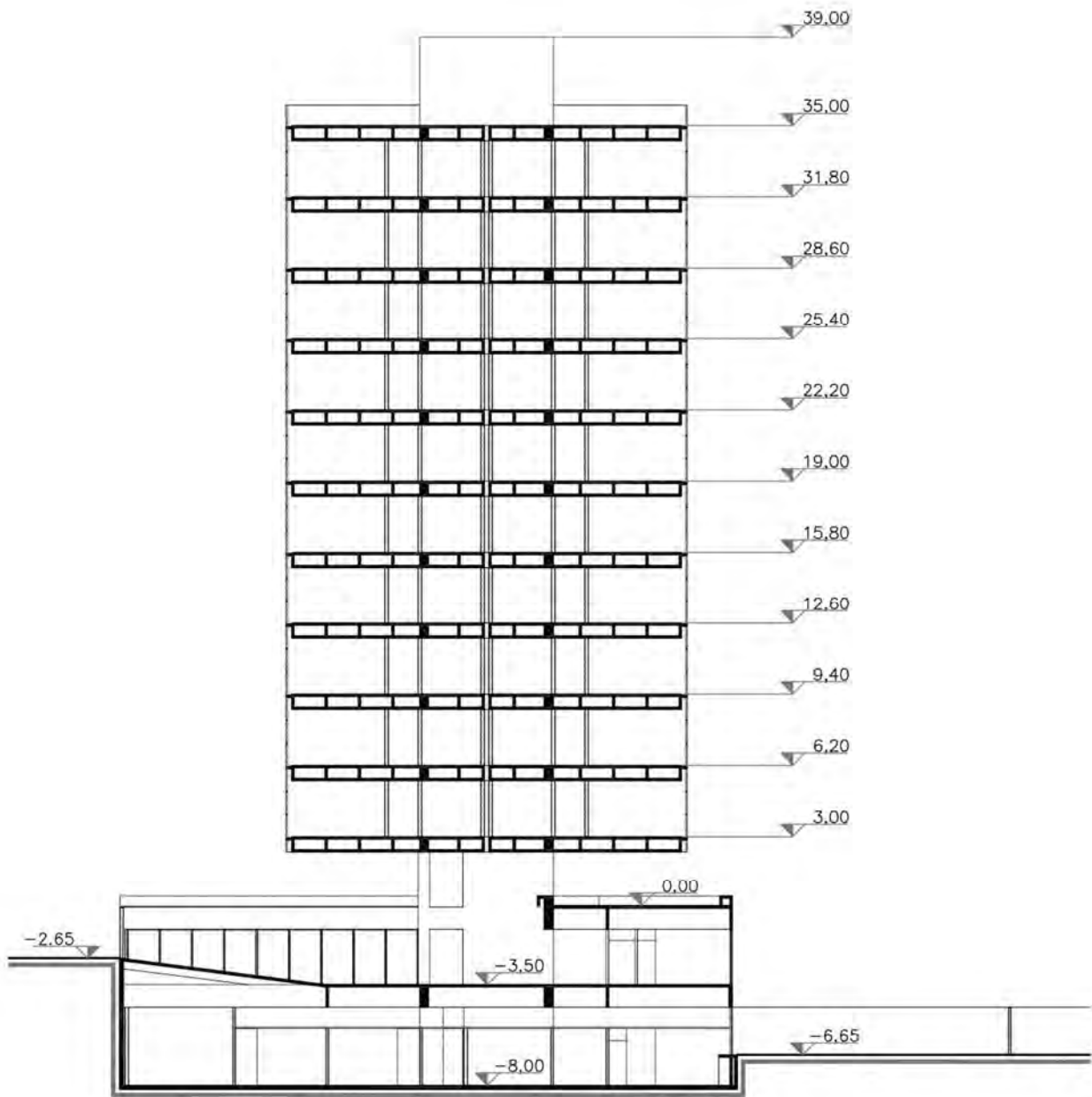
PLANTA 10º ANDAR (+31,80) - OPÇÃO 1

1.BAR E ESTAR MÉDICO/ 2.WC/ 3.ESTAR ZELADOR/ 4.DORMITÓRIO/ 5.BWC/ 6.COZINHA/ 7.LAVANDERIA

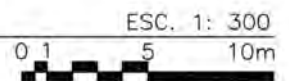


PLANTA 10º ANDAR (+31,80) - OPÇÃO 2

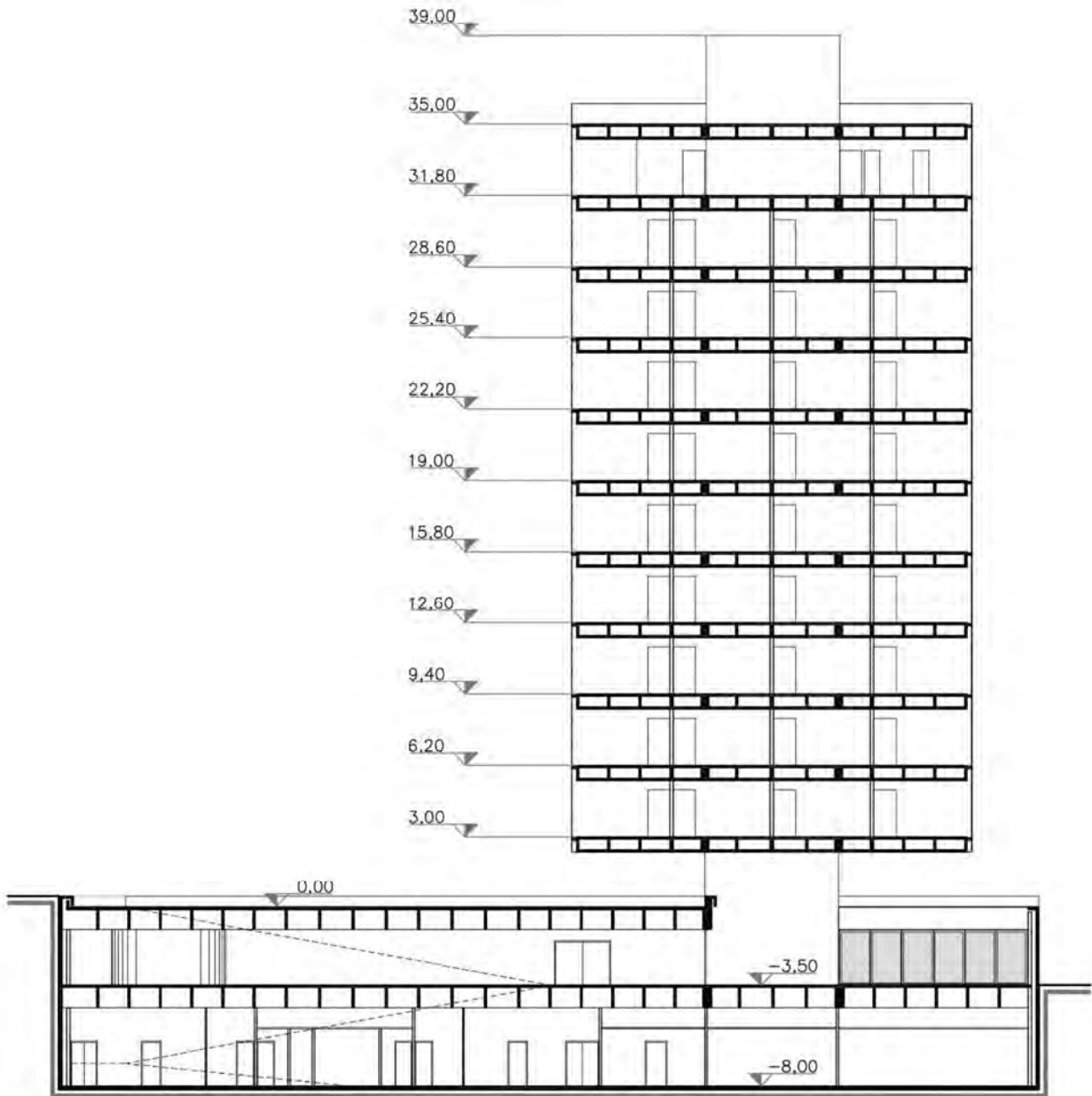
1.RECEPÇÃO/ 2.WC/ 3.BAR E ESTAR MÉDICO/ 4.CONSULTÓRIO/ 5.ESTAR ZELADOR/ 6.DORMITÓRIO/ 7.BWC/ 8.COZINHA/ 9.LAVANDERIA



CORTE AA

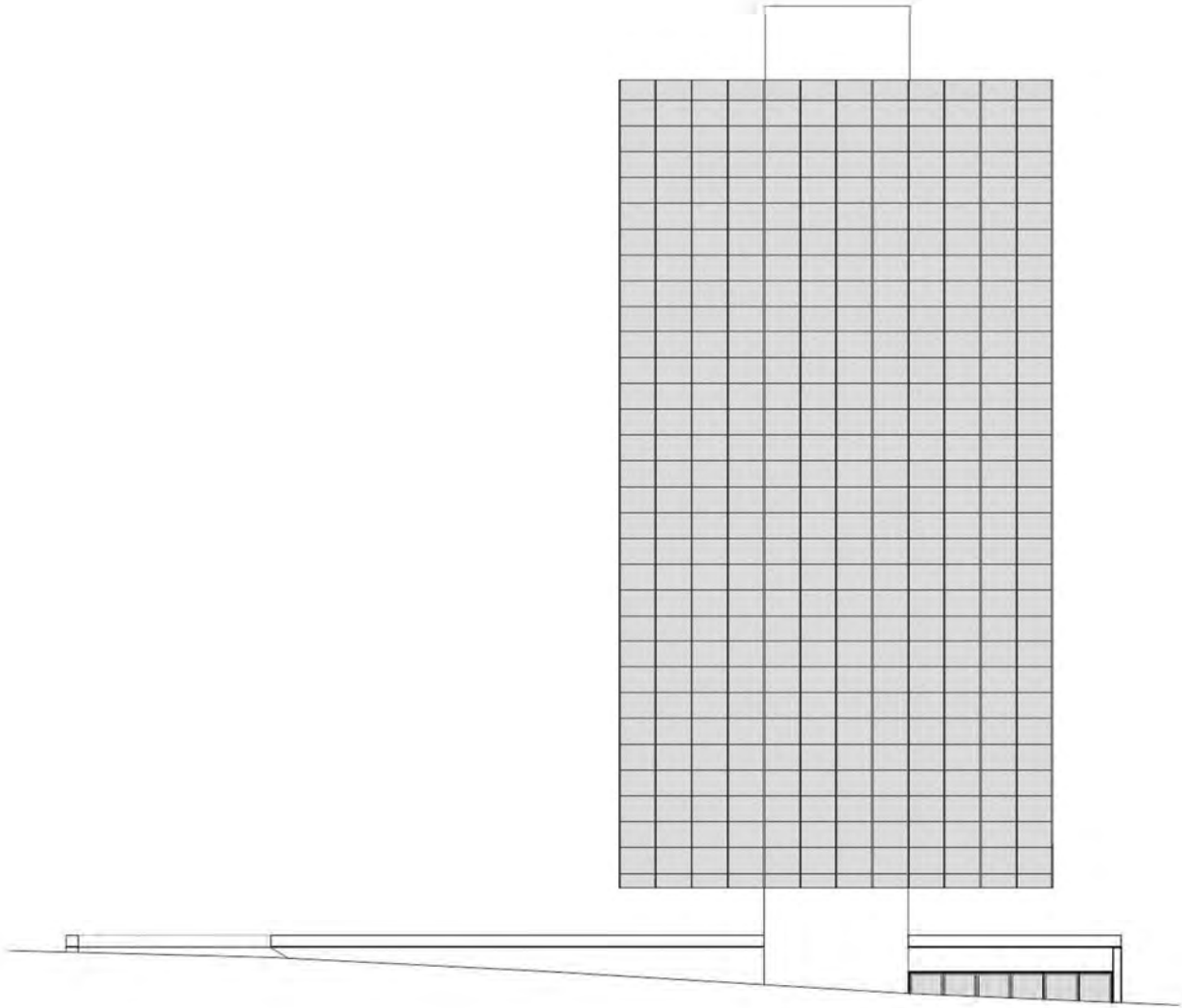


442



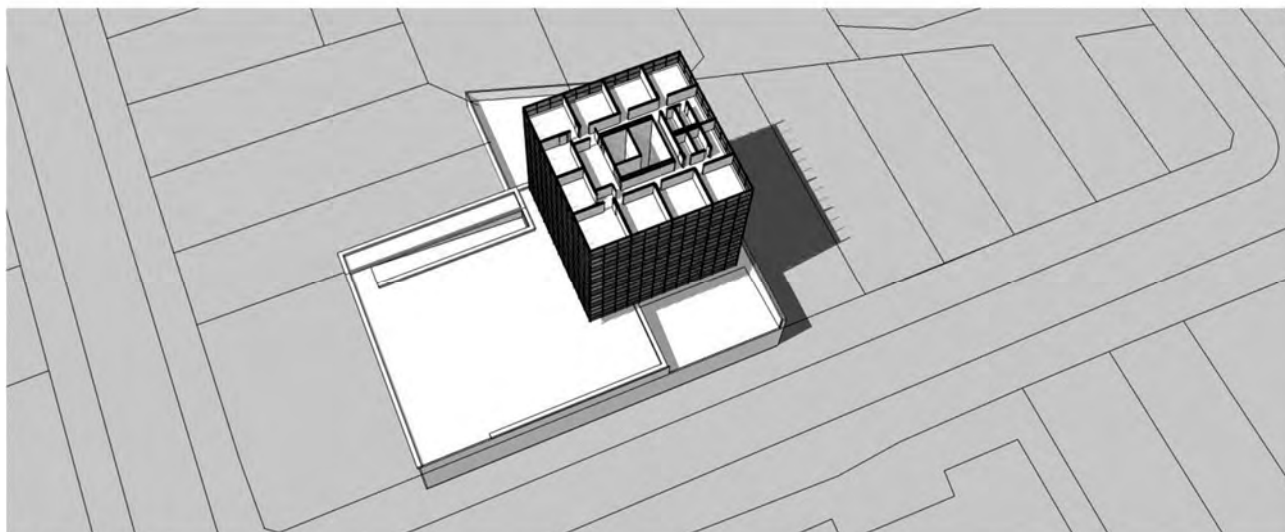
CORTE BB

ESC. 1: 300  
0 1 5 10m

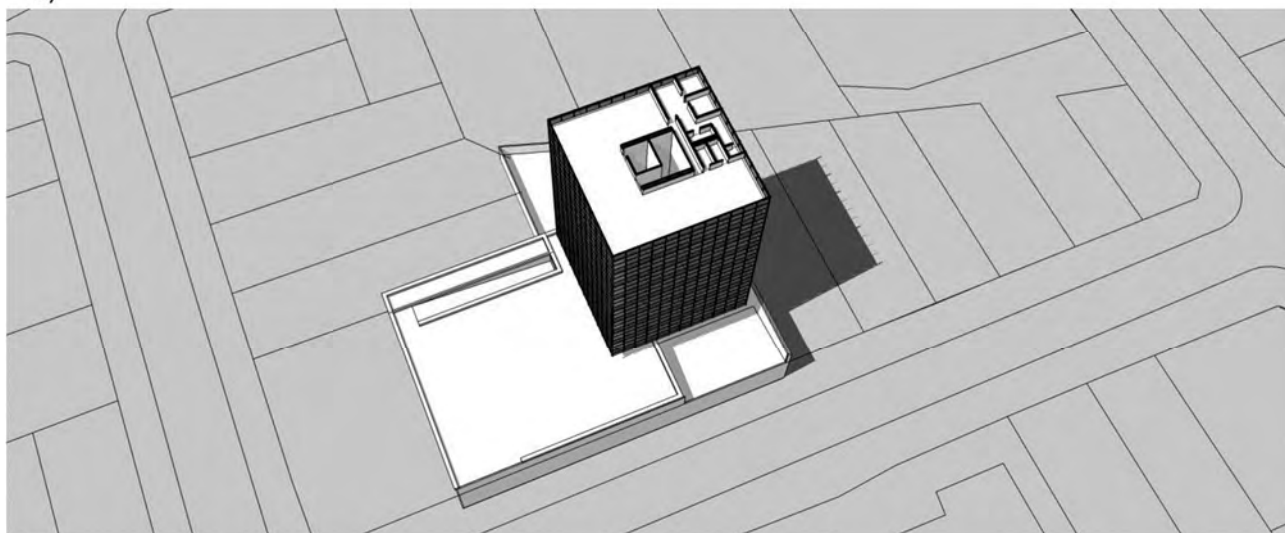


ELEVAÇÃO 1

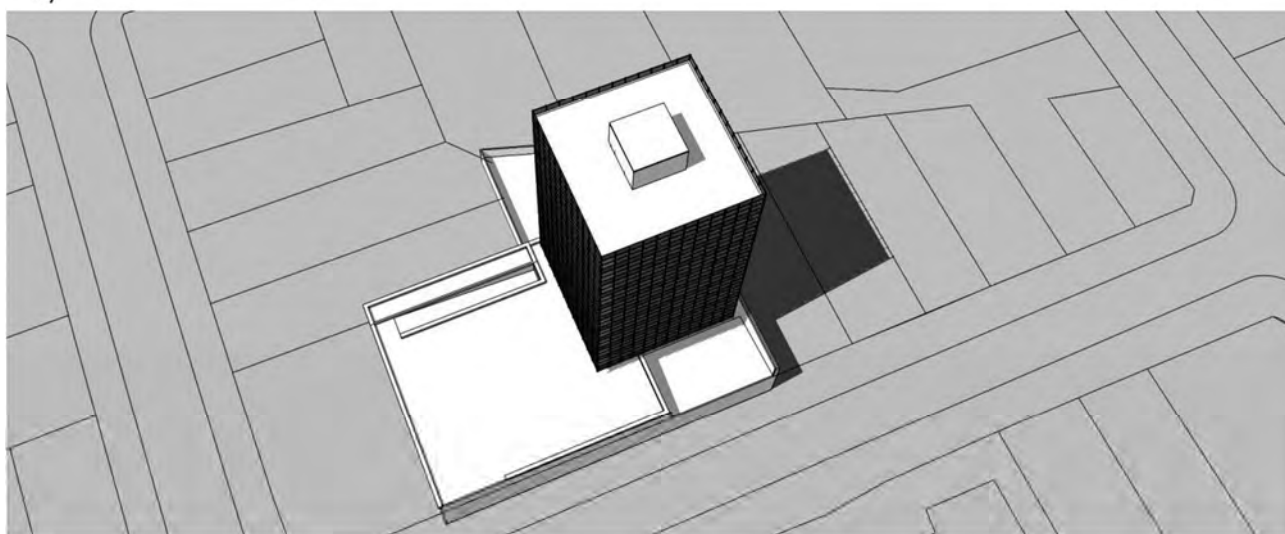
ESC. 1: 300  
0 1 5 10m



a)



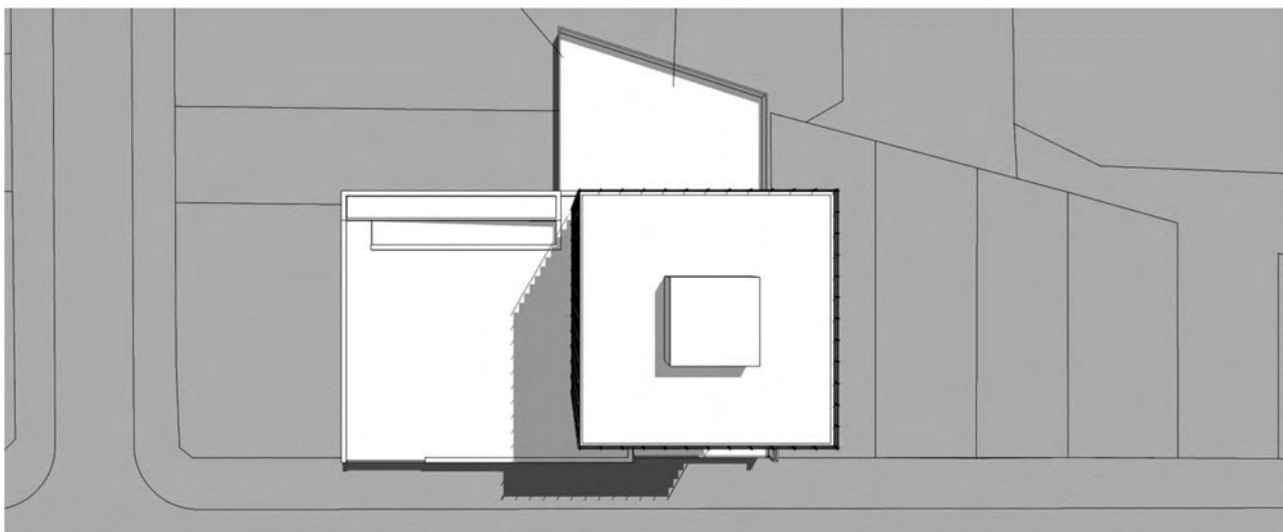
b)



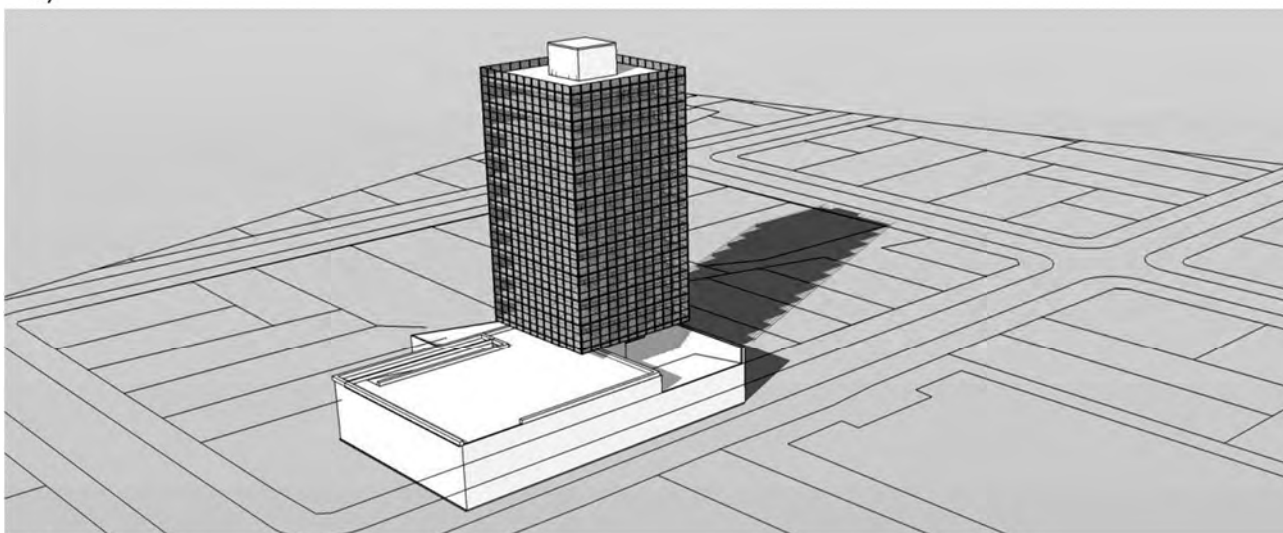
c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

