

FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA- PROPAP

A ARQUITETURA DO GRUPO DO PARANÁ 1957-1980.

PAULO CESAR BRAGA PACHECO

TESE DE DOUTORAMENTO APRESENTADA COMO REQUISITO PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO

DE DOUTOR EM ARQUITETURA
ORIENTADOR
PROF. DR. CLAUDIO CALOVI PEREIRA
CURITIBA E PORTO ALEGRE/ DEZEMBRO DE 2010

FACULDADE DE ARQUITETURA DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
PROGRAMA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARQUITETURA- PROPAR

A ARQUITETURA DO GRUPO DO PARANÁ 1957-1980.

PAULO CESAR BRAGA PACHECO

TESE DE DOUTORAMENTO APRESENTADA COMO REQUISITO PARA A OBTENÇÃO DO TÍTULO
DE DOUTOR EM ARQUITETURA

Área de Concentração: Teoria, História e Crítica

ORIENTADOR

PROF. DR. CLAUDIO CALOVI PEREIRA
CURITIBA E PORTO ALEGRE/ DEZEMBRO DE 2010

*Dedicatória**para:**Ana Maria
Ana Paula
Renata
Marina*

Agradecimentos

Ficam aqui registrados os agradecimentos:

Ao meu orientador Prof. Dr. Cláudio Calovi Pereira, pela presteza, bom senso e equilíbrio com que me acolheu, incentivou e conduziu ao longo de todo o processo de desenvolvimento e conclusão dessa tese. Sem a sua ajuda este trabalho não teria sido possível.

Ao Prof. Dr. Carlos Eduardo Dias Comas, a quem considero o mentor intelectual desse trabalho.

Aos professores Douglas Vieira de Aguiar, Fernando Freitas Fuão e Cláudia Cabral, pela abertura de novas perspectivas e pela indicação de novos rumos.

Aos membros da Banca Final de Doutorado: Prof. Dr. Carlos Comas, Cláudia Pientá Cabral e Leonardo Tossiaki Oba, pelas análises, críticas e sugestões valiosas.

Aos arquitetos Joel Ramalho Junior, Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, José Hermeto Palma Sanchotene, Leonardo Tossiaki Oba e Elgson Ribeiro Gomes, por abrirem seus arquivos e me concederem ampla liberdade de pesquisa.

RESUMO

Esta tese analisa a arquitetura produzida nas décadas de 1960 e 1970 por um grupo de jovens arquitetos residentes em Curitiba e ligados ao recém fundado Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná (1962). Sem qualquer tipo de organização oficial, conformava-se por alguns poucos professores vindos dos grandes centros do país para atuar no CAU UFPR e por alunos recém formados nas primeiras turmas deste curso. Entre os professores imigrados estavam alguns paulistas graduados pela Faculdade de Arquitetura Mackenzie que haviam colaborado intensamente com arquitetos de renome em São Paulo, entre estes: Fábio Penteadó, Eduardo Kneese de Mello e Pedro Paulo de Mello Saraiva. Organizados em torno do CAU UFPR estes arquitetos professores e ex-alunos realizariam trabalhos em grupos abertos e alternantes, com destaque para a participação sistemática em concursos de arquitetura, modalidade de projeto em que receberiam grande quantidade de prêmios, alguns destes resultados em obras importantes como os edifício-sede da Petrobrás (1968) e do BNDES (1974), ambos construídos na esplanada do Santo Antônio, no Rio de Janeiro. Estes arquitetos que repentinamente despertam atenção nacional seriam denominados pela crítica por Grupo do Paraná. Ao longo das décadas de 1960 e 1970 criam uma arquitetura de cunho brutalista bastante próxima à realizada pela Escola Paulista, na cidade de São Paulo. O objetivo da tese é analisar a obra produzida pelo Grupo do Paraná, no período citado e, comprovar que sua arquitetura, embora semelhante e contemporânea à Escola Paulista se mostrava, em boa parte, distinta e original. Por fim, esta tese também pretende defender que a arquitetura do Grupo do Paraná, por sua ligação com o ensino e com o aprendizado, por suas características de atuação, volume, longevidade e estética resultante, pode ser entendida segundo as mesmas características da Escola Carioca e Paulista, ainda que em escala menor.

ABSTRACT

The purpose of the thesis is to analyze the architecture produced in the 1960s and 1970s by a group of young architects whose lived in Curitiba on that time, fresh architects from the newly established course of Architecture and Urbanism of Universidade Federal do Paraná/ CAU UFPR (1962). With any official status, this group was made by young architects graduated from the first classes of this course and few professors coming from the biggest cities of the country to teach at CAU UFPR. Some of them graduated at Mackenzie University and worked closely to the well known architects in São Paulo, among them: Fabio Penteadó, Eduardo Kneese de Mello and Pedro Paulo de Mello Saraiva. Organized around the CAU UFPR, these architects, teachers and students used to work for different kinds of open groups, mainly to join architecture's contests, competitions, working on projects wich they would win several awards. Some of these winning projects, became important buildings such as: the headquarters of Petrobras (1968) and BNDES (1974), both builded at the Esplanada do Santo Antônio, in Rio de Janeiro. Those architects who suddenly attracted national attention would be called by the critics, "Group of Paraná". Throughout the 1960's and 1970's they did developed a brutalistic architecture quite similar to the performed by the Escola Paulista, in São Paulo. The main point of this thesis is to analyze the work produced by the Group of Paraná, in the mentioned period, and demonstrates that this architecture is very similar to the Escola Paulista but, at the same time, distinct and original. Finally, this thesis also intends to discuss the architecture of the Group of Paraná, in connection with the teaching and learning, by their ways and means, size, longevity and aesthetic results, can be understood as the same characteristics of the Escola Carioca and Escola Paulista, although of being made on a smaller scale.

LISTA DAS FIGURAS UTILIZADAS

1) INTERNET

1.1.1) Google Earth:

108; 124; 150; 182; 221; 229; 236; 282; 283; 293; 320; 346; 353; 360; 373; 387; 388; 402; 419; 435; 441; 445; 461; 482; 483; 487; 516; 535; 543; 544; 552; 553; 571; 572; 581; 582; 602; 603; 622; 623; 629; 630; 645; 646; 648; 667; 668; 676; 684; 685; 738; 739; 748; 749; 755; 756; 760; 762; 772; 773; 786; 787; 794; 795; 802; 803; 811; 812; 824; 825; 834; 835; 850; 851; 859; 860; 886; 887; 892; 893; 906; 907; 912; 913; 918; 919; 939; 940; 947; 948; 955; 956.

1.1.2) Internet:

442; 448; 449; 517; 518; 557; 558; 568; 577; 620; 647; 740; 741; 760; 790; 938.

1.2) LIVROS

1.2.1) BONDUKI, Nabil. *Affonso Eduardo Reidy, Arquitetos Brasileiros/ Brazilian Architects*. Lisboa: Editora Blau. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.
202; 420; 421; 422; 459; 460; 1006; 1007.

1.2.2) PUNTONI, Álvaro (ed). *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997.
48; 81; 170; 171; 203; 204; 221; 263; 969; 970; 973; 974.

1.2.3) BURMESTER, Ana Maria de O. (org.)...[et al.]. *Universidade Federal do Paraná: 90 anos em construção*. Curitiba: Ed. Da UFPR, 2002.
49; 50.

1.2.4) MINDLIN, Henrique E.. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000. 288 P.
51; 52.

1.2.5) PENTEADO, Fábio. *Fábio Penteado: ensaios de arquitetura*. São Paulo: Empresa das Artes, 1998.
61; 83; 84; 85; 86; 259; 345; 374; 375.

1.2.6) SUTIL, Marcelo; GNOATO, Salvador. *Rubens Meister: vida e arquitetura*. Curitiba: Factum/ Travessa dos Editores, 2005.
68; 567; 569.

1.2.7) DUDEQUE, Irã Taborda. *Espirais de Madeira, uma história da arquitetura de Curitiba*. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP, 2001.
24; 25; 36; 44; 46; 62; 161; 162; 163; 164; 165; 215; 216; 217; 218; 219; 220; 228; 270; 271; 273; 296; 774; 775; 776; 779; 780; 782; 897; 898; 899; 900; 901; 904;

1.2.8) MINDLIN, Henrique E.. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000. 288 P.
51; 52.

1.2.9) CORBUSIER, Le. *Oeuvre Complète, 1938-1946*. Zürich: Editions Girsberger, 10^o edição, 1950.
513; 531; 532; 965; 966; 967; 968.

1.2.10) XAVIER, Alberto. *Arquitetura Moderna em Curitiba*. São Paulo: Pini, 1986.
17; 18; 19; 34; 35; 37; 38; 39; 40; 41; 42; 52; 56; 57; 65; 66; 67; 82; 136; 137; 198; 199; 200; 205; 206; 207; 225; 227; 231; 232; 233; 234; 235; 237; 238; 239; 240; 241; 264; 269; 272; 274; 275; 276; 277; 278; 280; 292; 295; 297; 299; 300; 301; 327; 328; 329; 330; 331; 332; 333; 339; 340; 341; 348; 349; 350; 351; 352; 354; 355; 356; 657; 358; 359; 361; 400; 401; 403; 404; 405; 432; 433; 436; 440; 443; 481; 484; 485; 486; 488; 489; 490; 534; 537; 541; 542; 545; 549; 551; 554; 556; 570; 573; 574; 575; 621; 624; 625; 626; 665; 669; 674; 677; 678; 679; 680; 681; 686; 687; 689; 737; 742; 743; 744; 745; 746; 747; 750; 751; 752; 753; 754; 757; 771; 777; 778; 781; 783; 784; 785; 788; 789; 790; 793; 796; 799; 800; 801; 804; 805; 814; 816; 823; 826; 830; 891; 894; 895; 896; 902; 903; 905; 908; 909; 910; 911; 914; 915; 915^a; 916; 917; 920; 921; 941; 942; 943; 944; 946; 949; 950; 952; 953; 1022; 1023.

1.2.11) BAHAM, Reiner. *Megaestructuras: futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1ª edição: 1978; 2ª edição: 2001.
73; 75; 511; 514.

1.2.12) BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva. 3a. ed., 1999.
377

1.3) TESES E DISSERTAÇÕES

1.3.1) CENIQUEL, Mário. *A Prática Arquitetônica como Forma de Elaboração de Uma Crítica Arquitetônica*. Dissertação de Mestrado apresentada junto à FAU USP, no Curso de Pós Graduação Estruturas Ambientais Urbanas, orientada pelo Professor Doutor Abrão Velvu Sanovicz, em 1990.
423; 424; 425; 426; 427; 428; 429; 462; 463; 464; 465; 466; 631; 632.

1.3.2) GNOATO, Luis Salvador. *Arquitetura de Curitiba, Transformações do Movimento Moderno*. Tese de Doutorado apresentada junto à FAU USP/ Estruturas Ambientais Urbanas, 2007.
54; 55; 135; 138; 139; 140; 362; 363; 364; 365; 366; 367; 368; 369; 412; 413; 415; 416; 417; 437; 438; 439; 507; 508; 509; 510; 991.

1.4) REVISTAS

1.4.1) Revista Projeto nº39; abril de 1982.
827; 828; 829; 831; 832.

1.4.2) Revista Acrópole nº230; dezembro de 1957.
98; 99; 100; 101; 102; 103.

1.4.3) Revista Acrópole nº260; 1960.
121; 122; 123; 125; 126; 127; 128; 129; 130; 131; 132; 133; 134.

1.4.4) Revista Acrópole nº273; 1961, e Revista Acrópole nº274/ 1961.
149; 151; 152; 153; 154; 155; 156; 157; 158; 159; 160.

1.4.5) Revista Acrópole nº310, setembro de 1964.
242; 243; 244; 245; 246; 247; 248; 249; 250; 251; 252; 253; 254; 255.

1.4.6) Revista Arquitetura nº28; outubro de 1964.
256; 260; 261; 262.

1.4.7) Revista Acrópole nº327; abril de 1966.
317; 318; 319; 321; 322; 323; 324; 325; 326.

1.4.8) 4.7) Revista Acrópole nº328; maio de 1966.
378; 379; 380; 381; 382; 383; 384.

1.4.9) Revista Acrópole nº339; maio de 1967.
391; 392; 393; 394; 395; 396; 398.

1.4.10) Revista Acrópole nº 339; maio de 1967.
407; 408; 409; 410; 411.

1.4.11) Revista Acrópole nº354; setembro de 1968.
444; 446; 447; 450; 451; 452; 453; 454; 455; 457.

1.4.12) Revista Arquiteto nº77; novembro de 1968.
491; 492; 493; 494; 495; 496.

1.4.13) Revista Acrópole nº371; março de 1970.
497; 498; 499; 500; 501; 502; 503; 504; 505; 506.

1.4.14) Revista Acrópole nº382; março de 1971.
604; 605; 606; 607.

1.5) IMAGENS E DOCUMENTOS CEDIDOS POR ARQUITETOS

1.5.1) Aldo Matsuda

872; 877; 878; 879; 880; 881; 885; 1003.

1.5.2) Elgson Gomes

32; 33.

1.5.3) Roberto Luiz Gandolfi

60; 76; 370; 399; 418; 430; 431; 444; 458; 477; 778; 479; 480; 583; 584; 585; 586; 587; 588; 589; 591; 592; 593; 594.

1.5.4) Perry e Morozowski

810; 813; 815; 817; 818; 819; 820; 821; 822; 923.

1.5.5) Ariel Stelle

954; 957; 958; 959; 960; 961; 962; 963; 964.

