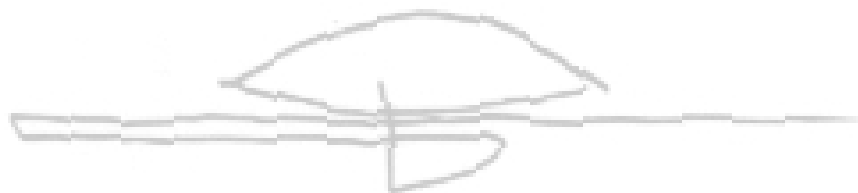


CENTRO CÍVICO DE CURITIBA UM ESPAÇO IDENTITÁRIO



Sérgio Rodrigues . 1953

OSCAR MUELLER
2006 DISSERTAÇÃO DE MESTRADO
UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL



**Capa da Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba
Sérgio Rodrigues, 1953**

Oscar Mueller

CENTRO CÍVICO DE CURITIBA
UM ESPAÇO IDENTITÁRIO

Dissertação apresentada ao Programa de Pesquisa e Pós-graduação em Arquitetura - PROPAR da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, como requisito parcial para a obtenção do grau de Mestre em Arquitetura.

Orientador

Prof. Dr. Rogério de Castro Oliveira

Porto Alegre 2006

AGRADECIMENTOS

Ao meu orientador, Rogério de Castro Oliveira, por me acompanhar com tranquilidade e sabedoria.

A Sérgio Rodrigues, pelas informações e notícias da época do projeto de 1951.

A Helena Mueller, pela contribuição competente à estrutura da dissertação.

A Humberto Mezzadri, andarilho incansável, companheiro de andanças em Porto Alegre.

A Marcelo Ferraz, por compartilhar seu conhecimento em museus.

A Cleusa de Castro, pela consultoria na edição da dissertação.

A Alexandre Ton Santos, pelas publicações comemorativas do Centenário do Paraná, com o projeto arquitetônico do Centro Cívico de Curitiba.

A Eduardo Santos, companheiro, pelo valioso Memorial Descritivo do projeto do Instituto de Educação do Paraná de Oscar Niemeyer (1967).

Aos amigos que doaram o seu tempo para conversas valiosas: Alexandre Neves, Bráulio Carollo, Cleusa de Castro, Edson Klotz, Iran Taborba Dudeque, João Suplicy, José Sanchotene, Kleber Monteiro Ferraz, Leonardo Tossiaki Oba, Luiz Salvador Gnoato, Maria da Graça Rodrigues dos Santos, Paulo César Pacheco.

A Sílvia Schamne, pela dedicação na montagem desta dissertação.

SUMÁRIO

AGRADECIMENTOS	I
RESUMO – ABSTRACT	IV
APRESENTAÇÃO	03

CAPÍTULO 1

UM BREVE OLHAR SOBRE A ARQUITETURA MODERNA

A Europa	09
O Brasil	12
Curitiba	18

CAPÍTULO 2

APROXIMAÇÕES AO PROJETO DE 1951

Introdução	23
A arquitetura em Curitiba: Kirchgässner	25
A disputa pelo moderno em Curitiba	26
A discussão nacional sobre arquitetura	27
A situação do Paraná	28
A arquitetura em Curitiba: Artigas	29
O urbanismo de Agache	33
A implantação geográfica	36
O projeto do Centro Cívico de Agache	38
DIAGRAMA DOS FATOS	43

CAPÍTULO 3

O PROJETO DE 1951 PARA O CENTRO CÍVICO	49
Apresentação da equipe que elaborou o projeto de 1951	55
A Arquitetura Simbólica e Monumental	63
Leitura crítica do projeto de 1951	66
Praça	74
Obras de Arte	88
Interferências posteriores ao Projeto	88

ANALOGIAS: LEITURA CRÍTICA DE OBRAS

Evolução do Planejamento Urbano e Estético	91
Centro Cívico de Saint Dié – Le Corbusier	94
Chandigarh	99
Estudo de Urbanização do Centro Cívico Municipal do Rio de Janeiro – Affonso Eduardo Reidy	104

INTERVENÇÕES POSTERIORES - 1967 A 2002

Configuração do Centro Cívico de Curitiba (1967-1977)	113
Novos projetos:	
Tribunal de Contas do Paraná (1967)	115
Anexo da Assembléia Legislativa (1976)	118
Secretarias de Estado do Paraná (1977)	121
O Paisagismo de Burle Marx	123
O Paisagismo na Estrutura Urbana	126

CAPÍTULO 4

A PRESENÇA DE NIEMEYER

Projeto do Instituto de Educação do Paraná . IEP (1967)	133
Museu : O desenvolvimento da obra de Oscar Niemeyer (2002)	148

CONCLUSÃO

A Identidade deste Espaço	159
O Centro Cívico como Patrimônio:	
Identificação e representação para um novo espaço	160
Uma nova Organização Espacial	162

ANEXOS

Artigo de Sérgio Rodrigues	167
Revista L'Architecture d'aujourd'hui	172
Mapas de Curitiba	174
Transcrição do Memorial Descritivo para o projeto do Instituto de Educação do Paraná (IEP), de Oscar Niemeyer	177

BIBLIOGRAFIA

LISTA DE FIGURAS

RESUMO - ABSTRACT

RESUMO

A presente dissertação se propõe a estudar a criação do espaço Centro Cívico de Curitiba, partindo de três momentos. O primeiro refere-se ao Plano Agache de Curitiba, elaborado na década de 1940 pelo arquiteto que deu nome ao plano. O segundo refere-se ao Projeto do Centro Cívico propriamente dito, de 1951, que é elaborado atendendo a uma demanda do governo do estado do Paraná para a comemoração de seu centenário. O terceiro momento refere-se ao desdobramento de releituras feitas do projeto original, que culminarão com a criação do Museu Oscar Niemeyer, projeto do arquiteto que dá nome ao Museu. O nexo condutor do trabalho é a simbologia desses projetos para a criação de uma identidade coletiva.

ABSTRACT

The proposition of this dissertation is the study of the space known as *Centro Cívico de Curitiba*, in three different moments. The first refers to the *Plano Agache*, elaborated by the architect that named the plan in 1940. The second refers to the original Project of the *Centro Cívico*, from 1951, responding to a demand of the government of the state of Paraná, as part of the celebrations of its first centenary. The third moment refers to new lectures of the original project that led to the construction of the *Museu Oscar Niemeyer*, project of the architect that named the museum. The central idea that is developed in this dissertation is the simbology of these projects in the articulation of a collective identity.

APRESENTAÇÃO

A presente dissertação tem como proposta o estudo de um momento na arquitetura brasileira marcado por discussões e práticas que vieram a transformar a sua própria visão do que seria a arquitetura e seu papel na vida cotidiana das cidades.

Para tal, no primeiro capítulo é feita a uma breve viagem sobre a arquitetura e as artes em princípios do século XX, no Brasil definido como Movimento Modernista. A efervescência cultural da Europa, no período, é relida desde um viés brasileiro, peculiar, pleno da criatividade e leveza, características da cultura brasileira. Procurar essa criatividade e essa leveza era uma das questões postas e poderia ser explicitada como parte da construção de uma identidade brasileira.

Quando se fala em identidade o senso comum nos leva a pensar em igualdades, na construção de referências que excluam o que não se enquadra em um modelo proposto como referencial único, definidor de uma cultura. No presente trabalho, seguindo a proposta de Mário de Andrade que se dedicou a “conhecer e dar a conhecer a cultura brasileira”, identidade é pensada como expressão das diferenças culturais, das especificidades regionais. Dessa forma, seria possível construir uma identidade procurando através do conhecimento daquilo que é especial, único e ao mesmo tempo coletivo e representativo do todo. É assim que a intelectualidade brasileira, nela compreendida os arquitetos, apreende as mudanças realizadas pela “era das máquinas”, na Europa, e desenvolve, no Brasil, uma forma própria de mostrar suas leituras. A arquitetura moderna, sendo desta forma nitidamente brasileira, integra o movimento universal, e é aqui pensada como uma das formas mais dinâmicas de expressar essa identidade.

No segundo capítulo os estudos dessa dissertação voltam-se à cidade de Curitiba, em um dos momentos

marcantes de sua procura por estabelecer símbolos identitários próprios. Não se pode deixar de assinalar que Curitiba, das primeiras décadas do século XX, é um espaço de imigração recente no qual seus habitantes ainda estavam impregnados de sua cultura de origem; daí a importância da construção de símbolos de identificação. A elaboração de um projeto para a construção do Centro Cívico, objeto específico do capítulo, um espaço público que agregaria os edifícios da administração pública ao mesmo tempo que se propunha como espaço de lazer, dentro das comemorações do Centenário do estado do Paraná é, nesse sentido, a construção de um marco identitário.

Jorge Wilhelm vê no planejamento a instrumentação de gradual transformação da cidade. Dentro dessa perspectiva, um projeto arquitetônico como o do Centro Cívico, que nasce do Plano Agache de 1940, interferiria no planejamento da cidade e assim se inseria em uma intenção de gradual transformação da realidade. A projeção do Paraná em termos nacionais, quem sabe mesmo internacionais, que viria com esse novo espaço urbano, pressupunha também uma transformação na maneira pela qual sua população se colocava nessas questões.

Um projeto arquitetônico, como afirma Rogério de Castro Oliveira, é “o instrumento de tomada de consciência das ações inventivas do arquiteto”. Essas ações estão imbuídas de um saber, construído através das propostas teóricas elaboradas pelos arquitetos, que se materializam em suas obras produzidas.

Dentro dessa perspectiva, o terceiro capítulo, dando seqüência ao estudo do espaço do Centro Cívico de Curitiba, estuda as intervenções que houveram, posteriores às primeiras construções no período de 1967 a 2002.

O quarto capítulo tem como enfoque o Museu Oscar Niemeyer como parte integrante desse espaço. O estudo se debruça sobre o projeto do arquiteto Oscar Niemeyer, que complementa a composição de seu projeto original do Instituto de Educação do Paraná e transformo para um novo uso que, por sua vez, pode ser inserido na busca de marcos simbólicos de uma identidade coletiva.

CAPÍTULO 1
UM BREVE OLHAR SOBRE
A ARQUITETURA MODERNA

“Il faut être absolument moderne”

Arthur Rimbaud

A Europa

O século XX nasce sob a égide do desenvolvimento da tecnologia. A industrialização, o intenso crescimento das cidades e da vida urbana provocam novas maneiras de pensar. Não podemos esquecer que desde o iluminismo o ser humano, tomando consciência de sua própria realidade, está em constante crise. A tensão gerada pelas leituras que faz de sua própria existência, nesse processo de crise, o provoca a elaborar, nas artes, novas formas de representação do mundo que configuram as escolas, ou tendências, artísticas. O cubismo, nesse universo, propõe-se a estruturar uma representação do mundo segundo uma nova consciência formal pela representação das relações espaciais. Uma das mais radicais expressões da leitura do mundo através da técnica, ao desconstruir a imagem, o cubismo permite sua reconstrução conforme sua visão de mundo. Em sua vertente na arquitetura propõe habitações em série, feitas com estrutura industrial, desprovidas de elementos que não sejam aqueles necessários para a habitação.

Após a Primeira Guerra Mundial o mundo entra em um momento de perplexidade diante de si mesmo. O vazio deixado pela guerra e seus horrores, pela primeira vez vistos de perto pela população urbana, lado a lado com o avanço da tecnologia, coloca a Europa diante de um novo mundo em sua radicalidade. À vitória da Revolução Soviética, apontando a possibilidade de um mundo não capitalista, o mundo capitalista responde com o avanço na estrutura da produção com a introdução de máquinas, de uma maneira cada vez mais acelerada, e de tecnologia mais avançada, aumentando a produtividade geradora de

riquezas e misérias.

Nesse contexto, em diferentes países europeus surgem novas propostas para as artes e a arquitetura partindo dos princípios cubistas. O alemão Hermann Mutezius, influenciado pelo inglês William Morris que visa a junção da arte, arquitetura e artesanato, chega a uma visão funcionalista das artes que leva ao aparecimento da Deutsche Werkbund. Ainda na Alemanha, Adolf Loos, nessa corrente, escreve: “o ornamento é crime” o que, por sua vez, abre caminho para o estabelecimento de um novo espaço, a “simplificação” de Peter Behrens. Loos, Behrens e van der Welde são expressões do proto-racionalismo que antecede o movimento racionalista

No fluxo das idéias e propostas de seu tempo, Gropius, que havia trabalhado com Behrens, funda a Bauhaus, em Weimar no ano de 1919, a partir da reunião da Escola do Grão-Duque para Artes Plásticas com a Kunstgewerberschule. A intenção de seus fundadores era fazer da Bauhaus uma escola combinada de arquitetura, artesanato e uma academia de artes, já plenamente dentro do ideário racionalista. Pode-se dizer que essa escola marcou a cultura arquitetônica do mundo inteiro.

Na Rússia Soviética essas idéias têm sua expressão matizada pelo sentimento de que uma utopia que estava se concretizando. O socialismo era possível e um mundo no qual as pessoas vivessem em igualdade de condições se abria em sua frente. A Vkutemas, escola de artes e ofícios de Moscou, se inscreve nessa abordagem construtivista do espaço, no qual uma seqüência de volumes geométricos simples é reunida para compor um conjunto harmônico, sem qualquer elemento supérfluo de ornamentação. Interessante fazer notar que os dois movimentos – Bauhaus e Vkutemas – foram perseguidos e aniquilados pelos ditadores que assumem o poder na Alemanha – Hitler – e na União

Soviética – Stalin.

Le Corbusier nasce na Suíça, com o nome de Charles-Edouard Jeanneret Gris em 1887 e, desde cedo, começa a mostrar sua perplexidade diante do mundo em que vivia. Para ele o século XX seria marcado pela engenharia e pelo desenvolvimento da tecnologia, transformando a maneira de viver do ser humano. Em 1912 viaja para a Alemanha, onde conhece Peter Behrens (com quem trabalha por 5 meses), Gropius e o pessoal da Deutsche Werkbund. O diálogo então estabelecido será marcante para suas concepções arquitetônicas, bem como a chamada “viagem ao oriente” que Corbusier faz anos depois. É a perplexidade diante do mundo de sua época que provoca suas concepções arquitetônicas e urbanísticas, não se podendo separar uma da outra. Em uma concepção purista, dizia que a arquitetura deveria ser tão eficiente como uma linha de montagem de uma fábrica; daí surge a “casa como máquina de morar”. Em uma visão romântica, propõe reintroduzir a natureza na vida das pessoas através das cidades, desenvolvidas racionalmente. Mais tarde a idéia do *modulor*, pedagogicamente virá normatizar o que seria o espaço humano.

Em 1929, na França, fundara-se uma frente de vanguarda, a Union des Artistes Modernes, para fazer frente a uma crise nas oportunidades de trabalho, reflexo da crise política e econômica. Pintores, escultores e arquitetos lançam um manifesto *Pour l'Art Moderne: cadre de la vie contemporaine*. Em 1930 surge a revista *L'Architecture d'aujourd'hui*, dirigida por André Bloc, de ampla difusão da produção arquitetônica contemporânea, “a luz dos princípios eternos da arquitetura.”¹

¹ BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976, p.556.

A Union é formada por pintores, escultores e arquitetos, dentre os quais R. Mallet-Stevens, P. Barbe, P. Chareau, R. Herbst, F. Jourdain, C. Perriand, e tem a finalidade de organizar a cada ano uma mostra internacional; a ela aderem, em 1931, Le Corbusier, Bourgeois, Dudok, Gropius, em 1932, Lurçat e Sartoris.

O Brasil

No Brasil, essa efervescência se faz sentir através de manifestos intelectuais e artísticos que instigaram ações transformadoras, principalmente pelas provocações modernistas de 1922. A inquietude nacional gerada pela consciência da decadência da produção cultural, como simples reflexo daquilo que vinha de países da Europa, principalmente da França, promove a adoção de novas idéias, rumo a uma desejada autonomia intelectual. Em artigo publicado em 1930, Mario de Andrade, diante das discussões geradas pela construção da chamada “casa modernista” de Warchavchik, discute a pertinência da adoção do que seria uma arquitetura “brasileira”. Defende uma arquitetura modernista para suceder os exemplos falsos, extratemporâneos, de tendências nacionalisantes do neo-colonial e outros pastiches, provenientes das belas artes². Antes, em 1928, publicara artigo propondo que (...) *a arquitetura moderna é a única das artes que chegou mesmo a uma realização internacional (...) e que o Brasil acabará se impondo definitivamente...*...*é impossível a gente contestar, continua Mario de Andrade, a transformação inconcebível e a vitalidade, agente palpável, que se manifesta na arte brasileira, depois de 22 e que se acha apenas no começo da evolução dela, mal nasceu.*³

Importante frisar que Mario de Andrade se destaca, entre os modernistas, por ter estado sempre dedicado à sua contínua atualização diante dos fatos e conhecimentos universais, o que é confirmado pelo comentário de Sérgio Milliet, também participante da semana de 22, (...) *ele lera quase tudo o que se escrevia na Europa (...)*.⁴ Seu empenho transparece em grande parte de sua obra, que expressa sua dedicação em pensar o Brasil e acolher – eleger- elementos que viessem a compor, a fortalecer, uma identidade nacional. Para ele, no entanto, essa

² ANDRADE, Mario. “Exposição duma casa modernista (considerações)”.

IN: **Arquitextos/ documento/ Mario 02 (28/09/2004)**, www.vitruvius.com.br

Publicado no Diário Nacional de São Paulo, em 5 de abril de 1930.

³ ANDRADE, Mario. “Arquitetura Colonial”. IN: **Arquitextos/ documento/ Mario 01 (28/09/2004)**, www.vitruvius.com.br

Publicado no Diário Nacional de São Paulo, de 23 a 26 de agosto de 1928.

⁴ XAVIER, Alberto (org.). **Depoimento de uma geração: arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

identidade seria tão mais verdadeira quanto mais se inserisse no “concerto das nações”.

Partícipes dessa efervescência, os arquitetos brasileiros desenvolveram, gradativamente, uma arquitetura doutrinária vinda das vanguardas européias que, em outras versões e com boa dose de capacidade criativa e de invenção, foram introduzidas nas paisagens brasileiras em aproximações sucessivas.

Duas viagens realizadas por Le Corbusier para o Brasil, marcadas principalmente pelas conferências realizadas em São Paulo e no Rio de Janeiro em 1929, e mais tarde por sua permanência no Rio de Janeiro em 1936, abrem um novo tempo de descobrimentos e eventos novos para a arquitetura brasileira. Suas teorias em torno da “civilização maquinista” são difundidas nas primeiras conferências provocando debates em torno da tradição e da modernidade, assim como introduzem a possibilidade de pensar e fazer uma arquitetura nova, com fundamentos de uma nova expressão que reivindica sua brasilidade.

Fascinava aos brasileiros a idéia de ligar a arquitetura e o urbanismo a um projeto social, reforçando a amplitude dos princípios e reflexões de Corbusier como “forças renovadoras” que produzirão as novas realizações. Nas palavras dele:

“...o urbanismo deve se projetar para o futuro, em direção a soluções inteiramente novas – construções que são sistemas sociais, econômicos, inclusive políticos, trazendo uma nova harmonia à sociedade.”⁵

Em 1929, mesmo ano de suas conferências, Le Corbusier publica o primeiro volume de suas *Obras Completas*, uma reunião de vinte e cinco anos de pesquisa no campo da

⁵ SANTOS, C. R. dos [et al.] (orgs.). **Le Corbusier e o Brasil**. São Paulo: Projeto Editora, 1987.

arte e da arquitetura. Na travessia do Atlântico, redige as suas impressões da viagem à América do Sul, no livro *“Précisions sur un état présent de l’architecture et l’urbanisme”*. Ele continua buscando uma unidade de sistema em torno de princípios, para legitimar as realizações estéticas, sempre dentro de uma visão poética da arquitetura.

Retorna ao Brasil em 1936, de zeppelin, e permanece no Rio, desta vez participando do projeto para a cidade universitária do Rio de Janeiro e para o Ministério da Educação e Saúde. É um período de consultorias, de novas propostas, de discussões que irão caracterizar esta aventura da configuração da arquitetura moderna brasileira.

Le Corbusier representava a utopia moderna. Suas propostas arquitetônicas e urbanísticas ultrapassavam em muito a simples questão da imagem moderna da sociedade industrial. Pressupunha a reorganização radical do quadro urbano com vistas a adequá-lo à racionalidade que julgava intrínseca àquela sociedade.

Nesse período o Ministro da Educação de Getúlio Vargas, Gustavo Capanema, fez convites praticamente simultâneos a Piacentini, Le Corbusier e Perret, que atendiam ao desejo de uma modernização, ligada à industrialização e ao progresso social, independente de um ideal estético definido. Piacentini fez proposta para a cidade universitária, Perret para o MEC e Le Corbusier, convidado para primeiro proferir conferências na Escola Nacional de Belas Artes e participar do plano da cidade universitária, por sua vez, antecipando a qualquer solicitação oficial, e por convite de Lúcio Costa, aceita sua participação para a construção do novo Ministério. “Piacentini e Perret, assim como Agache anos antes,

apresentavam propostas tão modernizadoras quanto às de Le Corbusier. Na visão de Lúcio Costa, dentre os brasileiros talvez o que mais longe foi na compreensão e aceitação das teses propostas, tratava-se de associar Le Corbusier às suas próprias iniciativas, visando a renovação da arquitetura brasileira. Embora outros arquitetos modernos fossem estudados no Brasil, como Gropius e Mies van der Rohe, o grupo carioca reunido em torno de Lúcio Costa, encontrava maior identificação com Le Corbusier⁶. A recíproca era verdadeira:

*“Caro Costa
...tive o grande prazer em ter notícias suas. Nunca se sabe, nesse seu país de grandes agitações, se vocês estão aos pedaços ou se os pedaços já estão recolados! O Brasil é um país bem grande, há espaço. Não sei porque sempre gostei deste país. Minhas primeiras visitas foram em 1929, depois em 1936.
Amicalement à vous et saluez bien a Oscar aussi.”
Le Corbusier⁷*

Uma das primeiras expressões concretas de uma nova arquitetura aparece em São Paulo, com a construção das duas *casas modernas* por Gregori Warchavchik⁸ em 1927. Lucio Costa⁹ em seu depoimento escrito em 1948, reconhecendo o papel pioneiro de Warchavchik e a ação transgressora dos cânones vigentes por parte de Flavio de Carvalho, declara-se retardatário e partícipe da *ádua tarefa de implantar, num meio altamente desinteressado ou hostil, a nova maneira de conceber projetar e construir*.¹⁰ A participação de Lúcio Costa no panorama da arquitetura brasileira é sabidamente decisiva e polarizadora, como tradutor que foi das abstrações conceituais da arquitetura internacional aqui transformadas em uma nova linguagem, inconfundivelmente brasileira. Para ele, o que *chama a atenção, aguça a perplexidade e a curiosidade* dos arquitetos e críticos de arte do exterior não é o fato de que a arquitetura nova tenha chegado no Brasil com

⁶ Idem.

Este grupo, além de Lucio, era formado por Carlos Leão, Affonso Reidy, Oscar Niemeyer, Jorge Moreira e Ernani Vasconcellos, que antes da chegada de Le Corbusier estudava um novo projeto para o Ministério da Educação e Cultura - MEC, desde a anulação por Gustavo Capanema do primeiro concurso.

⁷ Idem.

⁸ **Grigory Warchavchic**, arquiteto russo que vem para o Brasil em 1923. Sua formação foi na Itália, onde trabalhou com Piacentini. Suas idéias sobre a necessidade de se fazer uma arquitetura funcional, coerente com o mundo mecanizado o aproxima de Le Corbusier. Em 1930 é convidado para lecionar na Escola Nacional de Belas Artes por Lúcio Costa, com quem virá a trabalhar em diversos projetos. A construção de sua casa moderna em São Paulo foi um de seus projetos na cidade.

⁹ **Lúcio Costa** nasceu em Toulon, na França mas aos 14 retorna ao Brasil. Forma-se na Escola Nacional de Belas Artes e, inicialmente em sua carreira, opta pelo ecletismo e pelo estilo neo-colonial. Faz uma longa viagem pela Europa e quando retorna declara ter percebido o equívoco desse estilo. A partir de então começa sua trajetória como um dos fundadores da arquitetura moderna no Brasil. Nos anos de 1930 foi convidado para lecionar e posteriormente reformular o ensino na ENBA. Sua reforma causa polêmica, pois propunha o afastamento do neo-colonial e o alinhamento com a arquitetura moderna. Apesar de não ter sido implementada, a reforma surtiu o efeito de contribuir para instalar a discussão sobre a arquitetura moderna no Brasil. Foi chamado por Anísio Teixeira, então diretor da Secretaria de Educação do Distrito Federal, para projetar as escolas públicas. Nas palavras de Anísio, pela primeira vez se pensava um projeto específico para uma escola e não para moradia. Participou, também a convite de Anísio Teixeira, da Universidade do Distrito Federal, juntamente com Portinari, Carlos Leão, Cecília Meireles e Villa Lobos, entre outros.

atraso de doze anos, mas que ela, ao chegar, tenha rompido com as formas mais ou menos limitadas do conhecido ramerão na qual ela se mantinha, ... *sem maiores conseqüências, com tamanha graça e segurança de si, com feição tão peculiar e tão desusado e desconcertante vigor.*¹¹

A evolução da arquitetura brasileira, em pleno processo modernizador dos primeiros tempos merece, portanto, ser apreciada pela produção das gerações que se sucederam, desde a incorporação do instrumental racionalista da produção internacional, com linguagens modificadas e de características brasileiras.

A geração seguinte assimila estes modelos já disciplinarmente estabelecidos que, através da releitura, passam a configurar novas linguagens. Como discípulos são compelidos a discutir seus fundamentos, em um processo proveniente da interpretação livre, próprio do espírito investigativo desta geração. A arquitetura moderna, portanto, nasceu na Europa, no início do século XX, para se adequar à era da máquina, e desenvolveu uma tendência universalista que seria institucionalizada em uma sucessão de congressos desde o primeiro CIAM, o *Congrès International d'Architecture Moderne*, e terá logo ecos no Brasil apresentando propostas modificadas, respondendo à realidade brasileira e à criatividade de seus articuladores.

Remetendo ao discurso clássico renascentista, a segunda geração do movimento moderno adquire a atitude própria do maneirismo¹². Lúcio Costa, bem como Oscar Niemeyer¹³, tiveram sua formação na escola Brasileira de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Nesse sentido não foram beneficiados por uma educação formal em relação à arquitetura moderna, ainda em

Entre suas obras se destaca o Ministério de Educação e Saúde Pública, no RJ, para cuja obra foi convidado pelo Ministro da Educação Gustavo Capanema para coordenar a equipe formada por Affonso Reidy, Carlos Leão, Ernani Vasconcelos, Jorge Machado e Oscar Niemeyer. Por sua influência Le Corbusier será chamado para assessoria; o Parque Guinle na mesma cidade; a Casa do Brasil em Paris em 1952 (novamente com Corbusier) e o projeto da cidade de Brasília desenvolvido juntamente com Oscar Niemeyer. Participou, como assessor, das fases iniciais do projeto do Centro Cívico de Curitiba de 1951.

¹⁰ COSTA, Lúcio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.

¹¹ Idem.

¹² Por modelo clássico, em uma apropriação do classicismo das artes renascentistas, entende-se aqui, o momento fundador da arquitetura moderna brasileira, que, como acima mencionado, tem seus princípios radicados nos princípios geradores europeus. Nesse sentido, quando fala-se em “novas maneiras” está-se remetendo à atitude de mudança do clássico para o maneirismo, quando o artista/arquiteto se apropria da liberdade de, a partir de um determinado modelo, construir o novo.

¹³ **Oscar Niemeyer** nasceu no Rio de Janeiro e é formado pela Escola Nacional de Belas Artes. Começa a trabalhar no escritório de Carlos Leão e Lúcio Costa em 1934 e entra na equipe que realiza o projeto da sede do atualmente chamado Palácio Capanema (MESP), no Rio de Janeiro. Em 1940 conhece JK, então prefeito de Belo Horizonte, que chama Niemeyer para seu primeiro trabalho individual: o conjunto de Pampulha. Nesse conjunto constrói aquilo que vai ser a marca de sua obra: utilização das propriedades estruturais do concreto para dar formas sinuosas às edificações. Na

desenvolvimento, e estiveram livres para criar uma arquitetura brasileira que foi disseminada pelos seus seguidores com novas linguagens, mas sempre apoiada em seus princípios básicos. Lúcio Costa, no comentário de Comas, (...) *esteve sempre muito ligado a um certo tradicionalismo que essa mesma modernidade procura abafar*, num processo de mediação entre o passado e o presente.¹⁴

O reconhecimento dos princípios fundadores, acima mencionados, descaracteriza uma atitude de ruptura e garante a continuidade no movimento moderno da arquitetura no Brasil. O modelo adotado, a matriz, vai ser a linguagem estruturante do discípulo que já conta, a partir de então, com uma formação específica em arquitetura. No entanto essa linguagem não será uma camisa de força para as gerações seguintes, que dela se apropriarão com total liberdade de expressão.

Essa liberdade, própria do movimento da arquitetura moderna que teve no projeto do Ministério de Educação e Saúde no Rio de Janeiro um de seus marcos fundadores no Brasil, por ser o primeiro edifício a colocar em prática seus princípios, vai ser uma constante que poderá ser constatada em dois momentos, aqui recortados: o Projeto do Centro Cívico de Curitiba e o projeto de Brasília, pela introdução de novas soluções urbanas, diversas delas formuladas no Congresso do CIAM de 1933. Pode-se perceber que Lúcio Costa, nesse momento, procede a releituras dos modelos precedentes que instigaram as novas invenções. A adoção de tipos e formas arquitetônicas de um modelo clássico básico, em um jogo compositivo novo, consagram estes princípios. Esses novos elementos são dispostos de novas “maneiras” resultando em um certo distanciamento do modelo básico “clássico”.

década de 1950 constrói o prédio da COPAN, em São Paulo, entre outras obras. Em fins da década inicia, juntamente com Lúcio Costa, o projeto e a construção da cidade de Brasília, a nova capital do Brasil, onde os dois arquitetos põem em prática, em profundidade, suas concepções de arquitetura moderna. No ano de 2001, retomando seu projeto do Instituto de Educação do Paraná, da década de 1960 que integra o Centro Cívico de Curitiba, projeta o anexo que incorporará o complexo que abriga o Museu Oscar Niemeyer, em Curitiba, inaugurado em 2003.

¹⁴ COMAS, Carlos Eduardo. “A arquitetura de Lucio Costa: uma questão de interpretação.” IN: NOBRE, Ana Luiza [et al.] (orgs.). ***Um modo de ser moderno: Lucio Costa e a crítica contemporânea.*** São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

Curitiba

Em Curitiba, esse momento fértil e criativo da arquitetura brasileira tem início na década de 1930; o arquiteto Frederico Kirchgässner, teve o papel pioneiro de Warchavchik com a construção de duas “casas modernas”. Esse pioneirismo abriu espaço para discussões sobre uma nova arquitetura na cidade. O tradicionalismo da cidade custa a aceitar as inovações que traziam as casas por oposição à arquitetura de forte tradição europeia que vigia então.

Nos anos de 1940 o crescimento da economia paranaense, respaldada na produção do café, motiva a cidade de Curitiba a chamar Alfred Agache, Fundador da Sociedade de Urbanismo na França, para elaborar um plano urbanístico para a cidade. Feito em dois anos, 1941-1943, ele foi entregue na gestão de Alexandre Beltrão. A proposta do plano à prefeitura era a de dotar a cidade de um sistema viário, que escoasse a circulação de carros, e um sistema de saneamento, que desse conta das necessidades da cidade. Parte integrante de seu projeto era a projeção de um espaço para a construção de um centro que abrigasse o conjunto administrativo do Estado – o Centro Cívico.

Vai ser nos anos de 1950 que o projeto da construção do Centro Cívico ganhará corpo, dentro da idéia do então governador Bento Munhoz da Rocha de dotar o estado com marcos que assinalassem o centenário do Paraná e projetassem a sua imagem em termos nacional e internacional. A criação de um símbolo identitário, portanto.

A guisa de curiosidade, em maio de 1952, Le Corbusier escreve a Newton Carneiro (Secretário do Governo do Paraná), aparentemente em resposta a um convite

informal para ir a Curitiba estudar alguns projetos que o governo estadual pretendia lhe confiar. Em princípio, a idéia lhe parece atraente, mas, sem que se saiba porque, o assunto não terá continuidade.¹⁵

O projeto de 1951 para o Centro Cívico de Curitiba tira partido do, e responde ao apelo da necessidade de afirmação do poder estatal no Paraná, decorrência de um momento de relativa pujança econômica, principalmente pelos excelentes resultados da colheita do café, principal produto de sua economia, no norte do estado. Decorrente disso desabrocha um espírito progressista com conseqüências no desenvolvimento da construção das cidades, e por sua vez da arquitetura, com ênfase nas obras públicas. O Estado é o seu maior agente promotor, alavancando um processo que no momento era latente e que passou a ser conhecido como arquitetura moderna.

Pode-se perceber que está subjacente a todo o processo acima descrito a procura da construção de uma identidade, uma identificação com os tempos modernos inaugurados com o avanço da técnica, em seu sentido mais amplo, projetando o que na arquitetura se convencionou chamar de arquitetura moderna. No Brasil essa modernidade instiga, em sua intelectualidade – nela inscritos os arquitetos - a busca de elementos que permitissem identificar o que fosse uma brasilidade, para usar o termo caro a Mário de Andrade, chegando assim a construir uma identidade própria. Essa tem na arquitetura uma das mais fortes expressões com a criação de uma arquitetura moderna, com características que a insere no, mas também se distingue do movimento universal. Em Curitiba a procura de uma identidade própria paranaense se manifesta em diversos momentos, em movimentos de expansão e contração.¹⁶ No presente

¹⁵ Idem.

¹⁶ Importante salientar aqui que por identidade não se entende um movimento auto-referenciado e excludente; entende-se identidade como uma maneira de, ao identificar e desenvolver aquilo que é característico e rico na cultura de um povo, torná-lo mais completo para se relacionar com o outro.

trabalho será dada ênfase a um momento: o da construção do Centro Cívico de Curitiba, na década de 1950, que integra o Paraná na arquitetura moderna. Por questões econômicas sua construção não irá adiante - consequência da queda de enormes proporções que desequilibrou as finanças do estado. Duas construções: o Palácio Iguazú e o Tribunal do Júri foram inaugurados em 1954, a Assembléia Legislativa e as suas Secretarias, bem como o edifício das Secretarias de Estado, foram aos poucos concluídos.

CAPÍTULO 2
APROXIMAÇÕES AO
PROJETO DE 1951

Introdução

A década de 1920 foi marcada por uma efervescência cultural que culmina na Semana de Arte Moderna de 1922. Mário de Andrade, um dos partícipes e mentores dessa semana, dedica-se intensamente à construção de uma identidade brasileira, que ele chama de brasilidade, viajando pelo Brasil em busca de elementos que viessem a mostrar essa identidade. No entanto, longe de buscar elementos que mostrassem ser a cultura brasileira unitária, igual e moldada para todo o território nacional, ele vem mostrar que ela é radicada na diversidade e que, desde a fala até as expressões de cultura material, do Rio Grande do Sul ao Amazonas, as diferenças é que mostram as riquezas da identidade brasileira. Por outro lado, para ele, essa construção de uma identidade nacional, expressão de sua diversidade, é que faria com que o Brasil, consciente de sua cultura, pudesse pleitear, com autonomia, seu devido lugar na chamada civilização universal.

Esse movimento de procura de uma identidade tem sua expressão no Paraná através do *paranismo*, movimento que nasce de intelectuais paranaenses na busca de uma cultura que mostrasse ao Brasil o que era esse estado do sul que até então se apresentava como o mais europeu dos estados brasileiros. Qual seria a expressão desse estado que, na voz de um de seus intelectuais, nada tinha para mostrar de seu, nada propunha e era essencialmente provinciano. Os *paranistas*, então, dirigem-se dando as costas para a até então louvada imigração, na direção de símbolos de uma região primitiva, nativa, seja por seus habitantes – a cultura indígena e mais que ela, o indígena em si – seja por seus elementos naturais – a araucária e seus frutos: pinha, pinhão, pinheiro. Em 1928 o escultor João Turin cria o que chamou de *ordem paranaense* ou *coluna paranaense*, anunciada na revista *Ilustração*

Paranaense como: *A estylização paranaense: fragmentos inspirados em nossos majestosos pinheiros*¹ e apresentada em desenhos de um protótipo de capitel, formado por pinhas e pinhões incrustados ou espalhados em guirlandas. Para além da coluna paranaense, a estilização do pinheiro e do pinhão foi utilizada, em outros momentos, na pavimentação das calçadas no centro da cidade.

Se esse projeto aponta para o enaltecimento da grandeza da terra paranaense, com uma expressão própria, só sua, seu sentido maior era o de através dela mostrar a grandeza da terra brasileira o que, por extensão, ampliaria a grandeza universal. Nesse sentido, o *paranismo* era expressão de um regionalismo em um sentido inverso de outros regionalismos excludentes; a intenção era a de mostrar que o Paraná possuía uma cultura construída por seus “filhos”, que eram assim, tão brasileiros como os cariocas, os baianos ou os “industriosos paulistanos”.² Durante esse período podemos dizer que procurou-se definir um estilo que marcasse as construções arquitetônicas da cidade de Curitiba, seja dentro dos marcos paranistas ou não, mostrando uma preocupação com uma estética para a cidade. Por outro lado, o *movimento paranista* já vinha perdendo sua força com o advento do getulismo que abafou os regionalismos em nome do nacionalismo. A idéia de encontrar maneiras de projetar o estado do Paraná em termos nacionais permanece, no entanto, ganhando sempre novas formas de expressão. A arquitetura será a mais fecunda delas.

¹ DUDEQUE, Irã José Taborda. ***Espirais de madeira: uma história da arquitetura de Curitiba***. São Paulo: Studio Nobel - FAPESP, 2001, p.62.

Grande parte desse histórico foi inspirado da leitura desse trabalho.

² Idem, *ibidem*.

A arquitetura em Curitiba: Kirchgässner

Nos anos trinta, em Curitiba, duas obras contemporâneas às de Warshavchik, enquanto proposta, foram as casas projetadas pelo do arquiteto Frederico Kirchgässner. Um fato peculiar se refere à sua formação em arquitetura pela Kunstschule de Berlim em 1928, feita por correspondência devido aos obstáculos criados pela Primeira Grande Guerra. Uma das obras, sua própria residência, foi implantada em terreno no alto de um morro, que na época descortinava, sem obstáculos, os horizontes da Serra do Mar distante. (figuras 1,2 e 3)

Engajado no racionalismo, sua arquitetura apresenta um vocabulário moderno característico desta época. Um terraço-mirante é contido espacialmente por pilares e vigas de concreto, formando pórticos vazados que emolduram e delimitam o espaço do coroamento da casa, influenciando verticalmente na sua volumetria.

Platibandas horizontais das coberturas e janelas têm o papel duplo de proteger e integrar os volumes nos seus encontros. O mesmo acontece com a sua segunda obra, a residência de seu irmão Jaime, com a mesma tipologia do jogo de volumes prismáticos e cilíndricos integrados da mesma forma. (figura 4)

Essas duas casas provocaram reações negativas por parte da população que mostrou resistência em aceitar o novo que as casas simbolizavam. O provincianismo de Capital do Estado, segundo Xavier, *veria passar, adormecida, toda a década de 1930 sem presenciar o registro de obra com espírito similar, até mesmo do próprio Kirschgässner, que restou então improdutivo.* Somente uma exposição retrospectiva em 1989, isto é, quarenta anos depois, resgata o valor pioneiro do arquiteto.



Fig. 1 Residência Frederico Kirchgässner . 1930 Curitiba . PR - vista externa a partir da Rua Jaime Reis



Fig. 2 Residência Frederico Kirchgässner . 1930 Curitiba . PR - quina reformada onde originalmente a porta e as janelas formavam uma cruz



Fig. 3 Residência Frederico Kirchgässner . 1930 . Curitiba . PR - detalhe janela de canto



Fig. 4 Residência Bernardo Kirchgässner . 1936 Curitiba . PR

A disputa pelo moderno em Curitiba

Em Curitiba o debate sobre o antigo e o novo na arquitetura ganha força, em 1948-49, com o concurso aberto, pelo governo, para a construção do Teatro Oficial do Estado. Os debates precedem os resultados e se polarizam entre a pertinência de um projeto com características históricas, defendido por conservadores, ou de um que mostrasse características da arquitetura moderna. Prevalecendo as idéias conservadoras, o projeto vitorioso no concurso foi o de uma empresa carioca e que mostrava influência da *art déco*; o segundo colocado foi um projeto feito nos moldes neo-clássicos e o terceiro colocado foi o projeto de Rubens Meister, engenheiro-arquiteto paranaense, com forte influência da arquitetura moderna.

Fernando Corrêa de Azevedo, à época diretor da Escola de Música e Belas Artes e que participara da comissão julgadora do concurso, publica, logo em seguida ao julgamento, um artigo no jornal *Gazeta do Povo*, intitulado *O Teatro Oficial do Estado*, no qual, nas palavras de Dudeque, “...*pela primeira vez na cidade, um jornal e um articulista assumiam uma postura clara em defesa da nova arquitetura, embasando suas opiniões não em devaneios historicistas ou europeizantes, mas nas conquistas da arquitetura brasileira desde o Edifício-sede do Ministério da Educação e Saúde Pública.*”³ O articulista, não satisfeito em expor suas idéias e forçando um posicionamento das autoridades na direção do novo, propunha que fosse mantida a premiação mas que o projeto escolhido para efetiva construção fosse o de Rubens Meister⁴, um projeto claramente influenciado pelas construções de Pampulha, pelo projeto de Rino Levi para o Teatro de Cultura Artística de São Paulo bem como pelos projetos de Le Corbusier para o Edifício da Liga

³ DUDEQUE, op. cit., p.138.

⁴ Rubens Meister tem forte influência do racionalismo de Gropius e Mies van der Rohe.

das Nações, em Genebra e para o Palácio dos Soviets de Moscou, em 1931.⁵ Embasando sua proposta, Azevedo reforça que Curitiba deveria seguir os exemplos de Belo Horizonte e do Rio de Janeiro, que haviam colocado o Brasil junto à vanguarda da arquitetura moderna e atraído a admiração do mundo; Curitiba, reforça, não poderia ficar na retaguarda desse movimento. A proposta foi aceita, no entanto Moyses Lupion, governador do estado na época, apesar da recomendação da comissão julgadora, não construiu o Teatro em sua gestão. Será anos mais tarde, na gestão de Bento Munhoz da Rocha, sucessor de Lupion e provável leitor do artigo de Azevedo, que será levada adiante a construção do projeto de Meister.

A discussão nacional sobre a arquitetura

No Rio de Janeiro, a adoção de uma nova linguagem pela ruptura de modelos até então aceitos, produz uma transformação decisiva na imagem da arquitetura pelas realizações que vão desencadear as grandes mudanças. A decisão de adotar novos rumos foi resultante da visão crítica, da avaliação da produção anterior e pela consciência e reconhecimento daquilo que a nova arquitetura poderia oferecer com seus princípios qualitativos promissores. Surge um novo modo de representar o mundo através da arquitetura e das cidades. O desenvolvimento do processo de ruptura com os modelos e dogmas consagrados pelo ecletismo foi complementado por eventos isolados, até formar um consenso a respeito do novo, causando um impacto revolucionário que produziu um tipo de transformação conceitual.

O processo de aprendizado, dentro do espírito novo, é

⁵ DUDEQUE, Irã José Taborda. Depoimento, mimeo. Nenhum dos projetos de Corbusier e Jeanneret foi construído.

completado pelo conhecimento, através de publicações das doutrinas e realizações dos arquitetos modernos europeus, dos princípios de Le Corbusier, Mies van der Rohe e Gropius. Dentre esses, Le Corbusier é a influência maior e mais polemizadora e assim ... *pela sua lógica sedutora sua obra passa a ser uma espécie de livro sagrado da arquitetura.* (Bruand, Yves - 1999)

Lúcio Costa comentando a releitura que os arquitetos brasileiros fizeram dos conceitos princípios elaborados pelos arquitetos europeus, em seu artigo *Considerações sobre Arte Contemporânea - anos 40*, comenta que...*o desenvolvimento atual da arquitetura moderna, no seu conjunto, a contribuição dos arquitetos brasileiros surpreende pelo seu imprevisto e importância.*

A situação do Paraná

Ao contrário da situação da economia brasileira, em crise, o Paraná transformara-se, na década de 1940, em uma terra de oportunidade e de riquezas com a expansão do café de São Paulo para as terras do norte do estado. Um intenso processo de colonização na região propiciou a construção de cidades como Londrina, que logo passa a ter grande importância econômica e cultural. A sua estreita ligação com São Paulo, afinal a maioria das pessoas que foram para lá eram originárias deste estado, assim como a enorme riqueza gerada, fez com que a cidade absorvesse mais rapidamente as idéias dos movimentos culturais modernos, expressos também em sua arquitetura. No entanto, se a ligação cultural de Londrina e de seus habitantes era com São Paulo, sua riqueza permanecia no Paraná, promovendo seu crescimento através da renda gerada e da cobrança de impostos. Café e madeira – a colonização rápida requeria a devastação de extensas áreas de florestas – binômio

que simboliza o Paraná da época – enriquecem empresários e propiciam investimentos na área da construção civil: edifícios são construídos trazendo consigo a idéia de que havia de se romper com os marcos do passado. Novas formas requerem novas idéias; novas idéias demandam rupturas.

A arquitetura em Curitiba: Artigas

Afirmar a cidade corresponde projetar a cidade de amanhã. E aqui a arquitetura se encontra com o projeto utópico, com a hipnose da cidade real, mas pela outra ponta armada de uma crítica ideal. (1970).

Villanova
Artigas

Em Curitiba, algumas obras isoladas dentro do ideário de uma arquitetura nova aparecem nessa época. No entanto, pelas razões expostas, segundo Alberto Xavier (1985), não foi em Curitiba e sim em Londrina que a



Fig. 5 Estação Rodoviária . Villanova Artigas . 1951 . Londrina . PR

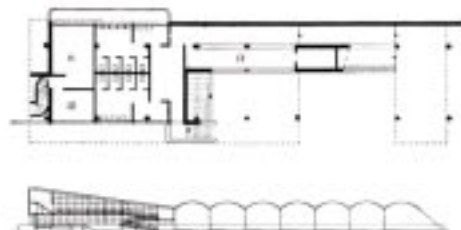


Fig. 6 Estação Rodoviária . Villanova Artigas . 1951 . Londrina . PR - planta e corte esquemáticos

Fig. 7 Estação Rodoviária . Villanova Artigas . 1951 . Londrina . PR



primeira obra notável da arquitetura moderna foi construída. A Estação Rodoviária, realizada por João Batista Villanova Artigas, cuja construção foi terminada em 1951, para uma cidade de 20 anos, ligada ao dinamismo do café e com pouco mais de 20 mil habitantes, é considerada como uma absorção das propostas de Reidy e Niemeyer. Hoje esta obra está tombada como a primeira obra da lista do Patrimônio Histórico Estadual. (figuras 5 a 7)

Villanova Artigas e seu sócio Carlos Casaldi desenvolvem outras obras nessa cidade como o Cine Ouro Verde (figuras 8, 9 e 10), também preservado, o Edifício Autolon (figura 8) e a Casa da Criança (figura 11). O livro-catálogo da exposição “Villanova Artigas”, coordenada por Ruy Ohtake e Rosa Artigas, comenta a aproximação do arquiteto aos princípios de Le Corbusier e a absorção que faz das características dos arquitetos cariocas pela valorização arquitetônica da estrutura construtiva do espaço. A Estação Rodoviária de Londrina ...pode ser considerada uma absorção de experiências propostas por Eduardo Reidy e Oscar Niemeyer. A casa da Criança visivelmente o aproxima de Le Corbusier.⁶



Fig. 8 Edifício Autolon e Cine Ouro Verde Villanova Artigas . Londrina . PR



Fig. 9 Cine Ouro Verde . Villanova Artigas Londrina . PR



Fig. 10 Croqui Cine Ouro Verde . Villanova Artigas Londrina . PR



Fig. 11 Casa da Criança . Villanova Artigas . Londrina . PR

⁶ **Catálogo da Exposição “Villanova Artigas”**. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003

Outros dois projetos significativos, não executados, para a mesma cidade, foram o Ginásio de Esportes do Country Clube e o Estádio Municipal. Este último, pelo vigor construtivo e inserção urbana, contribuiu inclusive para o projeto do Estádio Morumbi, do São Paulo Futebol Clube, em São Paulo.