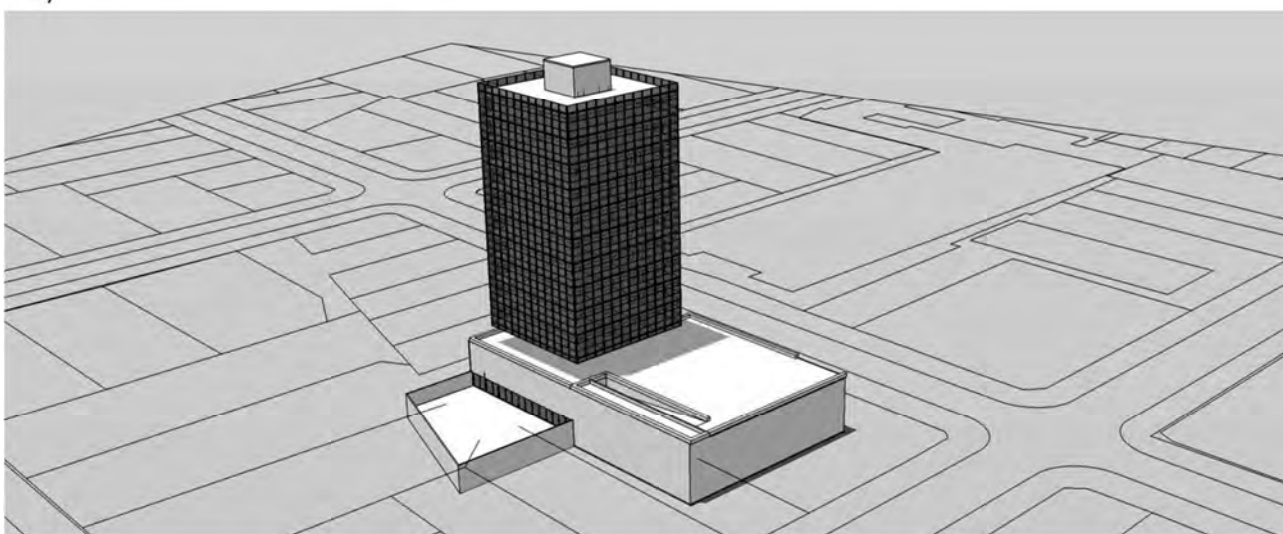
a) Planta tipo 1º andar (+3,00m) ao 9º andar (+28,60m); b) Planta 10º andar (+31,80m) - opção 1; c) Vista aérea da cobertura



a)



b)



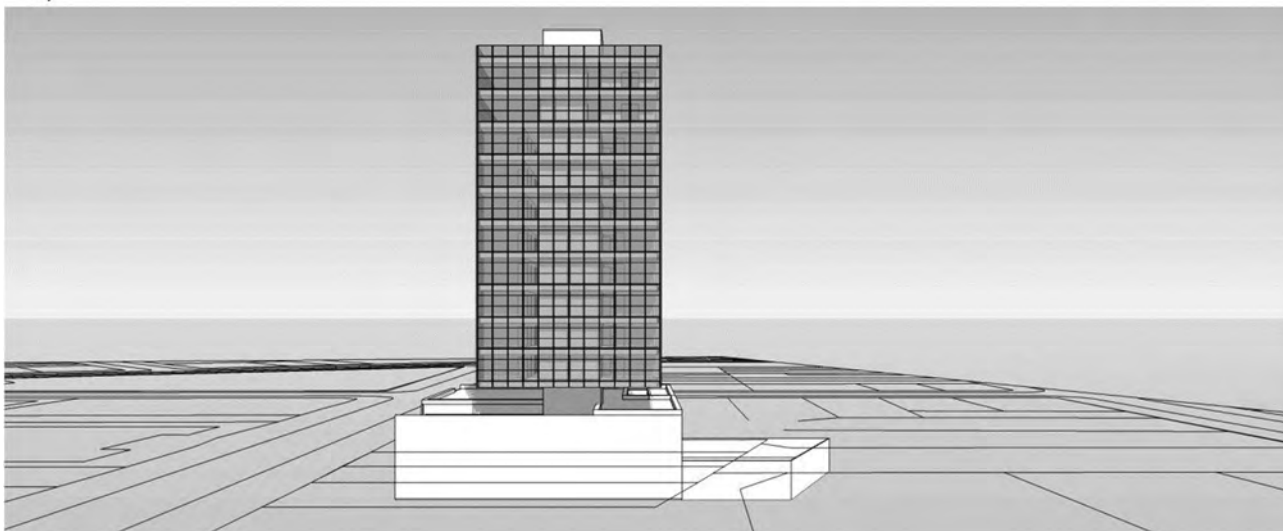
c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

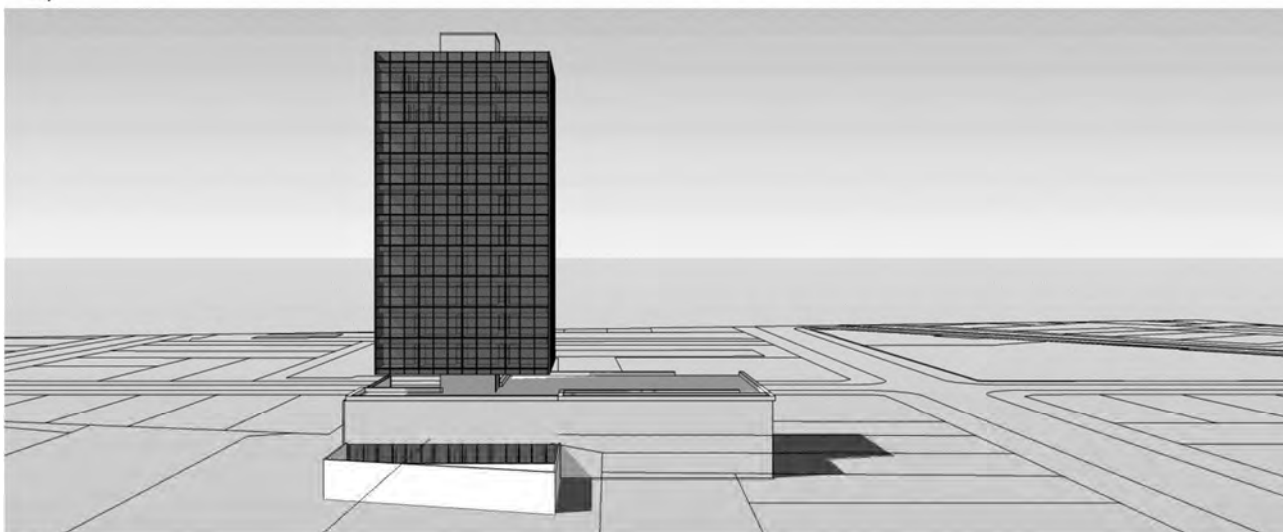
a) Implantação; b) Vista aérea 01; c) Vista aérea 02



a)



b)

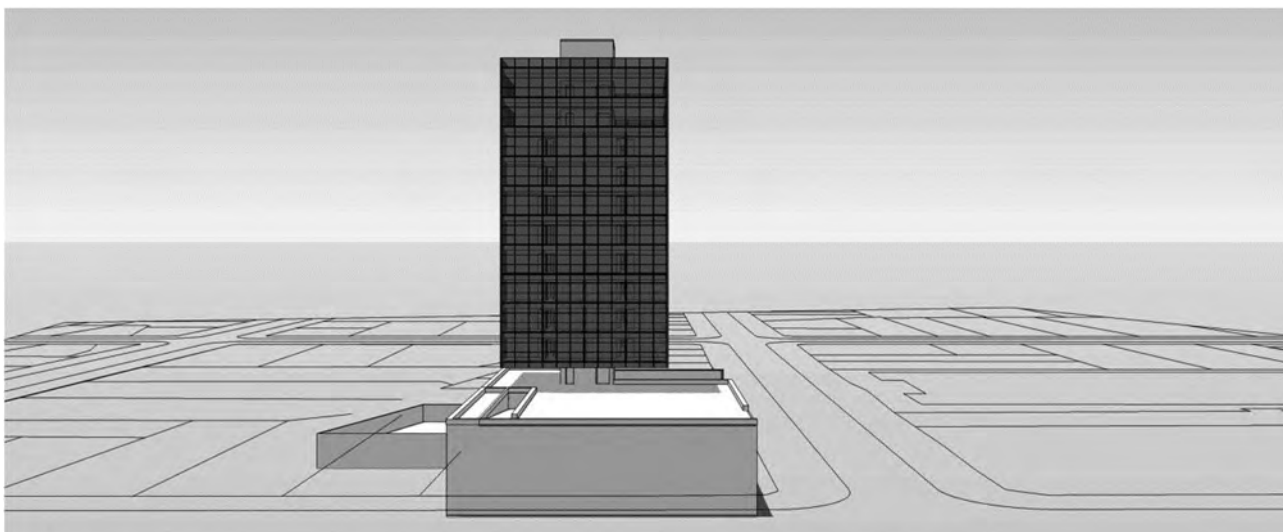


c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

a) Elevação 01; b) Elevação 02; c) Elevação 03





a)



b)

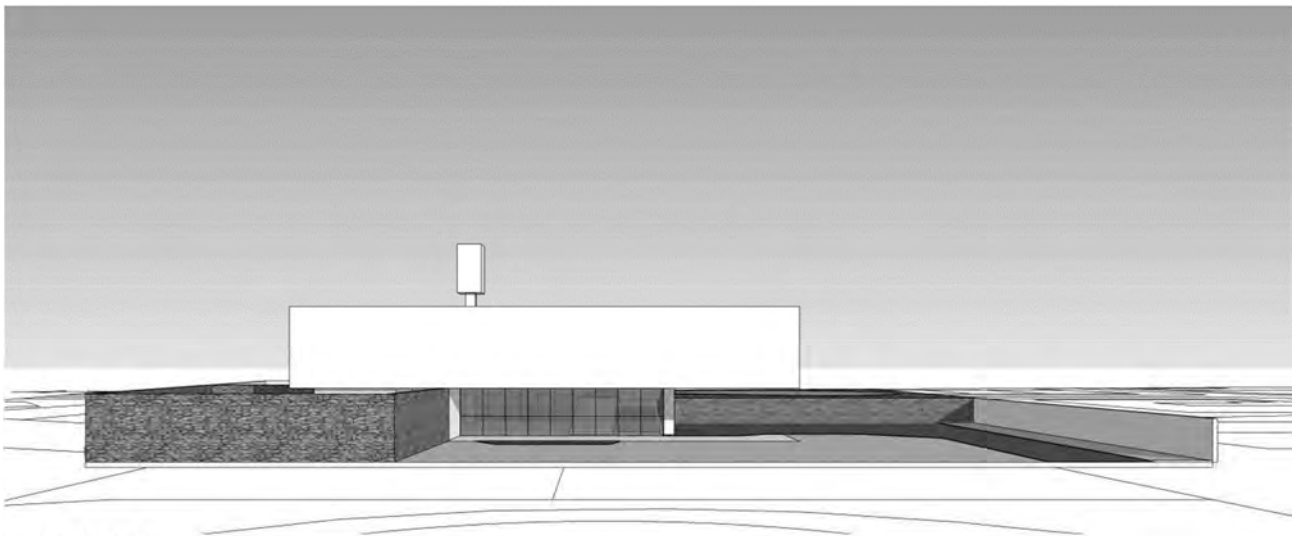


c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

a) Elevação 04; b) Corte; c) Vista do observador 01

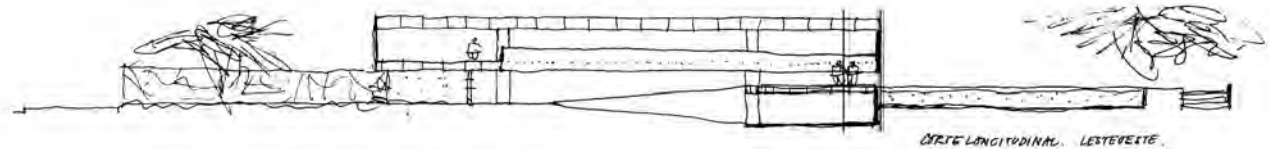
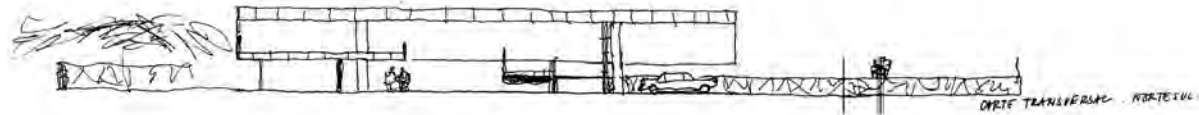




PROJETO 13

## Casa Renato Fauz

Curitiba, 1975



Casa Renato Faucez, cortes transversal e longitudinal (Biblioteca da FAU-USP).

## FICHA TÉCNICA

<b>Data de projeto:</b>	1975 set.
<b>Localização:</b>	Rua Marechal Hermes, s/n, Ahú, Curitiba, PR.
<b>Cliente / contato:</b>	Dr. Renato S. Faucez e Sra. Maria Inês Artigas Faucez (sobrinha do arquiteto).
<b>Situação:</b>	Não construído.
<b>Arquivos:</b>	Estudo preliminar (Biblioteca da FAU-USP).
<b>Observações:</b>	Simulação desenvolvida a partir do estudo preliminar, com referência nas informações do projeto executivo da Casa Edgar Niclewicz (1978), do mesmo período. Inserção da caixa d'água similar sobre um dos 4 pilares.
<b>Proprietário atual:</b>	-
<b>Uso atual:</b>	-
<b>Principal publicação:</b>	-

### **P.13. Informações gerais:**

A proposta para esta casa foi elaborada para o Dr. Renato Faucez, médico, e sua esposa, a Sra. Maria Inez Artigas Faucez, filha de Giocondo Vilanova Artigas. O projeto não foi executado e permaneceu em nível de estudo preliminar, com plantas e cortes esquemáticos apresentados em desenhos à mão livre com escala, feitos pelo arquiteto.

Segundo o Dr. Faucez, em depoimento, o arquiteto propôs uma solução ousada em termos de estrutura. E durante uma consulta a um engenheiro de estruturas, verificou-se que a execução do projeto seria onerosa. Além disso, como o terreno ficava localizado numa área urbana mais isolada na época, isso também contribuiu para a desistência da execução <sup>336</sup>.

### **P.13. Terreno:**

Localizado junto a um *cul-de-sac* no final da Rua Marechal Hermes, sem número, nos fundos de um bosque pertencente ao antigo Cassino do Ahú, bairro de mesmo nome. Possui formato trapezoidal, com dimensões aproximadas de 41,50m de testada, 60m à lateral direita, 45,15m à lateral esquerda e 51,65m nos fundos, e área aproximada de 2.430,00m<sup>2</sup>. A topografia representada nos desenhos parece plana, sendo conferido no local que o desce suavemente da testada para os fundos à esquerda, em direção ao bosque.

### **P.13. Partido:**

É configurado por uma laje nervurada de cobertura de planta quadrada, apoiada em quatro pilares recuados que geram balanços em todo perímetro, de onde descem duas empenas cegas de concreto nos sentidos frente/fundo (leste-oeste). As empenas abrigam o pavimento superior e, como são afastadas do chão, tornam-se independentes do pavimento térreo, provocando um efeito de flutuação.

As fachadas nos sentidos transversais (norte-sul) estão livres de empenas e evidenciam o conjunto da estrutura porticada, que forma um grande abrigo dentro do qual os espaços internos são organizados. Estes espaços internos podem ganhar maior ou menor exposição através de fechamentos transparentes ou opacos.

### **P.13. Programa e organização espacial:**

O programa está organizado em três níveis: pavimento térreo, pavimento superior e subsolo. O acesso é feito por uma via que parte da direita da testada em direção a um pátio localizado na metade transversal do terreno. Desta posição, à esquerda, encontra-se o abrigo de veículos sob a laje de cobertura que se projeta em balanço sobre um trecho do pátio, conformando uma área de transição entre espaço exterior-interior.

A fachada, constituída por um pano de vidro que fecha toda a extensão e o pé-direito duplo, delimita o interior através de uma espécie de vitrine. Através dela revela-se um grande salão social, no PAVIMENTO

---

<sup>336</sup> Dr. Renato Faucez e Sra. Maria Inês Artigas Faucez: depoimento oral ao autor, Curitiba, 09 de março de 2012.

TÉRREO, com os ambientes filtrados pela presença dos planos inclinados das rampas, que partem do hall, em paralelo ao pano de vidro.

Neste salão delimitado por vidros, encontram-se salas de estar e jantar com aberturas protegidas sob os balanços e empenas das fachadas frente/fundo (leste-oeste), onde estão dispostas varandas ao logo do perímetro da área coberta, e que sucessivamente dão acesso a diferentes jardins. Avançando pelo salão, compartimentadas por alvenarias, encontram-se as áreas de serviço, uma escada de acesso íntimo ao PAVIMENTO SUPERIOR. A lavanderia, banheiro e dois quartos de empregadas possuem aberturas para um pátio delimitado por muros de pedra, cuja área ocupa um quadrante junto à lateral esquerda e testada do terreno.

Acima das áreas de serviço, o PAVIMENTO SUPERIOR abriga três suítes com aberturas voltadas para o norte. A laje deste pavimento possui o formato de um “L” que gera um mezanino ao redor do pé-direito duplo do salão e é ocupado por uma galeria à frente aos dormitórios e um estúdio conectado às rampas, com abertura junto do pano de vidro na fachada oposta.

O NÍVEL INTERMEDIÁRIO resultante do patamar das rampas dá acesso a um nível elevado no terreno, pavimentado com pedras e com muros de arrimo de pedra, onde se encontra uma piscina descoberta composta por desenho orgânico. Outro lance de rampas conduz do TÉRREO ao SUBSOLO SEMIENTERRADO, onde se encontram compartimentos como lavabo, sauna, depósitos e vestiários.

### **P.13. Sistema construtivo:**

A forma e o espaço da casa são definidos a partir do lançamento da estrutura de concreto armado bruto que, segundo o vocabulário empregado pelo arquiteto na época, deveria apresentar-se em estado aparente, tanto na superfície das lajes, empenas e pilares.

O uso de alvenarias de pedras em aparelhos irregulares é utilizado nos muros como elemento de vedação o perímetro do terreno e delimitação do pátio de serviço. Placas irregulares de pedras também poderiam ser empregadas na pavimentação de pisos térreos externos como pátios e varandas, não raro se estendendo para as áreas sociais internas, com a intenção de acentuar a continuidade espacial interior-exterior.

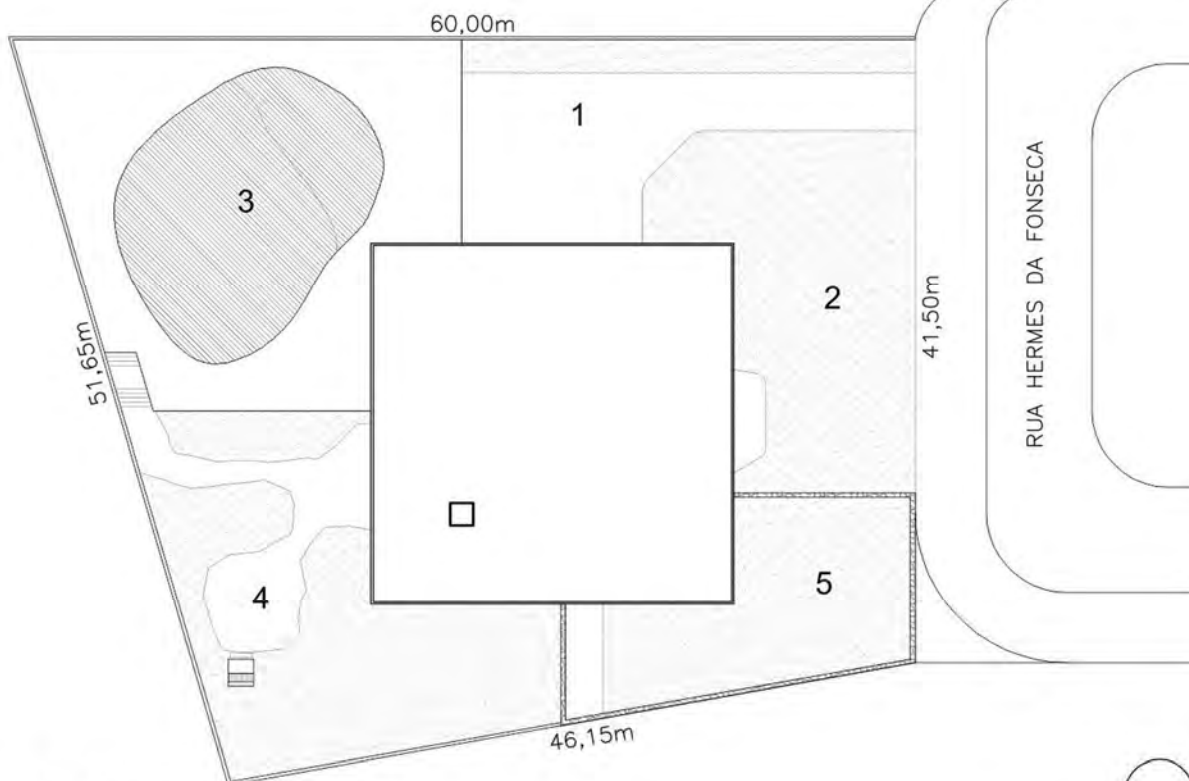
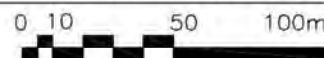
Os fechamentos em alvenaria se restringem às áreas que necessitam compartimentação, como banheiros, serviços e dormitórios, configurando planos e volumes opacos no interior da casa. Nesse contexto cronológico, era comum receberem acabamento com revestimento e pinturas. Ocasionalmente, algumas divisórias internas poderiam ser executadas no próprio concreto aparente. Quanto aos vidros, é provável que sua especificação previsse o tipo temperado, sem esquadrias e com juntas secas quando fixos similares aos que foram utilizados em obras como a Casa Edgar Niclewicz; podendo variar em alguns ambientes com sistemas com esquadrias de madeira ou alumínio, como ocorre na Casa Domschke (1974), em São Paulo.

Pela restrição ao nível de estudo preliminar, não existem maiores especificações de materiais neste projeto, que não as expressas através do próprio desenho.



