

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO

A CASA BETTEGA DE VILANOVA ARTIGAS – DESENHOS E CONCEITOS

GICELI PORTELA CUNICO DE OLIVEIRA

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
PROF.DR. CARLOS EGIDIO ALONSO – ORIENTADOR

SÃO PAULO / 2008

Para Guilherme

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer especialmente ao meu orientador, professor Carlão, que acreditou em minha idéia desde um pequeno telefonema e embarcou na aventura de desvendar os desenhos desta casa, me incentivando a produzir este trabalho.

Agradeço a todos os ex-alunos e amigos do Artigas pois sempre que me encontram, me contam coisas sobre ele, e suas obras, pois foi através delas que fui caminhando nesta pesquisa. Especial agradecimento ao arquiteto Paulo Mendes da Rocha, que me contou muitas historias do Artigas, algumas muito engraçadas e emocionantes.

Agradeço imensamente a Julio e Rosa Artigas, que me acolheram desde o inicio e me orientaram oferecendo tantos materiais e abrindo as portas da fundação Vilanova Artigas para minhas pesquisas.

Agradeço também ao Regis Forti, que me deu de presente uma gravata borboleta e uma lapiseira do seu sogro!!

Agradeço a João Luiz Bettega, curitibano que deu o ponta-pé inicial nesta aventura, por ter ele contratado o melhor arquiteto do Brasil para deixar esta obra em Curitiba, que agora é visitada por pessoas do mundo inteiro.

Muito Obrigada a todos

RESUMO

A Casa Bettega, projetada em 1949 para um médico e sua família em Curitiba, é pouco citada em publicações e nos causa estranheza por nunca ter sido comentada por seu autor.

O caixote modernista em concreto e vidro ultrapassou as barreiras do tempo. Não foi demolida, como as outras seis na terra natal de Artigas; seu desenho, seis décadas depois, ainda faz valer o discurso do jovem arquiteto comunista, traduz seus discursos e inquietudes teóricas, ao mesmo tempo em que revela o domínio sobre técnica daquela época, sempre somados às gentilezas que o arquiteto propunha nas moradas que construía, e, neste caso, um sopro do conhecimento do jeito de morar no Paraná.

Materiais simples e regionais, de execução precisa, permanecem íntegros conservando a original magia de luz e cores. A Casa que nasceu no período burguês da cidade, mesmo momento em que Artigas projetava sua segunda casa em São Paulo.

Um grande experimento que deu certo; podemos reconhecer facilmente algumas sementes lançadas ao futuro, que se transformaram em paradigmas de uma arquitetura, nem curitibana, nem paulista, mas brasileira.

A Casa Bettega, restaurada em 2004, é objeto deste estudo.

Como procedimento foi realizada uma desmontagem de seus paradigmas como um processo adequado para a elaboração das análises, estrutural e compositiva, presentes no projeto e ainda uma desmontagem de forma icônica.

ABSTRACT

A House projected by Vilanova Artigas for a physician and his family in Curitiba in 1949 receives very little attention in the publications as well as being strange that it never commented on by its creator.

The modernist concrete and glass box surpasses barriers of time. It was not demolished like the other six in the native land of Artigas. Its design, six decades later, still validates the discourse of the young communist architect and translates his theoretical discourses and temerity, and at the same time reveals his dominance over the technique at that time, always together with the kindnesses that the architect proposes for the homes he builds, and in this case, a whisper of knowledge of the manner of living in Paraná.

Simple and regional materials that are easily executed still remain whole, conserving at any price the magic of light and color. The House that was born during a bourgeois period of the city, and at the same time, Artigas projected his second house in São Paulo.

If it was a huge experiment it worked out, and we may easily see in it some seeds launched into the future that were transformed into paradigms for a type of architecture, not from Curitiba or São Paulo, but truly Brazilian.

The Bettega House, restored in 2004, is the object of this study.

“...Se alguém sabe como uma coisa será daqui a cinquenta anos, poderá fazê-la agora. Mas ninguém sabe, porque a forma que uma coisa terá daqui a cinquenta anos será aquela que ele a tiver então.

Há certas qualidades que serão sempre validas. A aparência de uma coisa poderá não ser a mesma, mas aquilo a que ela responde sempre será. É um mundo dentro de um mundo; isso é o que sempre será. Uma cerca parecerá diferente do que é, mas sua essência será a mesma. ”

(KAHN, 2002. p.42)

SUMÁRIO

LISTA DE TABELAS	9
LISTA DE FIGURAS	10
LISTA DE FIGURAS	10
LISTA DE ABREVIATURAS	14
INTRODUÇÃO	15
O DESENHO.....	17
CAPÍTULO I	18
REPERTÓRIO E EXPERIÊNCIAS ANTERIORES.....	18
Dalton.....	22
Poty.....	26
Artigas.....	28
Artigas e a casa de madeira.....	36
A Casa Paranaense era a casa de madeira.....	39
Movimento Moderno.....	48
O pensamento moderno de Artigas nos anos 50.....	51
João Bettega e João Batista.....	53
CAPÍTULO II	56
Quatro ensaios para o projeto de uma Casa.....	56
A escada da empregada.....	60
Primeiro Estudo.....	62
Terceiro Estudo.....	65
Quarto Estudo.....	67
O Telhado, “Brasilit”.....	70
Primeiro estudo.....	71
Segundo Estudo.....	72
Terceiro Estudo.....	73
Quarto Estudo.....	75
O Telhado, “Brasilit”, em 2003 (50 anos após a execução).....	76

Fachada frontal	78
Fachada frontal	78
Primeiro Estudo	79
Segundo Estudo	80
Terceiro Estudo	81
Quarto Estudo	82
Lareira	84
Sistema construtivo da Casa Bettega, 1953.....	91
Projetos	94
Programa.....	100
O Terreno	105
Estrutura.....	111
Sistema Estrutural.....	117
Peculiaridades projetuais	118
Pergolado	123
Conexão dos níveis.....	125
Elementos de passagem.....	126
Fechamentos	136
Esquadrias	137
Revestimentos externos.....	141
Pisos.....	142
Revestimentos internos.....	144
Pisos.....	144
Paredes	146
Lareira	148
Paredes e muros	149
ANEXOS	157
Restauro – acervo da autora.....	158
Projetos originais da Casa Bettega de Vilanova Artigas – Curitiba, PR – acervo FAU-USP	195

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Bitolas de madeira serrada de pinho	47
--	----

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Desenho de Poty.....	18
Figura 2 – Capa da Revista Joaquim – onde foi publicado o artigo a seguir.....	23
Figura 3 – Desenho de Poty.....	27
Figura 4 – Casa Rio Branco Paranhos.....	33
Figura 5 – Fotos da segunda casa do arquiteto.....	35
Figura 6 – Desenho de Poty.....	36
Figura 7 – Foto e desenho da Casa Baeta	37
Figura 8 – Cozinhas de casas de Madeira, típicas do sul do país.....	38
Figura 9 – Exemplos de Lambrequins.....	40
Figura 10 – Casas de Madeira com alpendre e entrada lateral	42
Figura 11 – Casas de Madeira com alpendre e entrada lateral.....	43
Figura 12 – Exemplos de Guarda-corpos das varandas.....	44
Figura 13 – Tipologia de Casa de Madeira com alpendre	45
Figura 14 – Foto de família	50
Figura 15 – Fotos da família Bettega nas décadas de 1950-60	53
Figura 16 – Fachada Frontal - Casa Bettega	54
Figura 17 – Desenhos de Leonardo Da Vinci	56
Figura 18 – Desenho do arquiteto Vilanova Artigas.....	56
Figura 19 – Desenho do arquiteto Vilanova Artigas – revelando sua habilidade em formas helicoidais	61
Figura 20 – Planta da primeira versão do projeto	63
Figura 21 – Foto do terraço frontal.....	63
Figura 22 – Corte da primeira versão do projeto	64
Figura 23 – Planta da segunda versão do projeto	65
Figura 24 – Corte da segunda versão do projeto.....	66
Figura 25 – Planta da versão definitiva do projeto.....	67
Figura 26 – Vista lateral direita da versão definitiva do projeto	68
Figura 27 – Vista de fundos da versão definitiva do projeto	68
Figura 28 – A escada caracol.....	69
Figura 29 – Corte da primeira versão do projeto	71

Figura 30 – Corte da versão definitiva do projeto	72
Figura 31 – Corte do versão definitiva versão do projeto	73
Figura 32 – Detalhes do projeto para execução do telhado	74
Figura 33 – Corte da versão definitiva do projeto	75
Figura 34 – Telhado	76
Figura 35 – Desenho do arquiteto Vilanova Artigas.....	77
Figura 36 – Vista da primeira versão do projeto para a fachada frontal	79
Figura 37 – Vista da segunda versão do projeto para a fachada frontal	80
Figura 38 – Vista da terceira versão do projeto para a fachada frontal	81
Figura 39 – Vista da versão definitiva para a fachada frontal	82
Figura 40 – Foto Casa Bettega na década de 1950.	83
Figura 41 – Foto da Casa Bettega em 2003.	83
Figura 42 – Foto Casa Bettega em 2004	85
Figura 43 – Desenho original – primeira versão	86
Figura 44 – Desenho original – segunda versão	87
Figura 45 – Desenho original – terceira versão	88
Figura 46 – Desenho original – quarta versão	89
Figura 47 – Detalhes do projeto original para a lareira da casa Bettega.....	90
Figura 48 – Foto de detalhe da Casa Bettega	91
Figura 49 – Perspectiva da Casa Bettega	93
Figura 50 – Planta Pavimento Térreo	95
Figura 51 – Planta Pavimento Superior	96
Figura 52 – Elevação lateral esquerda.....	97
Figura 53 – Elevação lateral esquerda.....	98
Figura 54 – Elevação frontal	99
Figura 55 – Elevação fundos.....	99
Figura 56 – Foto da família Bettega nas décadas de 1950 - 60	104
Figura 57 – Levantamento topográfico realizado na época do projeto.....	105
Figura 58 – Foto da família Bettega nas décadas de 1950 - 60	108
Figura 59 – Terreno com sua conformação inicial	109
Figura 60 – Terreno com sua conformação inicial, sinalizando a intervenção a ser feita	110

Figura 61 – Paisagem da cidade a partir do terreno da casa Bettega. Década de 1950.....	112
Figura 62 – Segunda Casa do Arquiteto.....	114
Figura 63 – Residência Czapski.....	114
Figura 64 – Casa Bettega	114
Figura 65 – Planta estrutural pavimento térreo e superior.....	115
Figura 66 – Sistema estrutural	116
Figura 67 – Esquema de representação.....	117
Figura 68 – Cobertura	118
Figura 69 – Cobertura	119
Figura 70 – Cobertura	120
Figura 71 – Desenhos para a cobertura.....	122
Figura 72 – Planta pavimento térreo	123
Figura 73 – Fotos do pergolado	123
Figura 74 – Pergolado presente em outras obras de Artigas	124
Figura 75 – Desenhos do arquiteto Vilanova Artigas.....	125
Figura 76 – Rampas externas e interna.....	128
Figura 77 – Corte com destaque para os elementos de conexões entre os níveis.....	129
Figura 78 – Planta pavimento térreo	130
Figura 79 – Escada	131
Figura 80 – Rampa interna.....	131
Figura 81 – Planta pavimento superior	132
Figura 82 – Planta pavimento superior	132
Figura 83 – Escada caracol.....	133
Figura 84 – Escada caracol.....	134
Figura 85 – Escada caracol.....	135
Figura 86 – Fachada frontal	136
Figura 87 – Localização das esquadrias: fachada lateral direita	138
Figura 88 – Localização das esquadrias: fachada lateral esquerda.....	139
Figura 89 – Localização das esquadrias: frontal.....	140
Figura 90 – Foto do piso da varanda	141
Figura 91 – Pisos planta pavimento térreo	142

Figura 92 – Pisos planta pavimento térreo	143
Figura 93 – Planta pavimento térreo e superior: pisos	144
Figura 94 – Fotos dos pisos	145
Figura 95 – Revestimentos internos.....	146
Figura 96 – Parede da copa com revestimento em lambri	147
Figura 97 – Copa de casa de madeira	147
Figura 98 – Lareira	148
Figura 99 – Detalhe do revestimento da lareira	148
Figura 100 – Fachada Frontal	149
Figura 101 – Escada externa	149

LISTA DE ABREVIATURAS

FAU	-	Faculdade de Arquitetura de Urbanismo
USP	-	Universidade de São Paulo
MASP	-	Museu de Arte de São Paulo
MAM	-	Museu de Arte Moderna
IAB	-	Instituto dos Arquitetos do Brasil
IPHAN	-	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
ENBA	-	Escola Nacional de Belas Artes

INTRODUÇÃO

Nascido em Curitiba, Artigas teve sua formação acadêmica e profissional – bem como a maioria de suas obras construídas – na cidade de São Paulo: em Curitiba, realizou algumas visitas à família concluindo nove obras quase sempre dedicadas aos familiares.

Infelizmente, em 2003, quando nos deparamos com esta obra e nos propusemos a conhecer sua história, João Luiz Bettega (o cliente) e Vilanova Artigas já haviam falecido. Logo, o que restou foram depoimentos dos herdeiros de Bettega e muitas suposições sobre tantos porquês desta obra.

João Luiz Bettega, de tradicional família curitibana, era médico famoso e tratava da tuberculose. Foi ele o cliente que Artigas jamais teria pela província das araucárias em meados de 1949.

Consideraremos o ano de 1949 como data do projeto da casa, data do alvará emitido pela prefeitura municipal de Curitiba, e estamos expondo as idéias a partir do projeto da casa, mesmo sabendo que os historiadores consideram a data de construção como dado, neste caso, 1953.

Das nove obras construídas em Curitiba, seis foram demolidas, restando apenas o Hospital São Lucas (1945), a Casa Nicliewicz (1978) e a Casa Bettega (1953).

A Casa Bettega escapou por pouco da demolição, graças ao seu proprietário que a tinha como um patrimônio pessoal, vivendo nela e respeitando sua autoria durante 50 anos. Mas seu imóvel foi por nós encontrado em estado de abandono, pois, em 1996, quando do falecimento de João Luiz Bettega, seus herdeiros tinham nas mãos um patrimônio sem valor comercial algum. Pelo seu estilo “caixote”, as imobiliárias avaliavam somente o terreno nobre na zona central da cidade. Para agravar sua viabilidade de venda, a casa tinha em sua documentação um “alerta” do Patrimônio Histórico Estadual que impedia qualquer outro uso do imóvel.

Não por acaso, a casa foi comprada e restaurada em 2002, e é aí que se voltam nossos interesses pela sua história e pela história deste arquiteto que já andara esquecido em sua terra natal, é desde o momento da ação de restauração que iniciamos a pesquisa sobre seus materiais e sobre a originalidade deles, sobre seus desenhos.

Faremos aqui uma reflexão sobre os desenhos da Casa, pois nos valeremos deles enquanto informações que são reveladas a partir dos elementos desenhados: desenhos singelos, proporções plasticamente calculadas juntamente com a estrutura.

Artigas, foi o mestre que desenhava muitas moradas. Em cada uma delas ofereceu uma forma de viver para as famílias, dentro do seu ideário de fazer arquitetura moderna para os homens que com ele aprenderam a viver verdadeiramente à frente de seu tempo.

“Moderno é aquele que antecipa as idéias ao tempo... Não sei quando o Artigas acerta, sei que ele nunca erra”

(ROCHA, Paulo Mendes da, no discurso de inauguração do restauro da Casa, 2004)

O DESENHO

Artigas, enquanto consciência e intuição, já está forjando no projeto e na edificação da casa Bettega, em 1949, o que viria a ser, dezoito anos depois, apresentado verbalmente, de forma mais sistematizada, em O Desenho. Isso significa que o “conceito” em arquitetura, se admitido apenas como dado verbal, não é necessariamente anterior ao projeto. Muitas vezes, ao contrário, é a partir do (e durante o...) pensamento projetual que surgem mais claramente as reflexões e as idéias argumentativas sobre a arquitetura. Derrida não implica necessariamente em Peter Eisenman – neste, o que é tido como argumento verbal, torna-se uma possibilidade que implica em algo maior que uma aplicabilidade linear daquele filósofo.

Assim como verificamos em Artigas, o “conceito” em arquitetura implica em tradutibilidade entre universos de distintos suportes de pensamento, em conhecimentos técnicos e construtivos específicos, em condicionantes territoriais, em sistemas produtivos específicos, em determinantes históricos e culturais, em intenções políticas, em possibilidades econômicas... Em suma, o “argumento” não implica no “como fazer”. Em arquitetura, o conceito é necessariamente a síntese de um processo único que incorpora consciência argumentativa e proposta de uma possibilidade arquitetônica.

(ALONSO, Carlos; OLIVEIRA, Giceli. Trecho do Trabalho Apresentado no 1º Seminário Docomomo Paraná: “Constituição da Arquitetura Moderna no Paraná”. Curitiba, 2006)

CAPÍTULO I

REPERTÓRIO E EXPERIÊNCIAS ANTERIORES

Sobre repertório

“(…) Produzir idéias não é obra de um estado de espírito. As idéias são trabalhadas: no desenho é preciso observar, discriminar, selecionar, imitar, relacionar, perceber, enfim. Desenhar é expor uma qualidade repertorial, é fazer efervescer vivamente uma memória informacional”. (ALONSO, 1995. p.108)

Figura 1 – Desenho de Poty



fonte: GUTIERREZ, 2005.

De que águas Artigas foi beber quando desenhou esta casa? Onde ele estava, para onde se orientavam suas idéias, e quais os referenciais teóricos que utilizou nessa época e, por fim, como eram as cidades que Artigas conhecia?

Assim, nada mais coerente do que Iniciar este trabalho tentando conhecer o repertório do arquiteto; para que isto se torne mais realista, vamos indagar sobre sua infância, sua formação e vida profissional, suas experiências mais significativas, seus pensamentos e ideologias. Tentaremos também descrever um pouco sobre o cenário histórico do que acontecia em Curitiba e na arquitetura brasileira dos anos 50, visando remontar o universo que abraçava o projeto desta Casa.

Quando buscávamos informações para compor um projeto de restauro (ano de 2002), nossa principal intenção era encontrara dados para uma pesquisa histórica dessa obra; a primeira idéia foi a de contextualizá-la com as outras contemporâneas (do arquiteto ou não) para validar os materiais e as técnicas aplicadas, e encontrar no próprio objeto (a casa) indícios que remetessem ao futuro e ao passado. Ao futuro, quando comparamos elementos icônicos desta obra com as outras que são produzidas na seqüência, e ao passado, quando, através da história, colocamo-la no tempo e no espaço em que ela surgiu, a tecnologia disponível, a tradição da construção civil etc.

Contudo, o passado era o presente da obra, e não se tratava somente de obras concomitantes, nem de um pensamento já consolidado, mas de todo um conjunto de coisas que estavam acontecendo, agregando tantos elementos quanto possível, para entender a “carga repertorial”: um arquiteto, com apenas 37 anos, que há vinte anos deixara esta cidade para levar sua vida em São Paulo, sua fase de transição entre a influência de Frank Loyd Wright e Le Corbusier.

A arquitetura brasileira ostentava o sucesso da nova técnica sobre os pilotis do edifício Gustavo Capanema, na então capital do Brasil. E era pra lá que se voltavam os olhares também da Curitiba que passava por um surto de progresso e desejo de crescer verticalmente.

Qual era o caminho percorrido até chegar o momento do projeto da Casa Bettega e o que acontecia em Curitiba nessa época? Buscamos dados históricos e o cenário cultural. Aqui não se pretende recontar a história do Paraná, nem mesmo tentar

encontrar fatos da historiografia paranaense que pudessem interferir diretamente no pensamento do arquiteto; visamos apenas demonstrar como essa obra pode contribuir para marcar a história do seu tempo, bem como para entender melhor o pensamento dos homens que a construíram.

Iniciamos com uma cronologia das principais ações profissionais do arquiteto, lembrando a complexa formação intelectual, a influência recebida do meio artístico, sua atividade como professor e sua evidente militância política.

É relevante o fato de Artigas ter nascido em Curitiba, cidade pequena para as aspirações do jovem arquiteto, que encontraria em São Paulo o território mais adequado para desenvolvê-las. Somente uma pequena parcela de sua vasta lista de obras é edificada em sua terra natal.

Percorrermos os caminhos que o levaram até este desenho – entenda-se, aqui, o “desenho” como o conjunto de intenções de conceitos e desejos, como o próprio Artigas aponta em seu texto “O desenho”, de 1967. E, a propósito, procuramos demonstrar, através do pensamento e da obra de alguns artistas da época, o que era a cidade provinciana de onde saíra este arquiteto que, com carinho, revela suas memórias de menino do Sul, ao mesmo tempo em que a cidade desejava alçar vôo rumo à modernidade, eram deixados pra trás muito da cultura construída pelos imigrantes que, aos poucos, iam sumindo dando lugar a novas construções, novas praças, novas casas...

Contraditoriamente, a arquitetura não pode parar, e Artigas seguiu propondo ares “futuristas” para sua arquitetura, mas não deixa de buscar em si mesmo, ou em sua infância e juventude, dados que vieram à tona, mesmo muito distante da vida que estava levando em São Paulo e pelo mundo a fora. São questões repertoriais do arquiteto que contaminam suas obras.

Paulo Mendes da Rocha conta das lições e da influência do pai, engenheiro naval, e do tio, médico. Oscar Niemeyer remete sua infância à paisagem exuberante do Rio de Janeiro, transferindo para a arquitetura as memórias, lembranças ou valores. E assim colocamos Vilanova Artigas, que ganhou do avô Innocencio o primeiro livro de história da arte ainda menino, no interior do Paraná. Innocencio Vilanova era imigrante italiano que viera trabalhar na construção da estrada de ferro, talvez uma bela

influência para o menino que aspirava chegar mais longe do que o caminho do trem pudesse levá-lo e, como combustível, a descoberta de uma paixão pela arquitetura e pelas construções, que chegavam junto com a descoberta de novas técnicas.

Faz-se necessário esboçar alguns pensamentos que permeavam Curitiba no momento em que ele se voltava para aplicar seu conhecimento, somado aos ideais de construir aqui uma casa como desejava.

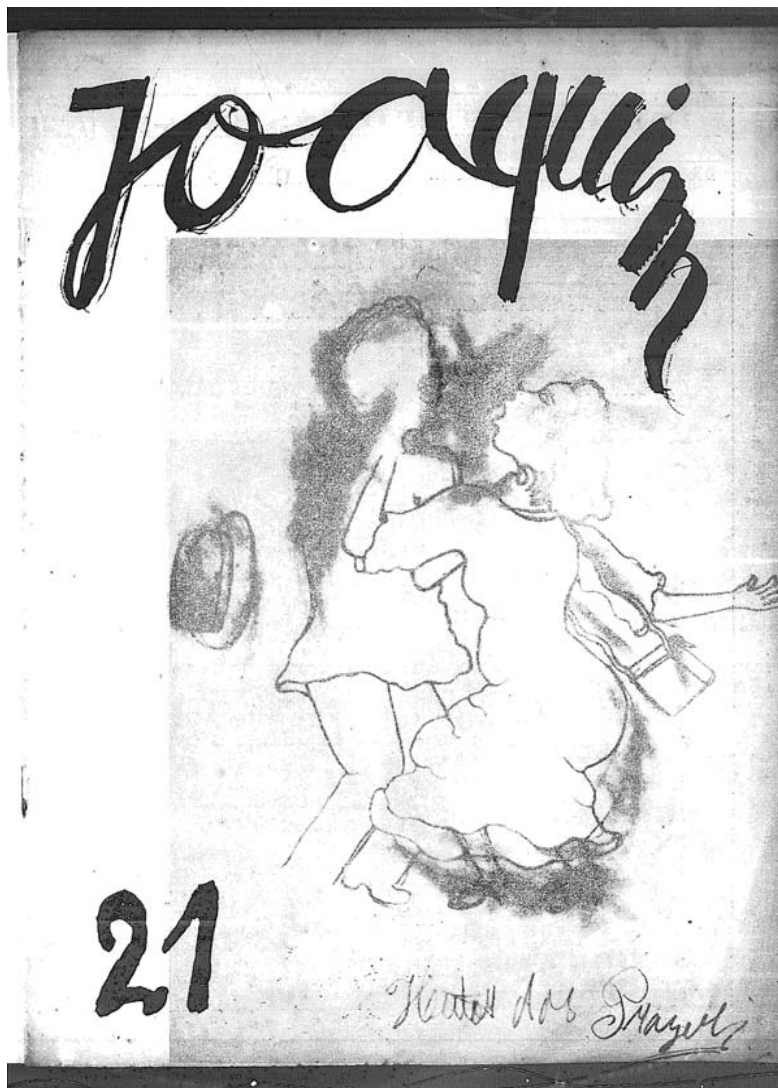
Dois artistas marcaram época na Curitiba dos anos 40/50, pela peculiaridade com que traduziram uma época da cidade: na literatura, Dalton Trevisan (o Vampiro de Curitiba) e, nas artes plásticas, Poty Lazarotto, um dos artistas que melhor representou o Paraná para o mundo. Contemporâneos de Vilanova Artigas, e comuns ao senso anticlerical, bem como às influências dos intelectuais educadores do Paraná, como não deixa de citar o próprio Artigas, entre eles estava ainda o professor e poeta Dario Vellozo.

A partir disso, procuramos elaborar um quadro de referências simbólicas para iniciar as explicações a obra aqui analisada. Peço licença a tantos outros, por ter eleito Dalton Trevisan e Poty Lazarotto como os artistas que, ao lado de Artigas compreenderam e traduziram a vida em Curitiba.

Dalton

Dalton Trevisan, então, era um simpatizante comunista, escritor e poeta curitibano que, em seus textos publicados já na década de 1940, anuncia a ruína da província. Com linguagem apocalíptica, amaldiçoa a falta de rumo em busca do progresso que é tomada nessa época, leva a nostalgia de um tempo perdido, falando da paisagem de sua infância, bem como dos tipos que circulavam pela cidade: das “polacas de lenço colorido” aos bêbados dos becos, dos rios não poluídos e dos mendigos conhecidos, das prostitutas e do Templo das Musas do Portão (idealizado pelo professor Dario Vellozo), aquele mesmo que fora professor de Vilanova Artigas no Ginásio e pregava-lhes o anticlericalismo.

Figura 2 – Capa da Revista Joaquim – onde foi publicado o artigo a seguir



fonte: Acervo da Biblioteca Nacional (Rio de Janeiro)

Minha cidade

Dalton Trevisan

Curitiba, que não tem pinheiros, esta Curitiba eu canto. Curitiba, em que o céu não é azul, esta Curitiba eu canto. Não a Curitiba para turista ver, esta Curitiba eu canto. Curitiba de manhãzinho cedo quando carrocinhas a vender lenha picada (dz. Cr\$1,20), em que colonas de faces rubicundas evocam maçãs maduras, - dos pregões da batatinha doce, cenoura, couve, do borborinho multifólio de cores, braganhas, pragas da feira-livre, onde as domésticas a conversar se vingam da tirania das patroas, enquanto o sol derruba girassóis amarelos sobre a estátua do Tiradentes.

Curitiba dos conquistadores de luvas, chapéus coco e bengalas atrás das caixeirinhas de lojas, - dos advogados sem trabalho a aventar a salvação da pátria entre as mesas de cafés, - dos cães vagabundos que passeiam impunes pela rua principal e ali se amam zombando da gaiolinha da prefeitura. E dos estudantes, de gravatas borboletas, com códigos, réguas e esquadros nas mãos, subindo e descendo a rua 15, a indagar “que há-de novo?”, - do Gigi, que pede dinheiro aos transeuntes, mas que os homens não dão (porque a mãe publicou um anúncio nos jornais: “não dê dinheiro ao Gigi”), - das filas de ônibus e bondes, às seis horas da tarde, quando a noite cai de súbito e cada um de seus gestos furtivos lembra um rufião das baladas de François Villon.

Curitiba, não a da Academia Paranaense de Letras, com seus trezentos milhões de imortais, mas a dos bailes do “14”, onde dizem Rimbaud vinha sambar incógnito e de capa preta, - das meninas de subúrbio pálidas, pálidas que trabalham oito horas por dia, elas tinham tanta vontade de ir a matinê, - dos amores escusos no Passeio Público, que é a zona mais policiada da cidade, - das normalistas, de blusa branca e gravata cor de rosa, que são um convite de viagem à Holanda, esta Curitiba eu canto.

Curitiba, a das ruas transversais, onde virgens patéticas se estiolam à janela na espera de seu príncipe encantado, que passou agora mesmo de bonde, - da humilde zona da Estação, em que à noite humanidade desconhecida nasce das sombras afim de beber cachaça, se amar nas casas de tolerância e dos estudantes, onde se borram de cal e folhetos todas as lojas da rua 15 e para mostrar que não é Brasil, ganha sempre o partido da oposição, - das crônicas sociais do Eolo, que as mocinhas lêem com a mão posta sobre o coração, - a Curitiba dos cafajestes, caftinas e fanchones, esta Curitiba eu canto.

Curitiba, não a do Museu Paranaense, onde nenhum curitibano já entrou, mas Curitiba do “Templo das Musas”, com os versos de ouro de Pitágoras e desde Sócrates II até os Sócrates III, IV e V, - do bas-fond do 111, do Pombal, do Petit Palais, esses nomes convidativos que escondem um sub-mundo de fêmeas em vestidos de baile, que dansam com bêbados de barba por fazer, ao som do mavioso tango *Adiós Pampa mia*, - dos suplentes de policial, que têm mais importância nos jogos de futebol que o prefeito municipal, esta Curitiba eu canto.

Curitiba dos bailes estritamente familiares da várzea, aos sábados, de sete cruzeiros a entrada e onde o mestre-sala de braços cruzados no salão é o terror dos filhos de família, - do Pavilhão Carlos Gomes, onde será hoje encenada a maior peça de todos os tempos: “A ré misteriosa!”, - dos varredores de rua pela madrugada a erguer pó com longas vassouras e a abanar as cabeças entre a cerração como uma invasão dos homens da lua.

Eu não sei cantar Curitiba, a de Emiliano Perneta, onde o pinheiro é uma taça de luz; de Alberto de Oliveira, onde oh ! o céu é azul; de Martins Fontes, que é a cidade sorriso; ou de Moacyr de Las Palmas Chaves, com suas flores, músicas e cristais. Essa Curitiba não é a minha, que eu canto. Eu canto a outras, a do relógio da praça Osório, que indica fielmente a hora errada, - dos sinos da igreja dos Polacos, perto de minha casa, ao entardecer, - das orgias sabatinas no “Operário”,

onde bailam as pretas mais lindas do mundo, - das procissões nos dias santos, como visões da Kuklux-Klan, em que as vozes das virgens se abrem entre a noite em rosas místicas, - da antiga dano Nhãnhã, de chalé preto à cabeça que vai à novena, - de uma sirigaita melosa, à porta dos edifícios de escritórios, com ares de quem tem hora marcada no dentista, canto.

Curitiba do registro policial do “Diário da Tarde”, onde só onde as donzelas em gesto tresloucado ingerem formicida por causa de amores, os maridos dão surras épicas em mulheres prevaricadora, viuvos que se enforcam de saudade nas bandeiras do banheiro. Curitiba de um ou dois sujeitos com ataques epiléticos nas ruas, - das cargas da Guarda Cívica, a cavalo e sabre desembainhado, nas noites vermelhas de agitação popular, - dos comícios do PCB na praça, qual cópia cinematográfica da Revolução Francesa, esta Curitiba eu canto.

Curitiba do calor que entonetece as raparigas de braços nus em vaporosos vestidos brancos de rendas, - assim aos mocinhos com espinhas na cara que, na entrada da primavera, querem morrer liricamente com uma rosa na mão, - das três loiras fatais de olhos verdes, que fazem uns velhos sem vergonha assobiar de um 1º andar florido em rosas rubras de uma dama suburbana das camélias, esta Curitiba e a do cachorro-quente com um chope duplo no “Buraco do Tatu” eu canto.

Eu canto Curitiba de doces caixeirinhas das 1002 lojas da rua Riachuelo, - de um calculista tocador de realejo, que só gira a manivela da máquina se as crianças lhe pagam muito dinheiro, - do homem da bicicleta, que é casado, ninguém sabe o nome, usa macacão e bolinou lindas mulheres sós nas ruas desertas e que, depois, fugiu para S. Paulo a pedalar sua bicicleta. Curitiba dos fotógrafos imóveis no Passeio Público, com o painel do infalível avião ao fundo, que levam a vida suspensos de um gesto que não têm coragem de fazer, - dos cineminhas poeira, com amendoim, pinhão cozido e pipoca, que são o paraíso das pulgas e dos namorados, - das saídas de missa das 11 onde certas donzelas sugere vitrais de igreja medieval e uma viuva em flor, iluminuras no livro das horas de obesos bispos bochechudos, - Curitiba, que é cidade boa para um sujeito morrer, porque o cemitério tem as ruas silenciosas e quietas.

Curitiba, não a das Lojas Americanas, Sloper e confeitaria Guairacá, que os turistas visitam para depois contar que conhecem a cidade, - mas a dos sírios jogadores de gamão, no café Belas Artes, que são todos Raskelnikoffs com um machado sangrento sob o casaco, a jogar gamão depois de matar a velha, - dos sorumbáticos guardas noturnos pelas sombras que, à meia noite assustam até os ladrões, - das pensões familiares de estudantes, sobre que se pode parodiar Emerson acerca da “República” de Platão, e dizer: “incendeie-se o resto do mundo, porque nestas casas esta tudo...” eu canto.

Curitiba do turco Jorge o dia todo na rua trocando notas de 100 por 82 niqueis de cruzeiro, - dos “Dramáticos” que levarão à cena “Saudades”, de Paulo Magalhães”, - da Academia de Letras José de Alencar, onde os poetas ainda usam longas cabeleiras a declamar ao som de “Dalila” ao piano, - do *Burro Brabo*, onde um cabra misterioso morreu nos braços da Heleninha, foram ver e era o rei do Sião, - do Romário Martins postado à porta de uma livraria, - da chuva que cai de repente e alaga as ruas, esfria, já e, no dia seguinte, aparece morto um cachorro branco na porta de uma café da rua 15, esta Curitiba eu canto.

Curitiba, sem pinheiros ou céu azul, pelo que tu és – província, cárcere, lar – esta Curitiba, e não a outra para o turista ver, com amor eu canto.

Texto original transcrito da Revista Joaquim, 1946.

Poty

Poty Lazarotto era a expressão máxima das artes visuais paranaenses, e dava o tom seguindo em parte a nostalgia pretendida por Dalton Trevisan, e pintava as carroças e as polacas de lenços coloridos. Não é à toa, portanto, que Poty vem a ser o ilustrador de alguns dos textos de Trevisan. Levando o provincianismo adiante, Poty chega a ser considerado um dos maiores pintores do Brasil, desenhando a gente de Curitiba, daquela mesma cidade perdida, das coxas brancas e lenços coloridos, das casinhas de madeira e carroças, dos bêbados e mendigos, bares, traços e rostos da gente que povoou o Paraná.

Desenhou as pipas dos meninos, ícones urbanos arranjados em mosaicos e, quase sempre, um pinheiro na paisagem ao fundo. Sempre extraindo de suas personagens uma crítica irônica e, sem dúvida, um tanto marota da vida curitibana, chegando a entrever, ao fundo de tudo isso, uma substância universal das coisas. No traçado simples, como desenho de criança, Poty se fez artista do mundo; em traços negros sobre papel jornal, demonstrou conhecimento máximo da tradução de um repertório.

Por sorte desta cidade muitas obras edificadas, e mesmo praças e espaços públicos, puderam contar com a contribuição deste mestre; nas obras mais elegantes ou suntuosas pode-se ver cenas do cotidiano de um passado recente e que não deixam escapar à memória do que fomos. É a pintura impressa na arquitetura, assim como afrescos do renascimento, aumentando sua expressão: ornamentando eternizando a história.

Figura 3 – Desenho de Poty



fonte: GUTIERREZ, 2005.

Artigas

João Batista, como é chamado pela sua família, chegou à adolescência em uma época de específica importância para o Paraná, quando florescia o “paranismo” positivista.

No ideal positivista, estavam o “anticlericalismo” e a fé na ciência, ramificado em bases racionais, época então de investimento na educação das crianças e adolescentes com estes ideais científicos.

Artigas fez o Curso Primário com a própria mãe (professora, viúva com três filhos), no povoado de Teixeira Soares, interior do Paraná. Para avançar nos estudos, mudou-se para Curitiba e foi estudar no Ginásio do Estado do Paraná, onde estavam os intelectuais que propagavam o paranismo (como curiosidade, dona Alba Vilanova Artigas foi também quem alfabetizou o jovem Poty Lazarotto, garoto que tinha dificuldades em se expressar com as letras).

“um ardente anticlerical [que] polemizou conosco e arrasou o clero brasileiro. (...) um neo-pitagórico que inventou uma religião, construiu um templo nos arredores de Curitiba, num bairro chamado portão, onde de vez em quando ele dava umas destas nas quais as mocinhas do portão se fantasiavam de deusas gregas com ramos de louro na cabeça. veja que tipo de homem nos ensinava naquele tempo.” (ARTIGAS, 1962 *apud* DUDEQUE, 2001, a respeito do poeta Dario Vellozo)

1932 foi o ano da revolução constitucionalista em São Paulo; São Paulo contra o golpe de 30, contra Getúlio, estudantes ativistas, estudantes mortos e, se Artigas nasceu no ano da Primeira Guerra, foi estudar em São Paulo quando a Segunda começou a se formar e dar indícios do que estava por vir.

Chega, portanto, num momento em que os pioneiros modernistas de 22 já haviam realizado certa autocrítica de seus equívocos iniciais e vêem suas fileiras ampliadas por novos integrantes, que deflagram, nos anos 30 e 40, a criação de um conjunto de instituições que deram nova configuração à cultura brasileira a partir de então.

É de 1934 a criação da Universidade de São Paulo; de 1935, a criação do Departamento de Cultura do Município de São Paulo, com sua Biblioteca Municipal e com a direção intelectual e as ações de Mário de Andrade na pesquisa profunda da cultura popular brasileira.

Em 1937, já no Estado Novo, foi criado o IPHAN. Nesse mesmo ano, Artigas formou-se engenheiro-arquiteto pela Escola Politécnica de São Paulo, em uma turma de 4 alunos.

Em 1945, houve a criação dos departamentos estaduais do IAB (para não falar da União Brasileira de Escritores, sindicatos e associações, partidos políticos, etc.). No final dos 1940, há a criação do MASP, dos MAMs em São Paulo e no Rio de Janeiro, do curso de arquitetura na Universidade Mackenzie, em 1947, e da FAU-USP, em 1948, além de reformas no ensino público e da construção de novos espaços públicos que culminam, já no contexto do plano modernizador de Juscelino Kubitschek, em meados da década de 1950, com construção de Brasília.

É fato que Vilanova Artigas chega a São Paulo para participar ativamente desse processo de construção da modernidade cultural no Brasil. Convive com os modernistas, frequenta o Santa Helena, trabalha com os modernos Oswaldo Bratke e Warchavichik, vê de perto a implantação do Plano de Avenidas de Prestes Maia, este seu professor da Poli. É oportuno destacar que, ao mesmo tempo em que ele foi parte dessa geração fundadora da modernidade cultural, deixou também sua contribuição pessoal e radical porque, apropriando-se do pensamento moderno de forma crítica, lhe imprimiu um caráter emancipador.

Sabemos que algumas experiências importantes, ainda que pontuais, já vinham sendo realizadas no rastro da Semana de Arte Moderna no plano da Arquitetura. Já havia Warchavichik e suas casas modernistas, e a reforma da ENBA, com Lúcio Costa, além de alguns eventos pirotécnicos de Flávio de Carvalho. Sabemos também que o moderno entra em São Paulo pela mão da elite paulista e de profissionais de origem imigrante, quase como um evento para “épater les bourgeois” de um lado, ao mesmo tempo docilizado em seus aspectos mais revolucionários.