Na casa de praia projetada para seu irmão Giocondo (figuras 12 e 13), Artigas usa de inventividade curiosa com a estrutura plana de cobertura apoiada em colunas de troncos de madeira, possível com a descoberta das juntas de neoprene. Mais tarde usa a mesma experiência na Casa Elza Salvatore Berquó (figuras 14 e 15), em 1967, com o seguinte comentário:

“É meu projeto meio pop, meio irônico, e eu gosto muito de vê-lo, sob qualquer ângulo. São pedaços ou troncos de árvores que apóiam toda a estrutura de concreto da cobertura. Mas o que é avanço técnico! Danei a descobrir que era possível colocar laje de concreto armado sobre uma coluna de madeira, e experimentei, pela primeira vez, na casa de praia de meu irmão Giocondo. Com o surgimento de um material chamado neoprene, foi possível fazer com que a carga do telhado se distribísse pela área da coluna de madeira e, dali, para as fundações”

Artigas



Fig. 12 Casa Giocondo Vilanova Artigas . Vilanova Artigas . Caiobá . PR



Fig. 13 Casa Giocondo Vilanova Artigas . Vilanova Artigas . Caiobá . PR



Fig. 14 Casa Elza Salvatore Berquó Vilanova Artigas . São Paulo

Fig. 15 Casa Elza Salvatore Berquó Vilanova Artigas . São Paulo

Este conjunto de obras possivelmente acirrou a competitividade política e econômica existente entre Curitiba e Londrina, especula Gonçalves⁷, *foram um dos aspectos incentivadores para a opção de uma linguagem moderna para as obras do Centenário...*, em Curitiba.

João Batista Villanova Artigas, nascido em Curitiba, formado pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo foi fundador da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo de São Paulo – FAU. Muda-se para São Paulo onde desenvolve a maior parte de suas obras e é, por elas, considerado se não o maior, um dos maiores arquitetos dessa cidade.

Sua presença na capital do estado do Paraná é marcada por obras como o Hospital São Lucas (1945). (figuras 16, 17 e 18) Suas primeiras obras em Curitiba datam dos anos de 1940, quando sua arquitetura era fortemente influenciada pelos projetos de Frank Lloyd Wright. Mais tarde, Artigas assumiu a influência de Le Corbusier, marcadamente reconhecida na residência de João Luiz Bettega, na Rua da Paz, hoje denominada Casa Vilanova Artigas, bem como a Residência Niclievicz, em Curitiba.



Fig. 16 Hospital São Lucas . Villanova Artigas . 1945 . Curitiba . PR



Fig. 17 Croqui Hospital São Lucas . Villanova Artigas . 1945 . Curitiba . PR



Fig. 18 Hospital São Lucas . Villanova Artigas . 1945 . Curitiba . PR

⁷ GONÇALVES, Josilena. **Arquitetura moderna no Centenário de Emancipação Política do Paraná: a construção de um marco de referência.** Dissertação de Mestrado. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos - USP, 2001.

O Urbanismo de Agache

Nos anos trinta Curitiba não presenciou fatos novos significativos. No entanto, em 1941, a contratação de Donat Alfred Agache para executar um Plano Diretor de urbanização iniciou um processo de desenvolvimento embasado em um novo conhecimento urbanístico. Trouxe tudo o que tinha de melhor para a cidade, o chamado *urbanismo didático*, contaminando o poder público e as pessoas importantes locais com esta idéia. Pregava, para a cidade, o planejamento como um todo e não por partes, como desejavam os políticos locais; com grande poder de convencimento, fez com que um Plano Global fosse executado.

A cidade de Curitiba, como suporte do novo plano, era formada por descontinuidades nas ruas que terminam bruscamente, nos traçados, nas características distributivas. Era uma sucessão de vias, construções e espaços à espera de ordenação e direcionamento, onde se pretendia encontrar razões e justificações para as concepções que virão. A cidade procura uma identidade e o modelo vem de Paris, a *cidade sonho* do ideário local.

Em 1940, o prefeito Rozaldo de Mello Leitão contratou a firma de engenharia Coimbra Bueno & Cia. Ltda. – que havia se notabilizado pouco tempo antes pela construção da atual capital do Estado de Goiás, Goiânia – para a concepção um plano que organizasse a expansão da cidade. Essa empresa, por sua vez, contratou o urbanista francês Alfred Agache, que já havia realizado trabalhos similares nas cidades do Rio de Janeiro, de São Paulo e de Santos. O Plano Agache, como seria denominado posteriormente, representou a primeira tentativa de ordenação da cidade vista como um conjunto. As idéias

centrais de Agache para o plano eram:

- saneamento da cidade com a drenagem dos banhados, canalização dos rios e ribeirões e construção da rede de abastecimento de água e coletora de esgotos; arborização de ruas e avenidas, criação de parques nos extremos da cidade e criação de um horto municipal;
- descongestionamento do centro da cidade com a criação de avenidas perimetrais externas;
- construção de um centro destinado às atividades administrativas; criação de um centro comercial, de um centro militar e de uma cidade universitária na periferia da cidade.

Sendo um dos fundadores no início do século XX, e principal executivo da *Société Française de Urbanisme*, Agache obriga-se a manter contato permanente com os associados e com personalidades de destaque do mundo político. O primeiro diretor da sociedade foi Eugène Henard e seus primeiros membros foram, entre outros, Henri Prost, Leon Jaussely, Parenty e ainda De Souza, Tuny Garnier e Marcel Poète. Outro diretor, André J. Siegfried, posteriormente se torna Ministro do Comércio da França, continua a tarefa de promover a SFU. Após a Primeira Guerra, com a preocupação de recuperação das cidades, instaura uma série de dispositivos legais e administrativos, como a lei *Cornudet*, que obriga as cidades com população acima de determinado porte, possuir um plano regulador urbano.

A SFU foi concebida dentro do *Musée-Social*, uma instituição particular que reunia estudiosos movidos pela efervescência do início do século 20, marcada pelas

descobertas científicas, de organização do trabalho e pelos estudos sociais que mais tarde iria gerar uma nova disciplina, a *sociologia*. Paris pós Haussmann enfrentava problemas diversos como a luta dos cavalos com os veículos motorizados, e também com a população deslocada da cidade renovada, gerando o Urbanismo Sociológico, *Sociological Urbanisme Parlant*, Urbanística ou Urbanismo Formal, Urbanismo Científico ou simplesmente Urbanismo Francês.

Em seu trabalho, Catherine Bruant⁸, estudiosa das atividades do *Musée Social*, transcreve a declaração (1935) do próprio Agache que .. *foi a combinação particular de seus estudos de Ciência Social com a arquitetura que o conduziram ao urbanismo*. Ele faz a transposição da tipologia social para a tipologia espacial.

As propostas da *SFU* configuram uma cidade para a escala do homem com ruas, quadras e parcelamento dos lotes individuais; com urbanização estruturada, eixos hierárquicos, valorização de seus aspectos monumentais, sem esquecer os espaços abertos como parques e praças, arborizações e percursos. É mais o urbanismo formal de uma cidade tradicional do que o urbanismo baseado nos princípios da cidade modernista.

Outro momento fundamental para a sociedade foi a participação da *SFU* no congresso *Town Planning* em Londres (1910), organizada por Raymond Unwin e o *Royal Institute of British Architects*, onde E. Henard e Robert de

Souza apresentam com destaque os novos planos para Paris (pós Haussmann). Nesta oportunidade Henard lança o texto *Les Villes de l' Avenir*, muito difundido em revistas especializadas da época.

⁸ BRUANT, Catherine. "Donat Alfred Agache: uma sociologia aplicada" IN: ***Cidade, povo e nação***. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

Em outro congresso em Gand (Bélgica, 1913), Agache e Henard apresentam projetos para duas novas Capitais, New-Guayaquil, no Equador, e Yass Camberra, na Austrália, ambos premiados com medalha de ouro.

Constata Comas⁹ que o ordenamento da urbanística formal tradicional é aplicado até o final da Segunda Grande Guerra, quando então se posicionam os arquitetos da corrente racional modernista.

A França passou então a exportar o conhecimento urbanístico através das grandes exposições mundiais, com estandes representativos da *société*, que recebiam visitantes e emissários governamentais de vários países, onde eram esclarecidos sobre a importância do Planejamento Urbano.

Em decorrência deste trabalho diplomático de influência que Caio Prado Junior, prefeito do Rio de Janeiro, convidou Agache para elaborar Plano Urbano para a cidade, em 1928. O *slogan* era *Rio moderna e civilizada como Paris*. Curitiba compartilha deste anseio.

Escolheu-se, para o presente trabalho, focar as atenções no projeto da praça que abrigaria os três poderes, tendo em vista o estudo do Centro Cívico. Nesse sentido, não se dará atenção ao projeto de Agache como um todo.

A implantação geográfica

Para atualizar o valor do monumento na cidade, Aldo Rossi (1998) observa o Foro Romano como referência na construção e transformação de muitas cidades do mundo clássico e fundamento da arquitetura do classicismo.

⁹ COMAS, Carlos Eduardo. **Projeto arquitetônico: disciplina em crise, disciplina em renovação**. São Paulo: Projeto, 1986.

Suas origens são geográficas e históricas ao mesmo tempo; uma zona baixa e pantanosa entre colinas íngremes, no centro águas estagnadas entre salgueiros e campos de junco, que se alagavam completamente durante as chuvas; nas colinas bosques e pastos. Assim Enéas vê o foro: *...e viam em torno o gado no Foro Romano e pelas magníficas Carinas mugir.*

Nas colinas do Esquilino, do Viminale e do Quirinale se estabelecem os latinos e os sabinos que gradativamente desciam para o campo do foro, por motivos bélicos ou de ritos religiosos. Aos poucos este espaço vai sendo ocupado, se tornando sede de uma nova forma de uso. A cidade se completa e a conformação geográfica determinou os itinerários das vias urbanas; não havia nenhum desenho urbano claro, mas sim uma estrutura imposta pelo terreno.

O foro se desenvolve e adensa com sofisticadas edificações que configuram um espaço urbano. A análise deste espaço, por Aldo Rossi, leva a aquilatar a valorização psicológica do *locus*. Pela observação do Foro Romano, complementa, foi possível se chegar ao valor do monumento em relação à cidade.

A analogia com Curitiba, tendo em mente o plano de Agache, segue por este viés: partindo da análise do estabelecimento da cidade através da sua geografia, sua ocupação gradativa e a implantação planejada, chega-se a definir a valoração do *lugar* e do ambiente. É dentro dessa perspectiva que, nesse trabalho, pode-se ler a proposta de uma praça que agrega os três poderes. Seria esse o ponto central de onde se veria espraiar a vida da cidade. Sua implementação seria, pois, fundamental para a construção de um centro cívico. Seria ele o lugar arquitetônico valorado. Rossi reforça sua idéia: *o ambiente é concebido como cena e, enquanto cena, requer ser conservado inclusive em suas funções e leva em conta os espaços perseguindo as características básicas de sua concepção.*

O projeto do Centro Cívico de Agache

Através do sistema de vias do Centro Cívico de Agache, se reconhece o valor do desenho na produção da cidade e coloca a arquitetura como disciplina no complexo sistema de produção do espaço urbano. (figuras 19 e 20) O conjunto de edificações, com o destaque do Palácio do Governo, em um extremo, se contrapunha com a proposta da Prefeitura Municipal na Praça Tiradentes, no outro extremo. (figura 25) A grande avenida de ligação seria ladeada pela continuidade dos volumes construídos e pelas árvores alinhadas, no caso *araucárias*, que produziriam as visuais desejadas, no mais puro proceder do *Urbanismo Formal* praticado pela SFU. (figura 21)

A Avenida Cândido de Abreu, nome da avenida de ligação entre o poder estadual e o municipal, contornaria a grande esplanada do Centro Cívico dando continuidade, em direção oposta ao centro, e também se integrando ao sistema de avenidas propostas pelo plano. Desta praça nada foi implementado a não ser a manutenção de um espaço para que, em um futuro, esse viesse representar o centro de tomada de decisões abrigando os três poderes. (figuras 23 e 24)



Fig. 19 Esquema do plano de avenidas e circulações . Curitiba . PR

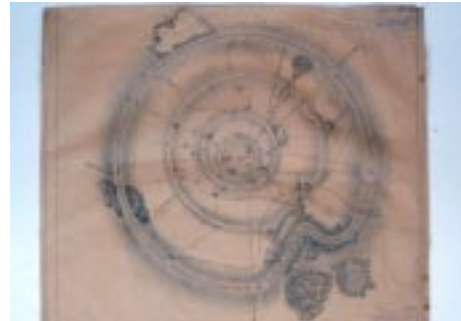


Fig. 20 Esquema do plano de avenidas e circulações com vegetação . Curitiba . PR

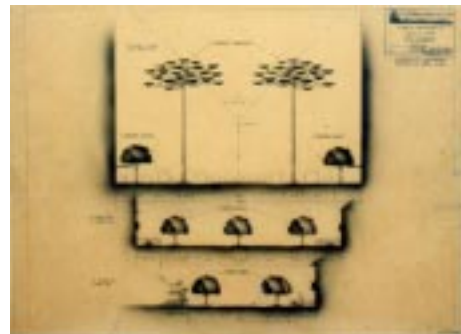


Fig. 21 Avenida Cândido de Abreu . Curitiba . PR
Corte esquemático com o plantio de araucárias

Fig. 22 Perspectiva Aérea Estádio Municipal
Curitiba . PR



Fig. 23 Perspectiva Aérea Centro Cívico de Curitiba



Fig. 24 Perspectiva Aérea Centro Cívico de Curitiba



Fig. 25 Perspectiva Aérea Praça Tiradentes - com a proposta da Prefeitura . Curitiba . PR

DIAGRAMA DOS FATOS



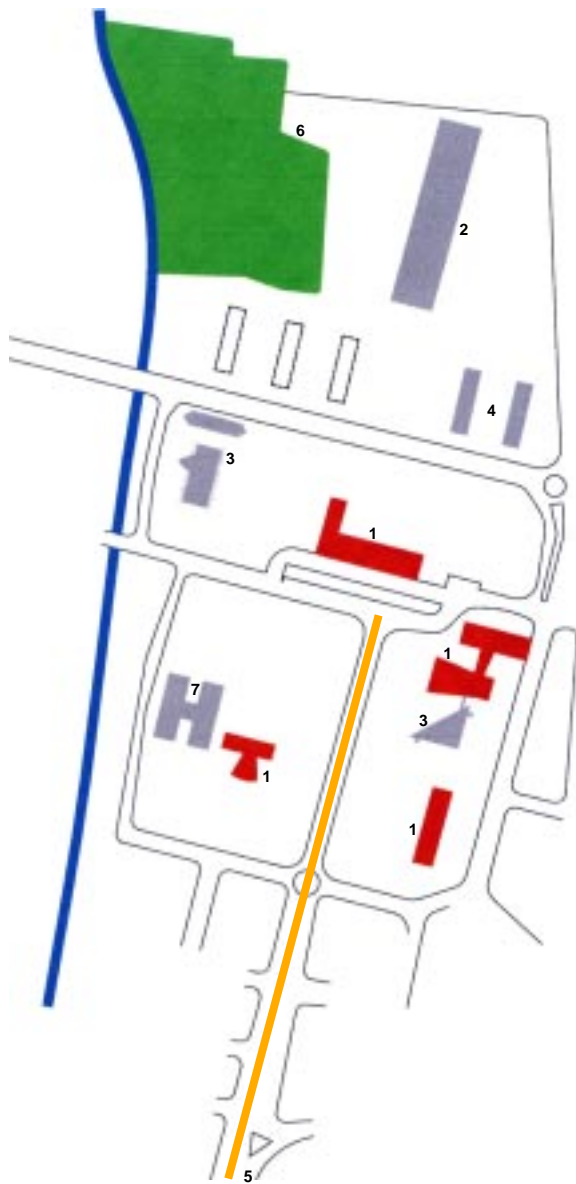
Primeiro Momento 1941-1945

- criação do espaço Centro Cívico, resultado do *Zoning* do Plano Agache;
- o espaço cívico e a praça central tradicional ligados por avenida, estrutura para evidenciar as visuais para ambos os sentidos (praça e Centro Cívico);
- configuração arquitetônica dos edifícios públicos administrativos;
- os espaços, acessos e arquitetura formam um todo integrado;
- é o Urbanismo Formal de Agache.



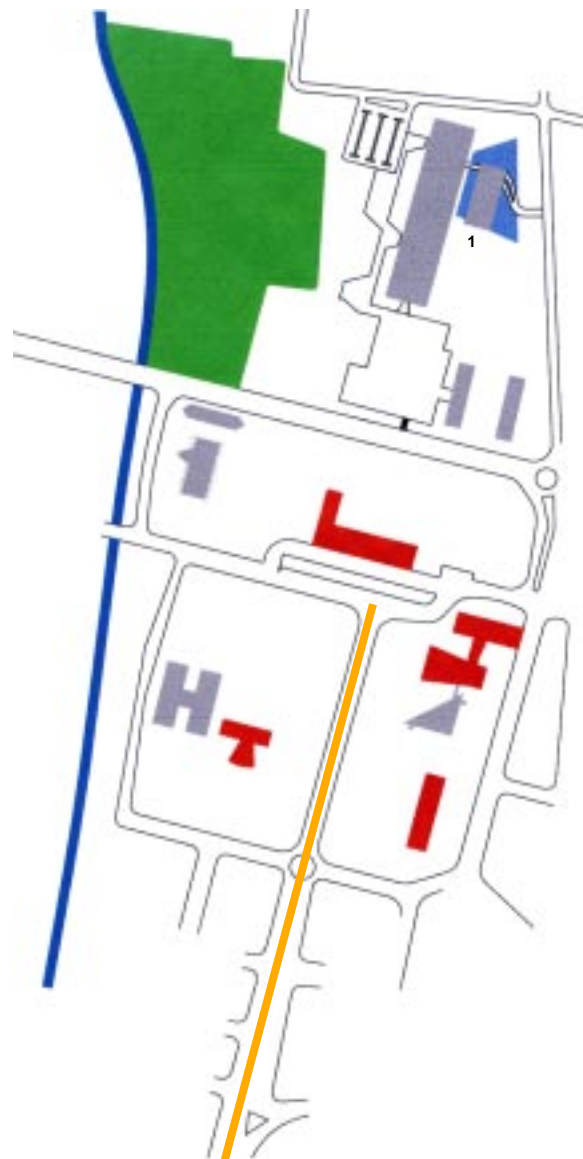
Segundo Momento 1951-1954

- manutenção do traçado do Plano Agache;
 - o espaço-praça permanece; o caráter programático é o mesmo;
 - novos tempos – modernos; novas políticas – desenvolvimentista; nova cultura da arquitetura - racionalista.
1. Palácio do Governo
 2. Assembléia Legislativa
 3. Secretarias de Estado
 4. Tribunal do Júri
 5. Palácio da Justiça
 6. Tribunal Eleitoral
 7. Praça Tiradentes



Terceiro Momento 1967-1977

- (1) ampliação da área inicial do conjunto (1967);
- (2) construção do Instituto de Educação (Oscar Niemeyer);
- (3) Tribunal de Contas do Paraná e Anexo (1967) - projeto de Roberto Gandolfi e José Sanchotene; Plenário da Assembléia Legislativa (1976) - projeto de Joel Ramalho, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner;
- (4) implantação de novas edificações para as secretarias (1977) - projeto de Luiz Forte Neto e equipe;
- (5) não é mais evidente a ligação com a Praça Tiradentes;
- (6) bosque;
- (7) obra do edifício do Fórum (1977).



Quarto Momento 2002

- (1) o antigo Instituto de Educação se torna um Museu;
- muda a função;
- o projeto é revisto e complementado;
- a autoria do projeto continua com Oscar Niemeyer;
- o Museu é uma obra acabada.

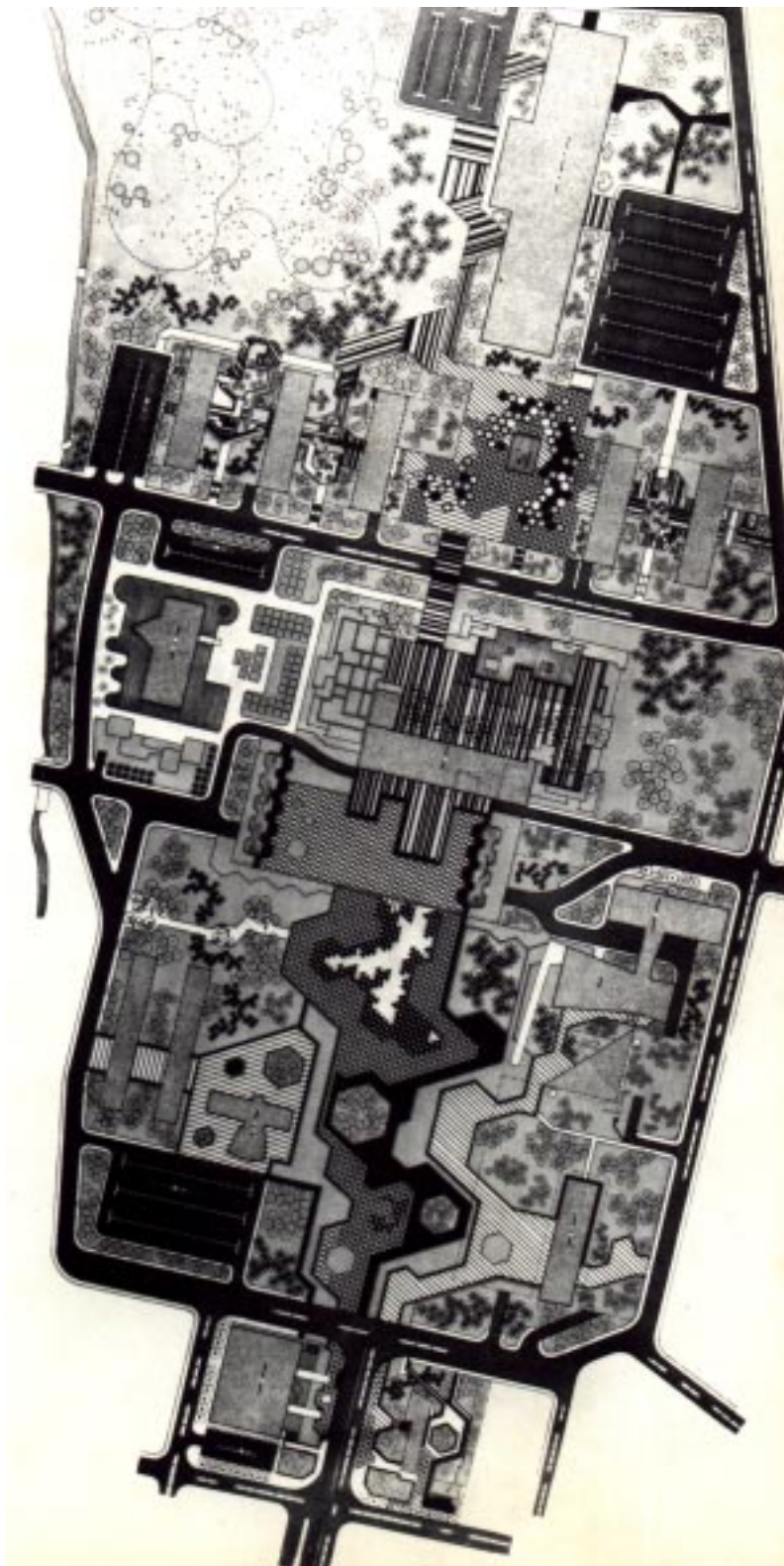


Fig. 26 Implantação . projeto de paisagismo para o Centro Cívico de Curitiba - Burle Marx

CAPÍTULO 3
O PROJETO DE 1951
PARA O CENTRO CÍVICO

Dez anos depois (1950), em um segundo momento, na mesma área prevista pelo Plano Agache, o arquiteto David Azambuja é contratado para elaborar o projeto para a implantação do Centro Cívico, que faz parte do conjunto de obras edificadas em comemoração ao Centenário do Paraná (1853-1953). Por força estrutural, na época, a ligação maior da administração do estado era com a capital federal Rio de Janeiro; assim, através de contatos do então governador Bento Munhoz da Rocha, foi promovida a vinda para Curitiba da equipe de arquitetos encarregados de projetar o Centro Cívico de Curitiba. Esta veio impregnada das concepções modernas já suficientemente desenvolvidas para responder projetualmente às expectativas de um estado brasileiro que pretendia afirmar sua importância diante da nação.

O Rio de Janeiro exercia especial fascínio em todos os políticos que procuravam paradigmas para serem adotados em seus estados pois, além de sua importância política, centralizava as decisões da produção cultural, própria do cosmopolitismo da cidade.



Fig. 27 Maquete Centro Cívico de Curitiba

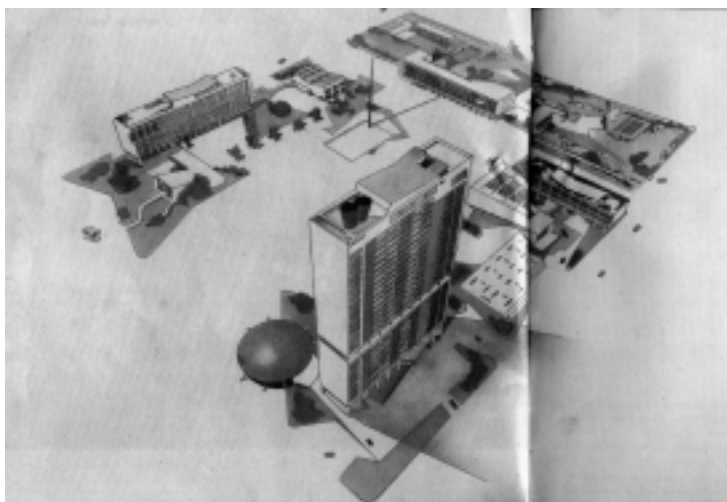


Fig. 28 Perspectiva aérea do projeto equipe Azambuja . Centro Cívico de Curitiba

Não só a monumentalidade do conjunto arquitetônico projetado representa o centro político e de comando, afirmação de Curitiba como capital do estado, como também o referencial paradigmático moderno, como um processo de construção nacional e do próprio modernismo. O movimento com as obras do Centro Cívico, conjuntamente com outras obras alusivas ao 1º Centenário da emancipação política do Paraná, promoveram uma reação de euforia pelo inusitado porte das construções. A inauguração do Palácio do Governo e do Tribunal do Júri foi realizada em 19 de dezembro de 1954. Os edifícios da Assembléia Legislativa e Plenário e o das Secretarias não estavam concluídos. Comentário da Revista Ilustração Brasileira:

(...) O imponente conjunto de repartições públicas estaduais, que é o Centro Cívico, está sendo levantado em local alto e aprazível, com linda vista panorâmica da cidade de Curitiba. O acesso, partindo-se da praça Tiradentes, será feita pela rua Barão do Cerro Azul e pela avenida Cândido de Abreu, que se transformarão numa linda artéria asfaltada, com 48 metros de largura, tendo uma faixa de rolamento de 18 metros, canalização elétrica subterrânea, arborização e ruas próprias e anexas à avenida, para estacionamento de veículos. Ocupará um terreno com área aproximada de 300.000 metros quadrados, sendo o espaço a ser coberto pelas construções, de 110.000 metros quadrados. No Centro Cívico, será instalada a sede do Governo do Paraná, reunindo-se em seus modernos edifícios, os órgãos dirigentes do Estado: o Legislativo, o Executivo e o Judiciário.

O bloco arquitetônico compor-se-á dos seguintes edifícios:

1- Palácio Iguazú (palácio do governo) – 4 pavimentos; (figuras 29 e 30)



Fig. 29 Maquete Palácio Iguazú . Centro Cívico de Curitiba



Fig. 30 Maquete Palácio Iguazú . Centro Cívico de Curitiba



Fig. 31 Maquete Palácio da Justiça . Centro Cívico de Curitiba



Fig. 32 Maquete Legislativo . Centro Cívico de Curitiba



Fig. 33 Maquete Palácio da Justiça . Centro Cívico de Curitiba

2- Palácio da Justiça - 8 pavimentos, - projeto do dr. Flávio Régis do Nascimento; (figuras 31 e 33)

3- Assembléia Legislativa; (figura 32)

4-Secretarias da Assembléia - projetos do dr. Olavo Redig de Campos;

5- Secretarias de Estado - 33 pavimentos, 80 metros de frente, 22 de fundo e 145 altura - projeto do dr. Sérgio Roberto Santos Rodrigues; (figura 34)

6-Tribunal Eleitoral; (figura 35)

7-Tribunal do Júri - projetos do dr. Flávio Régis do Nascimento; (figura 36)

8- Casa da Criança, - projeto do dr. Edmir D'Avila. Além destes magníficos palácios, o Centro Cívico terá uma cúpula de cimento armado, a maior abóboda desse gênero no mundo, pois o seu diâmetro será de 52 metros. Nessa cúpula funcionarão a Recebedoria e a Pagadoria do Estado.

Em frente ao Palácio Iguaçu construir-se-á um espelho d'água com 35 metros de largura por 50 metros de comprimento. Afora esse embelezamento, o Centro Cívico terá também uma grande e linda praça, ornada com modernas estátuas simbólicas, e será contornado por uma avenida marginal, destinada ao trânsito de veículos.

A construção desse grupo arquitetônico de gigantescas proporções, que é empreendimento dos mais notáveis da engenharia nacional, obedece às mais modernas técnicas funcionais, a que se juntarão belos e impressionantes detalhes, formando um todo em que estarão reunidas à utilidade das construções, e beleza de traços e a harmonia do conjunto, características desse primeiro Centro Cívico do Brasil.¹

Para os festejos foi traçada uma avenida com pavimentação em concreto, no prolongamento da Avenida Cândido de Abreu que conduziria os convidados diretamente ao Palácio para as solenidades de gala. Foi a primeira transgressão do projeto original, que previa uma praça-explanada livre de veículos; estes, como se lê no texto acima, contornariam os edifícios em uma anel. Essa avenida permanece até hoje, como uma variante do projeto inicial.

Em 1977, com a proposta de paisagismo de Burle Marx, a idéia da praça- explanada é reconsiderada. Um grande piso liberaria as visuais do palácio que compõe o conjunto acrescido da introdução de canteiros de vegetação e

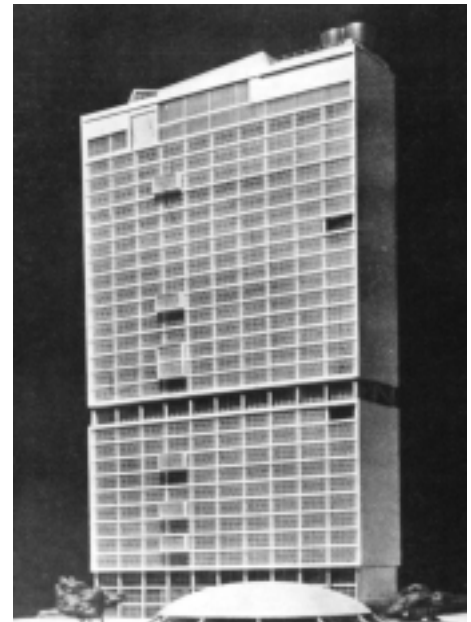


Fig. 34 Maquete edifício das Secretarias . Centro Cívico de Curitiba



Fig. 35 Maquete Tribunal Eleitoral . Centro Cívico de Curitiba



Fig. 36 Maquete Tribunal do Júri . Centro Cívico de Curitiba

¹ "Edição Comemorativa do Centenário do Paraná". IN: *Ilustração Brasileira*, n224, dez.1953, p.192.

espelho d'água. O projeto de Burle Marx previa o novo projeto do Anexo da Assembléia Legislativa², os edifícios das Secretarias de Estado³ e a Escola Normal (Instituto de Educação do Paraná)⁴ que, em 2002 foi adaptado para o agora chamado Museu Oscar Niemeyer.

Para a elaboração do projeto, narra Sérgio Rodrigues em artigo escrito em 1955, em suas primeiras etapas, foi utilizado o escritório de Flávio Redig, na Rua da Quitanda, no Rio de Janeiro. Lúcio Costa acompanhava atentamente esses primeiros passos. As mesas redondas que realizavam no escritório carioca eram feitas paralelamente às obras que *em Curitiba já corriam céleres*. As informações recebidas motivavam muitas das decisões tomadas.

Para ele, Sérgio, coube em especial o projeto do prédio das Secretarias de Estado, com trinta pavimentos, que seria o contraponto vertical junto à praça, com edificações com tendência horizontal.

A praça central, continua, foi motivo para longos debates e a opinião de Lúcio Costa foi decisiva para seu dimensionamento e suntuosidade, tendo a praça São Marcos, em Veneza, sido uma das fontes de inspiração. A euforia do grupo era grande, antevendo aquela área repleta de pessoas em dias de comemoração.

Dia após dia via orgulhoso subirem os pilares do "meu palácio" sobre os grandes tubulões das fundações, dimensionados para suportarem a carga dos 33 pavimentos. O centenário do estado ocorria no mesmo período e fui encarregado de desenhar a capa do folheto descritivo das Obras do Centro Cívico....

Mas todo esse sonho foi destruído quando uma geada de enormes proporções desequilibrou as finanças do estado alterando todo o projeto do Centro Cívico.⁵

² Projeto dos arquitetos Joel Ramalho, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner

³ Projeto dos arquitetos Luiz Forte Neto, Orlando Busarello e Dilva Busarello.

⁴ Projeto do arquiteto Oscar Niemeyer.

⁵ Trecho de artigo de Sérgio Rodrigues, publicado em 1955 em revista especializada de arquitetura de interiores, entregue pelo autor como parte de entrevistas em 2003 e 2005.

Como se pode ver, o entusiasmo motivado pela realização de algo que viesse a ter uma representação nacional, em termos arquitetônicos e políticos, toma conta da equipe de arquitetos e do governo. A presença de Lúcio Costa, que quase uma década depois estaria projetando Brasília, mostra o significado da obra para a arquitetura brasileira. Do bloco das secretarias, mencionados por Sérgio Rodrigues, restaram esqueletos de uma obra inacabada, símbolos de um projeto que não chegou ao fim, como também da falta de atenção, por parte dos poderes públicos, em dar continuidade a um projeto que, na sua época, simbolizou a entrada do novo na cidade de Curitiba. Construía-se, com esse projeto, um marco simbólico para uma identidade paranaense dessa vez com projeção real para fora do estado, nacional, e internacional. A maquete do projeto foi apresentada na 2ª Bienal de São Paulo e a revista *Architecture d'Aujourd'hui* comenta o projeto em seu número especial sobre o Brasil.⁶ (ver anexo p.169)

Alguns pontos podem ser salientados para a compreensão do projeto do Centro Cívico de 1951:

- A forma urbanística, implantada no espaço já destinado por Agache, mas com novas estratégias compositivas e doutrinárias que a equipe de arquitetos trouxe em sua bagagem, adaptando a novas formas urbanísticas.
- As estratégias compositivas para preencher a esplanada deste espaço urbano ainda não desenvolvido, evidenciam a força e o caráter monumental do conjunto administrativo a ser implantado.

⁶ _____ IN: *Brésil: l'architecture d'aujourd'hui*, n42-43, outubro 1952, ano 23. Número especial sobre Arquitetura no Brasil.

O repertório reflete a inspiração de Le Corbusier, com as raízes da nova arquitetura da escola carioca, o que confirma o seu caráter renovador. Finalmente se passaram poucos anos da conclusão do Ministério da Educação e Cultura no Rio de Janeiro. A equipe poderia ser chamada de segunda geração.

Pode-se concluir que o projeto original do Centro Cívico era composto de espaços e edificações não compreendidos pelos integrantes do poder público e pela população que não o adotou para o seu lazer. O espaço cívico idealizado por Agache tornou-se um “espaço burocrático”, não provocando a feição que mereceria este conjunto.

A execução do projeto do Centro Cívico não foi concluída, excetuando-se o Palácio Iguazú (sede do governo) e o Tribunal do Júri. Todos os edifícios construídos a seguir sofreram modificações comprometedoras, deformando a idéia da proposta inicial.

Apresentação da equipe que elaborou o projeto de 1951

Para elaborar o projeto do Centro Cívico de Curitiba foram convidados os arquitetos a seguir:

David Xavier de Azambuja nasceu em Curitiba a 27 de novembro de 1910 e teve a maior parte de sua formação educacional na cidade do Rio de Janeiro onde, aos vinte e dois anos, graduou-se “Engenheiro Arquiteto” pela Escola Nacional de Belas Artes.

Em 1937 David Xavier de Azambuja viajou aos Estados Unidos para fazer aperfeiçoamento em paisagismo, estudando na *The American Landscape School*, em Iwoa. Resultado de seus já expressivos trabalhos na cidade do Rio de Janeiro, em 1940, foi agraciado com diploma e medalha de ouro na *V Exposição Pan-Americana de Arquitetura e Urbanismo*, que teve sede no Uruguai.

De 1940 a 1955, pelo Departamento de Urbanismo, foi membro da Comissão de Planejamento da cidade do Rio de Janeiro. Em 1949, aprovado em primeiro lugar em concurso público, assumiu a cátedra de Composição Decorativa na Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil e o Diploma de Doutor em Arquitetura.⁷

Em 1973, decidido a voltar à sua terra de origem, transferiu-se para a Universidade Federal do Paraná, sendo lotado no Departamento de Silvicultura e Manejo como responsável pela cadeira de Parques Jardins no Curso de Engenharia Florestal.

Azambuja contou um significativo acervo de obras na sua vida profissional. Na área de arquitetura, em Curitiba,

⁷ FIEDLER, Liana Ruth (org.). *Plantas Ornamentais por David Xavier de Azambuja*. Curitiba: Gráfica Avenida, 2000.

destacam-se o Palácio Iguazú (Centro Cívico) e os Edifícios da Reitoria (figura 37) e das Faculdades de Filosofia e de Economia da Universidade Federal do Paraná.

Entre outras obras de paisagismo, estão as do Jardim Zoológico do Rio de Janeiro, dos jardins da Embaixada da Grã-Bretanha, do Teresópolis Golf Club (RJ) e do Itanhangá Golf Club do Rio de Janeiro.

Faleceu em 1981.



Fig. 37 Perspectiva Reitoria da Universidade Federal do Paraná . Curitiba . PR

Olavo Redig de Campos nasceu no Rio de Janeiro em 22 de maio de 1906. Fez seus estudos elementares em Berlim, completando seu curso secundário num Liceu Francês, onde se bacharelou em Filosofia e Letras. Formou-se em Arquitetura, pela Real Escola Superior de Arquitetura de Roma. Prestou exames na Politécnica de Milão, que lhe conferiu o diploma que o habilitava ao exercício da profissão na Itália. Voltando ao Brasil, em 1931, obteve a revalidação de seu diploma.

Trabalhou como arquiteto para o Ministério das Relações Exteriores, tendo sido responsável, entre outras obras, pelo projeto da embaixada brasileira em Washington.

Em 1953, participou da II Bienal de São Paulo, com o projeto para a sede da Assembléia Legislativa do Estado do Paraná. Destacam-se também em seu trabalho os projetos para o Centro Social da Casa do Pequeno Trabalhador, no Rio de Janeiro (1942); a casa de Walter Moreira Salles, também no Rio (1951). (figuras 38 e 39)

A obra que é hoje sede da Fundação Moreira Salles, foi projetada por Redig, na Gávea, em 1951, para a residência da família de Walter Moreira Salles. O resultado é uma obra de vocabulário modernista, com proporções adequadas à condição de um palacete. A leitura que fez Lauro Cavalcanti é a retomada da arquitetura colonial através do uso de um pátio ao redor do qual se desenvolve toda a construção. *Cessam aí, entretanto, as alusões à arquitetura do passado. Vários estilemas modernistas foram utilizados em escala e requinte de acabamento difíceis de encontrar em construções comuns. Por vezes o agigantamento dos elementos perturba a harmonia da composição, como é o caso, por exemplo, da parede de enormes cobogós que limita o terraço. Uma cobertura ondulada assinala a pérgola que liga a casa à piscina, em metáfora de movimentos de água. Um dos pontos*

*altos da residência são os jardins, de autoria de Roberto Burle Marx. Merecem destaque, igualmente, um painel de azulejos do mesmo Burle Marx e uma escultura em bronze de Maria Martins com uma jovem tocando harpa em seus próprios cabelos que gira lentamente, dando uma volta completa ao cabo de um dia.*⁸

Sérgio Rodrigues, em entrevista ao autor, comentou sua participação destacada na concepção do projeto do Centro Cívico, na época elaborado em escritório na Rua da Quitanda, no Rio de Janeiro.

Faleceu em 1984.



Fig. 39 Casa de Walter Moreira Salles . Rio de Janeiro



Fig. 38 Casa de Walter Moreira Salles . Rio de Janeiro

⁸ CAVALCANTI, Lauro (org.). **Quando o Brasil era moderno: guia de Arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

Sérgio Rodrigues foi diplomado pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, em 1951. Exerceu a função de monitor, posteriormente auxiliar de ensino da cadeira de *Composição decorativa*, na mesma Universidade.

Em 1949 fez uma viagem de estudos à Europa.

Já na época, quando era estudante de arquitetura da Faculdade Nacional de Arquitetura no Rio de Janeiro, no início dos anos 50, se tornou assistente de David Azambuja, dividindo com ele não somente os trabalhos didáticos, como também participando em seus projetos particulares. Foi nesse momento que o governador do Paraná fez o convite a Azambuja para projetar o Centro Cívico de Curitiba, o que justificou a sua participação na equipe em companhia também de Olavo Redig de Campos e Flávio Régis. Ainda como acadêmico, teve a chance de projetar, para o Centro Cívico, o edifício de 33 pavimentos e uma cúpula de concreto armado de 8 centímetros de espessura e de 52 metros de diâmetro.

De acordo com Sérgio Rodrigues, no escritório de Flávio Régis, o projeto foi concebido e desenvolvido nas primeiras etapas por uma equipe de arquitetos, engenheiros, desenhistas e auxiliares. *Esses primeiros passos foram atentamente acompanhados pelo mestre Lúcio Costa, que para minha admiração e prazer, me distinguiu com uma atenção especial, talvez por ser eu o mais jovem do grupo (23 anos) que, na época, estava beirando os 50 anos. Na realidade meu diploma profissional só chegaria em dezembro de 51, o que era motivo de brincadeiras, inclusive do próprio Governador, quando pelo menos duas vezes ao mês comparecíamos em Curitiba para reuniões com engenheiros e empreiteiros da obra.*⁹ Foi neste ambiente que muito se discutiu sobre arquitetura, planejamento urbano, entre

⁹ RODRIGUES, Sérgio Roberto Santos. IN: **Artigo escrito em 1955.** (ver anexo p.163)

outros temas pertinentes à época.

A sua estada em Curitiba não somente o introduziu profissionalmente na arquitetura, como também o impulsionou para uma área correlata, a do desenho de interiores, mais precisamente na concepção e produção de móveis. A cidade era o maior pólo madeireiro do país, o que o levou a se engajar diretamente no ramo mobiliário. Em 1953 atuou na Móveis Artesanal Paranaense, situada à Praça Carlos Gomes, a primeira loja de mobiliário contemporâneo em Curitiba.¹⁰ (figura 45) *Ainda que Sérgio estivesse associado aos designers, irmãos Carlo e Ernesto Hauner, que já possuíam uma ligação mais específica com o setor, e apesar das esperanças que pairavam sobre as cabeças dos brasileiros, o empreendimento não conseguiu conquistar o mercado. Em seis meses, um único sofá fora vendido.*¹¹ A produção brasileira nesse setor, em meados dos anos 1950, ainda estava muito presa aos estilos, e a sua renovação exigiria duras batalhas. Sérgio sabia que a única arma que dispunha era o desenho e foi por aí que enveredou, redefinindo os padrões do design da mobília. Nesse tempo outros designers adotaram essa atitude, como Joaquim Tenreiro e José Zanine Caldas.

O design brasileiro ficou conhecido através de Sérgio Rodrigues, principalmente pelo primeiro prêmio obtido com a *poltrona mole*, em Cantu, na Itália. (figura 41)



Fig. 40 Ilustração Poltrona Mole (1965)



Fig. 41 Capa do livro Arquteectura Interior (1965)



Fig. 42 Banco Sonia (1997)



Fig. 43 Cadeira Lucio Costa (1956)

¹⁰ CALS, Soraia (org.). **Sérgio Rodrigues**. Rio de Janeiro: Icatu, 2000.

¹¹ RODRIGUES, op. cit.

Para Lúcio Costa, em algumas peças Sérgio Rodrigues conseguiu resgatar o espírito da mobília tradicional e também aspectos do Brasil indígena.

Millôr Fernandes descreve a família Rodrigues, quase todos intelectuais realizados, que não deixam Sérgio isolado nas suas realizações criativas. Pegou de um o talento visual, de outro a capacidade de formalizar, de um terceiro a tara da individualização, isto é roubou de toda a família. São eles: jornalistas (Mário, Paulo, Augusto); jornalista, dramaturgo (Nelson); desenhista (Irene); atriz (Dulce); cineasta (Milton).



Fig. 44 Croqui Poltrona Leve Oscar Niemeyer

Fig. 45 Interior da loja Móveis Artesanal Paranaense, c.1954

Flávio Régis do Nascimento formou-se em Arquitetura pela antiga Escola Nacional de Belas Artes, em 1931. Autor de mais de uma dezena de projetos executados, entre os quais se destacam a Creche Baronesa de Limeira (S. Paulo), o Sanatório Manoel Vitorino e a Colônia de Psicopatas de Pedras Pretas (Bahia).

Foi um dos cinco arquitetos selecionados para estudar a proposta para o Centro Técnico de Aeronáutica, construído em São José dos Campos (S. Paulo). Obteve o segundo prêmio do Salão de Arquitetura da Prefeitura de São Paulo, em 1950.

Foi no escritório de Flávio Régis, no Rio de Janeiro, o ponto de reunião da equipe de arquitetos que elaborou o Centro Cívico. Sérgio Rodrigues lembrou as visitas de Lúcio Costa e os comentários sobre o projeto, principalmente o da importância da praça configurada pelo conjunto de edifícios governamentais, remetendo a justificativa aos exemplos clássicos, principalmente pela leitura do espaço da Praça de S. Marcos, entre outros.