PLANTA DE SITUAÇÃO

ESC. 1: 2500

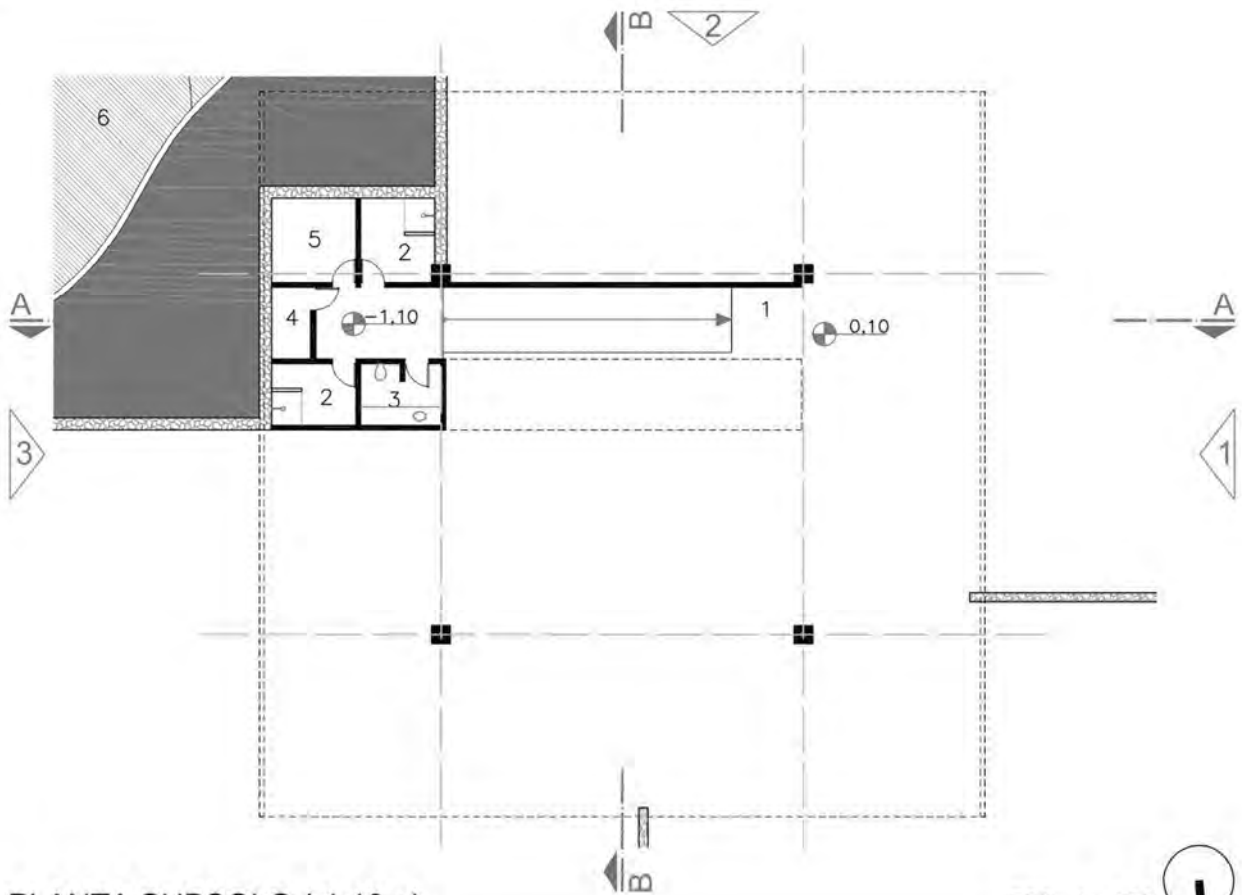


IMPLANTAÇÃO/COBERTURA

ESC. 1: 500

1.ACESSO E PÁTIO/ 2. JARDIM FRONTAL/ 3.PISCINA/ 4.JARDIM POSTERIOR E CHURRASQUEIRA/ 5. PÁTIO DE SERVIÇO.

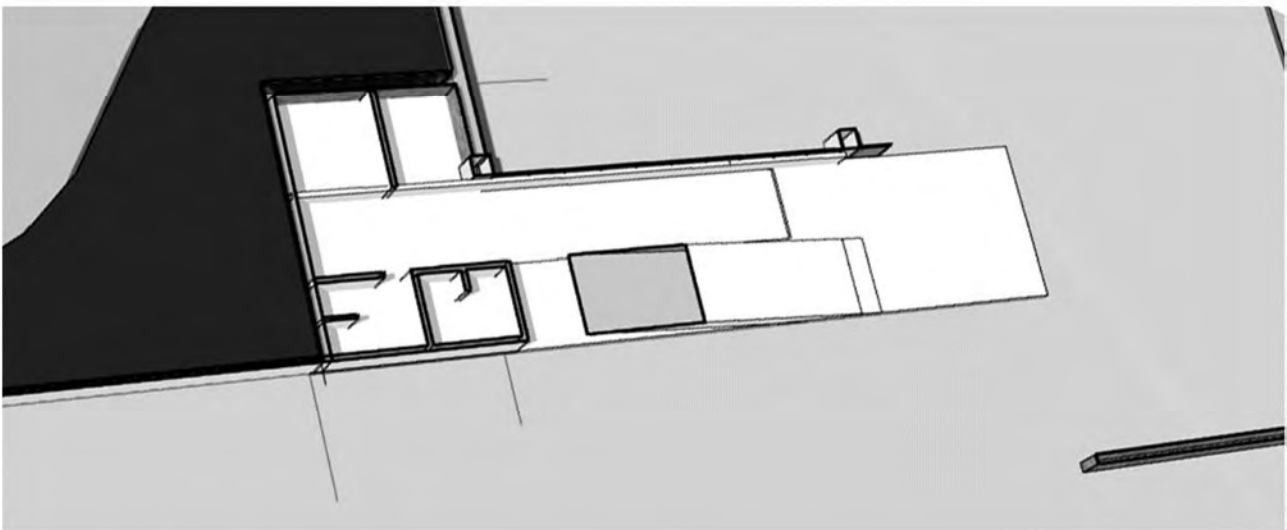
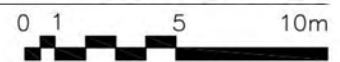




PLANTA SUBSOLO (-1,10m)

1. HALL/ 2.VESTIÁRIO/ 3.WC/ 4.DEPÓSITO/ 5.SAUNA/ 6.PISCINA

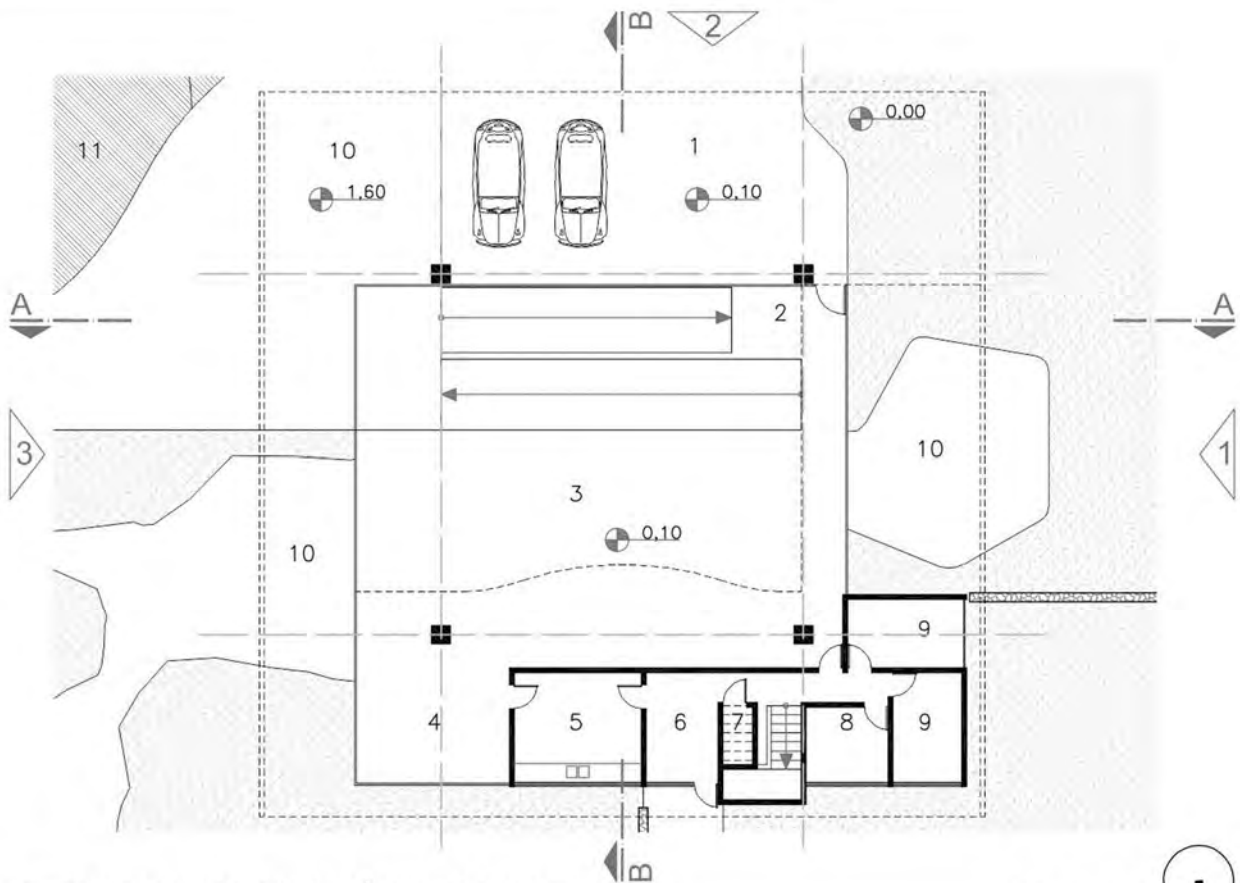
ESC. 1: 250



MAQUETE ELETRÔNICA

Planta subsolo (-1,10m)

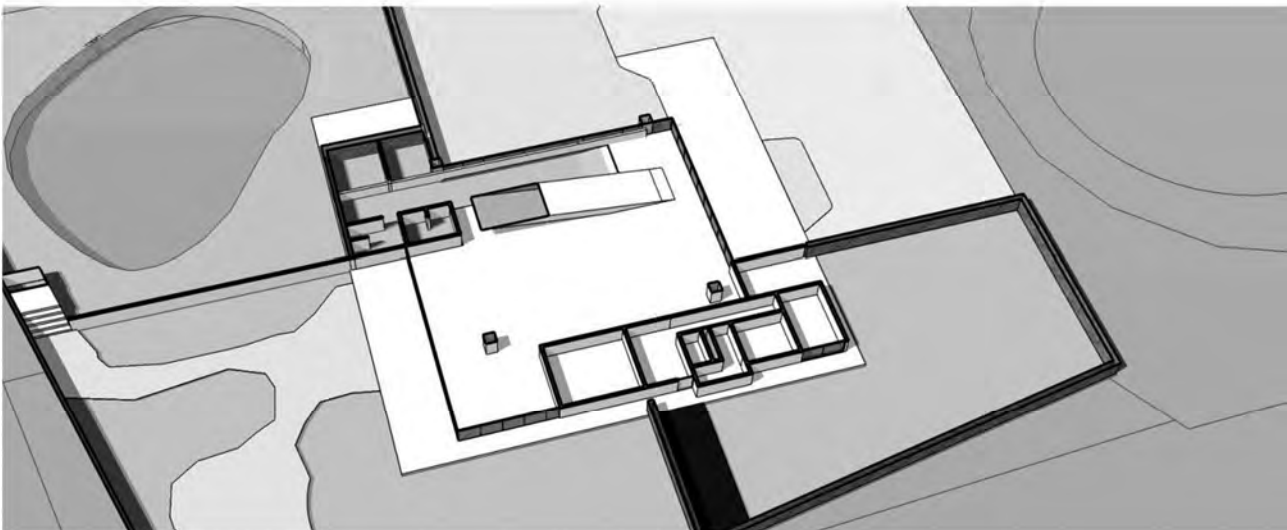
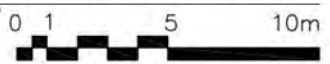




PLANTA PAVIMENTO TÉRREO (0,00m)

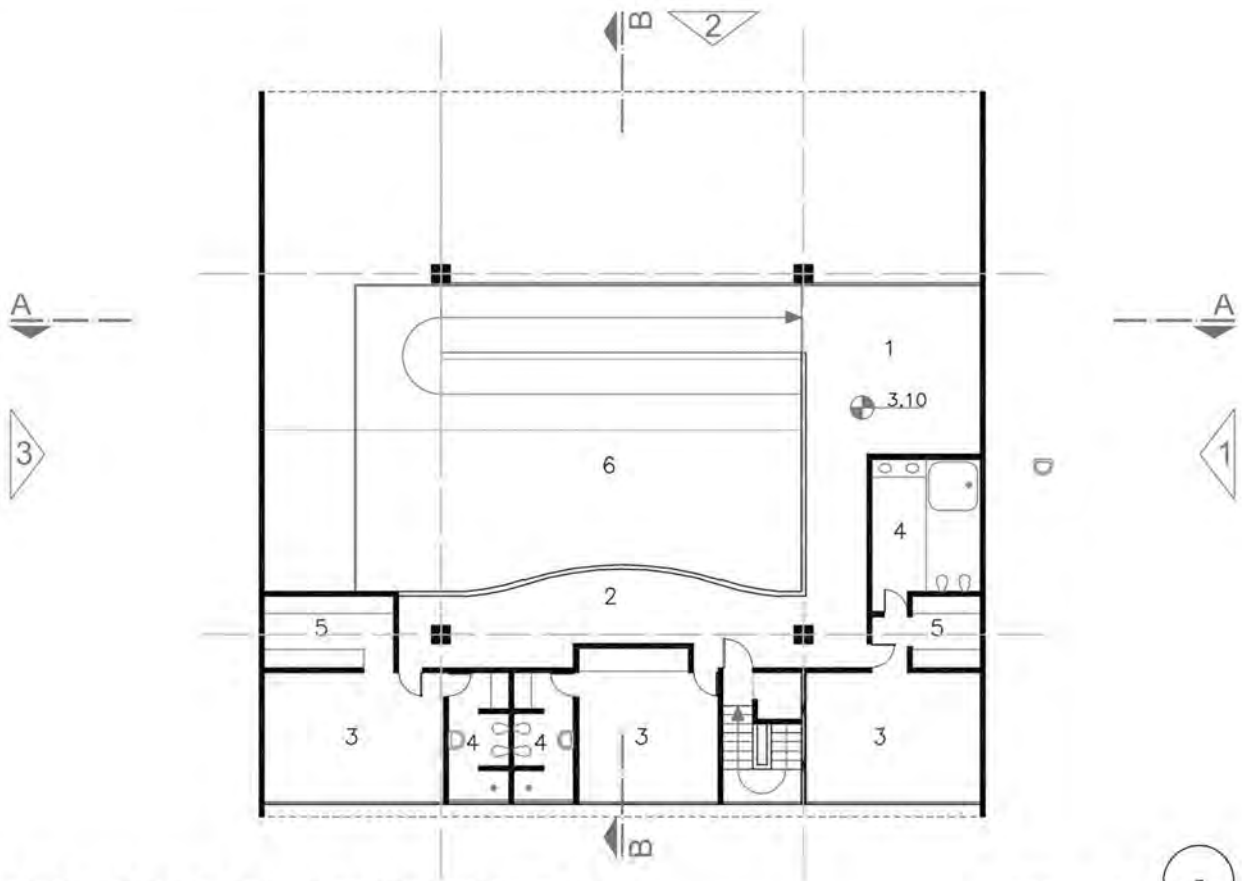
1.PÁTIO E ABRIGO/ 2.HALL/ 3.ESTAR/ 4.JANTAR/ 5.COZINHA/ 6.LAVANDERIA/ 7.DESPENSA/ 8.BWC/ 9.DORMITÓRIO/ 10.VARANDA/ 11.PISCINA

ESC. 1: 250



MAQUETE ELETRÔNICA

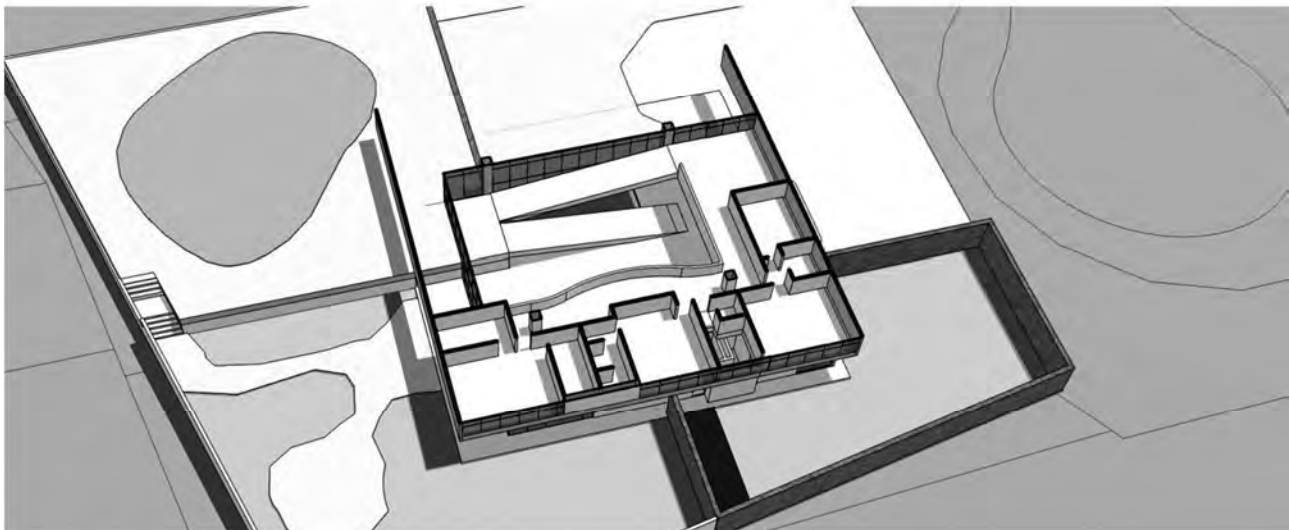
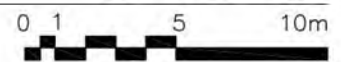
Planta pavimento térreo (0,00m)



**PLANTA PAVIMENTO SUPERIOR (+3,10m)**

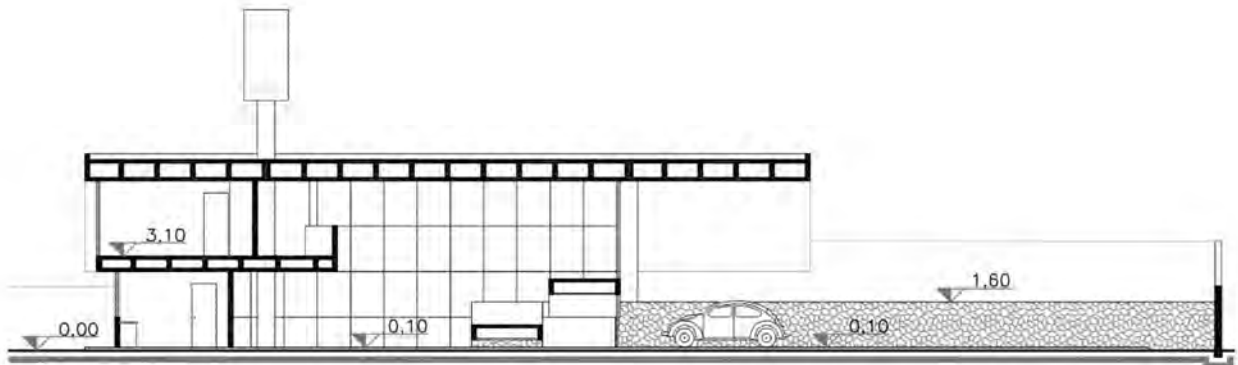
1. ESTÚDIO/ 2. GALERIA/ 3. DORMITÓRIO/ 4. BWC/ 5. CLOSET/ 6. VAZIO

ESC. 1: 250



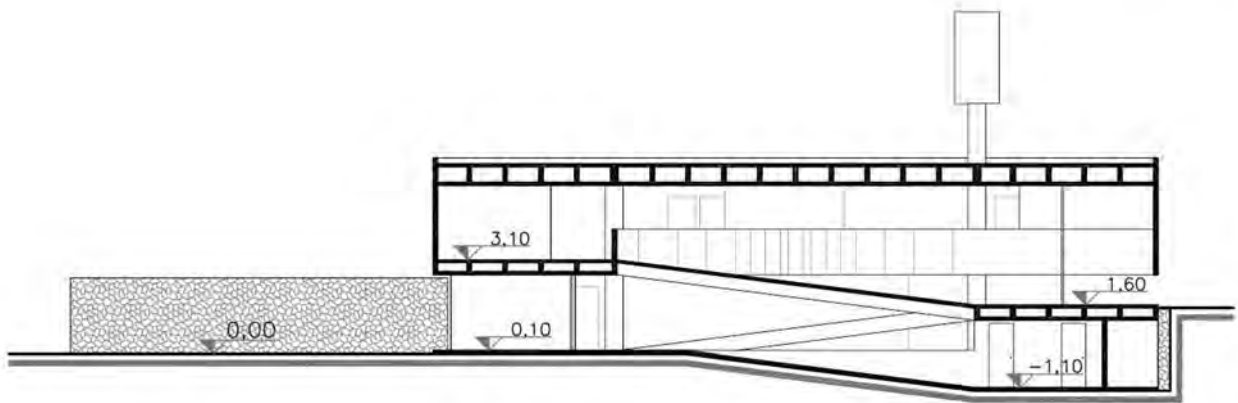
**MAQUETE ELETRÔNICA**

Planta pavimento superior (+3,10m)



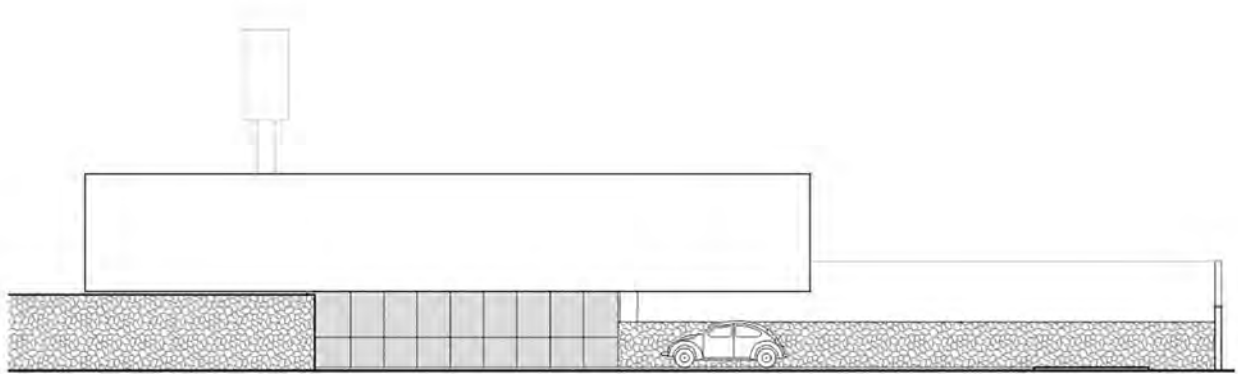
CORTE BB'

ESC. 1: 250



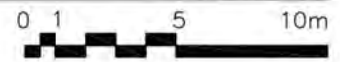
CORTE AA'