1.5.6) Lubomir Ficinski Dunin

505; 670; 671; 672; 673; 691; 692; 693; 694; 695; 696; 697; 698; 699; 700; 701; 702; 702^a; 703; 704; 705; 709; 734; 735; 736; 806; 807; 808; 809.

1.5.7) José Hermeto Palma Sanchotene

519; 520; 521; 524; 525; 526; 527; 528; 529; 601; 612; 613; 614; 615; 616; 617; 618; 619; 884; 889; 890; 925.

1.5.8) Winston Ramalho

550

1.5.9) José Maria Gandolfi

180; 208; 281; 302; 303; 304; 305; 308; 311; 467; 468; 469; 470; 473; 474; 578; 596; 597; 598; 627; 628; 633; 634; 635; 636; 637; 638; 639; 640; 641; 642; 643; 644; 652; 653; 654; 655; 656; 657; 658; 659; 660; 662; 707; 724; 725; 726; 727; 728; 729; 985; 986; 997.

1.5.10) Leonardo Tossiaki Oba

706; 710; 711; 712; 713; 714; 715; 716; 717; 718; 719; 720; 721; 722; 758; 759; 763; 764; 765; 766; 767; 768; 769; 770; 833; 836; 837; 838; 839; 840; 841; 842; 843; 844; 845; 846; 847; 848; 856; 857; 858; 861; 862; 863; 864; 865; 866; 867; 868; 869; 870; 871; 882; 883; 885; 922; 926; 927; 928; 929; 930; 931; 932; 933; 934; 935; 936; 937; 1001; 1032; 1033; 1034; 1035; 1036; 1037; 1038.

1.5.11) Manoel Coelho

580, 708; 730; 732; 733.

1.5.12) Luiz Forte Netto

849; 852; 853; 854; 983.

1.5.13) Sergio Scheinkmann

579

1.5.14) Michelle Schneider

211; 212; 213; 214; 284; 285; 286; 287; 288; 289; 290; 291

1.5.15) Paulo Cesar Braga Pacheco

21; 22; 23; 27; 28; 29; 30; 31; 63; 64; 70; 77; 78; 178; 179; 195; 196; 230; 279; 294; 298; 334; 334^a; 334b; 334c; 334d; 335; 336; 337; 397; 414; 434; 456; 471; 472; 475; 476; 530; 533; 536; 546; 547; 576; 590; 661; 663; 664; 666; 682; 683; 730; 792; 855; 875; 876; 888; 945; 951; 975; 976; 984; 992; 996; 998; 999; 1000; 1002; 1008; 1009; 1010; 1011; 1012; 1019; 1020; 1024.

1.5.16) IPPUC

555; 229; 560; 561; 562; 563; 564; 565; 566.

SUMÁRIO

A ARQUITETURA DO GRUPO DO PARANÁ: 1957-1980

Resumo/ Abstract

PARTE I- PRÓLOGO.....

1)	Introdução:.....	01
2)	Objetivos:.....	04
3)	Hipóteses:.....	06
4)	Período abordado:.....	08
5)	Relevância do tema:.....	10
6)	Metodologia aplicada:.....	11
7)	Estrutura da Tese:.....	12
	Notas da Parte I:.....	16

PARTE II- O GRUPO DO PARANÁ:.....

8)	O ciclo evolutivo de Curitiba:.....	17
9)	1945-1959: o ciclo dos engenheiros:.....	27
10)	O Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR: 1962:.....	36
10.1)	O exemplo da ENBA RJ:.....	37
10.2)	A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Mackenzie: 1947:.....	39
10.3)	A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP: 1948.....	40
10.4)	Nasce o Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR (CAU UFPR):.....	43
10.5)	Os arquitetos chegam a Curitiba:.....	49
11)	A turma especial do CAU UFPR:.....	59
11.1)	As primeiras gerações da arquitetura moderna:.....	60
11.2)	A quarta geração: a geração paulista brutalista:.....	64
11.3)	A primeira geração de arquitetos paranaenses:.....	66
11.4)	O parentesco com o brutalismo paulista:.....	66
12)	A noção de Grupo do Paraná:.....	72
12.1)	A crítica vigente e o Grupo do Paraná:.....	75
12.2)	A noção de Grupo e de Escola:.....	84
	Notas da Parte II:.....	86

PARTE III- SUBDIVISÃO EM FASES.....

13)	A evolução da arquitetura do Grupo do Paraná e suas fases:.....	99
14)	FASE DE PREPARAÇÃO (1957 a 1961):.....	101
14.1)	Concurso Nacional Paço Municipal de Campinas (1957):.....	108
14.2)	Concurso Nacional Plano Piloto de Brasília (1957):.....	112
14.3)	Concurso Clube Atlético Paulistano (1958):.....	115
14.4)	Concurso Sociedade Harmonia de Tênis (1959):.....	119
14.5)	Centro Comercial Praia de Belas (1960):.....	124
14.6)	Conjunto Residencial Cidade Universitária CRUSP (1961):.....	127
14.7)	Concurso Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo (1961):.....	130
14.8)	Casa Giocondo Artigas em Caiobá (1961):.....	134
14.9)	Edifício Renato da Fonseca (1961):.....	138

15)	FASE DE EMERGÊNCIA (1962-1967):	140
15.1)	Concurso Internacional Sede Peugeot em Buenos Aires (1962):.....	143
15.2)	Concurso Fechado sede Santa Mônica Clube de Campo (1962):.....	148
15.3)	Casa José de Freitas Neto (1962):.....	153
15.4)	Casa Mário Petrelli (1964):.....	156
15.5)	Condomínio Mateus Leme (1964):.....	159
15.6)	Concurso Nacional Centro Comercial do Portão (1964):.....	161
15.7)	Concurso Nacional Monumento à fundação de Goiânia (1964):.....	166
15.8)	Concurso Administrativo Plano Diretor de Curitiba (1965):.....	170
15.9)	Casa Ayrton Araújo (1965):.....	173
15.10)	Casa Guido Weber (1965):.....	176
15.11)	Casa Guido Weber/ Caiobá (1965):.....	178
15.12)	Casa Jacks Zitronemblatt (1965):.....	181
15.13)	Concurso Internacional Euro Kursaal (1965):.....	184
15.14)	Concurso Nacional Tênis Clube de Presidente Prudente (1966):.....	190
15.15)	Casa Virgil Trifan (1966):.....	194
15.16)	Edifício Habitacional Panorama (1966):.....	196
15.17)	Sede Social do Clube Curitibano (1966):.....	200
15.18)	Ginásio Esportivo Círculo Militar (1966):.....	204
15.19)	Concurso fechado edifício sede Telepar (1966):.....	206
15.20)	Concurso Nacional Teatro Municipal de Campinas (1966):.....	210
15.21)	Concurso Nacional Mercado Público de Porto Alegre (1967):.....	215
15.22)	Conjunto Residencial Silva Jardim (1967):.....	220
15.23)	Concurso Nacional Departamento Federal de Segurança Pública (1967):.....	222
15.24)	Concurso Nacional sede da Petrobrás/ 1ª FASE (1967):.....	226
15.25)	Concurso de Títulos Centro Previdenciário do Paraná (1967):.....	232
15.26)	Praça 29 de Março (1967):.....	235
16)	FASE DE CRISTALIZAÇÃO (1968-1972):	237
16.1)	Concurso Nacional Biblioteca Central da Bahia (1968):.....	240
16.2)	Concurso Nacional sede da Petrobrás/ 2ª FASE (1968):.....	244
16.3)	Sede Academia de Polícia Militar do Paraná (1968):.....	254
16.4)	Casa Mario Rangel (1968):.....	256
16.5)	Concurso Nacional Penitenciária do estado da Guanabara (1968):.....	258
16.6)	Concurso Nacional Hotel de Turismo em Juazeiro (1969):.....	261
16.7)	Concurso Pavilhão do Brasil Exposição Internacional Osaka (1969):.....	267
16.8)	Edifício Habitacional Araucária (1969):.....	271
16.9)	Estação Rebaixadora da Copel (1969):.....	274
16.10)	Estação Rodoferroviária de Curitiba (1969):.....	277
16.11)	Pavilhão da Piscina do Clube Curitibano (191969):.....	283
16.12)	Concurso Nacional sede Banco do Brasil Caxias do Sul (1970):.....	286
16.13)	Concurso Nacional Estádio de Futebol do Paraná (1970):.....	292
16.14)	Escola Israelita Brasileira (1970):.....	298
16.15)	Concurso Nacional SESC ARGB (1970):.....	301
16.16)	Concurso Nacional Casa da Moeda (1971):.....	306
16.17)	Edifício Habitacional Rio de Janeiro (1971):.....	312
16.18)	Casa Leo Grossman (1972):.....	315
16.19)	Edifício Habitacional Mikare Thá (1972):.....	318
16.20)	Indústrias Promepar (1972):.....	320
16.21)	Euro Kursaal 2º fase (1972)/ Projeto A:.....	322
17)	FASE DE DISPERSÃO (1973-1980):	327
17.1)	Concurso Nacional sede BNDE DF (1973):.....	329
17.2)	Clínica de Repouso papa João XXIII (1973):.....	338

17.3)	Agência Centro Cívico Banestado (1973):.....	341
17.4)	Edifício sede Montepar (1974):.....	343
17.5)	Edifício sede DNBES Rio de Janeiro (1974):.....	345
17.6)	Casa Maria Nadir de Carvalho (1975):.....	350
17.7)	Edifícios Conrado Riedel (1975):.....	354
17.8)	Edifício Habitacional Springfield (1975):.....	357
17.9)	Indústria de Tintas Renner (1975):.....	359
17.10)	Associação dos Economiários do Paraná (1976):.....	362
17.11)	Agência Batel Banco Bamerindus (1976):.....	366
17.12)	Concurso Anexo Assembléia Legislativa do Paraná (1976):.....	369
17.13)	Edifício sede da ACARPA (1977):.....	373
17.14)	Concurso Nacional Centro de Exposições de Pernambuco (1977):.....	375
17.15)	Concurso Nacional Sede CREA SP (1978):.....	380
17.16)	Concurso Nacional sede SBPC (1978):.....	383
17.17)	Casa Edgard Niclevicz (1978):.....	387
17.18)	Colégio Santa Maria (1978):.....	391
17.19)	Terminal Rodoviário do Portão (1979):.....	393
17.20)	Casa Abrão Assad (1979):.....	395
17.21)	Concurso Nacional sede Terrafoto (1979):.....	397
17.22)	Centro de Atividades do SESC (SESC da Esquina) (1980):.....	402
17.23)	Edifício Habitacional Camboatá (1980):.....	405
17.24)	Concurso sede CREA PR (1980):.....	408
	Notas da Parte III:.....	411

PARTE IV- SISTEMAS ESTRUTURAIS RECORRENTES.....

18)	O Grupo do Paraná: estruturas recorrentes e suas morfologias:.....	422
18.1)	As estruturas Dom-ino e Citrohan e suas transformações:.....	423
18.2)	Estruturas tipo "árvore":.....	432
18.3)	Exoesqueletos: pórticos planos paralelos e vigas bi-apoiadas:.....	435
18.4)	Grelhas horizontais e lajes nervuradas:.....	439
18.5)	Organizações sistêmicas:.....	441
	Notas da Parte IV:.....	448

PARTE V) EPÍLOGO.....

19)	Conclusões:.....	449
20)	Bibliografia:.....	456
21)	Lista cronológica das obras analisadas:	463

PARTE I.....PRÓLOGO

1) INTRODUÇÃO

Entre o início da década de 1960 e meados da década de 1980, um pequeno grupo de arquitetos paranaenses realizaria uma importante produção, tanto no que diz respeito ao projeto de edifícios¹ como no planejamento urbano da cidade de Curitiba, um trabalho intenso que, sob diferentes aspectos, acabaria por despertar o interesse de parte da crítica especializada nacional. Esses arquitetos também receberiam prêmios em bienais de arquitetura, entre estas, a de São Paulo² e a de Paris³.

No entanto, a face mais visível desse grupo estaria relacionada à participação de concursos nacionais de arquitetura, modalidade em que conquistaria, ao longo daquele período, quase uma centena de prêmios, sendo: trinta e dois primeiros, trinta segundos, oito terceiros, três quartos e sete quintos lugares, além de 10 menções honrosas⁴. Para se ter uma real dimensão de sua presença nessas competições, em três oportunidades, Concurso Banco do Brasil de Caxias do Sul⁵, no Rio Grande do Sul (1970), Concurso Sede do BNDE⁶, em Brasília (1973) e Concurso Sede da Terrafoto⁷, em São Paulo (1979), os curitibanos ficariam com quatro dos cinco prêmios estabelecidos pela organização, fato até então verificado apenas entre os arquitetos de São Paulo.

Note-se que estes arquitetos também se lançariam em concursos internacionais, como o realizado para a sede da Peugeot (1962), em Buenos Aires, e o concurso para o Complexo Turístico de San Sebastián (1965), na Espanha, promovido pelo grupo empresarial de cassinos Euro Kursaal⁸. Embora não tenham sido premiados em Buenos Aires, ali esboçariam o esquema morfológico/estrutural que, mais evoluído, voltaria a comparecer nos projetos para as sedes da Petrobrás (1968) e do BNDE DF (1973), dois importantes concursos nacionais. No Euro Kursaal, por sua vez, concorrendo com vinte e duas equipes internacionais, conquistariam o segundo prêmio, sob júri composto por Ernesto Nathan Rogers e Pierre Vago, façanha que lhes renderia contrato de trabalho a ser desenvolvido na própria Espanha.