Enquanto estudante universitário, Artigas trabalhou como estagiário de Oswaldo Bratke e, já nos últimos anos de curso, começou a freqüentar aulas de desenho na Escola de Belas Artes, estabelecendo um vínculo com o movimento artístico de São Paulo, que o influenciaria a partir de então e por longo tempo.

A influência dos artistas lapida a fração de arte necessária à prática da arquitetura que a Poli não atingira.

“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 me reuni com Alfredo Volpi, Rebolo, Zanini, Aldo Bonadei, Clóvis Graciano, Teresa D’ Amico, minha mulher Virgínia Artigas, artistas que passaram, depois, a ser 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.” (ARTIGAS *apud* Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997)

Em 1939, Artigas e Gregori Warchavchik firmaram parceria para participar do concurso para o paço municipal de São Paulo. Intitularam esse projeto de Praça Cívica (com uma proposta diferente das outras, visto que transcendia um edifício).

Nessa época, a penetração do movimento moderno encontrava forte resistência numa cidade bastante provinciana e conservadora que, apesar de tudo, São Paulo ainda era. No plano da arquitetura, o fortalecimento dessa institucionalização se deu primeiro no Rio de Janeiro, capital da República, onde o moderno se instalará como um programa quase completo, a partir do momento em que o Estado assume o processo de modernização do país durante o período do Estado Novo. Foi no Rio de Janeiro que a arquitetura moderna se firmou primeiro, como expressão da modernidade desejada. O edifício do Ministério de Educação e Saúde, de Oscar Niemeyer, Lúcio Costa, Reidy e outros (e reivindicado por Le Corbusier) é o marco arquitetônico inicial desse processo.

São Paulo ainda estava um pouco à margem, ainda mergulhado no gosto pela arquitetura eclética, e formando arquitetos pela Escola Politécnica, a partir das heranças ecléticas dominantes. Formava arquitetos construtores, copiadores de fachadas, e não profissionais liberais.

No início de sua atividade como arquiteto, Artigas, como todos os engenheiros-arquitetos formados pela Politécnica, começou a trabalhar com um sócio, Duilio Marone, em 1937, formando o escritório Marone & Artigas, empresa construtora que realizou, principalmente, casas para a classe média, muitas financiadas pelos Institutos de Pensão. Essas casas pertenciam ao repertório eclético e foram gradativamente ganhando uma feição moderna, ainda que num processo de conquista difícil: uma mudança na planta, simplificação da forma, unidade de espaço e a possibilidade de propor novos sistemas construtivos. Ganhos e concessões muito semelhantes às realizadas nas outras áreas da cultura. As casas mais avançadas desse período foram identificadas com a arquitetura residencial de Frank Lloyd Wright e não com a linha Corbusiana que predominava no Rio de Janeiro. A partir da formação dos departamentos estaduais do IAB, foi possível ao arquiteto transformar-se em profissional liberal, abandonando os processos construtivos tradicionais da engenharia civil. Ao mesmo tempo, e não por acaso, no plano do ensino, formam-se as primeiras escolas de arquitetura: arquitetos e engenheiros se reconhecem em atividades distintas. Artigas embarca nessa jornada e extingue a construtora para abrir um escritório de arquitetura, participa da fundação da FAU-USP, e projeta o edifício Louveira (1946 – 48), as instalações do MAM em São Paulo na sede do Diário Associados, o Hospital São Lucas em Curitiba, algumas casas em São Paulo, todas obras completamente libertas da herança eclética e inseridas no ideário moderno.

Nesse período, há na arquitetura brasileira o que podemos chamar de “efeito Pampulha”. A obra de Niemeyer para a Pampulha causa um deslocamento de paradigmas na produção da arquitetura brasileira, porque demonstrou a possibilidade de constituir uma apropriação da proposta da arquitetura moderna tipicamente brasileira, diferente dos caminhos deixados por Le Corbusier e pelas vanguardas européias. Pampulha foi claramente fundada nas propostas de Lúcio Costa de identificação do passado brasileiro com o período colonial e barroco, busca de referência história e nacional que nega o período imediatamente anterior (do ecletismo), identificado com o conservadorismo da primeira república e com o regime oligárquico, com a imitação européia do século XIX.

É sob o impacto da Pampulha que Artigas produz algumas obras marcantes do final dos anos 40 e início dos 50, como a Rodoviária de Londrina e a segunda casa do arquiteto no Campo Belo.

Em 1940, foi contratado para dar aulas na Escola Politécnica da USP como assistente de Anhaia Mello e, ao se tornar professor, intensificou-se ainda mais a exigência de uma teoria que se tornasse táctil e plausível.

“Aí o pessoal da escola politécnica percebeu que eu tinha feito alguma coisa e me cotou, com 25 anos de idade, para ser assistente de arquitetura na Universidade de São Paulo... e minha carreira de ensino começa aí, aos 25 anos de idade, por volta de 1940” (ARTIGAS *apud* Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997)

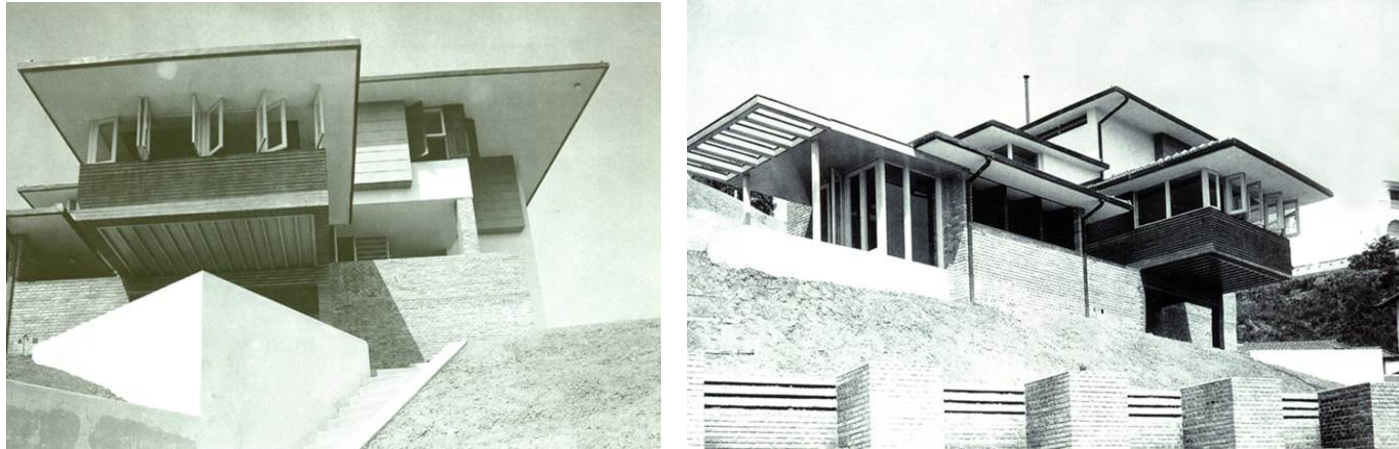
Em 1942, aos 27 anos, João Batista casou-se com Virginia Camargo – artista plástica que conheceu nos grupos de artistas plásticos que freqüentava em São Paulo, e construiu, para si, a primeira casa no bairro do Campo Belo, a Casinha.

“Transferi algumas vivências minhas, de menino paranaense, do Sul do Brasil, que tem sala e não sabe para quê. A convivência da família brasileira era na cozinha. Enquanto, na casa tradicional paulista, a sala de jantar se dirigiu na direção do ‘living-room’, pelo processo de transformar duas salas em uma, eu fui para a tradição brasileira de integrar a cozinha à sala. Segui caminho diverso. Sei que perdi a parada, mas minha casa está lá.” (ARTIGAS *apud* Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997)

“A partir disto, que foi a primeira vez que eu fiz, e tive coragem de fazer porque era pra mim... eu me libertei inteiramente destas formas que vinham vindo. Mas, ao mesmo tempo, me libertei também da planta.” (ARTIGAS *apud* Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997)

Em 1943, Artigas projeta a casa Rio Branco Paranhos, talvez a última utilizando o repertório formal de Wright.

Figura 4 – Casa Rio Branco Paranhos



fonte: Instituto Tomie Ohtake, 2003.

“Em todo o caso, Wright me deu uma visão do homem. O respeito à natureza do material, procurar o eu tal como é a natureza, eram conselhos estranhos de naturalismo darwiniano.” (ARTIGAS *apud* Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997)

Em 1944, ano de fundação do Instituto dos Arquitetos o Brasil (IAB), se dissolveu a sociedade de Artigas e Marone, e Artigas começou na sua arquitetura uma transformação sem volta, iniciando, de uma vez por todas, um trabalho em que levava, intensamente, em consideração o papel da cidadania. Sua própria fala, na época, era a de que uma postura só profissional não mais o satisfazia: Artigas queria ir além. (KATINSKY *apud* Instituto Tomie Ohtake, 2003)

Em 1945, Artigas é contratado para projetar o Hospital São Lucas em Curitiba. O primeiro nome indicado para tal projeto foi o arquiteto Elgson de Oliveira, curitibano que teve sua formação na Universidade Mackenzie, mas que, por humildade e admiração pelo colega, declina do convite e o indica.

Artigas começa o trabalho pela defesa de contratação do arquiteto como profissional ideal destinado ao projeto de um hospital:

Arquitetura é construção e arte. Arte não tem livro de regulamento que ensine. Nasce dentro de cada um e desenvolve-se como conjunto de experiências. Procure um homem que possa dar à sua casa de saúde, além das características de um hospital eficiente pelo perfeito planejamento das diversas seções, um valor artístico indiscutível. 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. (ARTIGAS *apud* Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997)

No ano seguinte, Artigas partiu para os Estados Unidos, com uma bolsa da Fundação Guggenheim, para estudar arquitetura.

Em 1948, é fundada a faculdade de arquitetura FAU USP, na Rua Maranhão. No ano seguinte, Artigas projeta sua segunda casa, no mesmo terreno da Casinha.

Figura 5 – Fotos da segunda casa do arquiteto



fonte: Instituto Tomie Ohtake, 2003.

Artigas e a casa de madeira

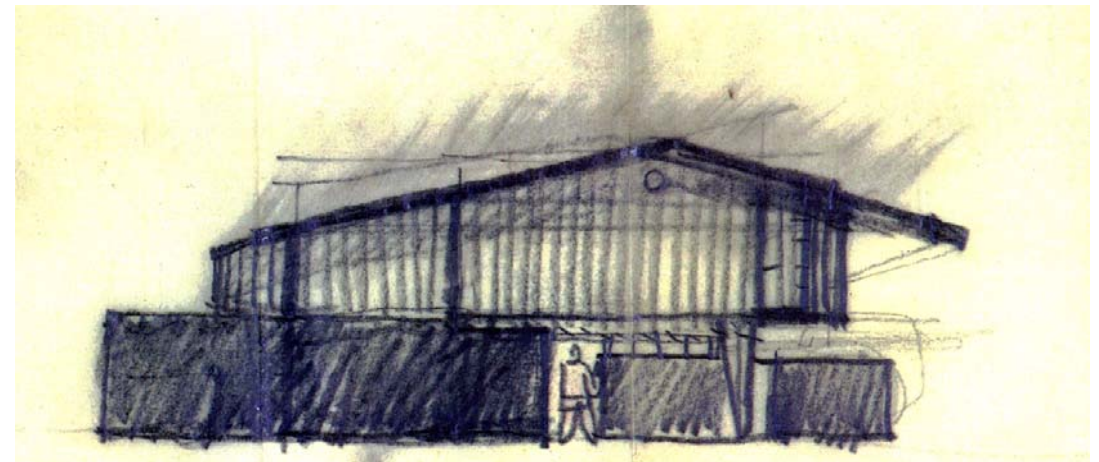
Figura 6 – Desenho de Poty



fonte: GUTIERREZ, 2005.

Ao falar de suas raízes, saudoso da infância de menino do Sul, muitas vezes Artigas se refere à casinha de madeira do Paraná, razão pela qual não podemos deixar de descrevê-la, pois nos ajuda a penetrar em paradigmas de seu repertório. Esse tipo de casa nos interessa não apenas enquanto sistema construtivo de um lugar, mas enquanto maneira de habitar. Ele mesmo declara em seus discursos que chega a reproduzir suas essências, ou partes delas, em suas obras, como, por exemplo, as madeiras impressas na empena frontal de concreto da Casa Baeta, ou como os lambrequins redesenhados nos beirais de concreto, como se Artigas tivesse deixado pistas ou sinais ao longo de sua carreira que remetem ao início de sua vida. Tratam-se pois, de signos indiciais com grande impacto em repertório construído desde a infância.

Figura 7 – Foto e desenho da Casa Baeta



“O que me inspirou pra isso... o que mais me emocionou nessa época, que eu pude cristalizar de alguma maneira, foi transferir algumas vivências minhas pessoais, de menino paranaense, do Sul do Brasil, e que sabia como a casa estava integrada no novo jeito sulino de viver... A família vai para a cozinha, se reúne e toma café às 7 horas da manhã, e café às 3 horas da tarde... Aquela convivência que a família popular brasileira tinha com a cozinha me emocionava profundamente, me parecia que nós sabíamos aproveitar isso.” (ARTIGAS *apud* TELLES)

Figura 8 – Cozinhas de casas de Madeira, típicas do sul do país



fonte: LARocca , 2008.

Mas ele estava certo quando em suas falas, remete a casa paranaense à casinha de madeira; ela é certamente a origem de tudo. A casa de madeira é mais que uma produção vernacular sobre a abundância de madeira; ela é técnica traduzida e cultura construída, além, é claro, de abrigar um modo de vida simples e original onde não haviam desperdícios, mas fluía a vida da família.

Percorremos aqui um pouco da arquitetura de madeira paranaense para que possamos associar algumas ações do Artigas refletidas no projeto da Casa Bettega.

A Casa Paranaense era a casa de madeira

Madeira era o que não faltava no início do século XX no Paraná, com área coberta de oitenta mil quilômetros quadrados, com densidade que chegava a duzentos pinheiros adultos por hectare. Daí a paisagem de um mosaico de casinhas coloridas. Quatro tipos básicos de plantas foram e ainda são encontrados, ora com a porta na frente e o telhado também com a água caindo pra frente e, num segundo momento, com a entrada lateral, quando as duas águas giram e caem para as laterais da casa. Os jardins frontais, que misturavam flores e hortaliças, eram tão característicos quanto suas cores vivas compondo com as varandas, paredes e esquadrias, quase sempre verdes, rosa e azuis, raramente amarelas.

A Casa de Araucária, confeccionada seguindo um código de bitolas fornecido pelas serrarias, propunha um modelo remanescente das imigrações que se misturaram. Os desenhos das peças variavam conforme a região, pois as características básicas decorrem do material e do clima, podendo freqüentar o repertório eslavo, alemão ou italiano.

Aproximando-nos um pouco da história de Artigas, vamos logo apontar para o modelo de casa encontrada nas imediações da cidade de Teixeira Soares, aonde ele vai morar, aos 5 anos, com a mãe, após o falecimento do pai.

Na região de Teixeira Soares são mais comuns as casas de herança eslavo-paranaense, com cores fortes e ornamentação apurada, assoalhos soltos do solo, vedação de tábuas serradas colocadas verticalmente, existência de varanda ou varandas na sua periferia e uso extremamente particulares que se destinam a cozinhas, sótãos e salas, enfim, são estas as “casas de polaco” retratadas pelo Poty.

Seus construtores foram mestres carpinteiros que, em um século de produção, abrigaram quatro ou cinco gerações de colonos poloneses e ucranianos, criando, assim, uma gama de obras personalizadas, feitas à mão, com resultados plásticos

jamais conseguidos com o maquinário da era moderna, deixando, desse modo, um testemunho valioso do trabalho sobre a madeira.

Figura 9 – Exemplos de Lambrequins



fonte: LAROCCA , 2008.

Nessas casas, as funções dos ambientes (cozinha, varanda, sala e sótão) com o tempo adquiriram, variações de suas funções. Por exemplo, na casa paranaense, a cozinha assume funções mais importantes do que restrito ao preparo dos alimentos, como a reunião da família em torno da mesa. Mas é a varanda que assume principal marca da casa imigrante, pois é ela que varia seu desenho, determina os acessos da casa, ganha ornamentos e estes chegam a identificar a origem étnica desta família com suas variações de *lambrequim* - ornamento de madeira formando pingadeiras nos beirais, como um código sem palavras.

A varanda chega a oferecer a função de sala de estar, como um meio caminho entre o privado e o público, quase sempre apresentando um requinte a mais na casa, nos seus acabamentos de guarda-corpo, nos *lambrequins* dos beirais ou nas colunas de sustentação.

Além das varandas frontais, encontramos também na casa de madeira, os alpendres nos fundos, estes abrigando as dependências de serviços da casa.

Houve também alpendres, varandas “escavadas” no corpo da casa, num sentido mais elaborado do projeto, onde este ambiente já é pensado desde o início pois não produz o mesmo resultado de se acrescentar depois da casa pronta, como as varandas. Neste caso, o alpendre é um espaço coberto, mas aberto, que produz uma nova intenção de uso da vivência na casa, como uma sala de estar externa. Esse “meio” caminhar pelo entorno da casa, ao abrigo de um teto, mas em um espaço externo aberto, qualifica uma fronteira entre o externo e o interno, propõe uma ritualidade entre um “quase dentro/quase fora”, um caminhar pela casa na presença do entorno: um expor-se, ou melhor, ver e ser visto.

Figura 10 – Casas de Madeira com alpendre e entrada lateral



fonte: LARocca , 2008.

Figura 11 – Casas de Madeira com alpendre e entrada lateral



fonte: LAROCCA , 2008.

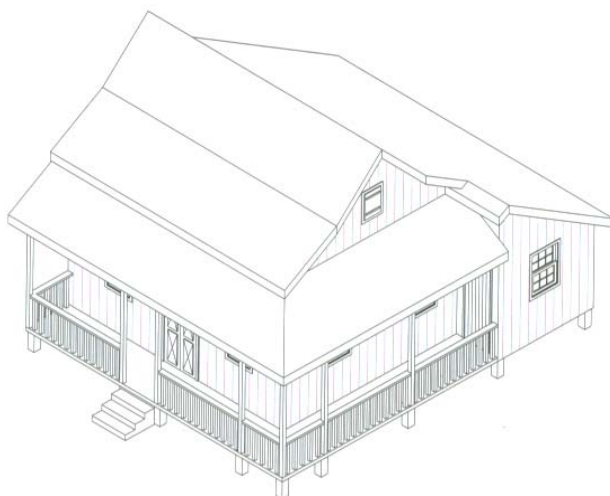
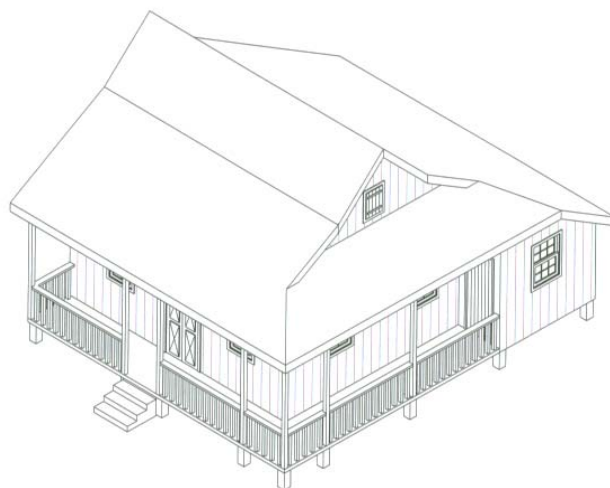
Mas, sem dúvida, como ornamento, os maiores representantes são os lambrequins e os guarda-corpos das varandas. São signos indiciais reveladores de determinada cultura, pegadas e cicatrizes de gostos e valores dos movimentos migratórios.

Figura 12 – Exemplos de Guarda-corpos das varandas



fonte: LAROCCA , 2008.

Figura 13 – Tipologia de Casa de Madeira com alpendre



fonte: LAROCCA , 2008.

As primeiras edificações de madeira feitas por imigrantes eram, também, rudes e primitivas. No entanto, a natureza orgânica do material, sua versatilidade e apropriação revelariam a ciência milenar. Basta lembrar que nos Lagos Alpinos habitações de madeira sobre palafitas remontam há mais de três mil anos. Povoados com construções de troncos, como o de Biskupin, na Polônia, existiam já no oitavo século a.C., e casas de troncos encaixados e sobrepostos horizontalmente em carpintaria elaborada também pertencem à tradição medieval escandinava. Como esquecer? A necessidade, associada à falta de recursos, à ausência de instrumentos e ferramentas adequadas, fizeram persistir o paradigma imemorial. As primeiras construções de madeira surgidas no Paraná são feitas de troncos falquejados, dispostos horizontalmente e inter-travados nos cantos, em tudo semelhantes àquelas introduzidas em finais do século dezessete por imigrantes suíços, finlandeses e alemães na América do Norte.

O desenho da casa, suas medidas de comprimento, largura, altura, distribuição interna, aberturas, cobertura – sua idealização e materialização – não deixam dúvidas: trata-se, mais uma vez, do restabelecimento da morada ancestral. É o sentido do lugar, o afeto, que faz surgir na arquitetura, não algo criado artificialmente que, por seu atributo de valor será tomado como esta arte. Neste viés, vale então o que afirmou de modo provocador o arquiteto Adolf Loos (1870-1933): “Somente uma parte muito pequena da arquitetura pertence à arte: o monumento e a tumba”, uma vez que tudo o mais é mero abrigo para as necessidades inalienáveis da vida.

No processo de integração, a arquitetura de troncos será substituída pela matéria-prima industrializada, a madeira serrada em tábuas colocadas na posição vertical. A adaptação crescente ao Brasil, a prosperidade – modesta mas palpável –, a presença inspiradora dos pinheiros sem fim, são fatores que pesaram para a ampla disseminação da madeira na construção de edifícios. Deste modo, a apropriação do território e a instalação de serrarias, ao lado da transformação industrial da madeira, com suas vantagens e possibilidades, eram computadas: sistema engenhoso, seguro, flexível, rápido, econômico, seco, limpo, propiciando fácil organização e acomodação a situações e terrenos diversos.

Tabela de bitolas, códigos de uma ciência de construir

Tabela 1 – Bitolas de madeira serrada de pinho

denominação	bitola				utilização
	milímetros		polegadas		
vigotes	100	100	4	4	estrutura
	50	100	2	4	tesouras
tábuas	25	300	1	12	vedação
	12	300	½	12	ornamentos
ripas	25	50	1	2	telhado
	12	50	½	2	mata-juntas

fonte: IMAGUIRE JR.: A Casa de Araucária: arquitetura paranista apud. LAROCCA JR., LAROCCA, LIMA, 2008, p.101.

“...Como os poetas: podemos invocar aqui Dante Alighieri, Manuel Bandeira, Shakespeare, por exemplo. Todos eles escrevem com 25 letras, as mesmas 25 letras. Você quer um código mais curto que esse? Só 25 letras! As sinfonias, Shostakovsky, Rachmaninov, Chopin, e Villa-Lobos usaram sete notas musicais. Toda a matemática, nove algarismos e mais alguns sinais. Portanto, estamos acostumados a isso. O problema é mesmo a construção...” (ROCHA, 2007)

Movimento Moderno

Das obras mais significativas da carreira do arquiteto (e, coincidentemente, contemporânea à casa Bettega), a segunda casa em muito se assemelha, exceto pelo importante fato de que uma foi produzida para si e a outra para um cliente (e o fato de construir para si, faz a diferença para o arquiteto).

O movimento moderno, em sua forma acabada, segundo exemplo das vanguardas européias originais, tem uma concepção teleológica da história (fundada na contribuição do Romantismo alemão do século XIX e na tradição socialista e marxista) – ou seja, a história se volta para o futuro. Em arquitetura, isso significava apostar no progresso social e tecnológico. Os modernos ensinam que fenômenos socioculturais, a arquitetura entre eles, não somente são determinados pela história presente, como é possível, a partir da crítica histórica, planejar o futuro. A arquitetura, então, deve estar técnica e artisticamente identificada com o presente e propor o progresso técnico e social. No texto “O Desenho” (1967), de Artigas, propõe, claramente, essa questão, quando recupera as idéias de desígnio, desejo, intenção, contidos no conceito de desenho e projeto. Em outras palavras, podemos dizer que Artigas compartilha, como moderno que é, dessa concepção de história e de arquitetura voltada para o futuro como evolução, como progresso, como desenvolvimento do processo cultural.

Cabe perguntar: de que modo essa concepção de história se configura no espaço arquitetônico?

A casa que os arquitetos fazem para si mesmos é um momento de total liberdade de proposta que permite uma melhor leitura de seu ideário, já que o programa, o cliente e o arquiteto são a mesma pessoa (e o capital investido na construção também é dele). A casa do arquiteto pode explicitar bem a sua proposta de vida (de seu tempo e sua construção da história).

Rosa Artigas bem descreve a casa em que morava com a família:

“... Para falar dessa casa, e da incorporação dessa concepção da história no espaço arquitetônico, peço licença para me inserir (e ao Julio) nesta história, na posição de quem compartilhou da vida nesse espaço e nesse tempo, e para explicar, como num testemunho, o que foi a experiência de viver numa casa do futuro. Do futuro pensado por meu pai.

Nós nascemos e moramos na casa mais bonita... e esquisita... do bairro do Campo Belo, naquela época (anos 50 e 60) uma região meio subúrbio de São Paulo. A casa, como vocês devem saber, é toda de vidro, sem fachada, nem telhado de duas águas (como eram as casas “normais” da época), mas cobertura em “borboleta”. A cozinha não tem porta e também não há fundo de quintal. A garagem foi construída ortogonalmente em frente à casa, que não tem muro, tinha, na época, somente uma cerca viva de coníferas do tipo árvore de natal. Os quartos são pequenos, e a sala enorme, com lareira e uma porta de vidro que dá para um terraço. Essa porta, quando aberta, duplica as dimensões da sala, e há, sobre o terraço, um escritório sem portas. Móveis, pouco, e boa parte fixa (mesa fixa, estantes fixas, etc). As poucas paredes (já que a casa é de vidro) são de tijolos aparentes, caiadas de vermelho e de azul, e o piso de cimento vermelho, “como a casa do povo” diria o Artigas. A casa não tem quarto de empregada ou serviço separado.

As pessoas que passavam tocavam a campainha para perguntar se ali era uma fábrica, oficina mecânica, igreja... Alguns (turistas?) fotografavam para registrar sua estranheza. Esquisita a casa e estranhos seus moradores. Num bairro cheio de alemães (alguns eram nazistas refugiados que, quando descobertos pelo Mossad, a gente corria de bicicleta para vê-los ser presos, porque a Segunda Guerra ainda era uma questão presente na vida das pessoas), nossa casa era cheia de líderes sindicais, intelectuais, militantes comunistas, artistas e até alguns cientistas considerados meio malucos.

Nós morávamos, e não sabíamos, no futuro desenhado por meu pai. Formalmente, a casa acompanhava a linguagem da recém-inaugurada “arquitetura moderna brasileira”, identificada com a obra de Niemeyer na Pampulha, como já disse anteriormente, mas com aspectos da arquitetura popular e econômica, que é outro princípio da arquitetura moderna, tão caro a Artigas. A casa foi construída para a sociedade brasileira (desejada): economicamente desenvolvida, com amplo acesso à tecnologia, sem necessidade de empregadas domésticas, até porque, com a superação do atraso social, ninguém seria mais empregado doméstico. Na hierarquia espacial, o espaço mais importante era a sala, destinada à convivência das pessoas. A cultura e o conhecimento, sem limites nem censura, ficavam no escritório transparente e sem portas (como a FAU, e sua biblioteca, o “cuore” da faculdade). A natureza ficava acessível, pela transparência dos vidros e pelo acesso ao jardim pelo terraço. A casa era sem muros, para que pudéssemos ver e viver a cidade, que seria uma dia mais humana e bela.

Hoje, constatamos que o futuro desenhado por Artigas, na nossa casa de vidro e concreto, de fato não aconteceu. Nos apartamentos e nas casas de hoje em dia, nos condomínios fechados, nem mesmo o banheiro pode ser compartilhado pela família (cinco suítes, etc), quanto mais a cidade lá fora... São necessidades outras, criadas por novos conceitos de privacidade, individualidade e segurança. No entanto, Julio e eu, formados nesse “socialismo particular”, continuamos a amar a nossa casa. Hoje, embora o terreno onde ela está valha tanto que poderíamos nos aposentar para o resto da vida e garantir o futuro de nossos filhos, não pensamos na possibilidade vender a casa para que em seu lugar seja construído um edifício estilo Disneylândia, com apartamentos de 5 suítes. Nós continuamos meio esquisitos.”(Rosa Artigas, 2006)

Figura 14 – Foto de família



fonte: Acervo Rosa Artigas

O pensamento moderno de Artigas nos anos 50

O particular nesse processo foi a radicalidade com que Artigas levou adiante essas propostas e a intenção nacional-popular que provinha de sua militância no Partido Comunista. No início dos anos 50, já professor da FAU-USP, e devido à sua militância política iniciada em 1945, Artigas toma para si a tarefa de desenvolver uma crítica radical às grandes influências internacionais da arquitetura, como Le Corbusier e Frank Lloyd Wright, para buscar a autenticidade brasileira, com a devida desconfiança pelos limites impostos às liberdades pela guerra fria e pelo papel dos EUA no contexto mundial. A esse respeito, encontramos, na biografia de Eric Hobsbawm, recentemente publicada, argumentos semelhantes aos de Artigas sobre a necessidade da militância, ainda que no plano da crítica, para os homens que viveram esse período de avanço do fascismo, da Segunda Guerra, das guerras de libertação das colônias africanas e asiáticas e da subsequente posição de liderança internacional dos Estados Unidos e na guerra fria que promove.

Dessa crítica e da busca de definição de um desenho que ele classificava como emancipador, de uma proposta de arquitetura brasileira com sua contribuição pessoal, enquanto arquiteto, Artigas vai se reconciliar com suas origens paranaenses, em meados da década de 1950. Essa reconciliação resultará num conjunto de obras marcantes, a partir de meados dos anos 50. São as casas “paranaenses”, segundo gostava de definir os espaços que criava a partir das casas de madeira dos colonos do Paraná, como a casa Baeta (1956) e a casa Elza Berquó (1967). São também desse período as escolas públicas, amorosamente referenciadas ao ensino público do Ginásio Paranaense no qual ele se formou, tendo como professores poetas simbolistas e educadores positivistas e seus contemporâneos reformadores modernistas do ensino brasileiro, como Anísio Teixeira, por exemplo. São desse período os ginásios de Itanhaém e de Guarulhos, e sua obra maior, o edifício da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, para a qual liderou a reforma de ensino que influenciou a formação de arquitetos em várias outras faculdades pelo Brasil. Nessa época, a pesquisa das soluções técnicas mais avançadas (desenvolvimento da tecnologia brasileira) resulta em edifícios como a garagem de barcos (os vestiários do São Paulo Futebol clube, etc).

Outra característica de Artigas ligada ao pensamento moderno é a concentração de sua obra em alguns programas e espaços característicos: as casas (desde a casa unifamiliar aos conjuntos habitacionais), as obras públicas e os sindicatos (algumas dessas colônias de férias remetem, como desejo e não como forma, aos clubes operários de Melnikov, na União Soviética dos anos 20).

Essa substância ideológica, vinculada ao movimento moderno e à militância política, vitimou Artigas nos anos de ditadura, tanto pela ação do governo militar, dos conservadores e reacionários à ruptura do processo progressista da sociedade brasileira, quanto pela extrema esquerda, que queria queimar etapas, o futuro já. Os anos de ditadura foram muito difíceis, entre prisões, exílios, cassações, isolamentos, como foram difíceis os anos que se seguiram à anistia, não mais pela falta de liberdade, mas pela dificuldade de recompor a vida e o tempo perdido durante a repressão.

João Bettega e João Batista

O amigo e arquiteto João Batista Vilanova Artigas já dera provas do seu traço inovador e modernista em projetos anteriores para os próprios irmãos e no Hospital São Lucas. Era, portanto, o nome ideal para planejar uma casa moderna como a cidade que então se fazia. O início da construção, na Rua da Paz, aconteceu num ano paradigmático para os curitibanos: 1953. A ousadia de Artigas casou com o clima de modernidade reinante, refletido pelas ruas da cidade em meio às obras comemorativas ao Centenário de Emancipação Política do Paraná.

Figura 15 – Fotos da família Bettega nas décadas de 1950-60.



fonte: Acervo da família Bettega.

A Casa Bettega

Figura 16 – Fachada Frontal - Casa Bettega



fonte: Acervo FAU – USP.

Havia um terreno localizado no bairro Alto da Rua 15. Dali se podia enxergar toda a cidade, que já iniciava seu ar de metrópole, pelo menos era assim que desejavam seus administradores, pôr abaixo as casinhas de madeira do centro da cidade, e as sobreviventes deveriam ganhar fachada de alvenaria, pois casa de madeira não remetia à modernidade, mas a um passado que se desejava esquecer.

Vivendo um surto de progresso, os Bettega foram uns dos poucos que concordavam com a modernidade que soprava na época, e Artigas projetou, para a família de nove filhos, uma casa que certamente chocou muitos curitibanos, acostumados com as casas das famílias mais abastadas que reproduziam castelinhos ou chegavam perto do colonial.

“A arquitetura das residências burguesas era baseada numa dualidade: os quintais, ao fundo, podiam ser taperas fedorentas, mas o bom tom estabelecia que as fachadas deviam ser saudáveis, belas, cenográficas, aristocráticas. Eram la pièce de resistance da arquitetura burguesa.” (DUDEQUE, 2001)

O caixote apoiado por pilotis projetado por Artigas só não foi mais abusado que um outro projetado por Frederico Kirchgässner, com a diferença de que este havia sido construído para sua própria família em 1929.

Sorte a de Artigas, pois nessa época estava no auge de sua fase corbusiana, já havia projetado a casa Czapski (1949), e a sua própria residência (a 2ª casa do arquiteto). Aí pôde ele fazer uso de seus paradigmas favoritos com maestria, a pesar é claro da fúria declarada contra os “mandarins” da arquitetura. Artigas só se livrou da influencia deles mais tarde e, já que não era possível mudar o país, a intenção era que, ao menos, o projeto curitibano subvertesse o senso comum da arquitetura doméstica.

Pilotis, rampas, grandes vãos em concreto, e a nova técnica indo ao limite de sua performance atritavam com o que era usual e, principalmente com algumas intervenções no modo de morar: sem telhado, fachada vazia, porta lateral, alpendre, muito vidro...

Mais adiante, quando apresentarmos mais detalhadamente os desenhos da Casa Bettega, veremos que muitos elementos encontrados nesta obra chegaram até os últimos projetos do arquiteto, enquanto alguns gestos foram se perdendo no caminho.

CAPÍTULO II

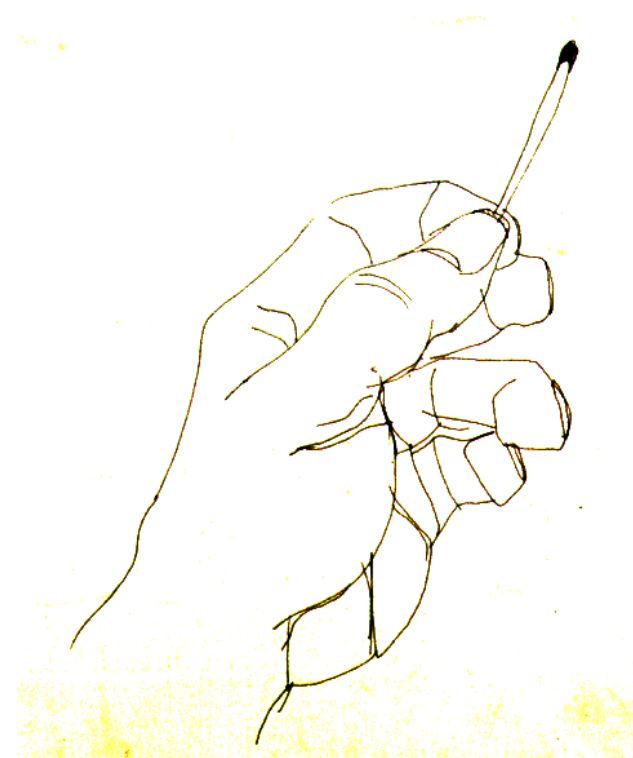
Quatro ensaios para o projeto de uma Casa

Figura 17 – Desenhos de Leonardo Da Vinci



fonte: Estudos das mãos, 1485. (Royal Library, Windsor Castle.)

Figura 18 – Desenho do arquiteto Vilanova Artigas



fonte: Casa da Cerca, 2001

“(…) Produzir idéias não é obra de um estado de espírito. As idéias são trabalhadas: no desenho é preciso observar, discriminar, selecionar, imitar, relacionar, perceber, enfim. Desenhar é expor uma qualidade repertorial, é fazer efervescer vivamente uma memória informacional.” (FERRARA, 2004)

“Leonardo desenhou como técnico e desenhou como artista. Procurou uma composição onde nada fosse arbitrário. Em seus quadros, as figuras se inscrevem em formas geométricas definidas. Maneira de apropriação do conhecimento científico para informar a sensibilidade criadora.

Procura de racionalidade.

Com ele e os demais artistas do Renascimento o desenho se impôs. Passou a ser linguagem da técnica e da arte como interpretação da natureza e como desígnio humano, como intenção ou arte no sentido platônico. Desenharam contra a insuficiência das ferramentas disponíveis, impacientes com a lentidão do trabalho manual.

Lançaram as bases da técnica moderna. Desenharam ainda uma nova concepção do homem. Em seus quadros ele aparece sadio e vigoroso, cheio de amor à vida.”

(ARTIGAS, João Batista Vilanova. O Desenho, 1967)

Artigas desenhou mais de uma versão para a casa Bettega; quatro desses estudos estão conservados na biblioteca da FAU USP. Nestes projetos, dois deles estão desenhados cada um em uma única prancha (três plantas, dois cortes, duas elevações) num formato pequeno, medindo 60cm de altura por 120cm de largura. Foram desenhados em nanquim sobre o papel vegetal, com seus textos normografados, em escala 1:100.

O terceiro projeto, ainda com todos os desenhos contidos numa única prancha, mas com formato maior, tem os desenhos dos cortes e elevações em escala 1:50 e as plantas em escala 1:100.

No quarto e definitivo projeto, realizado em três pranchas grandes, todos os desenhos são elaborados na escala 1:50, e alguns detalhes são esmiuçados, como apresentaremos mais adiante. Não são verificadas nessas pranchas nem a identificação de data ou de qual versão é o projeto; no entanto esboçaremos uma cronologia invertida entre eles, usando como ponto de partida a obra construída, o projeto definitivo, partindo da última versão, comparando a partir daí os elementos que foram se modificando. Dos quatro projetos, verificamos que alguns elementos foram sendo modificados ou variando suas maneiras de desenhos, até que se chega às soluções definitivas, algumas muito diferentes do inicialmente proposto - como por exemplo podemos acusar a escada de acesso ao quarto da empregada, que de um formato quadrangular transfigura-se numa forma helicoidal.

Em nossos estudos podemos verificar, por comparações analógicas, que alguns elementos projetados mostraram significativas mudanças em relação à obra construída.

A partir de uma análise sobre o desenho destes elementos, podemos constatar suas diferenças e seu percurso até o resultado final, a obra que fora construída.

Elegemos os elementos que mais oscilaram em seu projeto, pois imaginamos que foram merecedores de maiores dúvidas e reflexões: **a escada do quarto da empregada, o telhado, a fachada e a lareira** são elementos muito representativos nesta obra e que foram tomando formas e em alguns casos aparecendo com o tempo de maturação deste projeto.