ESC. 1: 250

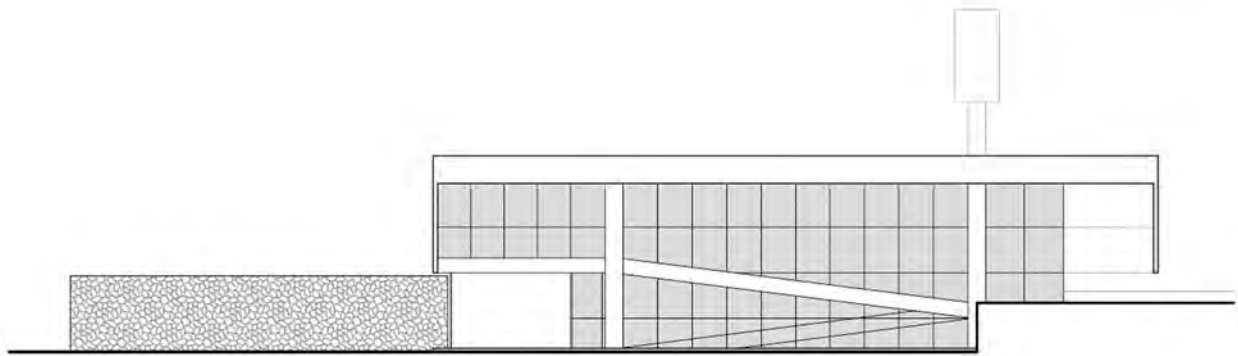


ELEVAÇÃO 1

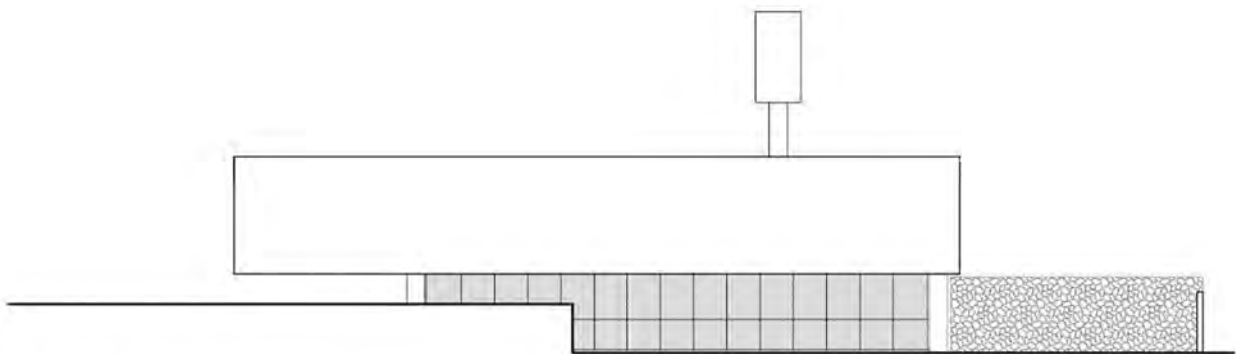
ESC. 1: 250



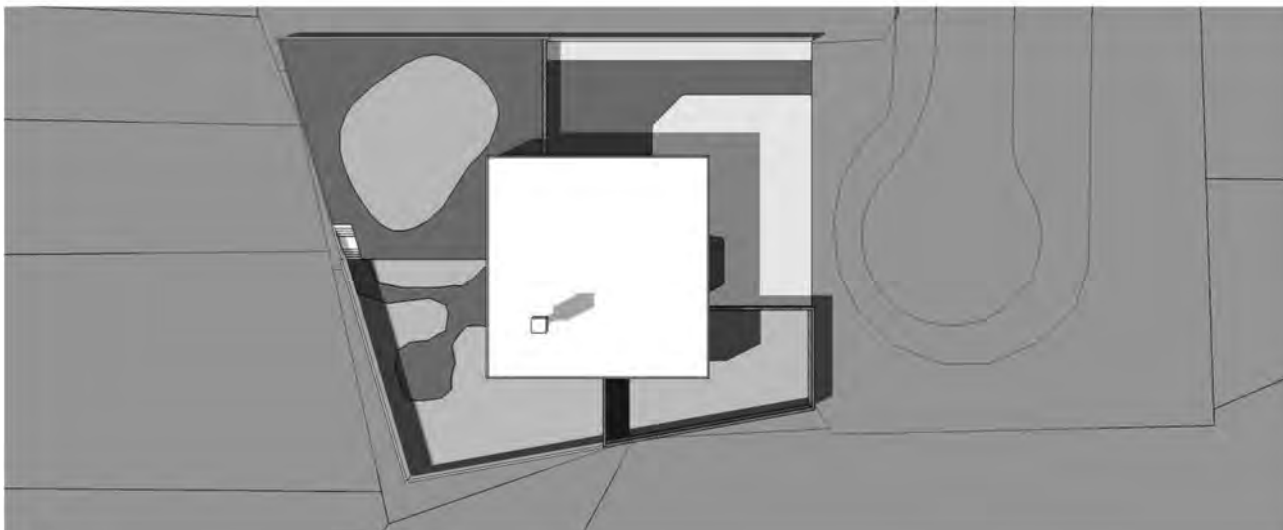
458



ELEVAÇÃO 2



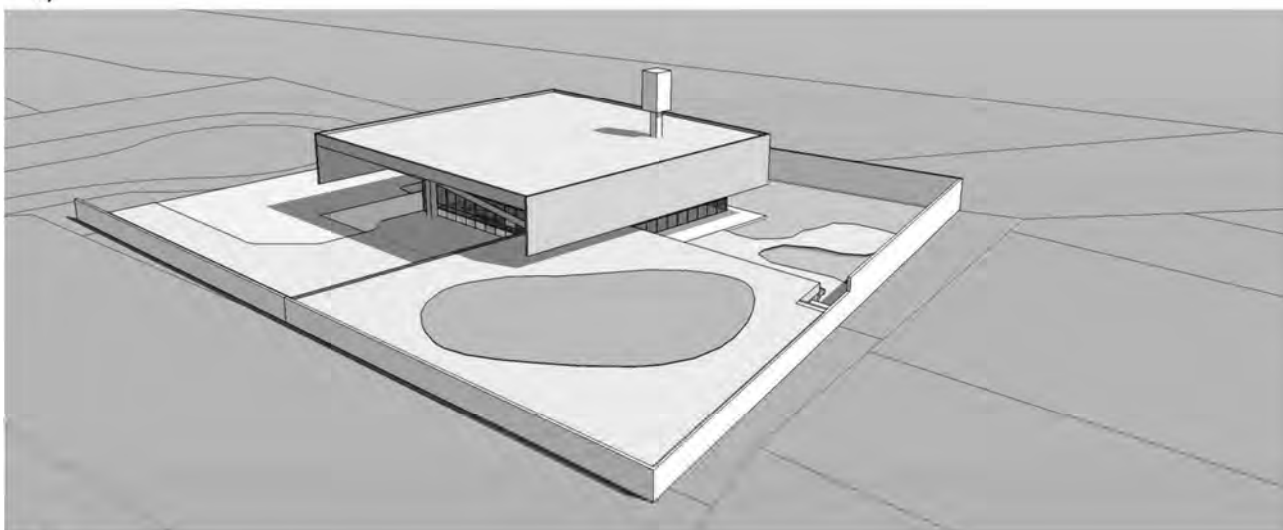
ELEVAÇÃO 3



a)



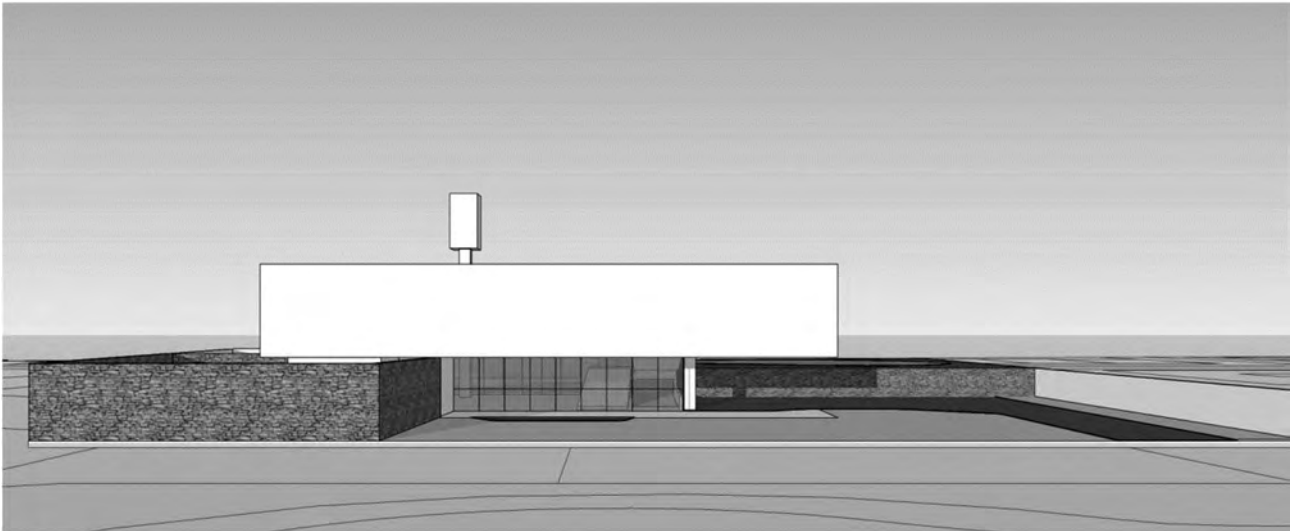
b)



c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

a) Implantação; b) Vista aérea 01; c) Vista aérea 02



a)



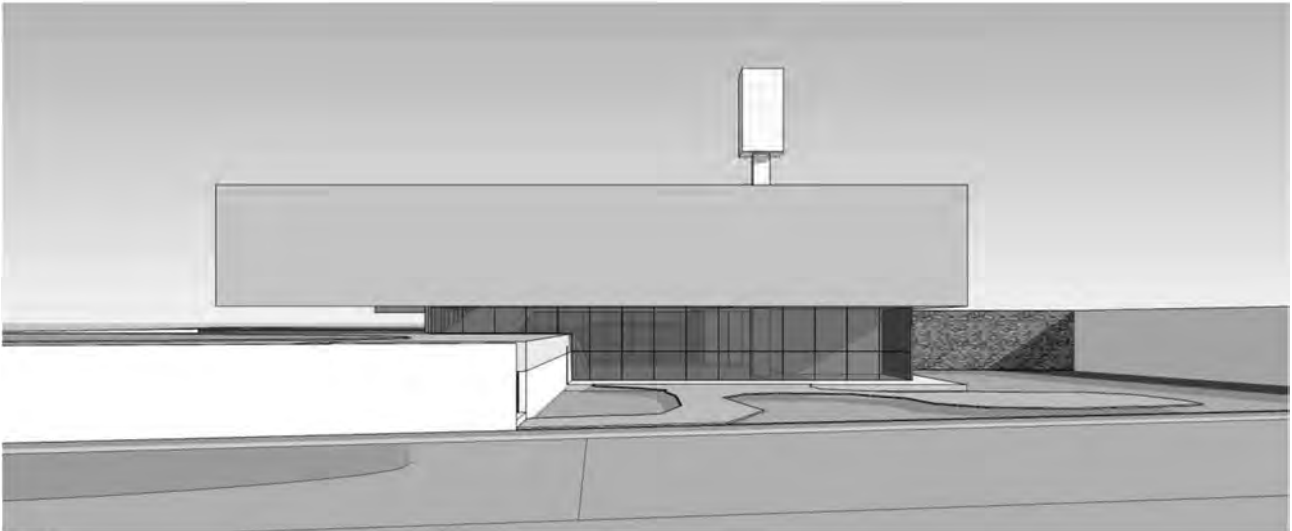
b)



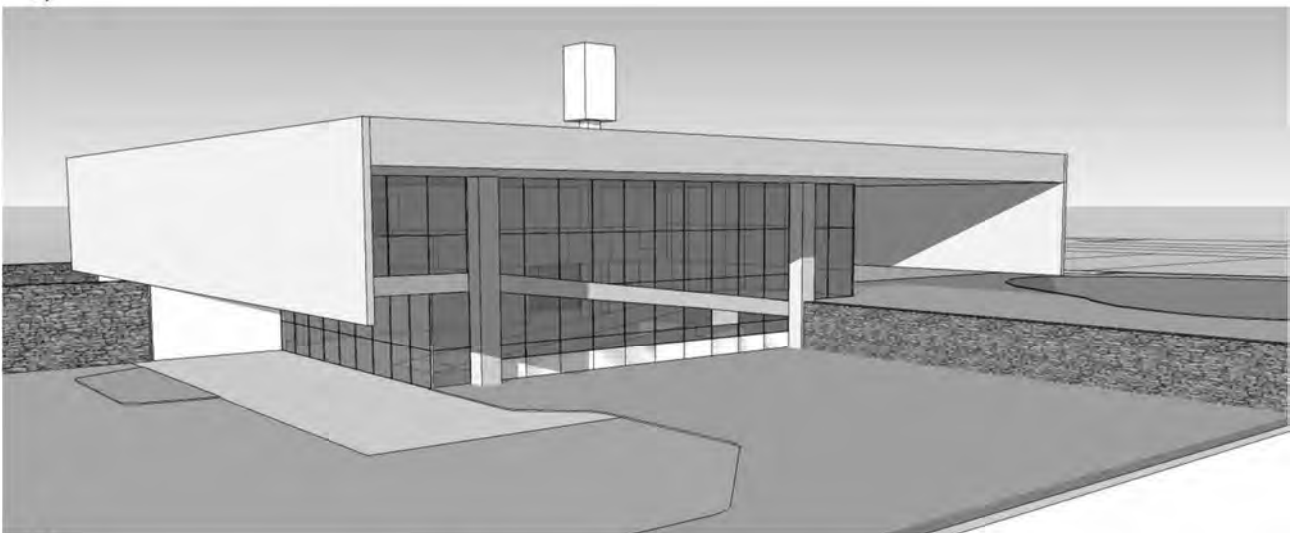
c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

a) Elevação 01; b) Elevação 02; c) Elevação 03



a)



b)



c)

### MAQUETE ELETRÔNICA

a) Elevação 04; b) Vista do observador 01; c) Vista do observador 02







PROJETO 14

## Casa Edgard Niclewicz

Curitiba, 1978

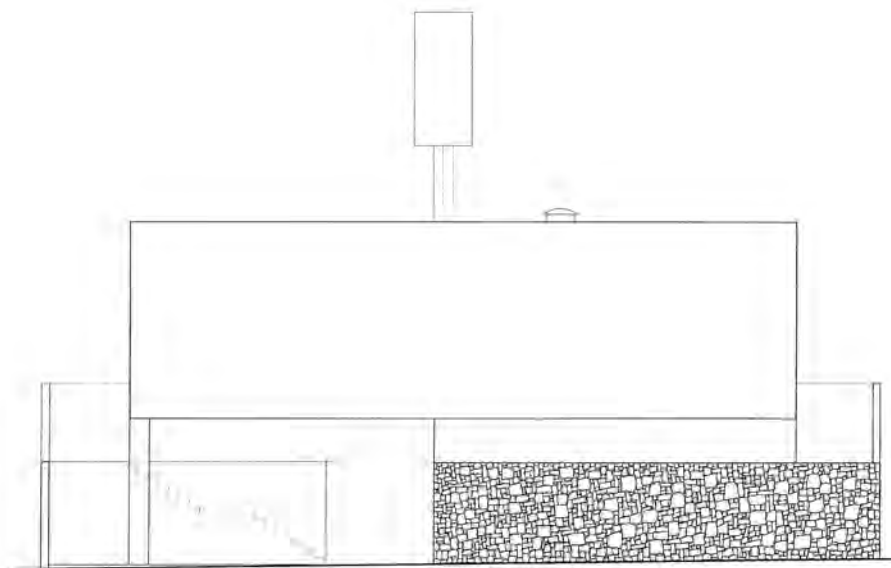


Figura 7: Casa Edgard Niclewicz, elevação frontal (Biblioteca da FAU-USP).

#### FICHA TÉCNICA

<b>Data de projeto:</b>	1978
<b>Localização:</b>	Rua Lourenço Pinto, N. 44, Jardim Los Angeles, Curitiba, PR.
<b>Cliente / contato:</b>	Dr. Edgard A. Niclewicz e Sra. Marcia Artigas Niclewicz (sobrinha do arquiteto).
<b>Situação:</b>	Construído / Conservado (Restaurada).
<b>Arquivos:</b>	Estudo preliminar e projeto executivo (Biblioteca da FAU-USP).
<b>Observações:</b>	<p>A data de 1978 encontra-se registrada no arquivo da FAU-USP e no livro de Alberto Xavier (XAVIER, 1985). Não há data indicada nas pranchas, e foi examinada uma pista de que o projeto poderia ter sido de 1975 (DUDEQUE, 2001), mas uma cópia microfilmada do registro de imóveis arquivada na Prefeitura Municipal de Curitiba atesta que o terreno foi adquirido em 1977 pelos clientes. Permanece a data de projeto como 1978.</p> <p>A edificação foi adquirida pelo arquiteto Marcos Bertoldi, que realizou um processo de restauro e intervenção a partir de 2003.</p>
<b>Proprietário atual:</b>	Sr. Marcos Bertoldi
<b>Uso atual:</b>	Residência e Escritório de arquitetura.
<b>Principal publicação:</b>	<p>DUDEQUE, Irã. <b>Espirais de madeira: uma história da arquitetura de Curitiba</b>. São Paulo: Studio Nobel/ Fapesp, 2001.</p> <p>PACHECO, Paulo Cesar Braga. <b>A arquitetura do Grupo do Paraná 1957 – 1980</b>. 2010. 462p. Tese de Doutorado – Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura - PROPARG, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul.</p> <p>XAVIER, Alberto. <b>Arquitetura Moderna em Curitiba</b>. FCC: 1985.</p>

#### **P.14. Informações gerais:**

O projeto foi elaborado para o Dr. Edgar Niclewicz, médico, casado com a Sra. Márcia Artigas Niclewicz, filha de Joel Vilanova Artigas, irmão mais novo do arquiteto. João Batista também já havia projetado uma casa para seu irmão Joel na década de 1940, na Rua Comendador Fontana, vizinha à casa de Giocondo e cunhado deste, João Átila Rocha.

Este projeto foi executado e constitui uma das três obras remanescentes de Artigas em Curitiba, juntamente com o Hospital São Lucas (1945) e a Casa João Luiz Bettega (1949), atualmente conhecida como Casa Vilanova Artigas<sup>337</sup>. Além do motivo de permanecer conservada, a Casa Niclewicz é mais conhecida que os demais projetos abordados no presente artigo por sua aparição em publicações importantes sobre a arquitetura moderna de Curitiba. Entretanto, a precisão da data do projeto ainda gera dúvidas, sendo encontrada com o ano de 1978 tanto em publicações como no catálogo de projetos do arquiteto do acervo da FAU-USP.

Foi verificado que no estudo preliminar e no projeto executivo do acervo da FAU-USP não aparecem datas registradas em prancha e, em consulta à Prefeitura Municipal de Curitiba, o projeto legal microfilmado consta com datas de aprovação de 4/5/79 (Alvará nº 66.239).

No ano 2003 a casa foi adquirida pelo arquiteto Marcos Bertoldi, a quem pertence até hoje, e passou por criterioso processo de restauração, sem grandes intervenções passou apenas por adaptações para uso residencial e escritório. Desta forma, como a Casa Bettega, a Casa Edgard Niclewicz encontra-se em bom estado de conservação, garantindo assim a preservação da arquitetura moderna de Artigas no Paraná.

#### **P.14. Terreno:**

Localizado em meio de quadra à Rua Lourenço Mourão, nº44, no bairro Jardim Los Angeles. Possui formato retangular, com dimensões aproximadas de 22,00m de testada por 35,20m de profundidade, e área de 774,40m<sup>2</sup>. Sua topografia apresenta um desnível que sobe aproximadamente 2,70m do passeio em direção aos fundos do lote.

#### **P.14. Partido:**

O partido revela-se um “L” que abraça um pátio sombreado por um pergolado de vigas de concreto dispostas no nível da laje de cobertura, ainda que à primeira vista de sua implantação no terreno, a casa parece um simples prisma retangular, recuado de modo independente das divisas e assentado de modo simétrico no terreno.

---

<sup>337</sup> O Hospital São Lucas permanece com uso hospitalar e, apesar de adaptações e acréscimos realizados ao longo dos anos, apresenta-se em bom estado de conservação. E a Casa João Luiz Bettega foi comprada pela arquiteta Giceli Portela de Oliveira, que a restaurou e a transformou em seu escritório e centro cultural com o nome de Casa Vilanova Artigas, em 2005, em homenagem ao seu autor.

As fachadas frontal e posterior caracterizam-se por empenas cegas de concreto elevadas do solo, que compreendem o nível dos pavimentos intermediário e superior, criando um efeito de flutuação do prisma. Deste modo, a estrutura porticada de concreto bruto aparente define a forma geral, que se apresenta com aspecto bastante fechado para quem se depara na rua com um prisma elevado e opaco. Mas através de jogos de interpenetração espacial através dos acessos e níveis, o espaço revela-se com aberturas generosas voltadas para o pátio sombreado, protegido no interior do lote.

#### **P.14. Programa e organização espacial:**

O programa está organizado em quatro níveis: PAVIMENTO TÉRREO (+0,00m); 1º PAVIMENTO (+2,80m); PAVIMENTO INTERMEDIÁRIO (+4,30m) e 2º PAVIMENTO (+5,80m).

A faixa de acesso para veículos e pedestres está localizada no PAVIMENTO TÉRREO à esquerda da testada, passa pelo recuo frontal e penetra sob o PAVIMENTO INTERMEDIÁRIO do prisma, chegando ao abrigo, no mesmo nível do passeio. Opções de acesso partem desta posição: uma escada oculta por um muro de pedras sobe ao longo de outro muro de arrimo paralelo ao primeiro, também de pedra, diretamente para o pátio sombreado que funciona como um estar aberto integrado à piscina e ao estar social. Outra opção é uma porta à direita que entra direto num hall com lavabo, de onde partem rampas para os demais pavimentos da casa. Neste mesmo pavimento, encravado no solo, existem áreas de apoio que podem ser acessadas a partir do abrigo.

466

O 1º PAVIMENTO (+2,80m) ocupa toda a metade direita do prisma e se encontra no nível do pátio sombreado, para onde abre a sala de estar social, que também dialoga com o jardim localizado no recuo lateral direito do terreno. À sua frente, e logo acima do hall de acesso, concentram-se as rampas, cozinha e área de serviço.

Seguindo pelas rampas, chega-se ao PAVIMENTO INTERMEDIÁRIO (+4,30m), que ocupa a faixa frontal esquerda do prisma, logo acima do abrigo. Neste espaço está disposto um estar íntimo delimitado pela empena cega frontal e por uma grande abertura no lado oposto, que com o auxílio de uma parede inclinada, direciona o olhar para o pátio sombreado.

Seguindo novamente pelas rampas com destino ao 2º PAVIMENTO(+5,80m), chega-se a uma circulação, que dá acesso à suíte do casal com uma espécie de hall e, em seguida, conduz aos quatro dormitórios, arranjados como *demi-suítes*, junto de dois banheiros. Toda esta circulação, composta pela rampa e corredor, possui fechamento com vidros temperados que possibilitam a vista ao longo no pátio sombreado.

#### **P.14. Sistema construtivo:**

O sistema estrutural é lançado numa malha regular composta por 3 eixos longitudinais, com um vão de 8,00m e outro de 9,00m entre eles, por 5 eixos com quatro vãos equidistantes em 6,00m. A partir daí a estrutura é lançada e se apresenta em concreto armado aparente nos pilares, vigas e empenas. As empenas das fachadas são duplas, formando uma dupla cortina com um espaço vazio entre elas.