A Arquitetura Simbólica e Monumental

O desenvolvimento de uma linguagem com características da arquitetura em conceitos modernos, desenvolvida no Rio de Janeiro nos anos de 1940, denominada de Escola Carioca, será incorporada em Curitiba por uma equipe de uma geração seqüente a dos arquitetos que desencadearam este movimento.

Vieram impregnados de concepções modernas suficientemente desenvolvidas para responder às expectativas de um estado brasileiro que pretendia afirmar a sua importância perante a nação.

A análise deste momento por Hugo Segawa mostra que a influência da linha carioca se verifica nas obras de destaque em todo o país, seja pela participação direta de arquitetos do Rio de Janeiro ou pela divulgação de publicações especializadas.¹²

A equipe de arquitetos trouxe uma formação dentro dos fundamentos doutrinários definitivos do ensino profissional contemporâneo, que abrange no conjunto, indissolúvelmente, os três problemas que constituem um problema único, assim classificado por Lúcio Costa: o problema técnico da construção funcional; o problema sociológico do planejamento urbano; o problema plástico de expressão arquitetural e em sua acepção mais ampla, nas relações com a pintura e escultura.¹³

Segawa entende que o repertório formal e projetual mais ou menos codificado da linguagem carioca facilitou o desenvolvimento desta arquitetura moderna com maior ou menor fidelidade e acerto.¹⁴

A concepção do espaço do Centro Cívico, como desafio, deveria conter, na sua arquitetura, os aspectos sógnicos da modernidade e o caráter monumental, concebidos com uma intenção plástica particular em função da época, do meio e do programa determinado.

¹² SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990*. São Paulo: EDUSP, 1999, p.141.

¹³ COSTA, Lúcio. "Imprévu et importance de la contribution des architectes brésiliens au développement actuel de l'architecture contemporaine". IN: *Brésil: L'Architecture D'Aujourd'Hui*. n.42-43, out.1952, ano 23, p.4.

¹⁴ SEGAWA, op. cit., p.141.

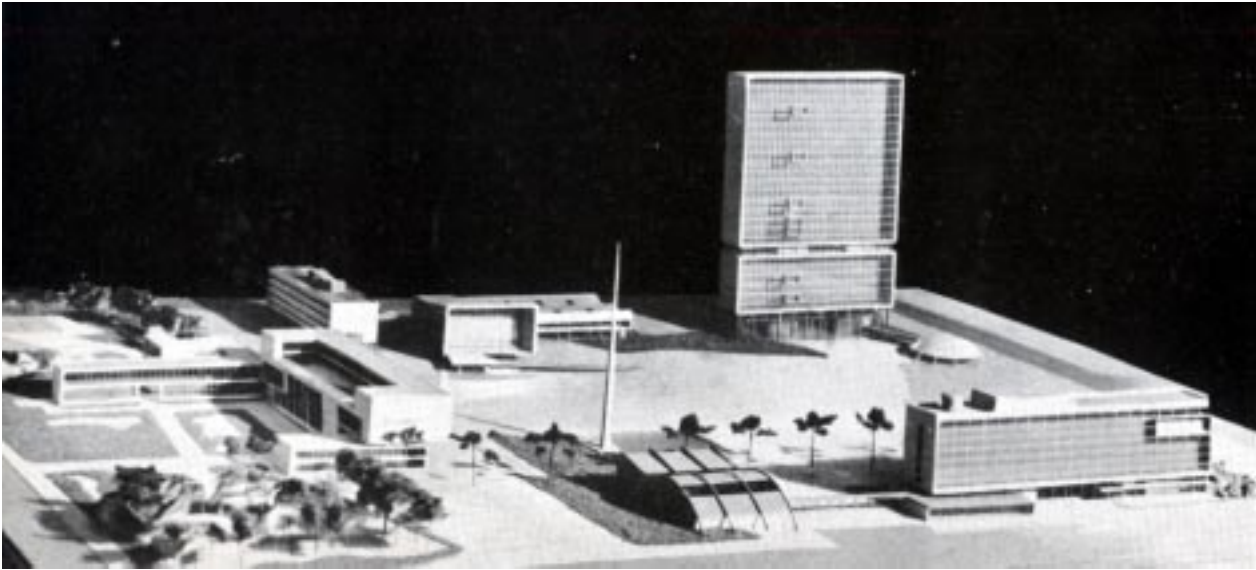
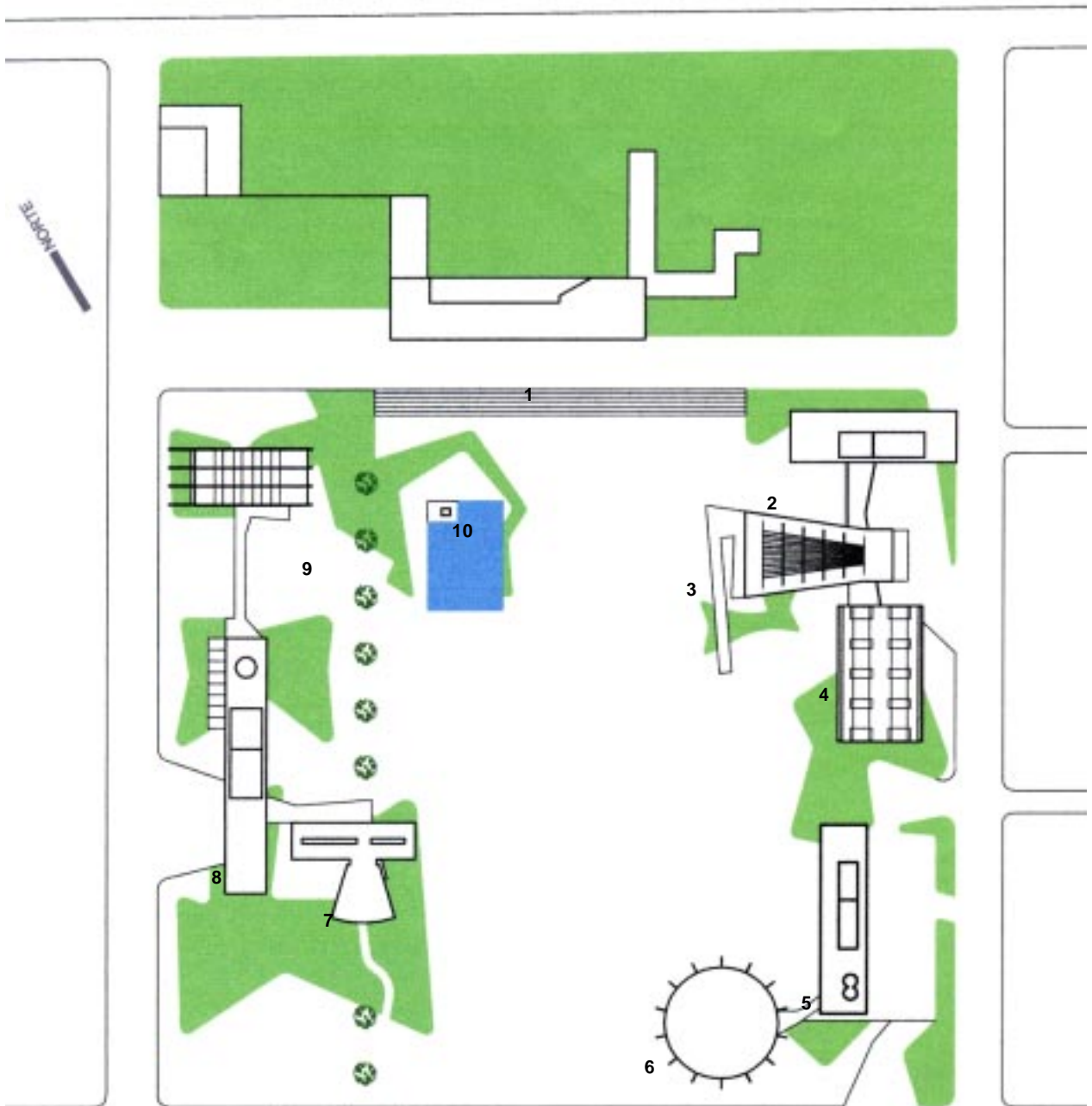


Fig.46 Maquete Centro Cívico Curitiba



Fig.47 Maquete Centro Cívico Curitiba



Legenda:

- 1 Palácio do Governo
- 2 Assembléia Legislativa
- 3 Plenário
- 4 Câmara dos Deputados
- 5 Edifício das Secretarias
- 6 Cúpula Pagadoria e Recebedoria
- 7 Tribunal do Júri
- 8 Palácio da Justiça
- 9 Tribunal Eleitoral
- 10 Monumento e espelho d'água
- Grama
- Palmeira



Fig.48 Implantação Centro Cívico Curitiba

Leitura crítica do projeto de 1951

Para a compreensão do projeto elaborado em 1951, foram feitas leituras com base nos levantamentos do projeto original e nas remontagens executadas especialmente para este trabalho, tendo em vista que muitos dados e desenhos foram extraviados. Das fotografias das maquetes foi possível redesenhar a planta de implantação com a proposta paisagística da grande praça. **(figura 48)** Pode-se notar em certas coberturas, soluções de iluminação zenital, incomuns nas edificações da época. Foram elaborados desenhos das elevações dos edifícios para as Secretarias de Estado e do Judiciário, com o auxílio dos ajustes discutidos pelo autor com o arquiteto Sérgio Rodrigues, principalmente no que se refere à correção das proporções, quando fez notar que na concepção da composição deste projeto foi utilizado o sistema de medidas das series do MODULOR, desenvolvido por Le Corbusier desde 1942. Esta ferramenta teve como base as dimensões funcionais do corpo humano e as dimensões estéticas da seleção áurea definida matematicamente, resultando o sistema de medidas harmônicas, aplicável universalmente na arquitetura.

Alguns pontos podem ser salientados nesta leitura:

A nova forma urbanística, implantada no mesmo espaço destinado por Agache, em 1941, com novas estratégias doutrinárias e compositivas adotadas pela equipe de arquitetos, colocam em prática o novo ideário urbanístico preconizado pelos CIAMs:

- O sítio situado em uma explanada, ligeiramente elevada, a 1.700 metros do centro tradicional da cidade, a Praça Tiradentes. Do ponto de vista arquitetural, o Centro Cívico é concebido para

dominar a cidade. O partido adotado pelos arquitetos se define por um jogo de volumes arquitetônicos dispostos em um quadrilátero, compositivamente arranjados ao longo do perímetro, liberando assim, o espaço da grande praça.

- O quadrilátero de 110.000 metros quadrados, que ocupa um terreno com área aproximada de 300.000 metros quadrados, é de topografia suave e ascendente, geograficamente situada entre morros na continuação de um fundo de vale que vai conter a Avenida Cândido de Abreu. A circulação dos veículos segue o perímetro periférico do conjunto onde estão localizados os estacionamentos destinados às autarquias. A grande praça pavimentada por placas de granito, obedecendo a uma modulação de 2 x 2 metros, será destinada aos pedestres.
- O grande monumento, um obelisco de 80 metros de altura, alusivo ao 1º Centenário de Emancipação Política do Estado, estaria localizado em um espelho d'água, contrapondo com a tendência horizontal da edificação do Palácio do Governo.
- A organização do espaço, a ordenação da volumetria e o resultado formal propostos são embasados nos conceitos ideais da nova arquitetura. A ausência de ruas liberaria uma grande esplanada, onde estariam dispostas, ordenadamente, as edificações em uma nova concepção estrutural do espaço urbano.

- A interposição das edificações implantadas nas bordas da esplanada, mesmo que afastados entre si, enclausurariam o espaço central vazio da praça. Estas edificações estão setorizadas e dispostas em três compartimentos, regidos pelo domínio do Palácio do Governo, posicionado de maneira assimétrica sobre o eixo central norte-sul, de ligação com o centro tradicional da cidade, que vai determinar a Avenida Cândido de Abreu. A leste se localizam os três blocos do Legislativo e o bloco laminar de trinta andares das Secretarias de Estado junto à cúpula da Pagadoria. O Palácio da Justiça, uma lâmina de média altura, do outro lado da praça, de forma alongada, compõe com o Plenário do Tribunal do Júri e mais adiante com o Tribunal Eleitoral.
- Não há edificações repetidas, seja pela imposição programática ou mesmo pela autonomia de cada arquiteto da equipe. A mesma linguagem arquitetônica é que garante a unidade do conjunto, configurados pelo sistema construtivo em concreto, de pilotis cilíndricos revestidos com granito, afastados das esquadrias externas, que são enquadradas pelas empenas cegas laterais e coberturas. Essa determinação de harmonização compositiva, perseguida pelos arquitetos, foi possível pelo auxílio do **modulor**. No projeto foi aplicado o sistema da série azul.
- Para a percepção total do conjunto, o usuário deveria deixar o veículo para se apropriar do espaço a pé, como um *flaneur baudelairiano*¹⁵, ou para participar de eventos cívicos que ocorriam frequentemente naquela época. O acesso às áreas de estacionamentos, juntos dos diversos

¹⁵ A figura do “flaneur” é constantemente usada por: BAUDELAIRE, Charles. **A Modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

setores, se faria pela avenida de contorno.

- A nitidez do conjunto de palácios, garantida pela praça vazia sem obstáculos, viria a reforçar o caráter monumental do conjunto administrativo.

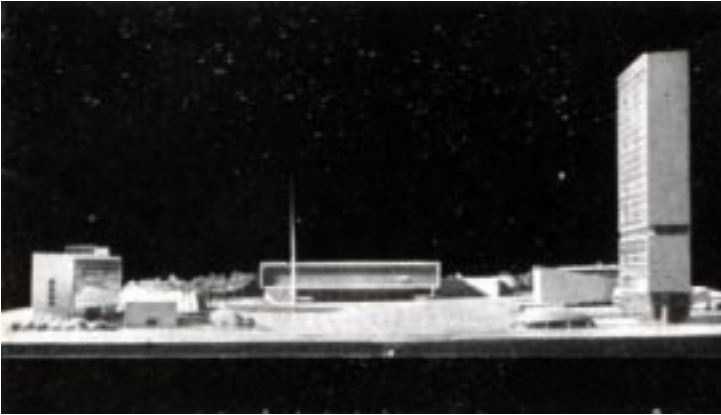


Fig.49 Maquete Centro Cívico Curitiba . 1951

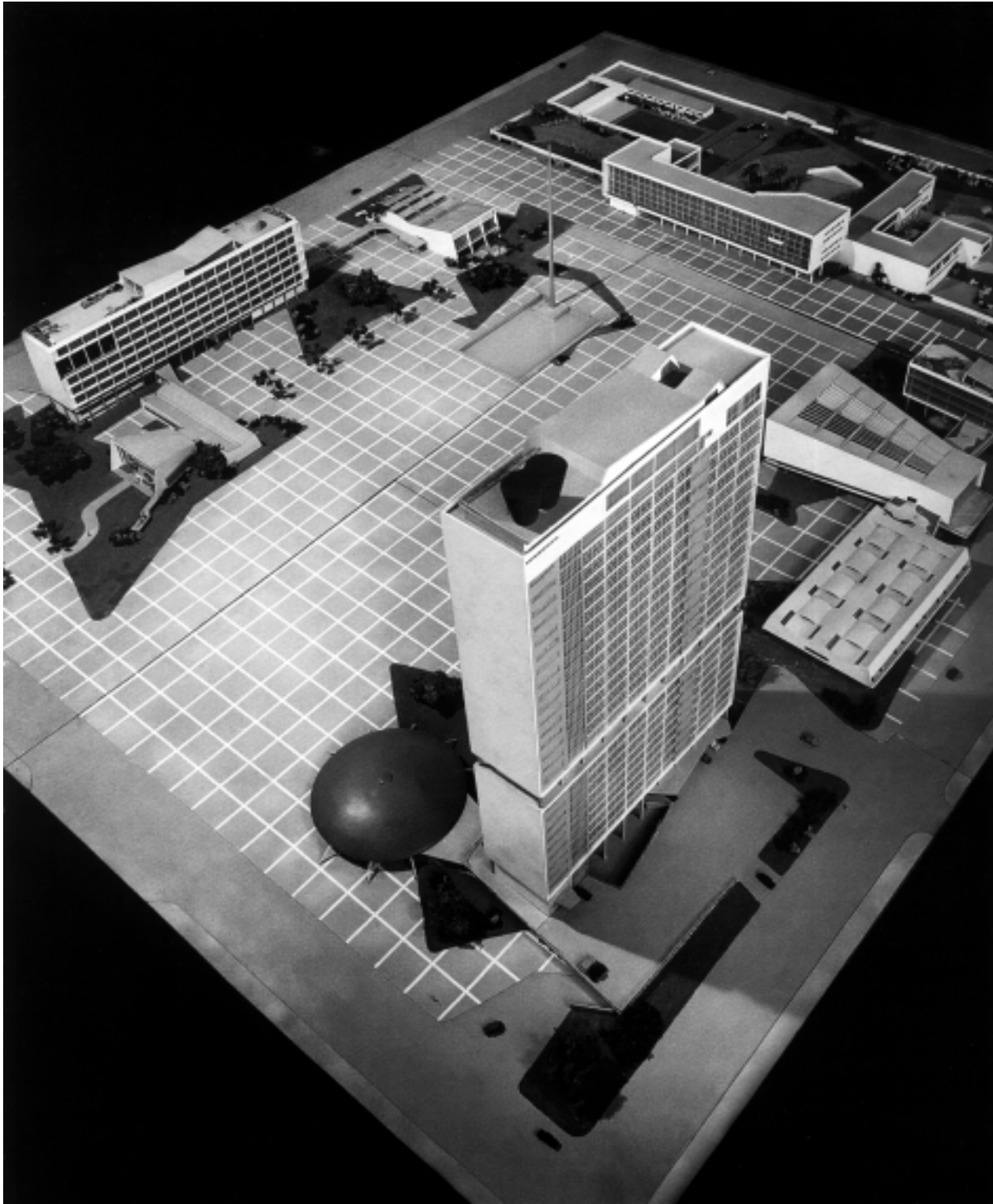
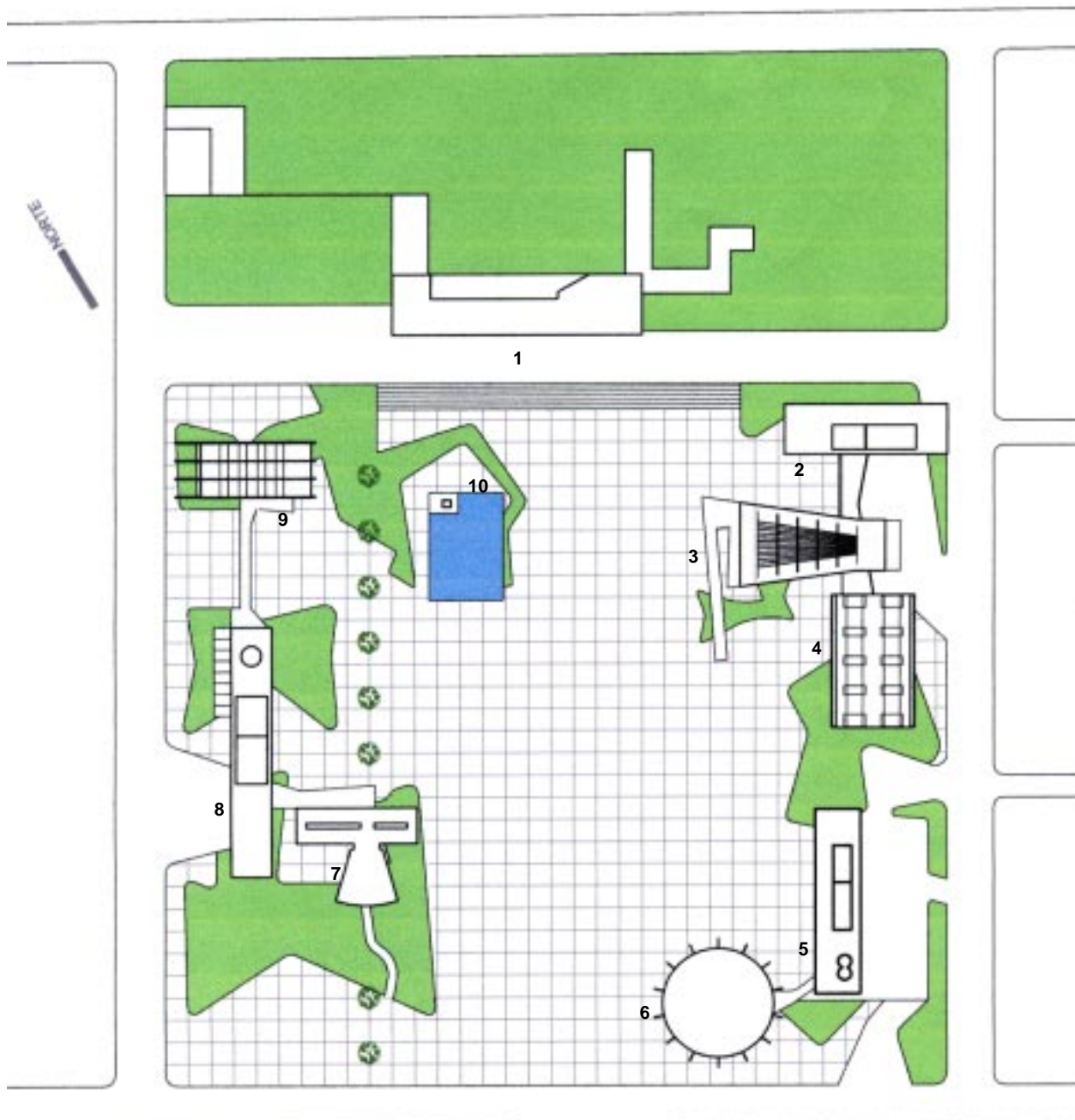


Fig.50 Maquete Centro Cívico Curitiba



Legenda:

- 1 Palácio do Governo
- 2 Assembléia Legislativa
- 3 Plenário
- 4 Câmara dos Deputados
- 5 Edifício das Secretarias
- 6 Cúpula Pagadoria e Recebedoria
- 7 Tribunal do Júri
- 8 Palácio da Justiça
- 9 Tribunal Eleitoral
- 10 Monumento e espelho d'água



Fig.51 Implantação Centro Cívico Curitiba .
com desenho de piso

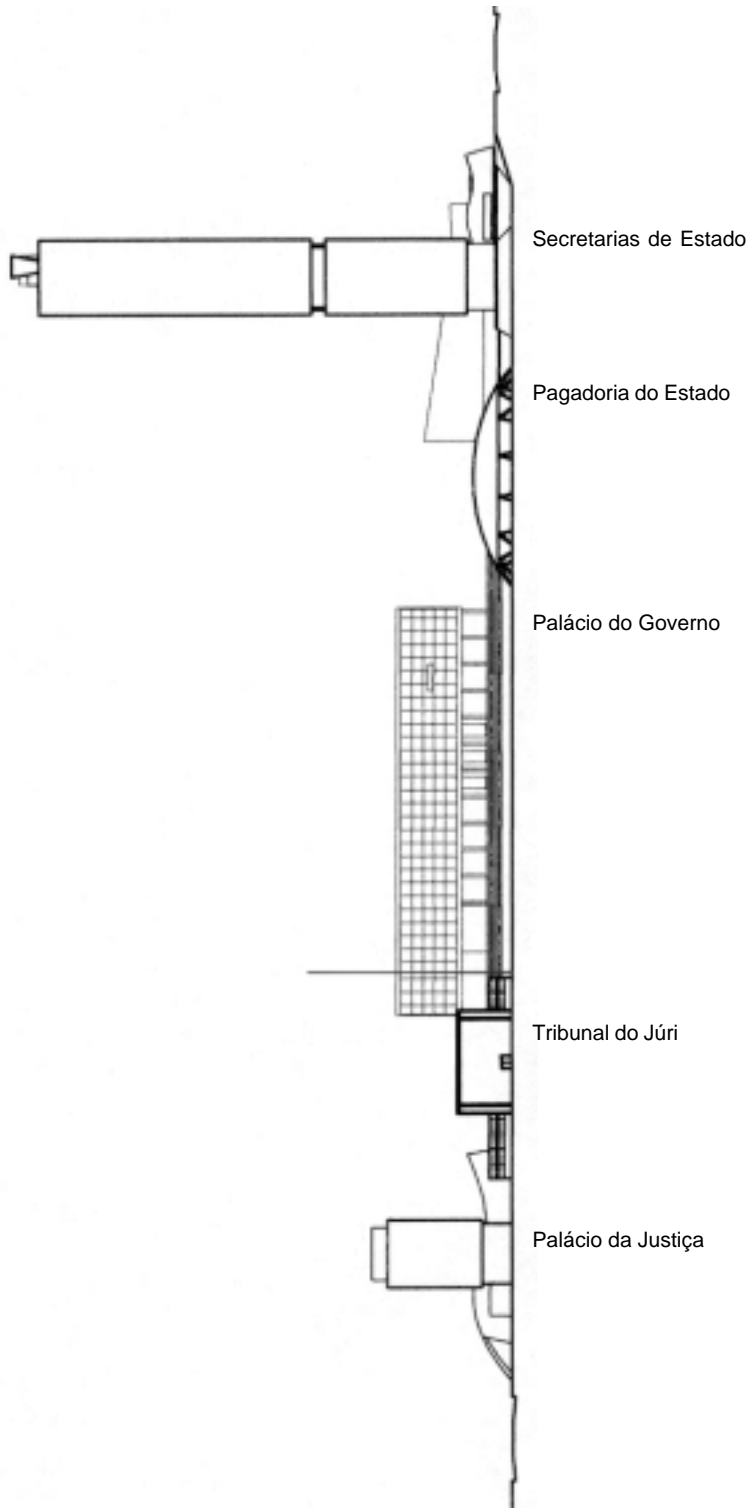


Fig. 52
Seção Norte

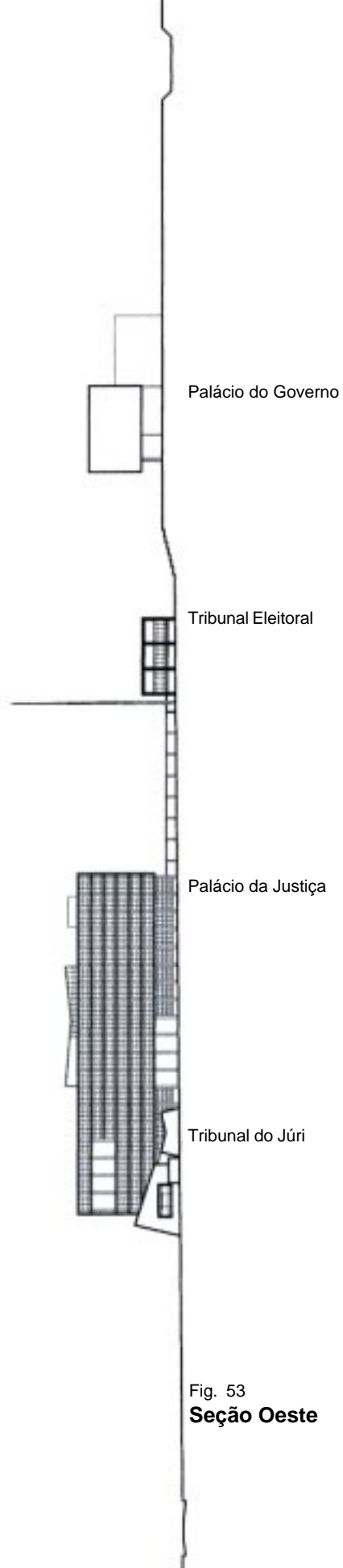
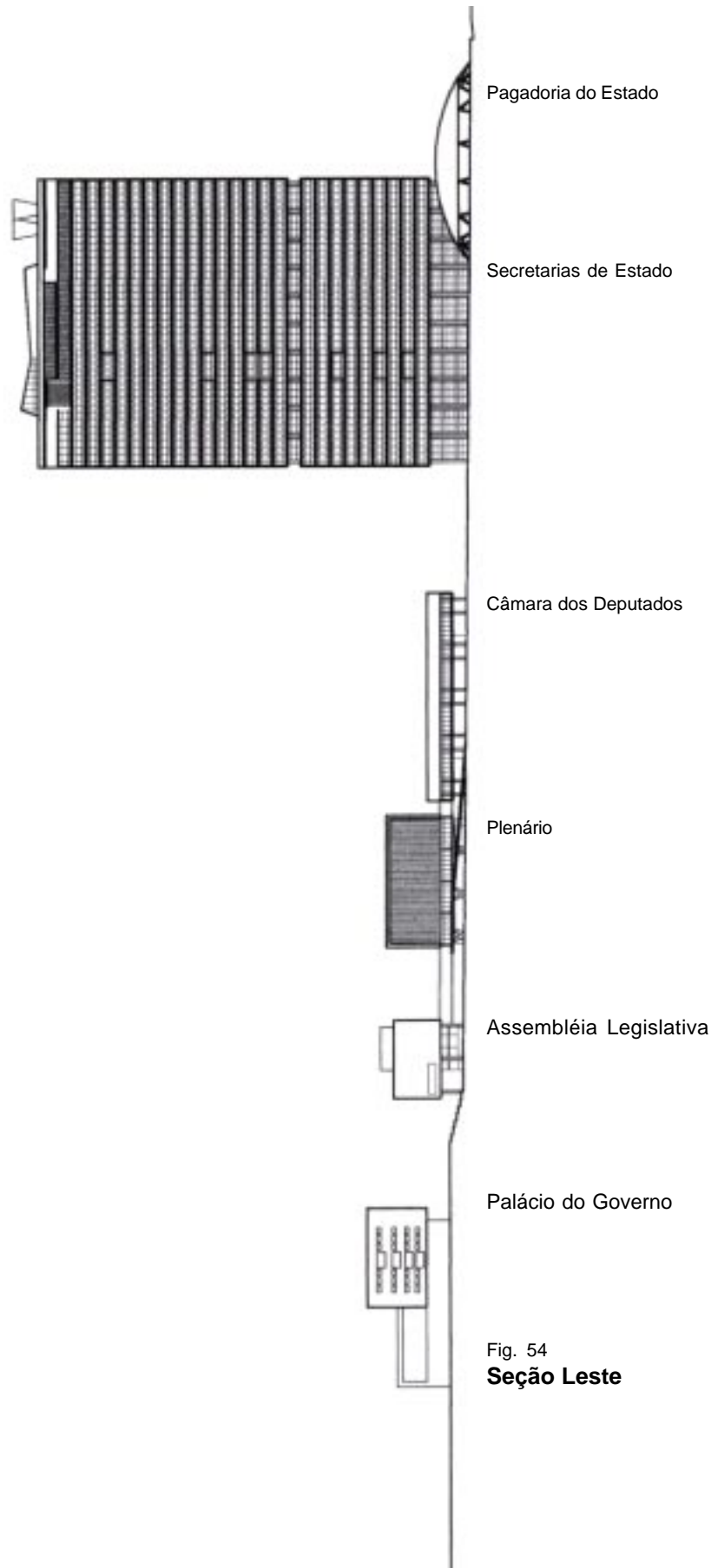


Fig. 53
Seção Oeste



Praça

A grande praça do Centro Cívico é configurada pela organização das massas circundantes, como resultado do processo de composição arquitetônica de edifícios isolados ou em grupos, posicionados em três lados, determinando um quadrilátero. O jogo de massas edificadas, com espaços vazios, está subordinado a uma organização irregular, não estável, com um grau de fechamento suficiente para determinar a espacialidade da praça. Mesmo sendo esta um espaço único e os edifícios partes equidistantes ao seu centro, os espaços vazios entre as partes são possibilidades espaciais independentes. A arquitetura das diversas edificações, de mesma linguagem arquitetônica, promove a unidade do conjunto, mesmo considerando a volumetria diferenciada de cada bloco.

Analogamente, remetendo ao plano do Centro Cívico de Saint Dié (França) e também ao projeto de Chandigarh (Índia), as edificações são implantadas em uma grande esplanada e compositivamente dispostas e inter-relacionadas pelo sistema de eixos deslocados em uma combinação equilibrada de simetrias e assimetrias. A monumentalidade é garantida pelas distâncias e visuais a cada edifício.

Pode-se relacionar o projeto com a proposta espacial de Oscar Niemeyer para a sede da ONU, que se apóia na idéia de um conjunto de edificações que formam uma praça, composto por um prédio alto ligado a um bloco mais baixo, e pelo grande volume da assembléia que, implantados perifericamente ao terreno, determinam a grande praça das Nações Unidas. Niemeyer cria um espaço urbano secundário, tradicional em sua concepção, mas congregador das diversas atividades

desta organização, dando a este espaço o caráter de lugar. As raízes da nova arquitetura afirmam o seu caráter renovador sem, no entanto, romper com as tradições que a precederam.

Niemeyer sempre foi fiel à idéia do espaço congregador e direcionador, que estruturaram seus projetos. É o caso da praça que reúne os poderes constituídos em Brasília, da Universidade de Constantine (Argélia), entre outros. *...Numa composição arquitetural não existem apenas os espaços externos e internos, mas também o espaço próximo e distante, a terceira dimensão... ...Na arquitetura contemporânea tudo isso assume outra importância, pelos volumes inesperados que os programas estabelecem e a técnica e a imaginação do arquiteto diversificam.*¹⁶

Em Saint Dié, comenta Charles Jenks, a *piazza pública* é intencionalmente descartada por Le Corbusier, por representar a contaminação do passado e ser irrelevante para o futuro. Os veículos são mantidos fora da praça. Internamente os edifícios são implantados como se pertencessem a um parque de esculturas ao ar livre.¹⁷

A praça do Centro Cívico de Curitiba segue a proposta de Niemeyer para a ONU, estabelecendo a qualificação dos objetos arquitetônicos, promovendo também a relação do sentido próprio e do figurado a que se destina.

Está configurada a força e o caráter monumental ao conjunto administrativo. A leitura desse espaço é facilitada pela limpeza e nitidez sem obstáculos, onde o total é superior à soma das partes; o total provoca a análise das partes.¹⁸

¹⁶ NIEMEYER, Oscar. **Conversa de arquiteto**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

¹⁷ JENKS, Charles. **Le Corbusier and the continual revolution in architecture**. New York: The Monacelli Press, 2000.

¹⁸ MAHFUZ, Edson da Cunha. **Ensaio sobre a Razão Compositiva**. Belo Horizonte: UFV-AP, 1995.

David Azambuja projeta o edifício do **Palácio do Governo**, um bloco horizontal, que o destaca e determina a sua predominância em relação aos demais edifícios que compõem o Centro Cívico.

Esta predominância horizontal é marcada, de maneira preponderante, pela grande escadaria diante do Palácio e pelas linhas horizontais do grande balcão e do coroamento, que não é perturbada pelas saliências usuais de caixas d'água, casa de máquinas, elevadores, etc. As empenas laterais, o grande balcão e a cornija da cobertura formam um quadro que contem o grande pano de vidro, com destaque de um pequeno balcão de mármore do Gabinete do Governador. Os *pilotis*, com pilares de grande altura, elevam o corpo da edificação e são percebidos na continuação através da grande esquadria de vidro. Os pisos dos diversos pavimentos são afastados dessa esquadria, conferindo grande leveza à fachada principal. O resultado desta fachada do palácio se resume a uma grande moldura que enquadra o pano de vidro e o pequeno balcão do parlatório.



Fig.55 Maquete Palácio Iguaçu com Governador Munhoz da Rocha e Presidente da República Getúlio Vargas . Centro Cívico de Curitiba



Fig.56 Foto interna do Palácio Iguaçu com Governador Munhoz da Rocha Centro Cívico de Curitiba

Fig.57 Maquete Palácio Iguaçu . Centro Cívico de Curitiba

Fig 58 Maquete Palácio Iguaçu . Centro Cívico de Curitiba





Fig.59 Palácio Iguazú . Centro Cívico de Curitiba



Fig.60 Palácio Iguazú . Centro Cívico de Curitiba



Fig.61 Foto Palácio Iguazú em época de inauguração . Centro Cívico de Curitiba

Azambuja defende uma harmonia de contrastes pela a criação dos volumes laterais cegos, da residência do governador e opostamente o das circulações, com painel escultórico, mais tarde executado por Poty Lazzarotto.

O Palácio tem quatro pavimentos, acessados pelo grande hall, ornamentado com altas colunas de mármore paranaense, um painel de autoria do escultor H. Cozzo, executado em arenito, com relevos representando a produtividade do Paraná. Uma escada helicoidal acessa ao segundo pavimento, que liga à galeria nobre e esta terá acesso ao salão nobre do palácio assim como aos salões de recepção e ao salão de banquetes, com as demais instalações necessárias. No terceiro pavimento se localiza a área essencialmente do governador, das Casas Civil e Militar e as demais dependências, onde estão distribuídos os demais funcionários. O quarto pavimento é destinado à instalação da Secretaria de Estado, salão de recepção, gabinete de secretários, salas para comissões e assessores técnicos. A elevação posterior norte, estranhamente, não se relaciona com a fachada junto à praça, desrespeitando o conceito da volumetria prismática horizontal clássica deste ideário moderno.



Fig. 62 Palácio Iguaçu . Centro Cívico de Curitiba

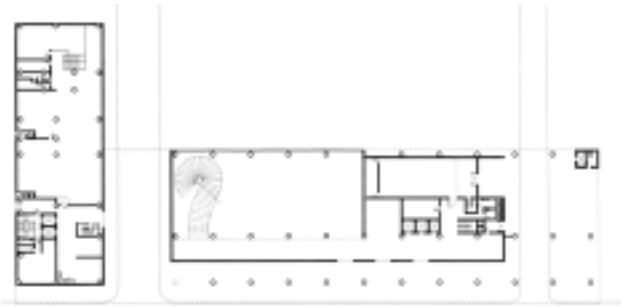


Fig. 63 Palácio Iguazú . Centro Cívico de Curitiba . Planta pavimento térreo

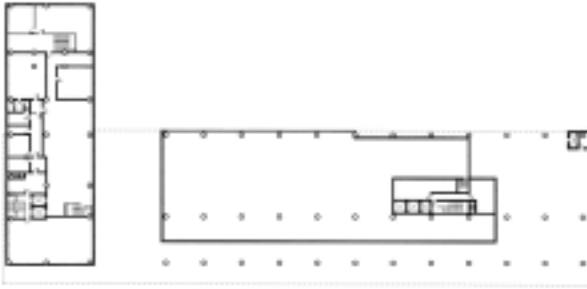


Fig. 64 Palácio Iguazú . Centro Cívico de Curitiba . Planta 1 pavimento intermediário

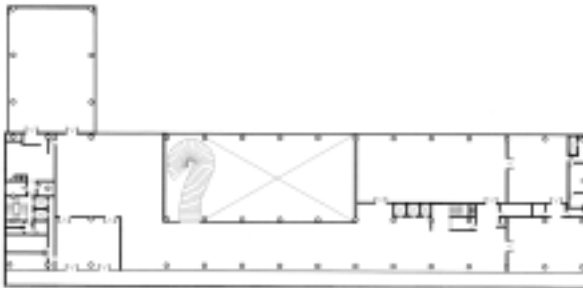


Fig. 65 Palácio Iguazú . Centro Cívico de Curitiba . Planta 2 pavimento

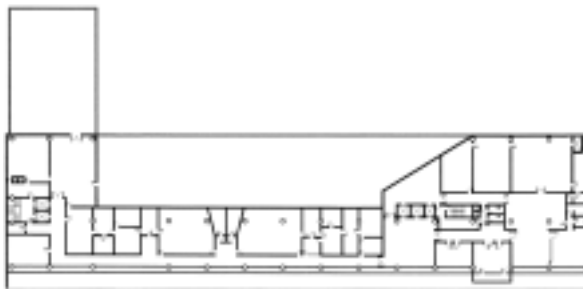


Fig. 66 Palácio Iguazú . Centro Cívico de Curitiba . Planta 3 pavimento

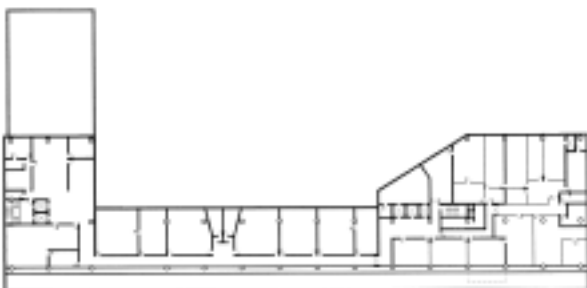


Fig. 67 Palácio Iguazú
Planta 4 pavimento

O conjunto da **Assembléia Legislativa**, projetado por Olavo Redig de Campos, é composto de três edifícios com características próprias bem marcadas: o prédio do Plenário, o das Comissões e o do Secretariado. A forma trapezoidal do edifício do Plenário revela a disposição do recinto do plenário. O acesso do público ao grande hall se faz pela rampa da praça. Do hall, outra rampa suspensa atinge as tribunas do público; com três metros de largura, que se desenvolve no vazio e é sustentada por tirantes ao viga da cobertura. (figura 68)

O acesso dos deputados se faz por saguão próprio, situado no pavimento térreo, de onde se alcança uma ampla escadaria e dois elevadores, que dão acesso ao hall privativo junto ao Plenário. A iluminação do Plenário tem a contribuição de iluminação natural zenital situada acima do forro. (figura 69) O pano de vidro, frente ao grande hall, tem a complementação de *brises*, como proteção à insolação oeste desta fachada. Opostamente na fachada leste outro pano de vidro, que ocupa toda a fachada, se abre sobre um terraço descoberto.



À direita do Plenário, o bloco projetado em um só pavimento sobre *pilotis*, destinado às **Comissões da Câmara**, pela sua configuração plástica estrutural e da cobertura, induz à especulação curiosa por não mais existir qualquer indicação projetual.

Uma ampla galeria independente, para o público, no mesmo nível do plenário, permite o acesso dos deputados às salas das diversas comissões.



Fig.68 Vista Foyer do Plenário e Rampas . Centro Cívico de Curitiba

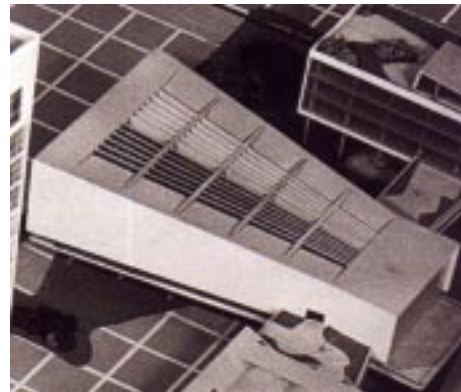


Fig.69 Maquete Plenário (cobertura) Centro Cívico de Curitiba

Fig.70 Maquete Legislativo . Centro Cívico de Curitiba

Neste pavimento, seis salas menores e duas maiores se destinam às reuniões das bancadas, da maioria e da minoria, e às salas de apoio e documentação especializada. No nível dos *pilotis* foi previsto um pequeno bar e restaurante para os deputados.¹⁹

A intrincada configuração da cobertura, provavelmente em concreto armado, com ondulações, que quando deslocadas formam aberturas em *sheds*, associadas a aberturas na própria laje, comporão o sistema de iluminação zenital para o interior das diversas salas. Externamente, essas ondulações se refletem nas fachadas laterais cegas. (figuras 73 e 74)

As fachadas inclinadas a oeste e a leste contém rasgos horizontais que ocupam toda a sua extensão.

Analogamente esta solução se relaciona com o projeto do Instituto de Educação do Paraná (IEP) (figura 72), ou mesmo com o projeto do Tribunal Regional Eleitoral de Salvador (figura 71), pela dependência total ou parcial da iluminação zenital. Estas soluções em *pilotis* resolvem o problema do impacto das grandes massas.

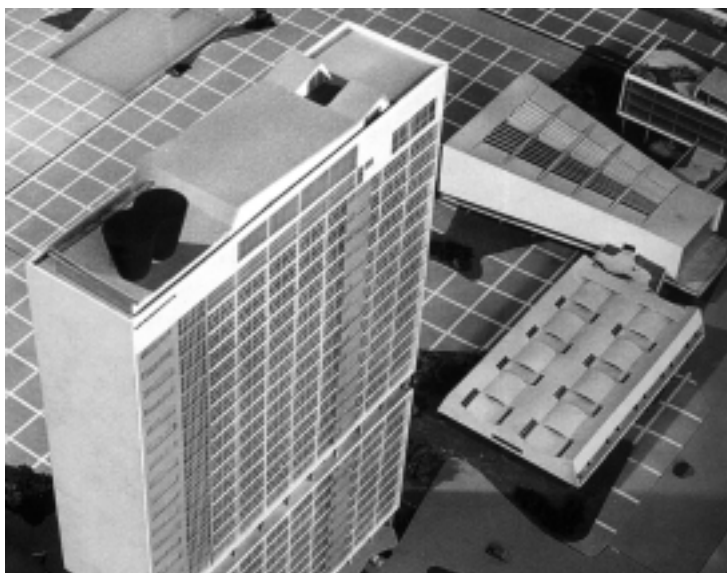


Fig.71 Tribunal Regional Eleitoral - CTRS . João Filgueiras Lima (Lelé) . Salvador . Bahia . 1997

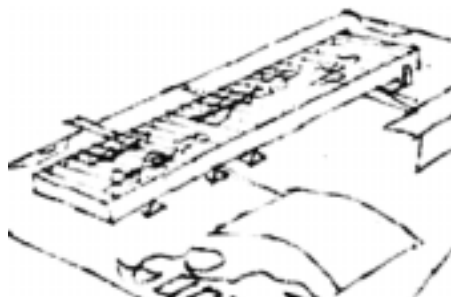


Fig.72 Perspectiva IEP . Oscar Niemeyer Curitiba . PR

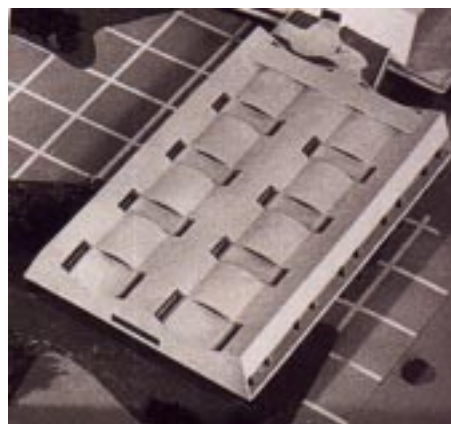


Fig.73 Maquete Edifício das Comissões da Câmara . detalhe cobertura . Centro Cívico de Curitiba

Fig.74 Maquete Centro Cívico de Curitiba . detalhe coberturas Plenário, Edifício das Comissões da Câmara e Edifício das Secretarias

¹⁹ _____ IN: **Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba**, 1953.

O terceiro prédio, da **Secretaria da Câmara dos Deputados**, completa o conjunto da Assembléia Estadual e se destina aos serviços gerais administrativos, financeiros e de apoio, como biblioteca, imprensa e comunicação. (figura 75)

Este bloco é o protótipo do bloco horizontal sobre pilotis, esquadrias ao longo da fachada norte e sul, independentes da estrutura e o terraço jardim, com um volume com lajes inclinadas (em asa de borboleta). Os pavimentos liberam o espaço (*open plan*) que, mesmo com as diversas modificações, com corredores centrais ou laterais, respeitando o mesmo esquema de ocupação inicial.

Os sanitários, circulações verticais, estão localizados internamente, não interferindo com as esquadrias externas.