Entretanto, mais do que o olhar preocupado com estes elementos, verificamos que, em sua maioria, tornam-se

emblemáticos nesta obra - as vezes funções são sobrepostas onde originalmente havia função específica. Como no caso da escadaria de acesso ao quarto da empregada onde foi agregada uma espécie de surpresa para a casal, indo muito além de um simples elemento funcional de “subir e descer”. Pode ser tomado como o sinal de um discurso político, pois ela poderia estar inserida em qualquer outro lugar da casa, tendendo a incorporar-se enquanto escultura, como é visto na Ville Savoy de Le Corbusier. Aliado a esta intenção de valorização dos fundos da casa e de presentear este cômodo de empregada com essa escada escultural, pode ser verificada a dificuldade de sua execução construtiva, pois estamos falando de uma geometria perfeita circular, de estrutura auto-portante, como veremos adiante na análise do sistema construtivo da casa.

Nesta fase do Artigas, o telhado haveria de ficar escondido sob a platibanda, pois era inviabilizada a impermeabilização. A telha de fibrocimento, que demandava menor inclinação, era adequada para este efeito. Artigas ainda se esforçou para abaixar o ponto da cumeeira, a proposta das três águas de telhado como veremos na solução definitiva.

A fachada também teve sua forma modificada até chegar ao que é hoje, muito mais alta do que se pretendeu nos primeiros esboços. A grande esquadria que compõe o paredão frontal também oscila conforme o quadro onde ela se insere, vai se alongando e, de um formato horizontal, resulta em um retângulo vertical.

A lareira é um dos elementos emblemáticos na história da arquitetura, e aqui fazemos um paralelo ao projeto da segunda casa do arquiteto, onde também aparece no centro dos estares: não sabemos precisar qual projeto foi feito antes, mas a lareira tem a mesma posição. Nesta casa em Curitiba ela é revestida com pedras assim como outros acabamentos são mais requintados que a casa em São Paulo. A lareira só aparece uma única e definitiva vez, na ultima versão já ao centro, separando a sala de jantar e de estar, e ainda se destacando como elemento entre o pé direito duplo e o normal. Esta lareira teve seu desenho detalhado no projeto, definindo como deveria ser sua estrutura interna, demonstrando o conhecimento deste sistema pelo arquiteto.

A escada da empregada

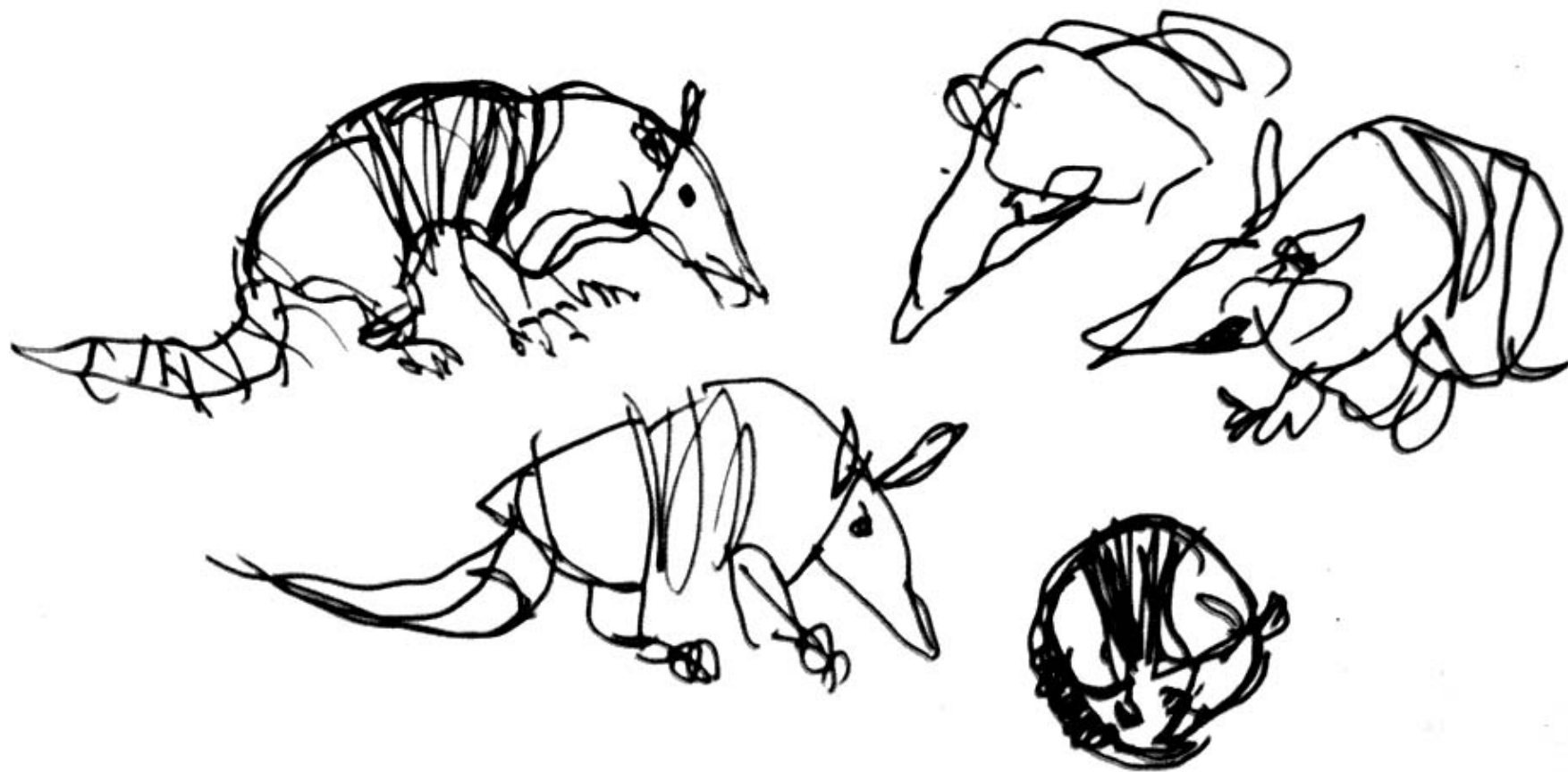
A Casa, como já vimos, é de uma geometria racionalista, desde o terreno, onde os ângulos retos delimitam o desenho: verifica-se isto nas plantas, nas fachadas, e no desenho do piso onde há uma sobreposição de quadrados. Entretanto, há um único elemento que reúne qualidades formais ainda que geometricamente perfeitas, mas, na contramão do grande paralelepípedo, um encontro de curvas! - a escada que dá acesso ao quarto da empregada, no segundo piso. O quarto que é uma continuidade dos outros da casa, recebe um acesso especial, partindo de um pátio coberto aos fundos da casa, uma espiral de concreto armado se revela como uma surpresa, valorizando ainda mais a composição dos fundos da residência. Uma escultura, dotada de admirável precisão de desenho, onde o concreto torna-se maleável, fluido.

“A partir de um determinado momento, Artigas abandona essa influência (wrightiana) e se aproxima de Le Corbusier, pela adoção do repertório formal utilizado pelos arquitetos cariocas, já internacionalmente conhecidos como representantes de uma moderna arquitetura brasileira.”

(DUDEQUE, 2001.)

Das quatro versões de projetos, a escada aparece em 3 formatos diferentes, conforme exposto a seguir.

Figura 19 – Desenho do arquiteto Vilanova Artigas – revelando sua habilidade em formas helicoidais

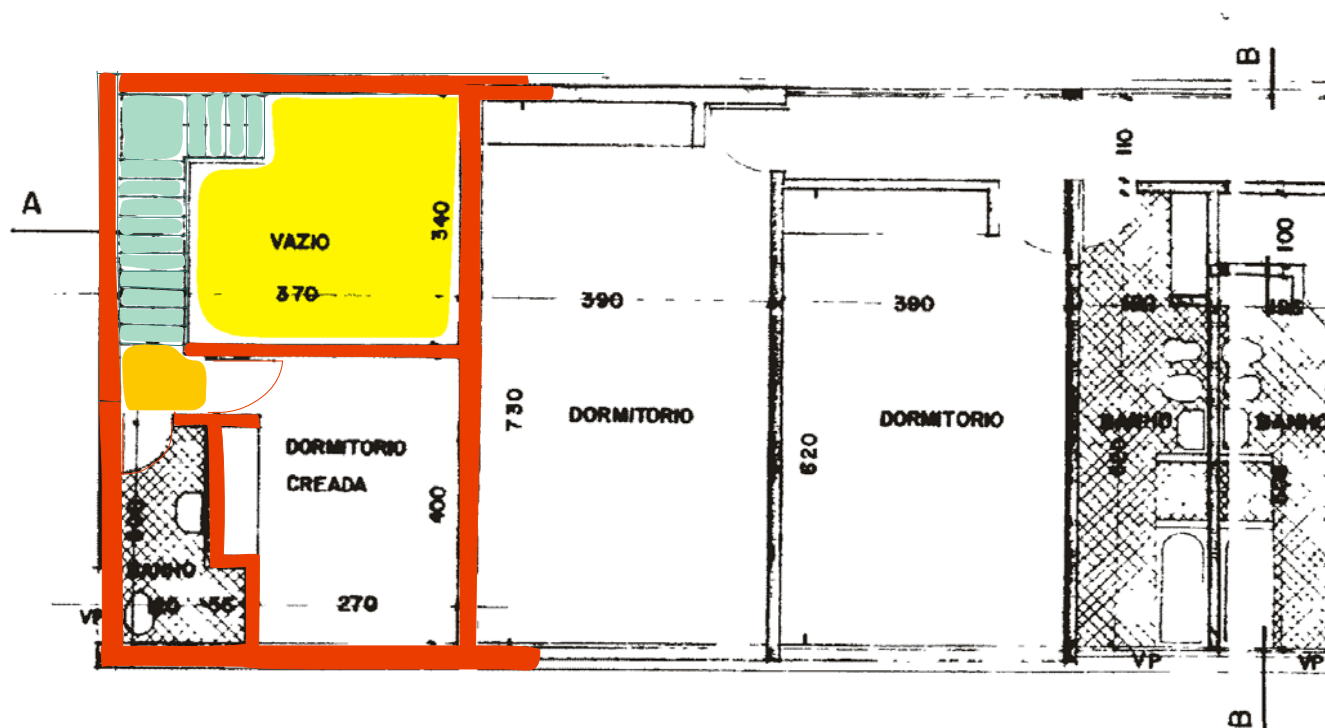


Primeiro Estudo

No primeiro e no segundo estudo, Artigas desenhou a escada de acesso ao quarto da empregada inserida em uma área de 4,50 metros por 3,40 metros, com dois lances de degraus, sendo o primeiro lance com quatro degraus, que conduz a um descanso, a partir do qual a subida continua em outros onze degraus, até chegar a um pequeno hall que dá acesso ao quarto da empregada.

O patamar de descanso recebe como “guarda-corpo” um muro baixo, com 80 centímetros de altura - neste caso a proposta do pátio se configurava semelhante ao da frente da casa (o terraço frontal) que dá acesso ao consultório.

Figura 20 – Planta da primeira versão do projeto



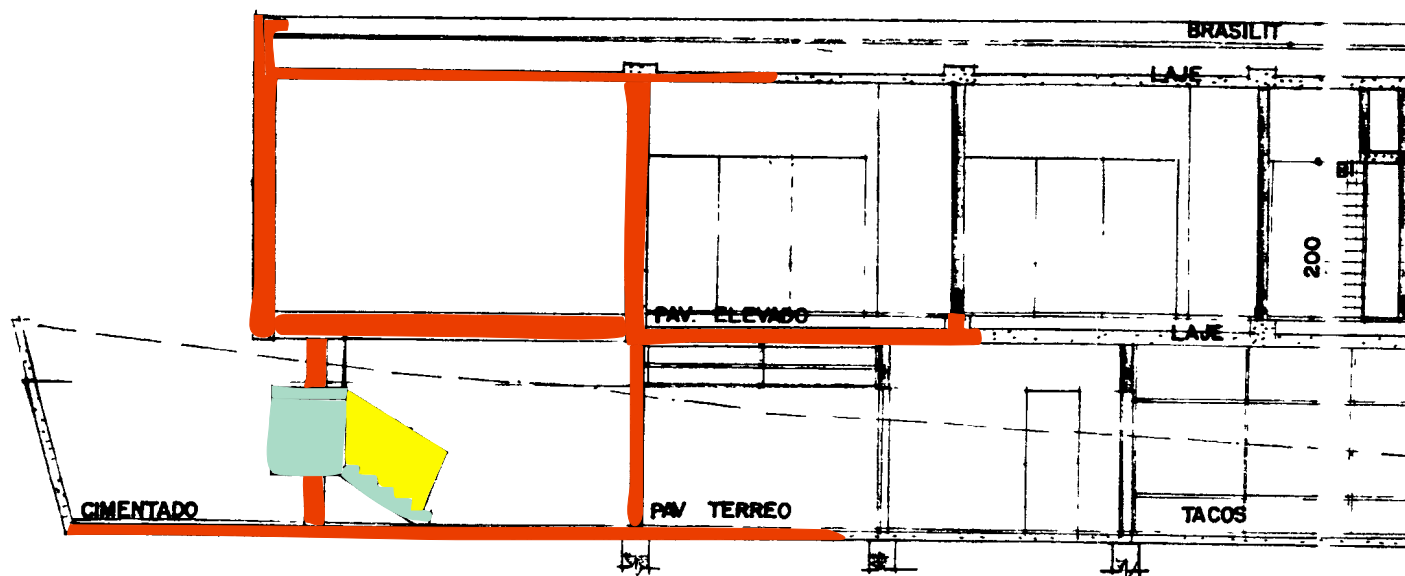
fonte: Acervo: FAU - USP.
 nota: Desenhos originais coloridos pela autora.

Figura 21 – Foto do terraço frontal



fonte: registro da autora, 2008.

Figura 22 – Corte da primeira versão do projeto



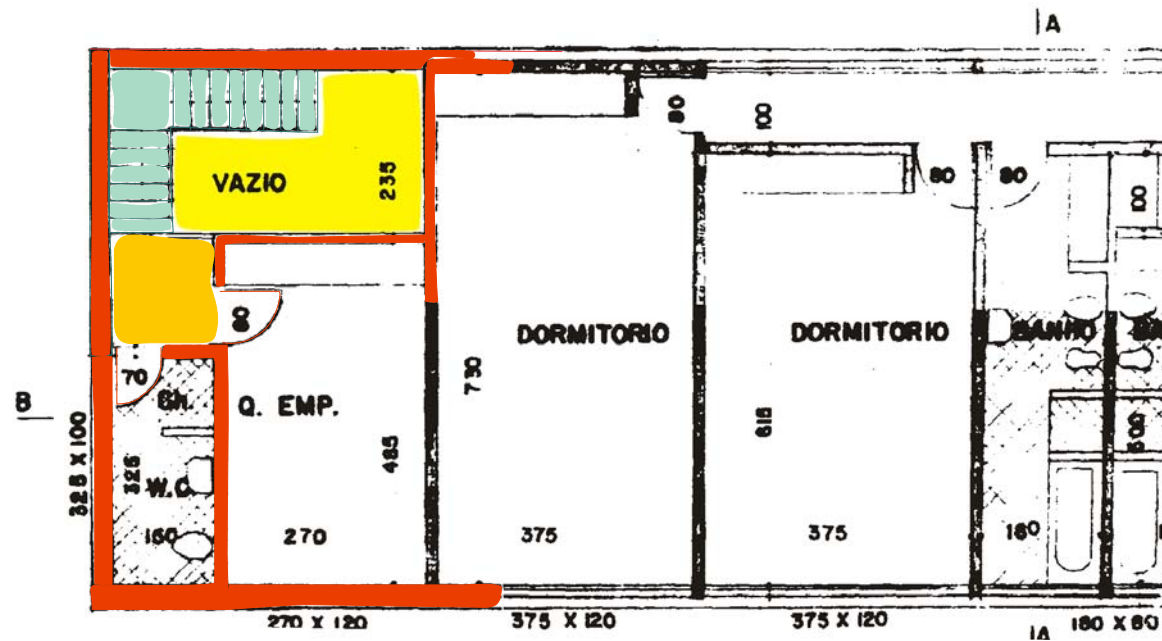
fonte: Acervo: FAU - USP.
nota: Desenhos originais coloridos pela autora.

Terceiro Estudo

A segunda variação acontece no no terceiro projeto, onde a escada ainda é retilínea, mas com algumas variantes em relação aos projetos anteriores: O primeiro lance de subida ganha mais degraus dividindo assim os dois lances em partes quase iguais, elevando a altura do patamar de descanso.

Também diminuiu o espaço onde a escada foi inserida ou seja, em planta o “quadro” para a escada mediu: 4,50m x 2,35m, portanto com uma das medidas reduzidas, compensada no aumento da área do quarto.

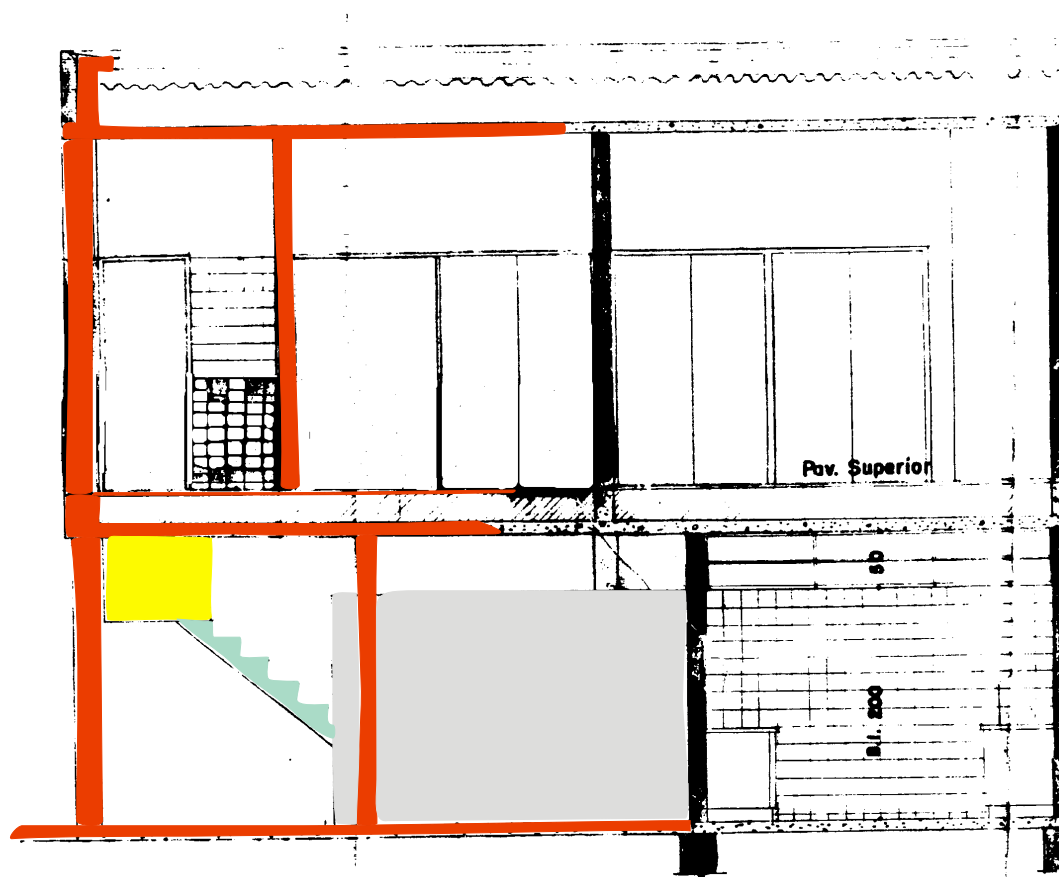
Figura 23 – Planta da segunda versão do projeto.



fonte: Acervo: FAU - USP.

nota: Desenhos originais coloridos pela autora.

Figura 24 – Corte da segunda versão do projeto

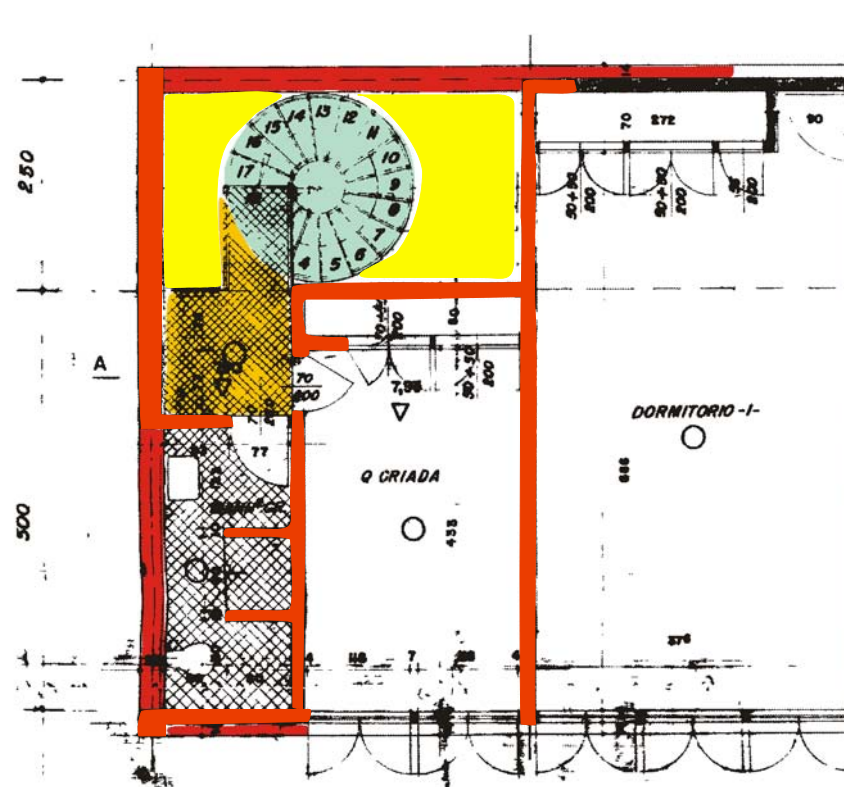


fonte: Acervo: FAU - USP.
nota: Desenhos originais coloridos pela autora.

Quarto Estudo

No quarto projeto, a solução definitiva, com o espaço medindo 4,50m x 2,35m (tal como na 3ª versão do projeto), a escada já aparece na solução espiral, como foi executada.

Figura 25 – Planta da versão definitiva do projeto

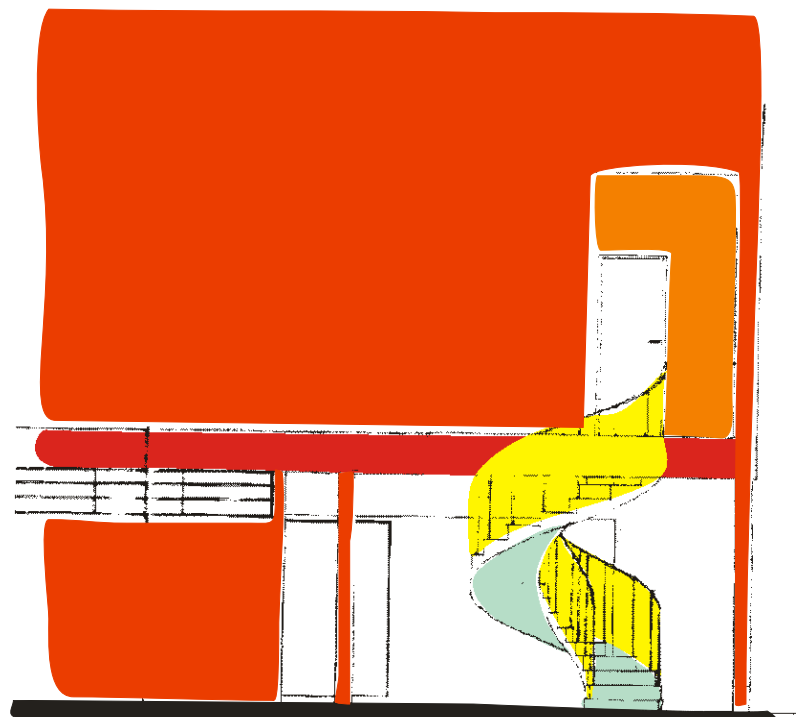


fonte: Acervo: FAU - USP.
nota: Desenhos originais coloridos pela autora.

Figura 26 – Vista lateral direita da versão definitiva do projeto



Figura 27 – Vista de fundos da versão definitiva do projeto



fonte: Acervo: FAU - USP.
nota: Desenhos originais coloridos pela autora.

“E a suíte da empregada tinha uma entrada independente e recebia as benesses do sol, a sua construção apresentava uma dignidade rara na arquitetura brasileira. Para se chegar à suíte, subia-se pela escada em espiral. Ou seja: o elemento arquitetônico mais complexo de toda a obra foi concebido para ser usado pela empregada. Por tudo isso, entende-se que as crenças políticas de Artigas se ajustavam ao projeto arquitetônico. Não eram um mero palavrório.” (DUDEQUE, 2001)

Figura 28 – A escada caracol



fonte: Acervo da autora.

O Telhado, “Brasilit”

“O fato é que essa solução formal se popularizou e foi amplamente reproduzida, especialmente nas limitações técnicas e econômicas encontradas neste período. A utilização das telhas de fibrocimento se difundiu rapidamente e permitiu a adoção dessa nova linguagem, tão conhecidas pelas escolas projetadas pelo convênio escolar. Artigas chega a realizar alguns estudos para a Brasilit (...)”

(IWAMIZU)

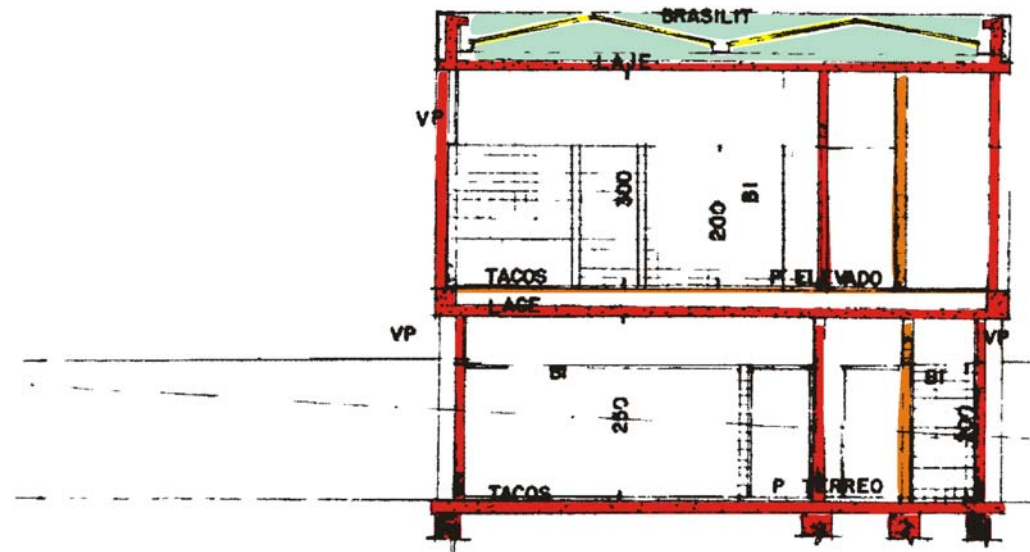
Primeiro estudo

Na primeira versão de projeto, o telhado da Casa, escondido pela platibanda, já tinha sua proposta em telha de fibrocimento sobre a laje.

Neste projeto primeiro, o telhado “Brasilit” aparece com 2 águas repetidas (em formato “M”), lado a lado no sentido longitudinal sobre a laje de concreto.

Três calhas no sentido longitudinal formam o sistema de captação de águas pluviais para o telhado em formato M, com telhas “Brasilit”.

Figura 29 – Corte da primeira versão do projeto

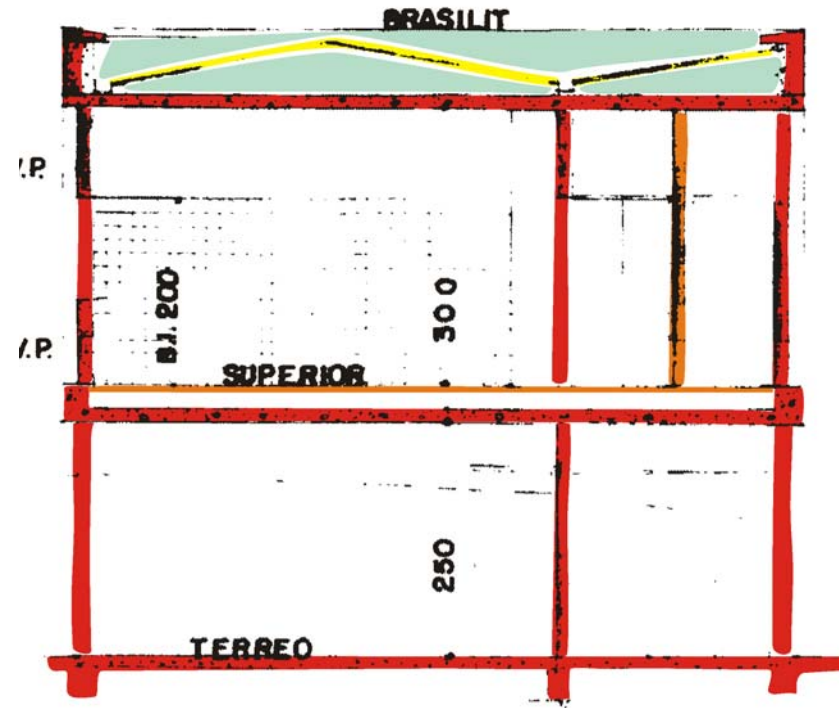


fonte: Acervo: FAU - USP.
nota: Desenhos originais coloridos pela autora.

Segundo Estudo

Na segunda versão, a cobertura se apresenta com uma proposta em 3 águas (num formato em “N”), no sentido longitudinal da casa, sobre a laje de concreto; este desenho já é a configuração do telhado executado.

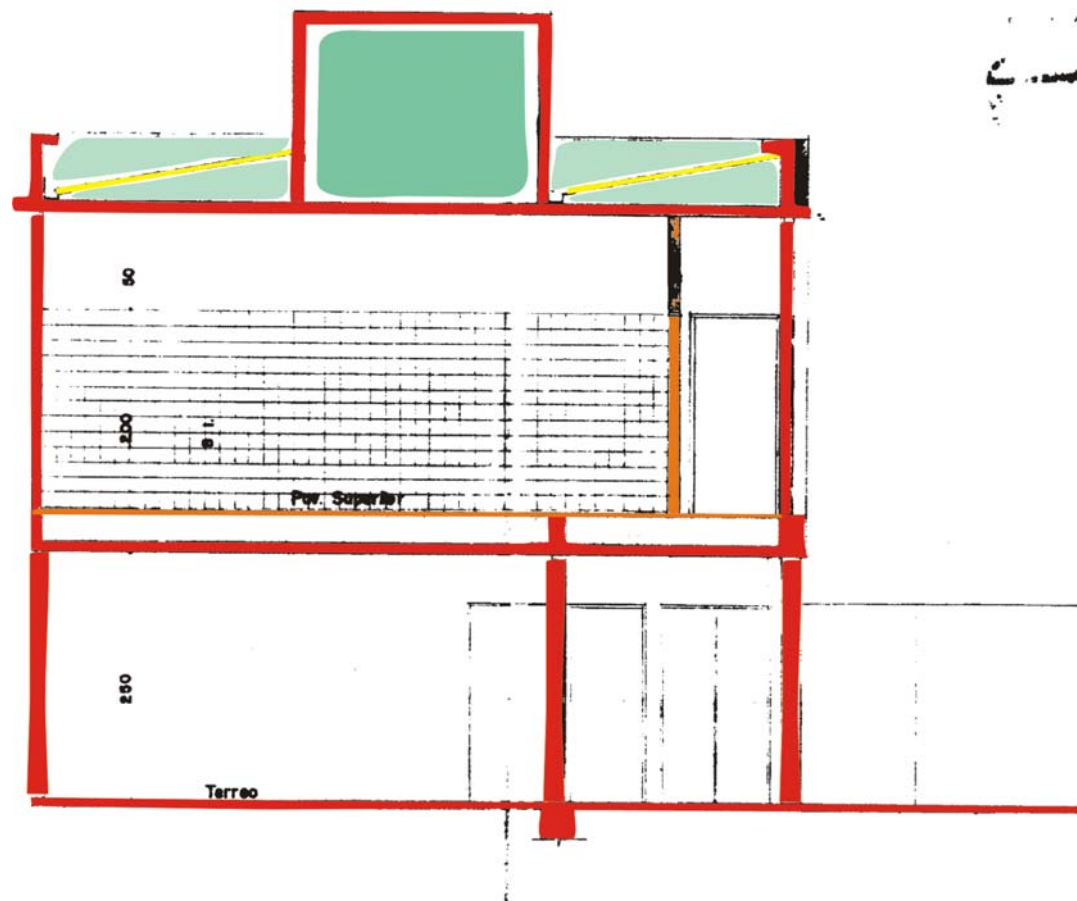
Figura 30 – Corte da versão definitiva do projeto



fonte: Acervo: FAU - USP.
nota: Desenhos originais coloridos pela autora.

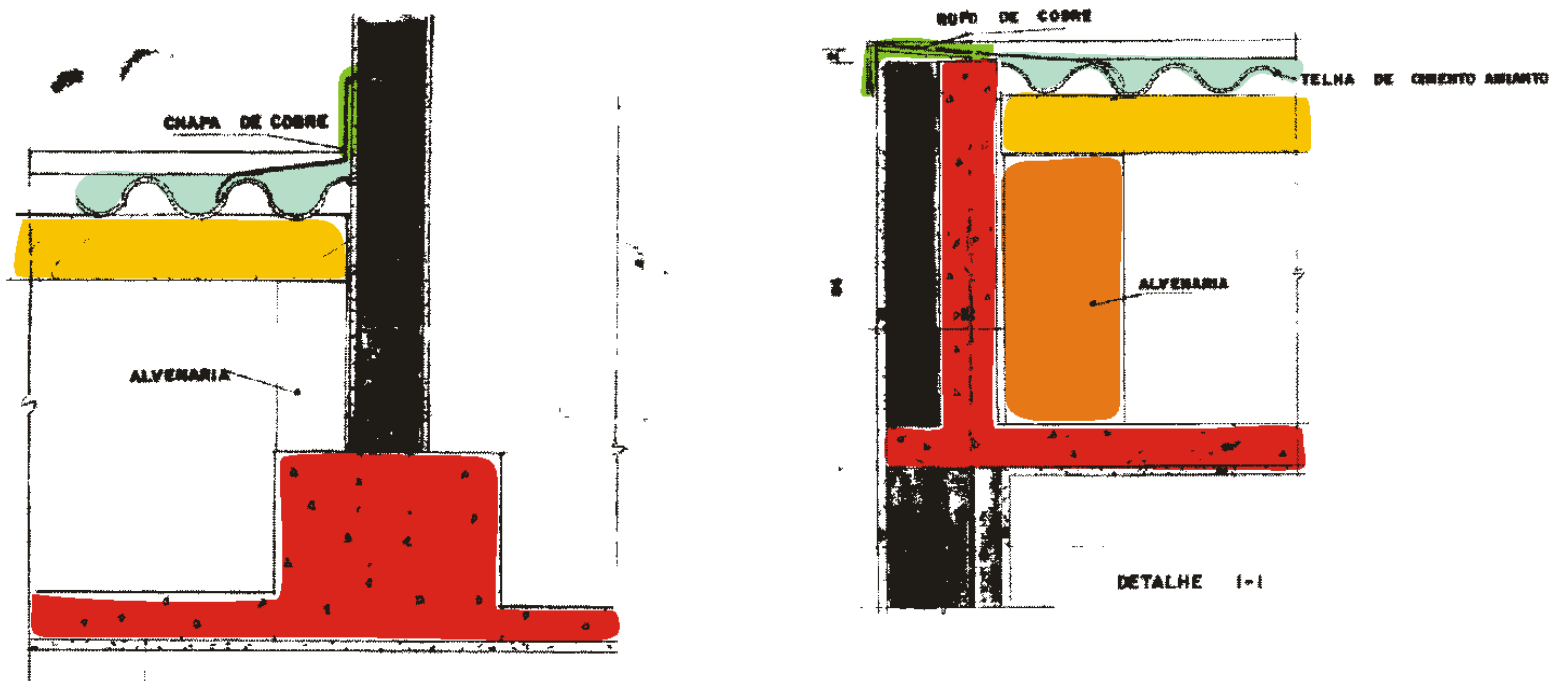
Terceiro Estudo

Figura 31 – Corte do versão definitiva versão do projeto



fonte: Acervo: FAU - USP.
nota: Desenhos originais coloridos pela autora.

Figura 32 – Detalhes do projeto para execução do telhado



fonte: Acervo: FAU - USP.

nota: Desenhos originais coloridos pela autora.

O Telhado, “Brasilit”, em 2003 (50 anos após a execução)

Figura 34 – Telhado



fonte: Acervo da autora

O telhado restaurado em 2003 ainda permanece original, tendo poucas telhas substituídas, o maior trabalho empenhado foi a desobstrução dos tubos de condução vertical inseridos nos pilotis.

Figura 35 – Desenho do arquiteto Vilanova Artigas



fonte: Casa da Cerca, 2001.

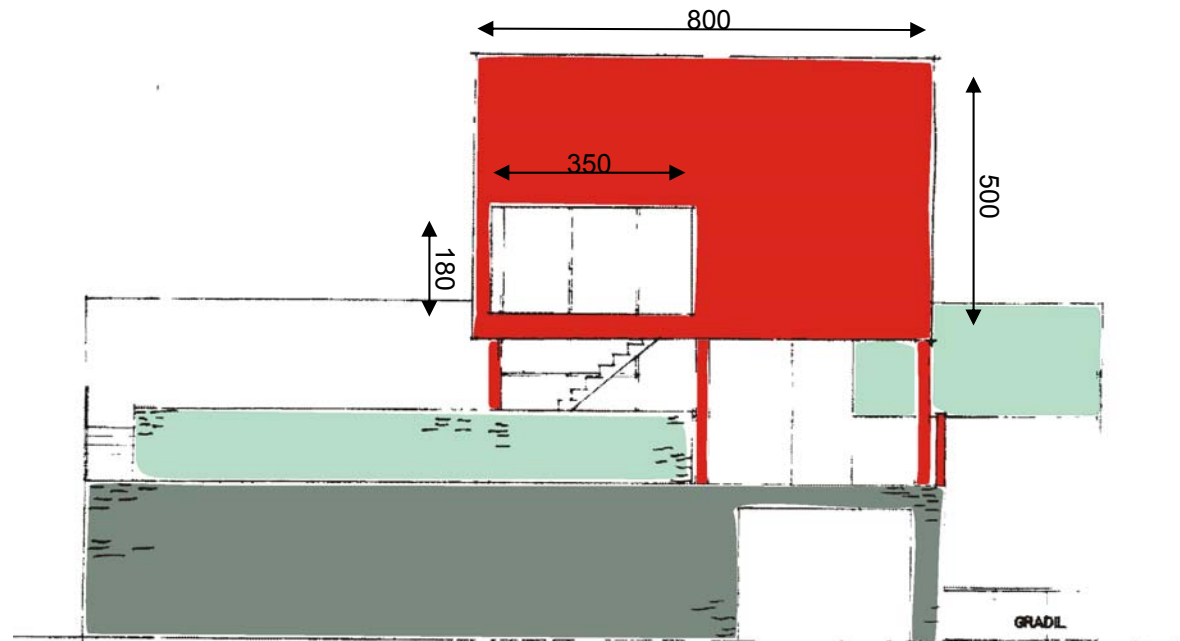
Fachada frontal

A fachada frontal teve também alguns ensaios, variando suas medidas na altura do “quadro” e aberturas, conseqüentemente provocando diferentes tipos de composição. O espaço intermediário dentro-fora criado pelo arquiteto, na parte frontal da casa, enriqueceu com os estudos, bem como a maneira de penetrá-lo; começou mais fechado e tímido e acabou mais permeável e paradoxalmente indefinido quanto ao seu fechamento. O vidro que encerra o espaço, ajudado pelas arestas formadas pelas vigas e pilares, que ao mesmo tempo não o fecha; e revela ainda outro plano por detrás dele, este, também em vidro, continua mantendo a permeabilidade visual, num jogo de sobreposições espaciais que permeia e promove a troca entre os lugares arquitetônicos.