Os pavimentos são estruturados por lajes nervuradas que recebem acabamento interno em gesso e a cobertura é formada por uma laje maciça com vigas invertidas, no mesmo nível das quais se encontram as vigas do pergolado. Além disso, outros detalhes são executados em concreto, como o guarda-corpo em concreto aparente, e a caixa d'água em forma de prisma elevada a partir da extensão de um dos pilares, que recebe pintura na cor vermelha.

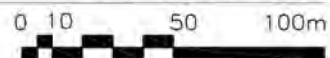
Os muros de fechamento e de arrimo são executados em alvenaria de pedra regular. E a pavimentação do pátio sombreado é feita por placas de pedra irregulares que adentram pelo estar social que se apresenta no mesmo nível.

A alvenaria é utilizada como elemento de fechamento externo em alguns trechos, mas seu uso é predominante como divisória interna entre os ambientes. As vedações das aberturas são feitas por vidro temperado sem esquadria, ampliando a comunicação visual entre interior-exterior.

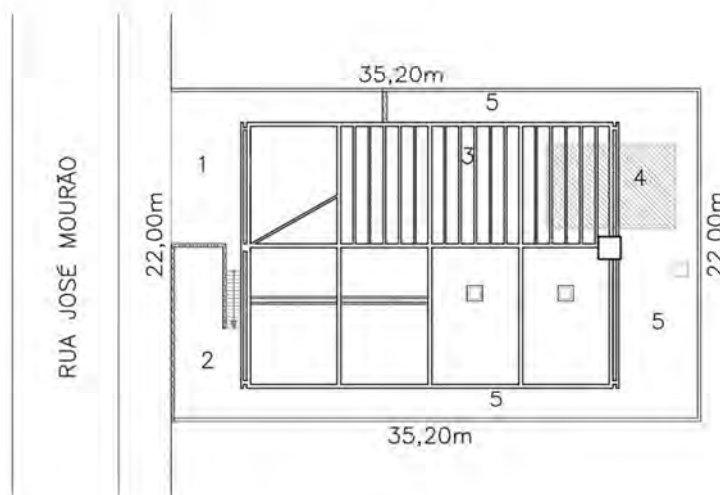


PLANTA DE SITUAÇÃO

ESC. 1: 2500



468

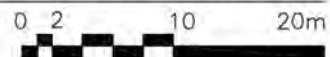


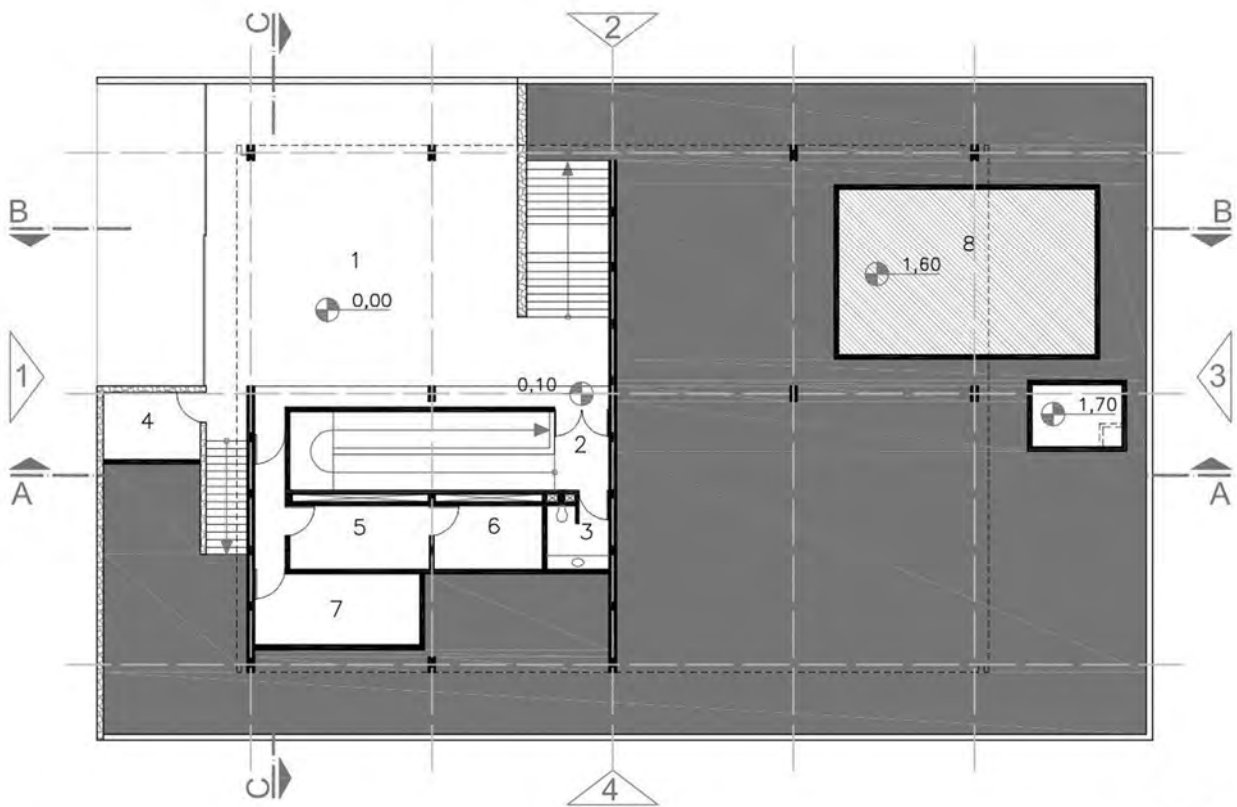
IMPLANTAÇÃO/COBERTURA

ESC. 1: 500



1.ACESSO DE PEDESTRE E VEICULO/ 2.ACESSO SERVIÇO/ 3.PÁTIO E PERGOLADO/ 4. PISCINA/ 5. JARDINS.

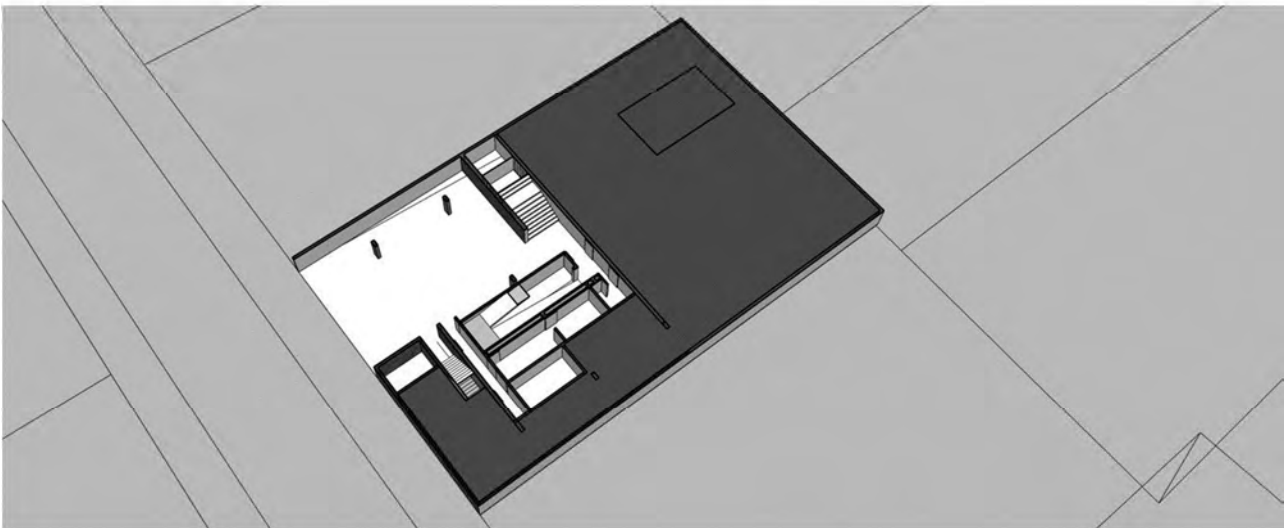
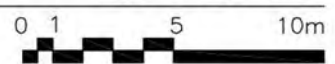




**PLANTA PAVIMENTO TÉRREO (+0,10)**

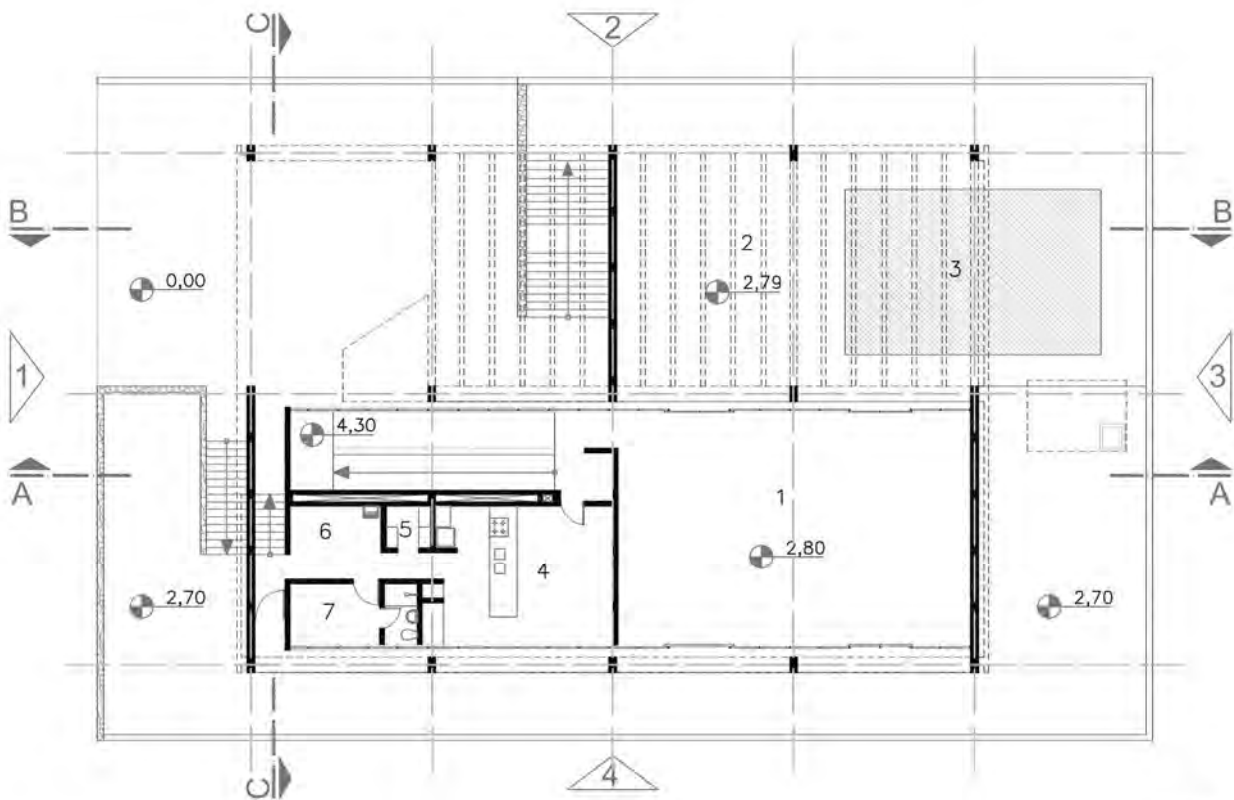
1.ABRIGO/ 2.HALL/ 3.LAVABO/ 4.DEPÓSITO/ 5.ADEGA/ 6.SAUNA /7.ATELIER  
8.PISCINA E EQUIPAMENTOS.

ESC. 1: 250



**MAQUETE ELETRÔNICA**

Planta pavimento térreo (+0,10m)

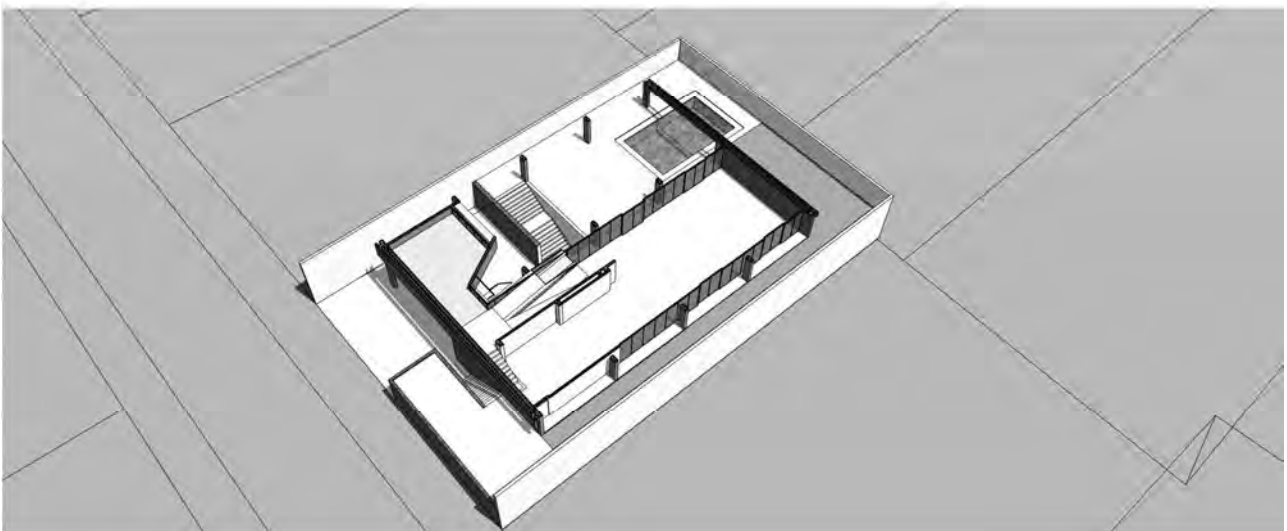
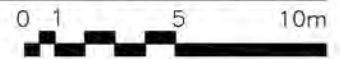


470

**PLANTA 1º PAVIMENTO (+2,80)**

1. ESTAR/ 2. PÁTIO/ 3. PISCINA/ 4. COZINHA/ 5. DESPENSA/ 6. LAVANDERIA/ 7. DORMITÓRIO DE EMPREGADA

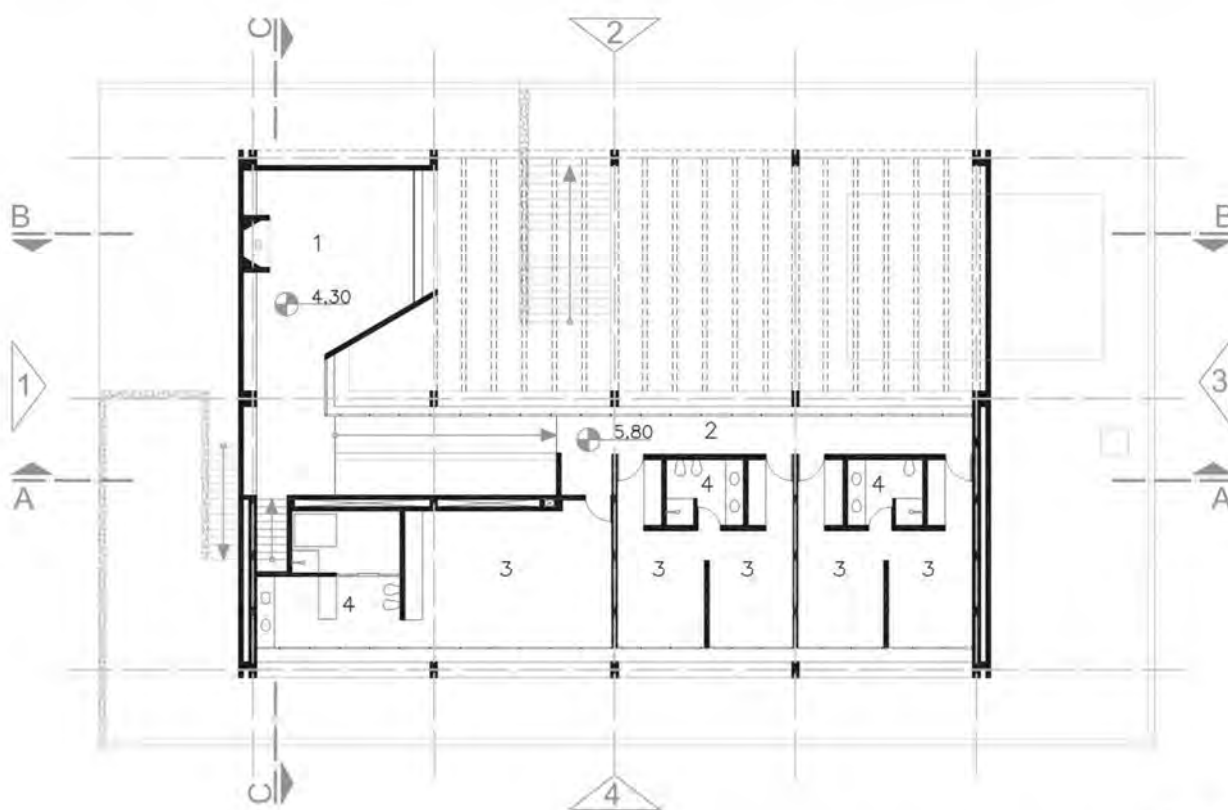
ESC. 1: 250



**MAQUETE ELETRÔNICA**

Planta pavimento 1 (+2,80m)

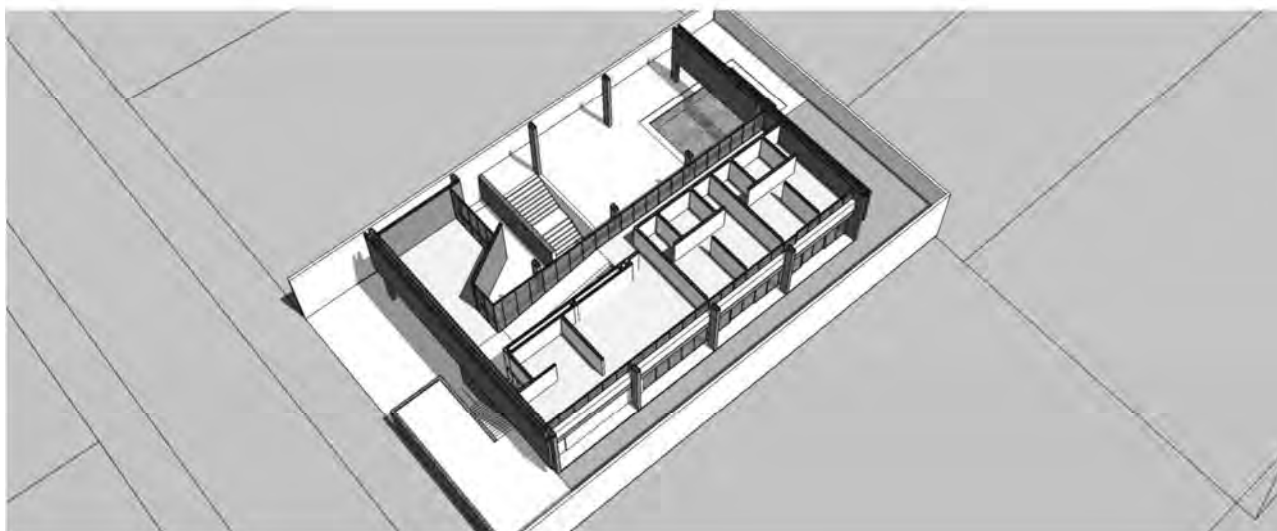




PLANTA PAV. INTERMEDIÁRIO (+4,30) E 2º PAVIMENTO (+5,80)

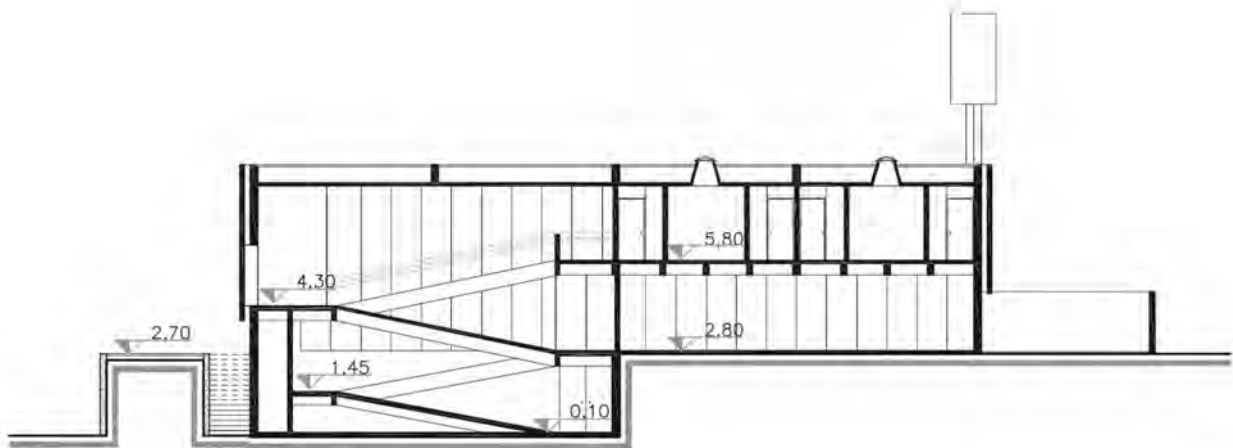
1. ESTAR ÍNTIMO / 2. CIRCULAÇÃO / 3. DORMITÓRIO / 4. BWC

ESC. 1: 250



MAQUETE ELETRÔNICA

Planta pav. intermediário (+4,30m) e superior (+5,80m)