Seria, no entanto, com o já citado concurso para a Sede da Petrobrás, no Rio de Janeiro, que o grupo do Paraná consolidaria sua posição no cenário nacional. Tratava-se de um certame em duas etapas, sendo a primeira ocorrida em 1967, oportunidade em que Roberto Gandolfi, José Sanchotene e Abrão Assad, estariam entre os cinco finalistas⁹. Pouco depois, em 1968, mediante comissão julgadora constituída por nomes como Vilanova Artigas, Lucas Meinoffer e Ernani Vasconcellos, ocorreria a fase final, oportunidade em que os três jovens arquitetos de Curitiba, aliados agora a Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi e Vicente de Castro, venceriam o concurso e, portanto, projetariam uma das obras que caracterizam parte importante da produção brasileira nos anos 1970¹⁰.

Poucos anos depois, em 1974, iniciariam os projetos de uma segunda torre que seria construída a poucos metros da recém edificada sede da Petrobrás, no Rio de Janeiro: o edifício sede do BNDES¹¹. Seria, portanto, por meio destas duas sedes para estatais, ambas executadas com alarde e em curto espaço de tempo pelo governo militar, que, finalmente se cristalizaria a noção de que, também no Paraná se pensava e se fazia arquitetura moderna.

Porém, a dimensão e a monumentalidade destes edifícios, bem como o contestado cliente responsável pelas encomendas, contribuiriam para o surgimento de um sentimento de desconforto em relação a essa arquitetura, percepção que logo se estenderia aos seus autores e a toda sua produção, mesmo que apenas uma pequena parte desta tenha ocorrido sob tais condições. Também a proeza das constantes vitórias e premiações em concursos seria recebida mediante reações de desconfiança, de estranhamento e, em certos casos, de explícito repúdio¹².

Em parte, essa resistência pode ser justificada pela paixão do momento, uma vez que ainda não se dispunha, na época, do distanciamento crítico necessário para a maturação natural dos fatos. Submetidos a uma revisão mais cuidadosa, muitos daqueles comentários

mostram-se, hoje, pouco sólidos, uma vez que foram originados de forma pouco científica e carente de juízo de valor¹³.

Outro motivo para tais reações está, com certeza, no fato de essa produção não vir de experientes arquitetos situados nas principais cidades brasileiras, mas de um pequeno grupo de jovens desconhecidos, residentes em uma provinciana cidade que, então, não possuía qualquer tradição na área.

A razão mais provável, porém, está em que, naquele momento, a arquitetura brasileira passava por uma franca e irreversível mutação em suas bases gerativas, processo do qual os arquitetos de Curitiba, como esta tese pretende demonstrar, participariam em primeira mão. Parte dessas críticas, portanto, também foi dirigida à Escola Paulista, arquitetura que se afirmava como uma revisão à produção nacional vigente, alinhada à escola carioca. Pode-se inferir, portanto, que os críticos de plantão não estavam preparados para compreender o que se passava, uma vez que insistiam em julgar aqueles novos fatos por meio de padrões estabelecidos entre 1936 e 1957.

Vale lembrar que as ações desse grupo de curitibanos não foram efêmeras ou fruto de aventura passageira, mas prolongadas e consistentes (décadas de 1960 e 1970). Assim, torna-se bizarra a idéia de que aqueles arquitetos tenham superado seus concorrentes por meios externos à arquitetura. Note-se ainda que estes concursos foram organizados, julgados e disputados por consagrados arquitetos do país. Em outras palavras, tal arquitetura não surgiu por geração espontânea ou foi imposta por seus arquitetos criadores contra a vontade dos demais profissionais da área, mas selecionada por seus próprios pares, sediados nos grandes centros.

Seja como for, estas críticas são importantes, uma vez que revelam o esforço da época em enquadrar tal fenômeno frente à produção da arquitetura brasileira em seu período pós- Brasília. O denominador comum existente entre aqueles distintos comentários está na idéia de que haveria certa familiaridade entre as propostas paranaenses e a arquitetura em pleno desenvolvimento em São Paulo, que, ainda em 1960, num artigo de Bruno Alfieri¹⁴ para a revista italiana *Zodiac*, já apareceria caracterizada como brutalista¹⁵.

Tal afirmação é totalmente plausível, uma vez que, além da proximidade geográfica verificada entre as duas cidades, também existiria, por parte dos curitibanos, uma dependência cultural, uma vez tratar-se o Paraná de uma ex-comarca do Estado de São Paulo. Porém, como aqui se pretende demonstrar, além destas contaminações indiretas, em Curitiba a influência da Escola Paulista também ocorreria de forma direta, mediante a imigração, no início da década de 1960, de alguns jovens e atuantes arquitetos paulistas. Muito daquele ideário recém verificado em algumas casas, fóruns e escolas de São Paulo, criado por mestres e colegas daqueles jovens imigrantes, também passaria a ser replicado em Curitiba, ainda que, inicialmente de forma intuitiva e pouco sistematizada.

Note-se que já se podia verificar naquelas obras precursoras paulistas uma nova noção de beleza, mais filiada à idéia de peso do que à de leveza, representada por edificações tipo monobloco em concreto aparente, de formas contidas, cúbicas e pouco transparentes, em que a plástica final obtida surge também por meio da expressão dos sistemas estruturais, de serviço e de circulação. Sob o mote da flexibilidade funcional, o espaço interno surge livre e contínuo, abrigado sob coberturas planas submetidas a grandes vãos. Para isso, as partes de serviço mostram-se encerradas em volumes auxiliares e independentes, situados internamente ou anexos ao corpo principal do edifício. Além das obras do curitibano Vilanova Artigas e de Joaquim Guedes, ambos ligados a FAU USP, destacavam-se as de arquitetos como Paulo Mendes da Rocha, Fábio Penteadó, Carlos Millan e Pedro Paulo de Mello Saraiva, todos formados pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie, escola de origem dos jovens arquitetos paulistas imigrados para Curitiba.

No entanto, a idéia de “familiaridade brutalista” entre paranaenses e paulistas sempre foi fonte de contestações. A título de ilustração, muitos críticos ainda hoje se referem à

arquitetura brutalista realizada pelos paranaenses como uma versão anêmica, aguada, pasteurizada, diluída, abastardada ou, na melhor das hipóteses, amaneirada, se comparada aos originais paulistas. Para esses críticos, não havia em terras paranaenses o mesmo rigor verificado dentro das fronteiras paulistanas.

Porém, como fazer tal comparação, uma vez que o grau desse parentesco nunca foi de fato analisado? Além disso, o próprio Brutalismo Paulista surge como um processo em andamento, o que dificulta a fonte de equivalência: as obras paranaenses devem ser comparadas às primeiras obras paulistas, de finais da década de 1950, cheias de viço, rudeza e proposição, ou às realizadas no decorrer da década de 1970, mais tipificadas, sofisticadas e elaboradas? Ou ainda, às obras de cunho mais cerebral, criadas por uma elite intelectual paulistana, ou àquelas mais ingênuas e expressivamente populares? Note-se que, segundo Ruth Verde Zein¹⁶, houve pelo menos duas correntes distintas nessa arquitetura, uma mais idealizada, ideologizada, crítica, que se pretendia canônica e passível de ser ensinada e limitada a poucos arquitetos escolhidos, denominada Escola Paulista Brutalista, e outra mais livre, aberta, francamente mutável, popular, chamada Arquitetura Paulista Brutalista. Zein também inclui entre as obras brutalistas uma série de edifícios realizados sob correntes bastante distintas dos monoblocos racionalistas, característicos daquele movimento, como a “orgânica”, representada pelas várias obras de Eduardo Longo e Joaquim Guedes¹⁷ e a “sistêmica”, ilustrada por algumas obras de Rino Levi e Paulo Bruna¹⁸.

Vale lembrar ainda que, pelos mesmos motivos verificados em São Paulo e em outras partes do Brasil e, por outros mais específicos, a arquitetura de cunho brutalista do Grupo do Paraná também passaria por aguda decadência a partir do início da década de 1980. Assim, após a intensa e rica produção verificada nas décadas de 1960 e 1970, a crise internacional do petróleo, ocorrida nos anos 1980, colocaria o Brasil em profunda recessão, e os paranaenses veriam seu meio preferido de expressão nacional, os concursos de arquitetura, tornarem-se cada vez mais escassos. Com o fim do período ditatorial, ocorrido em 1985, os militares deixariam aos civis um país endividado, condição que obrigaria as novas administrações federais a se retirarem das obras públicas, fato que representaria uma definitiva pá de cal sobre os concursos¹⁹. Como se ainda não fosse suficiente, o próprio ideário do Movimento Moderno, em especial a arquitetura brutalista, meio pelo qual o Grupo do Paraná se expressava, entraria em crise frente à inexorável chegada, ainda que tardia, do pós-modernismo em terras brasileiras. Perante o novo cenário imposto à arquitetura brasileira, não somente a arquitetura paranaense, mas toda a Escola Paulista entraria em crise.

Passados mais de quarenta anos desde os primeiros passos do Grupo do Paraná, Curitiba se apresenta hoje sob um cenário totalmente diferente. Com cerca de três milhões²⁰ de habitantes em sua região metropolitana, além de ter se tornado um pólo industrial e um importante centro de serviços do Cone Sul, possui quatro faculdades de arquitetura²¹ que formam cerca de quatrocentos arquitetos por ano. Porém, apesar desse crescimento econômico e de toda a oferta de profissionais legalmente habilitados, nada faz lembrar, seja no que se refere à qualidade ou à representatividade nacional, a arquitetura realizada por um punhado de jovens nas décadas de 1960 e 1970. Na verdade, daquele período, caracterizado pela ética, paixão, vigor e otimismo no ato de se fazer arquitetura, hoje pouco resta. Com poucas exceções, muitas daquelas obras e arquitetos encontram-se hoje mergulhados no mais profundo esquecimento, sepultados por um quadro de ignorância, tanto por parte das escolas de arquitetura e seus milhares de novos professores e alunos, quanto pela literatura especializada. No ensino ou na prática, algo de essencial foi irremediavelmente perdido.

Numa tentativa de resgate dessa cultura, parte desses noventa projetos foi revisitada em “O Risco do Paraná e os Concursos Nacionais de Arquitetura: 1962-1981”, dissertação de mestrado realizada por este autor junto ao PROPAR, UFRGS, orientada por Carlos Eduardo Dias Comas, concluída em 2004. Porém, a simples tarefa de compilação, classificação e

análises daqueles concursos acabaria por sugerir uma realidade bastante distinta da verificada, até então, na história oficial. Pelo menos três hipóteses foram ali sugeridas, mas não comprovadas, uma vez que este não era o objetivo daquele trabalho: uma primeira, que identificava uma espécie de grupo coeso, conformado por não mais que trinta arquitetos ligados ao Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR e reunidos sob um espírito semelhante na forma de pensar a arquitetura; outra que apontava para uma possível contemporaneidade entre a arquitetura brutalista realizada em São Paulo e Curitiba e não uma decorrência obediente da segunda para com a primeira; uma terceira que reconhecia proximidades e diferenças entre as duas arquiteturas, mas não inferioridade de qualidade por parte da realizada por aquele grupo do Paraná. Vale acrescentar que, em certos casos, se observava também uma viçosa originalidade na solução dos problemas comuns.

Esta tese, portanto, nasce em decorrência daquele trabalho e pode ser entendida como sua continuidade, ou seja, como uma tentativa em responder àquelas primeiras questões ali sugeridas.

No entanto, para a realização dessa verificação, foi necessário ampliar o campo de pesquisa, ou seja, incluir, além das obras de concursos, os principais edifícios construídos e projetados, por aqueles arquitetos, naquele período. Assim, buscando uma maior representatividade daquela produção paranaense, essa tese selecionou 80 exemplos sob os mais diversos programas, ocorridos em Curitiba ou fora dela, e constituídos em parte por concursos de arquitetura que permaneceram na fase de projeto e em parte por obras edificadas.

Este trabalho busca reconstituir o panorama da virada da década de 1950, a fim de revelar certos mistérios que envolvem o súbito e diferenciado desenvolvimento da cidade de Curitiba, ação que coincide com a fundação da primeira escola de arquitetura na cidade e, portanto, com a chegada de uma dúzia de arquitetos professores, vindos de diferentes grandes centros do Brasil para ali atuar. Considera-se aqui, ainda, a influência da arquitetura da Escola Paulista e o surgimento da primeira geração de arquitetos locais, elementos que proporcionarão a química necessária para o surgimento do que essa Tese denomina de Grupo do Paraná, fenômeno que, por duas décadas se mostraria intenso e coeso.

Assim, o que se espera desse trabalho é o reconhecimento das possíveis confluências existentes entre esses fatores de origens diversas. Caso venha a ser razoavelmente bem sucedido, acredita-se que se possa resgatar um pouco das bases rigorosas com que já se pensou a arquitetura paranaense, e, por que não dizer, a arquitetura brasileira.

2) OBJETIVOS

A arquitetura brutalista surge na Europa ainda no início da década de 1950, após a inauguração da Unidade de Habitação de Marselha (1945-1952), de Le Corbusier. Difunde-se rapidamente no cenário internacional, ao longo da década de 1960, chegando mesmo, nos anos 1970, a tornar-se hegemônica em muitos países do mundo, inclusive o Brasil. Muitos entendem a arquitetura brutalista como a face derradeira e mais visível da arquitetura moderna, antes desta sucumbir perante a chegada do pós-modernismo, nos anos 1980. Mediante os novos parâmetros estabelecidos por esta corrente, o brutalismo passa rapidamente do céu para o inferno. Inicialmente esta arquitetura é atacada pela crítica especializada, para, logo depois cair no mais obscuro esquecimento. Algo semelhante a esse clássico arco genealógico composto por nascimento, glória e decadência, também ocorreu no Brasil, país em que se estabeleceu de forma contundente uma derivação muito exclusiva dessa arquitetura: a Escola Paulista Brutalista.