As faces a leste e a oeste são cegas. A face norte recebe a conveniência da proteção de brises horizontais.

As esquadrias, que deveriam originalmente ser do piso ao teto, receberam a alteração de peitoris de um metro de altura.

Os *pilotis* de sete metros de altura compensam a diferença de nível do terreno com o nível da rua lateral e da rua junto à face norte.



Fig.75 Vista do edifício da Secretaria da Câmara dos Deputados, Praça Ricardo Scremin . Centro Cívico de Curitiba

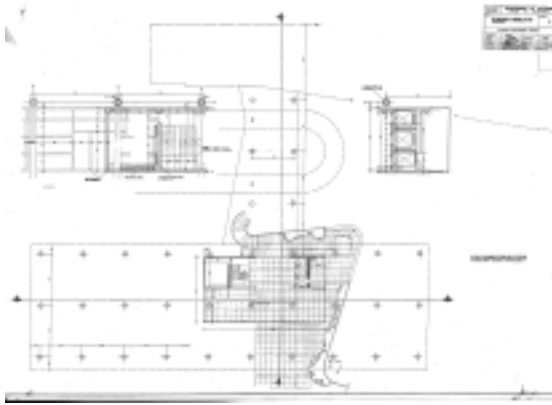


Fig.76 Assembléia . planta pavimento térreo
Centro Cívico de Curitiba

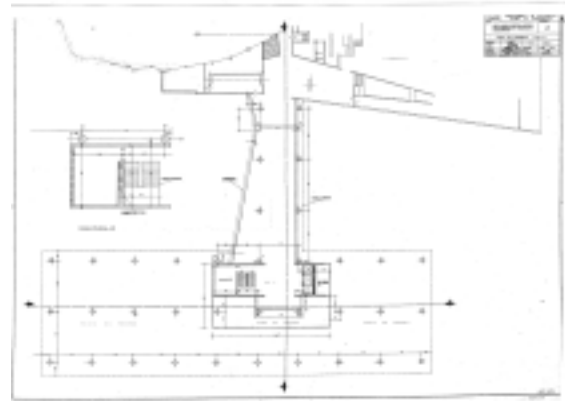


Fig.77 Assembléia . planta 2 pavimento
Centro Cívico de Curitiba

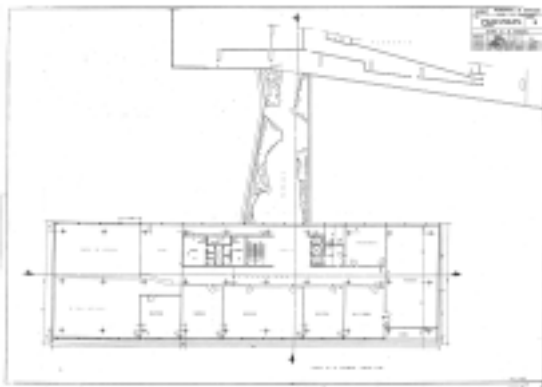


Fig.78 Assembléia . planta 3 pavimento
Centro Cívico de Curitiba

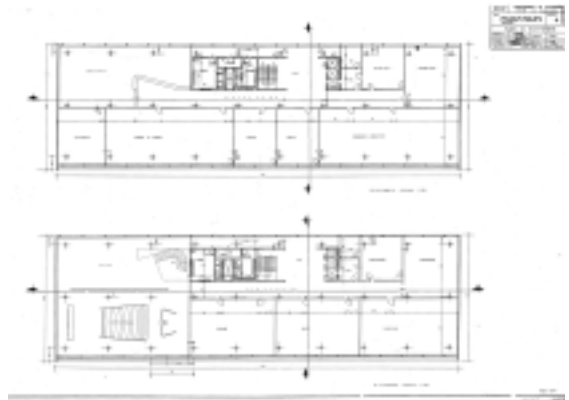


Fig.79 Assembléia . planta 4 e 5 pavimentos
Centro Cívico de Curitiba

A estrutura, fiel ao esquema *Dom-inó*, é formada por três linhas de pilares cilíndricos, com lajes sem vigas aparentes e pé-direito de 3,60m, de piso à laje, resultantes da aplicação do *modulor*, série azul, que determinou as proporções de todas as edificações do conjunto do Centro Cívico.

Ao analisarmos as medidas do Modulor “Série Azul”.

13 - 20 - 33 - 53 - 86 -
 140 - 226
 366 - 592 - 958 - etc.

Encontramos as seguintes medidas aplicadas ao edifício A:

53 - Espessura das lajes de caixão pedido.
 366 - Pé direito livre entre lajes.
 958 - (957) - Vãos entre pilares no sentido transversal.
 775 (958-183) =(774) - Vãos entre pilares no sentido longitudinal.

Proveniente das três medidas básicas.

$$43 + 70 = 113$$

$$113 + 70 = 183$$

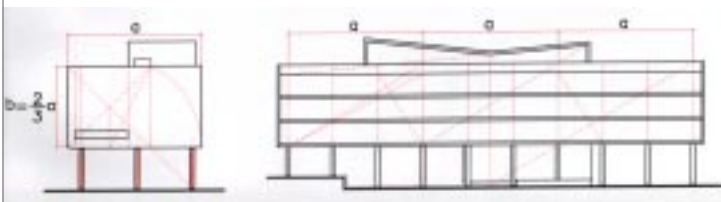


Fig.80 Proporções Áureas aplicadas à fachada do Edifício da Assembléia .
 Centro Cívico de Curitiba
 Fonte: Arquiteto Paulo Pacheco

O projeto para o **Palácio das Secretarias de Estado**, um edifício laminar com trinta pavimentos, deveria abrigar sete autarquias, distribuídas em 33 pavimentos, cabendo a cada uma um determinado número de pavimentos, de acordo com suas atividades.

O saguão principal, como nos outros edifícios, estaria em um *pilotis* com pilares acompanhando a altura de dois andares.

Um pavimento especial, situado no primeiro terço, com restaurantes, separa o corpo do edifício em dois blocos. Cada gabinete de secretário é destacado, na fachada, por um balcão. No último pavimento estão localizados o salão nobre e um auditório.

A cúpula da **Recebedoria e Pagadoria** em um anexo de cinquenta metros de diâmetro, um cálculo do engenheiro Paulo Fragoso que confirma a espessura de oito centímetros da casca de concreto. Os pilares inclinados em toda a volta separam esta cúpula do solo. A ligação ao edifício principal é feita por passagem subterrânea, onde estariam também os cofres-forte.

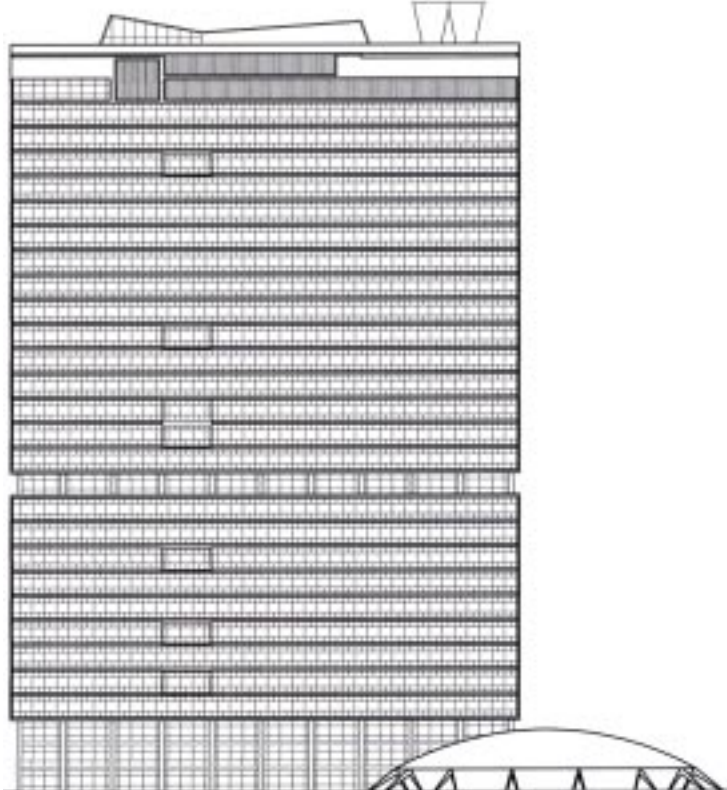


Fig.81 Maquete edifício das Secretarias de Estado . Centro Cívico de Curitiba

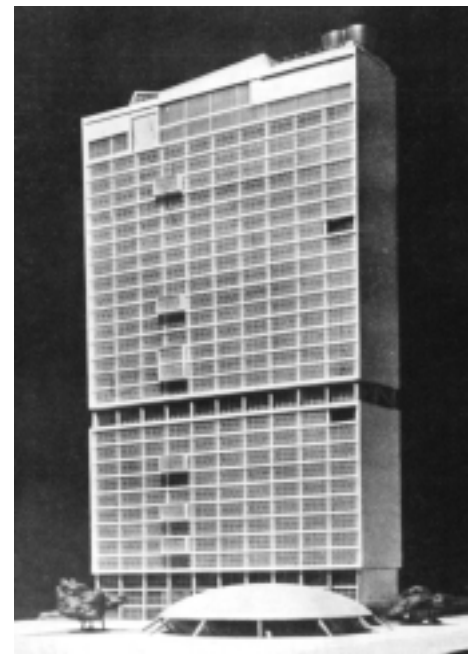


Fig.82 Maquete edifício das Secretarias de Estado . Centro Cívico de Curitiba

Fig.83 Secretarias de Estado . elevação frontal Centro Cívico de Curitiba

A solução para o **Palácio da Justiça** procurou o caráter arquitetônico dos outros edifícios do Centro Cívico para obter uma unidade de conjunto. Sua forma alongada e o seu volume de 111 x 18 metros com oito pavimentos, onde seriam instaladas as Varas, o Tribunal da Justiça, as Promotorias Públicas, a Corregedoria e as Câmaras com quatro salas de reunião. (figuras 84, 85 e 86)

A cobertura, um terraço jardim, contém o mesmo volume em forma de asa de borboleta que os edifícios das Secretarias da Assembléia Legislativa e das Secretarias de Estado, estabelece uma pontuação rítmica nas suas coberturas.

Nos projetos de todos os conjuntos administrativos foram previstos estacionamentos na periferia da praça.



Fig.84 Maquete edifícios do Palácio da Justiça, Tribunal do Juri e Tribunal Eleitoral . Centro Cívico de Curitiba



Fig.85 Maquete edifícios do Palácio da Justiça, Tribunal do Juri e Tribunal Eleitoral . Centro Cívico de Curitiba



Fig.86 Maquete Edifício do Palácio da Justiça
Centro Cívico de Curitiba

O **Tribunal do Júri** também faz parte do Poder Judiciário. Nesse edifício a forma e a volumetria são análogas ao Plenário da Câmara dos Deputados, mas a sua implantação é junto ao chão, seja a da sala de julgamentos como o bloco contíguo das salas de apoio para juízes e advogados, jurados, testemunhas e réus.

(figura 87)



Fig.87 Maquete edifício do Tribunal do Júri .
Centro Cívico de Curitiba

O **Tribunal Eleitoral** estudado para abrigar todos os cartórios, tem uma forma plástica característica, em função do grande Saguão de Apurações, que poderia abrigar até 900 pessoas, pois tem 470 metros quadrados de superfície.

A cobertura inclinada na continuidade se torna curva, resultando em volume híbrido. Como no anexo da Assembléia, aberturas zenitais para admitir a luz aparecem nesta cobertura. (figura 88)



Fig.88 Maquete edifício do Tribunal Eleitoral
Centro Cívico de Curitiba

Obras de Arte

A proposta arquitetônica para o Centro Cívico de Curitiba não seria completa sem a introdução de obras de artes plásticas, beneficiadas na década de 1950 pela profícua produção artística de movimentos geradores de novas atitudes criadoras no Brasil.

Painéis escultóricos, no hall do Palácio do Governo, valorizando espaços, como o de Cozzo, com relevos de arenito; o painel em concreto, instalado anos depois na parede externa; o painel em mosaico da fachada frontal do Tribunal do Júri; pinturas murais de Di Cavalcanti (6 x 12 metros), para o salão do Tribunal da Justiça; de Portinari para a sede do governo e outras inúmeras pinturas de artistas locais. A superfície da grande praça se apresenta como base perfeita para inúmeras e imprescindíveis esculturas.

Interferências posteriores ao Projeto

O projeto de 1951 apresenta a sua solução em duas maquetes com diferenças que, por terem sido executadas em tempos diferentes, induzem a uma conclusão: a maquete anterior apresenta uma volumetria mais pura e elegante; a maquete mais recente escancara intervenções posteriores, possivelmente por imposições à equipe. É fácil notar que a fachada leste do prédio das Secretarias de Estado apresenta adições em alvenaria que fogem da proposta inicial do pano de vidro único.

ANALOGIAS
LEITURA CRÍTICA DE OBRAS

Evolução do Planejamento Urbano e Estético

Dentro do desenvolvimento do pensamento francês, a lógica característica construída sobre os fundamentos da razão, da análise e da experimentação, leva ao raciocínio básico de Le Corbusier. A construção mental verificada em sua vasta obra escrita e na qual sempre fez questão de apresentar suas idéias, deixa claro o processo de criação dentro da estética da cultura ocidental moderna do século XX. Banham analisa o desenvolvimento (desencadeamento) deste processo, como consequência do *Sentiment Moderne*, inerente a Le Corbusier.

“Esse sentimento moderno é um espírito de geometria, um espírito de construção e de síntese. Exatidão e ordem são sua condição essencial (...) Essa é a paixão da época (...) O cotidiano, a regra, a regra comum, parece-nos a base estratégica para a jornada em direção ao belo. Uma beleza genérica nos atrai (...)”¹

Essa afirmação, comenta Banham, leva à idéia do típico, da *situation-type* genérica que vai determinar as soluções futuras urbanas e estéticas. Le Corbusier elabora uma distinção, por linhas que já são familiares, entre obras de arte e tecnologia e insiste que somente essas últimas são perecíveis, em um capítulo, dos mais admiráveis, intitulado *Perennité*.

Alerta, no entanto, que o conceito de padronização deverá ser reformulado de maneira a não restringir o sentimento do planejador urbano.

.... A verdadeira resolução encontra-se na solução dos problemas existentes.²

Os usos formais, para a arquitetura, tornavam-se correntes graças aos edifícios completados entre 1930 e 1933, com idéias decorrentes, quase que exclusivamente, de *Vers me Architecture* de 1923. O coroamento das

¹ BANHAM, Reiner. *Teoria e projeto na primeira era da máquina*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

² Idem.

idéias contidas nos escritos provém de épocas separadas entre si por quase uma década.

Os edifícios, arranha-céus, foram elaborados originalmente a partir de idéias de Auguste Perret. Os edifícios em cruz da *Ville Contemporaine* são simples diagramas.

Com o desenvolvimento tecnológico o repertório das formas arquitetônicas teve que ser reavaliado. A atitude funcionalista-determinista cede agora a uma atitude em que a estética é tanto determinada como determinante.

Le Corbusier, conclui Banham³, coloca agora cinco *Elements Objectifs de Discussion sur le Phénomène Architecturale*:

1. Arquitetura: construir um abrigo
2. Abrigo: colocar uma cobertura sobre paredes
3. Cobertura: cobrir um vão e deixar espaço livre
4. Iluminar o abrigo: fazer janelas
5. Janela: cobrir um vão

Os itens 3 e 5 têm a mesma característica, o que provoca mudanças na maneira de cobrir vãos e conseqüentemente devem provocar mudanças nas formas das janelas. As paredes e a cobertura formam uma moldura em concreto que vai moldar o conceito de fenestração: de uma arquitetura padronizada, *la fenêtre en longueur*, a *fenêtre en hauteur* requer um novo sistema de preenchimento, *remplissage*, de um “pano de vidro”. O uso do concreto oferece o mecanismo mais puro para a composição ortogonal, o que leva à procura do aperfeiçoamento da composição geométrica. O uso do método dos *traces regulateurs*, para dar uma ordem estética dentro dos limites de determinando fachada

³ Idem.

retangular, consiste em decompor uma única diagonal em linhas paralelas ou perpendiculares, introduzindo a mais perfeita unidade, regendo a obra e regulando os vários elementos; os *tracés régulateurs* assumem o posto.

Para complementar a dissertação sobre o Centro Cívico (1951), serão analisados projetos correlatos que, de alguma forma, remetem a analogias, seja na sua tipologia, no resultado da organização espacial relacionados a estratégias compositivas adotadas, como também na similitude possível, mas que se articulam por vezes de maneira diversa e por vezes contrária.

Estes projetos serão vistos por seu ordenamento teórico e por sua exploração na aplicação destes enunciados.

Os projetos propostos, provenientes de bibliografia corrente, serão os seguintes:

Centro Cívico de Saint Dié - Le Corbusier

A Urbanização de Saint Dié

Paris foi libertada em 19 de agosto de 1944 quase ao término da Segunda Guerra Mundial. Três meses mais tarde os alemães em retirada, ainda no norte da França, nos *vosges*, arrasaram a metade da cidade de Saint Dié, deixando 10.500 habitantes sem teto. Esta foi a segunda vez que esta cidade foi destruída; a primeira foi por incêndio na metade do século XIX. Saint Dié foi reconstruída imediatamente, se tornando um centro industrial.

Le Corbusier incorporou o desafio de sua reconstrução com o vigor em esforços para solucionar os problemas sociais e de habitação como maior desafio. Diferentemente de Gropius e Mies, que emigraram para os Estados Unidos antes do conflito aplicando suas idéias em um contexto comercial, Le Corbusier percebe que seu papel é de promover Arquitetura Moderna na Europa. Charles Jenks compara os rumos tomados, guiados por idealismos modernistas comuns na sua origem mas com resultados diversos na sua aplicação, principalmente no caso americano do compromisso com a mega-construção, considerando a arquitetura um produto comercial, o que provocou a crítica feroz de Le Corbusier⁴. Suas realizações foram produtos de um longo processo de desenvolvimento do desenho e da arquitetura. Em suas palavras, *...ver é descobrir, inventar*, o que envolve uma intensa coleção de precedentes, de *objets trouvés*, que combinados denominou de objetos à *reaction poétique*. Pode-se interpretar, sem alterar a idéia, afirmando que estes objetos, impregnados de novos sentidos, poderiam ser re-categorizados e classificados criativamente para *forjar os instrumentos de uma época(...)*. Em aproximações sucessivas, Corbusier

⁴ JENKS, op. cit.

chegou a uma coleção de ferramentas projetuais – elementos, regras e modelos tais como o *pilotis*, o *domino*, a planta livre e o terraço-jardim – que foram aplicados nos mais diferentes tipos de edificações. Estas ferramentas foram desenvolvidas, recombinao, mudando e modificando para se adaptar a melhores condições de desenvolvimento tecnológico, cultural e social. Estes esforços chegaram até a escala da cidade, quando eclodiu da II Grande Guerra e a crise que a precedeu. O período pós guerra requereu todos os esforços para a reconstrução; foi quando Le Corbusier retomou a idéia dos *objets trouvés*, da *reaction poétique* para a tarefa de realização de uma nova maneira de fazer arquitetura. A exploração de novas ferramentas projetuais, relacionadas com o meio ambiente, foram aplicadas desde as edificações até os espaços planos, que Tzonis chama de *geometric event of on the plain*⁵ Le Corbusier sempre empreendeu experiências ousadas, com inovações que vão determinar a escala e a forma dos edifícios. Configura os grandes “esquemas” urbanos, tratados como um todo nas propostas para a reconstrução da cidade moderna, como o *Plan Voisin* para o centro de Paris, o mais completo de seus projetos urbanos, feito para uma “cidade de três milhões de habitantes”. Publicado em *Vers une Architecture*, este esquema é construído para a era da máquina – a era de construir.

Este cânon urbanístico foi amplamente seguido por mais de duas décadas e para o bem ou para o mal, determinou uma nova configuração das cidades.

Com a libertação da França, em Saint Dié surge a oportunidade de aplicar as novas propostas em uma cidade duramente destruída.

⁵ TZONIS, Alexander. **Le Corbusier: the poetics of machine and metaphor**. New York: Universe Publishing, 2001.

A composição urbanística focaliza o Centro Administrativo, um prédio alto de forma losangular, implantado na esplanada com a prefeitura, os tribunais e as assembléias, que constituem o Centro Cívico da cidade. Le Corbusier conceitua que estas instituições cívicas deverão estar no centro do espaço urbano, como a ágora grega que promove o debate social primordial à democracia estabelecida.

A esplanada do Centro Cívico está ladeada por equipamentos turísticos, cafés, artesanato e turismo. No oposto estão as instituições culturais e o Museu do Crescimento Ilimitado.

Atrás do Centro Cívico, com acesso através de um viaduto, se chega à Catedral e o Claustro, uma concessão incomum de Le Corbusier de permitir uma obra antiga participar de um projeto seu.

Para 10.500 habitantes, são previstas as cinco primeiras unidades habitacionais, para 1.600 pessoas cada uma, aproximadamente, sendo que o resto dos habitantes ocupam habitações unifamiliares ao longo das vias que levam ao centro da cidade. Do outro lado do Rio Meurthe, frontalmente à cidade, foi previsto o espaço para a implantação de fábricas.

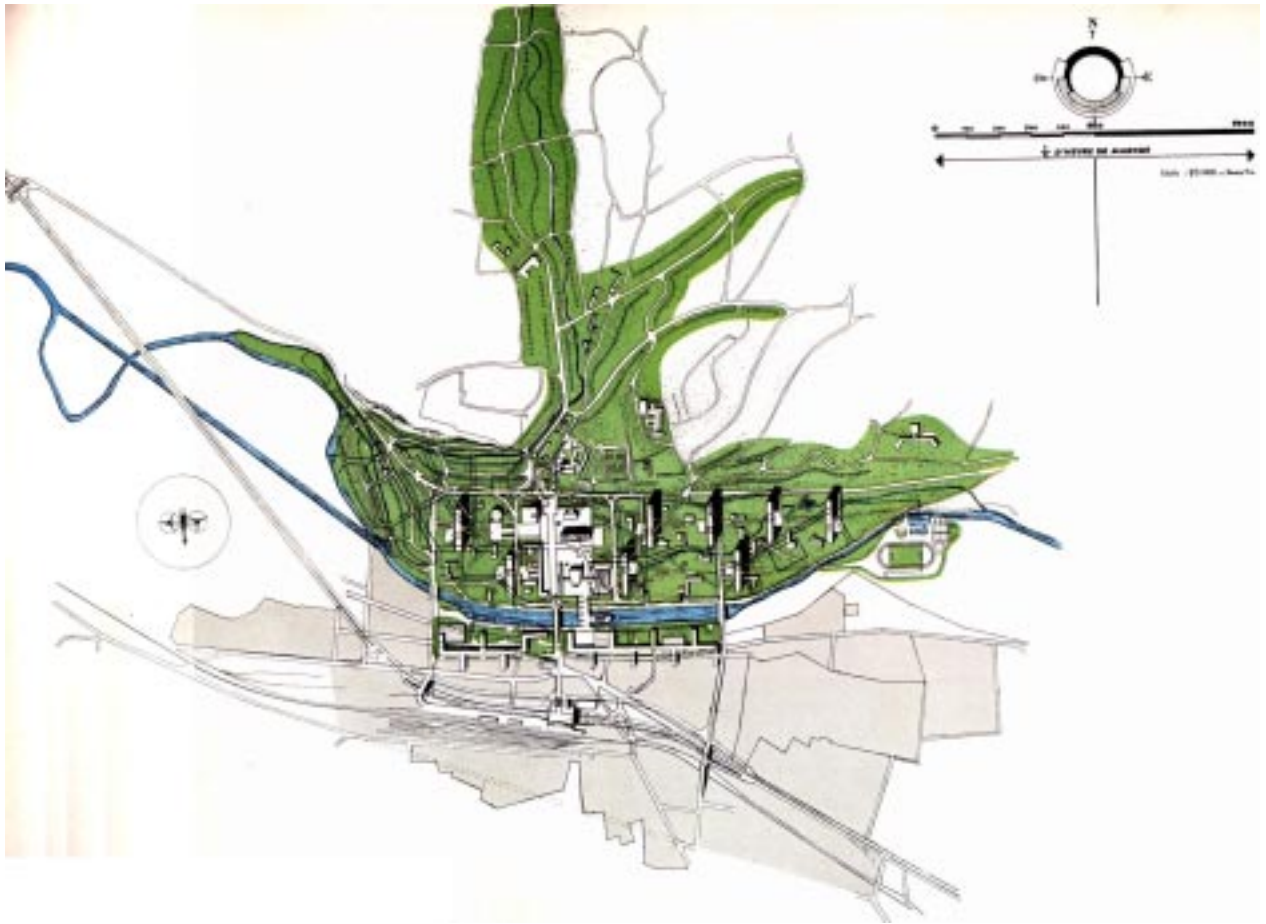


Fig. 89 Centro Cívico de Saint Dié . França . implantação

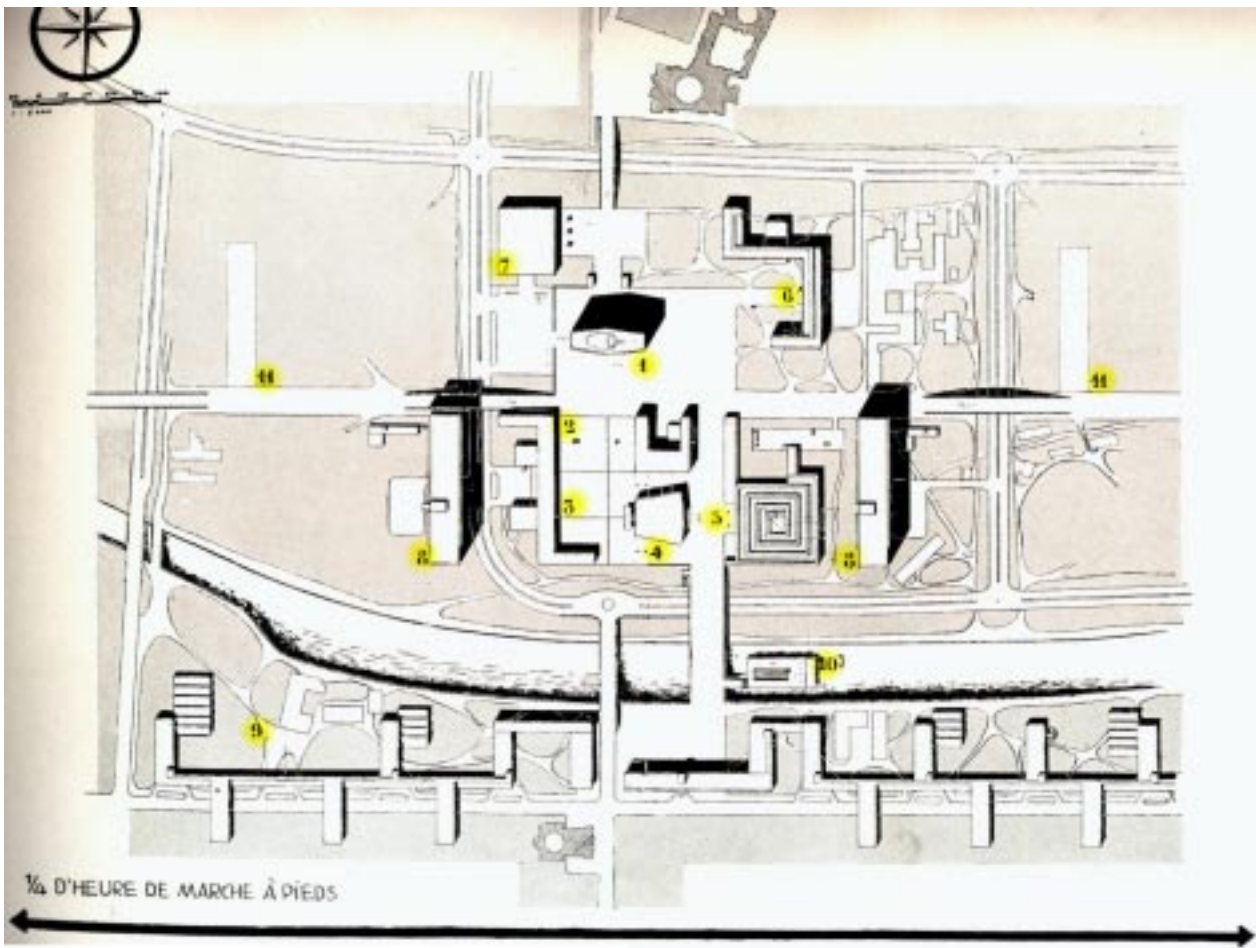


Fig. 90 Centro Cívico de Saint Dié . França . implantação

1 Centro Administrativo 2 Turismo e Artesanato 3 Cafes 4 Assembléia 5 Museu 6 Hotel 7 Centro Comercial 8 Unidade Habitacional (primeira etapa) 9 Fábricas 10 Piscinas 11 Previsão para Unidade Habitacional



Fig. 91 Centro Cívico de Saint Dié . França . perspectiva

Chandigarh

Em Chandigarh, na Índia, Le Corbusier, ao ser contratado por Jawahar Lal Nehru, recebeu carta branca para projetar uma nova cidade, representativa do novo governo, e do que a arquitetura moderna configurar.

Le Corbusier criou uma linguagem de forma, usando símbolos específicos relacionados com a vida indiana, e esta com a complexidade de Cosmos.

O conjunto, como em Saint Dié, um *Temenos Plano*, assume um jogo monumental de eixos deslocados assimetricamente, dispostos entre os edifícios que fazem parte do conjunto cívico administrativo.

A simetria assimétrica, segundo a análise de Charles Jenks⁶, imprimem monumentalidade e movimento responsáveis pela interação espacial. A disciplina ortogonal, o purismo e *L'esprit nouveau*, e as configurações teóricas desenvolvidas que levam a uma composição racional, finalmente puderam ser realizadas. Os percursos são elaborados e os acessos apontam em direção às entradas.

O terreno, uma planície vazia, cria a condição de liberdade, constrangedora por falta de limitações. Os eixos longitudinais e transversais, deslocados e móveis dialogam entre si e conduzem para o todo o diálogo geral. O volume magnífico da Assembléia está a 400 metros, em localização simetricamente oposta ao Fórum, este levemente deslocado para o norte. Sua entrada é uma gigantesca ordem de pilares, cuidadosamente deslocados para do centro. Desde a sua construção no final de 1950, conclui Jenks, o Simbolismo e a invenção escultural e o resultado monumental, permanecem apesar de todas as

⁶ JENKS, op. cit.

falhas de percurso. Pierre Jeanneret, seu irmão, permanece na obra em lugar de Le Corbusier.

Le Corbusier foi um grande mestre e seu lugar na história é invulnerável, afirma Edmund Bacon⁷; dele vem os princípios fundamentais da arquitetura moderna que são considerados até hoje.

O desprezo pela cidade tradicional de Chandigarh ficou explícito na introdução de elevações artificiais que, como biombo, impedem a percepção de sua presença, de sua arquitetura.

Em Saint Dié os edifícios estão dispostos compositivamente sobre um plano, pelo jogo de massas e espaços. Chandigarh é mais apurado no resultado espacial, consequência da inter-relação entre os edifícios simbólicos.

O monumento “Mão Aberta” (figura 93) representa a defesa da partilha do conhecimento; o “modulor” é a ferramenta que Le Corbusier oferece à humanidade e a “Arte Gráfica” o procedimento da difusão universal desta ferramenta que resultara na qualidade de vida das pessoas que não a conhecem.

A vocação de educar as massas aparece, em Le Corbusier, como uma contribuição que deu para a reflexão sobre o futuro da arquitetura e urbanismo.

⁷ BACON, Edmund N. *Design of Cities*. London: Thames & Hudson Ltd., 1967.

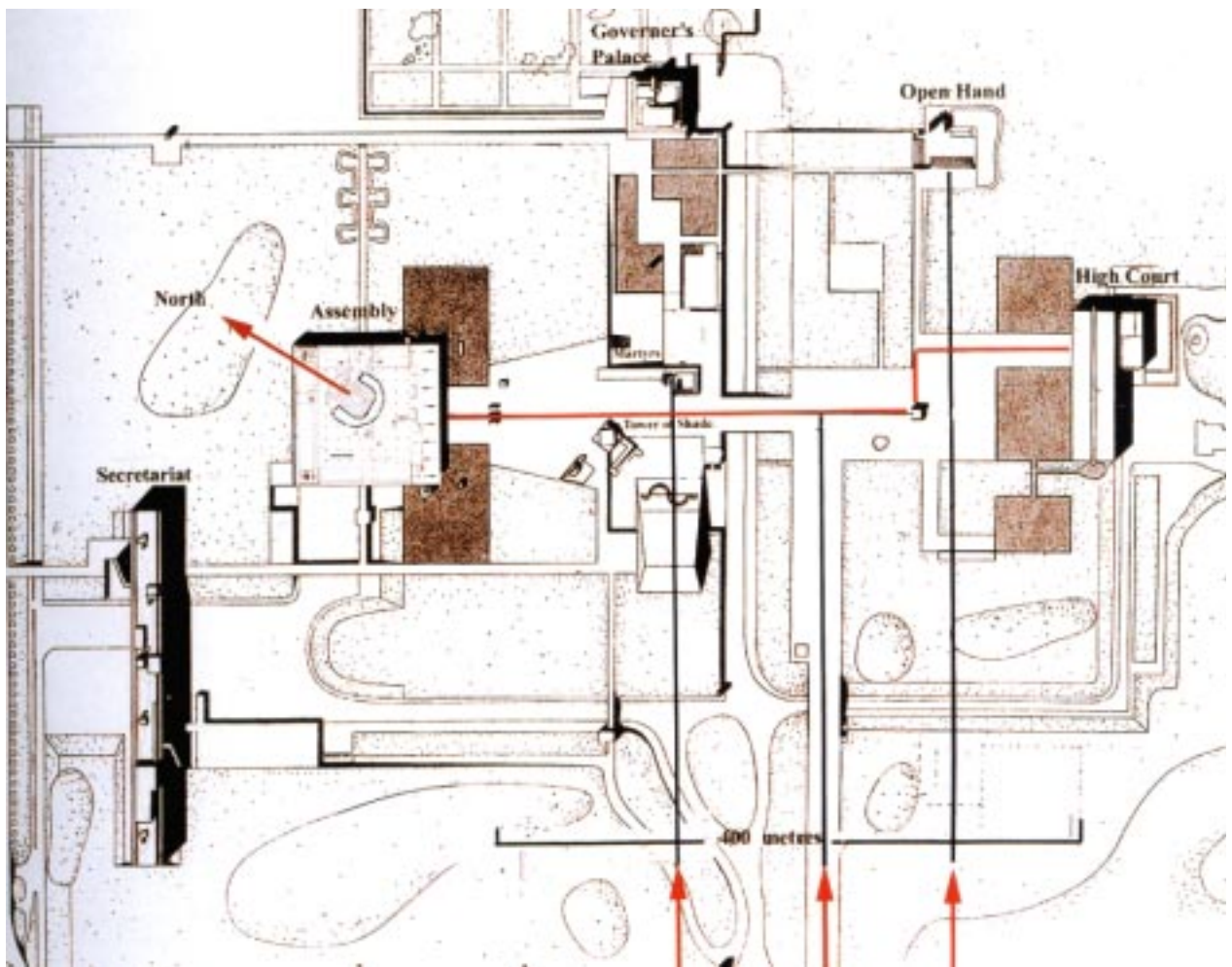


Fig. 92 Chandigarh . Índia . implantação, 1951



Fig. 93 Chandigarh . Índia . Monumento "Mão Aberta"



Fig. 94 Chandigarh . Índia . foto entrada Assembléia



Fig. 95 Chandigarh . foto porta entrada Assembléia



Fig. 96 Chandigarh . Índia . seção da Assembléia Geral



Fig. 97 Chandigarh . Torre de resfriamento



Fig. 98 Chandigarh . Índia . Assembléia Geral e o Secretariado, 1953-1961



Fig. 99 Chandigarh . Índia . Secretariado, 1958



Fig. 100 Chandigarh . Índia . Sala do Conselho da Assembléia Geral

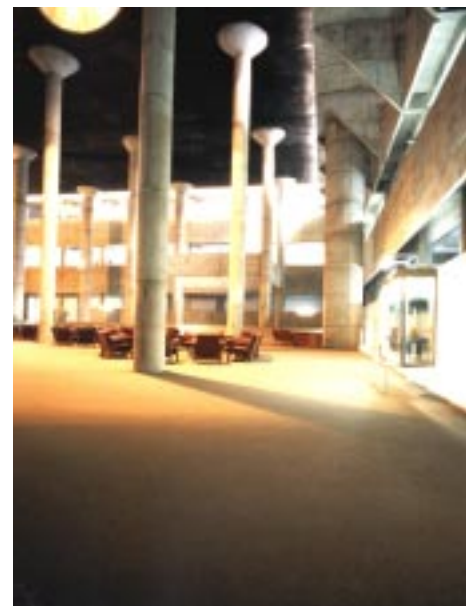


Fig. 101 Chandigarh . Índia . Hall

Estudo de Urbanização do Centro Cívico Municipal do Rio de Janeiro

Affonso Eduardo Reidy

De todos os processos de intervenção nas cidades, os que antecedem a todos os outros e que geram espaços de grande potencial para novas ocupações são os planos sanitários e os de circulação.

No caso do centro do Rio de Janeiro, na época Distrito Federal, o desmonte do Morro de Santo Antônio terá grande repercussão na vida da cidade, principalmente pelo estabelecimento de ligação entre a zona sul, zona norte e centro. As áreas livres resultantes foram destinadas para a implantação de edifícios administrativos, constituindo o Centro Cívico Municipal.

O Estudo de Urbanização, desde 1948, esteve a cargo de Affonso Eduardo Reidy, arquiteto com atuação importante no Departamento de Urbanismo da cidade e imbuído do “espírito novo” ao ritmo do tempo moderno. A ele se deve, como autor ou colaborador, o repensar da cidade do Rio de Janeiro como um todo, especialmente a urbanização da Esplanada de Santo Antônio. Como conseqüência é construído o aterro da Glória-Flamengo, com suas harmoniosas linhas definidoras, entendido no contexto geral, evitando o enfoque pontual, resultando em uma concepção mais abrangente da cidade. São planos independentes mas articulados entre si e na integração dos espaços públicos da área central. A proposta para o Centro Cívico Municipal tende a evitar o fracasso de outros planos que arrasaram o Morro do Senado e do Castelo, e que optaram por conceitos ultrapassados de planejamento urbano.

Entretanto, duas décadas antes, em 1928, foram estabelecidas novas bases e conceitos urbanos no 1º

Congresso Internacional de Arquitetura Moderna em La Sarraz, próximo à Lausanne, na Suíça. Gregori Warchavchik escreve, neste mesmo ano, as intenções dessa importante assembléia:

*(...)A arquitetura moderna, como arte moderna em geral, não é um capricho, é uma realidade, uma urgência, uma premência do tempo histórico na mente daqueles que pensam. (...)aqueles que procuram adivinhar o ritmo do tempo moderno(...)*⁸

Reidy, por sua vez, ainda preocupado em justificar a nova arquitetura, em época que o mesmo tipo de edificação servia para os mais variados fins, escreve em seu memorial:

*(...)Cada função exige condições definidas e peculiares ao seu desempenho. O edifício para escritórios terá dimensões e características diversas do edifício residencial. A habitação não se resume apenas no apartamento. Ela se prolonga em serviços complementares que devem ficar no alcance imediato: a pupileira, a escola primária, os campos de jogos ao ar livre, piscina, clube, o abastecimento, assistência médica, etc(...)*⁹

Fica clara a completa aceitação e adoção das resoluções em relação à arquitetura da cidade, definidas pelos CIAM, aplicadas na solução da esplanada de Santo Antônio: facilidade de circulação aos edifícios administrativos que vão constituir o Centro Cívico Municipal, em meio do qual blocos isolados e destacados para a Prefeitura, Câmara dos Vereadores, da Biblioteca, Salão de Exposições e Auditório, do Museu da Cidade, incorporado do Museu de Crescimento Ilimitado, de Le Corbusier, todos dispostos em uma grande praça aberta em uma composição peculiar. Este conjunto é interligado por vias de tráfego facilitado por passagens de nível, aos quatro blocos dos escritórios, ao Centro Comercial e aos edifícios de Habitação com uma solução típica em *redent*, como um

⁸ “Arquitetura do Século XX”. 5º artigo de uma série de 10 artigos para o jornal Correio Paulistano.
IN: *Arquitextos/documento/gregori1.asp*,
www.vitruvius.com.br

⁹ REIDY, Affonso Eduardo.

fragmento de um bairro residencial da *Ville Radiense*. A intencionalidade de liberar grandes espaços livres para o domínio público, em vazios contínuos, angariando qualidades procuradas para uma sociedade *universal*, foi incompreendida pelo prefeito, o que gerou a revisão do plano em 1949, para ampliar a área construída. O sistema de circulação separa os pedestres que ficam resguardados dos veículos.

O relacionamento automóvel-pedestre se dá pelo tratamento independente entre os dois, assim como todas as atividades, morar, trabalhar, circular, são tratadas independentemente e separadas entre si; no mais puro sentido organizacional promovido pela cartilha Corbuseana para a cidade. O automóvel está incorporado como expressão de importância na vida contemporânea. As massas edificadas não envolvem o pedestre e sim induzem a experiência de perceber a fluidez dos espaços livres gerados entre as estruturas. Os edifícios não confinam os espaços e sim promovem a sua continuidade.

A definição da circulação prioriza a continuidade do tráfego de veículos, conforme as diferentes velocidades; dos automóveis, dos veículos pesados e dos pedestres em sistemas independentes de vias. Foi então projetada a via de grande capacidade que drenará o trânsito entre a Avenida Presidente Vargas e as avenidas Beira-Mar e Gloria-Lagoa em pleno Aterro e Parque do Flamengo.

O Centro Cívico Municipal reúne os edifícios dos poderes Executivo e Legislativo e os órgãos de difusão cultural como o Museu, Biblioteca, Auditório para conferências e Salão de Exposições, que facilitam a acessibilidade e a participação do cidadão para o complexo administrativo municipal.

O Centro Comercial é constituído por blocos de vinte e

seis pavimentos, destinados a escritórios comerciais, e por edifícios comerciais de pequena altura, com lojas, cinema, teatro, restaurantes, etc. Curiosamente, junto ao acesso do Convento de Santo Antônio, um bloco de lojas timidamente tenta se ligar ao centro tradicional do Rio.

A grande edificação para a habitação, desenvolve em linha quebrada com setecentos e oitenta metros e altura, correspondente a doze pavimentos.

Os espaços livres, resultantes dos prédios altos, serão aproveitados para a circulação, lazer e apoio de serviços para o alcance imediato.

Reidy conclui, com convicção, que mesmo no centro urbano (...) *os espaços livres gerados proporcionarão maior contato com a natureza, contribuindo o sol, o espaço e a vegetação para proporcionarem um ambiente ameno e saudável, necessário à vida cotidiana(...)*.

Teria sido a primeira experiência de aplicação do modelo Corbusiano de divisão funcional da cidade com ênfase no sistema de circulação, e que veio a acontecer mais de uma década depois em Brasília. Este modelo urbanístico autoritário, como criticaram Henneth Frampton e Manfredo Tafuri descrito no ensaio de Guilherme Wisnik¹⁰, não deixa de ser uma simples aplicação de modelos históricos formulados na década de 1930, como a *Villa Radiense* e os *Superblocs* soviéticos.

Wisnik apresenta a reveladora defesa de Peter Swithson, um dos arquitetos que elaborou alternativas críticas à segregação funcional moderna, num debate em 1958, quando Brasília era um canteiro de obra. Considerou o plano de Lúcio Costa *híbrido* e não *hierárquico* pela

¹⁰ ANDREOLI, Elizabetta e FORTY, Adrian (orgs.). **Arquitetura Moderna Brasileira**. London: Phaidon Press Limited, 2004.

constelação de princípios próprios, que de certa forma desviava do modelo Corbusiano de divisão funcional da cidade com ênfase no sistema de circulação. O partido de Costa cria estruturas morfológicas próprias, em ordenação por escalas de uso aplicadas ao tratamento da paisagem através do emprego do que ele chama de *técnicas rodoviárias e paisagísticas*. Este tratamento consiste em criar o íntimo e o monumental, o interior das super-quadras protegidas por vegetação significativa e a exposição escancarada da imagem da cidade apenas na sua parte cívica.

No mesmo ensaio, Wisnik cria as noções espaciais que Sophia Telles relaciona ao público e ao privado, próprio de uma *sociabilidade urbana*. (...) *Por isso, observa Telles, pela disposição em manter a escala urbana como uma “presença rarefeita” na geografia extensa do planalto, Costa parece reiterar uma “memória da colônia”. Mantendo, desse modo, a natureza como uma presença intocada, poderíamos dizer que Lúcio Costa procura atenuar aquela dimensão violenta da ação moderna que aparece, como vimos, em Guimarães Rosa(...).*

Ainda segundo Telles, a persistência do arcaico no moderno regula a modernização brasileira estampada em Brasília.

Wisnik, por sua vez, comenta que a arquitetura brasileira valorizada nos anos 40 e 50 pode ser vista como um regionalismo modernista.