Primeiro Estudo

Na primeira versão, a parede que forma a fachada frontal, mede 5 metros de altura por 8 metros de largura. Nela a esquadria mede 1,80 metros de altura por 3,50 metros de largura, num formato retangular. A Casa tem uma aparência achatada por vários retângulos sobrepostos horizontalmente, apontando ainda para a fase wrightiana de Artigas.

Figura 36 – Vista da primeira versão do projeto para a fachada frontal



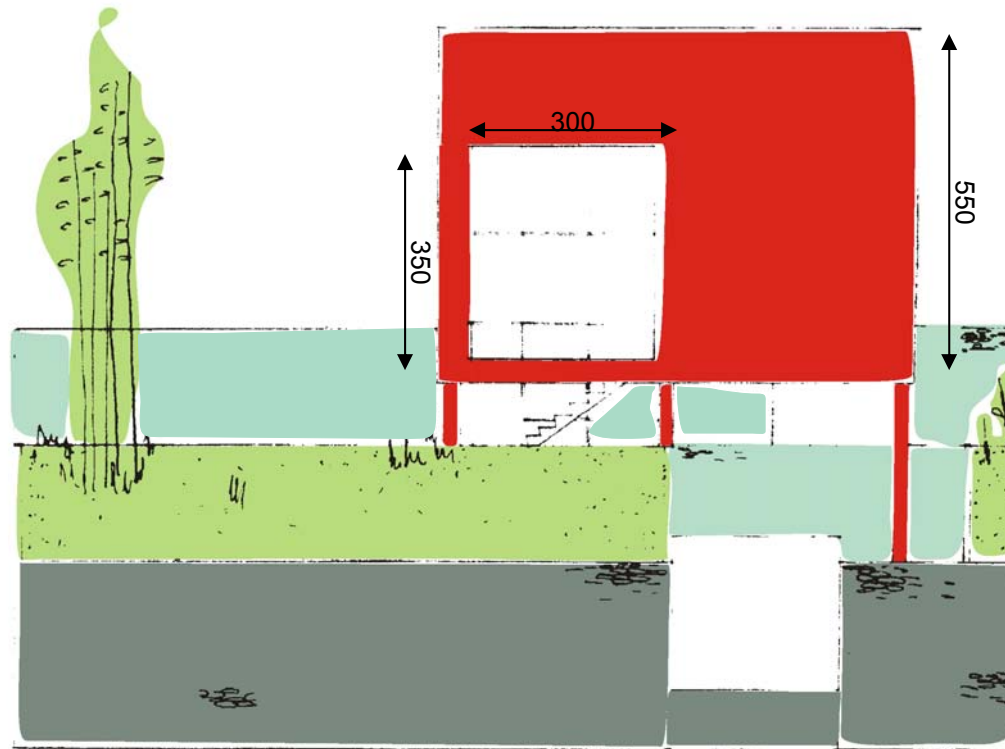
FACHADA R. DA PAZ 1 : 100

fonte: Acervo: FAU - USP.
nota: Desenhos originais coloridos pela autora.

Segundo Estudo

Na segunda versão, a fachada tem a altura aumentada para 5,5m, mas a maior diferença se dá na esquadria, medindo agora 3,50metros de altura por 3 metros de largura, ou seja, ela adquire agora uma proporção, mais quadrada, soltando-se dos platôs conformados pelo lote em aclave, o que aumenta a altura da Casa.

Figura 37 – Vista da segunda versão do projeto para a fachada frontal

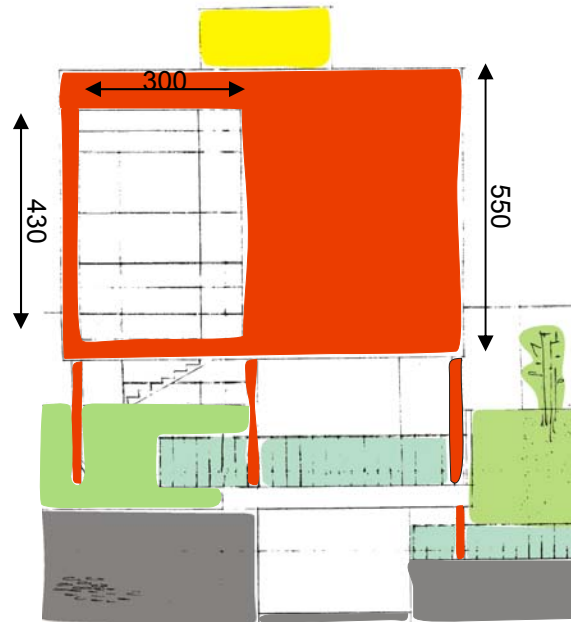


fonte: Acervo: FAU - USP.
nota: Desenhos originais coloridos pela autora.

Terceiro Estudo

Na terceira versão, a fachada mais detalhada, já toma as proporções definitivas, a fachada continua com os 5 metros e meio de altura, mas a esquadria aumenta suas medidas consideravelmente: de 3,50 metros de altura para 4,30 metros de altura, mantendo os 3 metros de largura. O desenho da caixa d'água já aparece em vista. A altura da Casa é a mesma do estudo anterior, mas o painel da esquadria mais alto, aumenta a impressão de verticalidade, os pilotis frontais se destacam quando os gradis (guarda corpo da varanda) são desenhados já com transparência.

Figura 38 – Vista da terceira versão do projeto para a fachada frontal

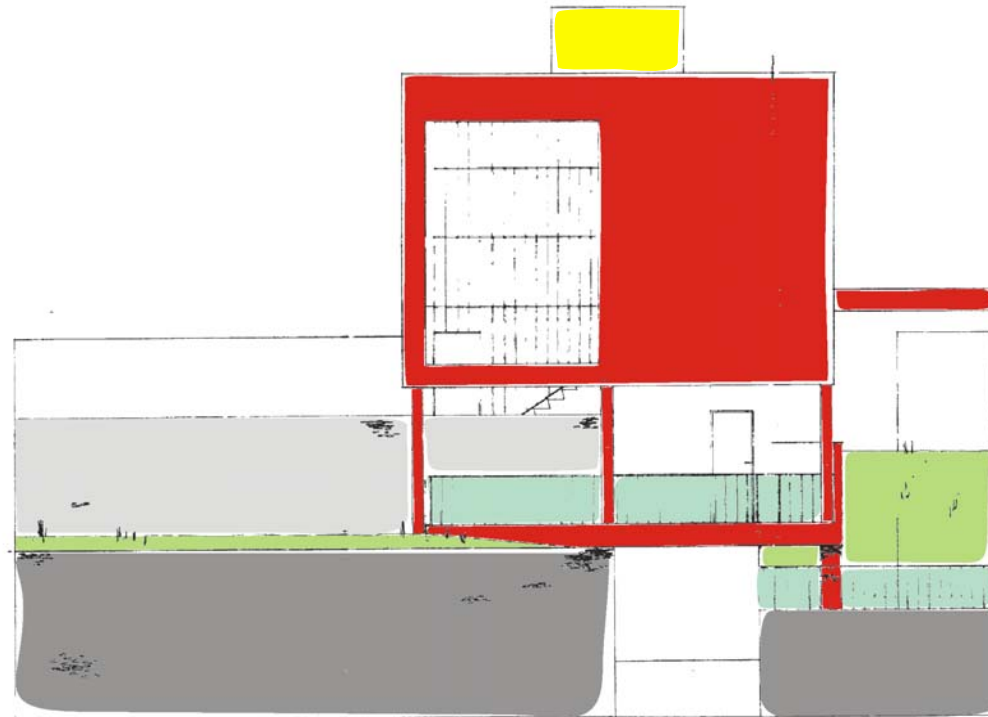


fonte: Acervo: FAU - USP.
nota: Desenhos originais coloridos pela autora.

Quarto Estudo

Na versão definitiva, as proporções permaneceram como na definição anterior, com a diferença na modulação da esquadria, agora com proporções retangulares, como executada. Olhando de frente, trata-se de uma malha de esquadria de ferro, idêntica as da lateral, mas ao entrarmos sob esta varanda coberta (o alpendre) pode se sentir dentro de um caleidoscópio, uma complexidade de linhas e vidros multiplicam a luz.

Figura 39 – Vista da versão definitiva para a fachada frontal



fonte: Acervo: FAU - USP.
nota: Desenhos originais coloridos pela autora.

Figura 40 – Foto Casa Bettega na década de 1950.



fonte: Acervo: FAU - USP.

Figura 41 – Foto da Casa Bettega em 2003.



fonte: Acervo da autora.

Lareira

“A bugrada sempre soube construir muito bem. Fazia pau-a-pique, mantinha a fumaça dentro da casa pra espantar mosquito, sempre tinha um carvãozinho para dar aquele cheirinho... É claro que no Rio Grande do Sul, na fronteira, onde tem o vento austral, as paredes têm que ser de pedra, talvez mais grossa, porque segurar o calor é importante. Mesmo em São Paulo tem lareira nas residências. É justificável, é correto, porque a lareira é muito interessante: serve para fazer fogo dentro da casa no inverno, e no verão a chaminé é que ventila a casa. Tira o ar quente pela chaminé da lareira e a casa fica fresca. No Brasil, lareira dá muito certo, ajuda bastante”. (ARTIGAS, J.)



A lareira só aparece na versão final, onde é posicionada ao centro de dois ambientes, no meio da casa, e, assim como no projeto para sua Segunda casa, que era construída enquanto Artigas projetava a casa Bettega, este elemento define os espaços “estar” e “jantar”. A partir deste elemento podem ser percebidas influências de efeitos e procedências distintas na obra do arquiteto: no caso de elemento arquitetônico com função organizadora do espaço, a lareira revela que ainda estão presentes as influências das casas wrightianas. Entretanto, quando a lareira promove a função de centralizadora do convívio, Artigas pode estar inserindo elementos da sua vivência na casa paranaense.

Figura 42 – Foto Casa Bettega em 2004



fonte: Acervo da autora.

“Aconchegados pela lareira de pedra, pelos janelões altos de vidro, com tudo cheirando a novo e embalados por nossos sonhos e ilusões, ali comemoramos festas de 15 anos, namoramos, noivamos, casamos e cuidamos dos nossos filhos.”

(MARANHÃO, Felicidade Bettega de A. - filha de João Luiz Bettega, em depoimento a Marcelo Saldanha Sutil, 2004)

Figura 43 – Desenho original – primeira versão

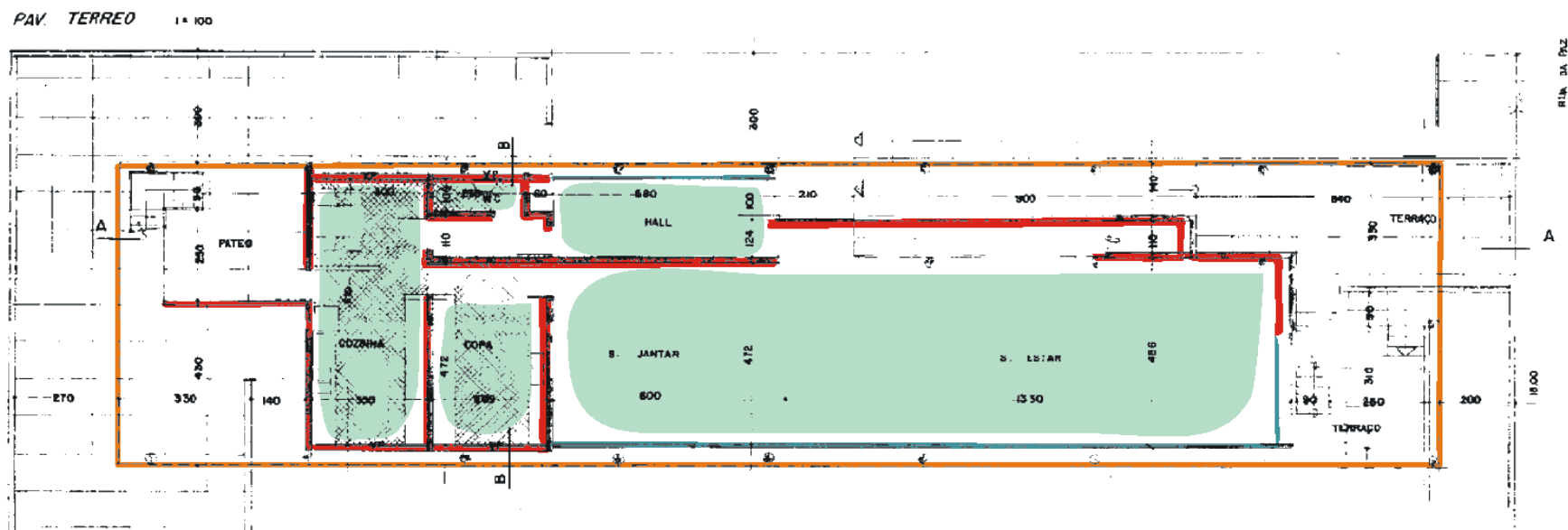
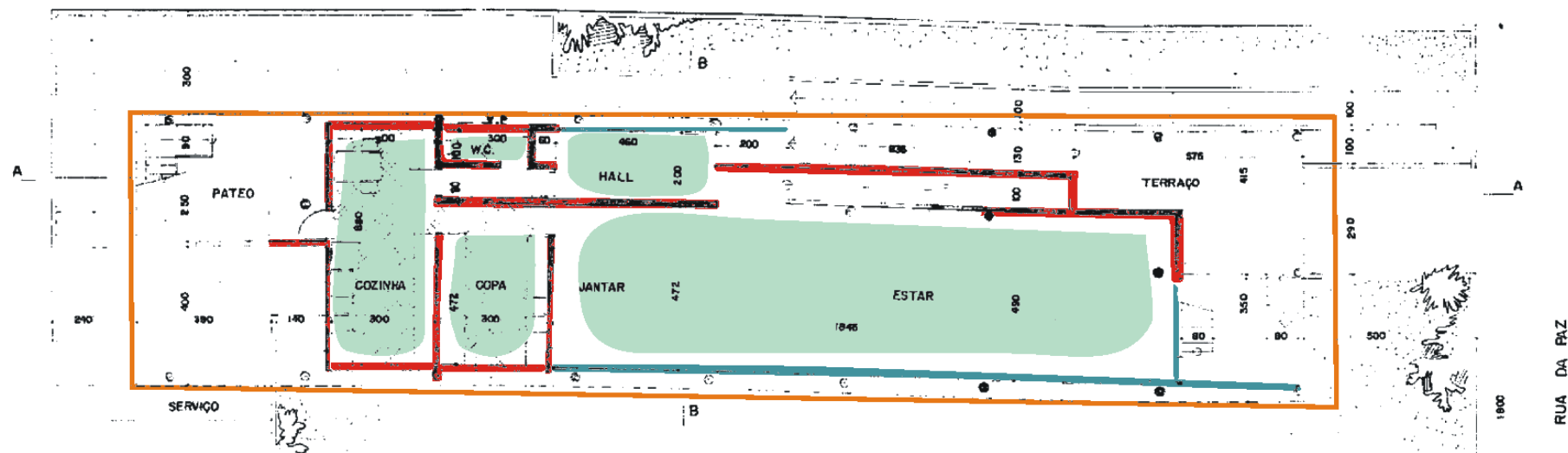


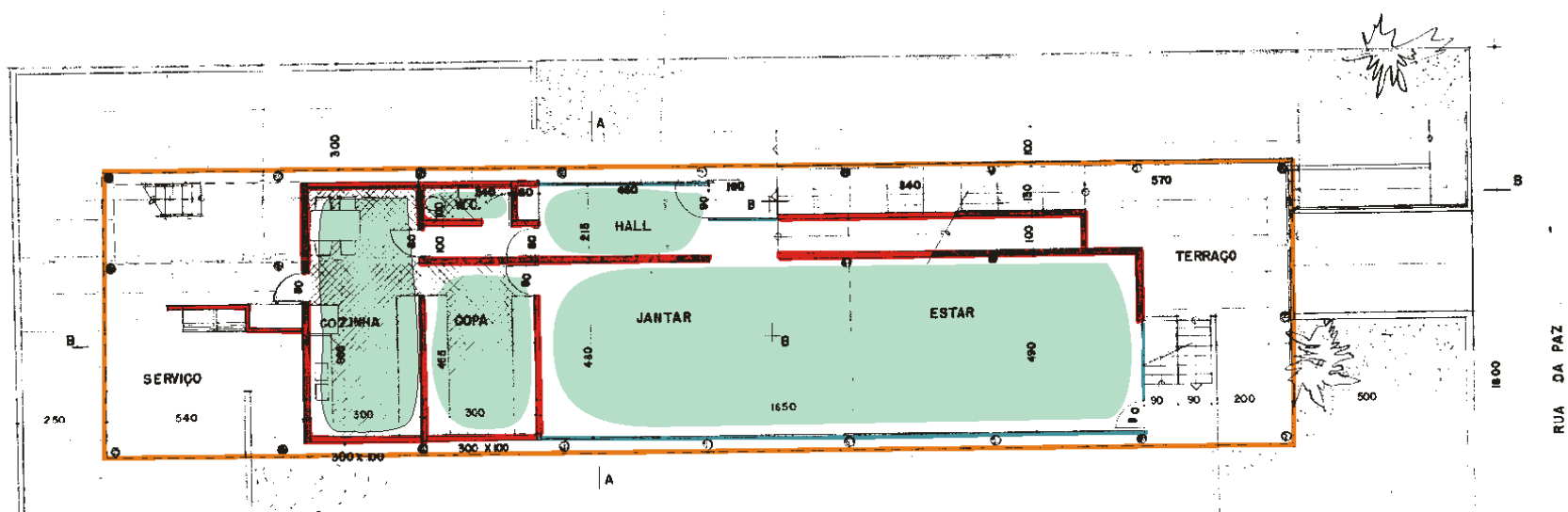
Figura 44 – Desenho original – segunda versão



fonte: Acervo: FAU - USP.

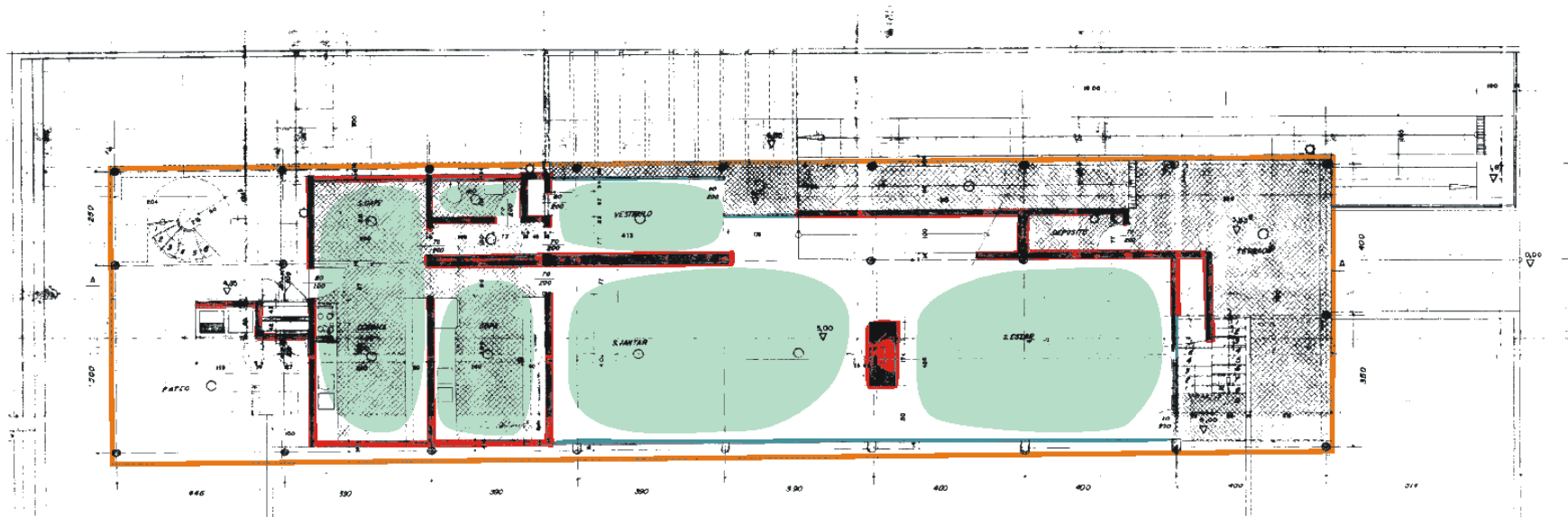
nota: Desenhos originais coloridos pela autora.

Figura 45 – Desenho original – terceira versão



fonte: Acervo: FAU - USP.
nota: Desenhos originais coloridos pela autora.

Figura 46 – Desenho original – quarta versão

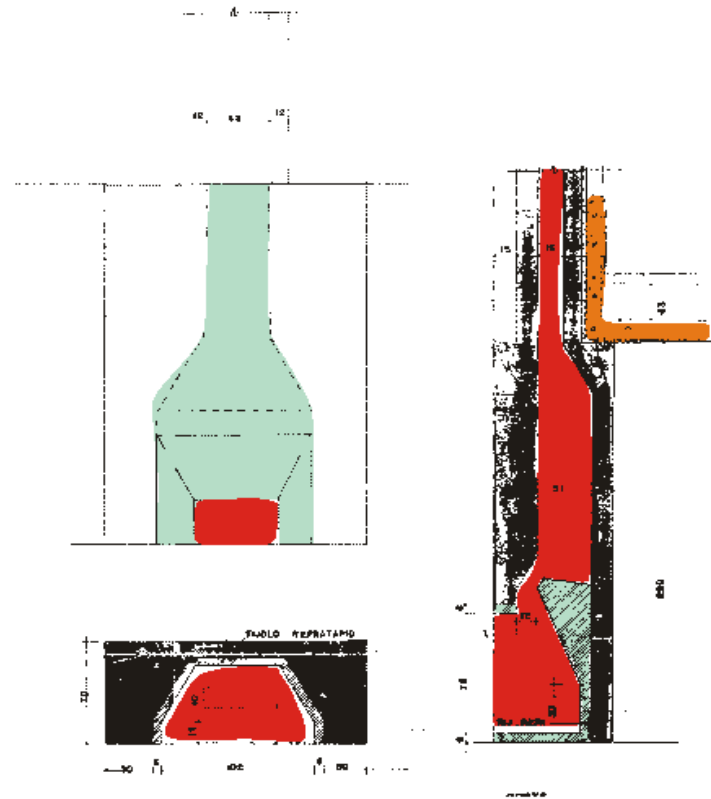


fonte: Acervo: FAU - USP.

nota: Desenhos originais coloridos pela autora.

Somente nesta quarta e definitiva versão de projeto a lareira aparece como definidora espacial. Ela divide os ambientes, exatamente quando nasce o volume dos quartos no piso superior, e tem a boca voltada para a sala de estar, certamente aquecendo o ambiente de pé direito duplo, envidraçado no verão e frio no inverno.

Figura 47 – Detalhes do projeto original para a lareira da casa Bettega.



fonte: Acervo: FAU - USP.

nota: Desenhos originais coloridos pela autora.

Artigas detalhou os componentes em projeto, com as devidas proporções para o perfeito funcionamento do sistema, indicadas em cotas para as câmaras de combustão, larguras e alturas da boca, dimensões da chaminé.

CAPÍTULO III

Sistema construtivo da Casa Bettega, 1953.**Figura 48 – Foto de detalhe da Casa Bettega**

fonte: Acervo da autora

Este capítulo¹ pretende decompor o modo como a casa Bettega foi edificada para revelar e entender o sistema construtivo eleito tendo em vista a importância que, acredita-se, que tal tema atingiu no curso da carreira do arquiteto na época do projeto, como posteriormente. Para a realização da análise foram pesquisados documentos projetuais da casa, arquivos e levantamentos, principalmente da época de seu restauro, em 2003, onde vários elementos foram expostos e analisados com minúcia.

A exposição da análise será feita de maneira evolutiva em relação aos momentos de sua construção; desde a intervenção no terreno, passando pela definição do posicionamento, a estrutura (pilares, vigas, lajes), cobertura, fechamentos e detalhes e elementos especiais. Assim, pretende-se que as intenções e gestos projetuais apareçam de acordo com o ritmo e seqüência construtiva.

Foi eleita uma seqüência a partir da idéia de construção, seqüência que guia esta análise:

Projetos;
Programa;
Terreno;
Estrutura;
Cobertura;
Conexões entre os níveis;
Fechamento;
Esquadrias;
Revestimentos;

¹ Observação: parte deste capítulo foi apresentada no 1º Seminário Docomomo Paraná: “Constituição da Arquitetura Moderna no Paraná” como produto parcial de nossa pesquisa.

Figura 49 – Perspectiva da Casa Bettega



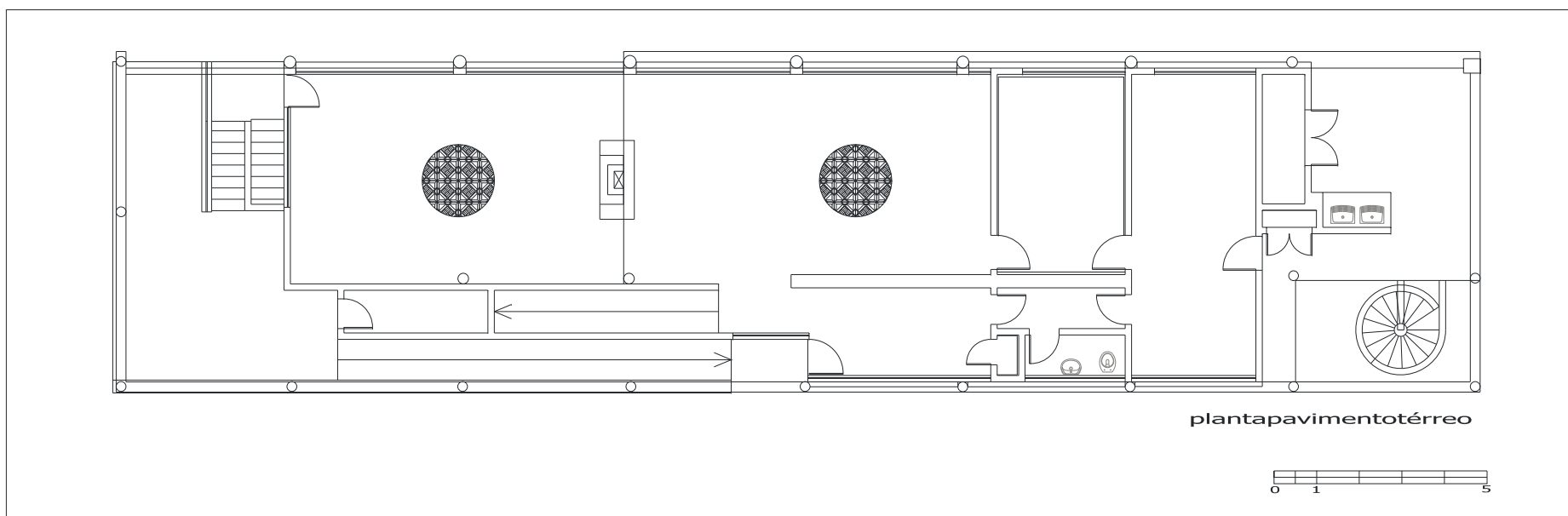
fonte: desenho da autora.

Projetos

Tomou-se como orientação uma das quatro plantas desenhadas à mão, pelo arquiteto. Dos estudos que existem, é o que chega mais perto da construção - somada aos levantamentos realizados na casa na época do seu restauro, bem como o efetivo projeto de restauração da casa de 2003 para compor o sistema mais próximo possível do realizado, cruzados com as intenções do arquiteto, sendo que o desenho, neste trabalho, possui força de orientação e importância na investigação.

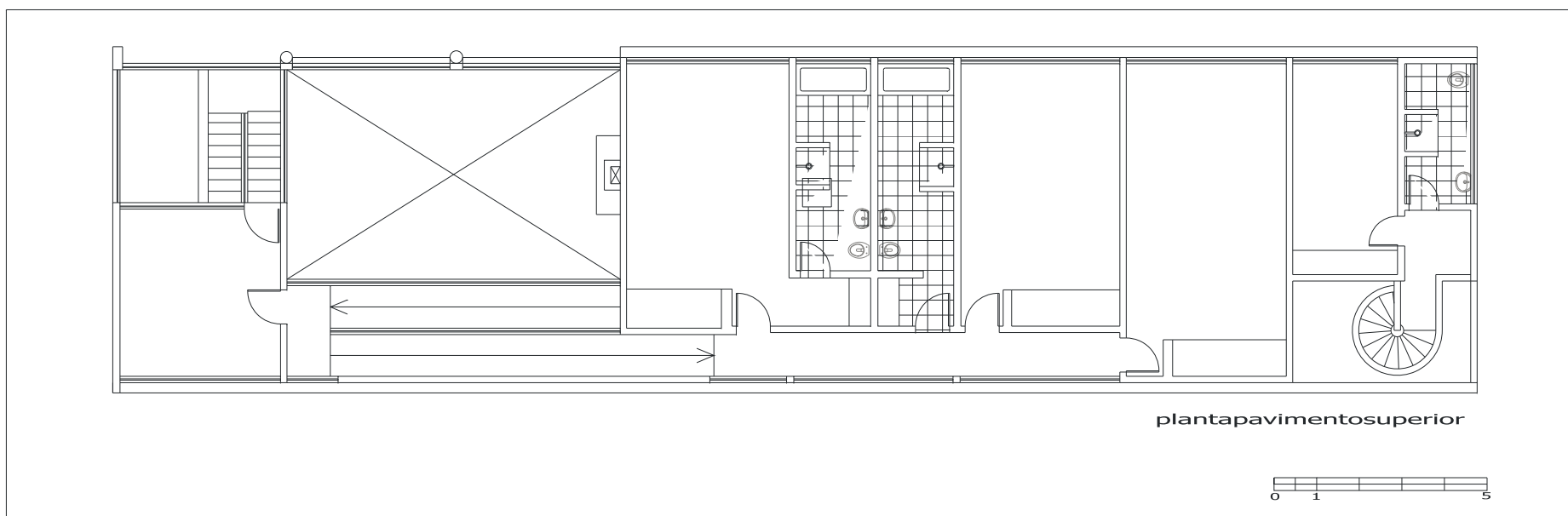
*Como as pranchas originais tem formato grande e para redução neste formato as torna ilegíveis, anexaremos ao final deste trabalho em formatos maiores para que possam ser consultadas.

Figura 50 – Planta Pavimento Térreo



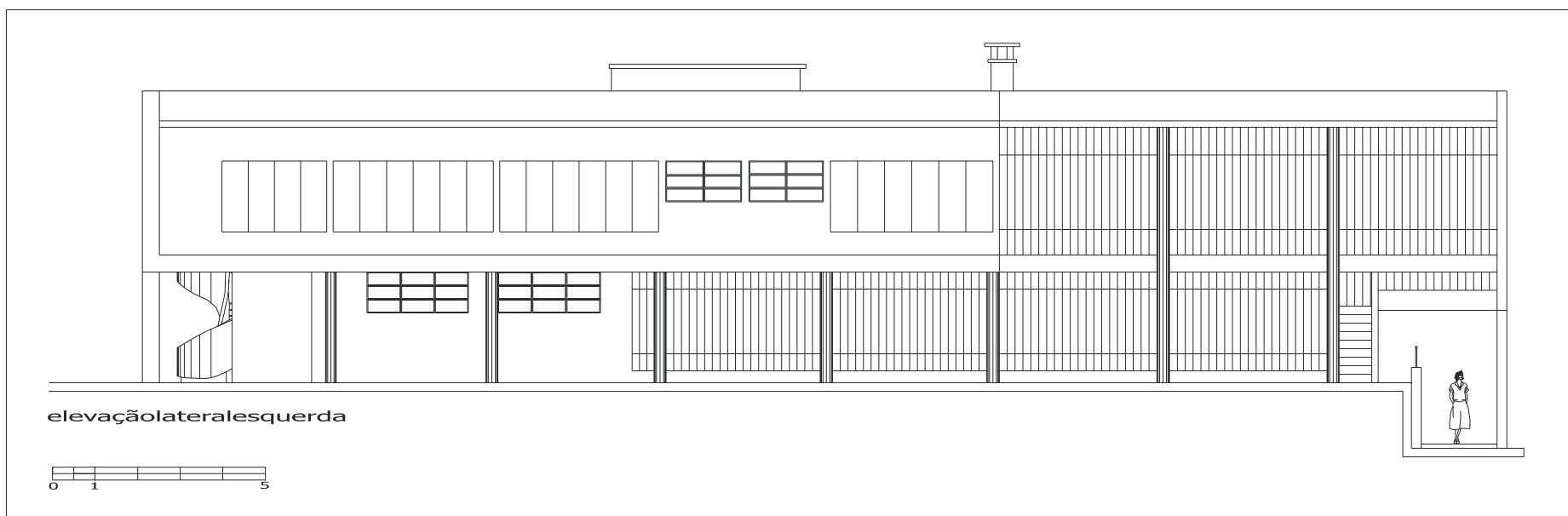
fonte: Desenhos da autora

Figura 51 – Planta Pavimento Superior



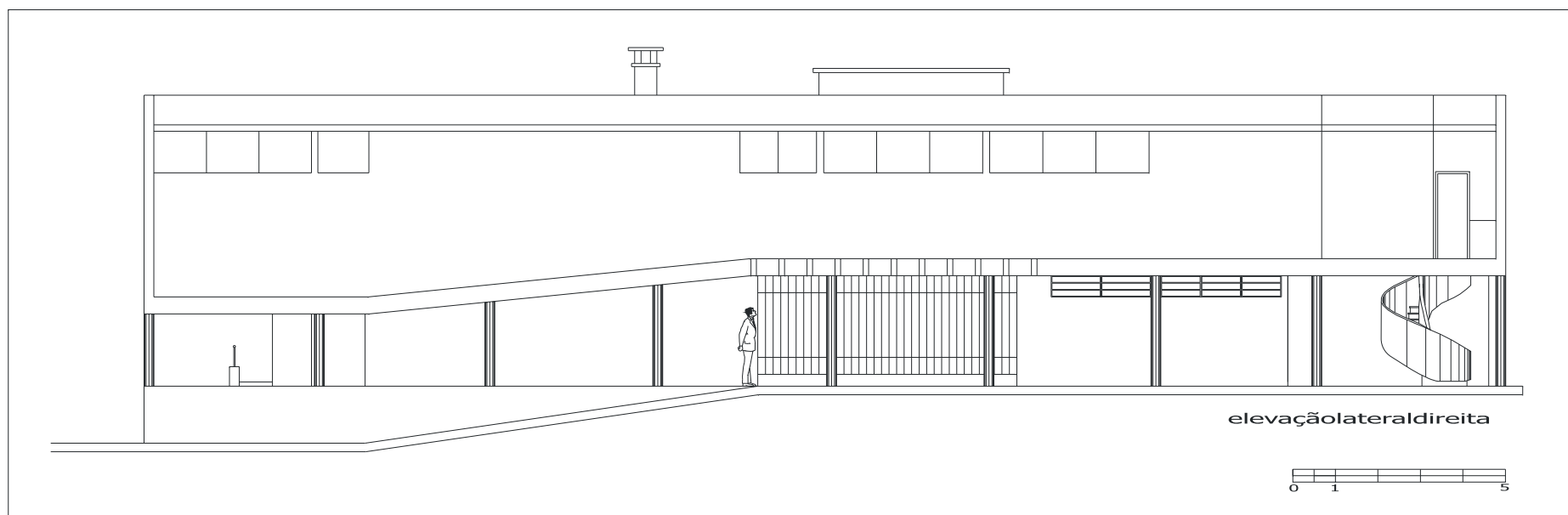
fonte: Desenhos da autora

Figura 52 – Elevação lateral esquerda



fonte: Desenhos da autora

Figura 53 – Elevação lateral esquerda



fonte: Desenhos da autora

Figura 54 – Elevação frontal

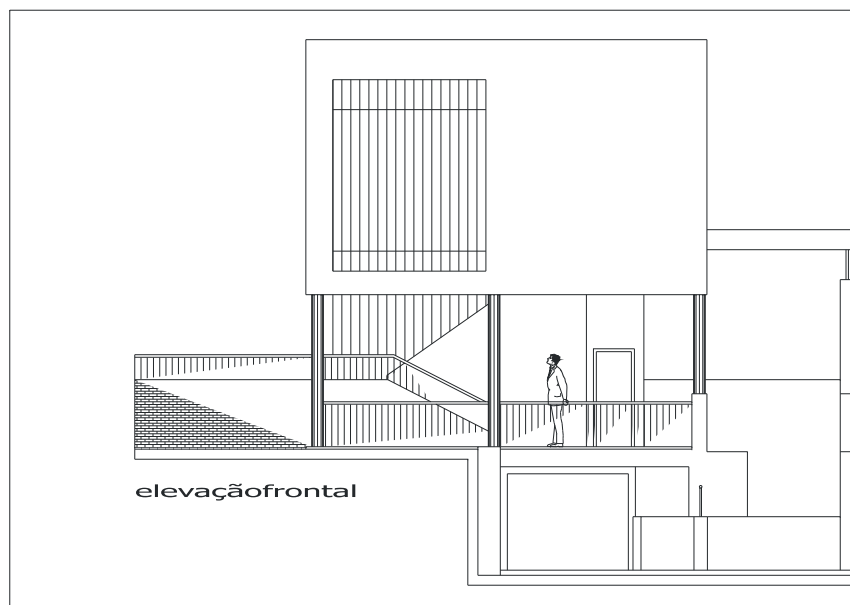
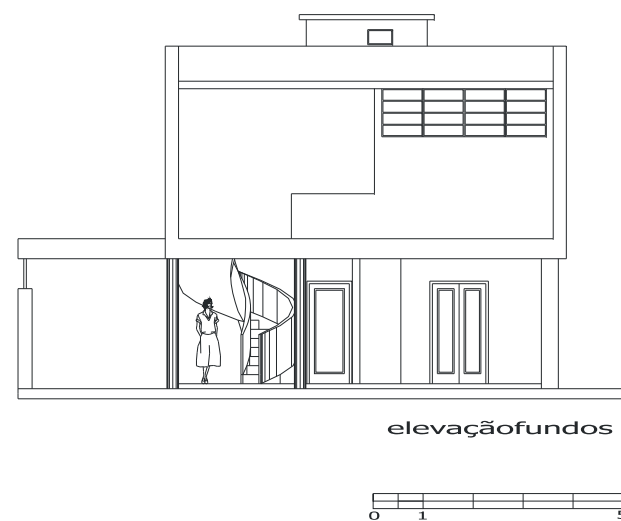


Figura 55 – Elevação fundos



fonte: Desenhos da autora

Programa

Giocondo Artigas foi quem apresentou João Luiz Bettega, médico, seu colega, ao irmão já renomado arquiteto em São Paulo, o João Batista.

A casa deveria abrigar uma família de três (3) meninas, outro para os três (3) meninos e mais um para o casal. Além disso, João Luiz, médico da tuberculose, atendia pacientes em casa, logo precisava de um consultório.