Esta arquitetura, porém, têm retornado às pautas de discussões, pesquisas e publicações. Novos trabalhos vêm, lentamente, resgatando suas reais dimensões, reinserindo-a na história.

Note-se que a geração de jovens arquitetos de Curitiba, nas décadas de 1960 e 1970, receberia as mesmas influências e estímulos verificados em São Paulo, respondendo-os de forma semelhante. Porém, em ambiente cultural distinto, suprimem ou anexam elementos e soluções em ação que se apresentaria característica daquele grupo. Como aqui já se antecipou, estes arquitetos, especialmente por meio de expressivos resultados em concursos públicos de arquitetura, chamariam a atenção da crítica nacional. Porém, sob período de repressão militarista, a arquitetura deste grupo seria estigmatizada após as vitórias em concursos para sedes governamentais como: Departamento de Segurança Pública (1967), em Brasília; Petrobrás (1968), no Rio de Janeiro; o BNDE, (1973), em Brasília e Banco do Brasil (1970), em Caxias do Sul.

O objetivo geral deste trabalho, portanto, está em melhor compreender as complexidades existentes em torno da arquitetura moderna sob sua versão brutalista. Em outras palavras, trata-se de entender os estímulos verificados nos anos pós Segunda Guerra Mundial, marcados pela crise do racionalismo, que conduziria as decisões de projeto àquela nova expressão arquitetônica. Passa por aí também o entendimento de como essas influências internacionais contaminariam o Brasil e, especialmente certo grupo de arquitetos paulistas em que se destacam, entre outros: Vilanova Artigas, Joaquim Guedes, Paulo Mendes da Rocha, Pedro Paulo de Melo Saraiva, Fábio Pentecoste, Sérgio Ferro e Rodrigo Lefèvre.

Entre os objetivos específicos está o reconhecimento do "Grupo do Paraná", grupo de não mais que trinta arquitetos, pertencentes às primeiras gerações curitibanas surgidas em torno da fundação do Curso de Arquitetura da UFPR (1962), e de suas primeiras turmas ali graduadas. Mantidas as devidas proporções, houve também em torno desse grupo, por certo tempo, a noção de escola segundo o mesmo sentido aplicado à arquitetura carioca e à parte da produção da arquitetura paulista. Portanto, conhecer seus integrantes, suas origens, seus métodos e suas obras são decorrências desse primeiro objetivo específico.

O segundo objetivo específico está em listar as principais obras projetadas por aqueles arquitetos ao longo do período recortado. Para isso há que se observar certos aspectos restritivos, especialmente no que se refere ao período em que foram realizadas e às características das obras executadas. Porém, o simples ato de se estabelecer uma coleção de edifícios afins já é suficientemente importante para conformar a noção de um grupo imbuído por um mesmo espírito criativo. Algo semelhante foi feito por Henry Russell Hitchcock e Phillip Johnson em *The International Style*, livro escrito para a Exibição Internacional de Arquitetura Moderna, ocorrida no Museu de Arte Moderna, em Nova Iorque, em 1932. *Brazil Builds*, de Philip Goodwin, catálogo descritivo que acompanha as obras da exposição sob o mesmo nome, também para o MOMA de Nova Iorque, em 1943, vai nessa mesma direção. Note-se que a ausência de publicações mais abalizadas sobre a produção moderna curitibana tornou este item especialmente difícil. Para se ter noção, o livro "Arquitetura Moderna em Curitiba", de Alberto Xavier, editada pela PINI em 1986, ainda é a única publicação que, de forma bastante superficial, aborda o assunto.

O segundo objetivo específico dessa tese está em avaliar a real qualidade daquelas obras paranaenses. Isto resultaria da análise destes projetos e edifícios aqui selecionados, ou seja, do reconhecimento de suas posturas e soluções, coerências, semelhanças e contradições. A tríade vitruviana (*firmitas, utilitas e venustas*) estaria na base dessa análise.

A partir daí torna-se possível, também, verificar o grau de pertinência, se é que existe, desta arquitetura produzida pelos arquitetos sediados em Curitiba em relação à de seus possíveis progenitores, a Arquitetura Paulista Brutalista. Assim, o terceiro objetivo específico desse trabalho está em verificar o grau de familiaridade existente entre a arquitetura produzida por paulistas e paranaenses.

3) HIPÓTESES

3.1) PREMISSA:

Para o estabelecimento das hipóteses relativas a este trabalho, deve-se antes determinar uma premissa elementar, que se encontra no reconhecimento da existência de uma Escola Paulista Brutalista. Note-se que esta afirmação é contestada por parte da crítica brasileira que entende ser esta arquitetura não uma escola independente, mas uma simples continuidade às proposições já estabelecidas pela escola carioca. Dito de outra forma, ainda há, entre os teóricos e arquitetos brasileiros, como Hugo Segawa e Ruy Ohtake, por exemplo, os que entendem serem ambas as escolas porções indivisíveis de uma única corrente compreendida como arquitetura moderna brasileira²².

No entanto, cada vez mais se admite que o Brutalismo Paulista, embora pertencente à arquitetura moderna, se trata de um universo cognitivo independente, constituído por leis, noções, características e ideários próprios, traduzido por obras exclusivas e desempenhado por um grupo restrito de arquitetos, com destaque para os de São Paulo. Essa arquitetura, sob vários aspectos, nega o ideário estabelecido pela escola carioca. Ruth Verde Zein defende essa classificação, uma vez "que se trata de uma outra arquitetura brasileira, que não dá mera continuidade e seguimento à escola carioca, mas a ela se contrapõe, mesmo quando a tem como precedente notável, não havendo ruptura completa, mas inflexão de rumos²³". Uma vez que aqui se busca conhecer mais sobre certa arquitetura paranaense desenvolvida sob as especificidades da corrente brutalista, esta tese partilhará deste ponto de vista de Zein e doravante, todas as afirmações aqui estabelecidas terão essa premissa como verdadeira.

3.2) DUAS HIPÓTESES:

Como se verá adiante, o brutalismo paulista chega ao Paraná em primeira mão, ou seja, por meio da imigração de alguns jovens arquitetos paulistas adeptos dessa corrente. Há, portanto, uma transferência imediata de um conhecimento importante que se realizava em São Paulo, para a cidade de Curitiba. Porém, não há como negar que a arquitetura brutalista ocorrida em Curitiba tenha assumido certas características específicas, algumas delas surgidas em decorrência da cultura e da estrutura social do lugar, bastante distinta da de São Paulo, e que, portanto, tenha apresentado com o passar do tempo, reinterpretações próprias de certos problemas comuns a ambas as cidades²⁴, entre estas algumas de cunho plástico, como o tratamento do concreto aparente e a aplicação mais elaborada de elementos construtivos secundários como gárgulas, receptáculos, parapeitos, etc. Embora seja indiscutível de que houve uma influência direta do Brutalismo Paulista sobre a arquitetura moderna curitibana, esta tese, porém, parte da idéia de que a arquitetura paranaense não é apenas uma filial paulista, acrílica e dependente.

Assim, não deixam de estar corretos os críticos que classificam o brutalismo realizado no Paraná como maneirista. Segundo Kant, "a maneira é uma espécie de contrafação, que consiste na imitação da originalidade em geral e, portanto, em afastar-se dos imitadores na medida do possível, sem, todavia, possuir o talento de ser exemplar por si só [...] O precioso, o rebuscado, o presumido, que querem distinguir-se do comum, mas carecem de talento, parecem-se com os modos de quem escuta a si próprio ou se move como se estivesse em cena²⁵".

No entanto, o que essa tese pretende demonstrar é que as diferenças existentes entre o brutalismo paulista e o paranaense vão muito além dessas derivações cosméticas superficiais. Estas estão principalmente no processo intelectual e cognitivo do projeto em si, envolvendo, portanto, a elaboração de estratégias diante dos problemas da arquitetura e suas repercussões na interpretação dos programas, na organização das estruturas e nos resultados finais das formas edificadas.

Lembre-se que o brutalismo era uma corrente internacional que se encontrava em amplo processo de disseminação pelo mundo. Assim, certas ações ocorreriam em concomitância em diferentes partes do planeta, como Japão e Cidade do México, São Paulo e Buenos Aires, fenômeno que Banham denominou de “Conexão Brutalista²⁶”, que pode ser compreendido como uma resposta artística às necessidades daquele tempo, ou seja, uma derivação das noções de “zeitgeist²⁷” e de “kunstwollen²⁸”.

Portanto, faz-se necessário esclarecer que os paranaenses não eram apenas influenciados pelos paulistas, mas também pelas expressões do próprio brutalismo de origem internacional e de outras vertentes então vigentes. Daí que, segundo esta tese pretende demonstrar, após um período inicial de implantação em que se apresenta quase que exclusivamente dependente dos paulistas, ocorrerá, por parte dos arquitetos de Curitiba ligados a essa corrente, um gradual descolamento em direção às influências internacionais, entre estas as experiências sistêmicas elaboradas pelo estruturalismo holandês, Archigram e metabolismo japonês. Por sua vez, a Escola Paulista Brutalista, após o estabelecimento de uma base teórica convincente e estável, se fixará em torno deste núcleo, de forma a explorá-lo em suas últimas conseqüências e, por conseguinte, fechando-se ao cenário internacional²⁹.

Decorrerá daí que os curitibanos acabarão por promover uma frutífera continuidade crítica, especialmente em aspectos que os próprios arquitetos paulistas não parecem ter chegado a um termo comum ou, sequer demonstrado grande interesse. Há, portanto, por parte da arquitetura paranaense, uma transposição, ou seja, uma dilatação dos limites impostos pela Escola Paulista Brutalista que, como aqui se acredita, foram explorados com astúcia e pertinência, pelo menos enquanto houve oportunidade para isso.

Isto posto, apresenta-se duas hipóteses:

PRIMEIRA HIPÓTESE:

Pretende-se demonstrar aqui que a arquitetura realizada pelo Grupo do Paraná, nas décadas de 1960 e 1970, não pode ser considerada como uma mera derivação do Brutalismo Paulista, como se costuma relatar, uma vez que é contemporânea deste, ou seja, nasce em concomitância às mais precoces manifestações paulistas e se desenvolve sob condições iguais de influência e espírito de tempo. Assim, embora a arquitetura do Grupo do Paraná também utilize o receituário existente no Brutalismo Paulista, esta o faz, no entanto, em primeira mão, já que são contemporâneos e compartilham de um mesmo núcleo inicial;

Pretende-se demonstrar também que o referido “maneirismo” existente por parte dos curitibanos, trata-se, na realidade, de uma saudável capacidade de se alimentar de novas informações, necessárias para a superação dos problemas surgidos na época. Portanto, embora haja sim uma indiscutível familiaridade em relação à arquitetura Brutalista Paulista, há também por parte dos curitibanos uma aproximação a um verdadeiro coquetel de outras influências, internas e externas, do passado ou futuristas, tais como: o respeito a muitos dos conceitos vigentes na academia de Belas Artes, existentes na base da própria arquitetura carioca; o próprio brutalismo europeu (Le Corbusier, James Stirling, Smithsons) e americano (Paul Rudolph); os Metabolistas Japoneses (Kenzo Tange, Arata Isozaki, Kisho Kuruzawa, Kiyonori Kikutake), o Grupo Archigram e também o estruturalismo holandês (Aldo Van Eyck, Bakema, Candilis, Herman Hertzberger).

Da observação dessas expressões internacionais verificadas nas décadas de 1960 e 1970 surgirá a organização arquitetônica que funde a corrente racional à corrente orgânica. Esta nova postura de projeto, que pode ser denominada de “obra aberta” ou “arquitetura sistêmica”, permitirá a criação de edifícios flexíveis, ampliáveis, mutáveis ou passíveis de serem construídos em partes. Como se demonstrará, esta solução estará bastante presente entre os edifícios paranaenses, enquanto apenas de forma residual entre os paulistas.

Embora esses fatos e reações críticas ao Movimento Moderno fossem de conhecimento dos brasileiros, estes arquitetos de São Paulo preferem negá-los ou, se muito,

utilizá-los com muita parcimônia, como se plenos de autoconfiança já estivessem satisfeitos com o próprio ambiente intelectual interno por eles construído.

Portanto, quer-se provar que, embora o Brutalismo Paulista tenha apresentado propostas maduras para diferentes problemas da arquitetura, o grupo de arquitetos do Paraná, especialmente nos programas relacionados às torres de escritórios e aos pavilhões, irá mais além, pelo menos no que se refere às possibilidades de movimento, crescimento e flexibilidade.

SEGUNDA HIPÓTESE:

Quer-se provar que, ao longo das décadas de 1960 e 1970, um pequeno número de arquitetos sediados em Curitiba foi muito mais que uma bem sucedida reunião de interessados em vencer concursos de arquitetura, ou de profissionais motivados pela pragmática execução de projetos para o mercado. Pretende-se demonstrar que, embora não de forma oficial ou premeditada, um grupo de jovens arquitetos ligados ao CAU UFPR foi movido por meio da arquitetura pela busca de soluções originais para os problemas sociais próprios de seu tempo.