Fig. 102 Centro Cívico municipal do Rio de Janeiro . implantação

- | | | |
|---|---|--|
| <p>Centro Cívico Municipal:</p> <ul style="list-style-type: none"> 1 Prefeitura 2 Câmara 3 Museu da Cidade (Le Corbusier) 4 Biblioteca Municipal 5 Salão de Exposições 6 Auditório para Conferências | <p>Habitação</p> <ul style="list-style-type: none"> 12 Bloco de Habitação 13 Escola Primária 14 Escola Maternal 15 Centro de Saúde 16 Clube 17 Piscina 18 Piscina infantil 19 Campos de jogos 20 Praças de estacionamento | <p>Monumentos</p> <ul style="list-style-type: none"> 21 Convento de Santo Antônio 22 Arcos 23 Igreja da Lapa 24 Passeio Público 25 Convento de Santa Teresa 26 Lago |
| <p>Centro Comercial</p> <ul style="list-style-type: none"> 7 Escritórios 8 Cinema 9 Teatro 10 Lojas 11 Restaurantes e Confeitarias | | |

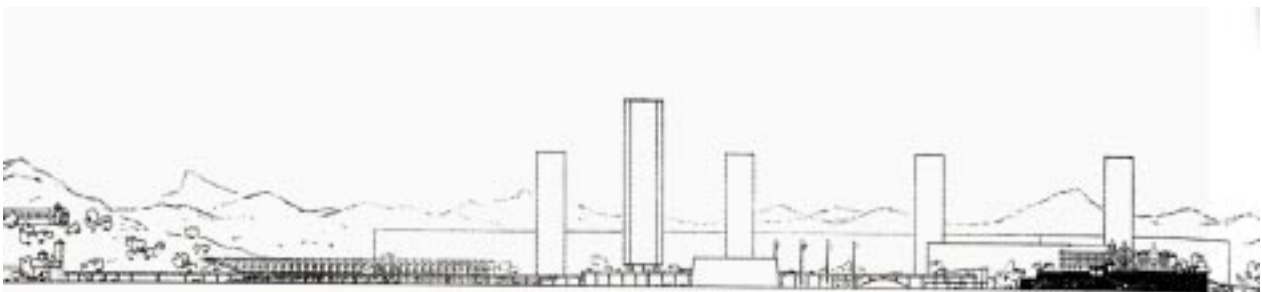


Fig. 103 Centro Cívico municipal do Rio de Janeiro



Fig. 104 Esquema do Plano de Urbanização da Esplanada de Santo Antônio e do Aterro da Glória-Flamengo . segunda proposta de Reidy

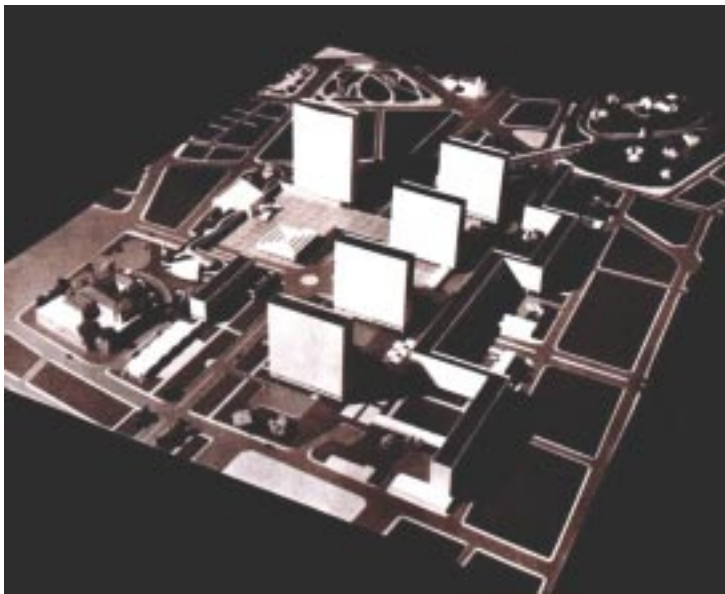


Fig. 105 Maquete Centro Cívico municipal do Rio de Janeiro

**INTERVENÇÕES POSTERIORES
1967 A 2002**

Configuração do Centro Cívico de Curitiba (1967-1977)



Fig. 106 Vista aérea da aproximação ao Centro Cívico de Curitiba



Fig. 107 Vista aérea (1976-80) com a permanência do prolongamento da Avenida Cândido de Abreu, em lugar da grande praça do Projeto de 1951.
Note-se: o tapume do canteiro de obras do Anexo da Assembléia Legislativa.



Fig. 108 Vista aérea com o Plenário da Assembleia Legislativa, o edifício para as Secretarias de Estado (com 12 pavimentos) e o Tribunal do Júri



Fig. 109 Vista aérea com a inserção do Anexo da Assembleia Legislativa, os dois blocos para as Secretarias de Estado, posteriormente ao Palácio do Governo, e o bloco principal do Instituto de Educação.

Novos Projetos:

Tribunal de Contas do Paraná (1967)

A concepção (1951) do Centro Cívico de Curitiba, parte de seus edifícios permanece inacabada e outros não foram construídos.¹ Depois da paralisação das obras, motivada pela crise financeira do Estado em 1955, somente em meados da década de 1960, gradativamente foram retomadas as edificações já iniciadas do Plenário e o edifício administrativo da Assembléia Legislativa, assim como o edifício das Secretarias de Estado, este com somente 12 dos 33 pavimentos previstos no projeto, o que ocasionou a mudança na sua ocupação. Uma vez que a área se tornou deficitária para comportar todas as secretarias e mais a diminuição de sua altura, neste edifício, se instalou a Secretaria da Justiça.

Neste contexto arquitetônico, a partir da metade da década de 1960, para atender a um reajuste programático, novas edificações que não constavam no projeto original foram inseridas no espaço do Centro Cívico.

A praça ainda não configurada e a permanência da Avenida Cândido de Abreu até o Palácio do Governo induzem a implantação de uma nova edificação de frente à lâmina da Secretaria da Justiça, do outro lado da avenida o edifício do **Tribunal de Contas**² (1967), projeto de Roberto Gandolfi e José Sanchotene. No entanto, no canteiro da obra, fundações esquecidas impediram a sua continuação, forçando a uma nova localização em uma área a oeste do Palácio do Governo. A nova implantação, por sua vez, não expõe plenamente a sua melhor face, que é a fachada frontal, antes voltada para a Avenida Cândido de Abreu. Este impasse é atenuado quando ao aproximar ao edifício, este é percebido em sua volumetria.



Fig. 110 Tribunal de Contas do Paraná



Fig. 111 Tribunal de Contas do Paraná

¹ DUDEQUE, op. cit., p.174, 175, 176, 182.

O progresso do Estado em escala geométrica, demonstrado nos gráficos, não previa a catástrofe climática das geadas de 1955 e a grande oferta de países produtivos de café. Na época o Paraná chegou a produzir um terço do café consumido no mundo. *Para piorar, iniciaram-se com poucos levantamentos e análises “...os primeiros estudos foram apresentados poucas semanas depois”, dissera Munhoz da Rocha. O Centro Cívico deixou de ser uma “obra civilizadora” para se converter no “reino encantado das negociatas, monumentos ao desperdício.” ...Por muitos anos, as ossadas estruturais dos edifícios do Centro Cívico jazeram inúteis, emolduradas no capinzal. ...Curitiba atingira a tão fugidia civilização. A mesma civilização que tantas vezes a cidade julgara ter alcançado e que, mais uma vez se esvaiu.*

² Projeto de Roberto Gandolfi e José Sanchotene.

A posição atual respeita a mesma orientação solar que induziu o partido com grandes *brises*, formados por grandes placas verticais em concreto, que apóiam a estrutura da cobertura perifericamente. Estas placas, como paletas de um *brise-soleil*, são dispostas perpendicularmente aos lados maiores, que sofrem pequenas deflexões, controladas compositivamente, com efeitos plásticos realçados pelo jogo de luz e sombra sobre superfícies revestidas com mármore branco. A cor branca evita o diálogo contrastante com o Palácio o Governo.

O corpo da edificação, uma caixa de vidro recuada, contém dois pavimentos e é plenamente percebido nas laterais ou parcialmente percebido através do jogo de *brises* a medida que se caminha a sua volta.

Na fachada posterior, duas placas que se prolongam para fora do corpo edificado contém o Plenário.

O Tribunal de Contas, pelas suas características arquitetônicas junto com a sua implantação em um espelho d' água resulta num cenário imponente, o que confirma o seu caráter palaciano. A dualidade desta proposta está na solução formal deste *peristilo* verificada pelo jogo sofisticado da solução com *brises*, e também pelo atendimento racional das funções programáticas estabelecidas. Internamente o espaço duplo do hall, valorizado por uma escada circular solta, promove o acesso privilegiado para o Plenário.

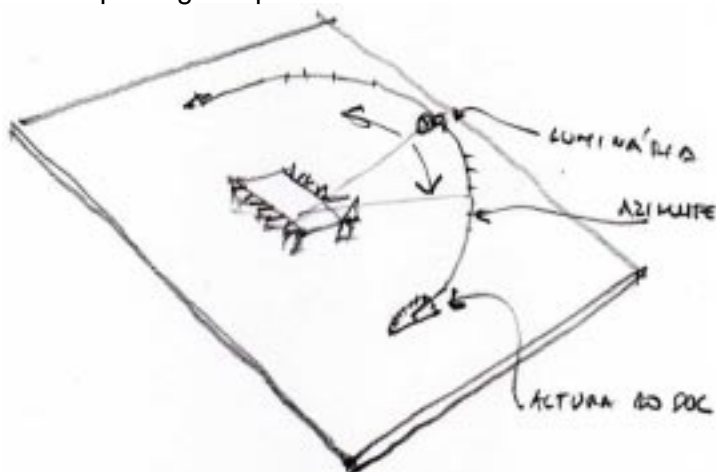


Fig. 112 Tribunal de Contas do Paraná



Fig. 113 Tribunal de Contas do Paraná

Fig. 114 Tribunal de Contas do Paraná . simulador da incidência solar

As posições e inclinações dos *brises* foram determinadas por um aparelho montado pelos arquitetos, um arco de arame que corre um transferidor em conjunto com uma lâmpada projetora, para verificar a incidência do sol e as sombras resultantes. (figura 114) Nota-se que este trabalho com um simulador antecede as facilidades oferecidas por um programa de computador. A construção de um anexo implantado na parte posterior (1983), junto à Rua Deputado Mário de Barros, vem preencher a necessidade de ampliação.



Fig. 115 Tribunal de Contas do Paraná . planta pavimento térreo



Fig. 116 Tribunal de Contas do Paraná . planta pavimento superior

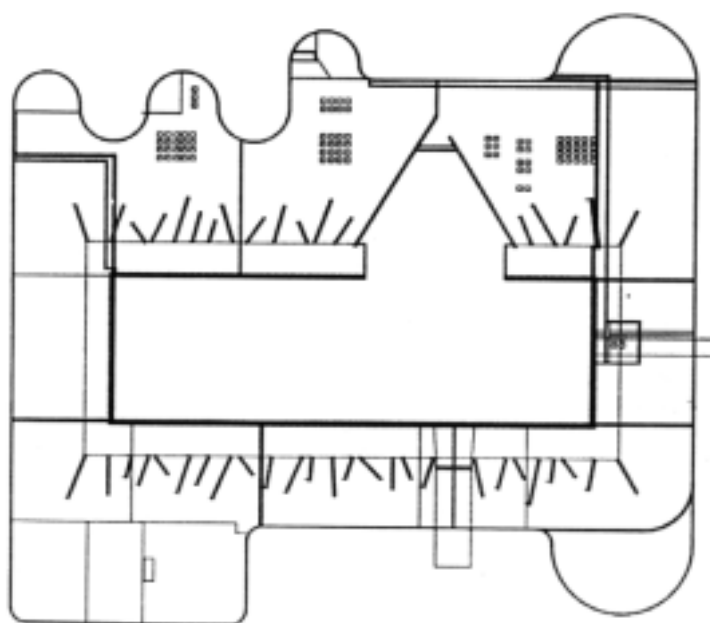
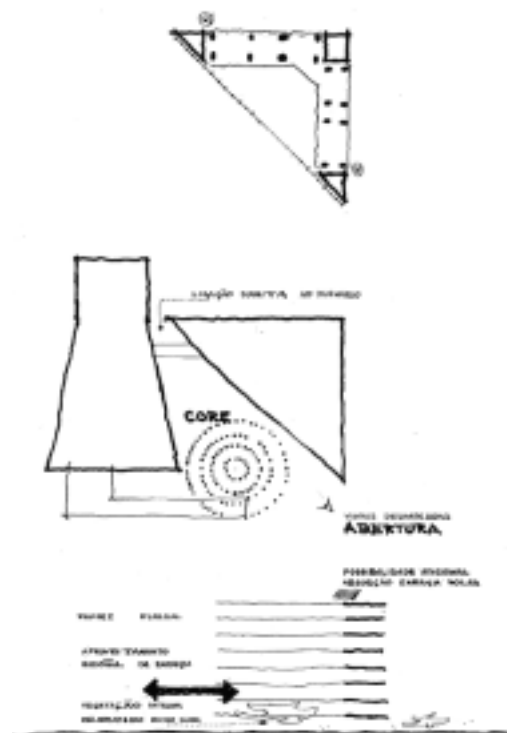


Fig. 117 Tribunal de Contas do Paraná . implantação

Anexo da Assembléia Legislativa (1976)

Em substituição ao projeto original de 1951 para o bloco destinado às comissões da Câmara dos Deputados, situado a direita do Plenário da Assembléia Legislativa, foi promovido um concurso público para um novo anexo, que atenda a nova conjuntura organizacional com oitenta gabinetes, para as delegações e assessorias e mais dois auditórios para as comissões no subsolo, além das garagens.

O novo projeto (1976-80), elaborado pelos arquitetos Guilherme Zamoner, Joel Ramalho Jr. E Leonardo Oba, reflete a preocupação com o contexto com uma solução arquitetônica que promove uma eficiente articulação espacial. A implantação do prisma de base triangular, cujo lado maior se relaciona com a empena lateral também inclinada de forma trapezoidal do Plenário, resulta um espaço que se afunila a medida que as duas edificações se aproximam, mas preservam a sua integridade volumétrica. A visual do Plenário é completa. O memorial do projeto justifica a forma proposta que *consegue resolver a dicotomia – proximidade necessária e distanciamento desejável.*



A seqüência espacial experimentada pelo movimento do observador o leva a percursos de aproximação à rampa do Plenário e ao acesso do anexo localizado no meio da empena maior. Este sistema de percursos comprova a dinâmica espacial como a dimensão invisível da arquitetura. *É a arquitetura do movimento, do encontro e do diálogo entre objetos, paisagem e pessoas.*³

A estrutura do edifício anexo em concreto com pequenos vãos ocupa dois lados do triângulo, liberando um espaço livre contido por uma esquadria de vidro escuro do piso à estrutura de cobertura em treliça espacial metálica. Externamente sua presença é discreta, transferindo para o interior toda a proposta espacial do grande vazio.

O memorial descreve também outras vantagens que são aproveitáveis para o ganho de conforto interno, pelo aproveitamento da energia solar absorvida controlada por mecanismos especiais nas diferentes estações do ano. A vegetação introduzida completa a condição microclimática deste espaço, como elemento complementar à paisagem externa.



Fig. 119 Anexo Assembléia Legislativa: Acesso

Fig. 120 Anexo Assembléia Legislativa: Core

³ AGUIAR, Douglas. "Alma Espacial 2." IN: **AU**. n127, out. 2004, p.71.

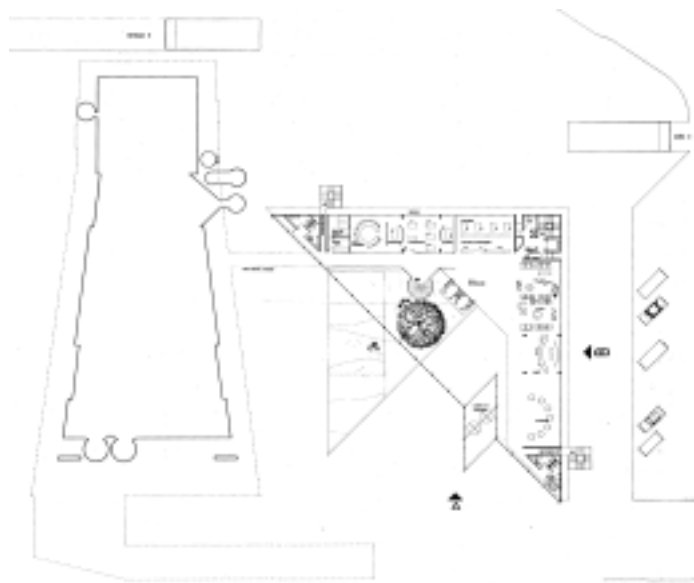


Fig. 121 Planta Pavimento Têrreo

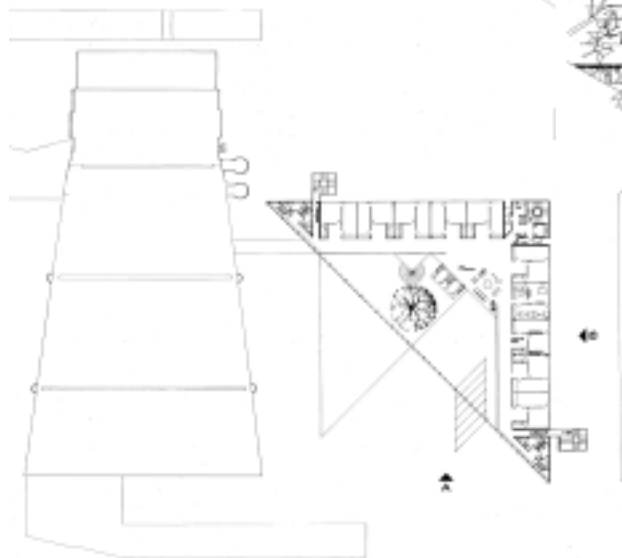


Fig. 123 Planta Pavimento Tipo



Fig. 122 Perspectiva Interna

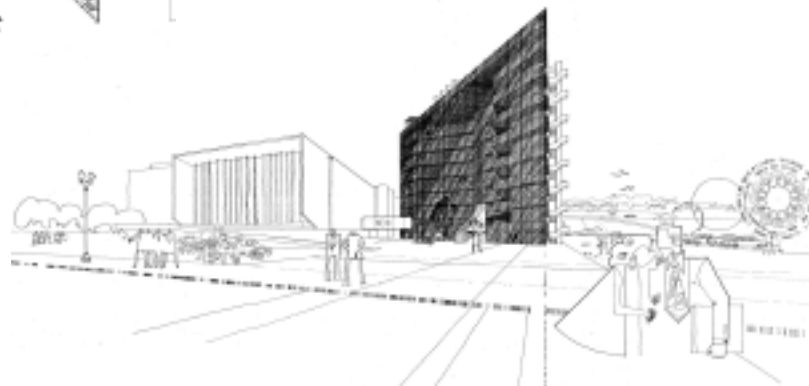


Fig. 124 Perspectiva Externa

Secretarias de Estado (1977)

Com o desenvolvimento da cidade a área disponível ao norte do Centro Cívico foi sendo gradativamente ocupada. Transversalmente à gleba, paralelamente à face posterior do Palácio do Governo, foi aberta a Rua Deputado Mário de Barros.

A demanda por mais um espaço para sua burocracia, o Governo do Estado construiu um conjunto arquitetônico destinado às Secretarias de Estado, dos quais dois foram construídos (1977). O projeto arquitetônico é da equipe de Luiz Forte Netto⁴ que previu a implantação de uma seqüência de cinco blocos idênticos, formando um cenário de fundo para a Sede do Governo.

No mesmo ano Burle Marx apresentou seu projeto paisagístico já com a projeção destas Secretarias e uma praça intercalada no espaço entre o terceiro e quarto blocos e a face sul do Instituto de Educação, de Oscar Niemeyer; desta praça, uma passarela sobre a Rua Deputado Mário de Barros faria a ligação com a parte sul do Centro Cívico. Esta praça foi a única área executada deste projeto de paisagismo.

O projeto da equipe de Forte apresenta novas leituras e uma nova liberdade para novas interpretações e invenções. A arquitetura da época, dentro do momento brasileiro, responde a uma demanda dentro da linguagem internacional, miesiana, para o Brasil.

O projeto trabalha as edificações prismáticas e dissolve o impacto das massas com pontos de apoio que se mimetizam com as superfícies gramadas que acompanham os relevos ondulados do entorno.

O corpo do edifício responde aos mandamentos de Mies van der Rohe, mas com pilotis livres com a estrutura



Fig. 125 Secretarias de Estado do Paraná



Fig. 126 Secretarias de Estado do Paraná



Fig. 127 Secretarias de Estado do Paraná

⁴ Equipe formada pelos arquitetos Luiz Forte Netto, Orlando Busarello e Dilva Slomp Busarello.

recuada, demonstra que Le Corbusier não foi esquecido. A liberdade está em usar todo léxico em uma composição lógica, mas de nova maneira.

Os espaços livres internos, assim como o anexo do Tribunal de Contas, estão preparados para receber a implantação de escritórios abertos, em paisagem, um novo sistema de organização interna.

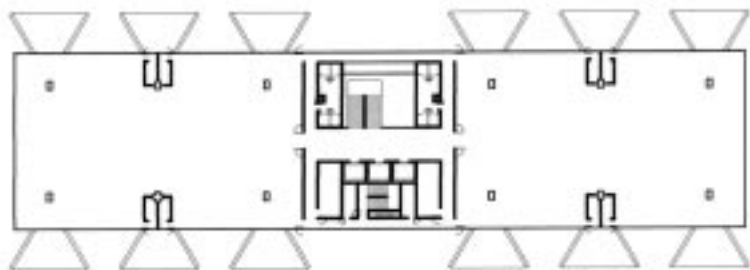


Fig. 128 Planta Pavimento Tipo

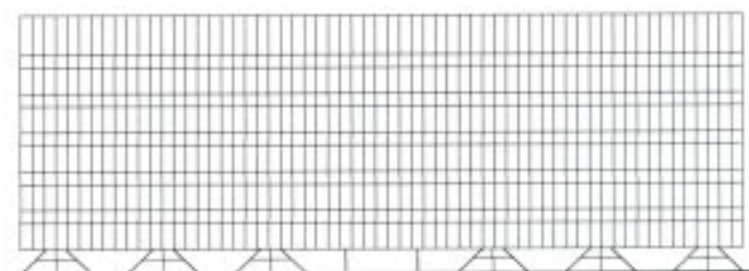


Fig. 129 Elevação Frontal

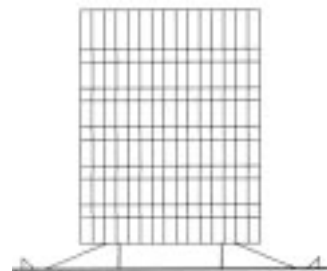


Fig. 130 Elevação Lateral

O Paisagismo de Burle Marx

“Existe uma curiosidade em todos os aspectos da arte brasileira, agora que este país, com particular precocidade no campo da arquitetura, culminando com a nova capital surgindo no planalto central de Goiás, tem promovido uma liderança no desenvolvimento na estética contemporânea.

Este avanço tem sido manifestado em inesperadas formas e técnicas que foram impulsionadas a prosperar graças à ausência de subserviência da tradição, ao espírito livre da pesquisa artística e ao descomprometimento da teoria funcionalista”.

Pietro Maria Bardi⁵

Roberto Burle Marx é um dos promotores da estética contemporânea desenvolvida na arquitetura moderna brasileira como parte individual, identitária desta época.

A nova visão da paisagem reflete os ensinamentos básicos desenvolvidos na Europa, das correntes do jardim estruturado e naturalista. No Brasil, desenvolve o conhecimento da natureza generosa, dramática, variada e extraordinariamente colorida. Na Europa vivenciou e apreendeu aquele momento de grandes transformações pelo desencadeamento do movimento moderno. Por volta de 1927, este fenômeno essencialmente urbano cria as condições técnicas e materiais para a importante produção cultural. Neste ano, Roberto começou a padecer com problemas de visão, o que levou a família a viajar para a Europa para consultar especialistas. Instalaram-se em Berlim, uma das mais modernas cidades do velho continente. Ali descobriu os *Anos Weimar*, onde as artes experimentavam novos rumos e a cultura estava em ebulição. Esse ambiente alimentou e estimulou seu instinto criador.⁶ O que mais o influenciou foi o contato com os pintores expressionistas, de onde se percebe a grande influência pelas cores vibrantes, traços definidos carregados de uma realidade objetiva, da sua obra.

⁵ BARDI, Pietro Maria. *The tropical gardens of Burle Marx*. Rio de Janeiro: Colibris Editora Ltda., 1964.

⁶ MONTERO, Marta Íris. *Burle Marx: paisagens líricas*. Buenos Aires: IRIS, 1997.

Pela descrição de Marta Monteiro, depois da Primeira Guerra Mundial, entre 1919 e 1933, a Alemanha, conhecida como república de Weimer, que produzia, graças às boas relações internacionais, im intenso intercâmbio artístico e intelectual, ou seja, um contexto de uma sociedade em mutação.

O expressionismo havia integrado ao futurismo e ao cubismo. Kandinsky e Moholy-Nagy viviam em Berlim. A exposição de De Stijl influía na escola da Bauhaus, que expressava a “arte e tecnologia uma nova unidade”.

Gropius inaugurou o Parlamento de Arquitetura.. Em 1928 surgiram na Suíça o CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna). No campo musical havia inovações. Roberto assistiu “Édipo Rei” de Stravinsky e “A ópera dos três vinténs” de Kurt Weil, com textos de Bertold Brecht. Nesta estada, retomou seus estudos no canto lírico.

Lúcio Costa foi seu professor por um tempo quando cursava arquitetura, mas continuou sendo o seu mentor e incentivador. Estudou pintura com Cândido Portinari, passou pelo cubismo, em seguida adotou o geometrismo, assim como cedeu ao concretismo. A busca formal, como descreveu Marta Montero, o levou a investigar a dimensão lúdica de Klee, o signos gráficos de Miró, a inspiração no corpo humano e na natureza como fizeram Arp e Kandinsky, e de Cezanne aprendeu a imitar a ordem na desordem aparente, buscando a estrutura geométrica imersa na paisagem. Aplicou à sua obra um vocabulário proveniente das experiências do cubismo: percepção simultânea, interpretação volumétrica, transparência, assimetria, e uso da colagem.⁷

O desenvolvimento de sua obra passou por variações formais que permitiram distinguir uma morfologia bem diferenciada. Sem abandonar o ângulo reto, reflexão constante de sua época, inspirado na natureza, Burle Marx projetou seus jardins criando formas orgânicas biomórficas. “*Seus traçados e sinuosidades acompanham a arquitetura brasileira gestual*”.⁸

Revelando um sentimento pelas coisas culturais, curioso sobre qualquer forma de arte, uma incrível capacidade para o trabalho e a versatilidade são predicados amplos de um artista que produziu desde o desenho de jóias, de pintura de cenários a um enorme acervo de pinturas, gravuras e tapeçarias.

Na extensão desta amostra de interesses, vem a produção da paisagem como resultado deste encadeamento de idéias.

O desenvolvimento botânico veio por instinto, pela curiosidade quando ainda jovem. Contatos, expedições e experiências pessoais o tornaram jardineiro-paisagista, uma habilitação dupla essencial para a construção da paisagem.



Fig. 131 Modelo de jardim da Faculdade Nacional de Arquitetura . RJ . 1960

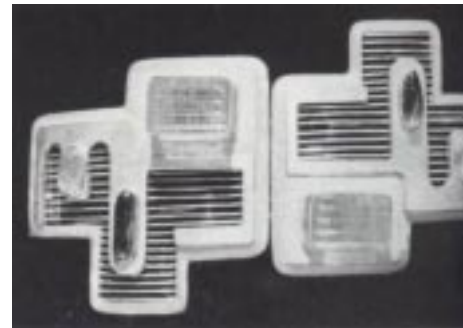


Fig. 132 Desenho de Jóia



Fig. 133 Jardim da capela com banco contínuo

⁷ Idem.

⁸ Idem.

A observação das formas irracionais e livres da natureza liberou os seus traços produzindo as formas inconfundíveis de seu desenho.

A natureza tropical vasta, altamente variada e dramática, se sujeita a ordenamentos da paisagem criada. Burle Marx estuda os repertórios florais com a mesma sensibilidade do artista que acompanha todas as nuances da luz solar sobre o colorido da vegetação, no plano das folhas, das transparências das flores, dos volumes dos frutos, das massas florais e das montanhas.⁹

O traço (de Burle Marx), seja breve, estruturado, terno, denso ou fioso, está sempre carregado de significação plástica latente.

Lúcio Costa



Fig. 134 Phitecolobium tortum



Fig. 135 Phitecolobium tortum



Fig. 136 Phitecolobium tortum

Fig. 137 Implantação . Parque del Este . Caracas Venezuela . 1961

⁹ MOTTA, Flávio Linchtenfels. **Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem.** São Paulo: Nobel, 1983.

O Paisagismo na estrutura urbana (1977)

O Centro Cívico, concebido no Plano Agache e no projeto de 1951, pelo jogo de massas e espaços em uma esplanada, de tal maneira dispostos, geram a superfície vazia da praça central que determina o caráter do conjunto arquitetônico. Burle Marx, em 1977, trabalha com essa idéia e elabora o projeto paisagístico com novos conceitos. No lugar da praça vazia, com obras de arte simbólicas proposto pela equipe de Azambuja, a nova concepção, com tratamento mais elaborado, promove o uso público. A grande praça, conseqüentemente, tem um maior sentido metropolitano.

A área atingida pelo projeto inicial, a esplanada de 300.000 m² foi ampliada em direção ao norte. Após a inauguração do Palácio do Governo e do Tribunal do Júri, em 1954, as obras do Secretariado e do Plenário da Assembléia Legislativa aos poucos foram concluídas. Assim também o edifício das Secretarias do Estado, agora ocupado pelo Palácio da Justiça, reduzido a 11 pavimentos dos 30 previstos no projeto inicial. Junto à sede do governo, a oeste, foi construído o edifício do Tribunal de Contas assim como a previsão do anexo da Assembléia Legislativa, com novo projeto.¹⁰

Outras projeções são consideradas no projeto de paisagismo, para os futuros cinco edifícios para as Secretarias de Estado, implantados no compartimento ao norte, adiante da Rua Deputado Mario de Barros.¹¹

Mais ao norte desta área foi edificado o edifício do Instituto de Educação do Paraná, ainda sem o ginásio de esportes, as canchas externas e o pátio rebaixado.¹² Este conjunto é beneficiado pelo potencial cênico do bosque natural que abrange o restante da área até o rio.

¹⁰ Plenário da Assembléia Legislativa – Edson Klotz - arquiteto;
Anexo da Assembléia Legislativa – Joel Ramalho e equipe;
Tribunal de Contas - Roberto Gandolfi e José Sanchotene;

¹¹ Secretarias de Estado - Luiz Forte Netto e equipe;

¹² Instituto de Educação - Oscar Niemeyer.

A solução paisagística se desenvolve ao longo do eixo central sul-norte, abrangendo a nova área. A grande praça vazia admite agora novos canteiros, espelhos d'água e áreas gramadas com vegetação de grande e médio porte, agrupados nos espaços entre os palácios, em toda a volta da praça, formando um pano de fundo periférico. A vegetação desta forma introduzida ameniza os espaços junto ao anel de tráfego de veículos com a cidade já desenvolvida.

Na continuação da Avenida Cândido de Abreu, um grande piso em *petit-pavé* como é chamado localmente *mosaico-português*, se espraia junto à Assembléia até o Palácio, restabelecendo a área cívica do projeto de 1951. O *parlatório*, o pequeno balcão de mármore junto ao gabinete do governador, domina o espaço e a cidade. Este domínio do pedestre tem continuidade a um piso posterior, junto ao pano de vidro do grande hall que, por sua vez, se estreita em uma passarela que atravessa a Rua Deputado Mário de Barros para chegar à praça, delimitada por dois blocos de um lado e três blocos do outro, das Secretarias de Estado e do Instituto de Educação.

O desenho dos pisos em *petit-pavé*, nas cores preto, branco e vermelho, se desenvolve em uma composição rítmica sobre módulos triangulares, hexagonais e com o contraponto de pisos em faixas alternadas em preto e branco. Esta composição com desenho elaborado se desenvolve do grande piso junto ao eixo sul-norte aos diversos acessos às autarquias governamentais.

O bosque, uma nata de araucárias típica do primeiro planalto do Paraná, recebe caminhos sinuosos em paralelepípedos com pequenas áreas de estar circulares dentro do arvoredo. Nas bordas do bosque são plantados

pinheiros (*Araucárias angustifolias*) aleatoriamente e outras espécies de árvores floríferas.

Com exceção da praça junto às Secretarias e ao IEP, a área restante tem sido alvo de intervenções fora dos critérios deste projeto paisagístico, o que denota a indiferença com a construção da paisagem no meio urbano. Esta atitude interrompe uma tradição em relação ao desenvolvimento das praças e parques no Brasil, a exemplo dos viajantes, botânicos e personalidades que introduziram e promoveram a paisagem.

Tomé de Souza (1553), encantado com as sugestões plásticas da Guanabara, exclama que “...*tudo é graça o que dela se pode dizer*”. D. João VI desenvolve a curiosidade em relação à flora brasileira, criando o Jardim Botânico do Rio de Janeiro, e outros tantos jardins em seus novos palácios e logradouros. Nesta mesma cidade, Mestre Valentin projeta o primeiro Passeio Público do Brasil; já em 1858, Françoise-Marrié Glaziou revê este jardim e introduz o gosto romântico influenciado por Rousseau. O entusiasmo de Saint-Hilaire e Debret (1816) e Spix e Martius (1817) com suas expedições pelo Brasil nos presentearam com o precioso e enorme legado de sua pesquisa botânica. Outros depoimentos que só confirmam o deslumbramento diante da exuberância da paisagem no Brasil: Gaudichard (1817), Maximiliano, Príncipe de Wied (1815), Mary Graham (1821), Teodore Bösche (1825), Darwin (1834), Rugendas (1835), Carl Seidler (1826), Ferdinand Denis (1839), De Ferrière-Le Vayer (1844), Gardner (1846), Charles Mansfield (1852), Príncipe Adalberto da Prússia (1857), Charles Ribeyrolles (1858), Agassiz (1865) e tantos outros, como Charles Expilly que, em 1862, exclamava: “É verdadeiramente então, em face dessas magnificências, que se sente haver deixado o Velho Mundo e que nos achamos em presença de uma terra jovem”.¹³ (figura 138)



Fig. 138 Gravura de Rugendas, 1835

¹³ MOTTA, op. cit.

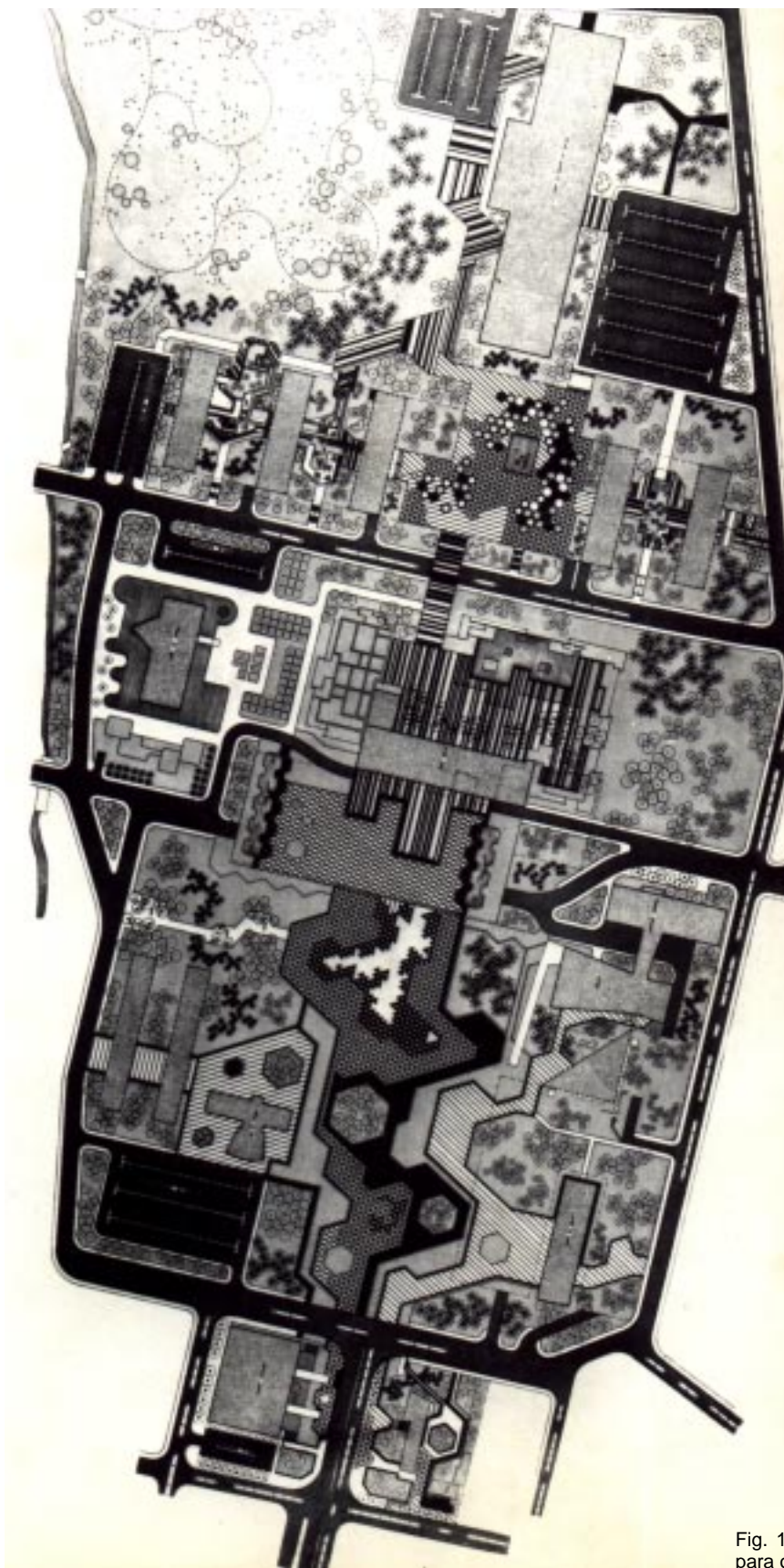


Fig. 139 Implantação . projeto de paisagismo para o Centro Cívico de Curitiba . Burle Marx

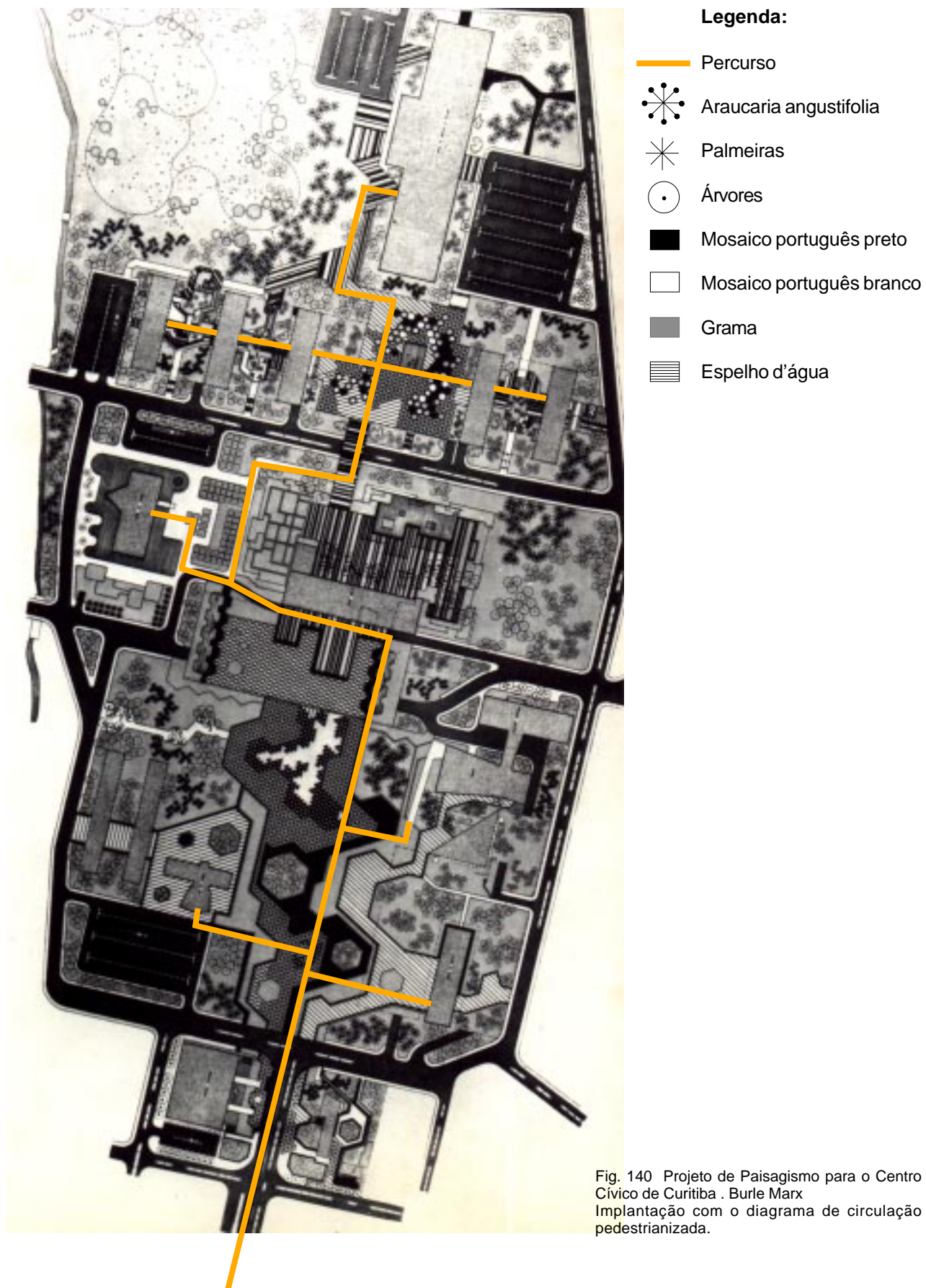


Fig. 140 Projeto de Paisagismo para o Centro Cívico de Curitiba . Burle Marx
Implantação com o diagrama de circulação pedestrianizada.

CAPÍTULO 4

A PRESENÇA DE NIEMEYER

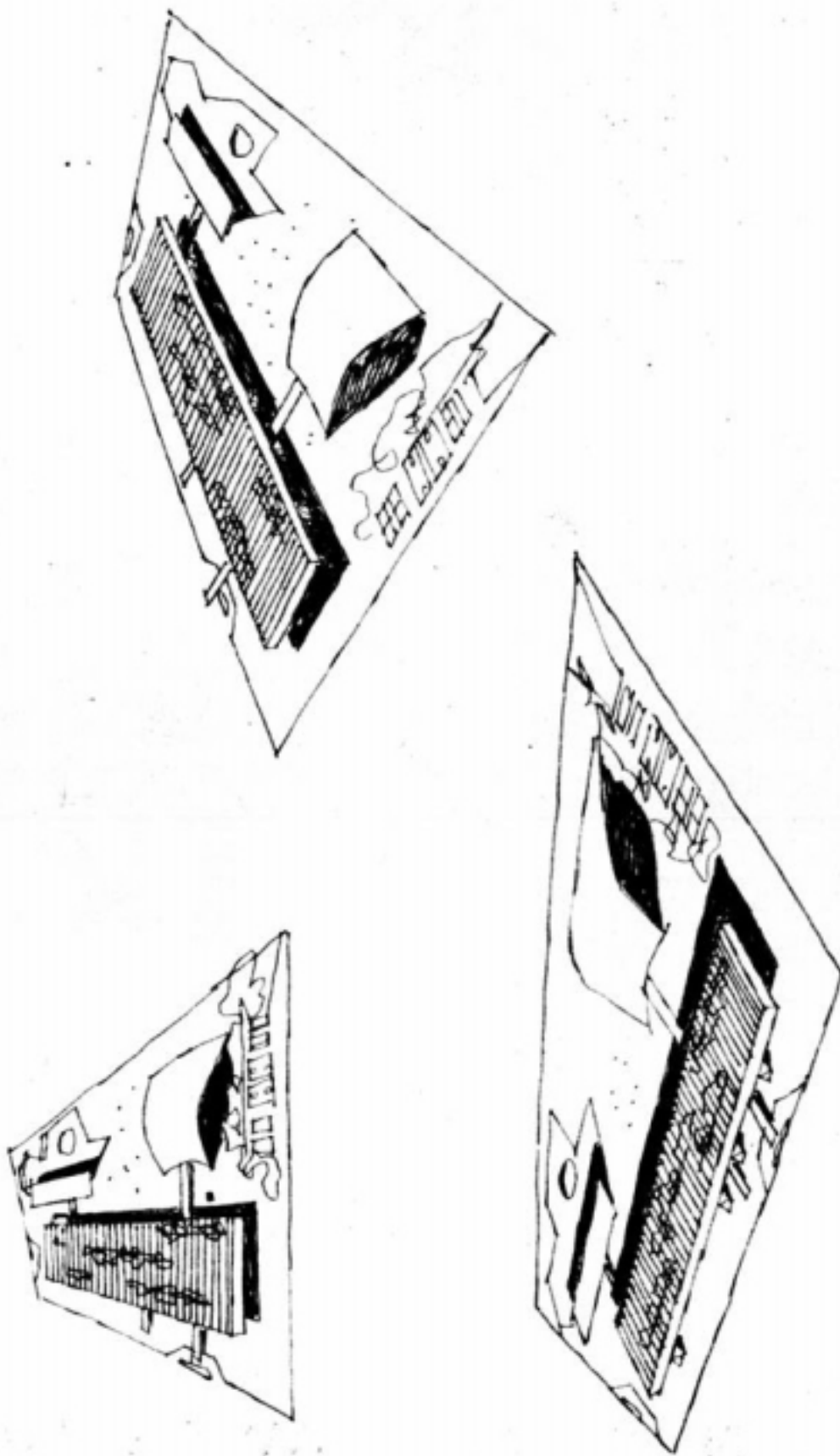
Projeto do Instituto de Educação do Paraná . IEP (1967)

Em 1967, Oscar Niemeyer foi comissionado pelo governo do estado do Paraná para elaborar o projeto arquitetônico para o novo Instituto de Educação do Paraná, a antiga Escola-Normal.

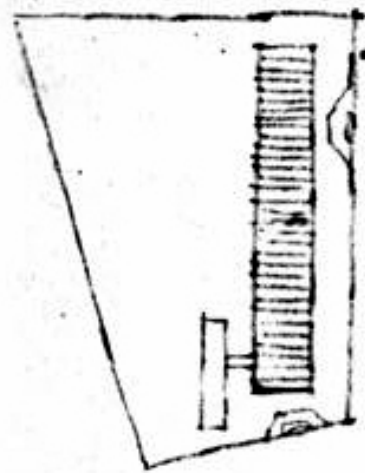
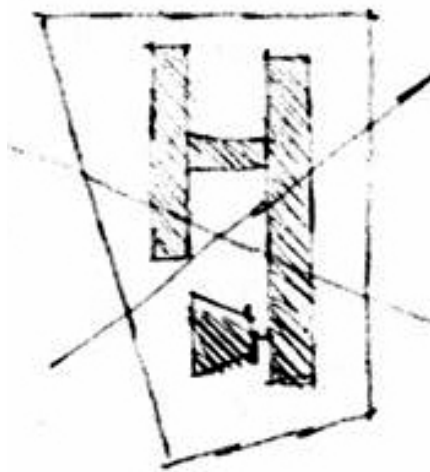
Para sua implantação foi destinada uma área contígua ao Centro Cívico, junto a um bosque natural de araucárias, típico do primeiro planalto, em Curitiba.

O memorial deste projeto, elaborado por seu autor, justifica e descreve com clareza a configuração de seu trabalho, apresentado na seqüência.