Logo, a casa foi assim composta:

1 quarto com banheiro (a suíte do casal)

1 quarto para as meninas

1 quarto para os meninos

1 banheiro (para uso comum aos quartos dos filhos)

1 consultório

Sala de estar e jantar

Copa, para refeições diárias

Cozinha

Quarto de empregada

Lavabo

Artigas precisou de quase 500m² para atender ao programa engajado em suas circulações e acessos. Voltamos aqui ao texto de Artigas de 67 “O desenho” faremos aqui algumas reflexões ao que cabe neste projeto:

Com clareza, Artigas anuncia: “Não esperem que eu tome partido contra as técnicas. Muito ao contrário, julgo que, frente a elas, os arquitetos e os artistas viram ampliado o seu repertório formal assim como se ampliaram seus meios de realizar”. Reafirmando a importância das novas tecnologias enquanto desejo humano, como fator indispensável para seu desenvolvimento, sua tese é clara – a máquina permite à arte uma função renovada na sociedade. “Alinho-me entre os que estão convictos de que a máquina permite à arte uma função renovada na sociedade. É esta, aliás, a tese que pretendo experimentar aqui...”. (ARTIGAS, 2004)

A importância na renovação tecnológica e a utilização de novos materiais implicam numa revolução no suporte da arquitetura, naquilo que lhe permite existência e concretude – e essa questão é significativa nas diversas caracterizações arquitetônicas no correr dos séculos. A renovação do suporte tecnológico “... mostra o homem, através da arte, explorando o mundo físico e social com novos instrumentos”. Mas o “conflito” parece existir na ênfase que Artigas dá na rejeição ao ornato – aquilo que era produto do artesão não tem mais lugar na racionalidade da máquina.

Trabalhar com as novas tecnologias implica em experimentar, testar, desenvolver e inventar - fazer com elas, desenhar e desenhar com elas. O desenho desponta aí como questão fundamental. Artigas cita o método da lingüística ao desenvolver seu pensamento sobre o desenho, tomando este como palavra que traz consigo um conteúdo semântico extraordinário. Parece já intuir a importância dos estudos sobre a signagem (ou linguagem, como queiram) da arquitetura e do desenho na definição de seus paradigmas, na realização de uma sintaxe permitindo sua organização, na busca de novas significações e funções, e na ruptura e renovação de hábitos e costumes na sua vivência dos espaços.

O extraordinário da palavra desenho é que ela sintetiza o ato do “fazer” em dois sentidos: 1- dominar a natureza e moldá-la às nossas necessidades; 2- um fazer histórico das relações entre os homens, ou seja, a história como iniciativa humana. Este fazer histórico não como produto do lazer mas como fruto do trabalho humano. “A arte (...) será desenho, mas também desígnio, intenção. Pois a arte é obra do homem, não da natureza”. (ARTIGAS, 2004.)

Nesse sentido, já aponta para outra tensão, aquela que envolve um atrito necessário entre o pensamento analógico e o pensamento lógico; entre o icônico e o argumentativo/discursivo: faz uma reflexão sobre o aparecimento do desenho como anterior à linguagem falada – “O grafismo paleolítico, a origem do desenho, nossa linguagem, certamente nasceu antes da linguagem oral. Foi a linguagem de uma técnica humilíssima e também a linguagem dos primeiros planos da natureza humana rudimentar. No pensamento mais primitivo há traços do espírito científico”.

Nessa reafirmação de desígnio, de intenção e desejo, cita o Renascimento, em especial Leonardo Da Vinci, indiciando compartilhar com ele a procura de uma nova concepção do homem – “No Renascimento o desenho ganha cidadania. E se de um lado é risco, traçado, mediação para a expressão de um plano a realizar, linguagem de uma técnica construtiva, de outro lado é desígnio, intenção, propósito, projeto humano no sentido de proposta do espírito. Um espírito que cria objetos novos e os introduz na vida real”. (ARTIGAS, 2004.)

Assim, o desenho vai se tensionando no século XX no conflito entre arte e técnica porque exprimem desígnios e intenções distintas. Artigas se contrapõe a Siegfried Gideon e Mumford, pois abraçam uma idéia de arte que implicam na “... volta a uma vida exclusivamente biológica, que chamam de orgânica. Volta à natureza, ao abandono bucólico, ao campo”. (ARTIGAS, 2004.) Ele aponta, em contraposição, à necessidade da urbanização da vida contemporânea, ao espaço coerente com uma sociedade que assume o modo de vida afetado pela industrialização e em novas relações do trabalho.

E conclui: “O conflito entre a técnica e a arte prevalece até hoje. Ele desaparecerá na medida em que a arte for reconhecida como linguagem dos desígnios do homem. a consciência humana, com seu lado racional, não tem sido convenientemente interpretada como um inteiro, mas como a soma de duas metades. Aos artistas, principalmente, compete conhecer esta dicotomia para ultrapassá-la”.(ARTIGAS, 2004.)

A casa Bettega confirma antes o que foi dito depois; se apresenta como proposta de uma nova maneira de construir, a utilização de novas tecnologias da construção em inovações formais e espaciais, a impossibilidade de separação entre a proposição arquitetônica e seu suporte tecnológico e, acima de tudo, apresenta à sociedade uma nova maneira de morar – o espaço doméstico valoriza o coletivo em harmonia e atrito com as instâncias do individual, contrário à tendência da arquitetura

moderna mundial do pós segunda guerra onde o indivíduo se fecha em espaços privados.

Há quem diga que casas de médico tem sempre um ‘segredinho”, uma manobra que o faça atender na intimidade o paciente que vem à sua casa. O fato real é que João Bettega era pneumologista famoso, tratava da tuberculose pelos hospitais de Curitiba, era raro que algum paciente chegasse as pressas em sua casa, e nos conta a família que o paciente que por ventura o visitasse deveria seguir pelo acesso externo. Como já comentamos anteriormente, o Dr. Bettega já era falecido e não sabemos como era utilizado este espaço, se realmente era consultório ou um estúdio, ou uma sala para uso do dono da casa, como vistos em outros projetos posteriores, da solução deste ambiente criado ao meio nível da rampa. Em sua casa em Campo Belo, o arquiteto fez uso deste espaço para sua biblioteca. Ou na casa Nicliewicz de 1978, onde este volume faz as honras do estar intimo da casa. De uma forma ou de outra, o estúdio aqui está estrategicamente colocado, entre os dois pavimentos, numa das laterais da sala de pé-direito duplo voltada para a rua. No próprio consultório também existem duas janelas internas que permitem a visão tanto das salas no pavimento térreo quanto das rampas que sobem aos quartos. Com essas características, é de se supor que aquele que buscava uma consulta médica percorria também uma experiência espacial inusitada, uma grata experiência para o espírito; isso constitui uma sugestão efetiva de mudanças nos paradigmas das relações interpessoais e sociais.

Outro dado muito relevante que determina um projeto, em especial numa cidade fria como Curitiba, é a posição do sol, quanto maior a insolação recebida, mais garantia de conforto nas casas que, apesar do frio, nunca tiveram tradição de instalar sistemas de aquecimento nas casas, e isso está mais que comprovado, uma vez que toda a face dos quartos e das salas tem enormes panos de vidro para a face noroeste, onde verificamos o maior período de sol na cidade.

A planta é uma malha ortogonal de aparência simples e revela o pensamento de Artigas de configurar um espaço contínuo, funções interligadas e interpenetrantes, onde as atividades domésticas pudessem se desenvolver sem isolamentos funcionais específicos. A proposta de mudanças nas relações interpessoais, as familiares e as que abraçam o visitante, pode ser notada na configuração espacial, enquanto uma possível solução que vai além do discurso e do desejo porque se plasma em espaço construído.

No primeiro nível situam-se as áreas sociais (as salas), a cozinha, a copa, o lavabo, e próximo ao hall de entrada uma pequena chapelaria.

No segundo pavimento estão os quartos, inclusive o da empregada, apesar deste ter acesso somente pelos fundos da casa, fundos que em particular ganham aqui outra expressão, pois sua implantação foge completamente dos padrões então vigentes. Usando o sentido longitudinal do terreno, traz o “quintal” para a lateral da casa, visto na sua plenitude desde o interior das salas pela existência de paredes envidraçadas, compartilhado dessa maneira pela ala social do edifício. Paradigma diferente dos quintais com edículas e depósitos, sempre situados aos fundos da casa, nunca visitados, nunca mostrados – cenário arquitetônico que mascara a vivência real pelo isolamento de funções, na crença de que o mais importante é manter as aparências. Aqui está presente um dos índices que, como veremos também em outras situações da casa, apontam para um possível rompimento entre o que é coletivo, o que é privado e o que é serviço. Não se trata, pois, de “estilismo” formal, mas de convicção ética.

Figura 56 – Foto da família Bettega nas décadas de 1950 - 60



fonte: Acervo da Família Bettega

O Terreno

O terreno mede 18 metros de frente por 40 de profundidade, totalizando 720 m² de área com um considerável acive de 6.50 metros, sendo o ponto mais baixo o nível 102, a testada do terreno, e o ponto mais alto medindo 108.5 metros, correspondente aos fundos.

Figura 57 – Levantamento topográfico realizado na época do projeto



Artigas definiu dois platôs para o desenvolvimento da casa; um deles, onde a casa está apoiada e toca no chão, fica aproximadamente no nível 107.5 m do terreno, elevando-a, portanto 5 metros e meio acima do nível da rua para onde está voltada, provocando o acesso à casa através de rampas, valorizadas pelo arquiteto por sua propriedade formal e visual de continuidade, além de provocar uma *promenade* obrigatória para a entrada na residência.

Há um segundo platô abaixo, intermediário entre a casa e a rua, em que um pedaço da casa se eleva apoiada sobre pilotis, sendo este nível na casa também intermediário em relação aos dois níveis, que abrigam as funções, por assim dizer, familiares.

Há ainda um pátio nos fundos da casa, logo abaixo das alocações destinadas ao quarto da empregada, no segundo pavimento. Ainda nos fundos, o pátio coberto integrado à casa é também um elemento de composição apreciado e aplicado pelo arquiteto. Ele acabara de projetar a sua Segunda Casa também com uso desta proposta.

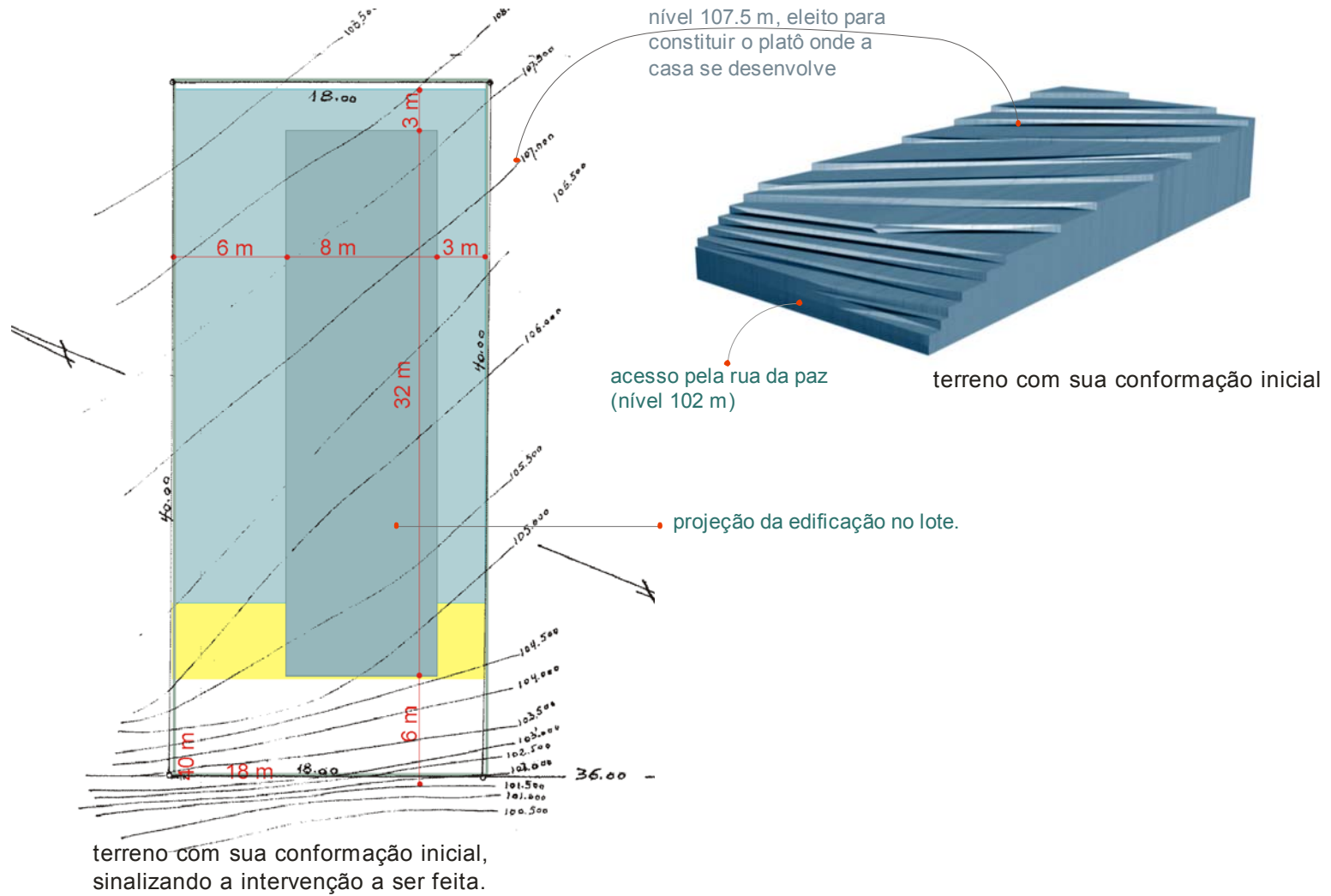
“Para quem olha a partir da rua, o volume arquitetônico único, foi colocado à direita do lote. Tratava-se de um saudável procedimento helioterápico, pois todos os dormitórios (inclusive o da empregada) recebiam insolação abundante durante o inverno curitibano. Mas essa colocação do volume também realçava a inexistência de uma fachada, pois, vista da rua, a face lateral parecia mais importante do que face frontal. A arquitetura das residências burguesas era baseada numa dualidade: os quintais, ao fundo, podiam ser taperas fedorentas, mas o bom tom estabelecia que as fachadas deviam ser saudáveis, belas, cenográficas, aristocráticas. Eram la pièce de resistance da arquitetura burguesa. Artigas, ao contrário, pensava as residências como um objeto cúbico, no qual as 4 faces fossem equiparadas. Criar uma residência sem fachada ia contra um teatro arquitetônico burguês, que escondia as podridões e maquiava o que estivesse à vista, na crença de que o mais importante era manter as aparências. Para ele, não era uma questão estilística. Era uma luta ética”. (DUDEQUE, 2001.)

Figura 58 – Foto da família Bettega nas décadas de 1950 - 60



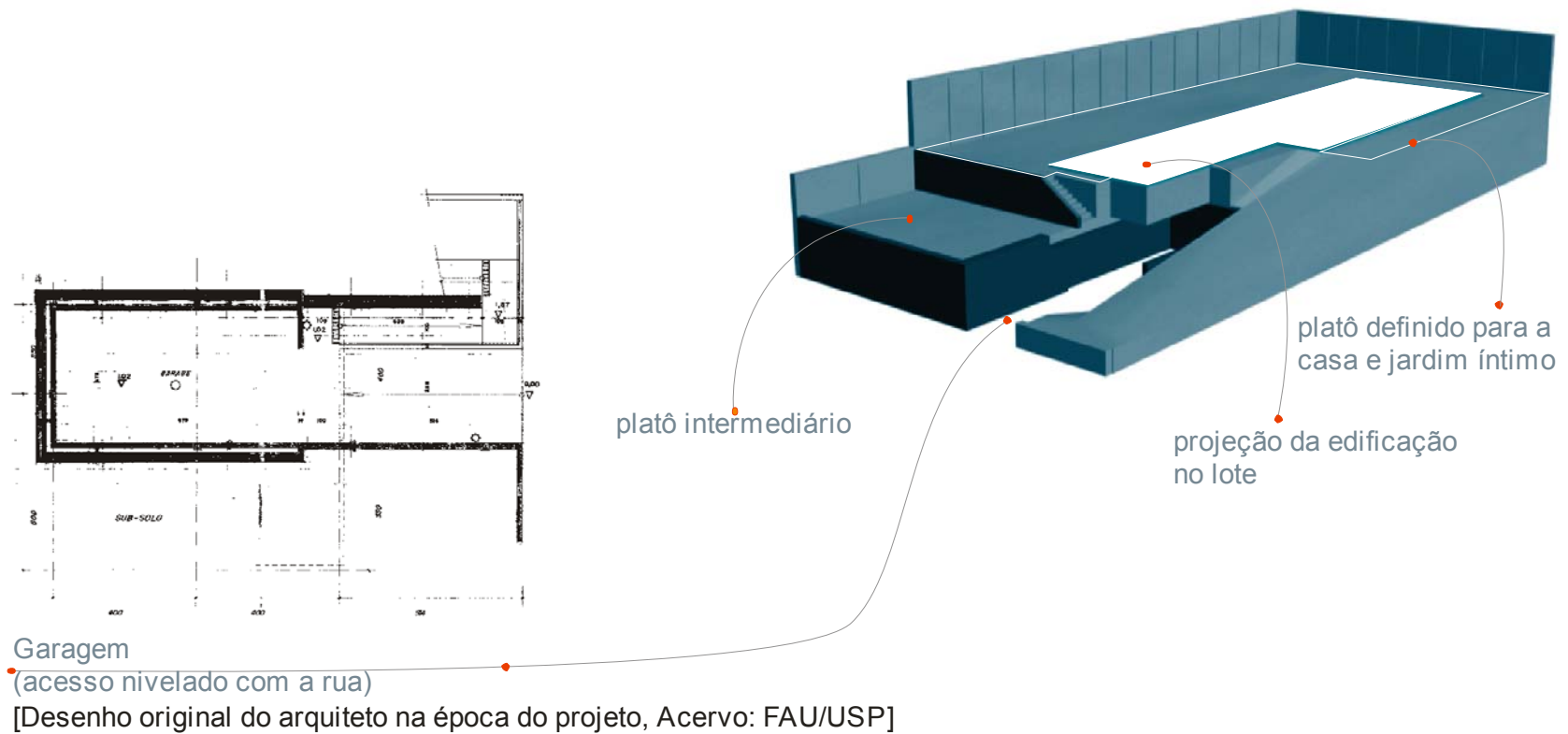
fonte: Acervo da Família Bettega

Figura 59 – Terreno com sua conformação inicial



fonte: Desenho original do arquiteto na época do projeto, Acervo: FAU -USP

Figura 60 – Terreno com sua conformação inicial, sinalizando a intervenção a ser feita



Intervenção do arquiteto no terreno

Estrutura

“Fiquei um pouco surpreso de ter ganho o Prêmio Auguste Perret. Nunca poderia imaginar que a sensibilidade dos homens que vão fazer o Congresso da UIA, no Cairo, pudesse perceber que eu tratei os ‘pontos de apoio’ das minhas obras de maneira original. Isso me deslumbrou: é como se eu tivesse deixado uma marca da atitude que sempre me comoveu, que é colocar a obra na obra na paisagem, com certo respeito pela maneira como ela ‘senta’ no chão: como ela se equilibra, se exprime através da leveza, a marca dessa dialética entre o fazer e a dificuldade de realizar. É aquilo que o homem tem de mais delicado no seu espírito: apropriar-se da natureza, com dignidade e amor, como ela lhe é oferecida.” (ARTIGAS, 2004, p.181)

Figura 61 – Paisagem da cidade a partir do terreno da casa Bettega. Década de 1950.



fonte: Acervo: Família Bettega

Não há como falar dos desenhos de uma casa projetada pelo Artigas sem entender seu sistema estrutural, pois ele dá o sentido e os significados dos seus desenhos; o importante em seu pensamento é que a estrutura quase sempre se confunde com a intenção, e não conseguimos distinguir quem determinou o resultado final. Em especial, este projeto tem um sistema estrutural calculado por Artigas (também acervo da FAU USP). Dessa forma iniciaremos a explicação pelo sistema estrutural e, na seqüência, outros elementos construtivos que seguem naturalmente o mote do sistema. Artigas desenhava construindo!

Nesta casa, ensaiando um novo discurso, à procura de seus próprios caminhos, opta pela simplicidade estrutural, sendo que esta, ora é revelada, ora ficando subentendida, indagando sobre os elementos formais compatíveis e provindos da tecnologia, e que, para além disso, consigam exprimir suas intenções: aqui, o estudo e a pesquisa são inegáveis, visto que em alguns momentos repete elementos já utilizados, como que testando-os e/ou afirmando-os, e, em outros, arrisca novas propostas de composição, que poderá fazer uso depois, em obras subseqüentes.

A solução estrutural adotada por Artigas foi de pilares e vigas em concreto; usufruindo, aperfeiçoando e experimentando a técnica moderna difundida na época em que os pilotis representavam a liberdade na composição da planta, que se tornou, enfim, independente da estrutura.

A partir da definição do platô e posicionamento da planta, o embasamento da casa é feito com vigas baldrame com seção de 40 centímetros de altura por 20 e 30 centímetros de largura, mais contrapiso com altura de 12 centímetros em concreto.

No térreo, 27 pilares formam a base do sistema estrutural principal: sendo 3 linhas de pilares no sentido longitudinal da casa, contendo cada linha 9 pilotis de seção circular de 30 centímetros de diâmetro, dois dos pilares (que permanecem com a mesma seção até a laje do segundo pavimento, devido ao pé-direito duplo) foram destinados às descidas de águas pluviais e cuidadosamente detalhados pelo arquiteto. No pavimento superior, os pilares continuam subindo, mas a maioria têm sua seção reduzida para 15 centímetros; o que demonstra a intenção de causar um efeito visual de desaparecimento dos pilares, como que se uma caixa pousasse sobre os pilotis. Alguns deles, onde o pé-direito é duplo e na parte das rampas que ligam ao pavimento

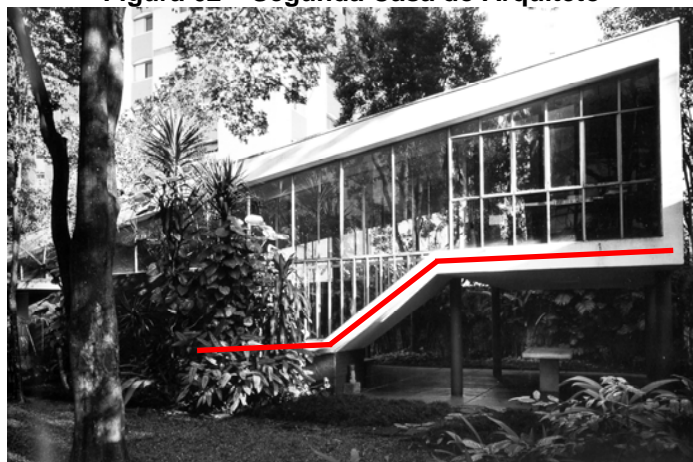
superior, continuam até a laje superior com a mesma seção, como já dito, participando também da sensação proposta de continuidade e unidade espacial.

Para a sustentação da primeira laje há as vigas que encerram todo o perímetro da casa, envolvendo todos os pilares externos com seções que variam suas dimensões em 30 e 20 centímetros de largura por altura de 40 centímetros; e as vigas internas, sendo uma fileira interna dividida em dois eixos, com seção de 20 centímetros de largura por 40 de altura. Há ainda as vigotas, que compõe as lajes caixão perdido de 10 centímetros de altura, com seção quadrada de 20 por 20 centímetros.

A última laje, de cobertura, é menos espessa, com 12 centímetros de altura.

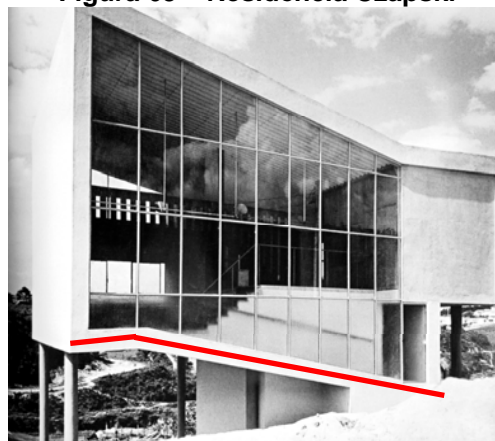
Esta viga perimetral evidente e revelada, Artigas aplicou-a também na sua Segunda Casa e na residência Czapski, construídas em 1949, época em que projetava a casa Bettega. Ver Figura 62, Figura 63, Figura 64 com viga destacada em vermelho.

Figura 62 – Segunda Casa do Arquiteto



fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997

Figura 63 – Residência Czapski

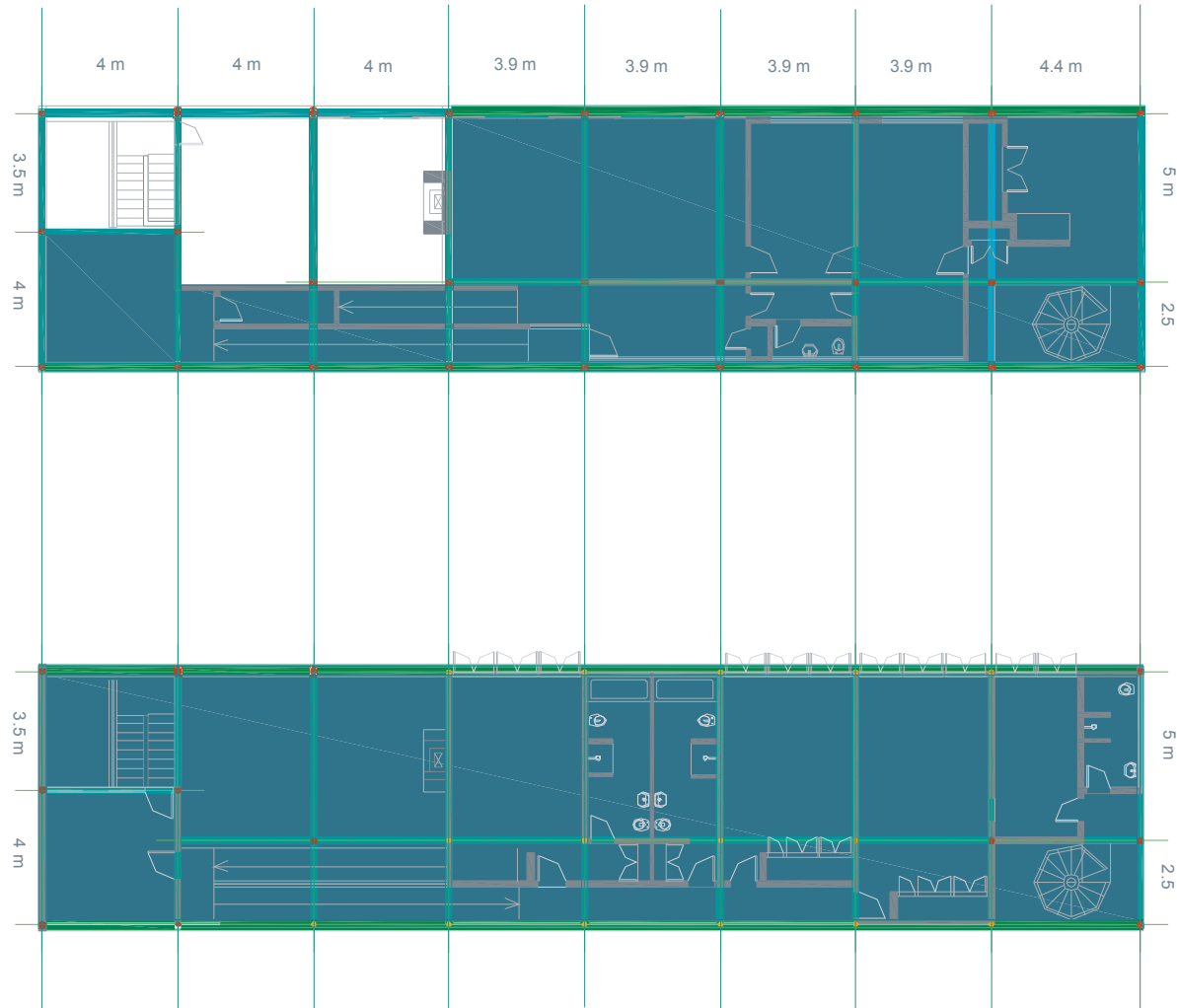


fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997

Figura 64 – Casa Bettega

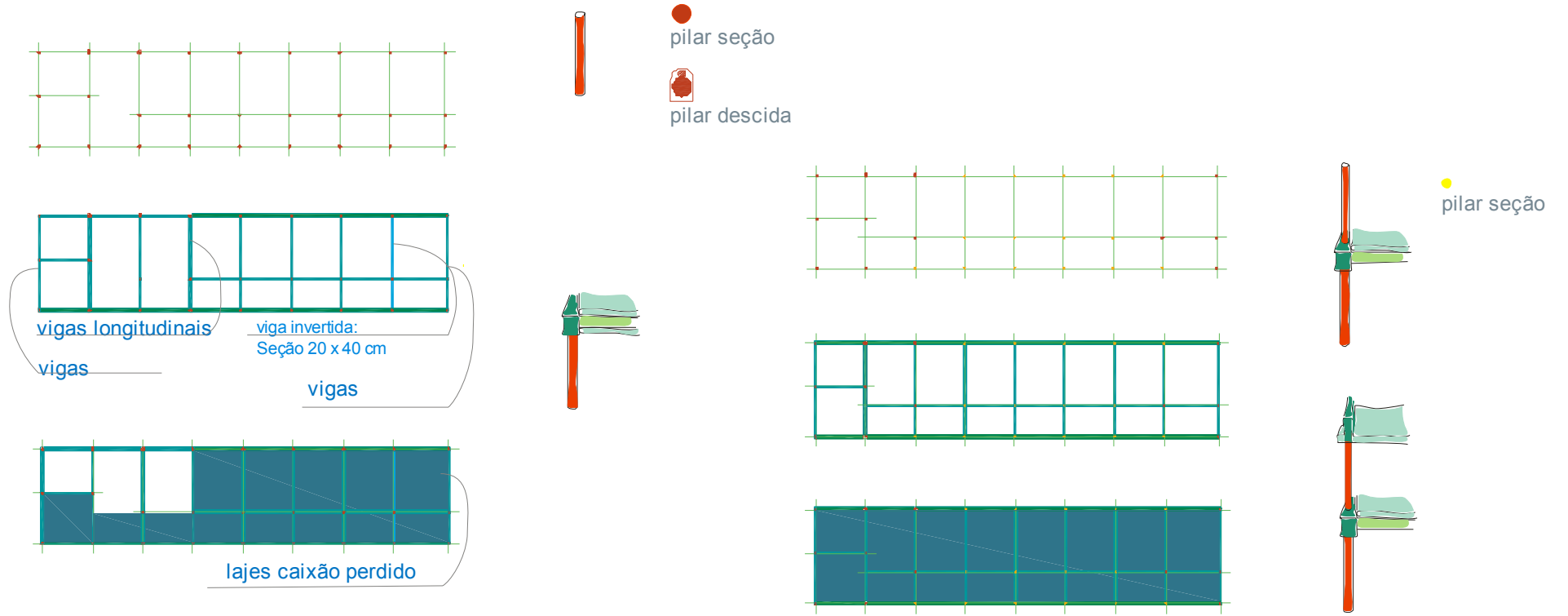


fonte: Acervo da autora

Figura 65 – Planta estrutural pavimento térreo e superior

fonte: desenhos da autora.

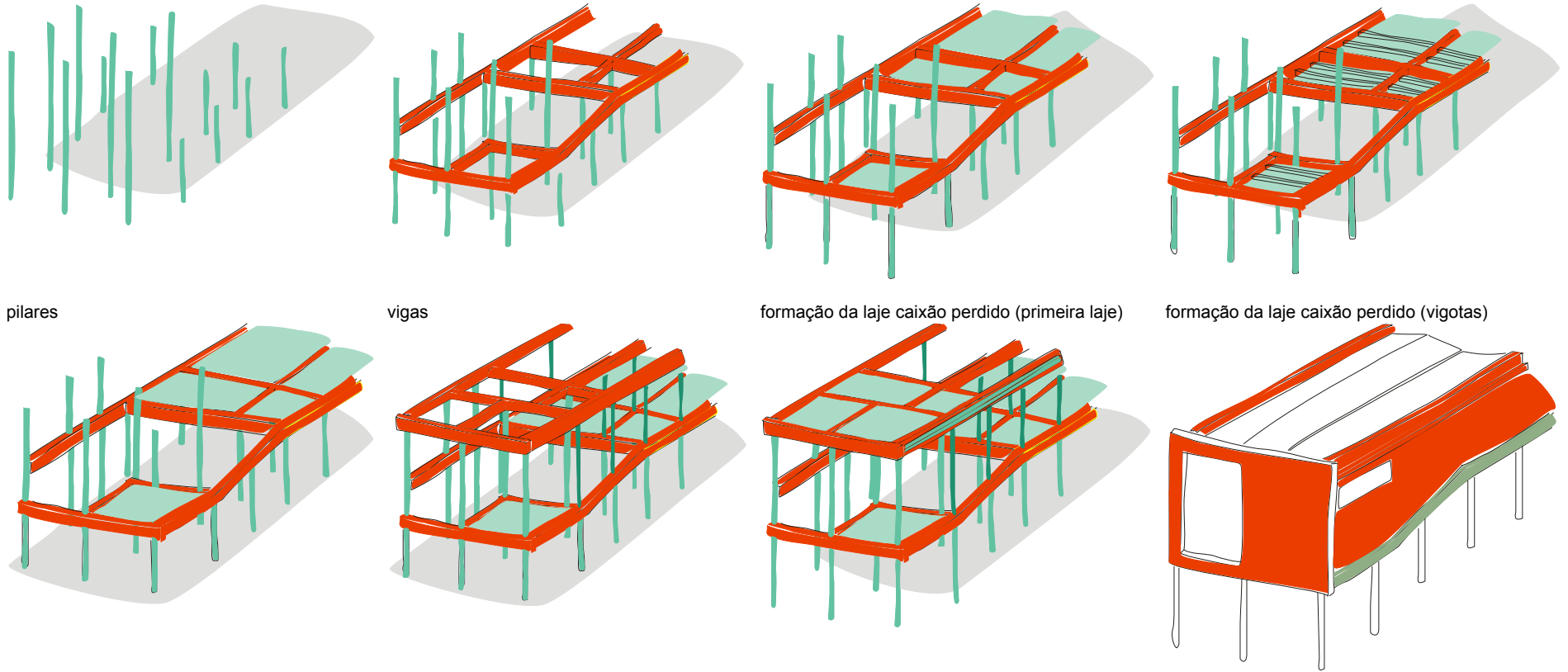
Figura 66 – Sistema estrutural



fonte: desenhos da autora.

Sistema Estrutural

Figura 67 – Esquema de representação



pilares

vigas

formação da laje caixão perdido (primeira laje)

formação da laje caixão perdido (vigotas)

formação da laje caixão perdido (segunda laje)
fonte: desenhos da autora

vigas de cobertura

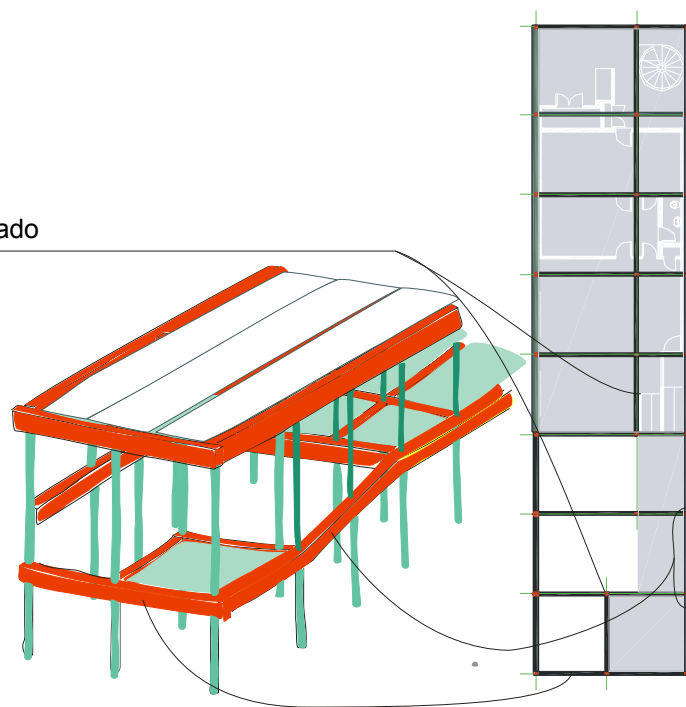
laje de cobertura

Peculiaridades projetuais

A importância do pavimento intermediário verifica-se ainda na peculiaridade da parte estrutural que lhe é correspondente. O sistema continua seguindo as mesmas premissas estruturais, mesma lógica, porém, a estrutura revela também a mudança de tratamento e de espaço; a viga frontal deste pavimento mais baixa, inclusive evidenciada quando na elevação lateral direita pode-se perceber claramente que para o resto da casa ela possui outra altura em relação ao nivelamento. A rampa, além de espacialmente levar ao pavimento superior, formalmente e visualmente contribui para isso, quando sua estrutura fica à mostra conduzindo a visão para a mudança de posicionamento da viga em direção ao resto da casa. (Figura 68 – itens 1 e 2)

Figura 68 – Cobertura

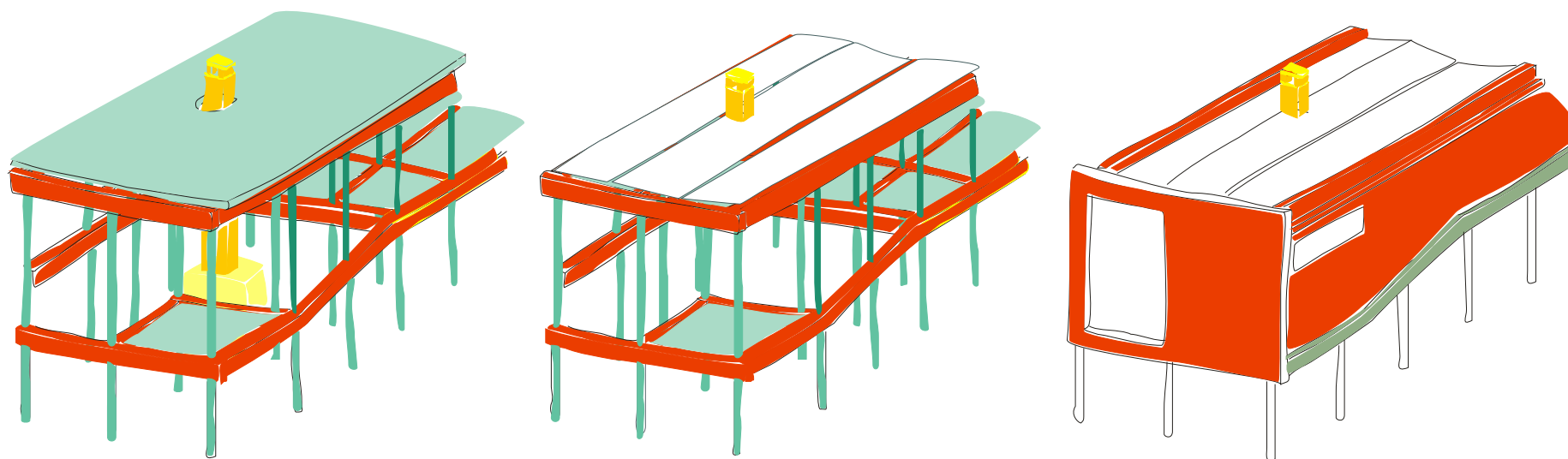
O eixo do vigamento é também modificado



fonte: desenhos da autora.