Portanto, esta tese pretende demonstrar a importância deste grupo de arquitetos, seja pelos seus feitos diretos para a arquitetura e para o urbanismo, seja por sua forma de trabalho baseada na produção de idéias em equipe, como os verificados nos concursos nacionais de arquitetura. Quer-se com isso demonstrar a existência de um processo de criação que, embora possa ter acontecido de forma casual, foi possível apenas mediante uma soma de ações e posturas bem impetradas. A esta ação conjunta essa tese denominará de Grupo do Paraná. Note-se que a condição ideal de trabalho criativo em grupo é fato raro na história da arquitetura, tendo acontecido em pequenos períodos da história em que ocorre uma sobreposição de conjunturas incomuns. Mantidas as devidas proporções, pode-se citar a origem da Bauhaus, baseada na interação entre aluno/professor e entre artistas e técnicos de diferentes áreas do conhecimento.

Ao se defender a existência de um grupo de pensamento coeso, defende-se aqui também a existência de uma escola paranaense nos mesmos termos estabelecidos pela crítica às duas escolas brasileiras acima citadas: Carioca e Paulista, ainda que sob uma escala e repercussões menores.

Isto porque, de forma ainda mais evidente que a verificada entre cariocas e paulistas, o grupo paranaense apresentava uma estrutura de discussão e promoção de certo tipo de conhecimento, bastante semelhante aos verificados nas próprias escolas de arquitetura, ou seja, o exemplo que se passava de mestre para pupilo pelo exercício da prática. Assim, por meio dos concursos de arquitetura, o sucesso ou fracasso dessa prática realimentava discussões teóricas que se traduziam em novas práticas, aplicadas em soluções dos concursos seguintes. Gerada por um grupo fechado conformado por professores e melhores alunos, esta ação mantinha em movimento uma cadeia cognitiva em constante processo de realimentação. À isso essa pesquisa denomina Grupo do Paraná.

4) O PERÍODO ABORDADO

Embora haja vestígios dessa arquitetura ao longo da década de 1980, os fatos relacionados ao Grupo do Paraná ocorrerão principalmente nas décadas de 1960 e 1970, ou seja, no período em que a produção da arquitetura moderna brasileira recebe a denominação de "Pós- Brasília".

Parte da crítica brasileira vê na fundação da Capital Federal o auge da arquitetura moderna brasileira. Para estes críticos, portanto, Brasília representa a idéia de uma arquitetura nacional coesa, fechada e indivisível. Daí que as expressões arquitetônicas produzidas nas décadas seguintes seriam uma mera continuidade da mesma vertente já existente.

Outros, no entanto, não vêem Brasília como o a consagração ou o ápice, mas como uma fria constatação de que os tempos difíceis já haviam chegado para o ideário moderno da arquitetura carioca. O ano de 1960, portanto, representaria o fiel da balança, uma vez que separa o período anterior (1936-1960), de amplo domínio da arquitetura produzida pela escola carioca, das duas décadas seguintes, em que vicejam as proposições elaboradas por arquitetos de São Paulo. A fundação de Brasília, então, atuaria como um ponto de mutação no desenvolvimento da arquitetura moderna brasileira, ou ainda, como uma ruptura cognitiva entre os ideários de duas escolas distintas.

Sabe-se que a escola carioca foi bastante festejada pela crítica internacional, especialmente nos anos de pós-Segunda Guerra Mundial. Esse salvo conduto vindo de além fronteiras faria com que aquela ensolarada arquitetura fosse entendida pelos brasileiros, como sinônimo de identidade nacional. Porém, mediante a mudança de humor dos críticos estrangeiros que, a partir da segunda Bienal de São Paulo (1953) passariam a emitir julgamentos severos não só à arquitetura moderna brasileira como também a Oscar Niemeyer, seu principal representante, esse sentimento de segurança e estabilidade entraria em crise.³⁰

Em meio à indignação nacional, um grupo de arquitetos paulistas, dos quais se destacava Vilanova Artigas, soube decifrar com prontidão as críticas endereçadas aos cariocas, especialmente as relacionadas ao “aspecto frívolo³¹” das construções e à sua “pouca consciência social³²”. Ainda em finais da década de 1950, este grupo paulista passa a propor uma arquitetura que sob diversos aspectos se contraporía à estabelecida pelos cariocas. Entre algumas de suas características pode-se apontar: as rigorosas e pesadas formas cúbicas; a ossatura armada por poderosas estruturas em concreto aparente; a busca por esquemas flexíveis; os sistemas construtivos baseados na pré-fabricação e na possibilidade de repetição seriada; a solução do problema por meio de protótipos passíveis de atender às muitas necessidades básicas da carente sociedade brasileira, com destaque para programas habitacionais e educacionais. Essa arquitetura de características brutalistas, que inicialmente ficaria restrita à cidade de São Paulo, se expandiria nos anos seguintes para todo o território brasileiro, a ponto de, em finais da década de 1960, segundo alguns críticos defendem, ser considerada como legítima representante da identidade nacional³³.

Esta tese, segundo estabelecido em suas premissas iniciais, parte da aceitação da existência de fratura nos rumos da arquitetura brasileira, mesmo que não totalmente radical. Esta cisão, porém, não pode ficar circunscrita aos eventos ligados ao concurso nacional para o Plano Diretor de Brasília, ocorrido em 1957, e a inauguração da cidade, em 1960. Como acima se referiu, a arquitetura carioca já demonstrava sinais de decadência desde início da década de 1950, ou seja, bem antes de Brasília, como bem demonstram as críticas internacionais em 1953. Também o brutalismo paulista já dava seus primeiros passos em meados da década de 1950, como por exemplo, a Casa Baeta, de Vilanova Artigas, projetada em 1956, ou seja, antes do concurso para o Plano Diretor da Capital Federal. Para essa tese, portanto, Brasília está longe de representar o ápice da arquitetura moderna nacional, uma vez que surge no transcorrer de um amplo momento de entre safra. Mesmo Niemeyer, autor dos edifícios governamentais da Capital, já emitira sinais de insatisfação com seu próprio trabalho, modificando-o a partir de seu projeto para o Museu de arte Moderna de Caracas, em 1955. Brasília, portanto, nem mesmo representa a arquitetura moderna da escola carioca. Para tornar esse quadro ainda mais dramático, o ambiente democrático para o qual a cidade fora criada se rompe em 1964, com a tomada do poder pelos militares, que ali permaneceriam até 1985 .

Grande parte da produção da Escola Paulista e do próprio Grupo do Paraná, portanto, ocorreria sob esse regime político. Há hoje quem aponte ser este um dos motivos que levaram historiadores e estudiosos da época a condenarem esta arquitetura a uma espécie de limbo crítico. Note-se que, embora se perceba agora um interesse maior pelos fatos

ocorridos após a fundação de Brasília, ainda pairam sobre o brutalismo sentimentos de contradição e preconceito.

Assim, o recorte historiográfico aqui abordado abrange exatos vinte e quatro anos, ou seja, de 1957 a 1980. A fim de uma melhor compreensão sobre suas complexidades e sutis variações ocorridas, especialmente no que se refere à forma de trabalho do Grupo do Paraná, esse período foi subdividido em quatro fases distintas: Fase de Preparação, de 1957 a 1961; Fase de Emergência, de 1962 a 1967; Fase de Cristalização, de 1968 a 1972 e, finalmente, a Fase de Dispersão, de 1973 a 1980.

5) RELEVÂNCIA DO TEMA



Fig. 1: edifício-sede da Petrobrás, Rio de Janeiro (1968); Roberto Luiz Gandolfi, José Sanchoatene, Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Vicente de Castro e Abrão Assad; vista noturna.

Fig. 2: edifício-sede do BNDES, Rio de Janeiro (1974); Alfred Willer, José Sanchoatene, Oscar Mueller, Joel Ramalho Jr., Leonardo Oba, Ariel Stelle e Rubens Sanchoatene; vista externa.

Fig. 3: Anexo da Assembléia Legislativa do Paraná (1976); Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner. Vista externa.

Tendo em mente que, no início de 1960, Curitiba possuía apenas 350.000 habitantes, nenhuma faculdade de arquitetura e raros arquitetos atuantes na área de projetos³⁴, os fatos relacionados ao Grupo do Paraná, ocorridos ao longo das décadas de 1960 e 1970, são absolutamente desconcertantes. Justamente por isso, despertaram, na época, comentários diversos, que iam da simples observação curiosa e divertida às análises mais profundas e interessadas. Em torno desse caldeirão, em que se misturavam noções preconceituosas, antipatias, desconfianças, simpatias e alguma arquitetura, nasceu a mística daquele grupo de arquitetos, especialmente no que se refere aos concursos nacionais de arquitetura, área em que conquistaram mais de 90 prêmios em três décadas e que resultariam em edifícios iconográficos como a sede da Petrobrás (1968) [fig.1] e do BNDES (1974) [fig.2], ambos construídos no Rio de Janeiro, e o Anexo da Assembléia Legislativa do Paraná (1976), situado em Curitiba. [fig.3].

No entanto, esta foi apenas a face mais visível daquele grupo, uma vez que atuaram com a inovação em áreas tão distintas como: a educação universitária; o projeto de edifícios e o urbanismo. Em outras palavras, aquele pequeno grupo de arquitetos, em não mais que uma década, foi capaz de construir um instigante e poliédrico curso de arquitetura concorrer com os tradicionais engenheiros no mercado imobiliário e convencer as autoridades de que a cidade necessitava de um novo e revolucionário plano urbanístico. Isso tudo sob uma arquitetura de difícil aceitação popular, mesmo para os padrões de uma grande cidade como São Paulo.

Vale notar que o surgimento deste grupo de arquitetos ocorre no momento em que Curitiba acelera seu processo de crescimento econômico e populacional, iniciados com mais vigor a partir de meados da década de 1950. Será possível verificar, então, que estes arquitetos não apenas contribuem para o redesenho da cidade, mas também para a reinvenção de seu modo de habitar, já que introduzem um novo modelo de casa burguesa e de condomínios habitacionais verticais.

Embora reconhecidas em seu tempo, estas conquistas foram entendidas de forma fragmentada, descontínua e desparceirada de seus promotores, condição que haveria de pasteurizar a importância daqueles fatos.

Assim, passadas quatro décadas desde a inauguração do edifício-sede da Petrobrás (1968), pouco daquela memória permaneceu. Preocupados em apreciar as imagens do último projeto de algum renomado arquiteto internacional, as novas gerações de arquitetos paranaenses não imaginam que as revistas e jornais do país eram então estampados por projetos elaborados pelo Grupo do Paraná.

Esta tese, portanto, apresenta-se como uma oportunidade para o resgate daquela arquitetura. Por resgate deve-se entender a análise racional dos fatos, uma vez que passado o período de paixões e estranhamentos, esses podem ser estabelecidos com um adequado distanciamento crítico.

A relevância deste tema se encontra também na oportunidade de explorar a propagada semelhança existente entre a arquitetura do Grupo do Paraná e o Brutalismo Paulista, uma vez que, para o desenvolvimento da tese, foi necessário estabelecer características de um e de outro, rever semelhanças, dimensionar diferenças, além de determinar quais conjuntos de conceitos e idéias cada um valorizou.

Finalmente, acredita-se que por meio deste trabalho venha a ser possível selecionar as principais obras e criadores daquele período e, portanto, estabelecer uma espécie de árvore genealógica daquela geração, ou seja, um encadeamento dos possíveis integrantes do que aqui se convencionou chamar "Arquitetura do Grupo do Paraná".

Este tema, portanto, atinge dois campos distintos de interesses: um mais diretamente restrito à arquitetura moderna paranaense, em sua parte que aborda a arquitetura do Grupo do Paraná, que poderia ser entendido aqui como "microcosmo"; e outro mais amplo, de abrangência nacional, representado pela arquitetura brasileira produzida após a fundação de Brasília, ou seja, o "macrocosmo". Foi por meio desta constante e necessária mudança de foco, do micro para o macro e vice-versa, que, pelo menos sob o ponto de vista desse autor, se fez possível traçar uma dimensão mais exata da escala dos fatos aqui investigados e, ainda, obter uma nova perspectiva da história.

6) METODOLOGIA APLICADA

A arquitetura moderna paranaense está à margem dos grandes temas abordados pela literatura especializada nacional e, portanto, apresenta escassa bibliografia³⁵.

Assim, mediante a falta de uma base de dados, há que se construí-la por meio de ações distintas que envolvem desde: visitas aos edifícios de interesse; entrevistas diretas com os arquitetos protagonistas; coleta de dados em acervos particulares; re-desenhos de projetos ou, ainda, por uma lenta garimpagem em revistas³⁶ e livros da época. Isso obviamente demanda tempo, condição que inviabilizaria certo tema para um doutorado que, normalmente, só pode vicejar sobre um solo bastante fértil.

Como já foi dito, essa tese surge como decorrência direta da dissertação de mestrado "O Risco do Paraná e os Concursos Nacionais de Arquitetura: 1962-1981"³⁷, executada por este autor, entre 2000 e 2004. Nesse trabalho foi construído um acervo que abriga 68 concursos nacionais e internacionais que, por sua vez, envolvem 90 premiações obtidas por arquitetos paranaenses. Estas obras vêm acompanhadas dos projetos concorrentes premiados, de maneira a criar um panorama mais acurado dos resultados obtidos, bem

como uma melhor percepção do espírito da época. Além de uma distribuição em fases cronológicas, que descreve o ciclo da participação dos arquitetos paranaenses junto aos concursos de arquitetura, esta dissertação também elabora análises dos projetos e edifícios dali resultados. Embora concluída em 2004, a dissertação mostrou-se distante de encerrar o assunto.