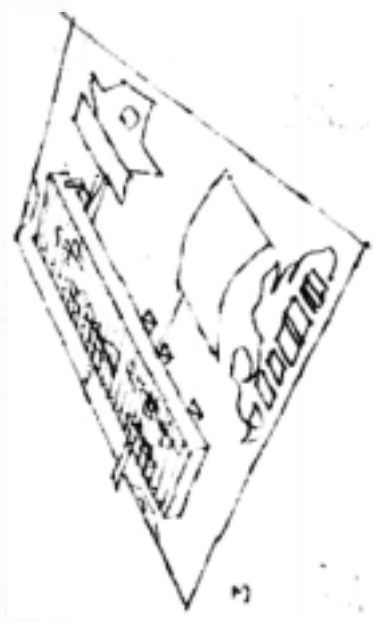
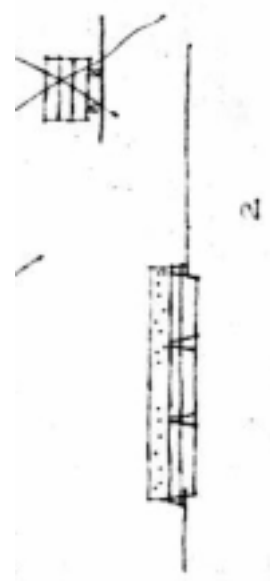
IIER



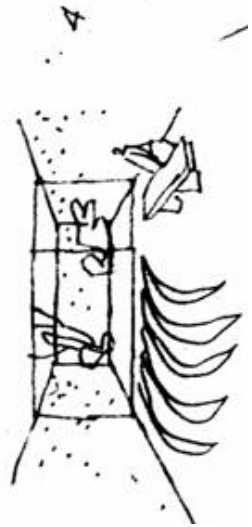
1 O programa do IEP parece-nos amplo demais para as dimensões do terreno, sugerindo um mono bloco compacto, largo, e por atender todas as solicitações do projeto, sem ocupar demasiadamente o terreno, sem dividi-lo em patios, como ocorreria certamente com uma solução recortada (dois)



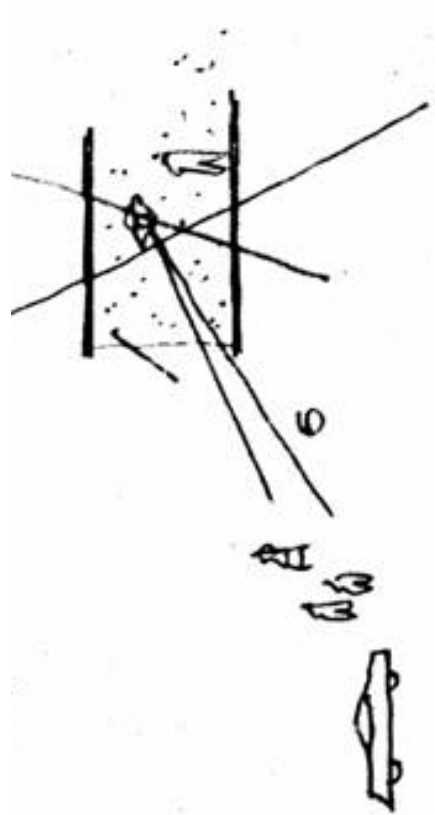
2. Evitamos também um bloco com 2 ou 3 pavimentos, preferindo projetá-lo como um andar sómente sobre "pilotes" e outro semi-enterrado (des. 2). Com essa solução simplifica nos os acessos por meio de rampas, aumentando a construção no sentido transversal, garantindo assim maior utilização interna e nos "pilotes", os espaços cobertos indispensáveis. Fora do bloco ficam apenas o ginásium, a sala maternal e o jardim de infância (des. 3):



3 Ao salas de aula abre-se para jardins internos, soluções que nos agrade bastante, pois mantêm a ligação necessária entre o interior e o exterior (des 4), sem perturbar o alunos, como geralmente acontece quando as janelas dão para a rua ou locais movimentados (des 5) Este é a principal característica do projeto.

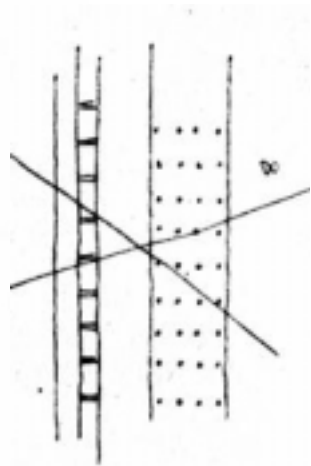


4 Internamente, começamos por definir as divisões setoriais (das 6), prevendo as divisões internas removíveis a fim de manter o IEP atribuído, após as modificações que o futuro vai exigir. O módulo de 1,20 é o divisor comum que dá origem a todo o conjunto (das 7)



5 Não desejávamos ainda adotar uma estrutura convencional, com muitos apoios, dependendo a possibilidade de intermã, para nós ainda mental (des 8). Sai aproveitamos as paredes longitudinais dos jardins, transformando-as em vigas-paredes, o que nos permitiu, sem nenhum problema, os vãos de 100 e 40 metros e os balanços de 20 metros fixados no projeto (des 9)

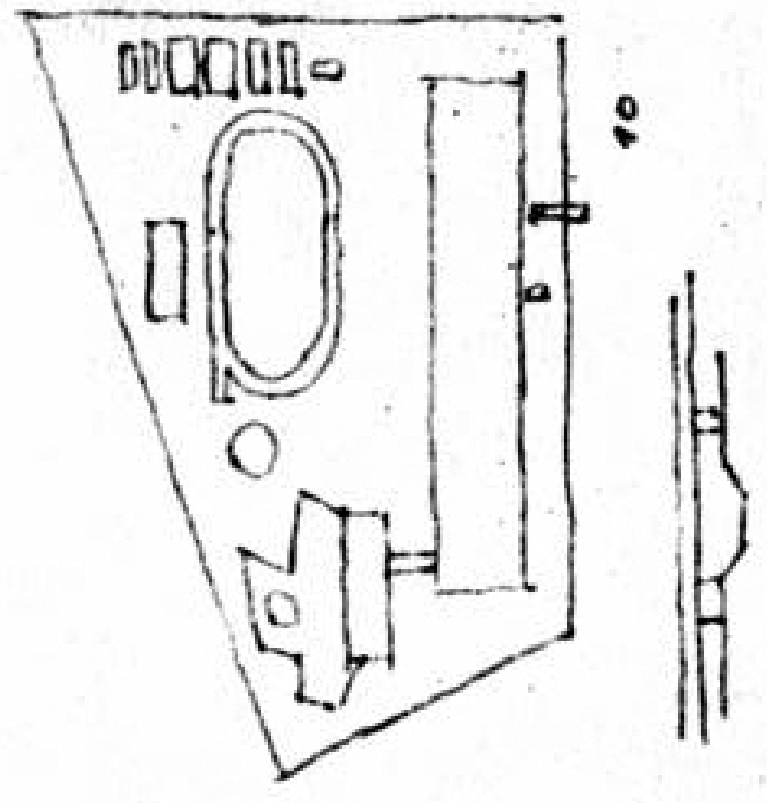
sem hierarquias.

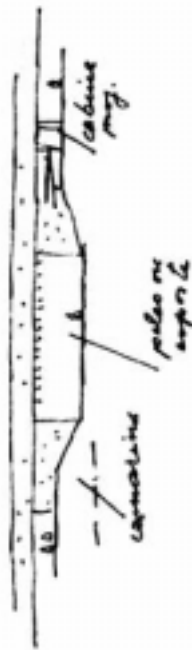
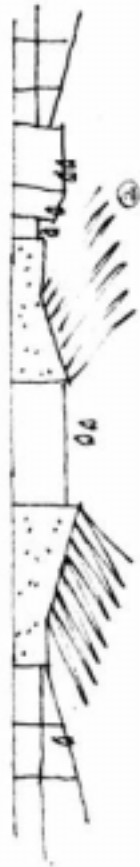


Rio. 25. 3. 1967

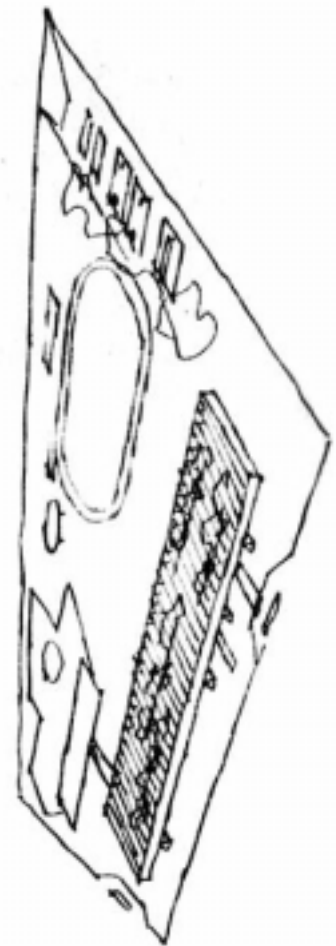
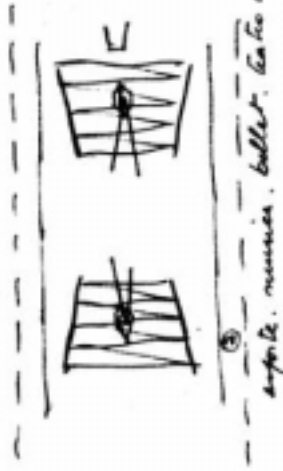
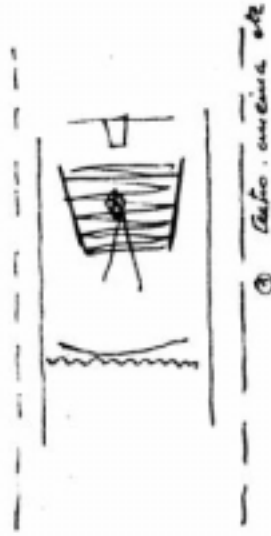


A variante sugerida para o gabinete, incorporando o assento, com mesa, etc. (folha II),
permite melhor aproveitamento do terreno (des. 10)

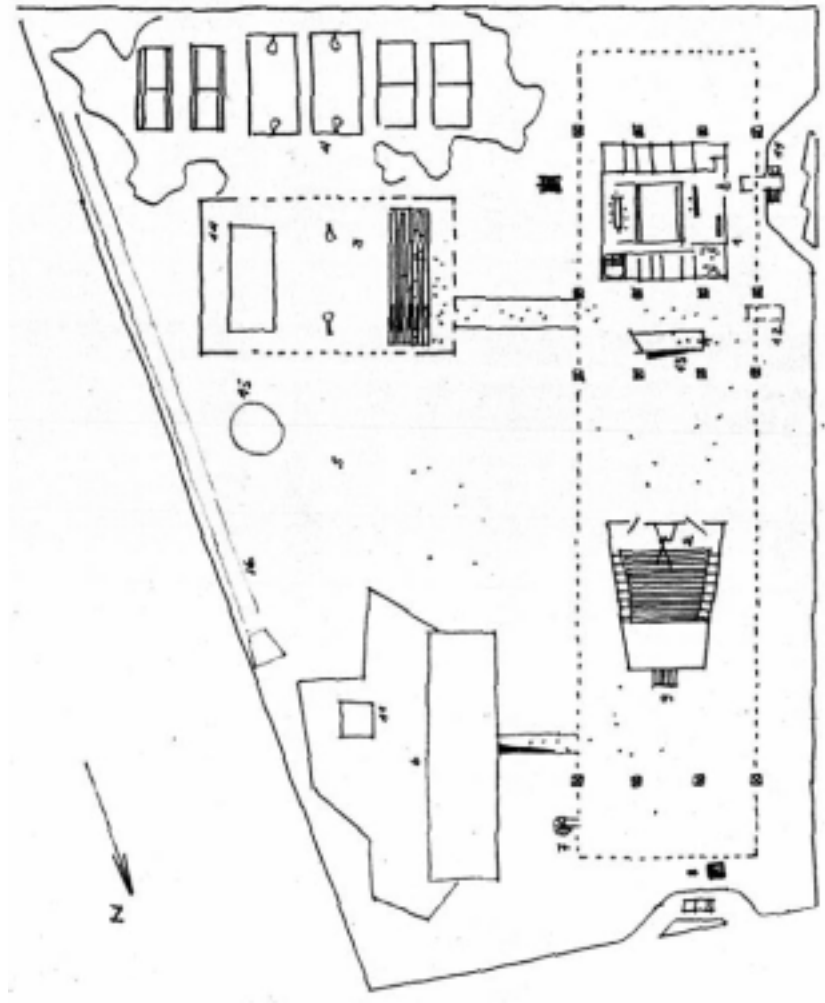
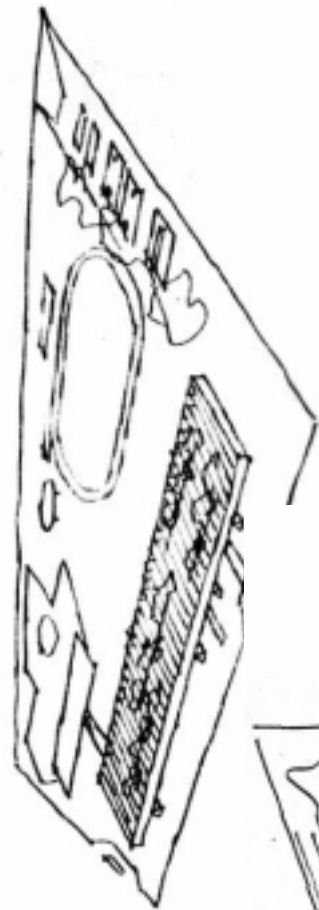




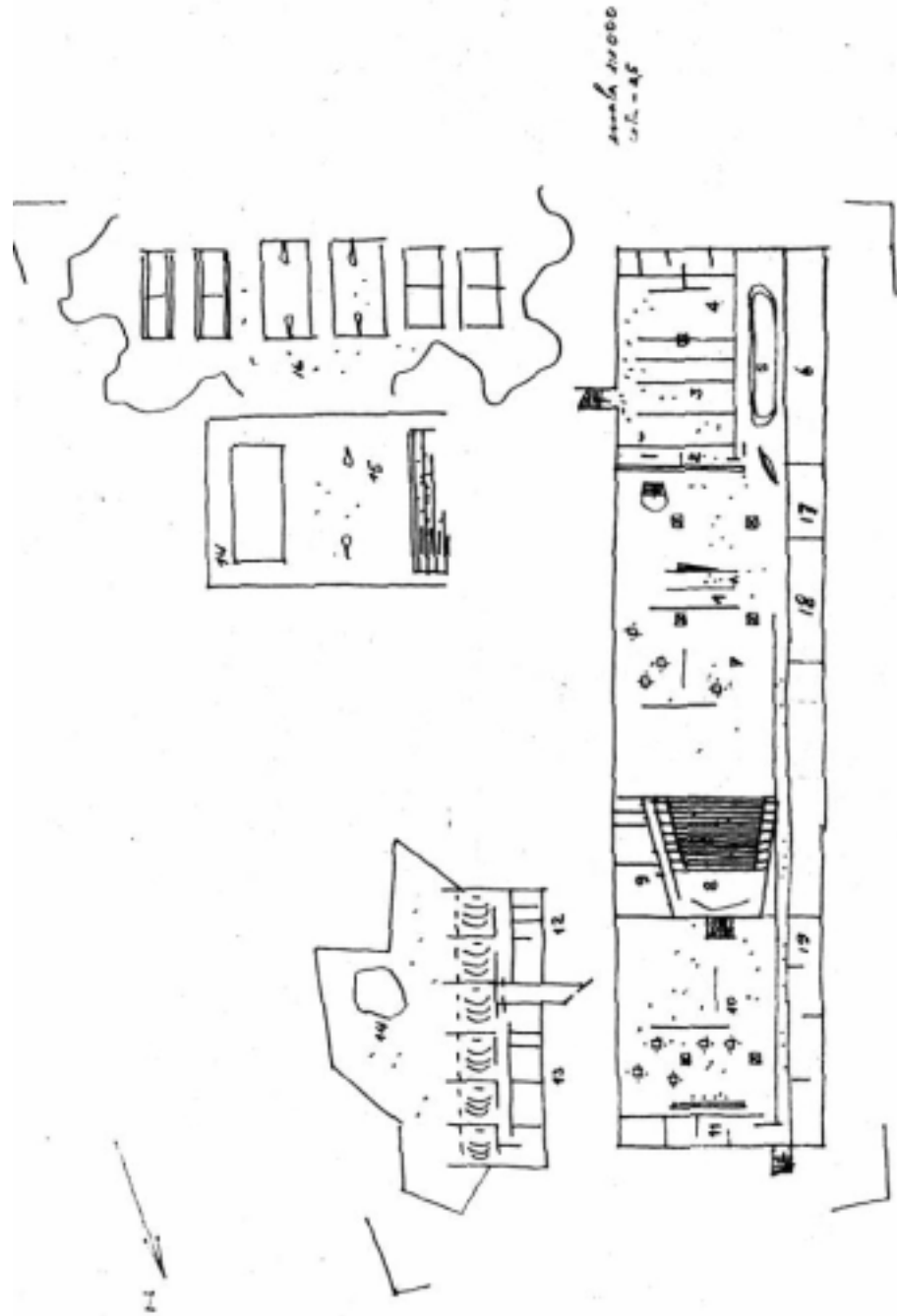
cont.



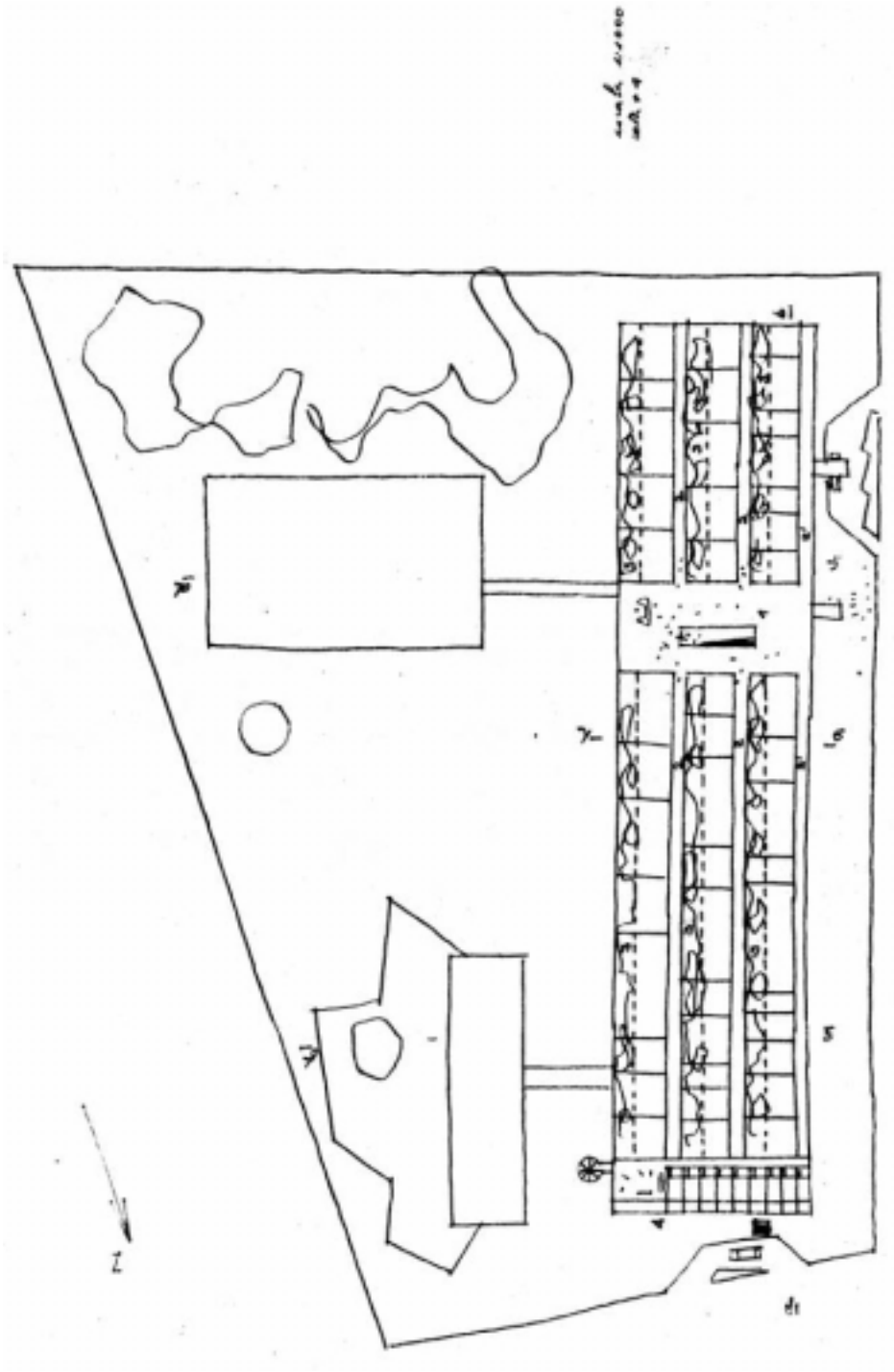
o campo é ampliado 3 vezes em 4 e por 5 e 6 e 7 e 8 e 9 e 10 e 11 e 12 e 13 e 14 e 15 e 16 e 17 e 18 e 19 e 20 e 21 e 22 e 23 e 24 e 25 e 26 e 27 e 28 e 29 e 30 e 31 e 32 e 33 e 34 e 35 e 36 e 37 e 38 e 39 e 40 e 41 e 42 e 43 e 44 e 45 e 46 e 47 e 48 e 49 e 50 e 51 e 52 e 53 e 54 e 55 e 56 e 57 e 58 e 59 e 60 e 61 e 62 e 63 e 64 e 65 e 66 e 67 e 68 e 69 e 70 e 71 e 72 e 73 e 74 e 75 e 76 e 77 e 78 e 79 e 80 e 81 e 82 e 83 e 84 e 85 e 86 e 87 e 88 e 89 e 90 e 91 e 92 e 93 e 94 e 95 e 96 e 97 e 98 e 99 e 100 e 101 e 102 e 103 e 104 e 105 e 106 e 107 e 108 e 109 e 110 e 111 e 112 e 113 e 114 e 115 e 116 e 117 e 118 e 119 e 120 e 121 e 122 e 123 e 124 e 125 e 126 e 127 e 128 e 129 e 130 e 131 e 132 e 133 e 134 e 135 e 136 e 137 e 138 e 139 e 140 e 141 e 142 e 143 e 144 e 145 e 146 e 147 e 148 e 149 e 150 e 151 e 152 e 153 e 154 e 155 e 156 e 157 e 158 e 159 e 160 e 161 e 162 e 163 e 164 e 165 e 166 e 167 e 168 e 169 e 170 e 171 e 172 e 173 e 174 e 175 e 176 e 177 e 178 e 179 e 180 e 181 e 182 e 183 e 184 e 185 e 186 e 187 e 188 e 189 e 190 e 191 e 192 e 193 e 194 e 195 e 196 e 197 e 198 e 199 e 200 e 201 e 202 e 203 e 204 e 205 e 206 e 207 e 208 e 209 e 210 e 211 e 212 e 213 e 214 e 215 e 216 e 217 e 218 e 219 e 220 e 221 e 222 e 223 e 224 e 225 e 226 e 227 e 228 e 229 e 230 e 231 e 232 e 233 e 234 e 235 e 236 e 237 e 238 e 239 e 240 e 241 e 242 e 243 e 244 e 245 e 246 e 247 e 248 e 249 e 250 e 251 e 252 e 253 e 254 e 255 e 256 e 257 e 258 e 259 e 260 e 261 e 262 e 263 e 264 e 265 e 266 e 267 e 268 e 269 e 270 e 271 e 272 e 273 e 274 e 275 e 276 e 277 e 278 e 279 e 280 e 281 e 282 e 283 e 284 e 285 e 286 e 287 e 288 e 289 e 290 e 291 e 292 e 293 e 294 e 295 e 296 e 297 e 298 e 299 e 300 e 301 e 302 e 303 e 304 e 305 e 306 e 307 e 308 e 309 e 310 e 311 e 312 e 313 e 314 e 315 e 316 e 317 e 318 e 319 e 320 e 321 e 322 e 323 e 324 e 325 e 326 e 327 e 328 e 329 e 330 e 331 e 332 e 333 e 334 e 335 e 336 e 337 e 338 e 339 e 340 e 341 e 342 e 343 e 344 e 345 e 346 e 347 e 348 e 349 e 350 e 351 e 352 e 353 e 354 e 355 e 356 e 357 e 358 e 359 e 360 e 361 e 362 e 363 e 364 e 365 e 366 e 367 e 368 e 369 e 370 e 371 e 372 e 373 e 374 e 375 e 376 e 377 e 378 e 379 e 380 e 381 e 382 e 383 e 384 e 385 e 386 e 387 e 388 e 389 e 390 e 391 e 392 e 393 e 394 e 395 e 396 e 397 e 398 e 399 e 400 e 401 e 402 e 403 e 404 e 405 e 406 e 407 e 408 e 409 e 410 e 411 e 412 e 413 e 414 e 415 e 416 e 417 e 418 e 419 e 420 e 421 e 422 e 423 e 424 e 425 e 426 e 427 e 428 e 429 e 430 e 431 e 432 e 433 e 434 e 435 e 436 e 437 e 438 e 439 e 440 e 441 e 442 e 443 e 444 e 445 e 446 e 447 e 448 e 449 e 450 e 451 e 452 e 453 e 454 e 455 e 456 e 457 e 458 e 459 e 460 e 461 e 462 e 463 e 464 e 465 e 466 e 467 e 468 e 469 e 470 e 471 e 472 e 473 e 474 e 475 e 476 e 477 e 478 e 479 e 480 e 481 e 482 e 483 e 484 e 485 e 486 e 487 e 488 e 489 e 490 e 491 e 492 e 493 e 494 e 495 e 496 e 497 e 498 e 499 e 500 e 501 e 502 e 503 e 504 e 505 e 506 e 507 e 508 e 509 e 510 e 511 e 512 e 513 e 514 e 515 e 516 e 517 e 518 e 519 e 520 e 521 e 522 e 523 e 524 e 525 e 526 e 527 e 528 e 529 e 530 e 531 e 532 e 533 e 534 e 535 e 536 e 537 e 538 e 539 e 540 e 541 e 542 e 543 e 544 e 545 e 546 e 547 e 548 e 549 e 550 e 551 e 552 e 553 e 554 e 555 e 556 e 557 e 558 e 559 e 560 e 561 e 562 e 563 e 564 e 565 e 566 e 567 e 568 e 569 e 570 e 571 e 572 e 573 e 574 e 575 e 576 e 577 e 578 e 579 e 580 e 581 e 582 e 583 e 584 e 585 e 586 e 587 e 588 e 589 e 590 e 591 e 592 e 593 e 594 e 595 e 596 e 597 e 598 e 599 e 600 e 601 e 602 e 603 e 604 e 605 e 606 e 607 e 608 e 609 e 610 e 611 e 612 e 613 e 614 e 615 e 616 e 617 e 618 e 619 e 620 e 621 e 622 e 623 e 624 e 625 e 626 e 627 e 628 e 629 e 630 e 631 e 632 e 633 e 634 e 635 e 636 e 637 e 638 e 639 e 640 e 641 e 642 e 643 e 644 e 645 e 646 e 647 e 648 e 649 e 650 e 651 e 652 e 653 e 654 e 655 e 656 e 657 e 658 e 659 e 660 e 661 e 662 e 663 e 664 e 665 e 666 e 667 e 668 e 669 e 670 e 671 e 672 e 673 e 674 e 675 e 676 e 677 e 678 e 679 e 680 e 681 e 682 e 683 e 684 e 685 e 686 e 687 e 688 e 689 e 690 e 691 e 692 e 693 e 694 e 695 e 696 e 697 e 698 e 699 e 700 e 701 e 702 e 703 e 704 e 705 e 706 e 707 e 708 e 709 e 710 e 711 e 712 e 713 e 714 e 715 e 716 e 717 e 718 e 719 e 720 e 721 e 722 e 723 e 724 e 725 e 726 e 727 e 728 e 729 e 730 e 731 e 732 e 733 e 734 e 735 e 736 e 737 e 738 e 739 e 740 e 741 e 742 e 743 e 744 e 745 e 746 e 747 e 748 e 749 e 750 e 751 e 752 e 753 e 754 e 755 e 756 e 757 e 758 e 759 e 760 e 761 e 762 e 763 e 764 e 765 e 766 e 767 e 768 e 769 e 770 e 771 e 772 e 773 e 774 e 775 e 776 e 777 e 778 e 779 e 780 e 781 e 782 e 783 e 784 e 785 e 786 e 787 e 788 e 789 e 790 e 791 e 792 e 793 e 794 e 795 e 796 e 797 e 798 e 799 e 800 e 801 e 802 e 803 e 804 e 805 e 806 e 807 e 808 e 809 e 810 e 811 e 812 e 813 e 814 e 815 e 816 e 817 e 818 e 819 e 820 e 821 e 822 e 823 e 824 e 825 e 826 e 827 e 828 e 829 e 830 e 831 e 832 e 833 e 834 e 835 e 836 e 837 e 838 e 839 e 840 e 841 e 842 e 843 e 844 e 845 e 846 e 847 e 848 e 849 e 850 e 851 e 852 e 853 e 854 e 855 e 856 e 857 e 858 e 859 e 860 e 861 e 862 e 863 e 864 e 865 e 866 e 867 e 868 e 869 e 870 e 871 e 872 e 873 e 874 e 875 e 876 e 877 e 878 e 879 e 880 e 881 e 882 e 883 e 884 e 885 e 886 e 887 e 888 e 889 e 890 e 891 e 892 e 893 e 894 e 895 e 896 e 897 e 898 e 899 e 900 e 901 e 902 e 903 e 904 e 905 e 906 e 907 e 908 e 909 e 910 e 911 e 912 e 913 e 914 e 915 e 916 e 917 e 918 e 919 e 920 e 921 e 922 e 923 e 924 e 925 e 926 e 927 e 928 e 929 e 930 e 931 e 932 e 933 e 934 e 935 e 936 e 937 e 938 e 939 e 940 e 941 e 942 e 943 e 944 e 945 e 946 e 947 e 948 e 949 e 950 e 951 e 952 e 953 e 954 e 955 e 956 e 957 e 958 e 959 e 960 e 961 e 962 e 963 e 964 e 965 e 966 e 967 e 968 e 969 e 970 e 971 e 972 e 973 e 974 e 975 e 976 e 977 e 978 e 979 e 980 e 981 e 982 e 983 e 984 e 985 e 986 e 987 e 988 e 989 e 990 e 991 e 992 e 993 e 994 e 995 e 996 e 997 e 998 e 999 e 1000

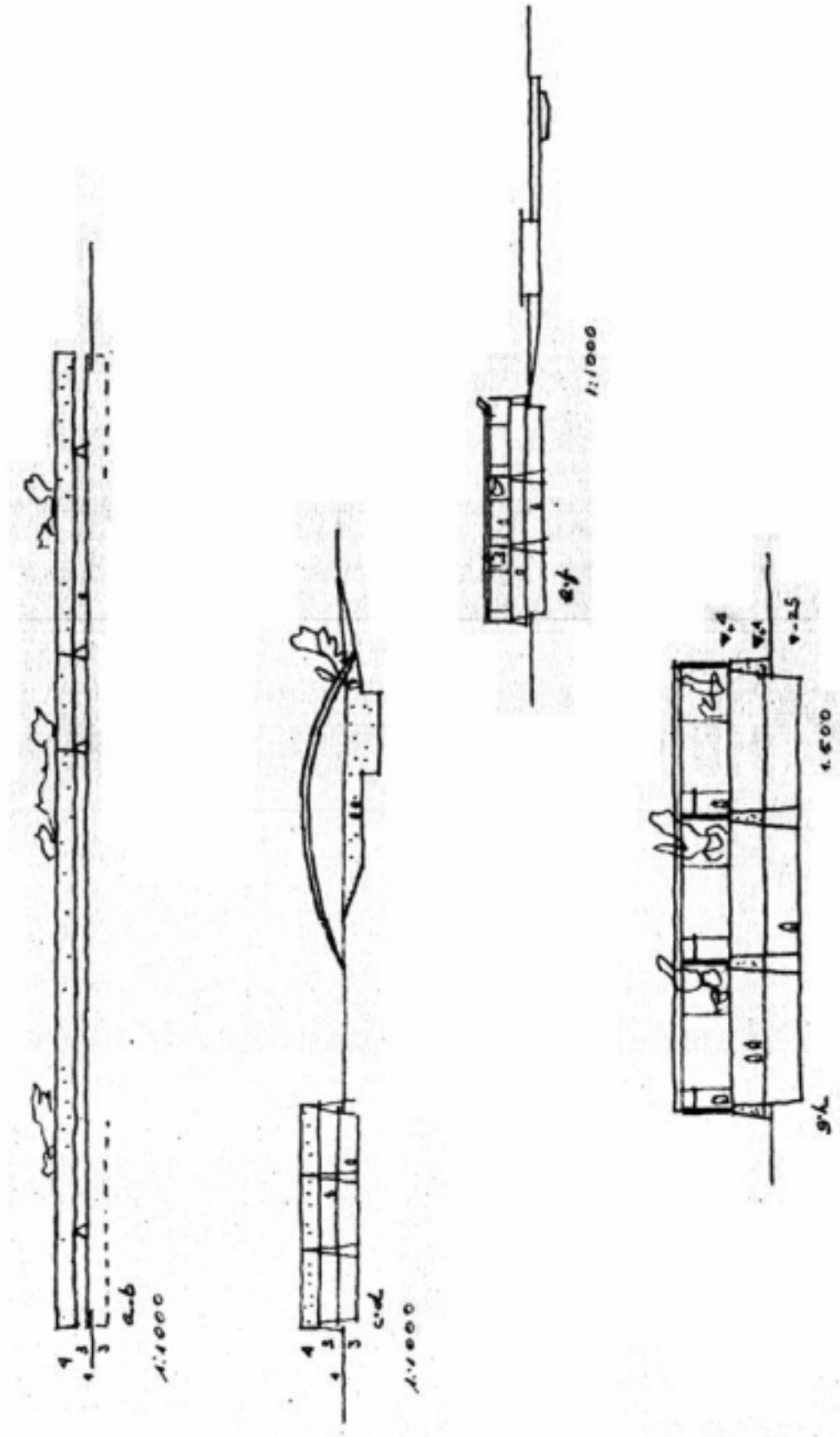


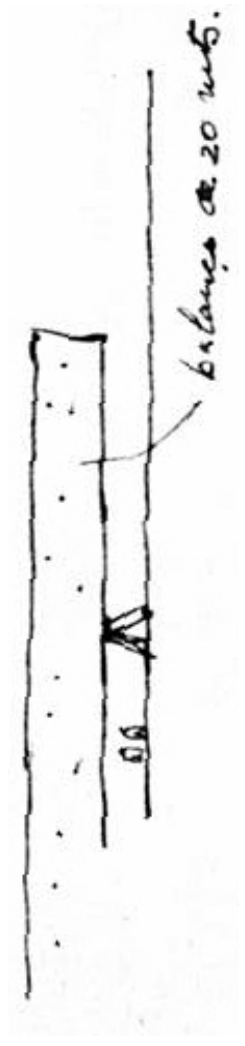
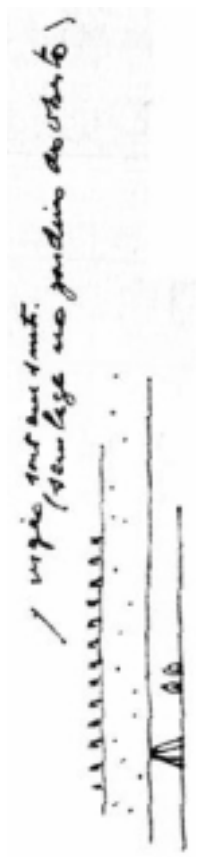
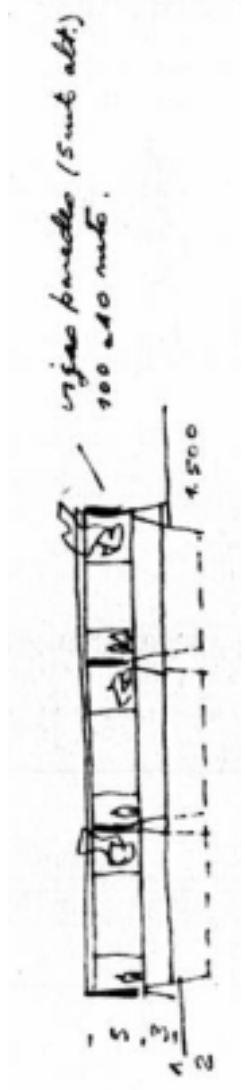
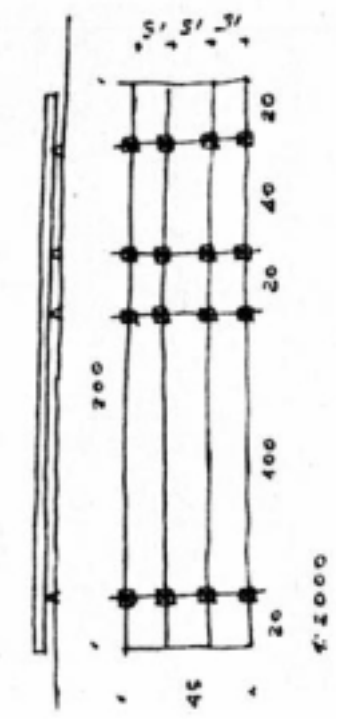
1 rampa 2 recepção 3 vestiário 4 cozinha (doméstica, etc) 5 mal passivo 6 el. refrig. med. dent. etc 7 biblioteca
 8 anfiteatro 9 sanitários 10 sala de aula 11 cozinha 12 a. e. material 13 gar. infância 14 piscina 15 lavanderia 16 quarto 17 sala
 de administração 18 recesso em dia viciado 19 avarias: d. d. d.

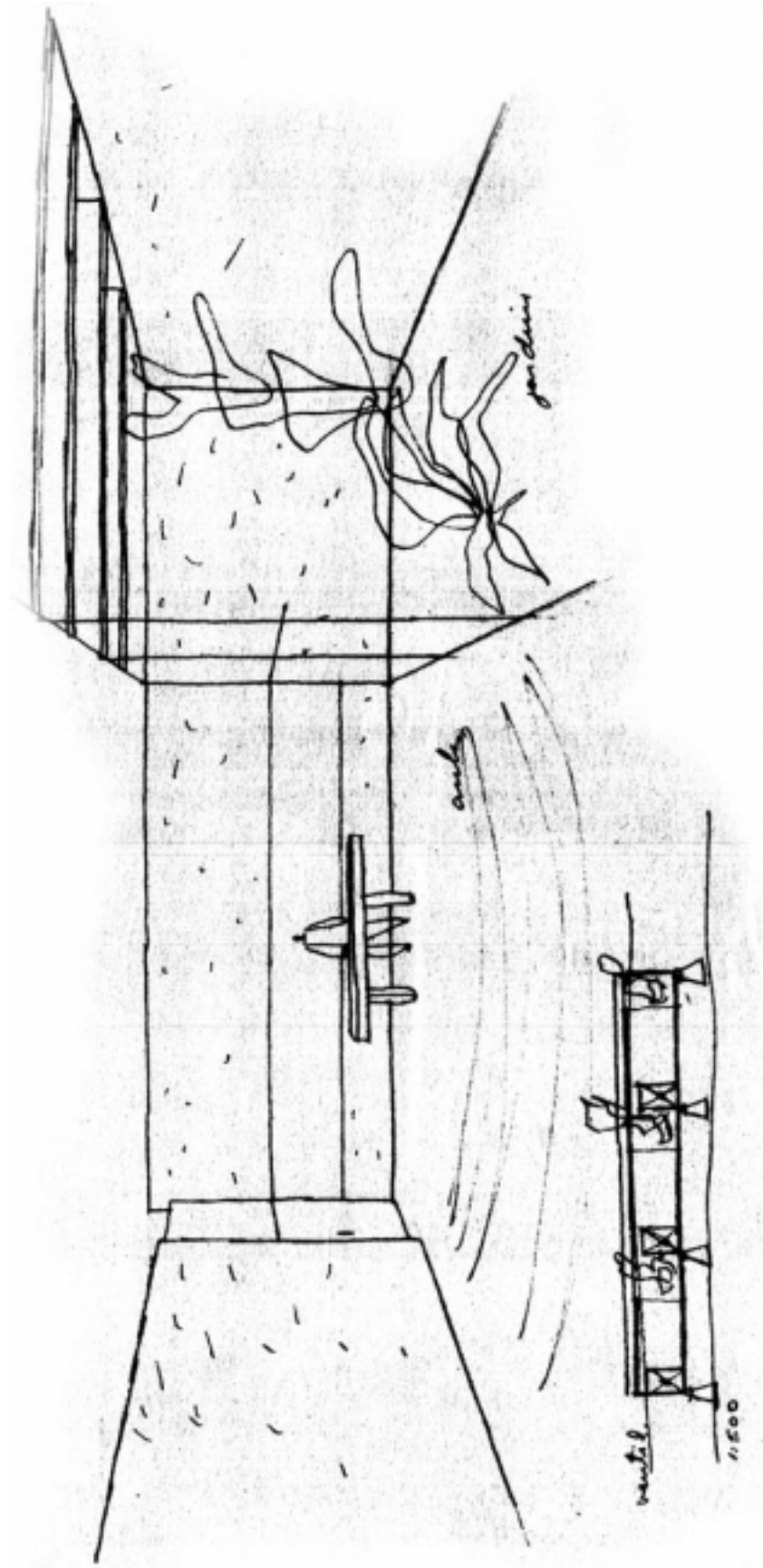


4 hall 2 de de laia - viciu: pedes^m, dip utilitatal, miaso - (ped. grad, normal, puzanial e ambrat^o comu^o) 2' uca. aplicati^o 3 puzan^o e apartat^o.









Museu: o desenvolvimento da obra de Oscar Niemeyer (2002)

No final da área norte do Centro Cívico, surge inesperadamente um grande prisma, retangular, branco, um pouco destacado do chão. A grande massa, sem aberturas laterais, sobre um mínimo de apoios, sugere leveza angariada pelos espaços livres desta nova solução de “pilotis”. Os pilares de forma de tronco trapezoidal se afinam ao chegar ao ponto de apoio articulado. (figura 141) A ênfase espacial é clara; o deslizamento de olhar encontra poucos elementos bloqueadores de visão, fato que simplifica a sua percepção.

A arquitetura desenvolvida com esta liberdade de expressão, pela síntese dos resultados de um purismo minimalista, deixa claro a sua postura própria e individual do procedimento moderno de suas propostas.

A solução para o Instituto de Educação do Paraná, projetado em 1967, no entanto abrigou as Secretarias de Estado do Governo até o início das obras para a instalação do Museu, inaugurado em fins de 2002.



Fig. 141 Museu Oscar Niemeyer
Curitiba . PR

Um dos episódios que induziram a instalação deste museu está ligado à vinda da diretoria do Museu Guggenheim - de Nova York, com o propósito de instalar sua sucursal no Brasil. Em Curitiba, cidade candidata em potencial, a leitura do memorial descritivo do projeto para o Instituto de Educação (1967), exposto no próprio edifício, redigido e croquizado por Niemeyer, provocou curiosidade e interesse, que ocasionou a visita do pessoal do Guggenheim aos escritórios do arquiteto no Rio de Janeiro. Na ocasião, Frank Gerhy, autor do projeto do Museu de Bilbao, acompanhou esta comitiva. As negociações não tiveram o resultado esperado, o que provocou a decisão do Governo do Estado de empreender esta tarefa, comissionando Niemeyer a realizar o projeto arquitetônico.

Imediatamente surgiram os projetos correlatos, confiando a Arnaldo Sussekind, seu companheiro de tantos outros projetos, o cálculo estrutural. O projeto de instalação do Museu foi do escritório "Brasil Arquitetura", com a coordenação do arquiteto Marcelo Ferraz, presença ativa e constante durante a obra, e de seus companheiros Francisco Fanucchi e Marcelo Suzuki. Outra presença importante foi de Peter Gasper, responsável pela iluminação interna e externa do conjunto, entre outros.

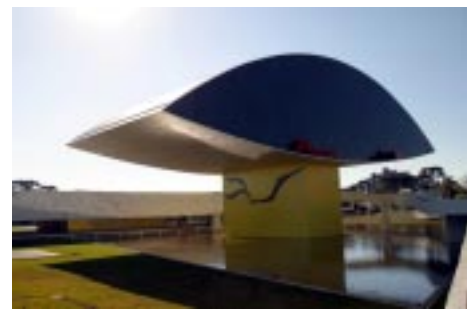


Fig. 142 Museu Oscar Niemeyer . vista frontal



Fig. 143 Museu Oscar Niemeyer . vista lateral

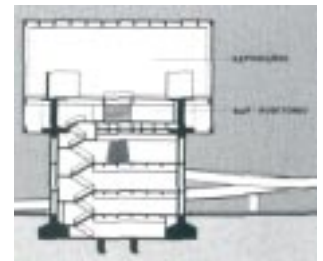


Fig. 144 Museu Oscar Niemeyer . corte transversal

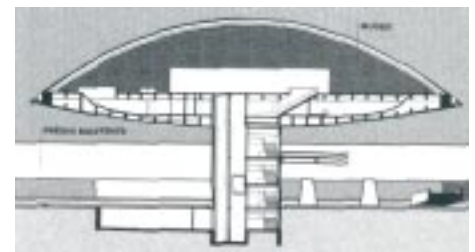


Fig. 145 Museu Oscar Niemeyer . corte longitudinal

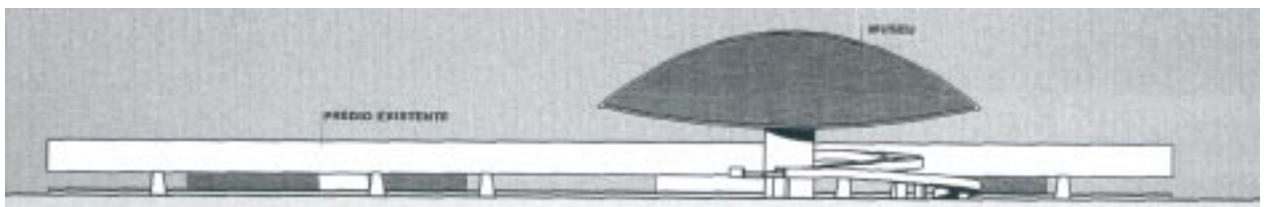


Fig. 146 Museu Oscar Niemeyer . elevação frontal

O projeto usa o edifício do primeiro projeto sem modificações externas, mas incorpora ao lado a edificação, chamada “olho”, sobre um espalho d’água com rampas de acesso da rua a estas edificações.

O resultado é um conjunto cujos espaços do pilotis ao entorno são “lúdicos” apropriados pelas pessoas que nele chegam. O entorno é composto, além da arquitetura do Museu, por grandes espaços formados por gramados e pelo grande bosque.

O acesso ao Museu é controlado, com rampas que ligam os diversos níveis onde estão as galerias expositivas no pavimento superior, e espaços para o acervo, administração, biblioteca e auditório no pavimento inferior. Deste nível um túnel dá acesso dos visitantes às escadas e elevadores que conduzem aos espaços internos do “olho”. Estes espaços são atualmente usados para as instalações de arte.

Este conjunto já foi adotado pela população e visitantes da cidade com freqüência que superou as expectativas.



Fig. 147 Museu Oscar Niemeyer . vista espelho d’água



Fig. 148 Museu Oscar Niemeyer . exposições



Fig. 149 Museu Oscar Niemeyer . interior “Olho”



Fig. 150 Museu Oscar Niemeyer . vista frontal e lateral



Fig. 151 Museu Oscar Niemeyer . vista lateral



Fig. 152 Museu Oscar Niemeyer . vista espelho d'água e passarela

“É curioso ver..., sentir como a imaginação varia, como as idéias vão surgindo diferentes, ora com dois ou três volumes, ora simples, caminhando para o monumental”.¹

A adaptação e complementação do antigo projeto seguem a sua lógica projetual. O primeiro projeto para a escola previa, além do volume para as classes, prismático e retangular, um segundo volume, uma casca de concreto abobadada que toca o solo nas extremidades mais baixas e uma cobertura plana quase ao nível do chão, em um pátio rebaixado.

A adoção da forma antiga, a abóboda, não foi descartada. O que antes era uma abóboda apoiada junto ao solo, agora é alçada e complementada com outra abóboda invertida, surgindo um novo volume solto no ar. Com 70 metros de comprimento e 30 metros de altura, este novo salão de exposições está apoiado sobre uma estrutura retangular que contém as circulações verticais. Rampas externas serpenteiam sinuosamente o espaço abaixo, encaminhando as pessoas ao grande volume do museu e ao acesso junto à calçada.