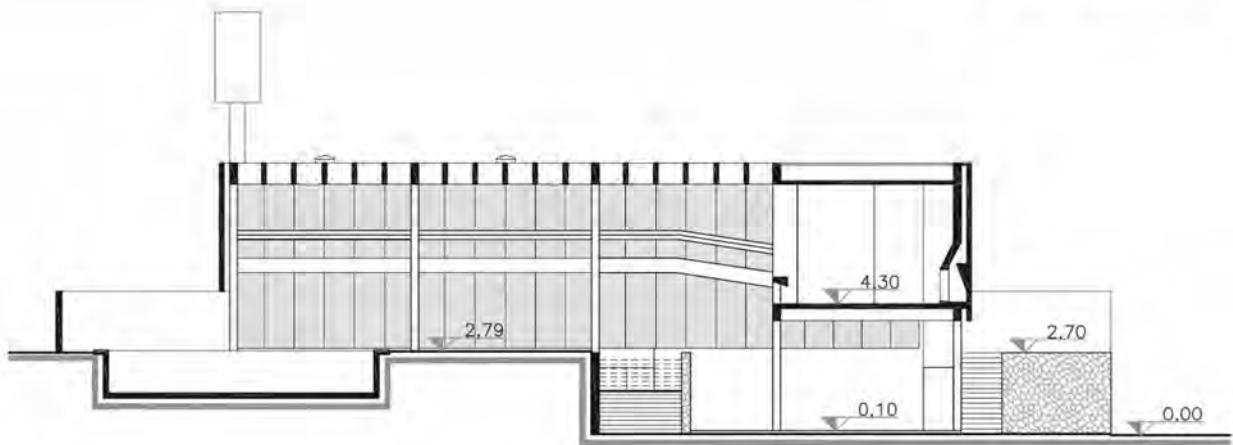


CORTE AA

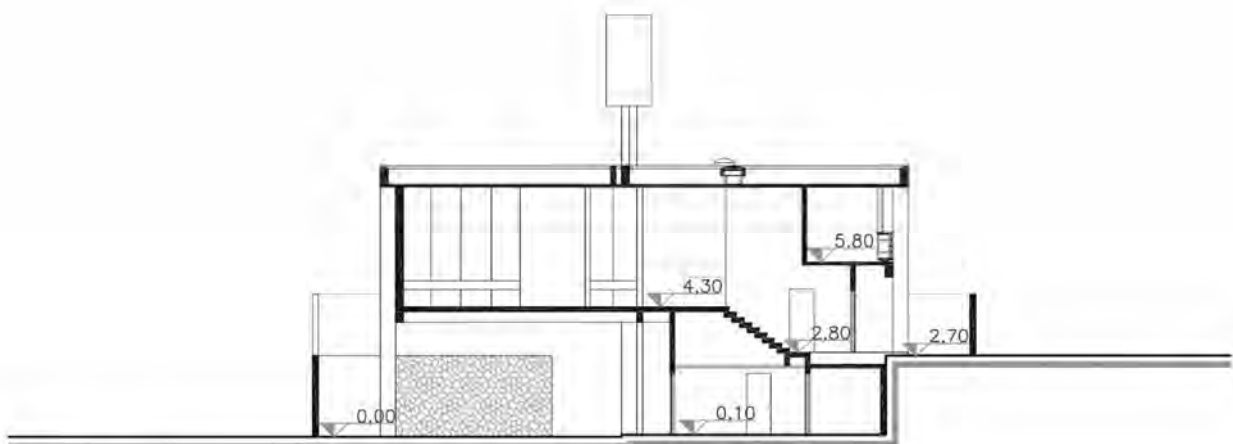
ESC. 1: 250



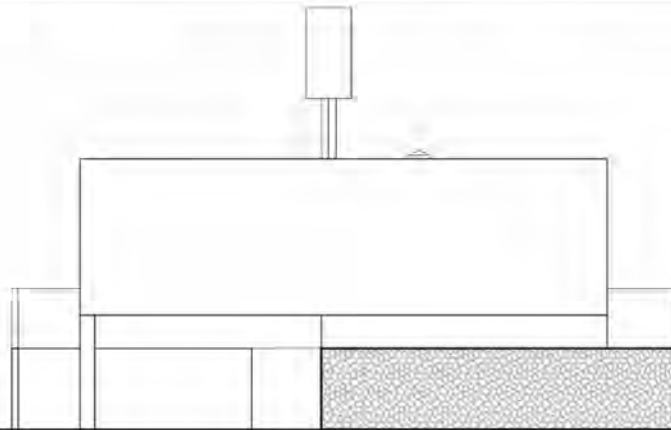
472



CORTE BB



CORTE CC

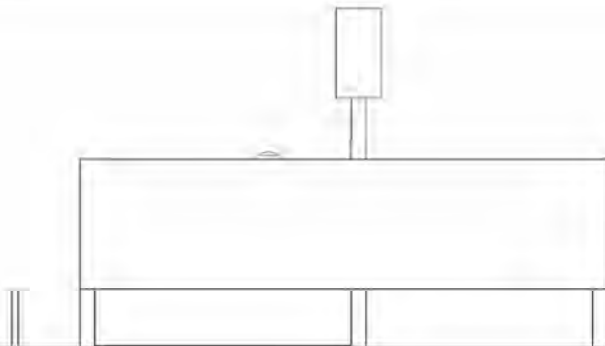


ELEVAÇÃO 01

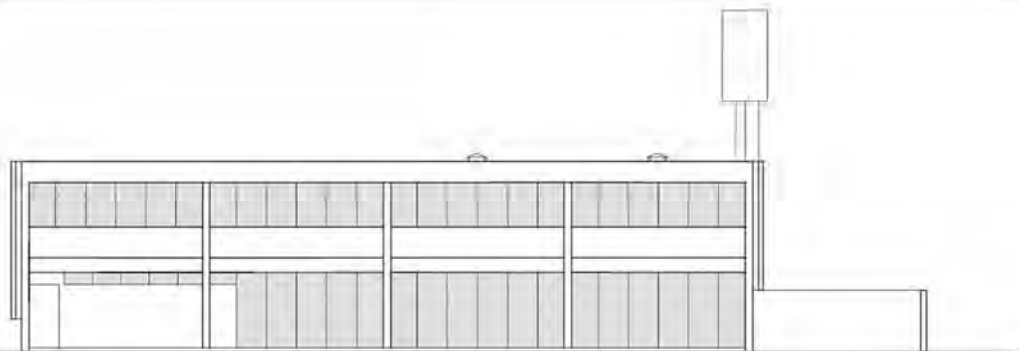
ESC. 1: 250



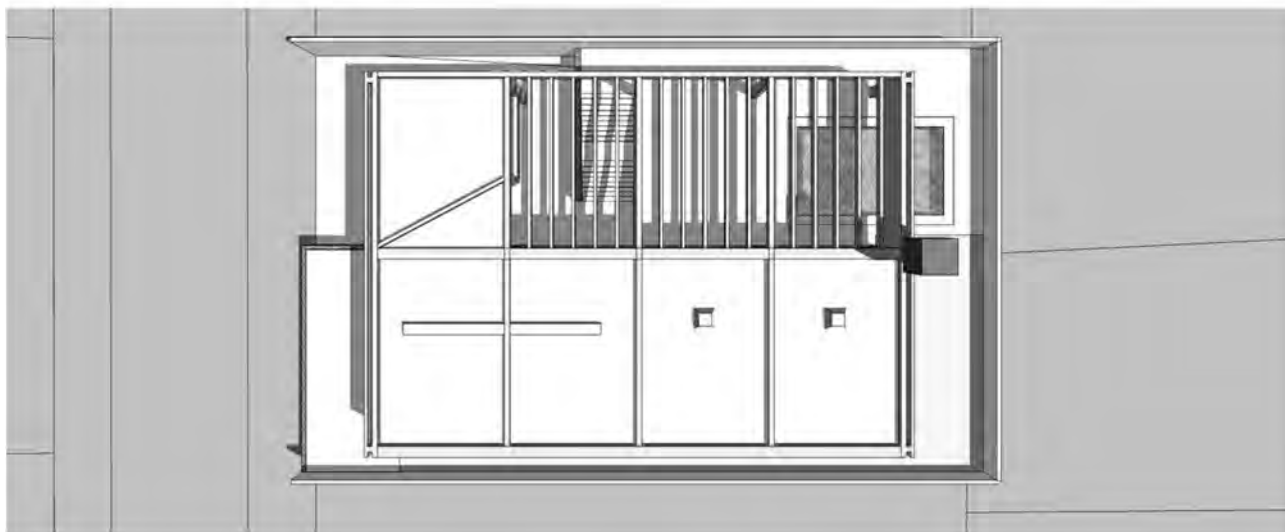
ELEVAÇÃO 02



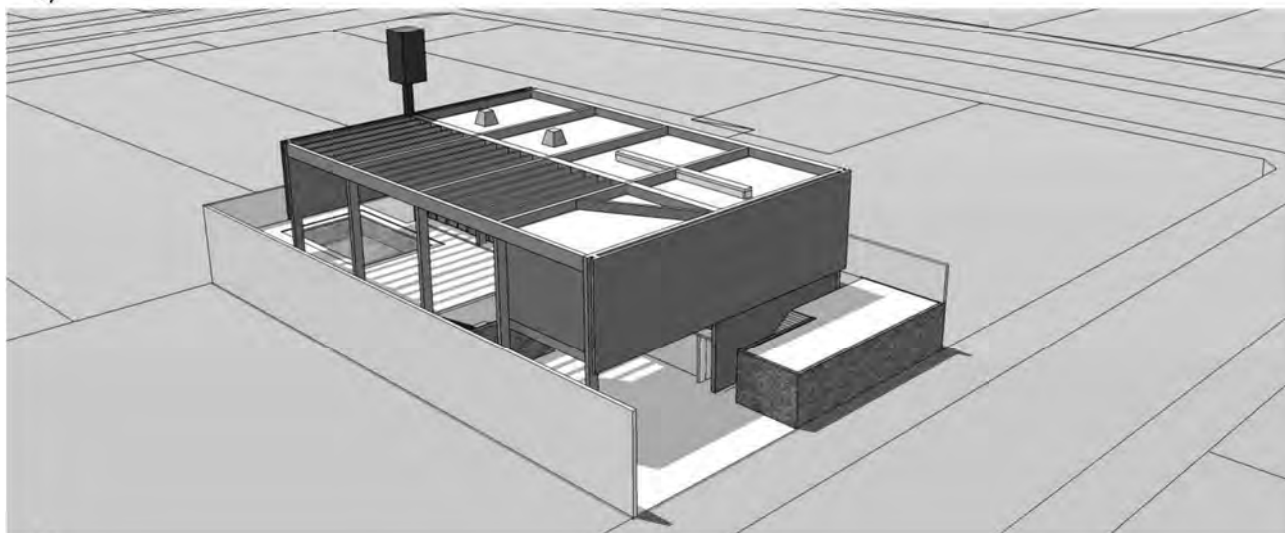
ELEVAÇÃO 03



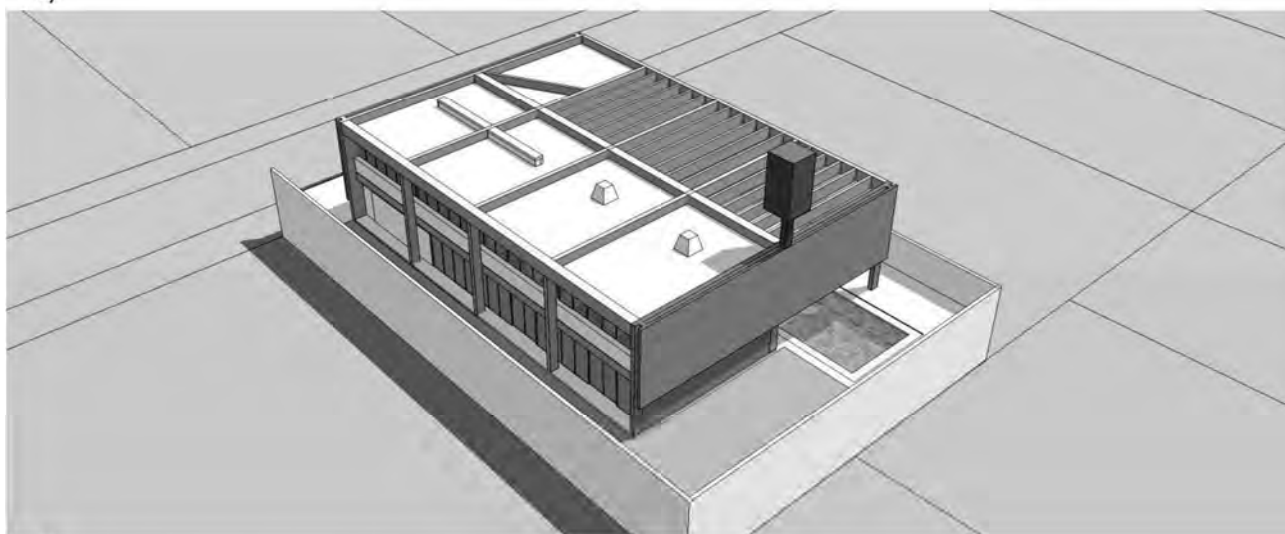
ELEVAÇÃO 04



a)



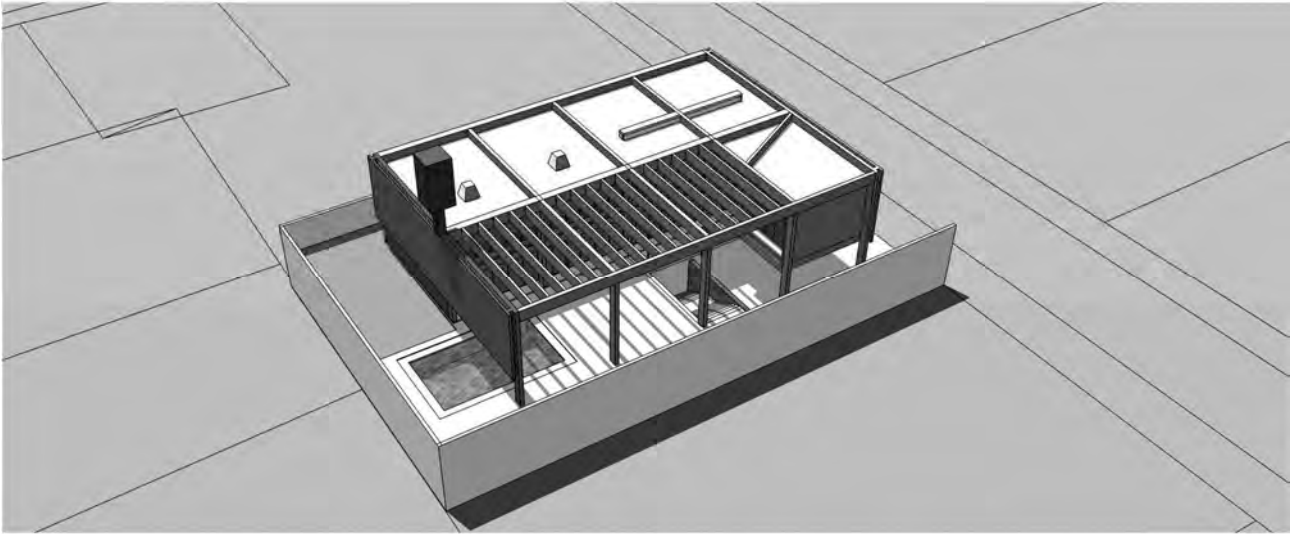
b)



c)

**MAQUETE ELETRÔNICA**

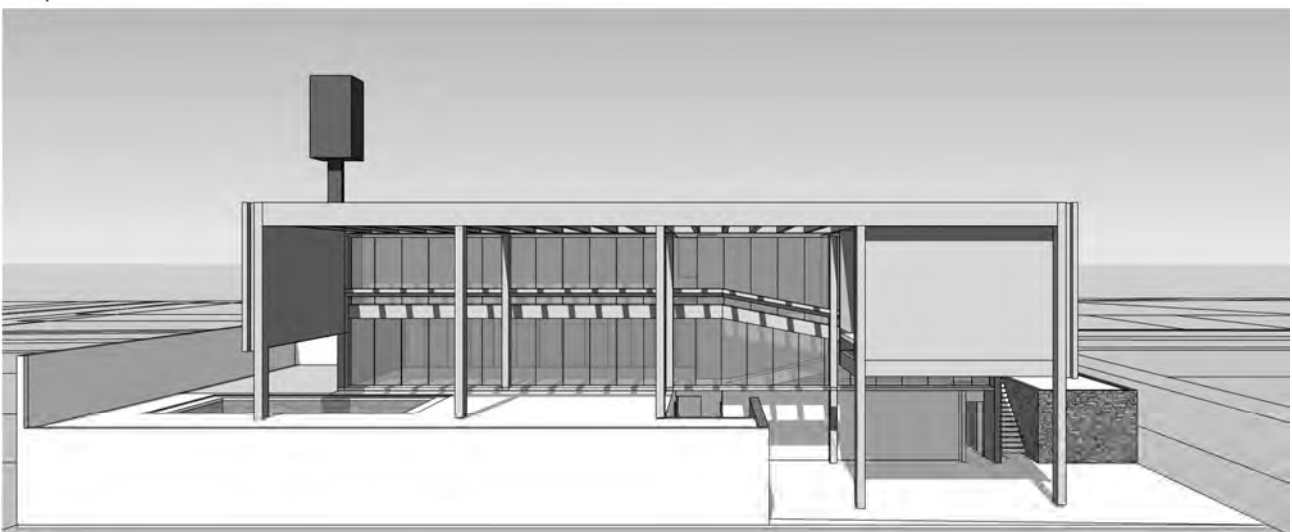
a) Implantação; b) Vista aérea 01; c) Vista aérea 02



a)



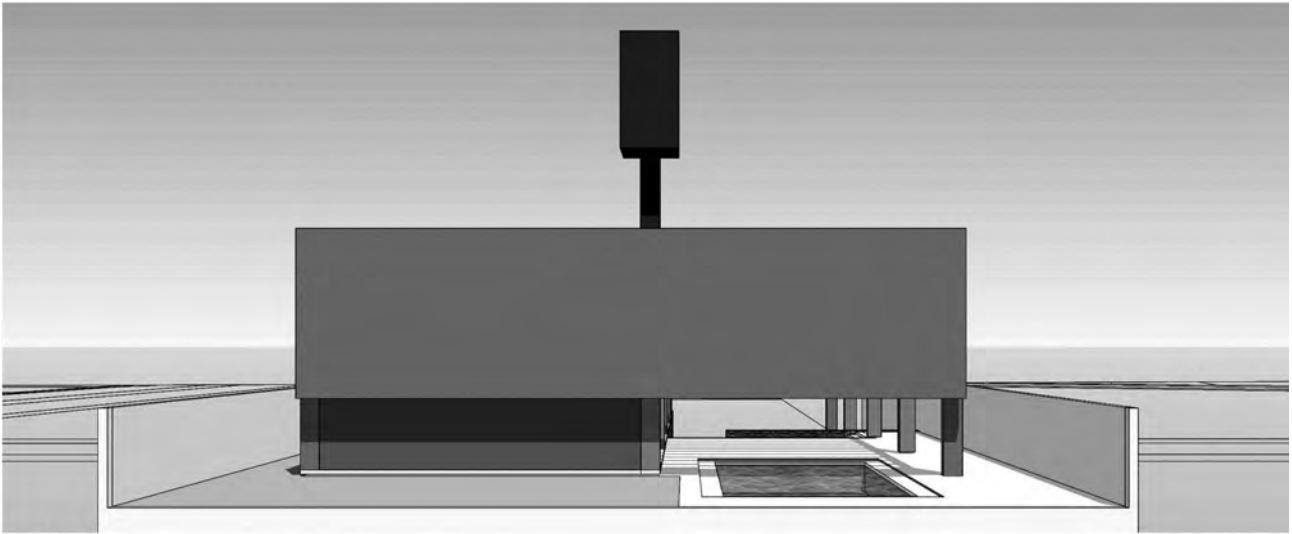
b)



c)

**MAQUETE ELETRÔNICA**

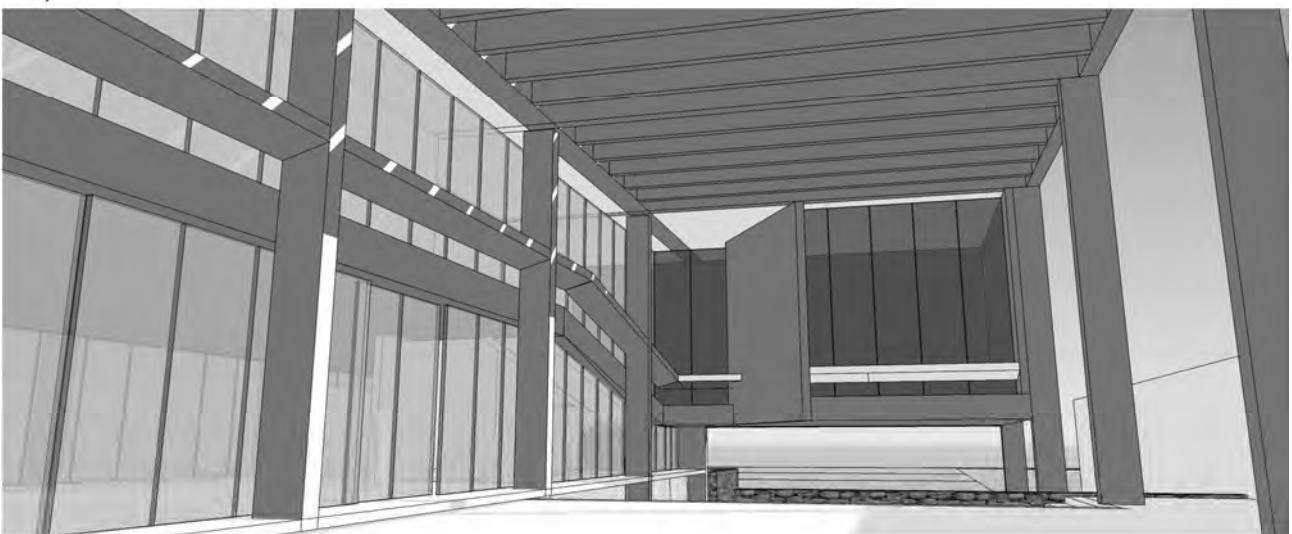
a) Vista aérea 03; b) Elevação 01; c) Elevação 02



a)



b)



c)

**MAQUETE ELETRÔNICA**

a) Elevação 03; b) Elevação 04; c) Vista do observador 01



a)



b)

c)

## FOTOGRAFIAS

a) Fachada frontal (Fonte: DUDEQUE, 2001); b) Vista do pátio interno para estar social e circulação dos dormitórios;  
c) Vista do pátio interno do fundo para a frente do terreno (Fonte: Biblioteca da FAU-USP).



## FOTOGRAFIAS

a) Destaque da caixa d'água na paisagem do quarteirão; b) Vista da fachada frontal; c) Vista da fachada frontal a partir de uns dos acessos (Fonte: Bruna Oliva, 2014).





## FOTOGRAFIAS

a) Acesso/garagem; b) Acessos de serviço ; c) Acesso social e escadaria de acesso ao pátio (Fonte: Bruna Oliva, 2014).



a)



(c)



b)



(d)

## FOTOGRAFIAS

a) Vista das rampas a partir da escadaria de acesso ao pátio; b) Jardim e fachada lateral leste; c) Acesso social; d) Vista do pátio para o estar e circulação dos dormitórios (Fonte: Bruna Oliva, 2014).



a)



b)



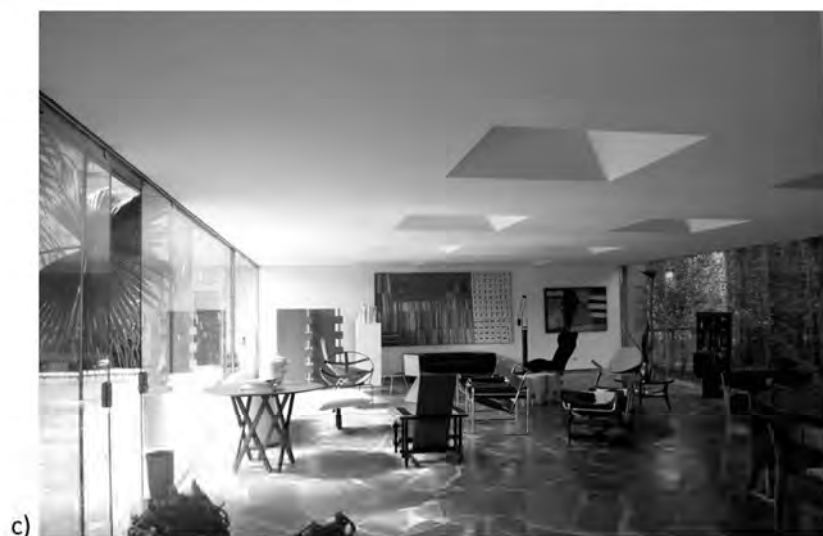
c)



(d)

## FOTOGRAFIAS

a) Vista dos fundos para piscina e pátio; b) Vista do pátio para piscina e fundos; c) Empena da fachada posterior e caixa d'água d) Pergolado (Fonte: Bruna Oliva, 2014).