Agora, portanto, retoma-se aqui aquele material sob a luz de duas novas perspectivas, sendo a primeira a existência de uma entidade abstrata que admite caráter de "escola", denominada "Grupo do Paraná" e, uma segunda que aborda o teor daquela arquitetura, que envolve de maneira direta o brutalismo paulista. Para os objetivos desse trabalho, porém, foi necessário ampliar o universo pesquisado, incluindo, além dos concursos, também os principais edifícios construídos por aqueles arquitetos, naquele período de tempo, em Curitiba, a principal sede de suas atividades. Selecionou-se então, dos cerca de 160 projetos e obras reunidos em estudos anteriores, 80 exemplares aqui analisados.

A base de dados conforma três universos distintos: um sobre a arquitetura brutalista, outro sobre a noção de Grupo do Paraná e, por fim, outro sobre suas obras projetadas. O primeiro é bem servido por ampla gama de bibliografias, dissertações e teses, além de dezenas de artigos publicados em revistas que abrangem desde entrevistas com seus principais arquitetos até monografias sobre diferentes aspectos daquela vertente. Os outros dois universos acima citados ficam por conta da dissertação acima citada, complementada por novas informações.

Saliente-se que essa pesquisa tem seu maior interesse no ato de criação da arquitetura e, por isso baseou suas conclusões, sempre que possível, na análise direta de projetos e obras de arquitetura, somadas ainda a informações relacionadas ao período social e político.

Daí que a re-construção de desenhos e plantas já existentes por meio de digitalização de dados ou através da elaboração de croquis, esquemas e gráficos também contribuiu para uma melhor compreensão daquelas obras.

7) ESTRUTURA DA TESE

Este trabalho foi organizado em cinco partes distintas e seqüenciais. A Parte I, denominada de Prólogo, atua como uma comissão de frente e abriga a apresentação geral do tema. Esta apresentação, por sua vez, subdivide-se em sete subitens, estruturados de maneira a melhor esclarecer as complexidades envolvidas na pesquisa, que são: 1) Introdução; 2) Objetivos Gerais e Específicos; 3) Hipóteses Formuladas; 4) Período Abordado; 5) Relevância do Tema; 6) Metodologia Aplicada e 7) Estrutura da Tese.

Nas três partes intermediárias (Parte II, III e IV) ocorrerá o desenvolvimento do tema por meio de análises mais específicas sobre os dois grandes campos de ação diretamente envolvidos nessa tese, ou seja: a noção de "Grupo do Paraná" e sua aproximação à Escola Paulista; a produção desse grupo de arquitetos representada pelos concursos nacionais de arquitetura e suas obras edificadas em Curitiba. Estes temas, embora passíveis de serem abordados como universos distintos e independentes entre si, estão aqui, sob o ponto de vista dessa tese, visceralmente interligados.

A Parte II, portanto, aborda os possíveis motivos que tenham conduzido ao surgimento do fenômeno "Grupo do Paraná", a começar por análises em torno da ascensão econômica e populacional de Curitiba, verificadas a partir de meados da década de 1950; passando pela criação do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR, em 1962, até chegar a uma avaliação das duas primeiras gerações de arquitetos produzidas por essa escola, graduados entre 1965 e 1970.

A Parte III, que se apresenta como a mais extensa do trabalho, abriga um estudo sobre o desenvolvimento da arquitetura do Grupo do Paraná. Isso se dará por meio da

análise de 80 obras previamente selecionadas e pertencentes aos quatro períodos ocorridos ao longo das décadas de 1960 e 1970. Estes períodos se caracterizam não só pelos diferentes aspectos existentes no processo de evolução daquela arquitetura produzida em Curitiba, mas também pela transformação da dinâmica de trabalho utilizada por aquele grupo de arquitetos. Estes quatro períodos, portanto, são: Fase de Preparação (1957-1961); Fase de Emergência (1962-1967); Fase de Cristalização (1968-1972) e Fase de Dispersão (1973-1980).

A Parte IV, por sua vez, por meio dos capítulos: Sistemas Estruturais; e Cadeias Morfológicas, destaca e classifica as características da arquitetura do Grupo do Paraná. É nesta parte do trabalho que se pretende revelar toda a familiaridade e coerência de algumas das soluções empregadas pelo Grupo do Paraná, especialmente as relacionadas aos edifícios para escritórios e aos pavilhões ampliáveis. Espera-se aqui demonstrar a noção de comunhão cognitiva verificada entre aqueles arquitetos, ao longo de duas décadas, mesmo tendo estes pertencidos a gerações distintas e a grupos de trabalhos menores, bastante mutantes.

Na Parte V, finalmente, encontram-se as conclusões finais dessa tese, elaboradas como uma pequena revisão de cada uma das partes anteriores.

Bibliografia utilizada, listagem das imagens e anexos fecham o trabalho.

NOTAS DA PARTE I

¹ Parte dessa produção foi abordada por Alberto Xavier em seu livro *Arquitetura Moderna Curitibana*, lançado em 1986.

² A Estação Rebaixadora da Copel, dos arquitetos Leo Grossman e Winston Ramalho foi premiada na I Bienal de Arquitetura, realizada em São Paulo, em 1973.

³ Em 1965, os arquitetos Luiz Forte Netto, Roberto Luiz Gandolfi, Jaime Lerner, José Sanchotene e Lubomir Ficinski Dunin representariam o Brasil na Bienal de Arquitetura de Paris com um projeto de um edifício em estrutura metálica que, como uma ponte, vence o grande vão sobre o Rio Iguaçu, de forma a coligar as fronteiras da Argentina, do Paraguai e do Brasil. Tal projeto faz clara referência às mega-estruturas em voga no momento. Além de possibilitar a passagem de veículos leves, ônibus de turismo e caminhões de carga, também abrigava funções de alfândega, hotel, restaurante e áreas de lazer.

⁴ A dissertação de mestrado intitulada “O Risco do Paraná nos Concursos Nacionais de Arquitetura: 1962-1981”, elaborada por este autor junto a PROPAR, Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS, em 2004, aborda essa produção.

⁵ Concurso Banco do Brasil de Caxias do Sul (1970): 1º prêmio: José Maria Gandolfi, Joel Ramalho Júnior, Luiz Forte Netto, Roberto Luiz Gandolfi e Vicente de Castro; 2º prêmio: Sérgio Scheinkmann; 4º prêmio: Alfred Willer, José Hermeto Palma Sanchotene e Oscar Mueller; 5º prêmio: Manoel Coelho e Ricardo dos Santos.

⁶ Concurso sede do BNDE DF (1973): 1º prêmio: Alfred Willer, José Hermeto Palma Sanchotene e Oscar Mueller, Leonardo T. Oba, Joel Ramalho Júnior, Ariel Stelle e Rubens Sanchotene; 2º prêmio: Dilva Busarello, José Maria Gandolfi, Luiz Forte Netto, Orlando Busarello e Vicente de Castro. 4º prêmio: Clio de Paiva Bello, Domingos Bongestabs e Manoel Coelho; 5º prêmio: Lubomir Ficinski Dunin e Roberto Luiz Gandolfi.

⁷ Concurso sede da Terrafoto (1979): 1º prêmio: Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner; 2º ex-aequo: Alfred Willer, José Sanchotene e Oscar Mueller; 2º ex-aequo: Edson Morozowski, Everton Morozowski e Luiz Eduardo Perry; 2º ex-aequo: Ronaldo Murilo Leão Rego e Marcos José Carrilho.

⁸ A não exequibilidade do primeiro prêmio possibilitaria à equipe paranaense o contrato para um segundo projeto, desenvolvido *in loco* por seis meses, em 1972.

⁹ Entre as cinco equipes finalistas, além da paranaense, constituída por Abrão Assad, José Hermeto Palma Sanchotene e Roberto Luiz Gandolfi estariam também três equipes de São Paulo: a de Paulo de Mello Bastos; a de Manoel R. de Siqueira de Figueredo e Noêmio Xavier; e a dos irmãos David e Dacio Ottoni; e uma equipe de Porto Alegre formada por Miguel Alves Pereira e Ivan Mizoguchi. José Maria Gandolfi, Luiz Forte Netto e Vicente de Castro se somariam à equipe curitibana por ocasião da segunda etapa.

¹⁰ Vale lembrar que o programa para edifícios de escritórios havia se desenvolvido de forma espetacular, em São Paulo, a partir da virada da década de 1950, com as obras do CBI Esplanada de Lucjan Korngold (1947-1952), com trinta e três andares e 50.000 m.² de área construída, seguido em 1952 pelo Edifício Conde de Prates, de Giancarlo Palanti, no Vale do Anhangabaú; o ed. Conjunto Nacional (1955), de David Libeskind na Av. Paulista (de tipologia torre e embasamento); o Edifício Itália (1953-56), de Franz Heep, na esquina da Ipiranga com a São Luís; o miesiano Ed. Barão do Iguape (1956) de Jacques Pilon e Giancarlo Gasperini; o edifício laminar V Avenida (1959), de Pedro Paulo de Mello Saraiva e Miguel Juliano e o edifício para o Banco Sul-Americano do Brasil S. A. (1960-63), de Rino Levi, também em tipologia base e torre. No entanto, o edifício para a sede da Petrobras atingiria um novo patamar de complexidades, uma vez que seu programa ultrapassaria 120.000 m.² de área útil, inaugurando, portanto, um novo período para a arquitetura brasileira.

¹¹ Tal projeto caberia aos paranaenses como forma de ressarcimento pela não execução do projeto vencedor do concurso para a sede do BNDE de Brasília, ocorrido em 1973, realizado pela seguinte equipe: Alfred Willer, Ariel Stelle, Joel Ramalho Júnior, José Hermeto Palma Sanchotene, Leonardo Tossiaki Oba, Oscar Gonn Mueller e Rubens Sanchotene.

¹² A arquitetura do Grupo do Paraná, em especial o projeto sede da Petrobrás, foram duramente atacados por críticos brasileiros, que os entendiam como mal proporcionados, exageradamente monumentais e frutos de uma arquitetura cenográfica. Estas críticas, como a de Marcelo Fragelli, veiculada em “Entrevista com Marcello Fragelli” in: *Arquitetura Brasileira Pós- Brasília/ Depoimentos*, p. 317; e a de Eduardo Mondolfo, em “Arquitetura Pós- Moderna: Hibernação Tropical – Segunda Parte”, *Módulo*, nº83, Nov. 1984, p. 41, serão devidamente analisadas no capítulo referente ao Grupo do Paraná.

¹³ Essa noção de “repúdio” fica transparente nos textos e depoimentos da época, principalmente nas tentativas de interpretação sobre o fenômeno protagonizado pelos paranaenses nos concursos de arquitetura, uma vez que não ocorrem mediante uma análise das obras em si (conceituação, lugar, estrutura, funcionalidade e plástica), mas por meio de especulações de cunho dogmático, extraídas freqüentemente de um universo externo ao da arquitetura, como por exemplo, o perfil ideológico dos autores, tidos como “pragmáticos”, “apolíticos”, “pró militaristas” ou alienados em relação aos verdadeiros problemas sociais que afetavam o país. Note-se que esse

perfil dos paranaenses, seria freqüentemente contraponto ao de Vilanova Artigas e sua explícita posição de esquerda. Assim, para vários daqueles comentadores, o valor da arquitetura era medido em função da ficha corrida do arquiteto em questão junto ao DOPS, ou seja, quanto mais longa, maior sua qualidade.

¹⁴ ALFIERI, Bruno. 1960. "Ricerca Brutalista". In: Revista Zodiac, nº 6, 1960, p. 97.

¹⁵ ZEIN, Ruth Verde. "Bruno Alfieri, ao comentar e denominar como brutalista, pela primeira vez por escrito, a arquitetura paulista (em especial a obra de Vilanova Artigas) percebe essa hibridação entre alguns valores subjacentes wrightianos e aqueles outros mais característicos e genericamente compartilhados pela conexão brutalista". In: Tese de Doutorado PROPAR/ UFRGS: *Arquitetura da Escola Paulista Brutalista: 1953-1973*. P. 82.

¹⁶ ZEIN, Ruth Verde. Tese de Doutorado apresentada à PROPAR/ UFRGS em 2005: *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista: 1953-1973*. P.4.

¹⁷ Dentro da corrente organicista, de Joaquim Guedes, Ruth Verde Zein cita, entre outros, o projeto para o concurso da Biblioteca da Bahia (1968), premiado com o segundo lugar. De Eduardo Longo estão citadas as várias casas projetadas para o litoral de São Paulo, entre estas: Casa de Praia do Mar Casado, de 1964; Casa Cal, no Guarujá, de 1968, e a Casa Hennel, de 1970.

¹⁸ Dentro das obras sistêmicas, Ruth Verde Zein inclui o projeto vencedor do concurso para o Edifício de Escritórios da Secretaria da Agricultura do Estado de São Paulo, de 1968, desenhado por Paulo Bruna, Arnaldo Martino, Antonio Sergio Bergamim e José Guilherme Savoy de Castro. De Rino Levi Zein cita o Colégio Miguel de Cervantes, de 1973.

¹⁹ Tem se verificado desde finais da década de 1990, com a volta do crescimento econômico e a estabilização da moeda do País, um renascimento dos concursos nacionais de arquitetura.

²⁰ Contava, no início de 1960, com cerca de 360.000 habitantes.