A chegada ao salão por uma escada que rompe o piso, surpreende o visitante quando descobre o espaço amplo e sem referências de limite. O teto iluminado que acompanha internamente a curva da abóboda da cobertura que termina junto ao piso. Dois janelões fecham lateralmente este salão com esquadrias sustentadas por uma grelha a 45 graus. Internamente, uma colméia protege os espaços expositivos do excesso de claridade, exigência essa da *expertise* contratada para assessorar a ambientação deste salão.

A evolução da experimental que acontece no decorrer da obra, condenou a solução de montantes verticais na composição das esquadrias por surgirem uma

¹ NIEMEYER, op. cit.

participação estrutural a este volume.

O grande prédio do museu, com seus amplos espaços livres, facilitaram os espaços de exposição. O que antes eram jardins junto às classes, agora são *lanternins* que contribuem com luz natural ao longo dos salões de exposição.

O espaço do *pilotis*, amplo e livre, um metro acima do solo, induz ao passeio de descoberta desta arquitetura. Externamente junto ao bosque de pinheiros e o museu, sobre a superfície de um grande gramado, pessoas se exercitam as vezes com cachorros ou mesmo se deitam sem se intimidar com o enorme corpo de concreto, que parecendo pesado, é leve. Estas pessoas confirmam o espaço identitário do museu.

CONCLUSÃO

O centro tradicional de Curitiba tem sido afetado pela transformação dos fatos urbanos, dos significados da vida cotidiana e da frustração causada pelo ambiente urbano modificado. Qual o significado das áreas tradicionais em relação à expansão urbana, no ritmo que tem acontecido nos últimos tempos, quando estas se aproximam à estatura de uma megalópole? É pertinente observar a experiência de Jorge Wilhelm em sua percepção de presente e futuro, sem deixar de lado os fatos históricos que geraram os fenômenos urbanos.

*“Enxergar fatos requer método. A realidade não é tão óbvia assim, principalmente se considerarmos o planejamento como sendo a instrumentação de gradual transformação da realidade...
...No Brasil, em particular, refletimos pouco; atuamos com vivacidade; exteriorizamos com simpatia, porém de forma indiscriminada.”¹*

O que fazer então com um espaço como este, de um lado o simbólico e do outro a inadequação dos edifícios que não se adaptaram às freqüentes mudanças administrativas e do crescimento das autarquias.

Uma vez que a praça do Centro Cívico não se configurou enquanto espaço simbólico, como previa o projeto original, as sequências espaciais não se completaram e não são inteligíveis.

Em defesa da valorização dos espaços do Centro Cívico, com base no projeto inicial de 1951, ressalta-se suas qualidades intrínsecas como conjunto arquitetônico e paisagístico que remonta aos princípios arquitetônicos e urbanos do projeto inicial, de ideário moderno. Com o passar dos anos é possível fazer uma análise mais precisa do conjunto.

Os autores do projeto vieram instrumentados com o repertório formal e funcional que hoje, passados meio século, mesmo sendo considerados ultrapassados, fazem

¹ WILHEIM, Jorge. **Cidades: o substantivo e o adjetivo**. 3 edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

parte do patrimônio como um bem cultural que corporificou e representou propósitos progressistas, tão importantes para o estado do Paraná na época, absorvendo os subsídios que vieram das generosas safras do café no norte do estado.

Trabalharam com o material que havia à sua disposição, que reflete sua época, o espírito de sua geração, a então estabelecida e posteriormente denominada de Escola Carioca.

A identificação do Centro Cívico como patrimônio cultural abre o caminho para uma compreensão do papel da arquitetura e para a compreensão de seu papel na renovação urbana de nossas cidades. Esta é a conclusão de Anita Regina de Marco e Ruth Verde Zein, em livro que relata um dos mais significativos e bem sucedidos projetos arquitetônicos, a recuperação e revitalização da Estação Júlio Prestes com a criação da Sala São Paulo, um dos melhores espaços de concerto do mundo. Este esforço não foi pontual e teve conseqüências na organização da trama urbana desconexa do seu entorno. O livro trata da recuperação dos espaços vazios provocados pela expansão da cidade com o inchaço das periferias, isto é, a sua anulação qualitativa e referencial, *“mas que oculta e revela poderosos caminhos para a renovação das áreas centrais”*.²

A revitalização deste espaço urbano, pelo tratamento cosmético dos edifícios e do paisagismo, tão importante para a conservação da integridade do conjunto, não indica que as pessoas dele se apropriem. A invenção, e depois a reinvenção, com novas interpretações no tempo presente, exige novas maneiras de diálogo. Revigorar o local requer uma abrangência maior de posturas e

² ZEIN, Ruth Verde. **Sala São Paulo de Concertos: revitalização da Estação Júlio Prestes: o projeto arquitetônico**. São Paulo: Alter Market, 2001.

interpretações dos edifícios representativos agregados em uma praça monumental.

A arquitetura, na história, teve seu desenvolvimento promovido pela necessidade de representação que civicamente se materializaram sob a forma de ágoras, palácios, foruns, singularizados em seus significados.

O Centro Cívico é, dessa forma, mais uma de suas expressões.

A Identidade deste Espaço

A análise elaborada leva a concluir que na proposta de criação de espaços urbanos identitários deve-se ter em mente que estes devem ser amparados por organismos que os protejam de intervenções aleatórias. Essa identidade, sem dúvida, é cotidianamente construída na relação cidadão/espço prevendo, portanto, mudanças e alterações em seu formato original. No entanto, essas transformações devem, como sinal de respeito a essa relação, levar em conta o projeto original que deve estar presente no universo das autoridades e instituições públicas que detêm o poder sobre a organização do urbano. Por outro lado, a proteção a que se refere de maneira nenhuma é proposta como uma intervenção imobilizadora que torne estático um espaço dinâmico em sua essência.

Se, em sua proposta inicial, o Centro Cívico de Curitiba foi projetado para ser um espaço que atrairia a população da cidade como ponto de encontro e de lazer, essa proposta perdeu-se no tempo. Dos prédios previstos para povoar a praça, poucos foram construídos. Existem edifícios isolados e, entre eles, espaços sem identidade, sem nada. Desse vazio poderia resultar um lugar urbano mas, para tal, seria necessário que nele fossem inseridos

elementos que atraíssem as pessoas, que fizessem com que elas, neles, se reconhecessem e, assim, se conhecessem entre si. Coisas plenas de informação, mas não tão plenas que somente provocassem um olhar curioso, sim, mas de uma curiosidade que logo se satisfizesse e as pessoas fossem adiante.

Seriam necessários elementos que estimulassem uma curiosidade semelhante àquela do *flaneur* de Baudelaire para quem, tomando emprestadas suas palavras, *...observador apaixonado, é um imenso júbilo fixar residência no numeroso, no ondulante, no movimento, no fugidio e no infinito. Estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa...* (p. 170). Tarefa difícil no mundo contemporâneo no qual tudo é informação e por isso mesmo nada provoca um olhar mais arguto, mais atento, uma reflexão mais detalhada. Mas não tão difícil que se torne impossível. O Museu Oscar Niemeyer corrobora essa opinião.

O Centro Cívico como Patrimônio Identificação e representação para um novo espaço

O Centro Cívico pela amplitude dos seus limites, pela importância de suas edificações com valor intrínseco, arquitetônico ou representativo ou ambos, constitui um “patrimônio” considerável junto à cidade. A conscientização da importância deste patrimônio passa pelo processo de construção de um espaço identitário que se torna um *lugar* urbano, a ser adotado e incluído no hábito dos moradores da cidade.

Resta ainda um bom caminho à frente na discussão crítica do significado deste espaço urbano, com vistas a determinar qual o seu papel na cidade e em relação aos seus habitantes.

O desafio de definir as novas formas de representação da administração governamental, que se desenvolveram nos últimos tempos, contribuirá para atribuir novos significados para os usos e ocupações espaciais das áreas livres, com vistas a redimir a perda de força deste espaço com novos conteúdos, um novo *etos* da cidade na promoção dos valores dos espaços sociais e culturais, razão da existência humana em coletividade.

Criar um espaço com características de *lugar* está atrelado, fisicamente, ao conceito de espaço livre, com limites e atribuir virtudes, como bem estabelece Heidegger .

*“ Espaço é em essência aquilo para o qual se criou um lugar, que é deixado dentro dos seus confins. Aquilo para o qual se criou lugar é sempre concedido, e portanto unido, isto é, reunido, em virtude de uma localização: algo como uma ponte. Desta maneira, os espaços recebem o seu ser das localizações e não do espaço.”*³

O Centro Cívico não detém mais a exclusividade burocrática. O vazio que a ruptura dessa exclusividade deixou poderia - e deveria - se constituir em objeto de atuação dos poderes públicos, no sentido da construção de um espaço identitário para a cidade. Com isso a Cidade estaria oferecendo aos seus habitantes uma área de convívio, de lazer, de exercício político da democracia, enfim, com a construção de um espaço identitário.

³ HEIDEGGER, Martin. ***Building, Dwelling and Thinking***. New York: Harper and Row.

Uma nova Organização Espacial

O Centro Cívico concebe seus propósitos arquitetônicos em função da paisagem e esta por sua vez valoriza a arquitetura.

A grande praça promove múltiplos pontos de vista, apresentando desta forma um espaço que só é inteligível, quando, pelo deslocamento do observador, organizando-se como um cenário. Atualmente a essência deste espaço suporte incompleto reduz a capacidade de percepção dos propósitos iniciais na questão da obra com o entorno e na nitidez de cada edificação e de todo o conjunto como arquitetura.

O panorama no aspecto mais amplo é a paisagem da cidade. *“As cidades são as paisagens contemporâneas”*, conceitua Brissac⁴. *“Estas paisagens seriam capazes de revelar a alma das cidades – o horizonte do nosso tempo – perdida na indistinção arquitetônica e na crise urbana atual”*.

O esforço de Brissac se concentra na definição da obra da arte contemporânea, um processo de reinventar a localização e a permanência com uma nova experiência das escalas, da distância e do tempo(...) *“Através dessas paisagens, redescobrir a cidade”*.

O sistema modernista de blocos que se alinham ou se opõem à rua, produzem espaços intersticiais que indicam o potencial de um outro modo de refiguração.

A articulação entre estes espaços pela introdução de objetos de arte significativos, isolados ou em conjunto, ordenariam uma nova noção de paisagem. A função da arte é construir imagens da cidade que sejam novas e que façam parte da própria paisagem.

⁴ BRISSAC, Nelson Peixoto. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

O grande Centro Cívico, da praça até o Museu Oscar Niemeyer, é um espaço de distâncias medidas pelo movimento e não por medidas.

O fascínio, a descoberta das distâncias pelo observador posicionado em meio aos espaços, percebe as obras inseridas nesta nova paisagem como tentativa de dar forma ao indeterminado⁵.

Este observador andarilho, nômade despreocupado como aquele *flaneur*⁶, percorre os novos cenários, descobre as suas dimensões.

Outro passante é o ocupante dos edifícios institucionais, que reconhece as novas formas de ocupação e compartilha com as experiências da nova paisagem.

O conhecimento necessário da realidade e mais os conceitos abstratos do arquiteto expressariam os princípios de um novo modelo de intervenção para o século 21. A tudo isso soma-se o esforço de atrair a população para este espaço urbano (Centro Cívico), ou seja, estar consciente dos seus hábitos e mesmo até de seus preconceitos.⁷

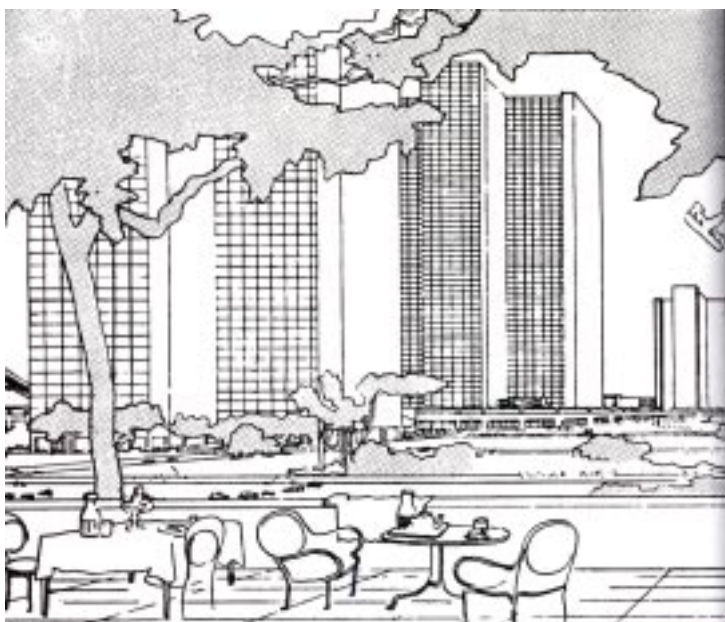


Fig. 153 Um Café na Cidade Contemporânea . Le Corbusier
"O sagrado e o profano
... ando onde há espaço."

⁵ Idem, p.66.

⁶ Brissac usa a figura do *Flaneur*, um transeunte e a poética de Charles Baudelaire (...) como lentes para ver a vida parisiense.

⁷ TCHUMI, Bernard. "A work in process". IN: **L' Invention du Parc: Parc de la Villette, Paris, Concours International**. Paris: Graphite Editions, 1984.

ANEXOS

Artigo de Sérgio Rodrigues

Preferi enviar trechos de um artigo escrito em 55 para uma revista de arquitetura e interiores narrando meus primeiros passos da vida profissional. Limito-me unicamente a minha experiência no Centro Cívico do Paraná, deixando de lado assuntos diretamente relacionados a parentescos e amizades que então passaram a me ligar a essa maravilhosa cidade.

Quando o arquiteto David Azambuja foi convidado pelo Governador do Paraná, para projetar o Centro Cívico, no início dos anos 50, eu já era assistente na FNA (Faculdade Nacional de Arquitetura no Rio de Janeiro), dividindo com ele trabalhos não somente didáticos como nos seus projetos particulares.

Desse contato bem próximo, surgiu meu engajamento na equipe recém-formada pelo próprio Azambuja, para dividir os encargos do projeto do Centro Cívico de Curitiba, sonho antigo do Governador Bento Munhoz da Rocha Neto. Coube então ao Azambuja o projeto e desenvolvimento do Palácio do Governo, ao arquiteto Olavo Redig de Campos os edifícios da Assembléia e anexos, ao Flávio Régis do Nascimento o edifício da Justiça e o Tribunal do Júri, a mim, o edifício que abrigaria as Secretarias e a Cúpula da Recebedoria e a Pagadoria do Estado do Paraná.

As primeiras etapas desse grande empreendimento foram elaboradas no escritório do Flávio Régis, na Rua da Quitanda, no Rio de Janeiro, em espaço relativamente pequeno, onde aglomeravam-se arquitetos, desenhistas, auxiliares e engenheiros. Esses primeiros passos foram atentamente acompanhados pelo mestre Lúcio Costa, que para minha admiração e prazer, me distinguiu com uma atenção especial, talvez por ser eu o mais jovem do grupo (23 anos) que na época, estava beirando os 50

anos. Na realidade meu diploma profissional só chegaria em dezembro de 51, o que era motivo de brincadeiras, inclusive do próprio Governador, quando pelo menos duas vezes ao mês comparecíamos em Curitiba para reuniões com engenheiros e empreiteiros da obra. Por ser solteiro, sem maiores compromissos, decidi instalar-me em Curitiba, na Rua Mariano Torres, pois minha intenção era tornar-me curitibano, entusiasmado com o charme provinciano da cidade e a simpática acolhida que estava tendo pelos novos companheiros. Apesar de um clima bastante rigoroso, madrugava diariamente no barracão-escritório localizado na praça do Centro Cívico, local sempre ameaçado pelos gigantes “Bulldozers”, tratores e caminhões, ávidos para aplainarem o espaço ocupado pelas formas de madeira e feixes de vergalhões que formariam os futuros palácios.

Nas mesas redondas que diariamente fazíamos, quando no Rio, debatíamos os programas e assuntos correlatos às obras que em Curitiba já corriam céleres. Assim, por exemplo, os 33 pavimentos que comporiam o edifício das secretarias, não foram determinados por outro motivo senão pelas áreas necessárias obtidas pelas informações dos responsáveis de cada setor. O saguão principal, como de resto nos demais palácios, seria imponente, mas não luxuoso. O edifício seria formado por dois blocos. O primeiro, sobre pilotis, compreenderia um terço da fachada, os outros dois terços estariam sobre um pavimento especial onde seria instalado um restaurante, com áreas para funcionários e outra para graduados, e uma cozinha adequadamente estudada por técnicos especializados.

Cada gabinete de secretário seria destacado, na fachada, com um balcão. No último pavimento seriam localizados o salão nobre e um auditório.

A Cúpula da Recebedoria e Pagadoria, com seus mais de 50 metros de diâmetro (maior que a de São Pedro no

Vaticano) teria 8cm de espessura e possuía além de cofres-fortes, passagem subterrânea que se comunicava com o edifício principal. Dados fornecidos pelo engenheiro Paulo Fragoso calculista da obra, com quem conversava constantemente, e que dizia que o “meu palácio”, referindo-se ao prédio das Secretarias, seria depois de construído, o mais alto edifício do mundo em concreto armado. Essa altura deveu-se ao esquema que adotamos em todos os palácios, isto é o “modulor” de Le Corbusier que tornava os pés-direitos dos pavimentos com altura de 3,66 metros.

A praça central fora motivo de longos debates, e a opinião do professor Lúcio Costa foi decisiva no dimensionamento e suntuosidade. A Praça de São Marco, em Veneza e as praças “d’Arma” ibéricas, surgiam a todo momento como “fonte” de inspiração. Nas suas visitas quase diárias, o Governador com seus auxiliares ou mesmo acompanhado por mim e pelo Azambuja, eufórico, antevia aquela área repleta de pessoas em dias de comemorações cívicas.

Imaginou-se também um monumento vertical que seria disposto em ponto estratégico. Coube ao escultor Cozzo o estudo e feitura do símbolo do Centro Cívico naquela planície, acentuado por uma malha ortogonal de 2 x 2 metros tendo como piso placas de granito apicoado.

A satisfação que todos tivemos quando foi apresentada a maquete na 2ª Bienal de São Paulo, só foi superada quando vimos impressa na famosa revista especializada “Architecture d’Aujourd’hui”, junto às principais arquiteturas mundiais.

Dia após dia via orgulhoso subirem os pilares do “meu palácio” sobre os grandes tubulões das fundações, dimensionados para suportarem a carga dos 33 pavimentos. O centenário do estado ocorria no mesmo período e fui encarregado de desenhar a capa do folheto descritivo das obras do Centro Cívico.

Como já estava instalado definitivamente na terra, tratei de tomar providências para realizar meu sonho de ambientar os interiores dos palácios, juntamente com o designer italiano Carlo Hauner, utilizando mobiliário moderno. Mas todo esse sonho foi destruído quando uma geada de enormes proporções desequilibrou as finanças do estado alterando todo o projeto do Centro Cívico.

Depois dessa decepção ainda tentei permanecer na cidade, abrindo pra isso uma loja de móveis que por seus acabamentos requintados, era chamada de “boutique”. Apesar do grande sucesso da loja como galeria de arte, tive que fechar o estabelecimento por não termos obtido um retorno convincente. Mesmo assim, antes de ir para São Paulo a convite da empresa Forma, recém-criada, tentei algum trabalho de arquitetura ou de design, tendo percorrido pra isso algumas fábricas tradicionais em Curitiba. Nada consegui e senti que o meu amor pelo Paraná não estava sendo correspondido. Depois de um ano como paulista, mudei-me para o Rio onde em 1955 fundei a OCA, loja destinada a difundir criatividade brasileira exibindo não só mobiliário moderno, como obras de artistas plásticos nacionais, criando na realidade o 1º Centro Cultural de Ipanema.

Memórias Recentes

Anos mais tarde volto a Curitiba convidado pela Universidade para uma palestra. Curitiba estava exuberante, edifícios, hotéis, shopping-centers maravilhosos, tudo bem cuidado e limpíssimo, uma verdadeira metrópole do Primeiro Mundo. Não pude deixar de visitar o Centro Cívico, ou o que restava dele. Na realidade tive uma decepção, embora já tivesse uma pálida idéia do que me esperava. O “meu palácio” não crescera, tinha ficado com mais ou menos 10 andares. Tivera uma oportunidade raríssima com o projeto, mas não consegui concluir a obra.

Durante todos esses anos tenho estado várias vezes nessa cidade para outras palestras e para acompanhar a “Linbrasil”, que representara minha firma, reeditando meus móveis da década de 50, e outros modelos criados recentemente.

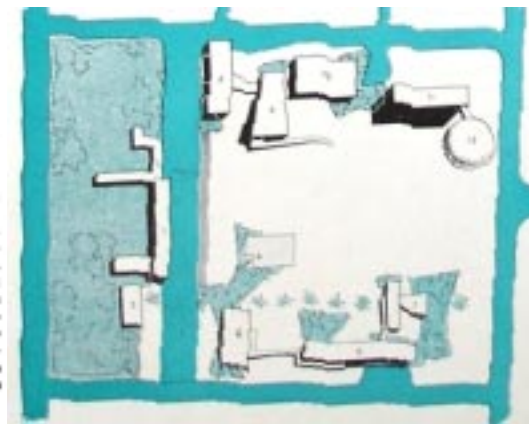
A minha ligação com o Paraná renascera, não era unicamente com o Centro Cívico mas, através de minha mulher, Vera Beatriz, aparentada com os Camargo e Munhoz da Rocha.

Mas isso seria para outras conversas.

Sinto-me novamente em casa com o convite para continuar meu trabalho interrompido pela fatalidade em 53, e também pela possibilidade de projetar, no centenário de seu nascimento, em dezembro de 2005, o Memorial do Governador Bento Munhoz da Rocha Neto, homem de grande cultura, que de certa maneira, antecedeu com o Centro Cívico de Curitiba a Parca dos Três Poderes em Brasília.



Fig. 154 Revista L'Architecture D' Aujourd' Hui (ano 23 . números 42-43 . outubro de 1952)
Número especial sobre Arquitetura no Brasil, com artigo sobre o Centro Cívico de Curitiba
Fonte: Arquiteto Paulo Pacheco



Maquettes du projet de plan d'ensemble, Palais du Gouvernement : 1. Siège du gouvernement; 2. Garage; 3. Résidence du gouvernement; 4. Monument, Palais de Justice; 5. Cour électoral; 6. Cour Suprême; 7. Jury, Chambre des Députés; 8. Secrétariat; 9. Salle des séances; 10. Salle des Commissions, Secrétariat de l'Etat; 11. Bureau de l'Administration; 12. Hall des paiements et de perception des impôts.

CENTRE CIVIQUE

PALAIS DU GOUVERNEMENT, D. AZAMBUJA.
PALAIS DE JUSTICE, F. A. REGIS.
CHAMBRE DES DÉPUTÉS, O. REDIG DE CAMPOS.
SECRETARIATS DE L'ÉTAT, S. R. RODRIGUES,
ARCHITECTES.
E. SILVA, INGÉNIEUR EN CHEF DES TRAVAUX.

SITUATION. — Curitiba est à la fois le centre commercial et industriel de la capitale de l'Etat du Paraná qui est lui-même une des régions les plus importantes de la République Fédérale du Brésil. Sa population est d'environ 300.000 âmes. Située dans la zone tempérée, par 49° de longitude Ouest et 23° de latitude Sud, elle bénéficie également, grâce à son altitude (900 m. environ) d'un climat agréable auquel s'adapte fort bien sa population, d'origine européenne surtout allemande et polonaise.

PROGRAMME. — Le développement extraordinaire de l'économie du Paraná qui connaît actuellement une ère de grande prospérité financière a permis à son Gouverneur, le jeune ingénieur Munhoz da Rocha, de faire établir une étude pour la réalisation d'un Centre civique qui résultera tous les bâtiments du gouvernement de l'Etat. Il comportera également une présentation d'œuvres culturelles du Brésil de notre époque.

Il a donc été prévu la construction d'un Palais du Gouvernement (pouvoir exécutif), d'un bâtiment pour la Chambre des Députés (pouvoir législatif), d'un Palais de Justice (pouvoir judiciaire) et d'un grand immeuble pour l'administration. De nombreuses œuvres d'art, statues, fresques, mosaïques, etc., devront donner à l'ensemble le caractère hautement culturel auquel il aspire.

SOLUTION. — Le site est constitué d'une zone légèrement élevée à 1.500 m. du centre commercial de la ville. Du point de vue architectural, le centre civique est conçu pour dominer la ville. Le parti adopté par les architectes se définit par un jeu de masses dont les volumes s'équilibrent autour de l'axe longitudinal de la grande place.

La circulation automobile sera canalisée vers des zones de parking délimitées à la périphérie. Le centre de la place et ses jardins seront réservés aux piétons.

Le grand monument du premier centenaire de l'Etat (80 m. de hauteur) a été étudié en vue de relever la ligne horizontale et calme du Palais du Gouvernement (projet de David Azambuja).

Un bâtiment de 30 étages devra abriter tous les bureaux de l'administration de l'Etat (projet de Sergio Rodrigues).

La Chambre des Députés, à gauche du Palais du Gouvernement, est divisée en trois corps de bâtiments dont la salle de séances occupe le centre avec sa grande rampe d'accès du public (projet d'O'avo Redig de Campos).

Le Palais de Justice, de l'autre côté de la place, rétablit l'équilibre de la composition par sa forme allongée et son volume (projet de Flavio Regis).

Tous les bâtiments seront construits sur pilotis et revêtus de granit. Un grand effort a été fait par les architectes pour obtenir une unité parfaite de l'ensemble et, à cet effet, l'utilisation du « modulaire » de Le Corbusier leur a été d'une grande aide.

La place, avec ses promenades et ses jardins, contribuera à faire de cette partie de la ville un centre politique, de culture, de loisirs et d'activités diverses des plus attrayants. L'opposition soutenue des bâtiments élevés et des constructions basses dans des jardins harmonieusement dessinés constitue la note dominante du rythme architectural du Centre civique.

Fig. 155 "Artigo sobre o Centro Cívico de Curitiba".
IN: *L'Architecture D'Aujourd' Hui* : Brésil, p.48

Mapas de Curitiba

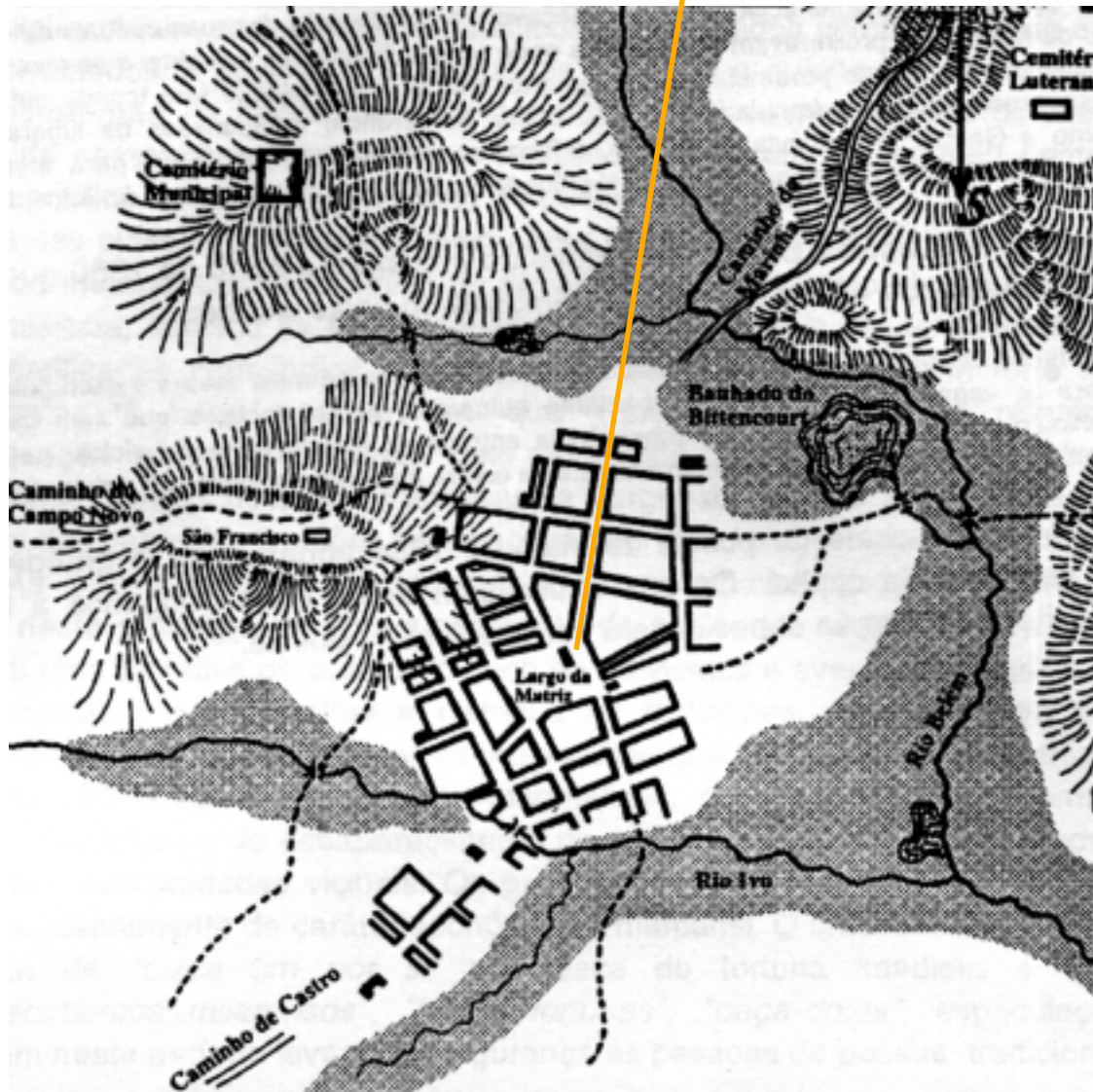


Fig. 156 Mapa de Curitiba . 1857



Fig. 157 Vista de Curitiba
Pintura: Caroline Templin

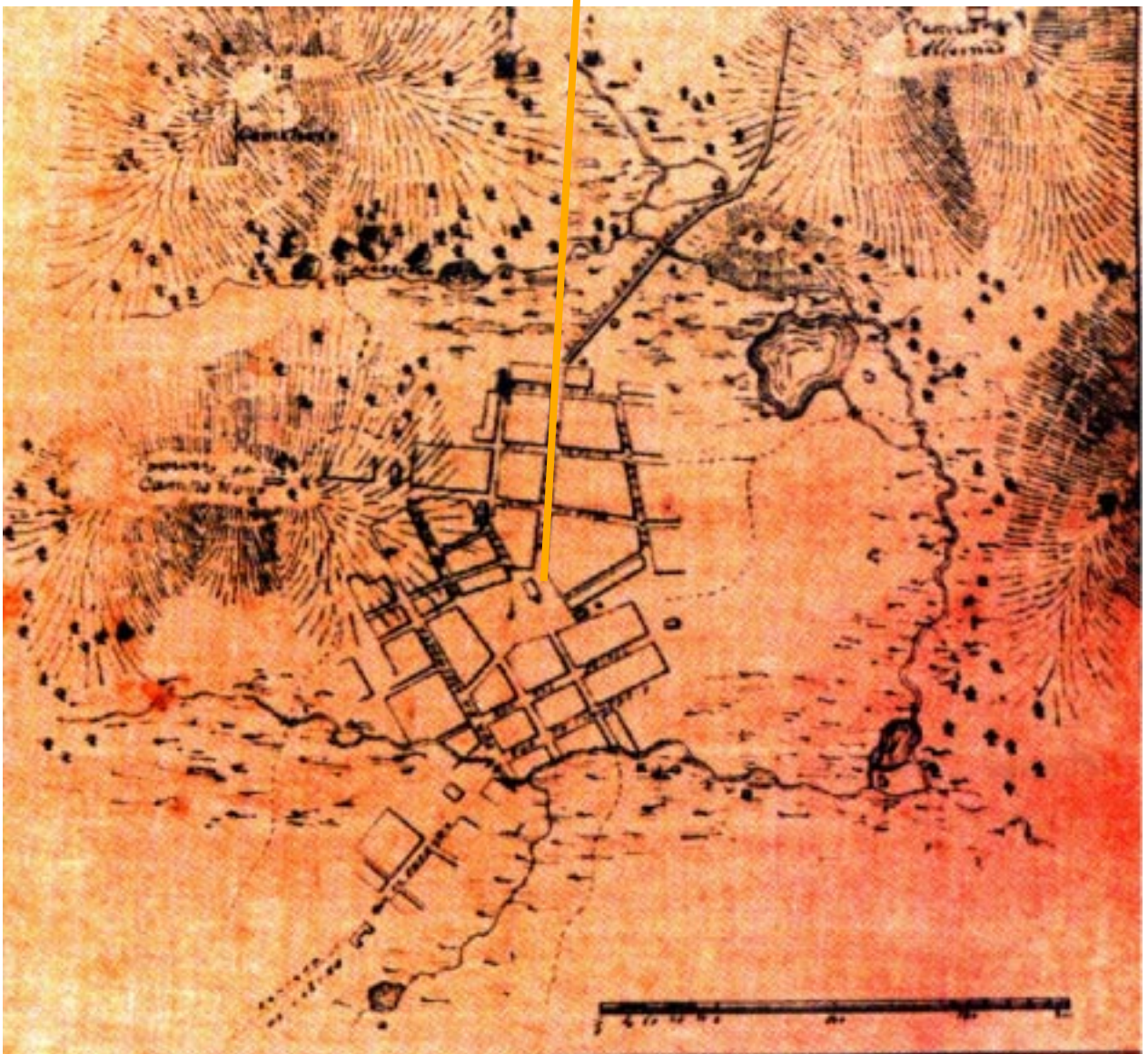


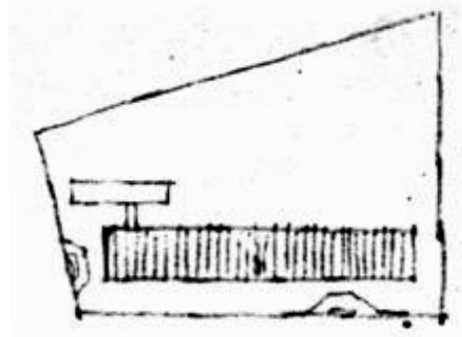
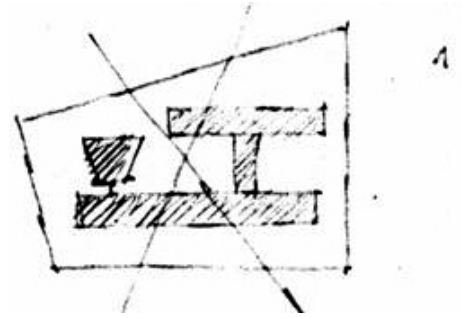
Fig. 158 Curitiba . planta 1857



Fig. 159 Curitiba . detalhe mapa 1935

Transcrição do Memorial Descritivo para o projeto do Instituto de Educação do Paraná . IEP Oscar Niemeyer

1. O programa do IEP parece-nos amplo demais para a dimensão do terreno, sugerindo um monobloco compacto, largo, capaz de atender todas as solicitações do projeto, sem ocupar demasiadamente o terreno, sem dividi-lo em pátios, como ocorreria certamente com uma solução recortada. **(des1)**

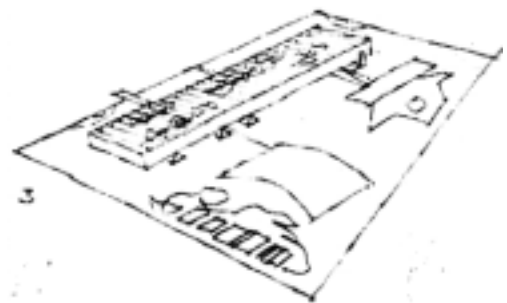


Desenho 1

2. Evitamos também um bloco com 2 ou 3 pavimentos, preferindo projetá-lo com um andar somente sobre *pilotis* e outro semi-enterrado. **(des2)** Com essa solução simplificamos os acessos que serão por meio de rampas, aumentando a construção no sentido transversal, garantindo assim maior utilização interna e nos *pilotis*, os espaços cobertos indispensáveis. Fora do bloco ficam apenas o ginásium, a escola maternal e o jardim de infância. **(des3)**

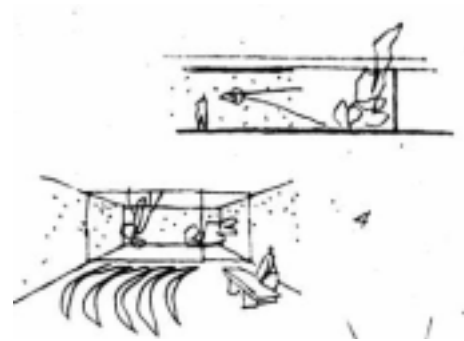


Desenho 2

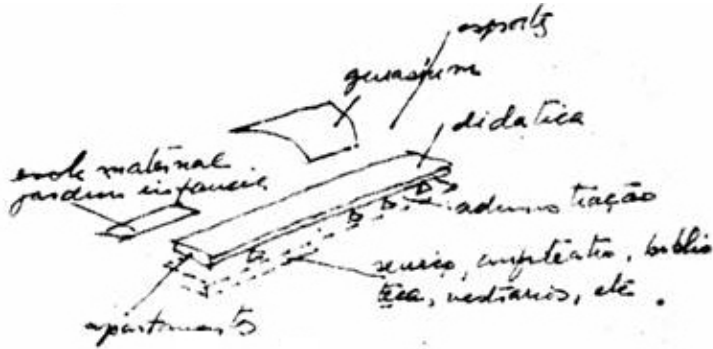


Desenho 3

3. As salas de aula abrem para jardins internos, solução que nos agrada bastante, pois mantém a ligação necessária entre o interior e o exterior (**des4**), sem perturbar os alunos, como geralmente acontece quando as janelas dão para a rua ou locais movimentados. (**des5**) Esta é a principal característica do projeto.

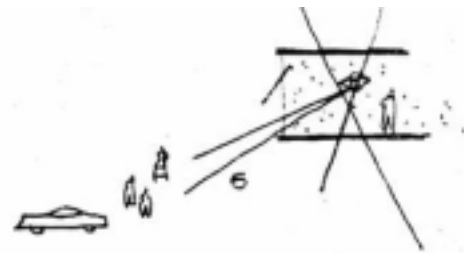


Desenho 4

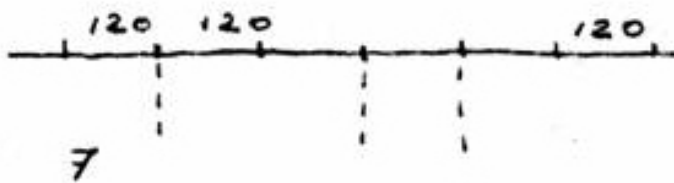


Desenho 5

4. Internamente, começamos por definir os diversos setores (**des6**), prevendo as divisões internas removíveis a fim de manter o IEP atualizado, apto às modificações que o futuro vai exigir. O módulo de 1,20 é o divisor comum que disciplina todo o conjunto. (**des7**)

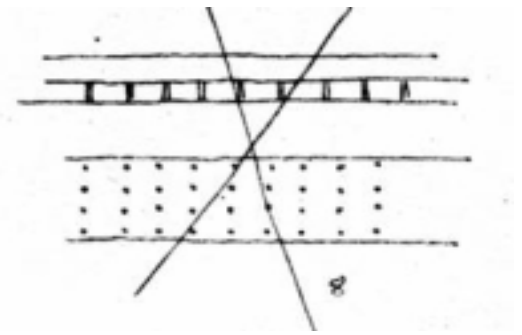


Desenho 6

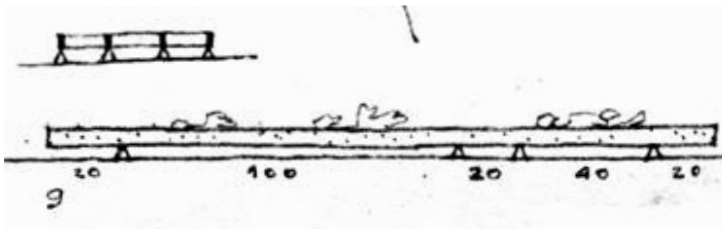


Desenho 7

5. Não desejávamos ainda adotar uma estrutura convencional, com muitos apoios, dificultando a flexibilidade interna, para nós fundamental. **(des8)** Daí aproveitamos as paredes longitudinais dos jardins, transformando-as em vigas-paredes, o que nos permitiu, sem nenhum problema, os vãos de 100 e 40 metros e os balanços de 20 metros fixados no projeto **(des9)**

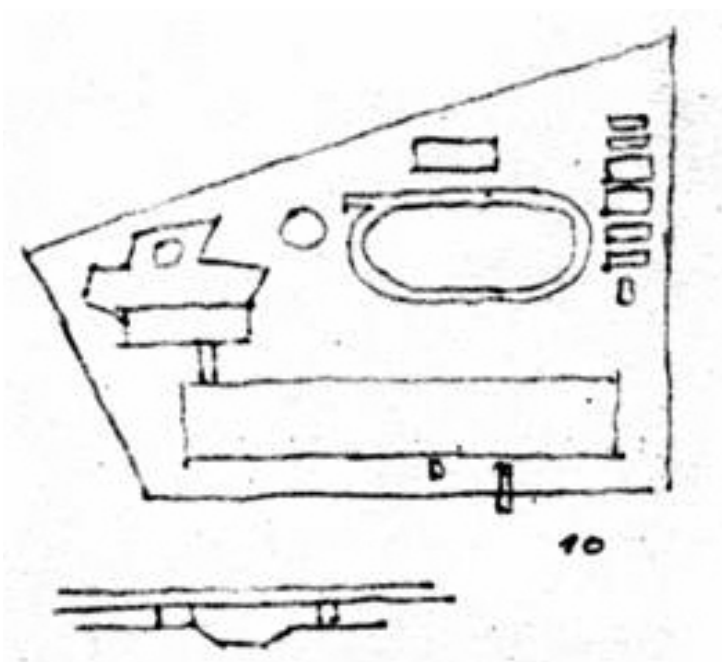


Desenho 8

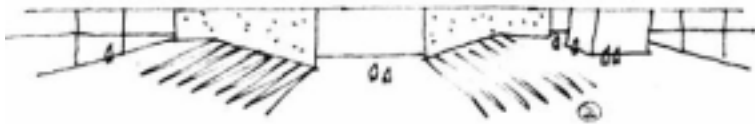
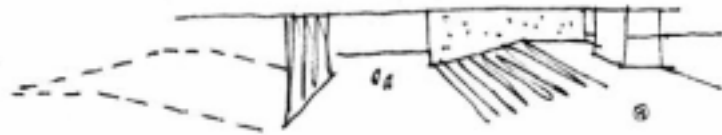


Desenho 9

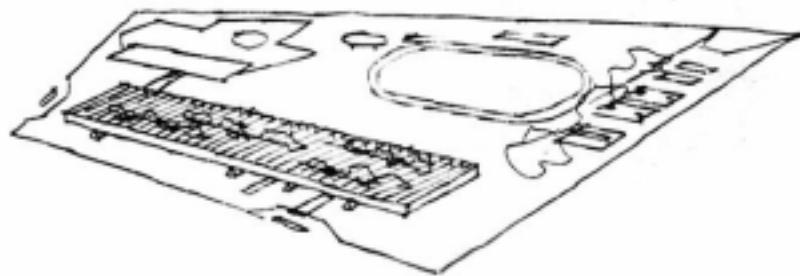
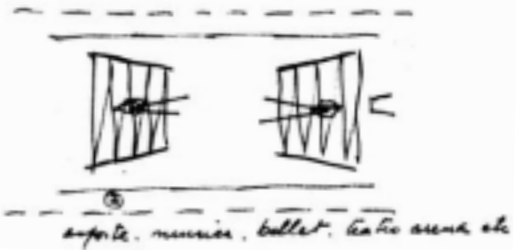
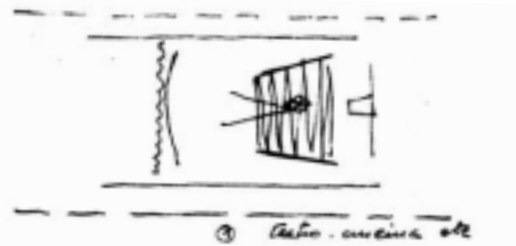
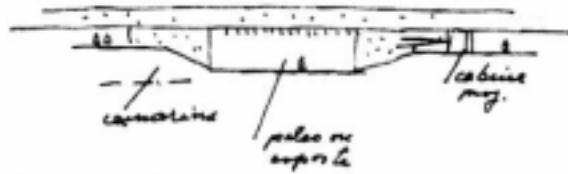
A variante sugerida para o ginásium, incorporado ao teatro, cinema, etc., permite melhor aproveitamento do terreno. **(des10)**

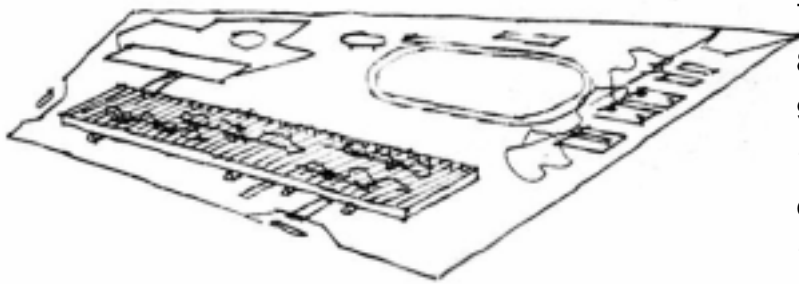


Desenho 10

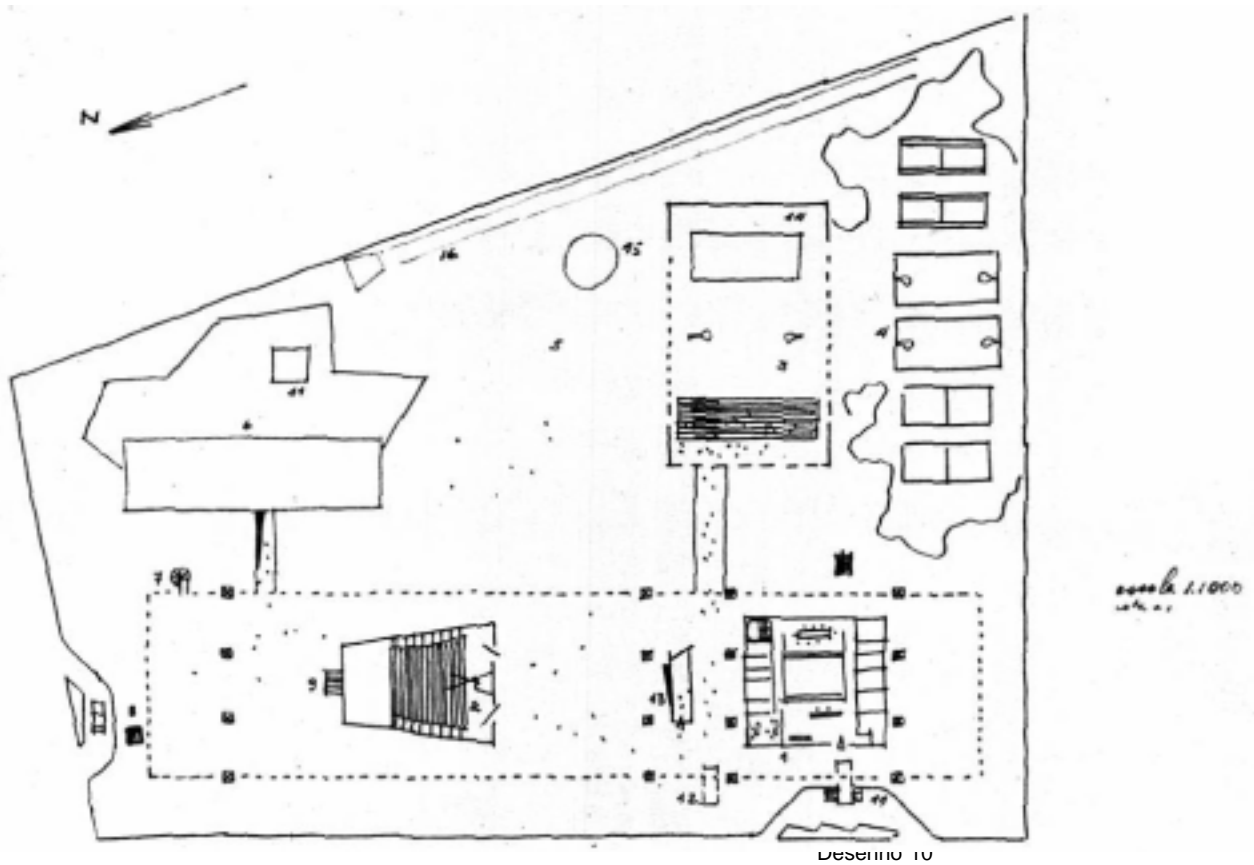


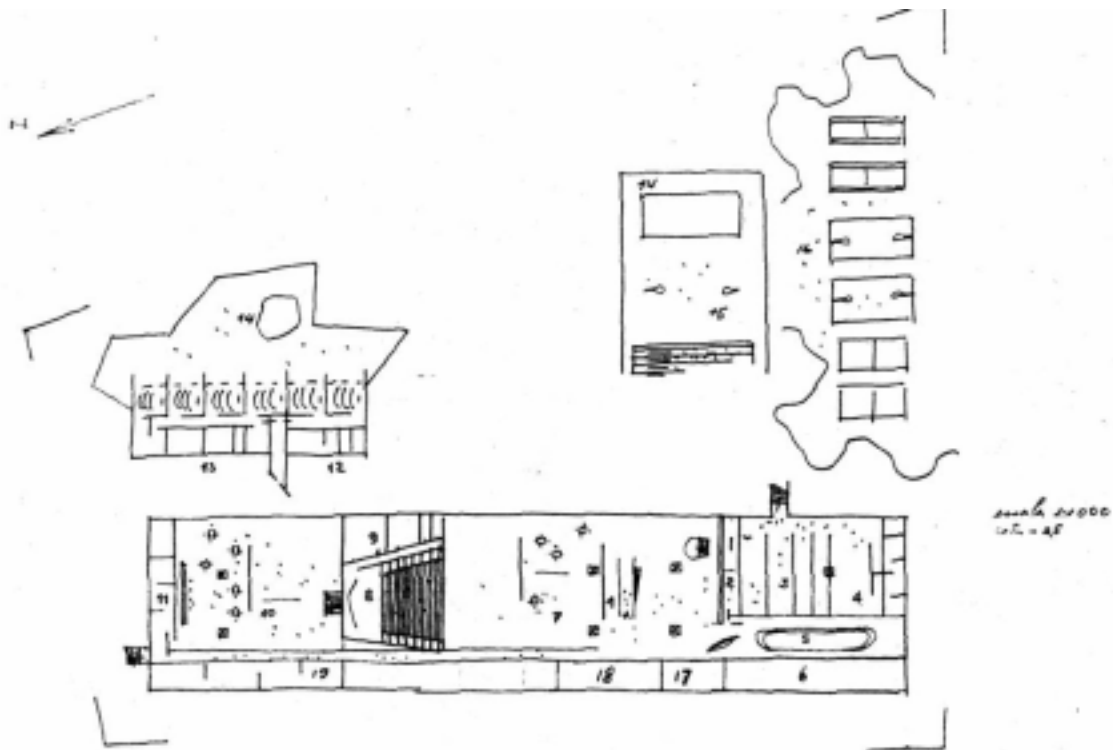
cont.