## FOTOGRAFIAS

a) Vista do estar íntimo para o pátio; b) Vista da circulação dos dormitórios para pátio e empena da fachada posterior ;  
c) Estar (Fonte: Bruna Oliva, 2014).



a)



(b)



c)

## FOTOGRAFIAS

a) Vista da rampa a partir do estar b) Vista da rampa a partir do estar íntimo; c) Circulação dos dormitórios (Fonte: Bruna Oliva, 2014).



### Características do recorte pesquisado Registro e possibilidades de novos temas Construções remanescentes, preservação, conservação e reconhecimento

A pesquisa da obra de Vilanova Artigas no Paraná revela uma produção significativa em termos de projetos e propostas elaboradas para as cidades de Curitiba, Ponta Grossa e o balneário de Caiobá, ao longo das décadas de 1940, 1950, 1960 e 1970. O recorte pesquisado, que abrange os projetos para estes três centros urbanos, completa a metade parte da produção do arquiteto no Paraná, juntamente com a série de obras em Londrina, produzidas entre 1948 e 1955, mais conhecida e já reunida na pesquisa *Artigas e Cascaldi: arquitetura em Londrina*, de Juliana Suzuki (2003); e uma terceira parte de projetos em outras cidades que foram levantados, mas cuja análise permanece em aberto. O saldo levantado foi de um total de 34 projetos no Paraná: 14 em Curitiba, 2 em Ponta Grossa, 1 em Caiobá, 12 em Londrina e 5 em outras localidades – Maringá, Apucarana, Arapongas, Paranaguá e Paranaíba (numa área do atual município de Querência do Norte).

Diferente das relações entre Artigas e os projetos de Londrina, que ocorreram através de sua sociedade com Carlos Cascaldi, como demonstra Juliana Suzuki, os projetos analisados na presente pesquisa estão relacionados diretamente aos vínculos de Artigas no Paraná, tanto a familiares como amigáveis de sua geração. Com isso, tornou-se necessário investigar a ligação do arquiteto com o Paraná, que ultrapassa a delimitação restrita aos projetos arquitetônicos, e encontra pontos de relevância em alguns marcos biográficos relacionados ao período de sua infância e juventude em Curitiba, e na pequena cidade de Teixeira Soares. Algumas dessas relações vivenciadas por Artigas exerceram influência na própria formação da personalidade do arquiteto e, conseqüentemente, refletiram em sua produção arquitetônica e intelectual.

Inicialmente, o plano desta pesquisa tinha como pretensão delimitar os projetos elaborados para a cidade de Curitiba. Porém, com a constatação de que os projetos em Ponta Grossa e Caiobá possuíam vínculos semelhantes, julgou-se que pertenciam a um mesmo grupo a ser investigado. Deste modo, procurou-se levantar e analisar a produção de Artigas para estas três cidades. E ainda, contextualizar estes recortes com a obra geral do arquiteto, reafirmando a sua importância como pioneiro da arquitetura moderna no Paraná.

**a) Características do recorte pesquisado:**

Sobre o recorte é interessante destacar que o registro de projetos ao longo de quatro décadas oferece estudos de caso que abrangem as diferentes fases da produção do arquiteto.

Nos primeiros projetos analisados na década de 1940 em Curitiba há exemplos da fase inicial do arquiteto, com o uso do vocabulário de influência wrightiana que, aplicado a construções concebidas com técnicas tradicionais como a *Casa José Mehry* e a *Casa Joel Artigas*, respectivamente de 1942 e 1944. Estes projetos revelam maneiras inovadoras no espaço residencial em relação aos partidos e à organização espacial. Na metade da década registram-se quatro exemplares da transição do arquiteto para o vocabulário racionalista, como o *Hospital São Lucas*, a *1ª Casa Álvaro Correia de Sá*, a *Casa Inocente Villanova Jr.*, a *Casa Coralo Bernardi*, todos elaborados em 1945. E, mais dois projetos residenciais ao final da década, a *Casa Bettega*, cuja concepção ocorreu em 1949 e a construção na década seguinte, e a *2ª Casa Álvaro Correia de Sá*, construída em Ponta Grossa, também de 1949.

Neste período de transição observa-se o uso da linguagem relacionada ao concreto armado, como a composição de prismas mais puros e pilotis, entre outras características que contrastam com muros de pedra ou tijolos aparentes, remanescentes da influência wrightiana. Com isso, observa-se que a transição de linguagem de Artigas não é uma negação completa das lições da arquitetura de Wright, mas a um processo de investigação das principais premissas levantadas por estas duas tendências internacionais da arquitetura moderna. A pesquisa do arquiteto durante os anos de 1940 veio formando uma espécie de moral construtiva – como comentou Lina Bo Bardi na revista *Habitat* nº1, de 1950 – que, mais do que constituir meras influências, compôs a primeira etapa da construção de um vocabulário próprio deste arquiteto, cujo passo seguinte seria a intensificação da crítica.

Este processo crítico de Artigas acentuou-se no início da década de 1950, através de seus primeiros textos publicados, que analisavam as duas principais tendências da arquitetura moderna da época sob uma ótica intelectual de esquerda. Militante ativo, o arquiteto critica os principais vultos da arquitetura internacional que o influenciaram, Wright e Le Corbusier, acusando-os de servir aos propósitos do imperialismo. E almeja, diante da realidade brasileira, outro caminho que estivesse em maior coerência com o desenvolvimento alcançado pelo Brasil.

Durante esta década, apesar do número de projetos ser menor do que na anterior os temas são mais variados em termos de programa e porte. No Paraná, Londrina constituiu um



laboratório para a laboração de uma série de projetos concebidos à luz do vocabulário racionalista, em que foram experimentadas diferentes resoluções formais extraídas do repertório do concreto armado. Mas o senso construtivo de Artigas estava atento ao contexto dos projetos que lhes eram confiados. E com um uso mais moderado do concreto, o arquiteto projetou a *Casa Orlando Holzmann* na cidade de Ponta Grossa, em 1952. A construção empregou predominantemente técnicas tradicionais como a alvenaria de pedras e de tijolos para responder a um sentido de economia, sem que, no entanto, a residência deixasse de possuir um aspecto moderno, tanto na aparência como na organização espacial.

A variedade de pesquisa arquitetônica realimentou as reflexões teóricas do arquiteto e ocasionou registros de projetos inusitados. Um caso menos comum aos projetos mais conhecidos do arquiteto foi o *Edifício de Escritórios Thamar Gomes de Araújo*, projetado em Curitiba em 1959. Uma torre em lâmina com planta e fachadas livres com fechamentos alternados entre *pans de verres* e *brises* de concreto remete à elementos comuns da linguagem racionalista, mas aproxima-se das pesquisas formais realizadas por Niemeyer durante a década de 1950, com a presença de pilotis em “V” no pavimento de transição entre a torre e o embasamento.

Os processos de crítica e pesquisa de Artigas apontaram para novos rumos e uma nova poética projetual a partir da segunda metade da década de 1950, com a *Casa Olga Baeta* (1956) e se consolidaram na década de 1960 como processos de experimentação técnica-estética. Entre projetos para residências e edifícios de maior porte destinados à educação e ao lazer, o arquiteto ensaiou novos experimentos com o concreto armado bruto. A concepção estrutural e formal passaram a significar um único gesto criativo, aliado ao aspecto do concreto “como tirado das fôrmas”, inicialmente com camadas de pintura e depois em estado aparente.

Os pontos de apoio foram além da forma *standard* dos pilotis e ganharam maior importância formal e caráter experimental. Alguns casos não dizem respeito à exploração de formas geométricas – triangulares, trapezoidais, piramidais – mas a uma curiosa solução com emprego de troncos de árvore apoiando uma laje de concreto. A primeira experiência ocorreu na *Casa de Praia Giocondo Vilanova Artigas*, projetada para seu irmão em 1961 na praia de Caiobá. Quatro troncos de árvore rústicos apoiam o vão central de um único plano horizontal, apoiado nas extremidades junto aos muros laterais, e sob o qual o programa da casa é acomodado. Seis anos depois, o experimento seria retomado com um sentido simbólico de

protesto contra a situação política brasileira na Casa-manifesto Elza Berquó (1967), em São Paulo.

Com o agravamento da repressão política, que culminou com o afastamento de Artigas da atividade docente na FAU-USP, instituição à qual destinou grande energia, a atividade do arquiteto, professor e militante durante a década de 1970 concentrou-se no ofício de projetar. Assim elaborou diversos projetos em cidades do interior de São Paulo e cidades de outros Estados brasileiros entre as regiões norte, sul e sudeste. Muitos destes projetos foram concebidos com uma linguagem amadurecida, caracterizada pelo uso extensivo do concreto armado, exposto em seu estado bruto e aparente. Ao longo desta década, Artigas também foi agraciado com prêmios e homenagens que prestaram o reconhecimento de sua obra e atuação no ensino da arquitetura.

Após quase uma década e meia, Artigas voltou a projetar no Paraná, novamente em Curitiba. Os dois projetos em 1975 não foram executados, mas os desenhos em fase de estudo preliminar e anteprojeto registram as características do vocabulário “brutalista” paulista. O *Centro Médico Dr. Giocondo V. Artigas e Dr. Affonso Antoniuk* também é um caso pouco comum na obra de Artigas, com sua torre constituída em forma de *estrutura arbórea*. É interessante destacar que uma das conexões possíveis de ser estabelecidas com este projeto aponta novamente à Wright, que projetou torres em estruturas arbóreas entre as décadas de 1920 e 1950 nos Estados Unidos; e a *Casa Renato Faucz*, com seu grande plano horizontal apoiado sobre quatro pilares é um exemplo que se insere no contexto de alguns partidos arquitetônicos empregados por Paulo Mendes da Rocha e outros arquitetos paulistas.

Já a Casa Niclewicz, o último projeto que Artigas realizou Paraná, constitui um caso genuíno dessa arquitetura paulista que encontrou um ânimo estético, ético e poético no uso do concreto bruto. Sua proposta é radical em termos de aparência e espacialidade. Um transeunte que passe defronte a casa depara-se com uma fachada cega em concreto aparente, que gera certo choque ou curiosidade. Seu partido arquitetônico demonstra um domínio muito maduro da arte de projetar, com uma estrutura racional e uma complexidade espacial que se revela ao visitante através de seus diferentes níveis e percursos. É sem dúvida um dos exemplos mais significativos da arquitetura moderna no Paraná.

Deste modo, destaca-se que a relevância do recorte pesquisado percorre todas as fases da produção de Artigas, e a partir da contemplação panorâmica do conjunto da obra paranaense, é possível reunir exemplares que colocam em discussão a evolução da obra geral do arquiteto.

Este sentido de trajetória parece demonstrar um sentido de síntese, em que as obras não foram compostas de maneira totalmente isoladas umas das outras. E ainda que em diferentes aspectos como programa, porte, localização, período, linguagem ou partido, os projetos demonstram possuir uma relação de coerência – assim como os diferentes textos do arquiteto. Os casos congregam-se como partes diversas de um todo, de uma só obra. Ideia que se pode encontrar, com o sentido subjetivo, na poesia de João Cabral de Mello Neto, como Artigas encontrou na década de 1950 durante o processo de amadurecimento de seu vocabulário projetual: *uma faca só lâmina*.

A partir destas observações sobre os projetos de Artigas no Paraná pesquisados, são destacadas ainda algumas considerações sobre a sua investigação teórica, histórica e crítica:

**a) Registro e possibilidades de novos temas:**

Devido ao fato de que o registro da maioria dos projetos de Artigas no Paraná encontrava-se em aberto, o trabalho de levantamento acerca desses estudos de caso mostrava-se de grande importância, pois além de torná-los conhecidos possibilita a análise de cada um dentro da conjuntura de sua arquitetura no Paraná. Deste modo, dá-se um passo adiante no estudo e integração da produção do arquiteto no Estado em oposição à falta de conhecimento e de pesquisas sobre este conjunto, durante um longo período de tempo. Esse vácuo provavelmente contribuiu para a ocorrência de perdas de muitos exemplares construídos, que foram demolidos ou desfigurados, junto de parte relevante da história da arquitetura e cultura paranaense.

Com o processo de levantamento destes projetos, que possibilitou o redesenho e, por conseguinte a análise dos mesmos acredita-se ter sido realizada uma reconstituição parcial dessa arquitetura e história. E ainda, com a simulação virtual através da reconstrução digital dos projetos possibilitou um novo registro visual das edificações demolidas, desfiguradas ou não construídas, abrem-se também novas possibilidades de análise.

Na presente pesquisa, procurou-se ampliar também o conhecimento de novas fontes e referências relacionadas aos projetos de Artigas no Paraná, verificando-se inclusive que o tema de estudo não apresenta sinais de rápido esgotamento. Existem ainda muitas possibilidades de investigação para o surgimento de novas pesquisas sobre o recorte de projetos de Artigas no Paraná, tal qual a obra geral do arquiteto, que se apresenta bastante extensa e fértil à pesquisa, conforme observou Ruth Verde Zein:

“Na Inglaterra realizam-se por ano dezenas de trabalhos científicos sobre Shakespeare; aqui, algumas distintas e concomitantes pesquisas sobre a obra de Vilanova Artigas poderiam ser perfeitamente cabíveis, todos os anos, sem com isso esgotar as possibilidades de análise dessa trajetória tão rica e polêmica. É uma tarefa a cumprir”<sup>1</sup>.

A partir de observações como esta, que vem ao encontro das ideias discutidas ao final deste trabalho, sugerem-se alguns novos temas a serem explorados a respeito da arquitetura de Artigas no Paraná, de modo concomitante:

- A fim de completar o estudo dos estudos de caso paranaense, um primeiro tema sugerido não aponta para Curitiba, Ponta Grossa e Caiobá, mas para o norte e o litoral do Estado: a série de projetos dos Postos Transparaná, elaborados por Artigas em 1950 para cinco cidades do Estado: Londrina – já estudado por Suzuki – Maringá, Arapongas, Apucarana e Paranaguá oferece um grupo a ser examinado. Até onde se investigou esses projetos não foram executados e não se tem conhecimento de maiores detalhes. Sabe-se que a empresa Transparaná Ltda. teve alguns postos operantes nestas cidades, mas ao que parece, foram projetados por outros profissionais. Resta levantar maiores detalhes e verificar os postos projetados por Artigas e verificar se algum chegou a ser executado;
- Dentro da linha de projetos urbanos, um trabalho catalogado, mas desconhecido de Artigas no Paraná é o *Projeto de Loteamento e Urbanização da Fazenda Rancho Alegre*, de 1953. Este projeto também não foi executado. Sua área fica localizada numa das margens esquerdas do Rio Paraná, num distrito conhecido como Porto Brasília, dentro do município de Querência do Norte, que fora desmembrado do município de Paranavaí no decorrer da década de 1950. O estudo de caso oferece possibilidades de análise das características dos projetos urbanos de Artigas;
- Outra possibilidade, além das citadas, é um estudo delimitado a um único caso selecionado para o recorte da presente pesquisa. Deste modo, é possível aprofundar o conhecimento e a análise particular de alguns destes projetos, entre residências e outros temas;

---

<sup>1</sup> ZEIN, 2001, p.134.

- Em decorrência disso, é possível também agrupar e ampliar o estudo dos projetos por categorias temáticas, como por exemplo, projetos residenciais, comerciais, públicos, edifícios em torre, etc.;
- E por último, sugere-se levar as obras remanescentes para o campo de estudos da restauração e conservação do patrimônio moderno, e relacioná-las a políticas públicas e/ou programas institucionais que possam contribuir para sua preservação e conservação.

**b) Construções remanescentes, preservação, conservação e reconhecimento:**

Dentro do universo dos 14 projetos analisados, existem ainda três construções conservadas em Curitiba e uma em Ponta Grossa. E em Londrina, são sete obras remanescentes. As edificações apresentam-se em diferentes graus de conservação, tendo como um dos piores casos o *Cine Teatro Ouro Verde*, em Londrina, que sofreu um incêndio no início do ano de 2012 e aguarda a conclusão do processo de restauro.

Atualmente as edificações de Curitiba encontram-se em melhor estado de conservação e proteção patrimonial. A *Casa Bettega*, encontra-se restaurada e mantida sob o nome de *Casa Vilanova Artigas*, abrindo suas portas ao público através de um espaço cultural e um memorial em homenagem ao arquiteto juntos do escritório da arquiteta responsável pelo restauro, Giceli Portela de Oliveira. A *Casa Niclewicz* foi adquirida e restaurada pelo arquiteto Marcos Bertoldi, que a mantém como seu escritório e residência. O *Hospital São Lucas* passou por expansões e algumas adaptações ao longo de seis décadas, a fim de atender às exigências dinâmicas das técnicas e normas de saúde. Mas encontra-se conservado com muitas características do projeto original e permanece em pleno uso hospitalar, com quase 70 anos de funcionamento. Em 2010-11 foi elaborado um *Relatório de Instrução de Projeto de Restauro* para a equipe de médicos e profissionais que administram o hospital pelo arquiteto Humberto Fogassa e o autor da presente pesquisa. Atualmente a edificação encontra-se protegida pela legislação municipal e em processo de tombamento estadual.

Em Ponta Grossa, apenas a *1ª Casa Álvaro Correia de Sá* permanece conservada. A edificação sofreu algumas adaptações e alterações, mas também apresenta muitos de seus elementos originais. Funciona atualmente como uma imobiliária e escritórios. Já a Casa Holzmann, que durante o início desta pesquisa encontrava-se em bom estado de conservação, foi totalmente desfigurada para abrigar uma clínica odontológica. Durante um irrefletido processo de reforma, seus materiais originais, como esquadrias, foram removidos.

Em Caiobá, a *Casa de Praia de Giocondo Vilanova Artigas* foi demolida. Em seu terreno foi construído um edifício e, aparentemente o muro de pedras do projeto da casa foi mantido – mas não foi o próprio Artigas quem lembrou em sua Carta ao cliente que até mesmo as ruínas possuem valor?

Em Londrina, as sete obras construídas permanecem em diferentes estados de conservação. Pelo seu valor arquitetônico, histórico e cultural, podem e devem receber maior atenção da sociedade paranaense e do poder público, com o objetivo de criar boas iniciativas para a preservação e conservação. Estas obras integram tanto a história da cidade como do Estado do Paraná em um de seus momentos de desenvolvimento social, político, econômico e cultural mais significativos do século XX. E quanto ao valor arquitetônico possuem relevância para a história e patrimônio da arquitetura moderna brasileira. São elas: a *Estação Rodoviária*; o *Edifício Autolon*; o *Cine Teatro Ouro Verde*; a *Casa da Criança*; os *Vestiários do Londrina Country Clube*; a *Casa Milton Ribeiro de Menezes*; e a *Santa Casa de Londrina*.

De um modo geral, as ações para a preservação do patrimônio da arquitetura moderna brasileira ainda necessitam avançar mais. Para isso, um dos esforços essenciais é, sem dúvida, o fomento de novas pesquisas sérias e aprofundadas sobre projetos e obras significativas, através de levantamentos e análises desses casos. Somente a partir da produção de conhecimento com seriedade é possível propor elementos consistentes para o debate e a divulgação deste elemento relevante da cultura, que é a arquitetura.

No caso das obras de Artigas, a atenção a estas edificações remanescentes possuem especial importância ao Paraná, pois se tratam de exemplares pioneiros da arquitetura moderna no Estado. Não há exagero em tecer tais observações, pois é nítida a relevância destes casos, uma vez que seus projetos foram produzidos num contexto histórico contemporâneo ao desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira e por um dos arquitetos mais significativos dessa história que, além de tudo, era paranaense e teve sua história ligada ao Estado tanto no plano pessoal como profissional.

É preciso esclarecer de forma mais contundente ao povo do Paraná que cada vez que uma obra de Artigas foi demolida ou sofreu algum tipo de avaria, houve uma grave perda do patrimônio paranaense. E a ampliação das pesquisas certamente é uma das principais tarefas necessárias para a conservação das obras remanescentes e para o maior reconhecimento de Vilanova Artigas em seu Estado natal.

**FONTES** (Documentais, Orais, Fotografias, Projetos Originais) **BIBLIOGRAFIA, PERIÓDICOS, DISSERTAÇÕES E TESES, ELETRÔNICAS** (Vídeos/Filmes/CD-ROM/DVD, Sites de Internet)

**1. FONTES I (Documentais):**

- 1º OFÍCIO DE REGISTRO CIVIL DE CURITIBA – 13º TABELIONATO. **Certidão de Casamento: Brasília Artigas e Alda Villanova**. 21/ 02/ 1914.
- 1º OFÍCIO DE REGISTRO CIVIL DE CURITIBA – 13º TABELIONATO. **Certidão de Óbito: Brazilio Artigas**. 01/ 12/ 1921.
- 1º OFÍCIO DE REGISTRO CIVIL DE CURITIBA – 13º TABELIONATO. **Certidão de Óbito: Innocente Villanova**, n. 96, Livro C-085, Folha 245. 24/ 01/ 1937.
- ARQUIVO PÚBLICO DO PARANÁ. **Registo Civil: João Baptista Vilanova Artigas**, nº 54.208. 10/ 02/ 1932. 11p.
- ARQUIVO PÚBLICO DO PARANÁ. **Delegacia de Ordem Política e Social – DOPS/PR: João Batista Vilanova Artigas**. Ficha n. 19.255, 10/ 08/ 1972.
- BIBLIOTECA CENTRAL DA UFPR – UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. **Faculdade de Engenharia do Paraná. Relatório do ano de 1928**. Curitiba: Typographia João Haupt & Cia, 1929.
- COLÉGIO ESTADUAL DO PARANÁ. **Documentos do Gymnasio Paranaense: João Baptista Villanova Artigas, 1927-1931**.
- CURITIBA. Prefeitura Municipal. Cadastro técnico. **Requerimento de transferência do lote 1-NO-A78b** [Álvaro Correia de Sá]. Transferido em 24/ 03/ 1947.
- CURITIBA. Prefeitura Municipal. Cadastro técnico. **Requerimento de transferência do lote 21-NO-A78** [Inocente Villanova Junior]. Transferido em 08/ 07/ 1947.
- CURITIBA. Prefeitura Municipal. [Casa Coralo Bernardi] Lote indicação fiscal nº 12.083.00600.6. [Microfilmagem] **Alvará de demolição nº 41.010/B**, 25 de junho de 1993.
- CURITIBA. Prefeitura Municipal. [Casa Coralo Bernardi] Lote indicação fiscal nº 12.083.00600.6. [Microfilmagem] **Levantamento Planialtimétrico**, junho de 2000.
- FOGAÇA, Humberto; FONTAN, Roberto Tourinho. **Instrução de Projeto para o Hospital São Lucas-PR**. Curitiba: Escritório Humberto Fogassa Arquitetura, fevereiro de 2011.
- DIOCESI DI VITTORIO VENETO. [*Sernaglia Della Battaglia, Treviso, Veneto, Italia*]. **Registro di Battezzato: Innocente Mateo Villanova**, n. 22, 17/ 07/ 1862.
- GYMNASIO PARANAENSE. **Anuario**. Numero 1, Ano 1. Curitiba, 1929.
- PARANÁ. Governo do Estado. *Inspectoria Geral do Ensino*. **Relatório de Instrução Pública de 1914**. pp.57, 74.
- PARANÁ. Governo do Estado. *Inspectoria Geral do Ensino*. **Relatório de Instrução Pública de 1923-22**. p.143.
- PARANÁ. Governo do Estado. *Inspectoria Geral do Ensino*. **Relatório de Instrução Pública de 1924**. pp.19, 92a, 92b.