²¹ Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná (60 vagas/ano); Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica (180 vagas/ano); Faculdade de Arquitetura Positivo (90vagas/ano) e Faculdade de Arquitetura Tuití (?).

²² As noções de continuidade ou ruptura entre as escolas carioca e Paulista Brutalista têm comparecido com freqüência, de forma direta ou indireta, em textos de autores como Yves Bruand, Hugo Segawa, Ruy Ohtake e Ruth Verde Zein, entre outros. Tem-se formado, nos últimos tempos, uma espécie de bipartidarismo em relação a essa questão.

²³ ZEIN, Ruth Verde. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista: 1953-1973*. Tese de Doutorado apresentada à PROPAR/UFRGS em 2005. P.4.

²⁴ A arquitetura brutalista realizada por alguns arquitetos de Curitiba, especialmente a destinada às residências das classes mais abastadas, apresentou-se, inicialmente, sob características mais elaboradas, rebuscadas, tanto no trato dos detalhes de elementos como floreiras, gárgulas, receptáculos, etc., como no próprio acabamento do concreto aparente, mais liso (quase polido) e sem imperfeições, se comparado aos exemplos de Artigas.

²⁵ KANT, Immanuel. *Crítica do Juízo*. Citado por Ruth Verde Zein. "Brutalismo, Escola Paulista: entre o ser e o não ser". In *ARQTEXTO 2*, UFRGS, 2001/2002, p.54.

²⁶ A expressão "conexão brutalista", ou "*brutalism conection*", utilizada por Banham em seu livro *New Brutalism: ethic or esthetic?*, foi especialmente abordada por Ruth Verde Zein em sua Tese de Doutorado: *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista, 1953-1973*. Segundo Zein, "(...), o próprio Banham afirma que o brutalismo passa a se manifestar, a partir de um certo momento, em obras situadas em várias partes do mundo, as quais não têm aparentemente nenhuma relação de afinidade entre si, exceto por compartilharem os ensinamentos presentes na obra do arquiteto Le Corbusier, em primeiro lugar, com eventual remissão, caso a caso, a outros criadores e influências". P.25.

²⁷ *Zeitgeist* :é um termo alemão cuja tradução significa *espírito de época* ou *espírito do tempo*. Significa, em suma, o conjunto do clima intelectual e cultural do mundo, numa certa época, ou as características genéricas de um determinado período de tempo. O conceito de *espírito de época* remonta a Johann Gottfried Herder e outros românticos alemães, mas ficou melhor conhecido pela obra de Hegel, *Filosofia da História*. Em 1769, Herder escreveu uma crítica ao trabalho *Genius seculi* do filólogo Christian Adolph Klotz, introduzindo a palavra *Zeitgeist* como uma tradução de *genius seculi* (Latim: *genius* - "espírito guardião" e *saeculi* - "do século"). Os alemães românticos, tentados normalmente à redução filosófica do passado às essências, trataram de construir o "espírito de época" como um argumento histórico de sua defesa intelectual.

²⁸ *Kunstwollen*: "vontade artística", doutrina relativista elaborada por Alois Riegl.

²⁹ É evidente que as influências internacionais também continuaram vigentes à essa Escola, porém, sem as pressões iniciais verificadas e, portanto, sem a importância percebida em outras regiões e países.

³⁰ O livro *Depoimento de Uma Geração*, organizado por Alberto Xavier, traz em seu capítulo denominado "Olhar Estrangeiro", seis textos produzidos por figuras internacionais, todos contendo distintos graus de críticas à arquitetura moderna brasileira: 1) "Um Vigoroso Movimento" (1954), de Walter Gropius; 2) "O Brasil e a Arquitetura Contemporânea" (1956) (prefácio do livro de Henrique Mindlin), de Siegfried Giedion; 3) "O

Arquiteto, A Arquitetura, a Sociedade” (1954), de Max Bill; 4) “A Moda LeCorbusiana no Brasil” (1971), de Bruno Zevi; 5) “Pretextos para uma crítica não formalista” (1954), de Ernesto Nathan Rogers; 6) “Arquitetura Moderna no Brasil” (1954), de Giulio Carlo Argan.

³¹ Max Bill, em sua palestra intitulada “O arquiteto, a arquitetura, a sociedade”, proferida em 9 de junho de 1953, no recinto da FAU USP, afirma ao referir-se à arquitetura brasileira, tendo por exemplo o Edifício Galeria Califórnia, à rua Barão de Itapetininga (SP), projetado por Oscar Niemeyer, que “tais obras nasceram de um espírito desprovido de qualquer decência e de qualquer responsabilidade para com as necessidades humanas. É o espírito decorativo, algo diametralmente oposto ao espírito que anima a arquitetura, que é a arte da construção, arte social por excelência” (Retirado de *Depoimento de Uma Geração/arquitetura moderna brasileira*).

³² Max Bill, na mesma palestra, afirma, após elogiar uma única obra brasileira destinada à habitações coletivas, o conjunto Pedregulho, de Reidy, que “ficaria desgostoso consigo mesmo se não afirmasse que a arquitetura brasileira corre o risco de cair em um perigoso academicismo anti-social”.

³³ Ruth Verde Zein defende em sua Tese de Doutorado que a escolha do projeto de Paulo Mendes da Rocha e equipe para o Pavilhão Brasileiro na feira de Osaka, Japão, em 1969, mediante concurso nacional, pavimentaria o brutalismo paulista como nova identidade nacional, em substituição ao receituário utilizado pela escola carioca.

³⁴ Em seu depoimento para “Memória do Arquiteto”, entrevista concedida ao IAB PR, em 31/11/1995, Luiz Forte Netto afirma: “Quando cheguei (Curitiba), acho que tinha uns três ou quatro arquitetos. O Elgson, o Fernando Carneiro, já falecido, mas que não trabalhava em arquitetura, o Rubens Meister, que já esteve aqui contando sua história. Tinha um arquiteto mais velho chamado Ernesto Guimarães Máximo que, na época, era o delegado do IAB Paraná, mas sem soldados abaixo dele”.

³⁵ Deve-se salientar, no entanto, que o mesmo não ocorre com o urbanismo, campo que vem gerando uma série de novas publicações importantes, graças a fatores como: a tradição conquistada pela cidade; a atuação do IPPUC na promoção de pesquisas e a criação do Curso de Pós- Graduação em Gestão Urbana da PUC.

³⁶ Note-se que as revistas de arquitetura das décadas de 1950 e 1960, embora existentes nas bibliotecas das faculdades de arquitetura, são fruto de doações de arquitetos aposentados ou falecidos e, muitas vezes, encontram-se incompletas, danificadas ou bastante rasuradas.

³⁷ PACHECO, Paulo Cesar Braga. *O Risco do Paraná e os Concursos Nacionais de Arquitetura: 1962-1981*. Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura (PROPAR) da Faculdade Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, em 2004, com orientação de Carlos Eduardo Dias Comas.

PARTE II.....O GRUPO DO PARANÁ

8) O CICLO EVOLUTIVO DE CURITIBA

Embora iniciante no assunto, nas décadas de 1960 e 1970 Curitiba obteria importantes e frequentes conquistas nos mais distintos campos da arquitetura moderna, algo incomum mesmo para as grandes cidades brasileiras da época.

Decorrente de uma somatória de vetores e condicionantes locais, este ciclo virtuoso também estava ligado a motivos mais amplos, de âmbito regional, como os derivados de estratégias governamentais que tinham por função o desenvolvimento do ainda pouco explorado Estado do Paraná, desmembrado do Estado de São Paulo em 1853¹.

Este capítulo, portanto, busca revelar alguns dos fatores que contribuíram para isso, iniciando-se pelos de caráter regional, ou seja, aqueles originados em função da área da influência político-social do Estado do Paraná. Para isso deve-se fazer uma breve revisão da história recente do Estado do Paraná.

Curitiba foi fundada em 29 de março de 1693, pelo capitão-povoador Matheus Martins Leme, sob o nome de Vila Nossa Senhora da Luz dos Pinhais. Vivera seus primeiros tempos em função da exploração do ouro de aluvião, que, logo se comprovaria escasso. Em suas primeiras décadas de insignificante existência, portanto, Curitiba estaria subjugada à cidade de Paranaguá que, por situar-se na embocadura de grande baía naturalmente protegida, logo se destacaria por suas habilidades estratégicas, tornando-se um importante ponto de defesa territorial para a coroa portuguesa. Porém, com a descoberta de ouro em Minas Gerais², em finais do século XVII, e com as crescentes demandas por animais para o transporte de todo o tipo de carga, surge, a partir de 1731, o caminho que ligaria os campos de gado do Rio Grande do Sul, até os postos de comércio e distribuição, em São Paulo. Tratava-se do caminho Viamão-Sorocaba. No Paraná, que situa-se entre os dois extremos, este caminho se alarga e, por meio de várias rotas, abrangeria toda a região central formada pelos Campos Gerais³, recoberta por pastagens naturais e pequenos rios lajeados. Por localizarem-se em planaltos a cerca de 1000 metros de altitude, estes campos acabariam por se tornar em estratégicas invernadas para a recuperação das forças de bovinos, muare e tropeiros, exaustos após longas caminhadas por trilhas em encostas de serras. Tratava-se do "ciclo do tropeirismo" e, cidades como Castro, Ponta Grossa, Lapa e Palmeira surgiriam dessa atividade, que envolvia desde o comércio de terras, aluguel de pastos, compra e venda de gado, hospedarias, ferreiros, oficinas, etc. Essa nova rota norte/sul e a vizinhança de novos povoados também possibilitariam uma maior independência de Curitiba em relação à Paranaguá. No entanto, esse ciclo econômico ocorreria quase que à revelia da Coroa Portuguesa, que, empenhada em controlar o ouro produzido em Minas, pouco interesse demonstraria em relação à Quinta Comarca⁴. Tratou-se, portanto, de um ciclo de muitas dificuldades e de poucos recursos econômicos, motivos pelos quais Curitiba viveria por quase todo o século XVIII como um pequeno entreposto de gado.

Seria então somente a partir do início do século XIX, que Curitiba passaria a se transformar rapidamente, não só pela exploração da madeira (Pinho do Paraná), mas, principalmente pelo importante e longo ciclo de crescimento gerado pelo cultivo da erva mate⁵. Para se ter uma noção do volume de madeira extraída nesse período, vale citar Garcez, que afirma que "os pinheirais existentes no Município de Curitiba e São José dos Pinhais produziram carga para 15 navios de 200 toneladas ou dois milhões de pés de madeira serrada. Uma estimativa da época dizia que eles poderiam suprir por 20 anos as necessidades de todo o Império⁶". Por tratar-se de uma cultura muito própria da região e por necessitar de técnicas de produção e beneficiamento muito específicas, o cultivo da erva mate, por sua vez, se mostraria estranha ao conhecimento e controle das autoridades paulistas, condição que possibilitaria uma atividade econômica exclusiva à região do Paraná e, mais especificamente à cidade de Curitiba, que logo se tornaria a sede dos grandes centros de beneficiamento.

O ciclo do mate, portanto, foi o principal fator que possibilitou a emancipação do Estado do Paraná em relação a São Paulo, em 1893, quatro anos após a proclamação da República. Curitiba seria redesenhada por este ciclo. Basta ver a localização dos engenhos de beneficiamento da erva mate e as grandes residências das famílias proprietárias, situados, preferencialmente ao longo do eixo leste oeste da cidade, ou seja, no bairro do Batel (então a entrada da cidade de quem vem do interior do Estado) e nos bairros Juvevê e Alto da Glória (saída da cidade para quem busca a estrada da Graciosa para Paranaguá). Daí surgiria a Rua XV de Novembro e, ainda, a ligação entre as Avenidas Batel e Marechal Floriano, rota dos bondes de carga tracionados por pares de burros (vagões para erva beneficiada) e, depois, bondes para passageiros.

A contundência do ciclo da erva mate provocaria, ainda em finais da década de 1920, a sobreposição de um novo casco urbano sobre a cidade antiga, ou seja, uma transformação que ocorreria por meio da perda de praticamente todas as características de sua origem colonial, do período pertencente ao tropeirismo, substituídas por uma nova trama contínua de edifícios em vistosa arquitetura eclética⁷ [fig.4]. Muito dessa nova condição exibida pela cidade de Curitiba deve-se à segunda gestão do prefeito Cândido de Abreu (1913-1916). Segundo Leonardo Oba: “mesmo com características e escala próprias a cada caso, pode-se comparar as transformações de Paris sob Georges Eugène Haussmann (1853-68), do Rio de Janeiro sob Francisco Pereira Passos (1904), de São Paulo sob Francisco Prestes Maia (1938-45), de Nova York sob Robert Moses e de Curitiba sob Cândido de Abreu⁸”.