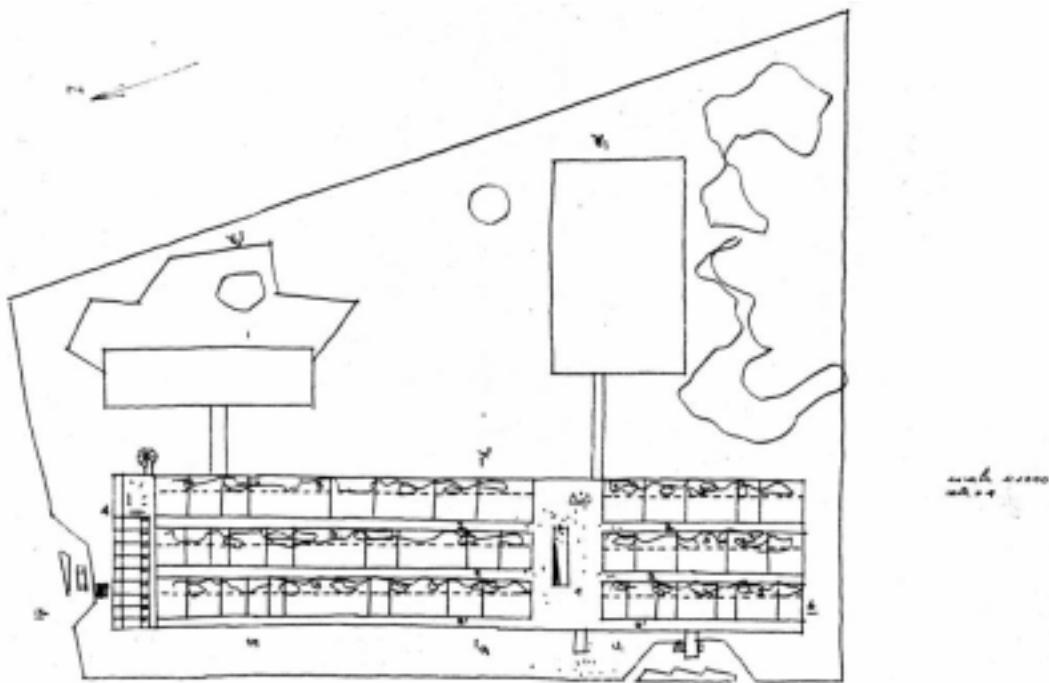


- 1 rampa
- 2 anfiteatro
- 3 ginásium
- 4 esporte
- 5 pátio
- 6 pátio rebaixado
- 7 acesso apartamento
- 8 acesso serviço
- 9 acesso ao restaurante
- 10 rampa acesso escola maternal e jardim de infância
- 11 entrada nobre
- 12 alunos
- 13 rampa
- 14 piscina
- 15 grêmio
- 16 pista

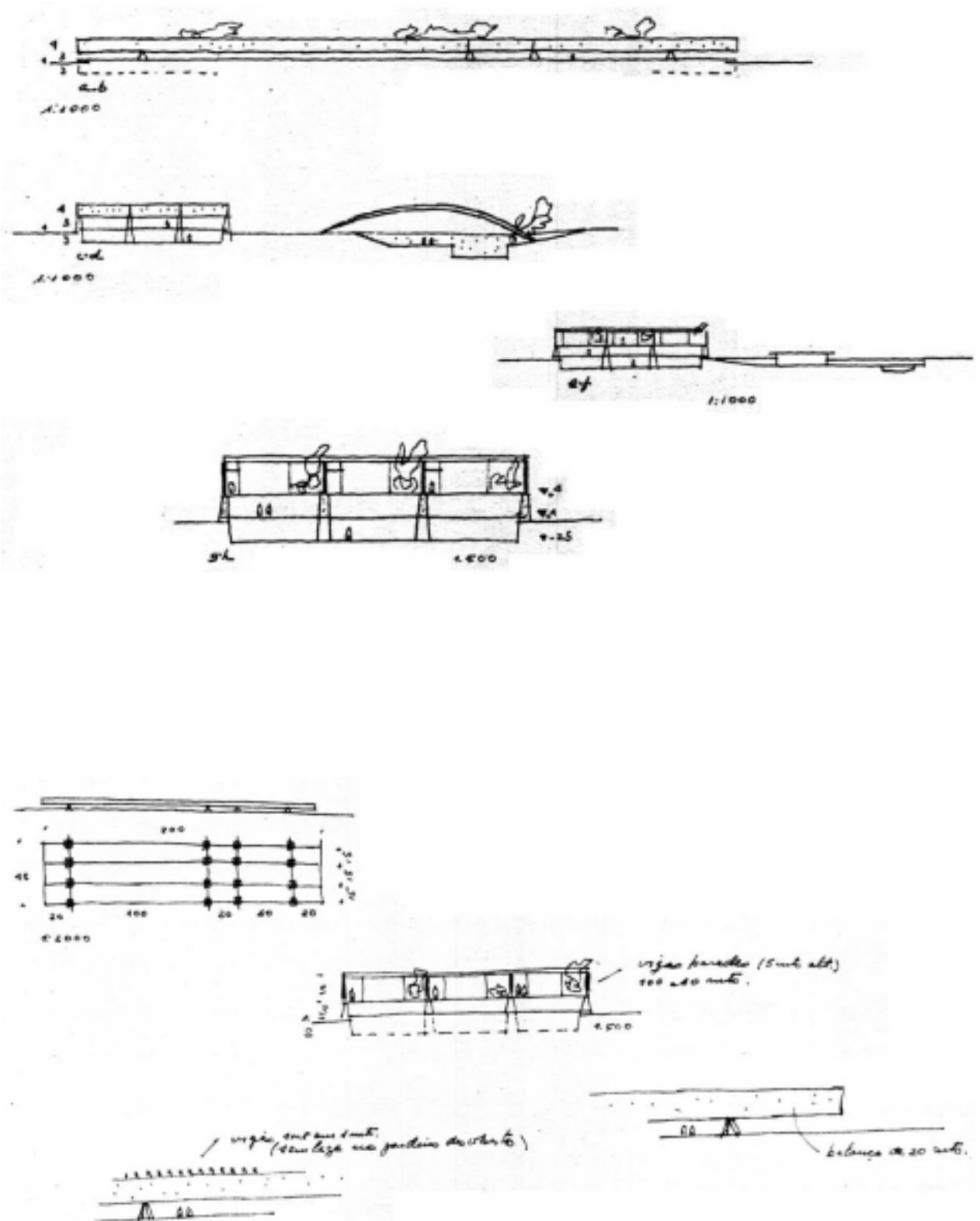


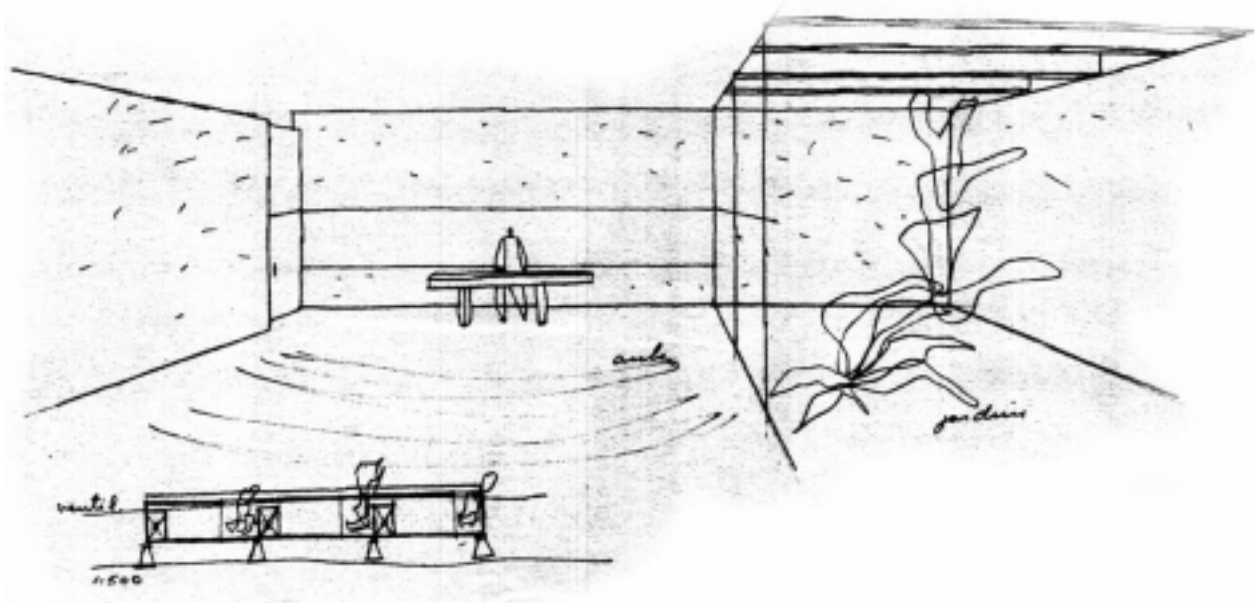


1 rampa 2 cooperativa 3 vestiário 4 exames 5 material esportivo 6 sala professores, médico, dentista, etc. 7 biblioteca 8 anfiteatro 9 camarins 10 restaurante e bar 11 cozinha 12 maternal 13 jardim infância 14 piscina 15 ginásium 16 esporte 17 orientação educacional 18 recursos áudio visuais 19 depósito



1 hall 2 didática, orientação pedagógica, dep. cultural 3 jardins 4 apartamentos





BIBLIOGRAFIA

ALEXANDER, Christopher. **Ensayo sobre la síntesis de la forma**. Buenos Aires: Ediciones Infinito, 1969.

ANDRADE, Mário. “Exposição duma casa modernista (considerações)”. IN: **Arquitextos/ documento/ Mario 02 (28/09/2004)**, www.vitruvius.com.br

ANDRADE, Mário. “Arquitetura Colonial”. IN: **Arquitextos/ documento/ Mario 01 (28/09/2004)**, www.vitruvius.com.br

ANDREOLI, Elizabetta e FORTY, Adrian (orgs.). **Arquitetura Moderna Brasileira**. London: Phaidon Press Limited, 2004.

ARANTES, Otilia Beatriz Fiori. **O Lugar da Arquitetura depois dos Modernos**. 3ª edição. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

ARANTES, Otilia; VAINER, Carlos; MARICATO, Ermínia. **A cidade do pensamento único: desmanchando consensos**. 2ª edição. Petrópolis: Vozes, 2000.

AUGÉ, Marc. **Não-lugares: introdução a uma antropologia da supermodernidade**. 5ª edição. Campinas: Papirus, 1994.

BACON, Edmund N. **Design of Cities**. London:Thames & Hudson Ltd., 1967.

BAKER, Geoffreyh. **Le Corbusier: uma análise da Forma**. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

BANHAM, Reiner. **Teoria e projeto na primeira era da máquina**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

BARDI, Pietro Maria. **The tropical gardens of Burle Marx**. Rio de Janeiro: Colibris Editora Ltda, 1964.

BARRETO, Sá e ROSA, J. Gomes. **Álbum de Curitiba**. Curitiba: Editora Habitat, 1956.

BAUDELAIRE, Charles. **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1976.

BOESIGER, W. e GIRSBERGER, H. **Le Corbusier 1910-65**. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1971.

BONDUKI, Nabil Georges (org.). **Affonso Eduardo Reidy**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999.

BRISSAC, Nelson Peixoto. **Paisagens Urbanas**. São Paulo: Editora Senac, 2004.

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1999.

BRUANT, Catherine. "Donat Alfred Agache: uma sociologia aplicada". IN: **Cidade, povo e nação**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

CALS, Soraia (org.). **Sergio Rodrigues**. Rio de Janeiro: Icatu, 2000.

CARLOS, Ana Fani Alessandri e LEMOS, Amália Inês Geraiges (orgs.). **Dilemas Urbanos: novas abordagens sobre a cidade**. São Paulo: Contexto, 2003.

CAROLLO, Bráulio. **Alfred Agache em Curitiba e sua visão de Urbanismo**. Dissertação de Mestrado. Curitiba: PROPARG – UFRGS – PUC-PR, 2002.

CAVALCANTI, Lauro (org.). **Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CHOAY, Françoise. **O Urbanismo**. 5ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

COMAS, Carlos Eduardo. **Projeto arquitetônico: disciplina em crise, disciplina em renovação**. São Paulo: Projeto, 1986.

COMAS, Carlos Eduardo. "A arquitetura de Lúcio Costa: uma questão de interpretação." IN: NOBRE, Ana Luiza [et.al.] (orgs.). **Um modo de ser moderno: Lúcio Costa e a crítica contemporânea**. São Paulo: Cosac & Naify, 2004.

CORBUSIER, Le. **Urbanismo**. 2ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

COSTA, Lúcio. **Registro de uma Vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1997.

CULLEN, Gordon. **Paisagem Urbana**. Lisboa: Edições 70, 1983.

DUDEQUE, Irã José Taborba. **Espirais de Madeira: uma história da arquitetura em Curitiba**. São Paulo: Studio Nobel – FADESP, 2001.

FERRARA, Lucrecia D' Alessio. **Os Significados Urbanos**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – FADESP, 2000.

FERRO, Sérgio. **Arquitetura e trabalho livre**. São Paulo: Cosac & Naify, 2006.

FIEDLER, Liana Ruth (org.). ***Plantas ornamentais por David Xavier de Azambuja***. Curitiba: Gráfica Avenida, 2000.

GIEDION, Sigfried. ***Espaço, Tempo e Arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição***. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

GILI, Gustavo. ***Le Corbusier: 1910-65***. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1971.

GOFF, Le. ***Por Amor às Cidades: conversações com Jean Lebrun***. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1998.

GONÇALVES, Josilena. ***Arquitetura Moderna no Centenário de Emancipação Política do Paraná: a construção de um marco de referência***. Dissertação de Mestrado. São Carlos: Escola de Engenharia de São Carlos - USP, 2001.

HEIDEGGER, Martin. ***Building, Dwelling and Thinking***. New York: Harper and Row.

HOLANDA, Sérgio Buarque de. ***Raízes do Brasil: prefácio de Antônio Cândido***. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984.

HOLSTON, James. ***A Cidade Modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia***. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

JENKS, Charles. ***Le Corbusier and the continual revolution in architecture***. New York: The Monacelli Press, 2000.

JEUDY, Henri-Pierre. **Espelho das Cidades**. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2005.

KRIER, Rob. **Urban Space**. London: Academi Edition, 1979.

LATORRACA, Giancarlo (org.). **João Filgueiras Lima, Lelé**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999.

LYNCH, Kevin. **A Imagem da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

MAHFUZ, Edson da Cunha. **Ensaio sobre a Razão Compositiva**. Belo Horizonte: UFV-AP, 1995.

MARTINEZ, Alfonso Corona. **Ensayo sobre el Proyecto**. 3ª edição. Buenos Aires: Libéria Técnica CP67 S.A., 1998.

MARTINS, Wilson. **A Invenção do Paraná: estudo sobre a presidência Zacarias de Góes Vasconcellos**. Curitiba: Imprensa Oficial, 1999.

MONTERO, Marta Íris. **Burle Marx: paisages líricas**. Buenos Aires: IRIS, 1997.

MOTTA, Flávio Lichtenfels. **Roberto Burle Marx e a nova visão da paisagem**. São Paulo: Nobel, 1983.

MUMFORD, Lewis. **A Cidade na História**. Belo Horizonte: Editora Hataia, 1965.

NIEMEYER, Oscar. **Conversa de arquiteto**. 4ª edição. Rio de Janeiro: Revan, 1999.

OBA, Leonardo Tossiaki. **Os Marcos Urbanos e a Construção da Cidade: a identidade de Curitiba.** Tese de Doutorado. São Paulo: USP, 1999.

OLIVEIRA, Denílson de. **Curitiba e o Mito da Cidade Modelo.** Curitiba: Editora da UFPR, 2000.

OLIVEIRA, Rogério de Castro. **Conhecimento e Projeto: o conceito de imitação como fundamento de um paradigma didático da arquitetura.** Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 1992.

OLIVEIRA, Rogério de Castro. **Costruções Figurativas: representação e operação no projeto de composições espaciais.** Tese de Doutorado. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2000.

OLIVEIRA, Rogério de Castro. **Dos Projectos, una Ciudad Universitaria: lãs modernidades electivas de Le Corbusier y Lucio Costa.** Cópia de ensaio fornecido pelo curso PROPAR – PUC, 1999.

OZENFANT, Amedée e JEANNERET, Charles Édouard. **Depois do cubismo: Ozenfant e Jeanneret.** São Paulo: Cosac & Naify, 2005.

PEIXOTO, Nelson Brissac (org.). **Intervenções Urbanas: arte cidade.** São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2002.

PEIXOTO, Nelson Brissac. **Paisagens Urbanas.** 3ª edição revista e ampliada. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2004

PUPPI, Marcelo. ***Por uma história não moderna da arquitetura brasileira: questões de historiografia.***

Campinas: Associação dos Amigos da História da Arte – CPHA – IFCH – Unicamp, 1998.

RIBEIRO, Luiz Cezar e PACHMAN, Robert (org.). ***Cidade, Povo e Nação: gênese do urbanismo moderno.*** Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

RIO, João do. ***A alma encantadora das ruas.*** Rio de Janeiro: Coleção Biblioteca Carioca, 1995.

ROSSI, Aldo. ***A Arquitetura da Cidade.*** São Paulo: Martins Fontes, 1995.

ROWE, Colin e KOETTER, Fred. ***Collage City.*** 8ª edição. Massachusetts: The Mit Press, 1995.

RUBIÓ, Manuel de Sola-Morales. ***Las formas de crecimiento urbano.*** Barcelona: Edicions UPC, 1997.

RYKWERT, Joseph. ***A Sedução do Lugar: a história e o futuro da cidade.*** São Paulo: Martins Fontes, 2004.

SÁ, Cristina (org.). ***Olhar Urbano, Olhar Humano.*** São Paulo: IBRASA, 1991.

SACHS, Ignacy; WILHEIM, Jorge e PINHEIRO, Paulo Sérgio. ***Brasil: um século de transformações.*** São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SANTOS, C. R. dos [et al.] (orgs.). ***Le Corbusier e o Brasil.*** São Paulo: Projeto Editora, 1987.

SCHORSKE, Carl E. ***Pensando com a História: indagações na passagem para o Modernismo***. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

SCHORSKE, Carl E. ***Viena fin de Siecle: política e cultura***. São Paulo: Companhia das Letras, 1988.

SEGAWA, Hugo. ***Arquiteturas no Brasil: 1900-1990***. São Paulo: EDUSP, 1999.

SEGAWA, Hugo. ***Prelúdio da Metrópole: arquitetura e urbanismo em São Paulo na passagem do século XIX ao XX***. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

SPIRN, Anne Wilson. ***O Jardim de Granito***. São Paulo, EDUSP, 1995.

TCHUMI, Bernard. "A work in process". IN: ***L' Invention du Parc: Parc de la Villette, Paris, Concours International***. Paris: Graphite Editions, 1984.

TEIXEIRA, Carlos M. ***Em obras: história do vazio em Belo Horizonte***. Belo Horizonte: Cosac & Naify Edições, 1999.

TOGNON, Marcos. ***Arquitetura italiana no Brasil: a obra de Marcello Piacentini (história, catálogo, documentos)***. Campinas: Editora da Unicamp, 1999.

TOLEDO, Benedito Lima de. ***Prestes Maia e as origens do Urbanismo Moderno***. São Paulo: Empresa das Artes, 1996.

TOYNBEE, Arnold. ***Cuidad ed Destino***. Londres: Thames & Hudson, 1968.

TZONIS, Alexander. ***Le Corbusier: the poetics of machine and metaphor***. New York: Universe Publishing, 2001.

WEIMWER, Gunter (org.). ***Urbanismo no Rio Grande do Sul***. Porto Alegre: Ed. Universidade – UFRGS – Prefeitura Municipal de Porto Alegre, 1992.

WILHEIM, Jorge. ***Cidades: o substantivo e o adjetivo***. 3ª edição. São Paulo: Editora Perspectiva, 2003.

WILHEIM, Jorge. ***Fax: mensagens de um futuro próximo***. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1994.

WILHEIM, Jorge. ***Tênue esperança no vasto caos: questões do proto-renascimento do século XXI***. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

WOLFF, Sílvia Ferreira Santos. ***Jardim América: o primeiro bairro-jardim de São Paulo e sua arquitetura***. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo – FAPESP – Imprensa Oficial do Estado, 2001.

VENTURI, Robert. ***Complexidade e Contradição em Arquitetura***. São Paulo: Martins Fontes, 1995.

XAVIER, Alberto. ***Arquitetura Moderna em Curitiba***. São Paulo: Pini - Curitiba – Fundação Cultural de Curitiba, 1986.

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

ZEIN, Ruth Verde. **Sala São Paulo de Concertos: revitalização da Estação Júlio Prestes: o projeto arquitetônico.** São Paulo: Alter Market, 2001.

ZEVI, Bruno. **Saber ver a arquitetura.** 5ª edição. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

AGUIAR, Douglas. "Alma Espacial 2." IN: **AU: Arquitetura & Urbanismo.** n.127, out.2004, p.71.

_____ "A Cidade Paranaense." IN: **Primeiro Centenário de Emancipação Política do Paraná: 1853-1953: edição do Governo do Estado.** Porto Alegre: Clarim.

_____ "Arquitetura do Século XX". 5º artigo de uma série de 10 artigos para o jornal Correio Paulistano. IN: **Arquitetxto/documento/gregori1.asp,** www.vitruvius.com.br

_____ **Catálogo da Exposição "Vilanova Artigas".** São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003.

_____ "Centre Civique." IN: **Brésil: L' Architecture D' Aujourd' Hui.** n42-43, outubro de 1952, ano 23.

_____ **Memória da Curitiba Urbana.** Curitiba: Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba – IPPUC, 1991.

_____ **Monumenta: urbanização de Curitiba – Plano Agache – Boletim PMC – 1943.** volume 2. nº8. Curitiba: Aos Quatro Ventros, 2000.

_____ "O Monumental Centro Cívico de Curitiba." IN: **Ilustração Brasileira: edição comemorativa do Centenário do Paraná.** n.224, dez.1953.

_____ **Oscar Niemeyer: minha arquitetura: 1937-
2005.** Rio de Janeiro: Editora Revan, 2005.

_____ **Publicação Oficial do Projeto do Centro
Cívico de Curitiba, 1953.**

LISTA DE FIGURAS

- Fig. 1** Residência Frederico Kirchgässner: vista externa a partir da rua Jaime Reis.
Fonte DUDEQUE, Irã José Taborba. *Espirais de Madeira: uma história da arquitetura em Curitiba*. São Paulo: Studio Nobel - FADESP, 2001, p.94.
- Fig. 2** Residência Frederico Kirchgässner: quina reformada onde originalmente a porta e as janelas formavam uma cruz.
Fonte DUDEQUE, op. cit., p.94.
- Fig. 3** Residência Frederico Kirchgässner: detalhe janela de canto.
Fonte DUDEQUE, op. cit., p.95.
- Fig. 4** Residência Bernardo Kirchgässner.
Fonte DUDEQUE, op. cit., p.98.
- Fig. 5** Estação Rodoviária de Londrina, PR .
Fonte *Catálogo da Exposição "Vilanova Artigas"*. São Paulo: Instituto Tomie Ohtake, 2003, p.143.
- Fig. 6** Estação Rodoviária de Londrina, PR: planta e corte esquemáticos.
Fonte CAVALCANTI, Lauro (org.). *Quando o Brasil era moderno: guia de arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001, p.141.
- Fig. 7** Estação Rodoviária de Londrina, PR .
Fonte *Catálogo da Exposição "Vilanova Artigas"*. op. cit., p.142.
- Fig. 8** Edifício Autolon e Cine Ouro Verde.
Fonte *Catálogo da Exposição "Vilanova Artigas"*. op. cit., p.114.
- Fig. 9** Cine Ouro Verde.
Fonte *Catálogo da Exposição "Vilanova Artigas"*. op. cit., p.115.
- Fig. 10** Cine Ouro Verde: croqui.
Fonte *Catálogo da Exposição "Vilanova Artigas"*. op. cit., p.115.
- Fig. 11** Casa da Criança.
Fonte *Catálogo da Exposição "Vilanova Artigas"*. op. cit., p.116.
- Fig. 12** Casa Giocondo Vilanova Artigas.
Fonte *Catálogo da Exposição "Vilanova Artigas"*. op. cit., p.134.
- Fig. 13** Casa Giocondo Vilanova Artigas.
Fonte *Catálogo da Exposição "Vilanova Artigas"*. op. cit., p.134.
- Fig. 14** Casa Elza Salvatore Berquó.
Fonte *Catálogo da Exposição "Vilanova Artigas"*. op. cit., p.191.

- Fig. 15** Casa Elza Salvatore Berquó.
Fonte *Catálogo da Exposição “Vilanova Artigas”*. op. cit., p.193.
- Fig. 16** Hospital São Lucas.
Fonte BARRETO, Sá e ROSA, J. Gomes. *Álbum de Curitiba*. Curitiba: Editora Habitat, 1956.
- Fig. 17** Hospital São Lucas: croqui.
Fonte *Catálogo da Exposição “Vilanova Artigas”*. op. cit., p.126.
- Fig. 18** Hospital São Lucas.
Fonte *Catálogo da Exposição “Vilanova Artigas”*. op. cit., p.127.
- Fig. 19** Esquema do plano de avenidas e circulações de Curitiba.
Fonte IPPUC.
- Fig. 20** Esquema do plano de avenidas e circulações de Curitiba: com vegetação.
Fonte IPPUC.
- Fig. 21** Avenida Cândido de Abreu: corte esquemático com o plantio de araucárias.
Fonte IPPUC.
- Fig. 22** Estádio Municipal de Curitiba: perspectiva aérea.
Fonte IPPUC.
- Fig. 23** Centro Cívico de Curitiba: perspectiva aérea.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 24** Centro Cívico de Curitiba: perspectiva aérea.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 25** Praça Tiradentes: perspectiva aérea com a proposta da prefeitura.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 26** Projeto de paisagismo para o Centro Cívico de Curitiba
Burlle Marx: implantação
Fonte MOTTA, Flávio Lichtenfels. *Roberto Burlle Marx e a nova visão da paisagem*. São Paulo: Nobel, 1983, p.162.
- Fig. 27** Centro Cívico de Curitiba: maquete.
Fonte *Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba, 1953*, p.2.
- Fig. 28** Centro Cívico de Curitiba: perspectiva aérea do projeto equipe Azambuja.
- Fig. 29** Centro Cívico de Curitiba: maquete Palácio Iguazú.
Fonte *Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba, 1953*, op. cit., p.2.
- Fig. 30** Centro Cívico de Curitiba: maquete Palácio Iguazú.
Fonte *Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba, 1953*, op. cit., p.15.

- Fig. 31** Centro Cívico de Curitiba: maquete Palácio Justiça.
Fonte *Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba, 1953, op. cit., p.25.*
- Fig. 32** Centro Cívico de Curitiba: maquete Legislativo.
Fonte *Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba, 1953, op. cit., p.17.*
- Fig. 33** Centro Cívico de Curitiba: maquete Palácio Justiça.
Fonte *Revista Primeiro Centenário de Emancipação Política do Paraná: 1853-1953: edição do Governo do Estado. Porto Alegre: Clarim, p.70.*
- Fig. 34** Centro Cívico de Curitiba: maquete Edifício das Secretarias.
Fonte *Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba, 1953, op. cit., p.21.*
- Fig. 35** Centro Cívico de Curitiba: maquete Tribunal Eleitoral.
Fonte *Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba, 1953, op. cit., p.2.*
- Fig. 36** Centro Cívico de Curitiba: maquete Tribunal do Júri.
Fonte *Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba, 1953, op. cit., p.2.*
- Fig. 37** Reitoria da Universidade Federal do Paraná: perspectiva.
Fonte *Revista Ilustração Brasileira: edição comemorativa do Centenário do Paraná. n.224, dez.1953, p.86.*
- Fig. 38** Casa de Walter Moreira Salles.
Fonte CAVALCANTI, op. cit., p.244.
- Fig. 39** Casa de Walter Moreira Salles.
Fonte CAVALCANTI, op. cit., p.241.
- Fig. 40** Ilustração “Poltrona Mole”.
Fonte CALS, Soraia (org.). *Sérgio Rodrigues*. Rio de Janeiro: Icatu, 2000, p.52.
- Fig. 41** Capa do livro “Arquitetura Interior”.
Fonte CALS, op. cit., p.230.
- Fig. 42** Banco “Sonia”.
Fonte CALS, op. cit., p.251.
- Fig. 43** Cadeira “Lucio Costa”.
Fonte CALS, op. cit., p.253.
- Fig. 44** Croqui “Poltrona Leve” . Oscar Niemeyer.
Fonte CALS, op. cit., p.202.
- Fig. 45** Interior da loja “Móveis Artesanal Paranaense”.
Fonte CALS, op. cit., p.22.
- Fig. 46** Centro Cívico de Curitiba: maquete.
Fonte *Revista Brésil: L' Architecture D'Aujourd'Hui. n.42-43, out.1952, ano 23, p.48.*

- Fig. 47** Centro Cívico de Curitiba: maquete.
Fonte Revista *Brésil: L' Architecture D'Aujourd'Hui*. op. cit., p.48.
- Fig. 48** Centro Cívico de Curitiba: implantação.
Fonte Montagem pelo autor (digitalização Silvia Schamne).
- Fig. 49** Centro Cívico de Curitiba: maquete.
Fonte Revista *Brésil: L' Architecture D'Aujourd'Hui*. op. cit., p.27.
- Fig. 50** Centro Cívico de Curitiba: maquete.
Fonte *Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba, 1953, op. cit., p.2.*
- Fig. 51** Centro Cívico de Curitiba: implantação.
Fonte Montagem pelo autor (digitalização Silvia Schamne).
- Fig. 52** Centro Cívico de Curitiba: seção norte.
Fonte Montagem pelo autor (digitalização Silvia Schamne).
- Fig. 53** Centro Cívico de Curitiba: seção oeste.
Fonte Montagem pelo autor (digitalização Silvia Schamne).
- Fig. 54** Centro Cívico de Curitiba: seção leste.
Fonte Montagem pelo autor (digitalização Silvia Schamne).
- Fig. 55** Centro Cívico de Curitiba: maquete Palácio Iguazú com Governador Munhoz da Rocha e Presidente da República Getúlio Vargas.
Fonte Revista *Ilustração Brasileira: edição comemorativa do Centenário do Paraná*. op. cit., p.192.
- Fig. 56** Foto interna Palácio Iguazú com Governador Munhoz da Rocha.
Fonte Nilson Müller.
- Fig. 57** Centro Cívico de Curitiba: maquete Palácio Iguazú.
Fonte *Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba, 1953, op. cit., p.15.*
- Fig. 58** Centro Cívico de Curitiba: maquete Palácio Iguazú.
Fonte *Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba, 1953, op. cit., p.52.*
- Fig. 59** Palácio Iguazú.
Fonte Foto do autor.
- Fig. 60** Palácio Iguazú.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 61** Palácio Iguazú: em época de inauguração.
Fonte Nilson Müller.
- Fig. 62** Palácio Iguazú.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 63** Palácio Iguazú: planta pavimento térreo.
Fonte Alexandre Neves.

- Fig. 64** Palácio Iguazú: planta pavimento intermediário.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 65** Palácio Iguazú: planta 2 pavimento.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 66** Palácio Iguazú: planta 3 pavimento.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 67** Palácio Iguazú: planta 4 pavimento.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 68** Centro Cívico de Curitiba: vista foyer do Plenário e rampas.
Fonte Paulo Pacheco.
- Fig. 69** Centro Cívico de Curitiba: maquete Plenário (cobertura).
Fonte *Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba, 1953, op. cit., p.2.*
- Fig. 70** Centro Cívico de Curitiba: maquete Legislativo.
Fonte *Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba, 1953, op. cit., p.17.*
- Fig. 71** Tribunal Regional Eleitoral . CTRS . Salvador LATORRACA, Giancarlo (org.). *João Filgueiras Lima, Lelé.* São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999, p.242.
- Fig. 72** Perspectiva Instituto de Educação do Paraná (IEP).
- Fig. 73** Centro Cívico de Curitiba: maquete edifício Comissões da Câmara.
Fonte *Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba, 1953, op. cit., p.2.*
- Fig. 74** Centro Cívico de Curitiba: maquete Plenário, edifício Comissões da Câmara e edifício das Secretarias (coberturas).
Fonte *Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba, 1953, op. cit., p.2.*
- Fig. 75** Edifício da Secretarias da Câmara dos Deputados.
Fonte Paulo Pacheco.
- Fig. 76** Assembléia Legislativa: planta pavimento térreo.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 77** Assembléia Legislativa: planta 2 pavimento.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 78** Assembléia Legislativa: planta 3 pavimento.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 79** Assembléia Legislativa: planta 4 e 5 pavimentos.
Fonte Alexandre Neves.

- Fig. 80** Assembléia Legislativa: proporções áureas aplicadas à fachada do edifício.
Fonte Paulo Pacheco.
- Fig. 81** Centro Cívico de Curitiba: maquete edifício das Secretarias de Estado.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 82** Centro Cívico de Curitiba: maquete edifício das Secretarias de Estado.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 83** Centro Cívico de Curitiba: elevação frontal edifício das Secretarias de Estado.
Fonte Montagem pelo autor (digitalização Silvia Schamne).
- Fig. 84** Centro Cívico de Curitiba: maquete edifícios do Palácio da Justiça, Tribunal do Júri e Tribunal Eleitoral.
Fonte *Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba, 1953, op. cit., p.2.*
- Fig. 85** Centro Cívico de Curitiba: maquete edifício do Palácio da Justiça, Tribunal do Júri e Tribunal Eleitoral.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 86** Centro Cívico de Curitiba: maquete Palácio da Justiça.
Fonte *Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba, 1953, op. cit., p.25.*
- Fig. 87** Centro Cívico de Curitiba: maquete Tribunal do Júri.
Fonte *Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba, 1953, op. cit., p.2.*
- Fig. 88** Centro Cívico de Curitiba: maquete Tribunal Eleitoral.
Fonte *Publicação Oficial do Projeto do Centro Cívico de Curitiba, 1953, op. cit., p.2.*
- Fig. 89** Centro Cívico de Saint Dié: implantação.
Fonte BOESIGER, W. e GIRSBERGER, H. *Le Corbusier: 1910-65.* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1971.
- Fig. 90** Centro Cívico de Saint Dié: implantação.
Fonte BOESIGER, W. e GIRSBERGER, op. cit., p.338.
- Fig. 91** Centro Cívico de Saint Dié: perspectiva.
Fonte BOESIGER, W. e GIRSBERGER, op. cit., p.338.
- Fig. 92** Chandigard: implantação.
Fonte JENKS, Charles. *Le Corbusier and the continual revolution in architecture.* New York: The Monacelli Press, 2000, p.299.
- Fig. 93** Chandigard: monumento “Mão Aberta”.
Fonte JENKS, op. cit., p.295.
- Fig. 94** Chandigard: entrada Assembléia.
Fonte JENKS, op. cit., p.289.
- Fig. 95** Chandigard: porta de entrada . Assembléia.
Fonte JENKS, op. cit., p.289.

- Fig. 96** Chandigard: seção da Assembléia Geral.
Fonte JENKS, op. cit., p.291.
- Fig. 97** Chandigard: torre de resfriamento.
Fonte JENKS, op. cit., p.290.
- Fig. 98** Chandigard: Assembléia Geral e o Secretariado.
Fonte JENKS, op. cit., p.293.
- Fig. 99** Chandigard: Secretariado.
Fonte JENKS, op. cit., p.301.
- Fig. 100** Chandigard: sala do Conselho da Assembléia Geral.
Fonte JENKS, op. cit., p.288.
- Fig. 101** Chandigard: hall.
Fonte JENKS, op. cit., p.292.
- Fig. 102** Centro Cívico Municipal do Rio de Janeiro: implantação.
Fonte BONDUKI, Nabil Georges (org.). *Affonso Eduardo Reidy*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Lisboa: Editorial Blau, 1999, p.122.
- Fig. 103** Centro Cívico Municipal do Rio de Janeiro.
Fonte BONDUKI, op. cit., p.122.
- Fig. 104** Esquema do plano de urbanização da Esplanada de Santo Antônio e do Aterro da Glória-Flamengo.
Fonte BONDUKI, op. cit., p.124.
- Fig. 105** Centro Cívico Municipal do Rio de Janeiro: maquete.
Fonte BONDUKI, op. cit., p.123.
- Fig. 106** Vista aérea da aproximação ao Centro Cívico de Curitiba.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 107** Centro Cívico de Curitiba: vista aérea.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 108** Centro Cívico de Curitiba: vista aérea.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 109** Centro Cívico de Curitiba: vista aérea.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 110** Tribunal de Contas do Paraná.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 111** Tribunal de Contas do Paraná.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 112** Tribunal de Contas do Paraná.
Fonte Leonardo Oba.
- Fig. 113** Tribunal de Contas do Paraná.
Fonte Leonardo Oba.

- Fig. 114** Tribunal de Contas do Paraná: simulador da incidência solar.
Fonte José Sanchoetene.
- Fig. 115** Tribunal de Contas do Paraná: planta pavimento térreo.
Fonte Luis Salvador Petrucci Gnoato.
- Fig. 116** Tribunal de Contas do Paraná: planta pavimento superior.
Fonte Luis Salvador Petrucci Gnoato.
- Fig. 117** Tribunal de Contas do Paraná: implantação.
Fonte Luis Salvador Petrucci Gnoato.
- Fig. 118** Anexo da Assembléia Legislativa: memorial do projeto.
Fonte Leonardo Oba.
- Fig. 119** Anexo da Assembléia Legislativa.
Fonte Leonardo Oba.
- Fig. 120** Anexo da Assembléia Legislativa.
Fonte Leonardo Oba.
- Fig. 121** Anexo da Assembléia Legislativa: planta pavimento térreo.
Fonte Leonardo Oba.
- Fig. 122** Anexo da Assembléia Legislativa: perspectiva interna.
Fonte Leonardo Oba.
- Fig. 123** Anexo da Assembléia Legislativa: planta pavimento tipo.
Fonte Leonardo Oba.
- Fig. 124** Anexo da Assembléia Legislativa: perspectiva externa.
Fonte Leonardo Oba.
- Fig. 125** Secretarias de Estado do Paraná.
Fonte Foto do autor.
- Fig. 126** Secretarias de Estado do Paraná.
Fonte Foto do autor.
- Fig. 127** Secretarias de Estado do Paraná.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 128** Secretarias de Estado do Paraná: planta pavimento tipo.
Fonte Montagem pelo autor (digitalização Silvia Schamne).
- Fig. 129** Secretarias de Estado do Paraná: elevação frontal.
Fonte Montagem pelo autor (digitalização Silvia Schamne).
- Fig. 130** Secretarias de Estado do Paraná: elevação lateral.
Fonte Montagem pelo autor (digitalização Silvia Schamne).
- Fig. 131** Burle Marx: Faculdade Nacional de Arquitetura . RJ: modelo de jardim.
Fonte BARDI, Pietro Maria. *The tropical gardens of Burle Marx*. Rio de Janeiro: Colibris Editora Ltda., 1964, p.82.

- Fig. 132** Burle Marx: desenho de jóia.
Fonte BARDI, op. cit., p.52.
- Fig. 133** Burle Marx: jardim da capela com banco contínuo.
Fonte BARDI, op. cit., p.57.
- Fig. 134** Burle Marx: Phitecolobium tortum.
Fonte BARDI, op. cit., p.71.
- Fig. 135** Burle Marx: Phitecolobium tortum.
Fonte BARDI, op. cit., p.6.
- Fig. 136** Burle Marx: Phitecolobium tortum.
Fonte BARDI, op. cit., p.7.
- Fig. 137** Burle Marx: Parque Del Este . Caracas: implantação.
Fonte BARDI, op. cit., p.137.
- Fig. 138** Gravura de Rugendas.
Fonte MONTERO, Marta Íris. *Burle Marx: paisages líricas*. Buenos Aires, IRIS, 1997.
- Fig. 139** Projeto de paisagismo para o Centro Cívico de Curitiba
Burle Marx: implantação
Fonte MOTTA, op. cit., p.162.
- Fig. 140** Projeto de paisagismo para o Centro Cívico de Curitiba
Burle Marx: implantação com o diagrama de circulação
pedestrianizada.
Fonte MOTTA, op. cit., p.162.
- Fig. 141** Museu Oscar Niemeyer.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 142** Museu Oscar Niemeyer.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 143** Museu Oscar Niemeyer.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 144** Museu Oscar Niemeyer: corte transversal.
Fonte *Oscar Niemeyer: Minha Arquitetura: 1937-2005*. Rio de Janeiro: Editora Revan, 2005, p.190.
- Fig. 145** Museu Oscar Niemeyer: corte longitudinal.
Fonte *Oscar Niemeyer: Minha Arquitetura: 1937-2005*. op. cit., p.290.
- Fig. 146** Museu Oscar Niemeyer: elevação frontal.
Fonte *Oscar Niemeyer: Minha Arquitetura: 1937-2005*. op. cit., p.290.
- Fig. 147** Museu Oscar Niemeyer: espelho d'água.
Fonte "Especial Museus e Instituições". IN: *Revista Casa Vogue*. n.216, ano 27, p.234.
- Fig. 148** Museu Oscar Niemeyer: exposições.
Fonte "Especial Museus e Instituições". IN: *Revista Casa Vogue*. n.216, ano 27, p.235.

- Fig. 149** Museu Oscar Niemeyer: interior “olho”.
Fonte Oscar Niemeyer: *Minha Arquitetura: 1937-2005*. op. cit., p.291.
- Fig. 150** Museu Oscar Niemeyer.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 151** Museu Oscar Niemeyer.
Fonte Alexandre Neves.
- Fig. 152** Museu Oscar Niemeyer.
Fonte “Especial Museus e Instituições”. IN: *Revista Casa Vogue*. op. cit., p.234.
- Fig. 153** Le Corbusier: um café na cidade contemporânea.
Fonte BACON, Edmund N. *Design of Cities*. London: Thames & Hudson, 1967, p. 228.
- Fig. 154** Capa da Revista *Brésil: L' Architecture D'Aujourd'Hui*.
Fonte op. cit., capa.
 Revista *Brésil: L' Architecture D'Aujourd'Hui*. op. cit., capa.
- Fig. 155** Artigo sobre o Centro Cívico de Curitiba.
Fonte Revista *Brésil: L' Architecture D'Aujourd'Hui*. op. cit., p.48.
- Fig. 156** Mapa de Curitiba . 1857
Fonte DUDEQUE, Irã. *Cidade sem véus: doenças, poder e desenhos urbanos*. Curitiba: Champagnat, 1995, p.121.
- Fig. 157** Vista de Curitiba. Pintura: Caroline Templin.
Fonte: *Pintores da Paisagem Paranaense*. Curitiba: Secretaria de Estado da Cultura e Esporte do Paraná, 1982.
- Fig. 158** Mapa Curitiba . 1857
- Fig. 159** Mapa Curitiba . 1935 . detalhe.