- PARANÁ. Governo do Estado. *Inspeção Geral do Ensino*. **Relatório de Instrução Pública de 1927**. pp.62-63.
- PARANÁ. Governo do Estado. *Inspeção Geral do Ensino*. **Relatório de Instrução Pública de 1928**. pp.17.
- PONTA GROSSA. Prefeitura Municipal. **Registro de Construções**. [Casa Álvaro Correia de Sá], Alvará n.76-A, 27/ 04/ 1949.
- PONTA GROSSA. Prefeitura Municipal. **Registro de Construções**. [Casa Orlando Holzmann], Alvará n.216, 13/ 09/ 1952.

## 2. FONTES II (Orais):

- **Álvaro Correia de Sá Filho** [2ª Casa Álvaro Correia de Sá]: depoimento oral ao autor, Curitiba, 04 de agosto de 2012.
- **Dr. Francisco Boscardin** [Hospital São Lucas]: depoimento oral ao autor, Curitiba, 24 de agosto de 2010.
- **Dr. Renato Fauz e Sra. Maria Inês Artigas Fauz** [Casa Renato Fauz]: depoimento oral ao autor, Curitiba, 09 de março de 2012.
- **Dra. Liasi de Camargo Duarte** [Hospital São Lucas]: depoimento oral ao autor, Curitiba, 31 de agosto de 2010.
- **Isabel de Sá Holzmann** [Casa Orlando Hozmann]: depoimento oral ao autor, Curitiba, 10 de agosto de 2012.
- **Maria Martha Bernardi Reichmann** [Casa Coralo Bernardi]: depoimento oral ao autor, Curitiba, 10 de março de 2014.

## 3. FONTES III (Fotografias):

- Álbum de Família Sra. Alteny Gubert Marquadt. **Escola de Teixeira Soares**.
- Álbum de Família Sr. Álvaro Correia de Sá Filho. **2ª Casa Álvaro Correia de Sá (Ponta Grossa)**.
- Álbum de Família Sra. Isabel de Sá Holzmann. **Casa Orlando Holzmann; Família Vilanova Artigas em 1929; Famílias Vilanova Artigas e Correia de Sá, Campo Novo, 1939**.
- Álbum de Família Sr. Marcos Prochet. **Postos Transparaná**.
- Álbum de Família Sra. Maria Martha Bernardi Reichmann. **Casa Coralo Bernardi**.
- BIBLIOTECA DA FAU-USP. [Acervo fotográfico]. **Hospital São Lucas; Casa Bettega; Casa de Praia Giocondo Vilanova Artigas; Casa Edgard Niclewicz**.
- Casa da Memória de Curitiba. Fundação Cultural de Curitiba. **Casa Joel Vilanova Artigas; Casa Coralo Bernardi**.
- HOSPITAL SÃO LUCAS. [Acervo fotográfico]. **Hospital São Lucas, Curitiba**.



#### 4. FONTES IV (Projetos originais):

- BIBLIOTECA DA FAU-USP [Acervo]. Serviço de Biblioteca e Informação, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. **Arquiteto Vilanova Artigas: acervo digitalizado**. São Paulo: 2001.
- HOSPITAL SÃO LUCAS [Acervo]. **Projeto arquitetônico do Hospital São Lucas**. Alvará de número 8216 A, Aprovado na Prefeitura Municipal de Curitiba em 22 de fevereiro de 1946.
- HOSPITAL SÃO LUCAS [Acervo]. **Contrato de construção do Hospital São Lucas Ltda.**, Engenheiro civil Joaquim M. M. Franco, 28 de março de 1946.
- HOSPITAL SÃO LUCAS [Acervo]. **Projeto para construção do Novo Pavilhão – Hospital São Lucas**. Alvará de n. 13.774 A, Aprovado na Prefeitura Municipal de Curitiba em 13 de outubro de 1950.

#### 5. BIBLIOGRAFIA:

- ACAYABA, Marlene Milan. **Residências em São Paulo 1947-1974**. [fac-símile]. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2011.
- AMARAL, Aracy A. **Arte para quê? A preocupação social na arte brasileira 1930-1970**. 3.ed. São Paulo: Studio Nobel, 2003.
- ANDRADE, Mário de. **O baile das quatro artes**. 4.ed. São Paulo: Editora Itatiaia, 2005.
- ARAÚJO, Olívio Tavares de (Curador). **Volpi: o mestre de sua época**. [Catálogo de Exposição]. Curitiba: Museu Oscar Niemeyer, 2007.
- ARTIGAS, João Batista Vilanova. **A função social do arquiteto**. São Paulo: Nobel, 1989.
- \_\_\_\_\_. **Caminhos da arquitetura**. 1.ed. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 1999.
- \_\_\_\_\_. **Caminhos da arquitetura**. 4.ed. rev. e ampl. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.
- ARTIGAS, Rosa; OHTAKE, Ruy (Coord.). **Vilanova Artigas**. [catálogo de exposição - 12 de setembro a 02 de novembro de 2003]. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.
- BANDEIRA, Julio; LAGO, Pedro Corrêa do. **Debret e o Brasil: Obra Completa 1816-1831**. Rio de Janeiro: Capivara Editora, 2007.
- BARDI, Lina Bo. **Casas de Vilanova Artigas**. Habitat n.1, São Paulo, out-dez. 1950. pp.2-16. In: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.
- BARRETO, De Sá; ROSA, J. Gomes (compiladores). **Curitiba, monografia editada sob os auspícios da Prefeitura Municipal**. Curitiba: Habitat Editôra Ltda. 1952.
- BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 2008.

- BUENO, Eduardo. **Brasil: uma História**. 2.ed. São Paulo: Ática, 2003.
- CAMPOS, A. Carlos; COELHO, Julio (org.) **Giocondo Villanova Artigas: o formador de cirurgiões**. Curitiba: Relisul, 1991.
- CARDOSO, Jayme Antonio; WESTPHALEN, Cecília Maria. **Atlas Histórico do Paraná**. 2.ed. Curitiba: Livraria do Chaim, Editora, 1986.
- CASA DA CERCA. **A cidade é uma casa. A casa é uma cidade: Vilanova Artigas arquitecto**. [catálogo de exposição - novembro de 2000 a março de 2001]. Almada (Portugal), São Paulo: Casa da Cerca; Fundação Vilanova Artigas, 2001.
- **CASA VILANOVA ARTIGAS CURITIBA**. Curitiba: Instituto G Arquitetura, 2004.
- CASTRO, Elizabeth Amorim de; IMAGUIRE, Marialba Rocha Gaspar. **Ensaio sobre a arquitetura de Curitiba 2: Colégios e Educandários**. Curitiba: E. A. de Castro; M.R.G. Imaguire, 2006.
- CASTRO, Elizabeth Amorim de; POSSE, Zulmara Clara Sauner. **As virtudes do bem-morar**. Curitiba: Edição das autoras, 2012.
- CORRÊA et alii. **Arquitetura escolar paulista: restauro**. São Paulo: Fundação de Desenvolvimento da Educação – FDE, 1998.
- COSTA, Iseu Affonso; LIMA, Eduardo Corrêa (org.) **O ensino da medicina na Universidade Federal do Paraná**. 2.ed. Curitiba: Editora UFPR, 2007.
- CURTIS, William J. R.. **Arquitetura Moderna desde 1900**. 3.ed. Porto Alegre: Bookman, 2008.
- DITZEL, Carmencita de Holleben Mello. **Visões de Ponta Grossa**. Ponta Grossa: UEPG, 2001.
- DOURADO, Guilherme Mazza; SEGAWA, Hugo. **Oswaldo Arthur Bratke**. São Paulo: ProEditores, 1997.
- DUDEQUE, Irã. **Espirais de madeira: uma história da arquitetura de Curitiba**. São Paulo: Studio Nobel/ Fapesp, 2001.
- FERRAZ, Marcelo (Coord.). **Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros – brazilian architects**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Instituto Vilanova Artigas, 1997.
- FERREIRA, João Carlos Vicente. **O Paraná e seus Municípios**. 3.ed. Cuiabá: Editora Memória do Brasil, 1999.
- FISCHER, Sylvia. **Arquitetos da Poli: Ensino e Profissão em São Paulo**. São Paulo: Fapesp: EDUSP, 2005.
- FONTAN, Roberto Tourinho. **Dois casas de Vilanova Artigas em Ponta Grossa**. Pp.110-128. In.: GNOATO, Salvador; MAGALHÃES, Leandro Henrique. (orgs.). **Arquitetura moderna em cidades de médio porte 1940-1970**. Londrina: UniFil, 2012.
- FRAMPTON, Kenneth. **História crítica da arquitetura moderna**. 2.ed. São Paulo: Martins Fontes, 2008.
- GALFETTI, Gustavo Gili. **Casas Refugio**. Barcelona (ESP): Gustavo Gili, 2002.
- GONÇALVES, Antônio; GONÇALVES, Lisbeth Rebollo. **Rebolo: 100 anos**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado; Editora da Universidade de São Paulo, 2002.
- GNOATO, Salvador. **Arquitetura do movimento em Curitiba**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009.

- GUINSKI, Otávio Duarte. **Imagens da Evolução de Curitiba**. Curitiba: O. Duarte, 2002.
- IRIGOYEN, Adriana. **Wright e Artigas: duas viagens**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- JULIANO, Miguel. **Sobre Residências**. pp.17-18. In: Cadernos Brasileiros de Arquitetura: Arquiteto Miguel Juliano, pensamento e obra. 2.ed. São Paulo: Projeto, 1980.
- KAMITA, João Masao. **Espaços da arte brasileira / Vilanova Artigas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- LEMOS, Carlos Alberto Cerqueira. **O que é arquitetura**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1980.
- MAHFUZ, Edson da Cunha. **Tipo, projeto e método, construção disciplinar: quatro partidos em debate; 1960-2000**. Porto Alegre: MarcaVisual, 2011.
- MINDLIN, Henrique E. **Arquitetura Moderna no Brasil**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1999.
- OLIVEIRA, Luiz Claudio Soares de. **Dalton Trevisan (en)contra o Paranismo**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009.
- **O PARANÁ NO SEU CENTENÁRIO, 1953**.
- PILAGALLO, Oscar. **São Paulo: de vila à metrópole**. Coleção Folha Fotos Antigas do Brasil. São Paulo: Folha de S. Paulo, 2012.
- PILOTTO, Erasmo. **Dario Vellozo: cronologia**. Curitiba: Imprimax Ltda., 1969.
- PIRES, J. Herculano. **Um Deus vigia o planalto**. 2.ed. São Paulo: Paideia, 2004.
- REZENDE, Neide. **A Semana de Arte Moderna**. São Paulo: Editora Ática, 1993.
- RILEY, Terence; BERGDOLL, Barry (orgs.). **Mies in Berlin**. New York (USA): The Museum of Modern Art, 2011.
- SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990**. São Paulo: EdUSP, 1997a.
- SHIMBA, Otávio Yassuo; UREN, Flávio Henrique da Rosa. **Londrina Cidade Cenário**. Londrina: Midiograf, 1998.
- SUZUKI, Juliana. **Artigas e Cascaldi: Arquitetura em Londrina**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- TAGLIARI, Ana; FLORIO, Wilson. **Análise gráfica: o desenho como método de investigação de formas e espaços em arquitetura**, pp. 153-156. In: TAGLIARI, Ana. Frank Lloyd Wright: princípio, espaço e forma na arquitetura residencial. São Paulo: Annablume, 2011.
- TOURINHO, Luiz Carlos Pereira. **Toiro Passante III – Tempo de República Velha**. Curitiba: Gráfica Editora Rocha Ltda, 1990.
- \_\_\_\_\_. **Toiro Passante IV – Tempo de República Getuliana**. Curitiba: Gráfica Editora Rocha Ltda, 1991.
- Vellozo, Dario. **Cinerário e outros poemas**. [Coleção Farol do Saber]. Curitiba: Prefeitura Municipal de Curitiba, 1996.
- XAVIER, Alberto; CORONA, Eduardo; LEMOS, Carlos. **Arquitetura Moderna Paulistana**. São Paulo: Pini, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Arquitetura Moderna em Curitiba**. São Paulo: Pini; Curitiba: Fundação Cultural de Curitiba, 1985.
- ZANINI, Walter. **Arte no Brasil nas décadas de 1930-40: o Grupo Santa Helena**. São Paulo: Nobel; Editora da Universidade de São Paulo, 1991.

- ZEIN, Ruth Verde. **O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura**. Porto Alegre: Faculdades Integradas do Instituto Ritter dos Reis, 2001.
- FOURNIÉ, Pierre et ali. **Marc Ferrez nas Coleções do Quai D'orsay**. Rio de Janeiro: Marca d'Água Livraria e Editora Ltda., 2001.

## 6. PERIÓDICOS:

- **ZG** – Revista Internacional de Arquitectura. **João Vilanova Artigas**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, n.54, 2010.
- **DIÁRIO DA NOITE**. São Paulo: 06 de janeiro de 1945. [Jornal].
- **DIÁRIO DO PARANÁ**. Curitiba: 21 de março de 1972. [Jornal].
- **DOMUS**. n.943, Gennaio di 2011.
- **Habitat**. N.1. São Paulo: out-dez. 1950. pp.2-16.
- A DIVULGAÇÃO. **Inaugurado em Curitiba um dos mais modernos Hospitais do País**. Curitiba: Abril-Maio, Ano I, n.5-6, 1948. p.9.
- \_\_\_\_\_. **O Hospital São Lucas – Repotagem**. Curitiba: Janeiro-Fevereiro-Março, Ano II, volume 1, [1949]. p. 30-36.
- O DIÁRIO DA TARDE. Curitiba: 23 de junho de 1915. [Jornal].
- **L'Architecture D'Aujourd'Hui**, nº 42/43, 1952.
- MÓDULO. nº **Especial Vilanova Artigas**. Rio de Janeiro: Avenir, junho de 1985.
- SANVITTO, Maria Luiza Adams. **Brutalismo paulista: o discurso e a obra**. In.: Projeto Design, n.207, pp. 92-97, 1997.
- THOMAZ, Dalva Elias. **Documento: Vilanova Artigas: Desenhar é preciso, viver também é preciso**. In.: Revista AU – Arquitetura & Urbanismo, São Paulo, PINI, n. 50, out.-nov. 1993. p.77-90.
- ZEIN, Ruth Verde. **Vilanova Artigas: a obra do arquiteto**. Projeto, São Paulo: n.66, pp.79-91, Agosto de 1984.

## 7. DISSERTAÇÕES E TESES:

- BUZZAR, Miguel Antônio. **João Batista Vilanova Artigas: elementos para a compreensão de um caminho da arquitetura brasileira: 1938-1967**. 1996. 337p. Dissertação de Mestrado – Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- BAYEUX, Gloria Maria. **O debate da Arquitetura Moderna Brasileira nos Anos 50**. 1991. 387p. Dissertação de Mestrado – Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.

- COSTA, Lauri da. **Leitura (in) fluente: reflexão sobre a literatura especializada, a arquitetura de Curitiba nos anos 50 e algumas obras do período.** 2002. 177p. Dissertação de Mestrado – Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura - PROPARG, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul.
- GNOATO, Luís Salvador Petrucci. **Introdução do ideário modernista na arquitetura de Curitiba 1930-1965.** 1997. 162p. Dissertação de Mestrado – Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- MIGLIORINI, Jeanine Mafra. **Pilotis e Pans de Verres sob a ótica Bourdiana: um estudo sobre a arquitetura modernista no espaço urbano de Ponta Grossa – PR.** 2008. 181p. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Gestão do Território, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Paraná.
- NEHME, Roberto Passos. **Estrutura e forma, A valorização do aspecto construtivo, O terceiro Vilanova Artigas.** 2012. 151p. Dissertação de Mestrado – Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura - PROPARG, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul.
- PACHECO, Paulo Cesar Braga. **A arquitetura do Grupo do Paraná 1957 – 1980.** 2010. 462p. Tese de Doutorado – Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura - PROPARG, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul.
- PEREIRA, Ricardo José Machado. **Artigas a influência da arquitetura paulistana na arquitetura de Curitiba : residências unifamiliares : o laboratório.** 2001. 114 p. Dissertação de Mestrado – Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura - PROPARG, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul.
- OLIVEIRA, Giceli Portela Cunico de. **A Casa Bettega de Vilanova Artigas – Desenhos e conceitos.** 2008. 194p. Dissertação de Mestrado – Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo – PGFAU-USP, São Paulo.
- SANVITTO, Maria Luiza Adams. **Brutalismo paulista: uma análise compositiva de residências paulistanas entre 1957 e 1972.** 1994. 271p. Dissertação de Mestrado – Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura - PROPARG, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul.
- THOMAZ, Dalva Elias. **Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira.** 1997. 422p. Dissertação de Mestrado – Programa de pós-graduação em Arquitetura e Urbanismo, Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- WEBER, Raquel. **A linguagem da estrutura na obra de Vilanova Artigas.** 2005. 123p. Dissertação de Mestrado – Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura - PROPARG, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul.
- ZEIN, Ruth Verde. **Arquitetura brasileira, escola paulista e as casas de Paulo Mendes da Rocha.** 2000. 435p. Dissertação de Mestrado – Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura - PROPARG, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul.
- \_\_\_\_\_ . **A arquitetura da escola paulista brutalista 1953-1973.** 2005. 358p. Tese de Doutorado – Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura - PROPARG, Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul.

## 8. ELETRÔNICAS (Vídeos/Filmes/CD-ROM/DVD):

- DICIONÁRIO HOUAISS. **Dicionário eletrônico Houaiss da Língua Portuguesa**. Versão 1.0.7, setembro de 2004.
- **VILANOVA ARTIGAS**. Documenta: Vídeo Brasil. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake; Rede SESC/SENAC de Televisão, 2003. 53:32 min. [DVD].

## 9. ELETRÔNICAS (Sites de Internet):

- CALDEIRA, Sandra; GIL, Natália. **Escola isolada e grupo escolar: a variação das categorias estatísticas no discurso oficial do governo brasileiro e de Minas Gerais**. In: ESTATÍSTICA E SOCIEDADE, Porto Alegre: p. 166-181, n. 1, novembro de 2011. Disponível em <<[seer.ufrgs.br/estatisticaesociedade](http://seer.ufrgs.br/estatisticaesociedade)>>. Acesso em 20 janeiro de 2013.
- CASA VILANOVA ARTIGAS CURITIBA. Vilanova Artigas: histórico, desenho, cronologia. In.: Site da Casa Vilanova Artigas Curitiba. Disponível em <<
- CUNHA, Marcio Cotrim. **Diálogos imaginários: Marcel Breuer e Vilanova Artigas**. In: Site Vitruvius, Revista Arquitextos, ano 6, set. 2005. Disponível em <<<http://www.vitruvius.com.br>>>. Acesso em 10 de março de 2012.
- DURAND, Jean-Nicolas-Louis. **Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes remarquables par leur beauté**. Paris (FRA), 1800. Site da *Bibliothèque Nationale de France* – BNF. Disponível em <<<http://gallica.bnf.fr>>>. Acesso em 22 de agosto de 2012a.
- \_\_\_\_\_ . **Précis des leçons d'architecture données à l'École royale polytechnique**. Paris (FRA), 1802-05. Site da *Bibliothèque Nationale de France* – BNF. Disponível em <<<http://gallica.bnf.fr>>>. Acesso em 22 de agosto de 2012b.
- ESCOLA POLITÉCNICA. **História da Poli**. In: Site da Escola Politécnica. Disponível em << <http://www.poli.usp.br/>>>. Acesso em 12 de março de 2014.
- **FOTOS Antigas de Teixeira Soares**. Postado por: Elcio Silva. 2:32 min. Disponível em <<<http://www.youtube.com/watch?v=8yCOX-lf7oc>>>. Acesso em 02 de março de 2012.
- IBGE – Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística. **Estatísticas do século XX**. In: Site do IBGE. Disponível em <<<http://seculoxx.ibge.gov.br>>>. Acesso em 10 de fevereiro de 2012.
- LEAL, Eduardo Henrique. **Quem sabe o nome das casas? Três casas de Vilanova Artigas**. In: Site Vitruvius, Revista Arquitetura, 05. jan. 2012. Disponível em <<<http://www.vitruvius.com.br>>>. Acesso em 10 de março de 2012.
- LINJARDI, Fábio. **Thelma Kasprovicz, Meio Século de Dedicção à Pediatria**. Entrevista de Fábio Linjardi para O Diário, em 23 de janeiro de 2011. In: Site de O Diário [Maringá]. Disponível em: <<<http://maringa.odiario.com/blogs/luizdecarvalho>>>. Acessado em 26 de janeiro de 2012.
- MARINGÁ HISTÓRICA. **Posto Transparaná – Década de 1950**. In: Blog Maringá Histórica. Disponível em <<<http://maringahistorica.blogspot.com.br>>>. Acesso em 23 de outubro de 2011.

- MARQUES, Eliana de Azevedo. **Projeto de conservação preventiva para a digitalização de projetos originais do arquiteto João Vilanova Artigas**. In: Informação: o desafio do futuro. ACTAS – Congresso Nacional de Bibliotecários, Arquivistas e Documentalistas, Número 7, Porto, maio de 2001. Disponível em <<<http://www.bad.pt/publicacoes/index.php/congressosbad/article/view/727/726>>>. Acesso em 09 de novembro de 2012.
- [CASA ORLANDO HOLZMANN]. Fotografias internas para venda – Imobiliária Procure Imóvel. In: Site Procure Imóvel <<[procureimovel.com.br](http://procureimovel.com.br)>>. Acesso em 04 de junho de 2011.
- MUSEU PARANAENSE. **Fotografia de Dario Vellozo**. In: Site do Museu Paranaense. Disponível em <<<http://www.museuparanaense.pr.gov.br>>>. Acesso em 23 de janeiro de 2012.
- QUERÊNCIA DO NORTE. Prefeitura Municipal. **Fotografias de Porto Brasília**. In: Site Oficial de Querência do Norte. Disponível em <<<http://querenciadonorte.pr.gov.br>>>. Acesso em 11 de abril de 2014.
- RABELO, Clevis Dheivas Nobre. **Entre o céu e a terra: as rampas em Artigas**. Trabalho apresentado no 6º Seminário DOCOMOMO Brasil. Niterói, 16 a 19 de novembro de 2005. Disponível em <<<http://www.docomomo.org.br>>>. Acesso em 21 de janeiro de 2010.
- VILANOVA ARTIGAS, João Batista. **Carta ao Cliente**. São Paulo, julho de 1945. Disponível em <<<http://www.iabsp.org.br>>>. Acesso em 19 de janeiro de 2010.
- UFPR – UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ. **A Universidade: Histórico; A mais antiga do Brasil; Linha do Tempo**. In: Site da Universidade Federal do Paraná. Disponível em <<<http://www.ufpr.br>>>. Acesso em 28 de outubro de 2013.