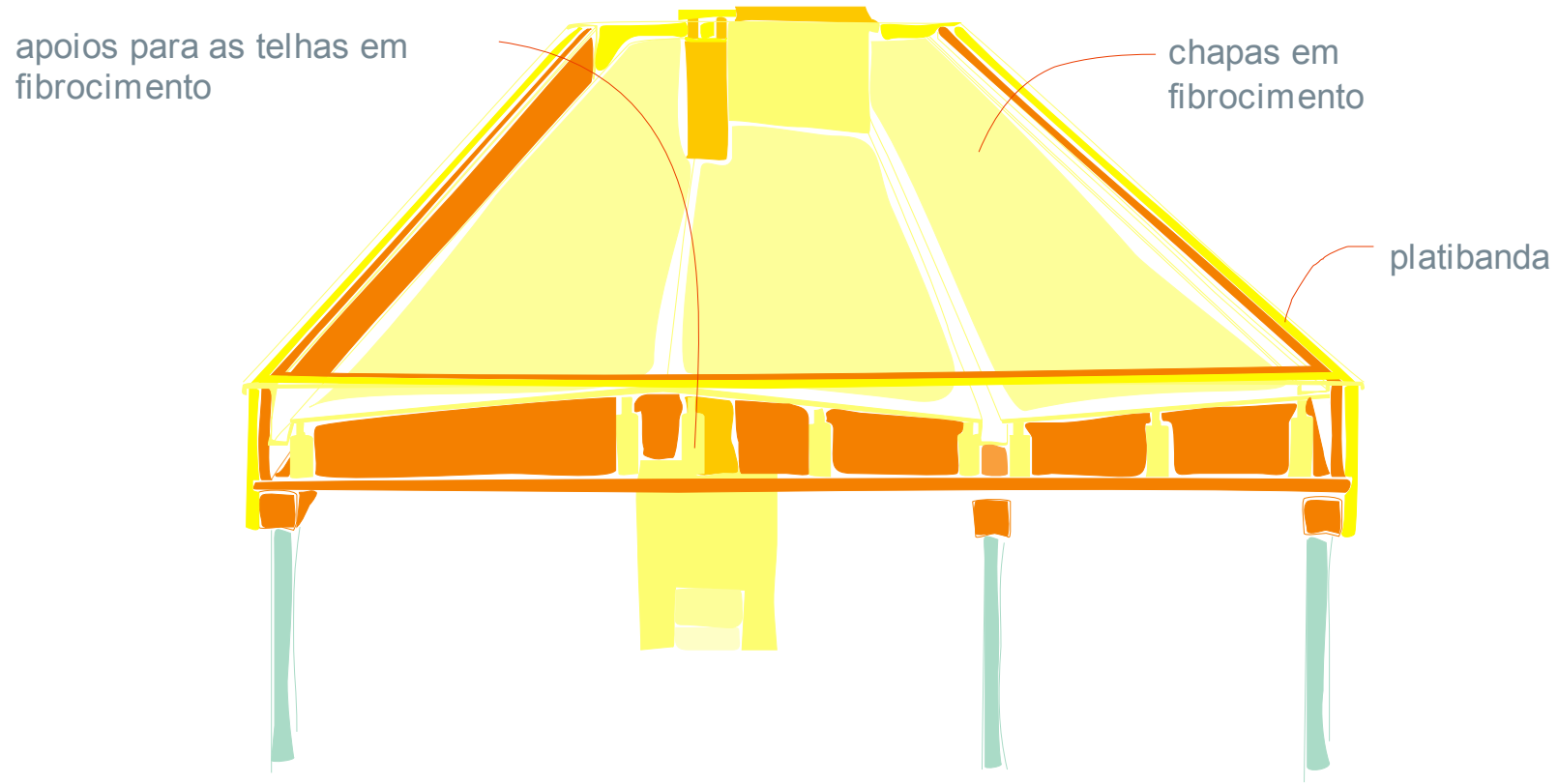
O arquiteto, assim como o fez para o projeto de sua Segunda Casa e para outros posteriores à Casa Bettega, projetou uma cobertura única que protege e garante união e leitura da construção como um todo - o que evidencia uma atitude de mudança quanto às concepções de planta que até então separava funções de serviço. A solução apontada por Artigas para uma cobertura plana atendendo aos princípios modernos, foi a utilização de platibanda, artifício que esconde o telhado, mas que, no caso, já não era de telhas convencionais, com toda uma estrutura, mas próprio para tal alternativa, composto por telhas em fibrocimento de três águas com formato em “N”.

Figura 69 – Cobertura



fonte: desenhos da autora.

Figura 70 – Cobertura

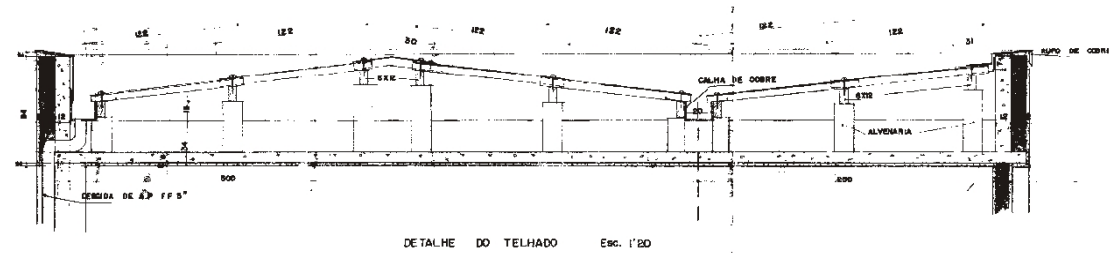


esquema representando a cobertura do telhado

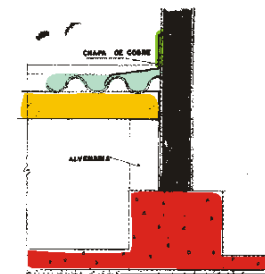
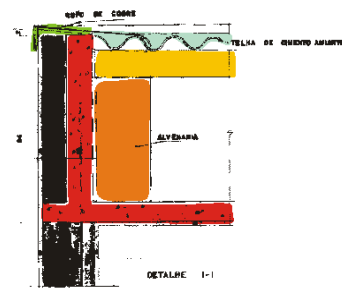
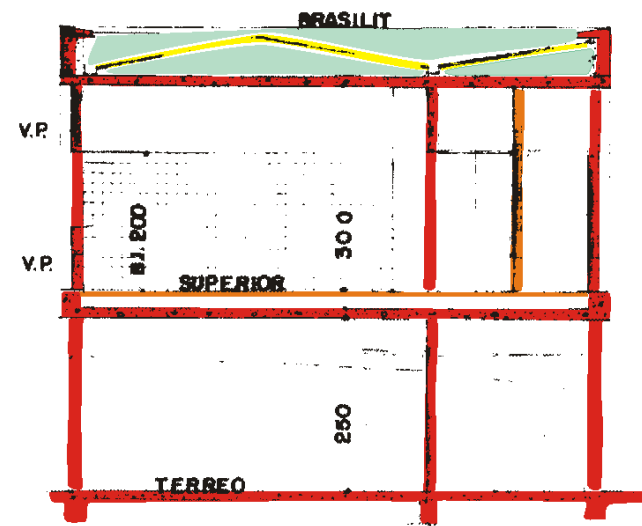
fonte: desenhos da autora.

“(…) A verdade é como propor a laje, quando a laje custava cinqüenta vezes mais caro do que o chão de vigas de peroba. (….) O que me irritava enormemente na crítica que eu fazia à arquitetura warchavchikiniana, é que as coberturas das casas modernistas dele tinham um telhado e uma platibanda que escondia a estrutura, aquele assoalho também, e que dava margem a eles fazerem casas com esse aspecto, mas que não tinham anda a ver com a moral construtiva. Moral construtiva. E a recusa das condições da temática corbusiana, que era fora do nosso avanço tecnológico e construtivamente imoral de realizar a problemática.(…). Agora, então, o que é que eu fiz, não foi evidentemente esconder os meus telhados para fazer cara de moderno, como Warchavchik e companhia fizeram, mas fiz os telhados com as larguras e os beirais. E procurei uma forma que fosse a minha forma original e moderna de volume, onde era mais fácil ir buscar no Wright do que no Le Corbusier, as expressões formais mais agradáveis e bonitas, belas de certa maneira. Mais tarde eu me reconciliei com essas coisas do Corbusier, mas você veja, a partir das coisas que Le Corbusier fez posteriormente (...). Aí depois, com o Oscar, também começamos a formular hipóteses corbusianas, mas agora a meu modo. O telhado tipo brasilit, o domínio da forma através do conhecimento perfeito das condições tecnológicas que poderiam determiná-la.” (ARTIGAS *apud* THOMAZ, 1997)

Figura 71 – Desenhos para a cobertura



desenho original do arquiteto para a cobertura



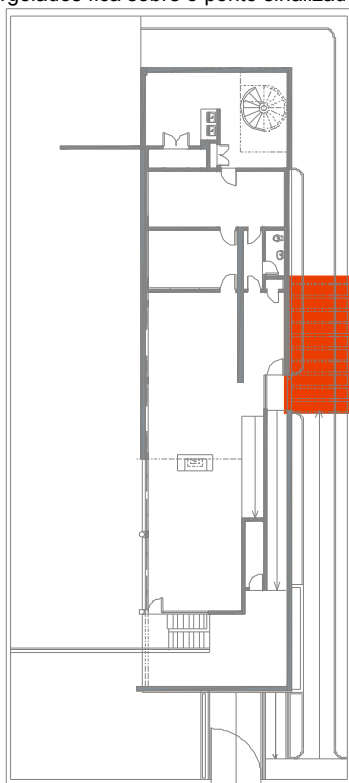
fonte: Acervo: FAU - USP.
nota: Desenhos originais coloridos pela autora.

Pergolado

Uma seqüência de onze vigas forma um pergolado que nasce na viga lateral longitudinal apoiado em tubos metálicos sobre o muro da divisa lateral direita do terreno. Este pergolado, em vigas de concreto, marca a posição da porta da entrada lateral, produzindo sutilmente outro espaço “coberto-aberto” de transição até o próximo acesso, os fundos da casa.

Figura 72 – Planta pavimento térreo

(a localização dos pergolados fica sobre o ponto sinalizado com a cor vermelha)



Fonte: desenho da autora.

Figura 73 – Fotos do pergolado



Fonte: Acervo da autora.

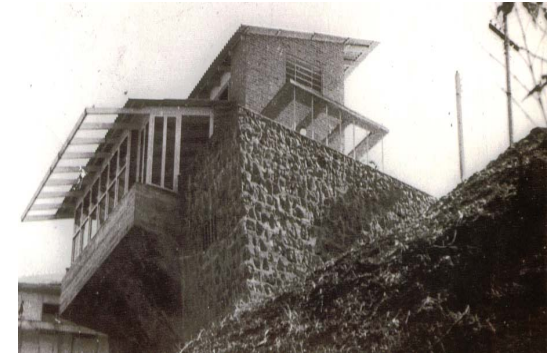
Figura 74 – Pergolado presente em outras obras de Artigas



Primeira Casa, 1942 – São Paulo



casa Rio Branco Paranhos, 1943 – São Paulo



casa Rivadávia Mendonça, 1944 – São Paulo



casa Heitor de Almeida, 1949 – Santos
fonte: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1997



casa Bettega, 1949 – Curitiba



casa Niciewicz, 1978 – Curitiba

Conexão dos níveis

Figura 75 – Desenhos do arquiteto Vilanova Artigas



fonte: Casa da Cerca, 2001.

Elementos de passagem

As conexões entre os níveis, elementos importantes e cuidadosamente trabalhados, formal e conceitualmente, fazem-se através de rampas e escadas. Na entrada, quando o portão é ultrapassado, há uma rampa (dividida em duas subidas) que, continuando a rua, leva à porta da casa, localizada ao lado desta (e não na sua fachada). Mas Artigas ainda vai deixando opções e sugestões de continuidade e passeio; há ainda uma rampa partindo do nível da entrada da casa, que desce novamente para um terraço externo/interno onde uma escada conduz, por fora mesmo, o usuário ao nível intermediário, que corresponde no projeto ao consultório do médico para quem Artigas o concebeu, e o acesso independente se faz conveniente também com a função.

A escada helicoidal, elemento valorizado formalmente, também com posicionamento externo/interno, configura o acesso às dependências destinadas à empregada doméstica (veja-se a importância dada a tal acesso!) e compõe escultoricamente o que Artigas chama de pátio, coberto e nos fundos.

Há também uma rampa interna (dividida também em duas subidas) que conecta os dois níveis principais da casa, a área de convívio do pátio (térreo) às partes mais íntimas (quartos), tendo a opção de parada e/ou acesso, através do lugar exato do patamar, ao nível intermediário.

Rampas que não cumprem exatamente a função de mero deslocamento entre os dois pavimentos e o consultório; convidam a um passeio pelas qualidades espaciais dos ambientes integrados, oferecendo mudanças gradativas de visuais e contínua presentificação entre as pessoas distribuídas por esses espaços integrados. Nas devidas proporções pode-se afirmar que, neste aspecto das relações interpessoais, há referências à casa bandeirista paulista. Anteriormente, na casinha de Artigas (1942) em São Paulo, a sala e os quartos foram relacionados através de meios-níveis – na casa Bettega, como dito anteriormente, duas rampas com pequeno patamar no meio da subida, situado justamente na porta de entrada do consultório, permite a mudança de

direção do caminho e uma pequena parada com piso horizontal. Rampas que funcionam como prolongamento das áreas de convivência.

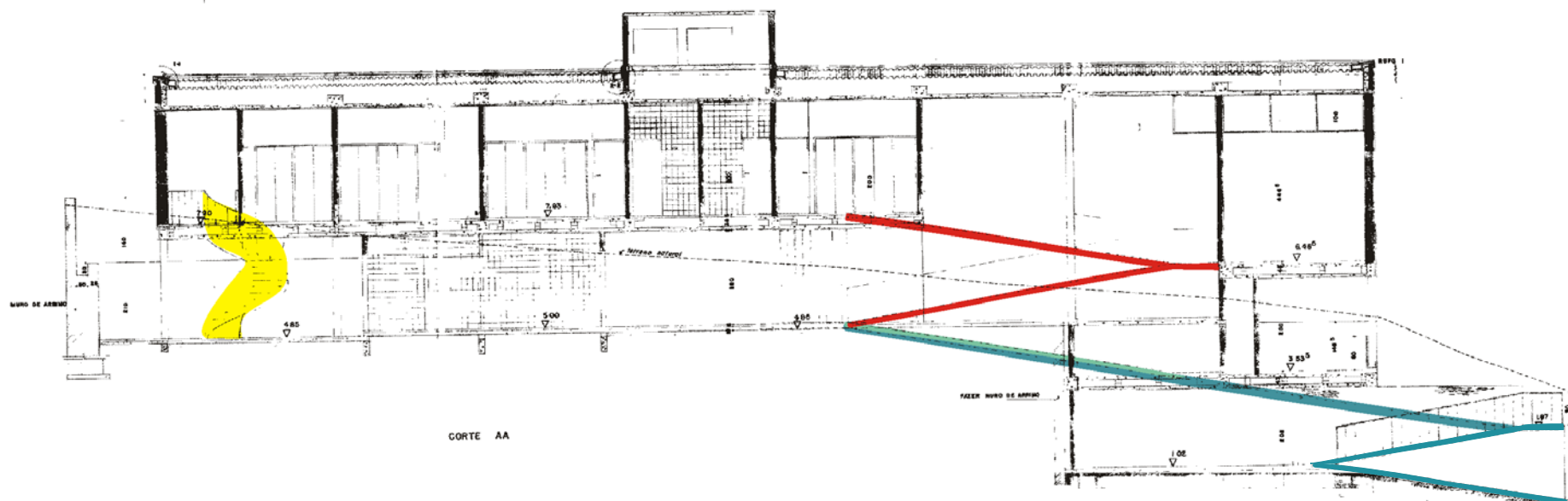
Em suma, as circulações desta casa tiveram um tratamento significativo de integração, oferecendo vários acessos e maneiras de se chegar ao mesmo lugar, a começar pela entrada principal lateral que qualifica um caminho mais curto, e também a dos fundos, a dos dois corredores que saem da cozinha e desembocam na sala de jantar, o acesso ao consultório, realizado pela parte externa ou pela rampa interna, rampa que também permite acesso aos quartos. E os acessos aos jardins? - pelos fundos, pelo terraço que sobe para o consultório, ou simplesmente pela porta janela da sala de jantar. Quantas possibilidades!!! as crianças deveriam se divertir ao brincar de esconde-esconde, ou pega-pega! Possibilidades além da fluidez, mesclam-se entre os espaços, e já não se sabe mais o que é público ou privado.

Figura 76 – Rampas externas e interna



fonte: Acervo da autora

Figura 77 – Corte com destaque para os elementos de conexões entre os níveis



Legenda

- Rampas internas que conduzem ao segundo pavimento e nível intermediário
- Rampa externa que conduz ao terraço frontal
- Rampas externas que conduzem à entrada da casa
- Escada helicoidal que conduz ao quarto da empregada

Obs. Neste corte não aparece a escada que conduz externamente ao nível intermediário. Esta será vista nas páginas que se seguem.

fonte: Acervo: FAU - USP.

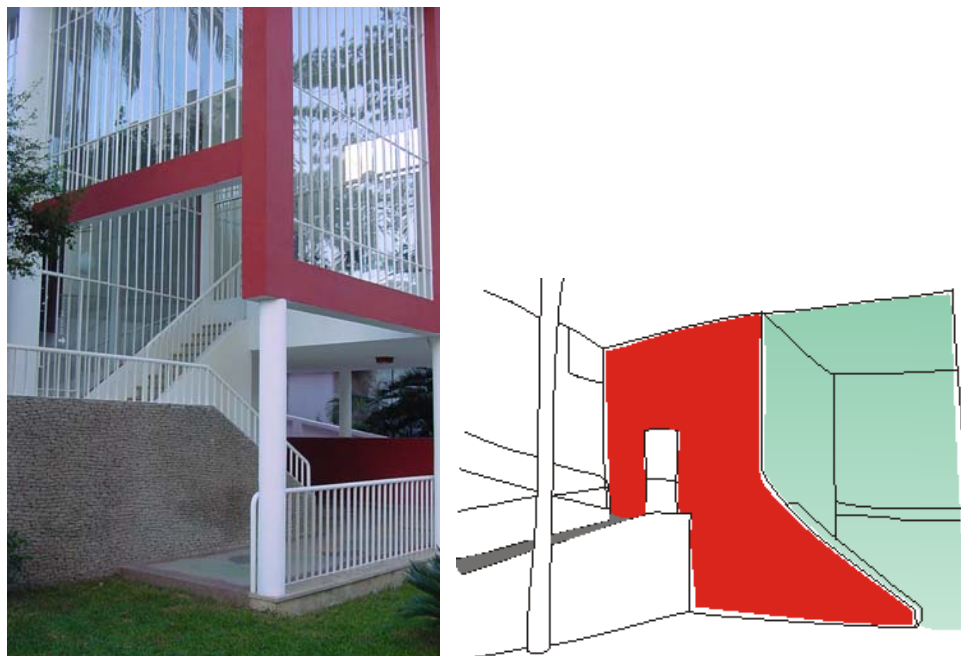
nota: Desenhos originais coloridos pela autora.

Figura 78 – Planta pavimento térreo



os pontos sinalizados em vermelho correspondem às passagens de nível em rampa
 os números na planta correspondem aos números sinalizados nas fotos.
 fonte: desenho e Acervo da autora

Figura 79 – Escada



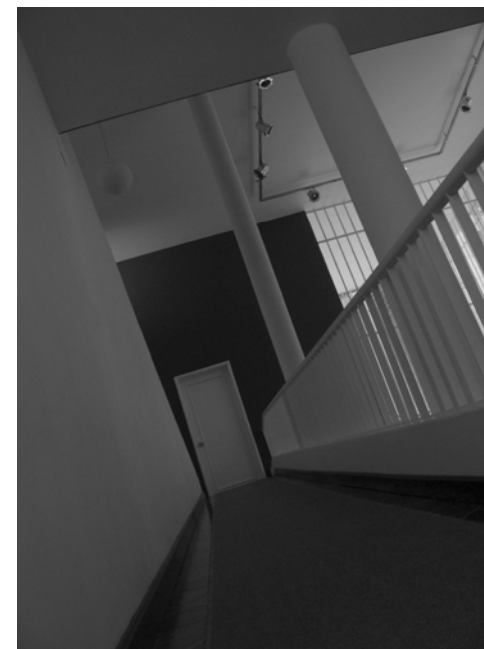
fonte: desenho e Acervo da autora

A escada externa conduz ao consultório (nível intermediário), pode ser visto através da parede envidraçada da sala – permite ao visitante uma visão do interior da casa.

É também perceptível a relação desta com a rampa interna. As diagonais externas compoem com as internas – as conexões entre os níveis se conectando na forma.

A rampa interna que sai do nível térreo, muda em 180° na plataforma que possui a porta do consultório seguindo até o nível superior, conduzindo às partes mais íntimas da casa.

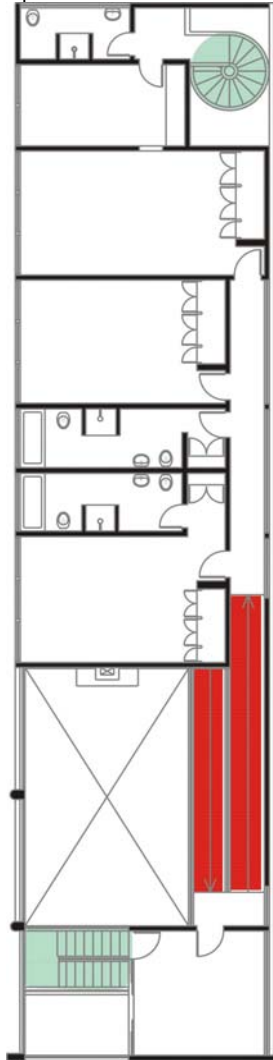
Figura 80 – Rampa interna



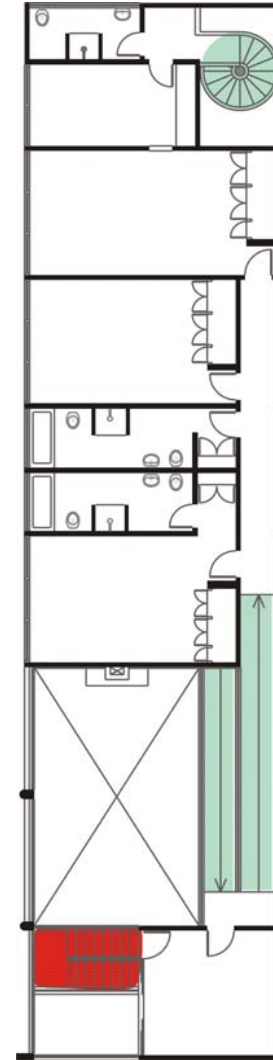
fonte: Acervo da autora

Figura 81 – Planta pavimento superior

(rampas sinalizadas em vermelho)

**Figura 82 – Planta pavimento superior**

(escada de acesso ao nível intermediário sinalizada em vermelho)



fonte: desenhos da autora

A Escada Caracol – os fundos da casa

Figura 83 – Escada caracol



fonte: Acervo da autora

As dependências da empregada são agregadas ao corpo da casa no piso superior, mas com entrada independente. Proposta clara, essas dependências não são imediatamente contígua às áreas de serviços domésticos situadas no térreo, caracterizando uma moradia isolada. O acesso é realizado por uma escada em caracol, de caráter escultural, constituindo talvez o elemento mais complexo da obra. Chama a atenção a sua plasticidade que se ergue em espaço amplo ao fundo da construção. Elemento que se impõe como uma entrada privilegiada, sua robustez cilíndrica é contextualizada num espaço ortogonal. Na ausência de ângulos, convida a uma caminhada à sua volta oferecendo várias perspectivas de visão pela sua evolução espiralada. Expõe à curiosidade a visão de seu vão cilíndrico central visto deste o terraço que antecede a entrada das dependências da empregada. É realmente um ícone privilegiado da obra, assim como são os pilares da FAU USP, os apoios em tronco da Casa de Elza Berquó. Se fossemos escolher um de seus elementos para representar a obra, este estaria no rol dos escolhidos.

Figura 84 – Escada caracol

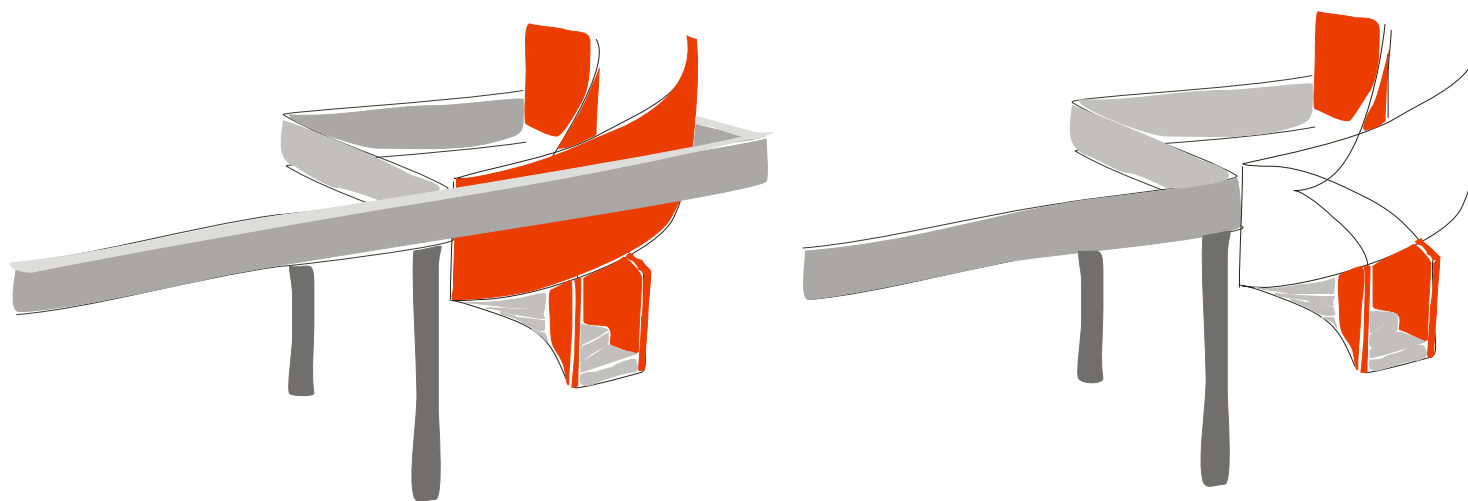
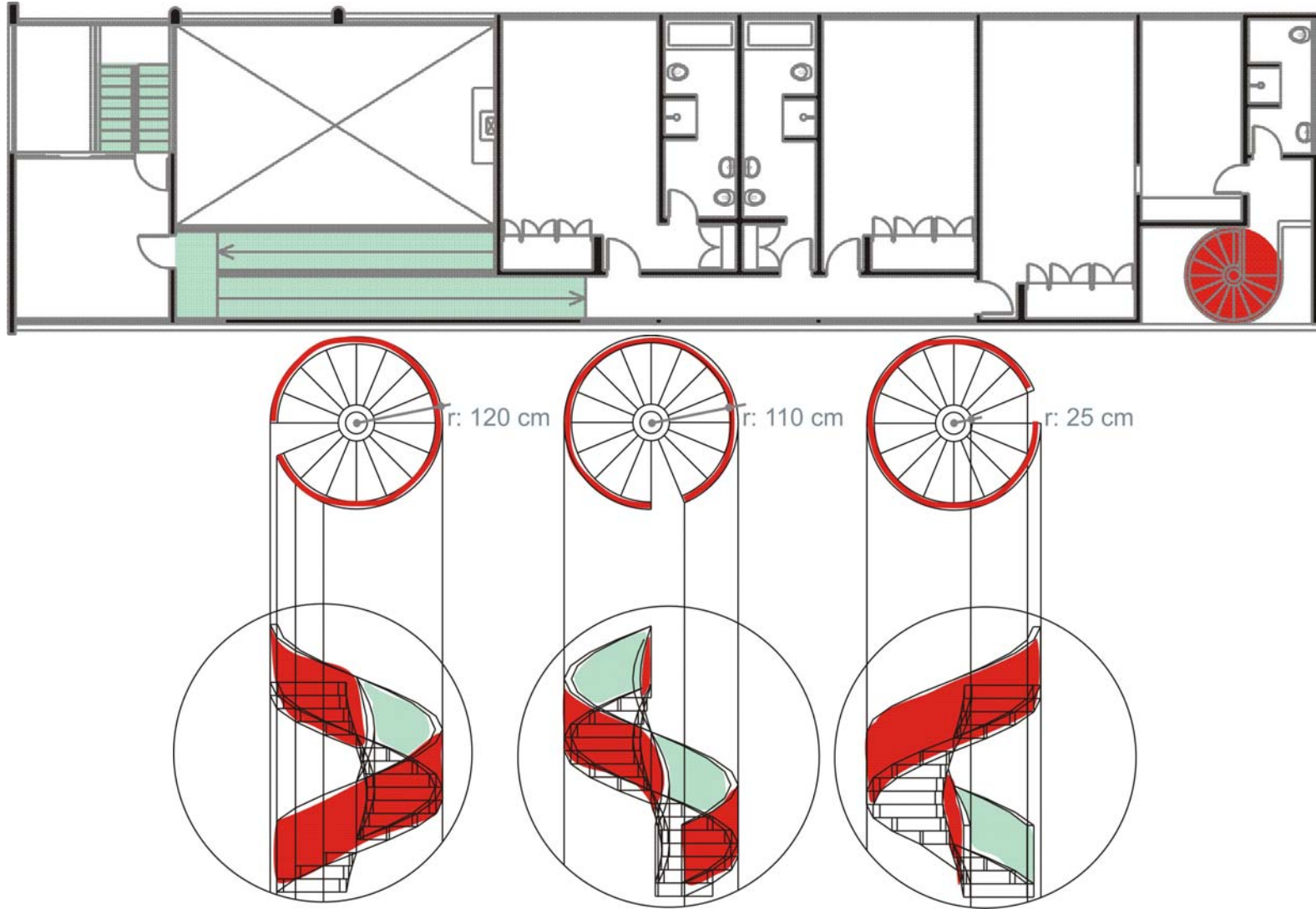


Figura 85 – Escada caracol

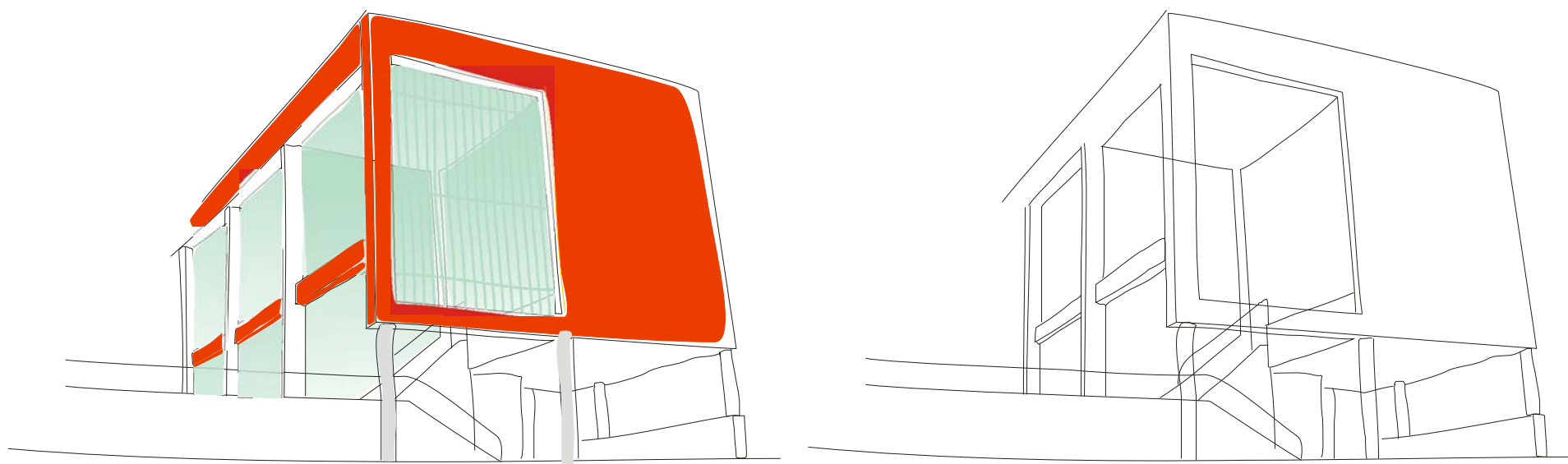


fonte: desenhos da autora.

Fechamentos

Os limites espaciais internos e externos são realizados através de alvenaria de tijolos de quatro furos e panos de vidro com ferro. O vidro faz o intermédio e a continuidade entre os espaços, ajudado pela rampa e elementos eleitos para participar deste acontecimento provindo da intenção do alcance à fluidez dos espaços.

Figura 86 – Fachada frontal



fonte: desenhos da autora.

Esquadrias

As janelas e portas do pavimento térreo são, em sua maioria, de vidro com ferro, seguindo a mesma modulação dos panos de vidro que são fixos, com aberturas tipo “vitreaux”; na copa, cozinha e banheiro são do tipo basculante, e de correr com basculante no caso das salas e estúdio. Na fachada frontal o misto pano de vidro e ferro é fixo.

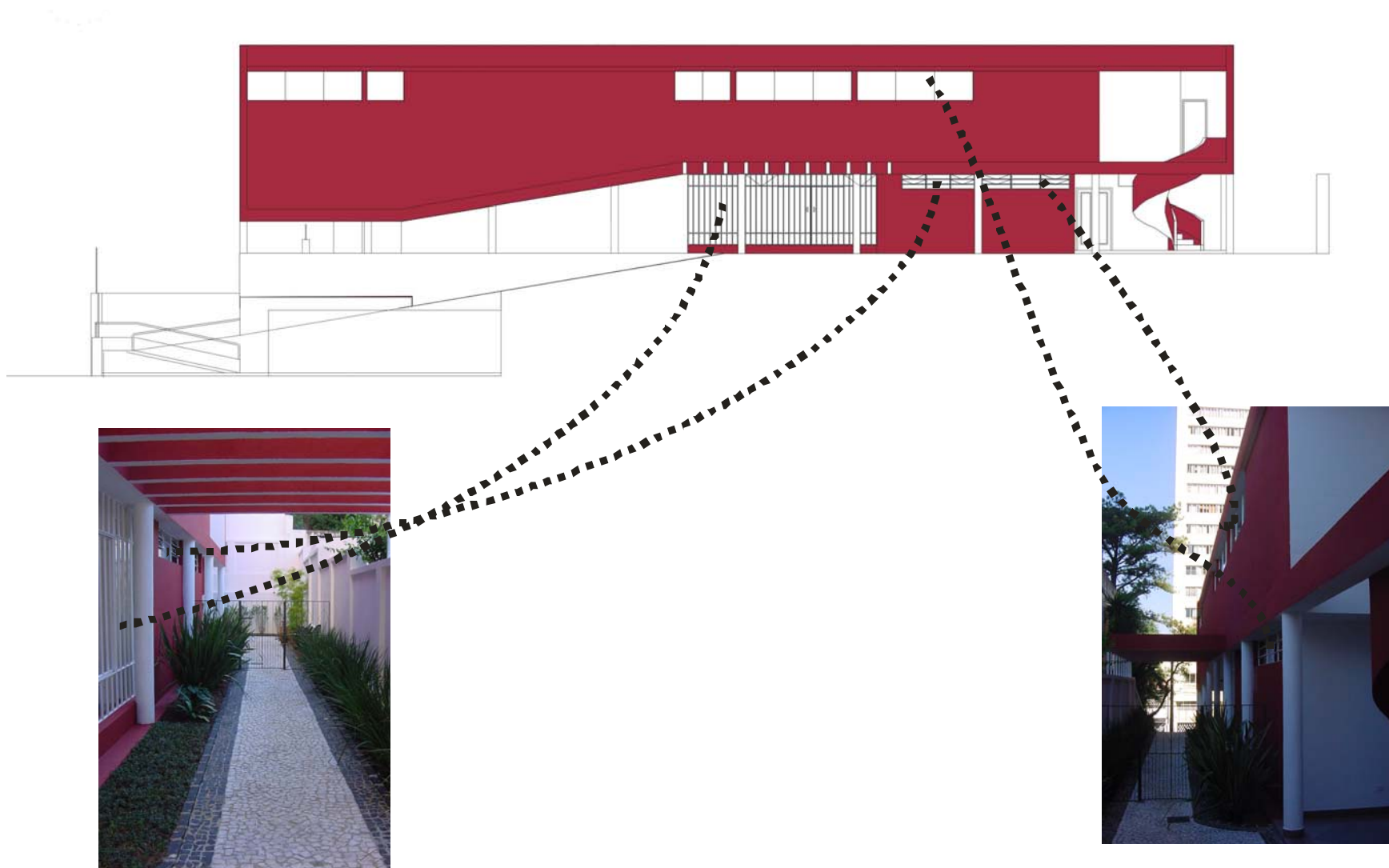
Para os quatro quartos do pavimento superior, inclusive no quarto da empregada, existem quatro grandes esquadrias em madeira, sendo por fora compostas por venezianas duplas em madeira e na parte de dentro o fechamento completo se dá com esquadrias em vidro do tipo guilhotina. Estas janelas em guilhotinas possuíam um sistema de parada por um mecanismo embutido de rosca sem fim, onde a folha estaciona a qualquer ponto desejado sem o uso de “borboletas” de fixação. Há ainda as aberturas que correspondem à iluminação do corredor do pavimento superior, estas com vidro fixo, tal qual à do estúdio/consultório na mesma parede.

As portas externas também seguem a mesma modulação do pano de vidro, apenas a dos fundos, da cozinha, é de madeira pintada, todas com altura de 2 metros; e as internas são em madeira maciça, variando em largura de 70 a 80cm.

A casa é tão bem ensolarada que jamais se utiliza da energia elétrica durante o dia, há quase 60 anos, não se imagina algum tipo de racionamento de energia, mas hoje já se pode acreditar que o projeto teve consciência ambiental e oferece conforto térmico mesmo sem utilização de meios artificiais.

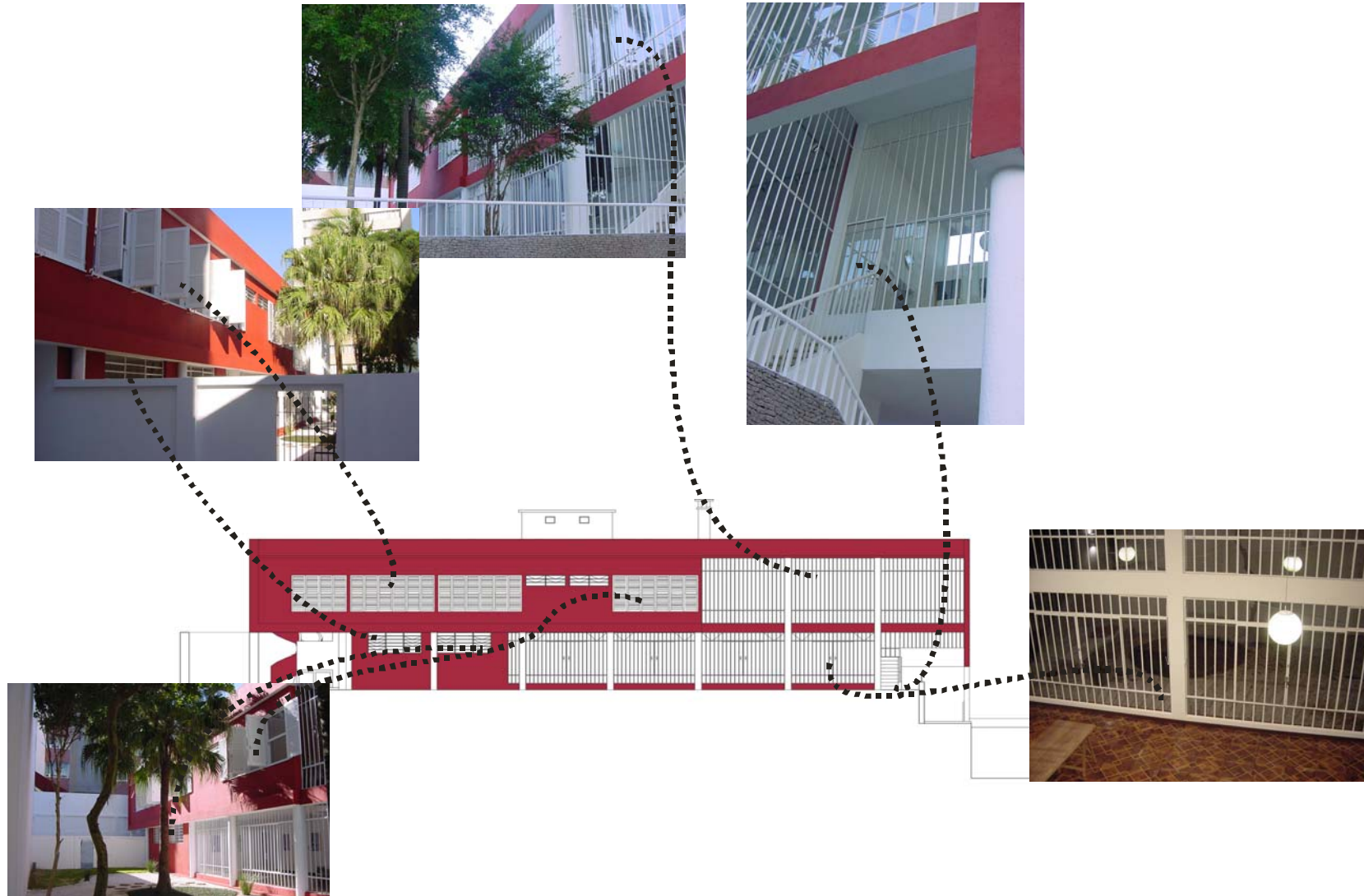
Nas esquadrias dos dormitórios, em madeira e venezianas, o vidro é amplo, ocupando todo o pano do quadro da esquadria sem menores divisões, semelhantes aos utilizados no Hospital São Lucas (1945), bem como no Edifício Louveira (1946).

Figura 87 – Localização das esquadrias: fachada lateral direita



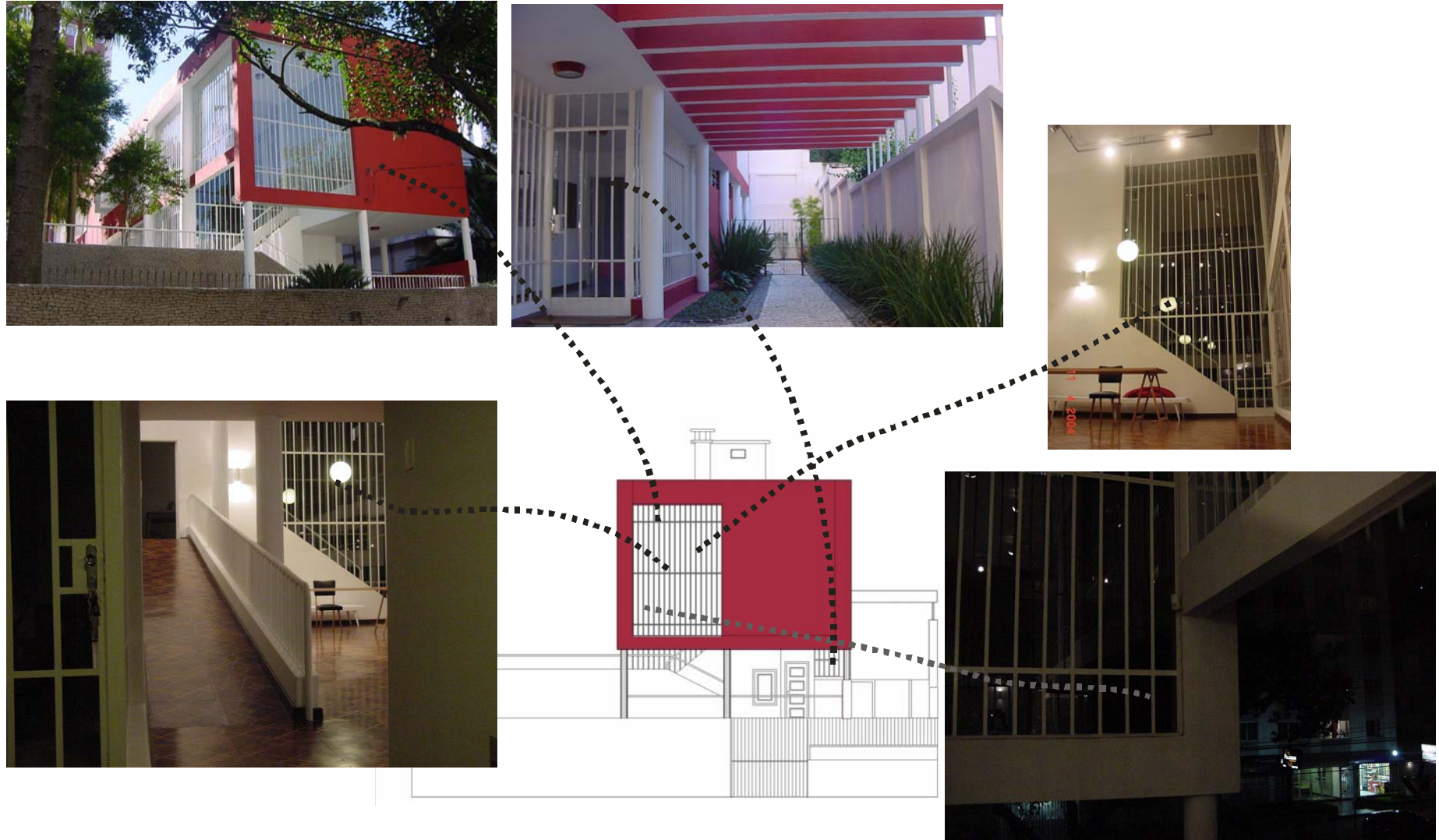
fonte: desenho e Acervo da autora.

Figura 88 – Localização das esquadrias: fachada lateral esquerda



fonte: desenho e Acervo da autora

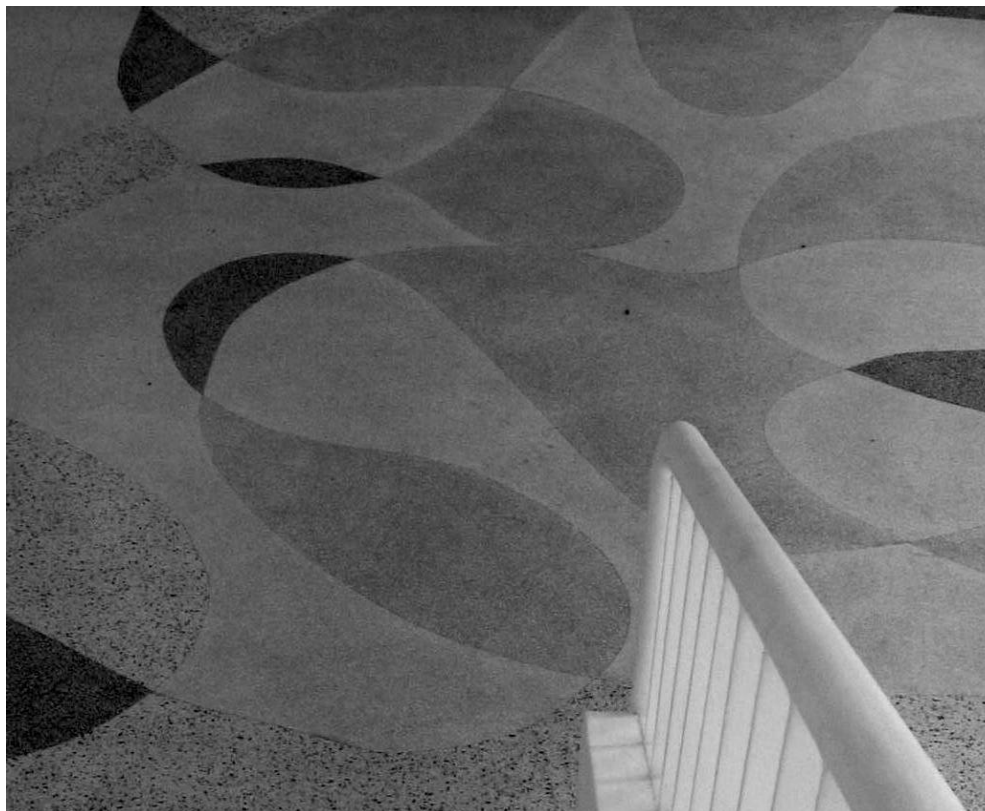
Figura 89 – Localização das esquadrias: frontal



fonte:desenho e Acervo da autora.

Revestimentos externos

Figura 90 – Foto do piso da varanda

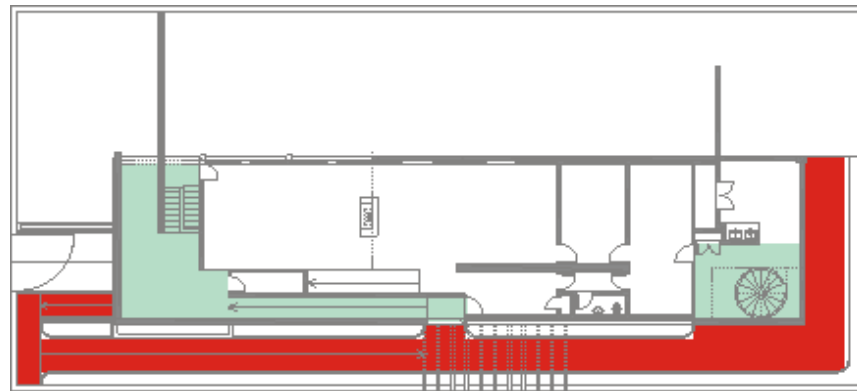


Fonte: Acervo da autora

Pisos

Os pisos da rampa externa são compostos de petit pavê com colarinho preto e preenchimento branco - formam uma espécie de rua interna, que vai desde a rampa que nasce no nível da garagem até se transformar em calçada, terminando nos fundos da casa. (Na planta abaixo, indicada em vermelho).

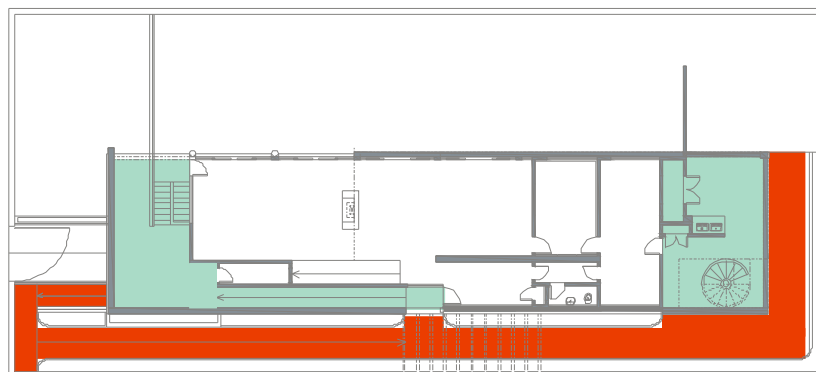
Figura 91 – Pisos planta pavimento térreo



fonte: desenho e Acervo da autora.

No conjunto da rampa da frente com o alpendre (ou terraço, como prefere Artigas) frontal foram confeccionados desenhos orgânicos coloridos desenvolvendo uma “ornamentação”; nos fundos, abaixo do quarto da empregada, o desenho é uma composição xadrez em preto e branco e, nos degraus de acesso a este quarto, também o revestimento é em granitina, porém sem desenhos. (Na planta abaixo, indicados em azul claro). E se a pintura é arte aliada à arquitetura, talvez aqui ela se mostre em forma de tapeçaria impressa no piso da sala de estar externa, descendo a rampa sutilmente, explodindo suas curvas, nas cores, verde, amarelo, branco e preto.

Figura 92 – Pisos planta pavimento térreo



fonte: desenho e Acervo da autora.

Revestimentos internos

Pisos

Os pisos dos banheiros e da cozinha (áreas molhadas) receberam granitina, sendo que o desenho da cozinha parece retomar a composição dos azulejos que revestem suas paredes, (Indicados em azul claro na Figura 93), um quadriculado em diagonal com os mesmos tons de amarelo e tijolo.

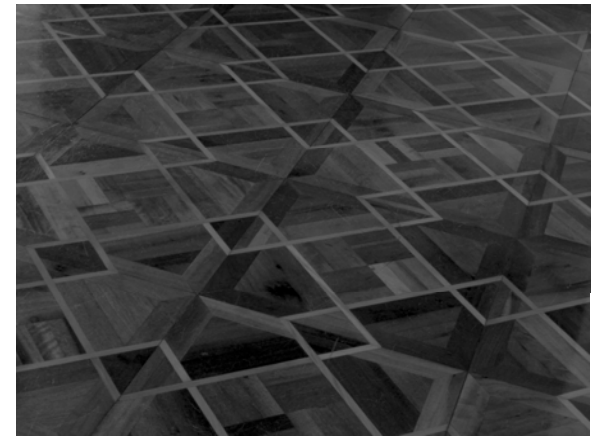
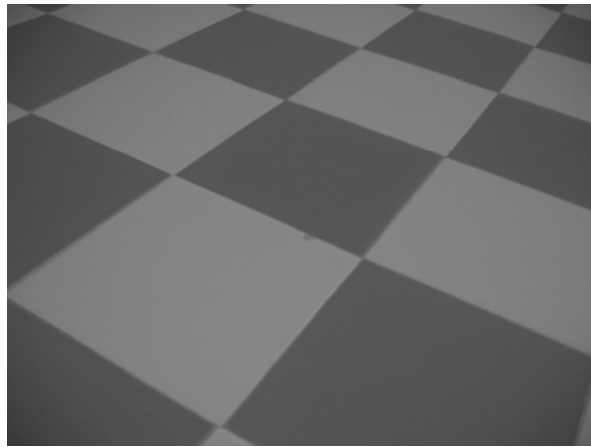
Todas as outras dependências internas da casa: salas, circulações e quartos, receberam piso em madeira tipo “parquet” em madeira bicolor, piso produzido pela família Bettega. (Indicados em vermelho na Figura 93). Este piso, de espessura não maior que uma polegada, e quadros de 50 por 50 centímetros se reproduzem pela casa num mar de quadriculados diagonais.

Figura 93 – Planta pavimento térreo e superior: pisos



fonte: desenhos da autora

Figura 94 – Fotos dos pisos



fonte: Acervo da autora

Paredes

As paredes da cozinha e dos banheiros receberam revestimento cerâmico bisotado (20cm x 20cm); as da copa tiveram sua alvenaria revestida com lambri de pinheiro; nas demais paredes, foram aplicadas apenas 2 camadas de pintura, sendo que, originalmente, em duas paredes da sala, foi utilizada a cor vermelha .

A parede sobre a lareira, foi revestida com uma película de jacarandá sobre sua alvenaria.

Figura 95 – Revestimentos internos



fonte: Acervo da autora

Figura 96 – Parede da copa com revestimento em lambri



fonte: Acervo da autora

Figura 97 – Copa de casa de madeira



fonte: LARocca , 2008.

Na copa, uma exceção pelo revestimento em madeira. O lambri de pinheiro reveste as quatro paredes que receberam um recorte para uma espécie de pintura parietal (ainda sem identificação do autor), uma santa ceia, e um ramo de flores, de traços minimalistas “ornamentam” a sala de refeições diárias. Regionalismos e crenças religiosas à parte, mais uma vez a arte compoendo com a arquitetura nas obras do Artigas.

Lareira

A lareira é revestida com pedras de granito (iguais às dos muros externos).

A lareira, atrativo de convívio e necessária em um clima de inverno rigoroso, é deslocada das paredes laterais e marca uma centralidade entre a sala e a sala de jantar. Cria ambiente inusitado já que “convive” com as áreas externas da casa, pelo pé direito duplo envidraçado em duas das paredes laterais da sala, uma delas contendo o escritório e os caminhos externos que lhe dão acesso. Impossível ignorá-la a partir dos dois lances das rampas internas, integradas à sala: o primeiro que dá no consultório e o segundo que permite acesso aos quartos do pavimento superior.

Figura 98 – Lareira



Figura 99 – Detalhe do revestimento da lareira



Paredes e muros

As paredes externas receberam originalmente acabamento em “massa raspada”, revestimento muito usado na época à base de argamassa cimentícia agregado de “mica e corante”, dando um aspecto de revestimento em pedra.

As cores, tom de tijolo e branco, distinguem o sistema estrutural das paredes.

Na década de 70 a família promoveu uma pintura à tinta óleo, condenando o revestimento original.

Os dois muros frontais em concreto formam uma sustentação do terreno cortado em arrimo; são revestidos na parte frontal com o mesmo granito bruto encaixado da lareira, na parte interna.

Figura 100 – Fachada Frontal



Figura 101 – Escada externa



fonte: Acervo da autora

À Guisa da conclusão

Como já afirmamos em outras ocasiões² e confirmamos agora nesse nosso ensaio que envolve a Casa Bettega e O Desenho de Vilanova Artigas;

1. A Arquitetura utiliza **paradigmas amplos**: técnicos, estéticos, culturais, tecnológicos, geográficos, ecológicos, históricos, econômicos...
2. Diferente de outras áreas do conhecimento, não é **aplicação linear** de concepções teóricas. Não “**resolve problemas**” mas “**propõe soluções contextualizadas**” às realidades nacionais e locais imediatas.
3. Não se atém apenas a verificar e solucionar “realidades”, mas **propõe, cria e molda realidades vivenciais enquanto processo social dinâmico**.
4. Difere do conhecimento acumulado que gera paradigmas cristalizados: no interior de um espectro de variáveis, atua a cada instante de maneira distinta, redefinindo, segundo o caso, prioridades dessas variáveis.
5. Não aplica linearmente tecnologias: utiliza algumas delas, mas também **propõe questões às áreas tecnológicas e possibilidades para seu desenvolvimento**.
6. Não apenas trabalha com informações: **produz informações**.

² ALONSO, Carlos; OLIVEIRA, Giceli. Trecho do Trabalho Apresentado no 1º Seminário Docomomo Paraná: “Constituição da Arquitetura Moderna no Paraná”. Curitiba, 2006.

7. Interfere e cria impactos que participam de alterações sociais e produz cultura material. Altera hábitos e comportamentos nas relações interpessoais, ou seja, nas relações sociais. Não determina relações sociais, mas proporciona ou dificulta sua expressão.

8. Como o Design, a arquitetura faz parte das artes utilitárias e, por essa natureza, requer diversidade de enfoques e métodos pois **atua enquanto linguagem** e, portanto, com uma enorme variedades de **suportes de linguagens**, sua materialidade construtiva.

9. Não se limita ao raciocínio lógico, mas **envolve também a sensibilidade, a percepção e o rico universo que configura um repertório social e um repertório pessoal.**

10. Objetiva um sistema de **referências culturais e sociais como componente estética e de avaliação.**

11. Busca a cada instante sua **forma e sua significação**: dessa maneira **interfere no processo de produção e no uso social e individual.**

Profundas afinidades entre intenções e gestos, são esses os aspectos que pudemos abstrair do exercício de relacionar o que foi feito por Vilanova Artigas em 1949 com o que ele enunciou em 1967 através de seu texto “O Desenho”. Intervalo de pólos inseparáveis se, ao nosso ver, quisermos apontar as contribuições de Artigas não apenas à arquitetura moderna de Curitiba, do Estado do Paraná, mas sua contribuição como protagonista num período histórico de rupturas significativas experimentadas pela arquitetura mundial. Cada um desses onze itens, polêmicos sem dúvidas, merecem maior reflexão e aprofundamento, principalmente nos seus rebatimentos na arquitetura contemporânea que assume caráter mais flexível e múltiplo.

A obra já passa dos 50 anos, foi ícone do momento moderno na cidade, durou pouco e ficara esquecida por anos, até pelo seu próprio autor. Vieram muitos desdobramentos a partir do modernismo de Artigas que chegaram a Curitiba pelas mãos de seus seguidores, agora quase sem pilotis e com muitos telhados. E não deve ter sido fácil resistir ao apelo de refazer o moderno que já

“caiu de moda” desde os 70! Mas ela resistiu, ao modismo, ao consumismo das reformas e substituições de revestimentos, a ampliações sem regras e puxados. Vale imaginar como deve ter sido complicado acomodar o mobiliário e novos objetos, carros (numa garagem de uma só vaga), a televisão que ganhou força e teve que ser encostada ao lado da rampa, num espaço de 7 metros de altura, e quase sem paredes (uma enorme em vidro e outra recortada em ângulo).

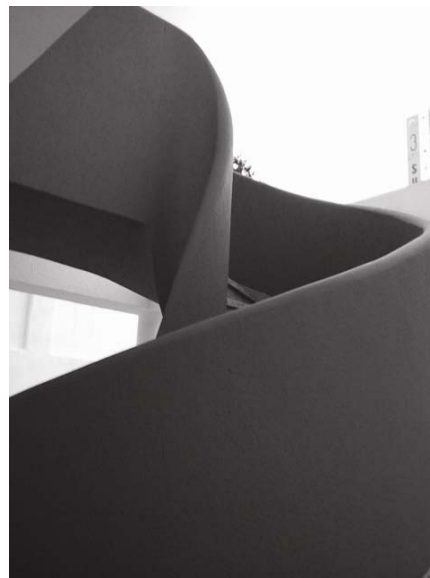
Por esse tempo, uma obra como a Residência Bettega era considerada um exemplo “histórico” no pior sentido: um objeto empalhado, relacionado a um passado defunto. Mas tantas foram as bobagens produzidas em tão pouco tempo, que a crença no neo-eclético oitentista se encerrou de maneira constrangedora (graças à especulação imobiliária esse neo-ecletismo tem sobrevivido até o século XXI, mas há muito deixou de ser visto com um gesto libertário, para ser tratado como um conjunto de pastiches esterilizantes). Nessa passagem, o legado da arquitetura moderna brasileira mostrou toda a sua força criativa. E a arquitetura Artigas ressurgiu como um paradigma.

Os Bettega tiveram mesmo que se adaptar a um novo conceito de moradia, que talvez não combinasse com seu tempo, pois lhe fora incumbido uma missão de carregar a modernidade até chegar o futuro, futuro, agora em que a casa chega e causa tanta desconfiança de sua idade para quem a vê, como se saísse das últimas edições de arquitetura mundial - seria a volta de um conceito plantado nos anos 50, ou uma visão antecipada (50 anos) de um artista muito a frente de seu tempo?

A partir de Le Corbusier e o Imperialismo, Artigas tornou-se uma espécie de Ivan Karamazov. Compreendeu que a salvação coletiva por meio da arquitetura era impossível (ao menos naquele momento), e que a salvação individual era uma imoralidade. A Residência Bettega foi um dos primeiros resultados criativos dessa tensão. Talvez, um dia, a salvação coletiva se torne possível. Mas, por enquanto, os dilemas vividos por Artigas, em 1953, nos servem como um modelo dialético: uma obra de arte que condensava o virtuosismo formal, o domínio dos materiais, as lutas políticas e estéticas; uma obra de arte que enobrece o entorno, ao mesmo tempo em que o nega e o desconstrói.

Uma obra de arte que nos situa, nos recria e estimula. Artigas: antena da raça

(DUDEQUE, Irã em depoimento para Giceli Portela, 2004)



REFERÊNCIAS

- ALONSO, Carlos. **Percepção Tridimensional - Representação Bidimensional**. Tese (Doutorado) Universidade de São Paulo, USP, 1995.
- ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como historia da cidade**. (Tradução Píer Luigi Cabra). São Paulo: Martins Fontes 1992.
- ARGAN, Giulio Carlo. **Arte Moderna: do iluminismo aos movimentos contemporâneos**. (Tradução Denise Bottmann e Federico Carotti). São Paulo: Cia. das letras, 1999.
- ACAYABA, Marlene Milan. **Residências em São Paulo – 1974/1975**. São Paulo: Projeto, 1979.
- ARTIGAS, Vilanova. In **“Arquitetura e Desenvolvimento nacional. “Depoimentos de arquitetos paulistas”**. São Paulo: IAB-SP, 1979.
- ARTIGAS, João batista Vilanova. **Caminhos da arquitetura: Vilanova Artigas**. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2004.
- BETTEGA, Maria José. **Entrevista concedida a Marcelo Saldanha Sutil e Tatiana Marchette**. Curitiba, janeiro de 2004.
- CAVALCANTI, Lauro. **Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928/1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano 2001.
- Casa da Cerca. **A cidade é uma casa – A casa é uma cidade – Vilanova Artigas Arquitecto**. Almada: Casa da Cerca, 2001.
- DUDEQUE, Irã Taborda. **Espiraais de madeira – Uma história da arquitetura de Curitiba**. São Paulo: Studio Nobel, Fapesp, 2001.
- FERRARA, Lucrécia D'Aléssio. **Leitura sem palavras**. São Paulo: Editora Ática, 2004.
- GNOATO, Luis Salvador. **Introdução ao ideário modernista na arquitetura de Curitiba (1930 – 1965)**. Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, USP, 1997.
- GUTIERREZ, Sônia. **A História Mágica dos Desenhos de Poty**. Curitiba: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 2005.

- Instituto Lina Bo e P.M. Bardi. **Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, Instituto Vilanova Artigas, 1997.
- Instituto Tomie Ohtake. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake 2003.
- IWAMIZU, César Shundi. Memorial para exame de qualificação: A Rodoviária de Jaú e a dimensão urbana da Arquitetura.
- KAMITA, João Massao. **Vilanova Artigas**. São Paulo: Cosac & Naify, 2000.
- KAHN, Louis: **Conversa com estudantes**. (Tradução Alicia Duarte Penna). Barcelona: Editora Gustavo Gili, 2002.
- LAROCCA Junior, Joel. **Casa Eslavo-Paranaense: arquitetura de madeira dos colonos poloneses e ucranianos do sul do Paraná**. Ponta Grossa: Editora Larocca Associados, 2008.
- MIRANDA, Nego. CARVALHO, M.C. Wolf de. **Paraná de Madeira**. Curitiba: 2005.
- NASCIMENTO, Mirna de Arruda – **A Tecitura da rede (arquitetura como interlinguagens)**. Dissertação de Mestrado apresentada a FAU-USP, orientada pela Profa. Dra. Lucrecia D'Aléssio Ferrara, 1997.
- ROCHA, Paulo Mendes. **Maquetes de Papel**. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- SUTIL, Marcelo Saldanha. **Beirais e platibandas: a arquitetura de Curitiba na primeira metade do século 20**. Curitiba, Tese (doutorado), UFPR, 2003.
- SUTIL, Marcelo Saldanha. **Casa Vilanova Artigas Curitiba**. Curitiba: Instituto G Arquitetura, 2004.
- SUZUKI, Juliana. **Artigas e Cascaldi: arquitetura em Londrina**. São Paulo, Ateliê Editorial, 2003.
- TELLES, Luís. Entrevistas concedidas por J.B. Artigas para diversos pesquisadores, transcritas por Luís Telles em duas pastas avulsas, pertencentes ao acervo da FAU-USP.
- THOMAZ, Dalva. **Um olhar sobre Vilanova Artigas e sua contribuição à arquitetura brasileira**. São Paulo: Dissertação (Mestrado). Universidade de São Paulo, USP, 1997.

PIÑON, Helio. **Paulo Mendes da Rocha**. São Paulo: Romano Guerra Editora, 2002.

THOMAZ, Dalva Elias. **Artigas: a liberdade na inversão do olhar**. São Paulo: Tese (doutorado) Universidade de São Paulo, 2005.

XAVIER, Alberto. **Arquitetura moderna em Curitiba**. São Paulo, PINI, 1985.

XAVIER, Alberto (org.): **Depoimentos de uma geração – arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura**. (Tradução Maria Isabel Gaspar / Gaetan Martins de Oliveira). São Paulo: Martins Fontes, 2002.

ZEVI, Bruno. **Historia da Architectura Moderna**. (Tradução Viriglio Martinho). Lisboa: Arcádia, 1970.

ANEXOS

O restauro



Fotos e desenhos contidos neste anexo são registros da autora na época do restauro.

Apresentação

Apresento aqui resumidamente algumas informações sobre as obras de restauro da Casa, desde a idéia de comprar uma casa modernista, seu estado em abandono por oito anos, as intervenções propostas e as maiores dificuldades e dúvidas no percurso das obras.

No Brasil são poucos os exemplares de arquitetura moderna que são tidos como patrimônio histórico, e normalmente são restaurados edifícios públicos e não imóveis particulares em especial na cidade de Curitiba não havia nenhum caso até a Casa Bettega, que é bem tombado pelo Patrimônio Histórico Estadual e Municipal.

Como minha formação profissional foi dividida entre projetos arquitetônicos e obras de restauro, a mais próxima experiência foi o acompanhamento técnico da obra de restauração do Cine Ouro Verde, obra de autoria de Artigas, em Londrina, o que me ajudou muito na compreensão da recuperação dos materiais.

À procura de uma casa

Ano de 2002, eu procurava uma casa para instalar meu escritório, e como minha empresa executava obras de restauração, imaginei que alguma casa abandonada seria bem vinda, uma vez que também utilizávamos o programa do potencial construtivo (uma espécie de incentivo da prefeitura municipal para apoiar os restauros através da venda deste potencial).

Após varias tentativas, não encontrava nenhum imóvel que atendesse minhas expectativas, e um dia, passando pela rua da paz, vi a casa. Uma casa modernista - imaginei logo que não seria um Bem tombado, pois normalmente a prefeitura de Curitiba cadastrava os imóveis antigos (com mais de 100 anos), mas mesmo assim fui me informar sobre a casa abandonada.

Fui ao departamento de patrimônio histórico para buscar os donos do imóvel e fui logo desanimada pela arquiteta que conhecia a historia: esqueça, os herdeiros da casa há muito vem tentando dar outro uso para a casa e é impedido pelo imóvel ser pré cadastrado no Patrimônio Histórico Estadual, além do que eles querem sim vender por um preço absurdo!

Negociação exaustiva

Fui procurar o representante dos herdeiros, um dos filhos, perguntando-lhe se não interessava permutar o aluguel da casa em troca de seu restauro. Ele foi categórico, dizendo que somente lhe interessava a venda, pois já eram muitos os herdeiros e a casa estava abandonada, e o que melhor poderia acontecer era que ela caísse, e os liberasse de uma vez para a venda do terreno. Mesmo assim, pedi a chave do portão e fui conhecer o imóvel.

Nem precisei das chaves, a casa, abandonada desde a morte do médico viúvo, João Luiz Bettega em 1996 estava sendo habitada pelos mendigos. Contaram-me os vizinhos que desde o dia em que Dr. Bettega falecera, fora sendo invadida aos poucos até que levassem tudo que havia lá dentro, móveis eletrodomésticos, objetos. Sobrou uma mesa de jantar com 8 cadeiras e tampo de mármore carrara, que foi solicitado pelos filhos quando estavam restauradas.

Quando entrei lá pela primeira vez, dava pra sentir o abandono pelo portão, o mato havia crescido na periferia da casa e tomara conta do acesso. Cheguei a porta lateral (pois nem imaginava que havia outra nestas circunstâncias) e entrei, a casa era a própria visão do abandono: os vidros quebrados, um sofá esbugalhado no canto e as paredes descascando a pintura, muita lama promovida pela infiltração de água vinda da laje junto com a poeira que se acumulava. Restos de comida e muito lixo pelo chão. Mas ao contrario do que imaginava a família, estava muito longe de ruir...

A compra da casa

Comprei a casa após larga negociação com os herdeiros de João Bettega, e a primeira coisa a fazer era limpar a casa para enxergá-la, apesar deste cenário triste, confesso que vi logo sua essência: o sol invadia aquela imensa sala suja com tantos vidros quebrados, e o jogo de luz e cores, ainda estava lá, provando que era mesmo uma obra de mestre. Pois nem mesmo toda falta de conservação conseguiu extinguir o que Artigas lhe dera de mais preciosos: seu jogo de luz e cores! Sim, a essência do projeto estava intacta, a casa precisava mesmo era ser ocupada.

Minhas referências sobre as obras do Artigas

Quando entrei na faculdade, no ano de 1988, a arquitetura moderna brasileira estava em baixa, em Curitiba erguiam-se edifícios pós modernos, com frontões e colunas, estudamos o modernismo, mas muito pouco se falou deste arquiteto, confesso que achava que ele era um arquiteto paulista. E quando da formatura, minha turma chamou-se Lina Bo Bardi, por ela ter falecido, foi esta a maior aproximação com esses arquitetos. Por outro lado, fomos formados por professores paulistas, um grupo de mackenzistas que vieram ao Paraná na década de 70 e eles insistentemente, nos obrigaram a produzir projetos modernistas, concretos, vãos, cheios e vazios, telhados? Nem pensar. Só agora entendo por que, e agradeço a eles! Pois passados tantos anos, com Paulo Mendes da Rocha, entendemos que eles estavam certos! E a única obra do Artigas que eu sabia existir ainda era o Hospital São Lucas!

O projeto de restauro

Então: mãos a obra, de um lado, limpeza para descoberta e prospecções de seus materiais, de outro, pesquisas sobre o quanto original ela estaria mais de 50 anos depois.

A primeira ação foi procurar Julio Artigas que eu tinha um imóvel da autoria de seu pai, que a partir daí me orientou a buscar a documentação junto a FAU USP (que abriga os projetos originais), bem como iniciei aí uma peregrinação visitando quantas obras do Artigas pudesse para estabelecer as conexões possíveis com a minha, além de buscar nos livros até então publicados.

Muitas dúvidas sobre a casa: aquelas cores, os pisos, o banheiro preto, o revestimento da cozinha, o lambri da copa e o telhado em fibrocimento, entre outras coisas.

Localizamos o projeto: 4 versões de estudo e um jogo definitivo com carimbo de aprovação. Copiei logo e fui conferir junto a obra: nenhuma surpresa- a casa fora construída no esmero de seguir a risca o que fora desenhado. A construtora, informou a família foi a “Farid Surugi” empresa de grande porte dos anos 50 a 70 responsável pelas melhores obras o estado, e das principais mansões da cidade.

Na prefeitura Municipal realizei outra busca em torno do projeto, pois uma casa deste porte não poderia ter sido construída sem alvará. Rebusquei todos os arquivos de 1953, 1952, 1951, 1950, e nada, quando já havia desistido alguém me sugeriu olhar na outra década. Fomos logo na pasta de 1949 e pra minha grata surpresa estava lá, o alvará havia sido emitido em 1949.

O próximo passo, foi aprovar junto a prefeitura municipal de Curitiba um projeto de restauração, pois a meu pedido, ela foi cadastrada como UIP (unidade de interesse de preservação), isso me conferia uma segurança que o imóvel estava fora de qualquer intenção de demolição, caso um dia ela saísse de minhas mãos. A idéia de restaurá-la era não propor intervenções, pois a casa nos seus quase 500 metros quadrados, era perfeita para muitos usos, (lembro aqui a intervenção corajosa promovida pelo arquiteto Angelo Bucci na casa Baeta)

E esta a discussão para aprovação do projeto foi também cansativa, pois tanto de minha parte como dos órgãos de preservação municipais e estaduais, havia pouca experiência de restaurações em monumentos modernos.

As principais questões que pairavam sobre o projeto eram:

- 1- Os revestimentos cerâmicos eram originais? Mesmo o da cozinha?
- 2- As cores da casa, quais eram?
- 3- O arquiteto acompanhou a obra?
- 4- O piso de madeira foi desenho do Artigas? É original?
- 5- Os mosaicos de granitina colorida eram propostas do Artigas?
- 6- O telhado em fibrocimento era original?

Algumas perguntas ainda não tem resposta, algumas respondemos ao longo do tempo, pois confesso que a pesquisa sobre tantos elementos seguirão sempre que estiver responsável pela casa....

Início das obras

Ano de 2003 – licenças concedidas, iniciamos as obras com uma limpeza do imóvel, corte da vegetação, que revelou o piso de petit pavê das rampas de acesso. Uma semana de trabalho e oito caçambas de entulho. Vamos iniciar este relatório das obras, pelo estado encontrado, em seguida pelas obras de intervenção e o resultado final comparativo.

Ambiente externo



Rampa de acesso à casa



Jardim dos fundos

Esquadrias em madeira



Janela dos quartos



Porta do armário da área de serviço

As esquadrias de janelas do pavimento superior, feitas em imbuia estavam com as venezianas comprometidas na maioria, mas as guilhotinas estavam emperradas, mas passíveis de recuperação, já com perdas de material, biodeterioração e podridão.

Esquadrias em ferro



Janela da sala da lareira



Esquadrias do hall de entrada

Estavam muito sujas e com o funcionamento comprometido pela corrosão das canaletas (no caso das janelas de correr) também trincos e fechaduras estavam comprometidos. Mas já dava para saber da qualidade do aço utilizado, que muito espesso, poderia ser recuperado, além do que as maçanetas e fechaduras ainda tinham seus modelos produzidos no mercado.

Alvenarias

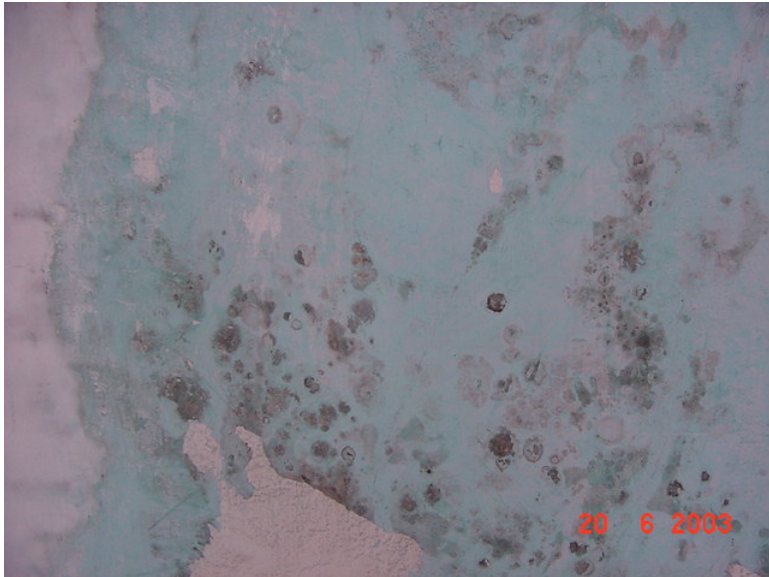


Parede da sala da lareira e da rampa



Parede da sala da lareira e da rampa

As alvenarias internas apresentavam muitas marcas umidade descendente, principalmente junto as esquadrias e na parede da lareira (esta com o revestimento de jacarandá)



Parede interna do hall de entrada com manchas de umidade e bolor



Parede da sala da lareira, junto ao estúdio

Instalações Hidráulicas e Elétricas

A fiação elétrica estava condenada por um incêndio detectado, a idéia era refazê-la completamente, além do que, estávamos propondo um uso não mais residencial, e era também necessário novas tubulações para passagem de fiação de lógica e telefonia.

Piso de madeira – Parquet



Piso da sala



Piso do hall

Pisos em Granitina



Piso dos fundos



Rampa de acesso à varanda

Estavam na maioria apenas sujos, com poucas fissuras, e foscos pelo acumulo de sujeira.

Painel em Jacarandá



Painel da sala da lareira



Corredor de acesso aos quartos, à esquerda uma parte do painel

O revestimento aplicado sobre alvenaria sofreu com a umidade proveniente das infiltrações de água da cobertura, que encontrando fissuras na posição desta parede transmitia diretamente a água pluvial. Muitas manchas e descolamento da lamina de 3mm.

Lareira



Lareira, vista frontal



Lareira, vista posterior

A lareira apresentava-se com pouca deterioração, apenas algumas pedras faltantes de seu revestimento externo e acúmulo sujeira no duto de fumaça e chaminé.

Equipamentos sanitários e revestimentos dos banheiros



Pia do banheiro das dependências de empregada



Revestimento cerâmico (20x20cm) do banheiro do quarto do casal

As cerâmicas das paredes dos banheiros estavam em estado de deterioração de esmalte, formando um “craquelê” na superfície, em algumas paredes tiveram que ser removidas para substituição das instalações hidráulicas. Mas no estado geral estavam íntegras e foram mantidas.

Muros Externos



Muro lateral com grande fissura, já profunda atingindo sua fundação



Muro frontal (de arrimo) com fissura passante (do lado interno para o externo, rompendo o revestimento de pedras encaixadas)

Principais obstáculos

Das principais discussões sobre ações a serem tomadas, recuperação do revestimento original e a pintura da casa foi o que mais motivou hipóteses e testes além de discussões sobre o critério de restauro.

Neste caso, optamos pelo critério mimético, uma vez que se desejava manter o máximo possível da originalidade dos materiais, e caso não fosse possível, as intervenções deveriam ser claras e diferenciadas do original.

Primeira dificuldade - como remover esta tinta e tornar o revestimento original?

A tinta, a base de óleo, foi aplicada uma única vez sobre a massa raspada, isso diante de uma textura que lembra pedra, era mesmo impossível ou onerosa de mais para nosso orçamento, além desta técnica nunca ter sido aplicada em uma casa inteira.

Já as pinturas internas foram mais fácil de resolver: a casa internamente também sofrera uma única pintura a base de cal. E através de prospecções extratigráficas, descobrimos as cores originais, que eram as seguintes:

Quarto do casal – verde bandeira

Quarto dos meninos – azul claro

Quarto das meninas- cor de rosa

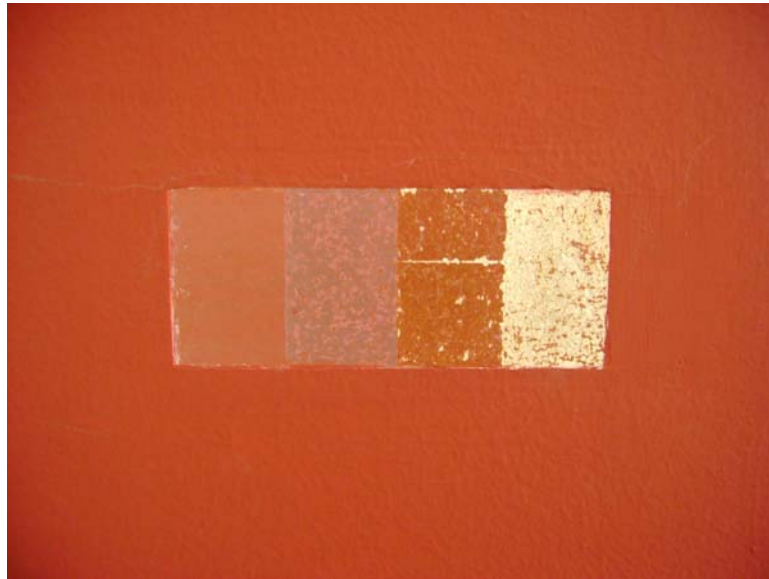
(essas cores eram muito comuns as casas de nossos avós, que estavam longe de sugerir algum modernismo) era a velha tradição das cores dos quartos das casas Curitibanas;

Salas (jantar e lareira) – aqui uma surpresa: duas paredes paralelas ganharam um vermelho grená, e as outras paralelas cinza. Ora, esta cor já me fez lembrar as cores que Artigas usou em outras obras, e senti realmente que podia estabelecer uma conexão com outras obras. Definitivamente, não fazia parte do cenário desta época as casas “convencionais” utilizarem deste artifício.

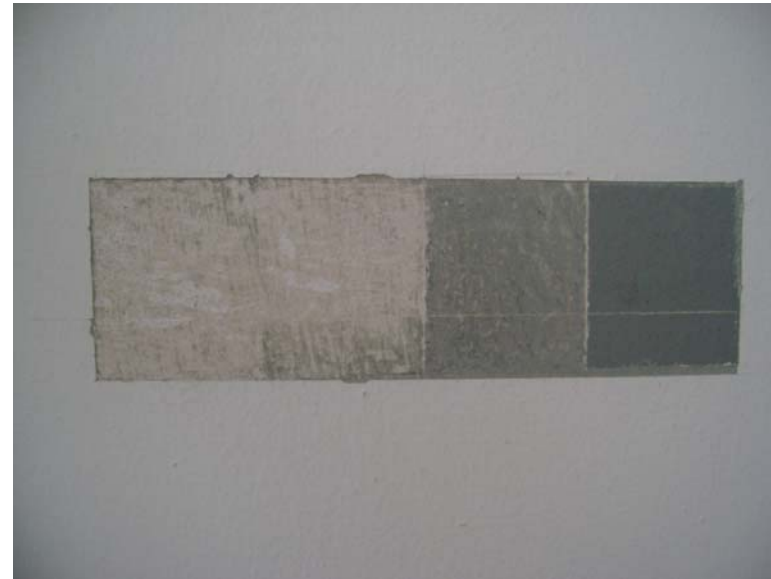
Foi então que continuamos a pesquisa, tentando conhecer quantas obras do Artigas pudesse para identificar os materiais cores, tecnologias de mesma época, e saber ainda se tudo que estava construído foi imaginado pelo arquiteto ou teve interferência do cliente.

Sabemos que os clientes opinam nos revestimentos e acabamentos e cores!

Prospecções



Parede da sala da lareira junto ao estúdio



Parede da sala de estar

Primeira intervenção

Descobrimos logo que Artigas usava sim aquele tom de vermelho, e em algumas obras ele aparecia junto com outras cores básicas compondo os espaços da arquitetura, em pisos e paredes.

Mantivemos o vermelho, e o restante, propusemos uma intervenção, pois a casa se prestava agora a um novo uso, pois durante esta aventura de restauração de uma casa “perdida” de Vilanova Artigas em Curitiba, houve uma verdadeira invasão de pesquisadores, estudantes, amigos, familiares etc... resolvemos transformá-la em centro cultural dividindo o espaço destinado ao escritório de arquitetura e espaços para auditório exposições, uma biblioteca.

Logo optamos por manter todas as paredes brancas (uma vez que poderiam receber exposições), exceto as duas vermelhas paralelas nas salas.

E a cor externa da casa? Ora, diante de tantas discussões sem chegar a um denominador comum, propusemos que a casa fosse vermelha e branco. O mesmo vermelho encontrado numa das paredes da sala foi reproduzido e as vigas, que haviam recebido o tom mais revestimento passaram a ser brancas, mas respeitando a diagramação proposta por Artigas onde a estrutura se evidencia das paredes pela diferença de cor, deixamos alguns testemunhos em janelas de prospecções para demonstrar o revestimento antigo.

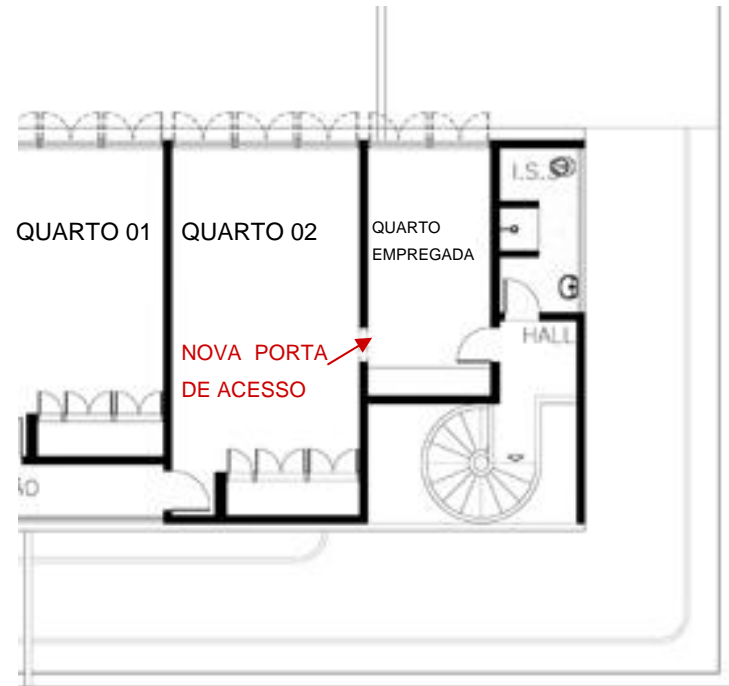
Segunda intervenção

O pavimento superior (os antigos quartos) abriga os escritórios, e ainda faltava um espaço para depósito dos projetos em papel arquivos, moldes das obras, mas que desse acesso as salas de projetos (abrigada no ultimo quarto, o maior) então propus uma abertura – porta entre o ultimo quarto e o quarto da empregada, que resultou numa porta fora de padrão, pois ela fora recortada sobre a viga invertida, uma intervenção bem vista à luz das cartas de restauro, por não imitar as outras portas dos quartos.

Porta sobre a viga invertida



Porta de acesso ao quarto da empregada



Esquema em planta da localização da intervenção

Terceira intervenção

Havia um espaço, nem jardim nem calçada nos fundos, um quadro onde fora encontrado um canil improvisado. Ali o piso encontrado era um cimentado já bem deteriorado pelas raízes da vegetação do abandono. Propusemos o mesmo petit pavé, mas agora com um mix de preto e branco em mesma quantidade, para também não confundir com as calçadas que vinham lá da rua e terminavam no canto da casa.

Piso de petit pavé



Diferença entre desenho do piso original e da intervenção



Jardim dos fundos

Durante as obras



Recuperação do revestimento da cozinha



Esquadrias em madeira das janelas dos quartos



Recuperação do muro frontal



Lixamento e pintura das paredes internas



Pintura das esquadrias



Trinca do muro frontal



Recuperação das alvenarias, lavagem e preenchimento das alvenarias com argamassa



Recuperação do muro lateral



Pintura da fachada externa



Pintura da fachada externa





Restauração do revestimento cerâmico da cozinha e da granitina da escada caracol



Recuperação do painel da sala da lareira



Pintura da escada caracol



Restauração das alvenarias e pintura da casa



antes e depois...



Fachada frontal

antes e depois...



Rampa de acesso, petit pavé

antes e depois...



Hall de entrada

antes e depois...



Rampa de acesso aos quartos

A casa instituto

A casa terminou as obras de restauro em maio de 2004, quando foi inaugurada como instituto.



Situação atual da casa

Atividades Culturais



Oficina de maquetes com Paulo Mendes da Rocha, 2006.



Curso de maquetes, 2004



Exposição Artigas: a casa e a cadeira, 2005.

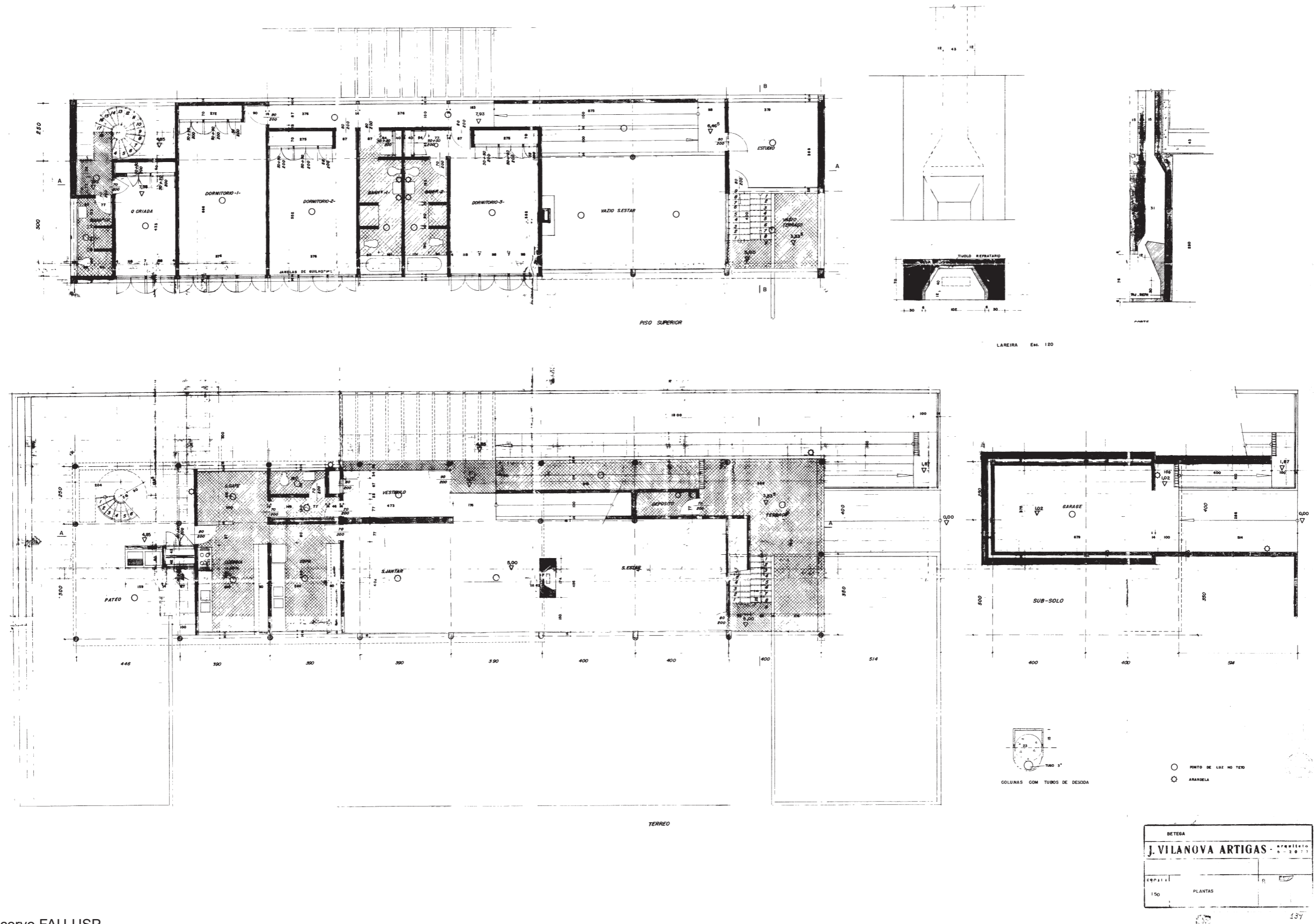


Exposição de croquis, 2004.

E hoje, passados quatro anos de sua recuperação a Casa Vilanova Artigas, ao lado do Museu Oscar Niemeyer em Curitiba, são as obras mais visitadas por arquitetos e estudantes do mundo inteiro.

fim

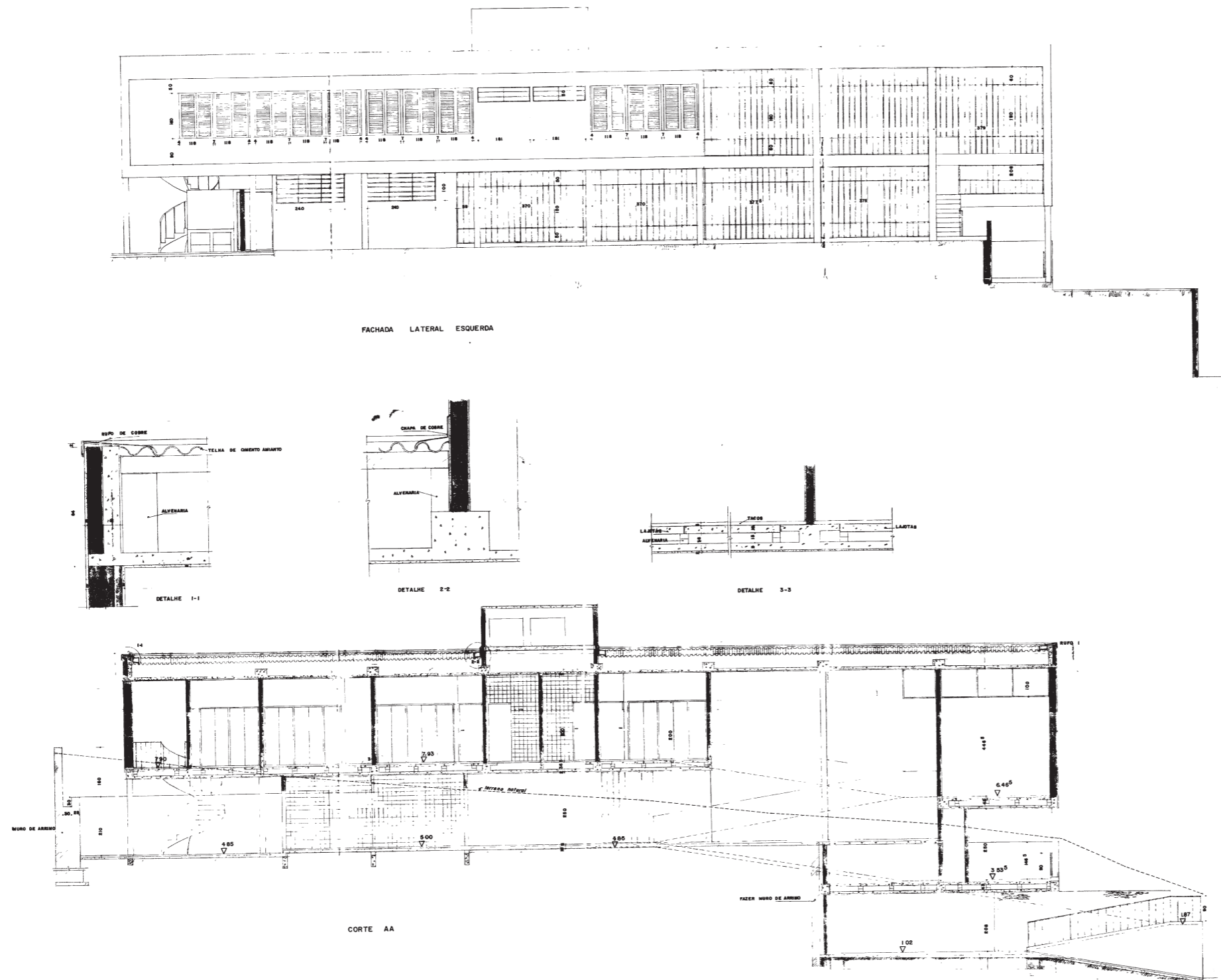
Uma das pranchas do projeto original definitivo.



Fonte: Acervo FAU-USP.

Segunda prancha do projeto original definitivo.

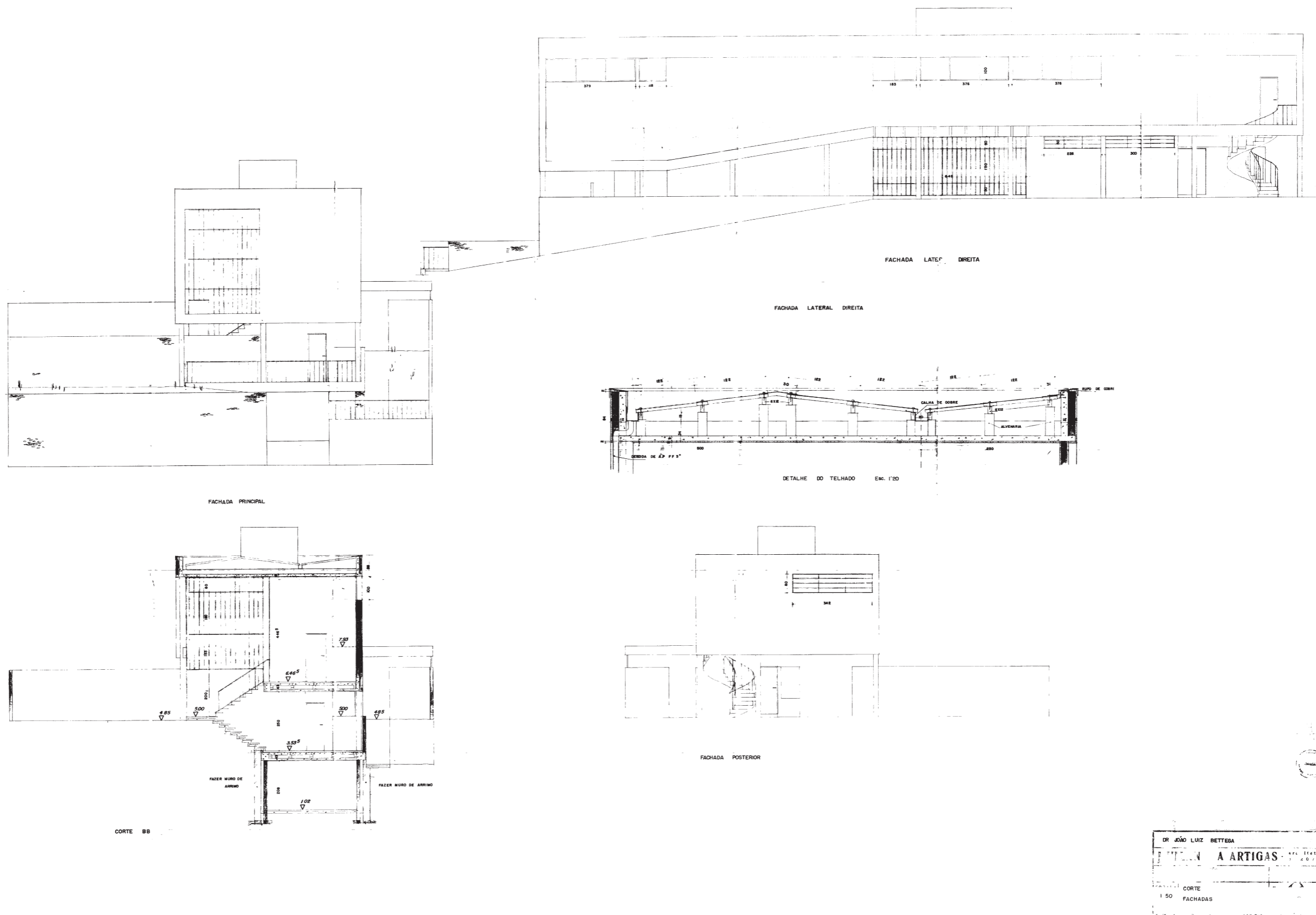
118



DR. JOÃO LUIZ BETTEGA		
J. VILANOVA ARTIGAS - ARQUITETO		
ESCALA	CORTE	FL.
1:50	FACHADA	

Fonte: Acervo FAU-USP.

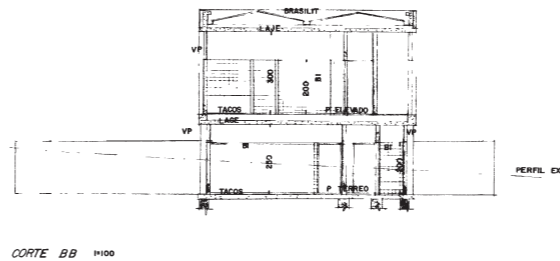
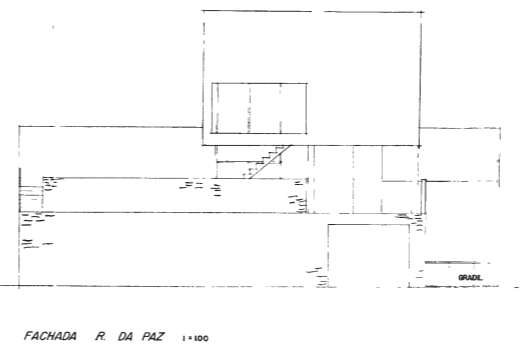
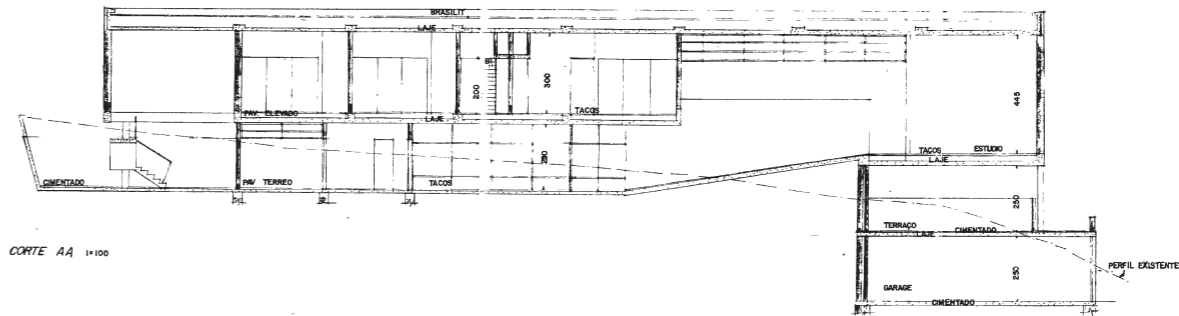
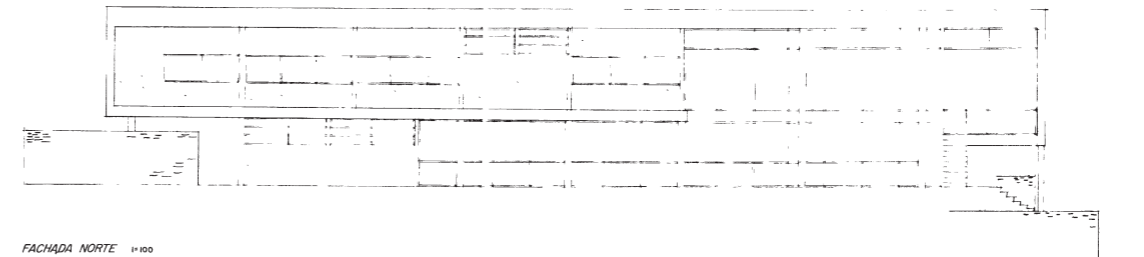
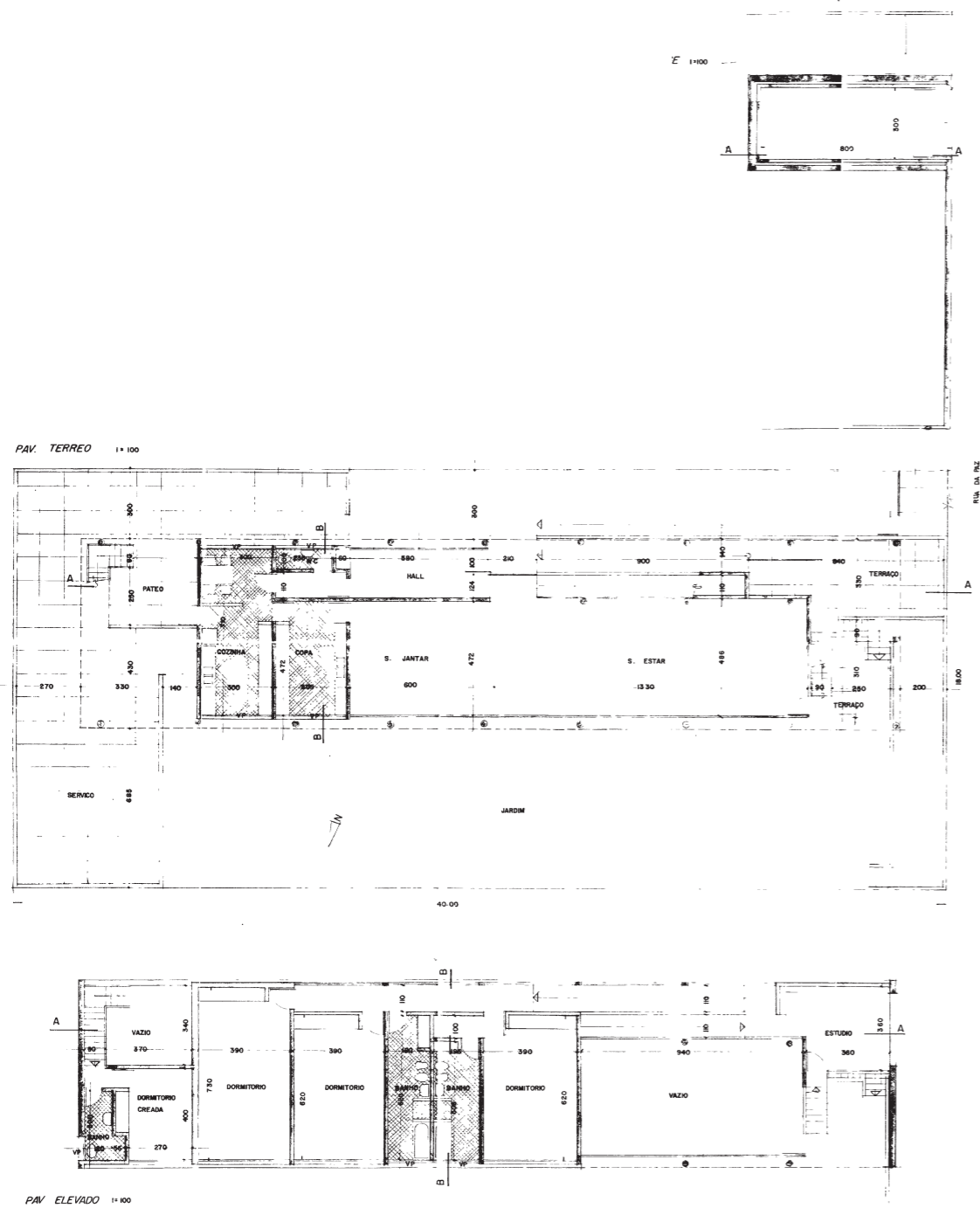
Terceira e última prancha do projeto original definitivo.



Fonte: Acervo FAU-USP.

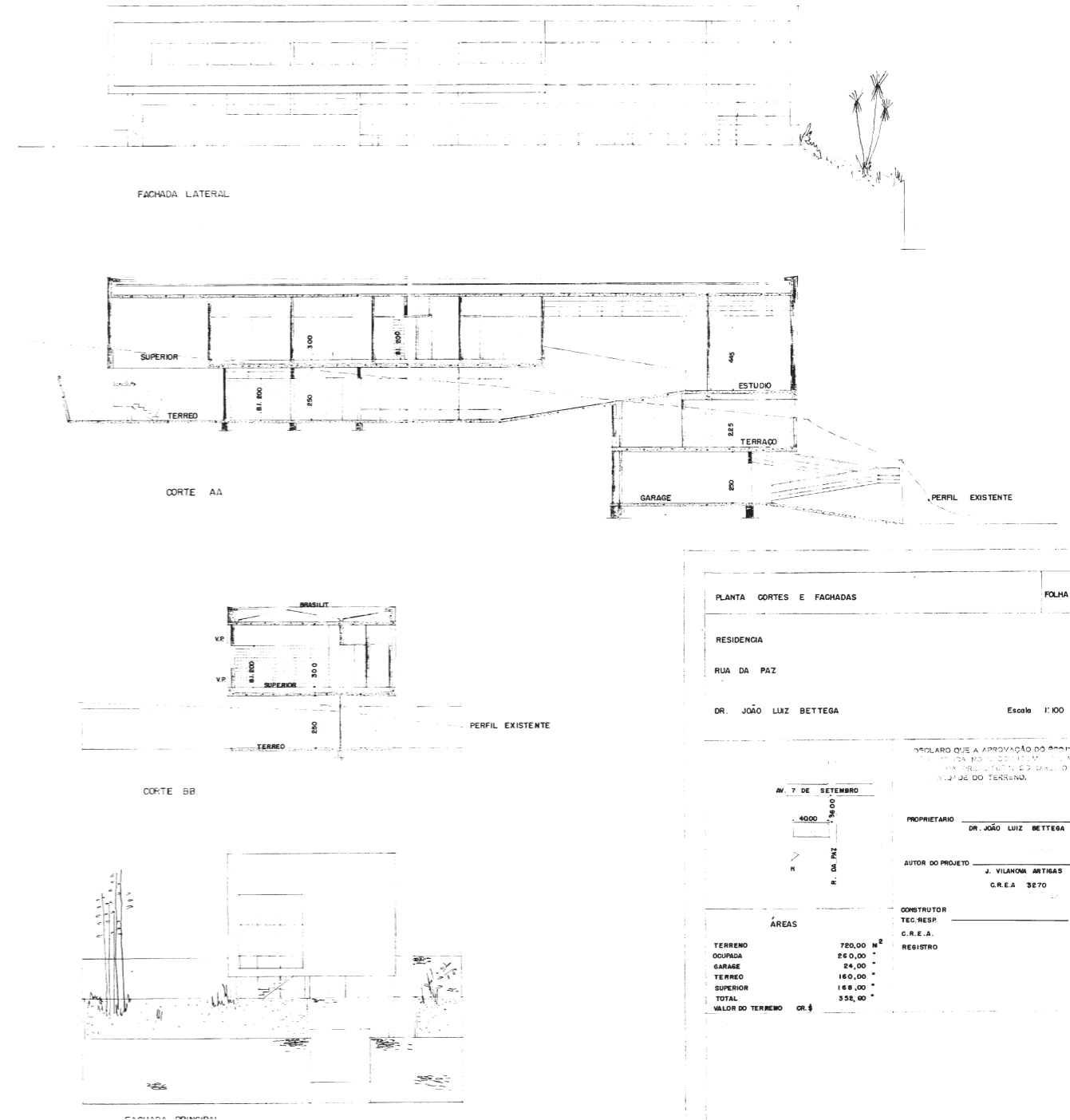
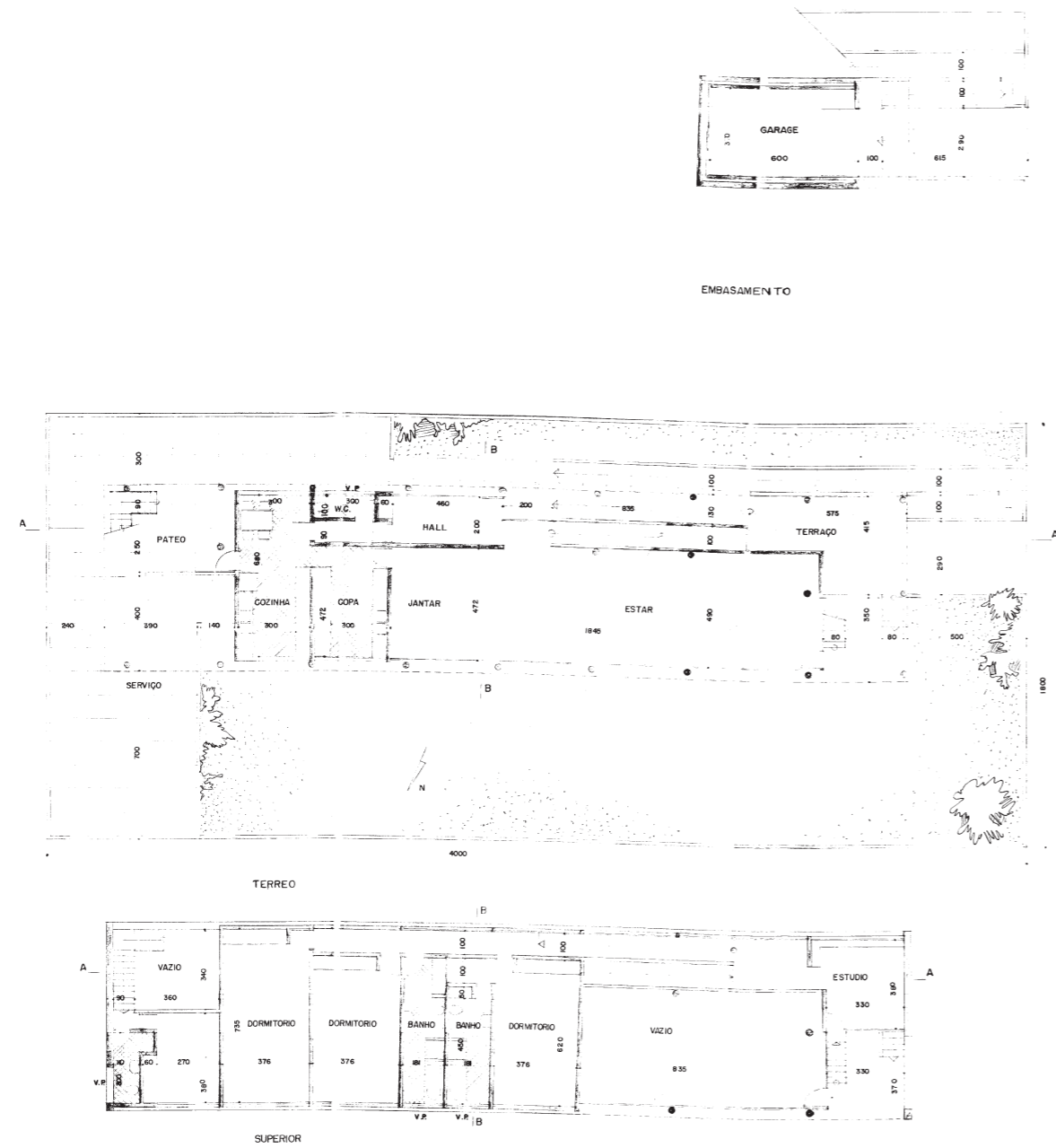
DR. JOÃO LUIZ BETTEGA
A ARTIGAS
CORTE
1:50
FACHADAS

Estudo para o projeto da casa Bettega (primeira versão).



PLANTAS, CORTES E FACHADAS		FOLHA ÚNICA
RESIDENCIA		
RUA DA PAZ		
DR. JOÃO LUIZ BETTEGA		
ESCALA 1:100		
SITUAÇÃO		
PROPRIETÁRIO		DR. JOÃO LUIZ BETTEGA
AUTOR DO PROJETO		JOÃO VILANOVA ARTIGAS C.R.E.A. 3270
CONTRUÍTOR		TIC. HESP
		CREA REGISTRO
ÁREAS		
TERRENO	720,00 m ²	
OCUPADA	280,00 m ²	
GARAGE	24,00 m ²	
TERRAÇO	240,00 m ²	
ELEVADO	200,00 m ²	
TOTAL	468,00 m ²	
VALOR DO TERRENO	CR. 6	

Estudo para o projeto da casa Bettega (Segunda versão).



PLANTA, CORTES E FACHADAS		FOLHA ÚNICA												
RESIDÊNCIA														
RUA DA PAZ														
DR. JOÃO LUZ BETTEGA		Escola 1:100												
<small>PROLATOR QUE A APROVAÇÃO DO ARQUITETO É CONFERIDA EM VIRTUDE DA PRODUÇÃO DO MAQUETE E DO PLANO DO TERRENO.</small>														
<small>AV. 7 DE SETEMBRO</small> 		<small>PROPRIETÁRIO</small> DR. JOÃO LUZ BETTEGA <small>AUTOR DO PROJETO</small> J. VILANOV ARTIBAS <small>C.R.E.A.</small> 3270												
<small>ÁREAS</small> <table border="1"> <tr> <td>TERRENO</td> <td>720,00 m²</td> </tr> <tr> <td>Ocupada</td> <td>260,00</td> </tr> <tr> <td>GARAGE</td> <td>24,00</td> </tr> <tr> <td>TERREO</td> <td>160,00</td> </tr> <tr> <td>SUPERIOR</td> <td>168,00</td> </tr> <tr> <td>TOTAL</td> <td>352,00</td> </tr> </table>		TERRENO	720,00 m ²	Ocupada	260,00	GARAGE	24,00	TERREO	160,00	SUPERIOR	168,00	TOTAL	352,00	<small>CONSTRUTOR</small> <small>TEC. RESP.</small> <small>C.R.E.A.</small> <small>REGISTRO</small>
TERRENO	720,00 m ²													
Ocupada	260,00													
GARAGE	24,00													
TERREO	160,00													
SUPERIOR	168,00													
TOTAL	352,00													
VALOR DO TERRENO CR. 1														