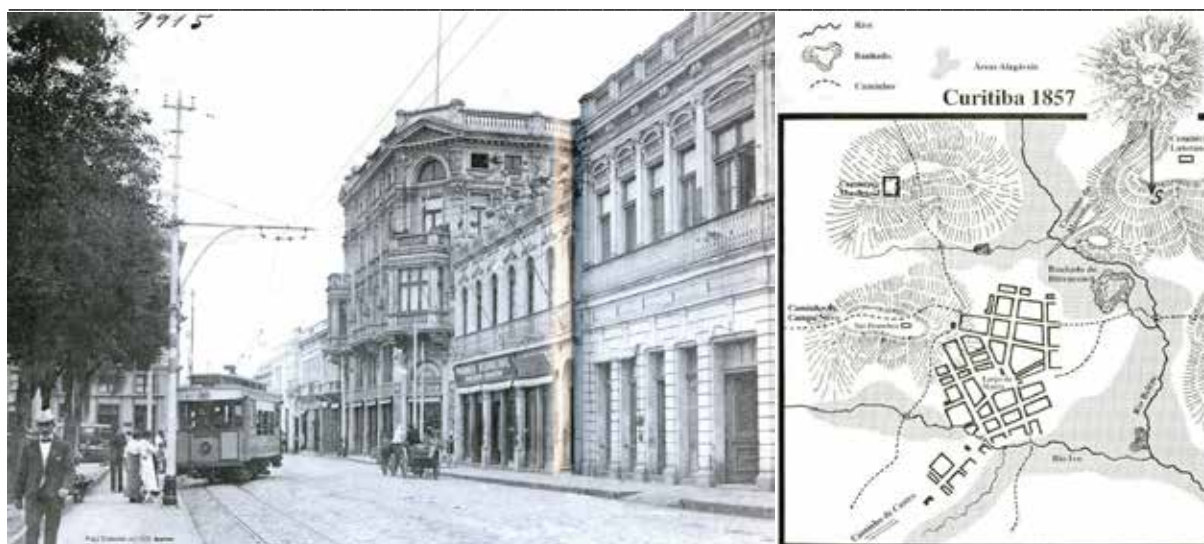


Fig. 4: Curitiba, vista da Praça Tiradentes em 1915, durante a gestão de Cândido de Abreu. As linhas de bondes passam a ser elétricas, aposentando, portanto, as parrelhas de burros. A arquitetura colonial é rapidamente substituída pela arquitetura eclética.

Fig. 5: Mapa de Curitiba em 1857, quatro anos após a emancipação do Estado do Paraná. Note-se a conformação das colinas em torno do centro urbano existente que se formara no platô seco existente na forquilha dos rios Ivo e Belém.

A imigração de um grande número de famílias vindas de países como a Alemanha, Itália, Polônia, Suíça, Japão e Ucrânia, iniciada após a segunda metade do século XIX, contribuiria para o estabelecimento de uma nova identidade urbana que, por sua vez, está totalmente ligada à forma com que esse aporte populacional foi distribuído no município. Note-se que a topografia de Curitiba, de certa forma, faz lembrar a da cidade de Roma, ou seja, um fundo de vale contornado por uma série de suaves colinas visualmente bem identificadas. Cada grupo de imigrantes foi instalado em uma destas colinas situadas em torno do pequeno centro urbano existente [fig.5]. Em curto espaço de tempo os topos dessas colinas converteram-se em pequenos núcleos urbanos, construídos e organizados segundo suas culturas natais, ou seja, uma pequena parte de seus países de origem. Assim como no Fórum Romano, nas planícies e várzeas existentes no fundo de vale do rio Belém e seus afluentes, ocorriam as trocas sociais e as atividades públicas, tais como o centro cívico, o

mercado, as escolas, o teatro. Essas imigrações, especialmente as representadas pelos alemães e italianos, de características mais urbanas, trariam novos conhecimentos e técnicas à cidade, tais como as ligadas ao trabalho com a madeira, as alvenarias de tijolos e pedras e, a fundição dos metais. Com eles também viriam o gosto pelos estilos neoclássico (italianos) e neogótico (alemães). Um bom exemplo da influência alemã está na intervenção realizada em substituição à antiga igreja matriz de Curitiba, construída em 1720⁹ em estilo colonial [fig.6], situada na Praça Tiradentes, local onde se originou o primeiro núcleo urbano da cidade. Entre 1876 e 1893 e erigida sob estilo neogótico, uma nova catedral dedicada a Nossa Senhora da Luz dos Pinhais foi construída em seu lugar [fig.7]. Pedreiros e carpinteiros alemães foram os responsáveis pela elaboração dessa obra. Outro exemplo está na construção da Estrada da Graciosa, entre Curitiba e Paranaguá, concluída em 1873 por engenheiros e empreiteiros alemães e a mão-de-obra de milhares de imigrantes. Esta estrada, que até então era um caminho feito a pé ou por montaria, permitiu o crescimento da exploração da madeira e da erva mate, por meio da exportação pelo Porto de Paranaguá.



Fig. 6: antiga igreja matriz de Curitiba, construída em 1720¹⁰ em estilo colonial, situada na Praça Tiradentes, local onde se originou o primeiro núcleo urbano da cidade. Vista externa.

Fig. 7: Condenada por sérios problemas estruturais, a antiga igreja matriz foi substituída, entre 1876 e 1893, por outra em estilo neo-gótico, dedicada a Nossa Senhora da Luz dos Pinhais. Mestres, pedreiros, ferreiros e carpinteiros alemães tiveram participação importante nessa obra. Vista externa observada à partir da Praça Tiradentes.

No que se refere à importância da imigração italiana para a construção civil em Curitiba, vale lembrar Ernesto Guaita, ex-engenheiro-arquiteto do exército italiano, que chega à cidade em 1875, juntamente com as primeiras levas de imigrantes. Após um período de adaptação, em 1885 foi contratado para realizar um levantamento do centro urbano e região periférica imediata, visando reunir dados físicos para prevenir futuras expansões descontroladas. Porém, mais do que um levantamento de medidas de ruas existentes, Guaita acabaria por conceber um novo arruamento para a região de Curitiba situada entre a estação ferroviária e o antigo centro urbano, oportunidade em que seriam planejadas as grandes avenidas de sentido leste/oeste da cidade, constituídas por duas pistas laterais e amplo canteiro ajardinado central, tais como a Sete de Setembro, a Silva Jardim e a Avenida Iguçu. Estas ruas, no entanto, seriam executadas apenas décadas mais tarde. Guaita¹¹ também seria responsável por uma importante e coerente obra em estilo neoclássico, iniciada com a sede da Sociedade Garibaldi (1887-1904) [fig.8], de propriedade de imigrantes italianos. Pouco depois projetaria o Palácio do Congresso¹² (1890-1896) [fig.9], um monumental edifício situado no então principal endereço da cidade, a Rua da Liberdade, atual Rua Barão do Rio Branco, via de ligação entre a estação ferroviária, a porta de entrada da cidade, e o Paço Municipal. Em fins da década de 1880 projetaria a residência do

engenheiro Leopoldo Weiss [fig.10], também construída na Rua da Liberdade, edifício adquirido pelo Estado ainda em 1890 para sede do Palácio do Governo¹³.



Fig. 8: Ernesto Guaita; Sociedade Garibaldi (1887-1904), Curitiba, PR. A arquitetura neoclássica de origem italiana. Vista frontal.
Fig. 9: (sup.dir.) Ernesto Guaita; Palácio do Congresso¹⁴ (1890-1896), um monumental edifício situado no então principal endereço da cidade, a Rua da Liberdade, via de ligação entre a estação ferroviária e o Paço Municipal. Perspectiva externa.
Fig. 10: (inf.dir.) Ernesto Guaita; residência do engenheiro Leopoldo Weiss, também construída na Rua da Liberdade, edifício que seria adquirido pelo Governo do Estado ainda em 1890 para utilizá-lo como sede do Palácio do Governo. Vista Externa.

Seguindo uma tendência verificada em São Paulo, no período da Segunda Guerra Mundial, o arquiteto genovês ¹⁵Carlo Barontini (1896-1973) imigraria para Curitiba, em meados da década de 1940. Em 1945, Barontini e Rafael Klier de Assunção projetariam a ampliação da Sede Central da Universidade Federal do Paraná [fig.11], em frente à Praça Santos Andrade. Os arquitetos também alteram o estilo do edifício, passando do barroco para o neoclássico. Barontini seria ainda premiado com o 2º lugar no concurso para o Teatro Guaíra [fig.13]¹⁶, promovido pelo governo Moysés Lupion, em 1948, com um projeto em estilo neoclássico sob linhas monumentais, bastante semelhantes às utilizadas na reforma da Universidade Federal do Paraná, bem ao gosto dos intelectuais curitibanos da época, entre estes David Carneiro, influente componente da banca de jurados. Os estilos do passado, entretanto, não eram a especialidade do arquiteto. Formado na *Facoltà de Pisa* segundo os preceitos do *razionalismo italiano*, e sob a influência da arquitetura de Piacentini, realizaria várias obras em Curitiba, com destaque para a sede da Saúde Pública [fig.14], em 1950, edifício selecionado pelo Docomomo Paraná, em 2005, por suas qualidades arquitetônicas. “Na década de 1950 Barontini assumiria as disciplinas de Estética e História da Arte na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), dando em suas aulas grande ênfase à obra de Giotto”¹⁷.

Com o final da Segunda Guerra Mundial, inicia-se o período em que se intensifica a abertura e a colonização da região de Londrina¹⁸ por uma empresa inglesa, momento que marca o início ao ciclo do café, o “ouro verde”, que suplanta os primeiros sinais de

esgotamento do ciclo do mate. Este novo eldorado possibilitaria, a partir do início da década de 1950, uma rápida ascensão econômica ao Estado.

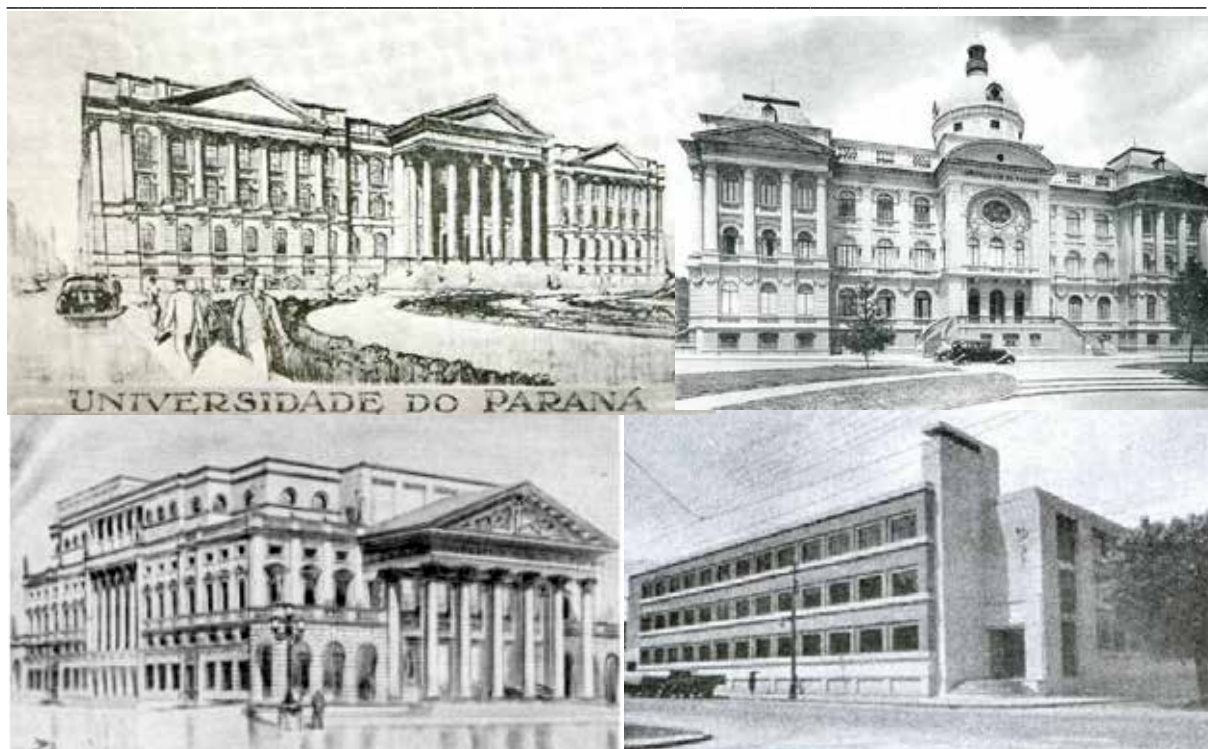


Fig. 11: Carlo Barontini e Rafael Klier de Assunção; primeiro projeto para a reforma da sede central da Universidade Federal do Paraná (1945), situada junto à Praça Santos Andrade, em Curitiba. Perspectiva.

Fig. 12: (sup. dir.) Imagem do edifício original, em estilo barroco, parcialmente reformado, já com os dois anexos laterais em estilo neo-clássico. A parte central receberia a seguir o grande frontão grego, suportado por colunas colossais. Vista externa.

Fig. 13: (inf.esq.) Carlo Barontini; 2º prêmio no concurso para o Teatro Guairá de Curitiba (1948). Perspectiva.

Fig. 14: (inf.dir.) Carlo Barontini; Sede da Secretaria de Saúde Pública do Paraná (1950). Curitiba, Rua André de Barros esq. Rua Barão do Rio Branco. Vista Externa.

No entanto, esse crescimento viria acompanhado por problemas de toda ordem. Entre esses estavam as frequentes geadas negras¹⁹ que causariam abruptas reduções das safras, fato que logo despertaria a atenção da classe dirigente sobre os perigos de uma economia quase que exclusivamente dependente dessa monocultura.

Outro problema estava no próprio modelo de colonização baseado num processo imigratório quase que incontrolável, uma vez que um impressionante número de famílias afluía de todas as partes do Brasil, sem contar as vindas da Europa. Note-se que apenas uma parte desses imigrantes era constituída por agricultores e por pessoas ligadas às atividades do campo. A grande maioria era de todo tipo de aventureiros e necessitados que, não tardaria a fixar-se nas periferias das principais cidades, especialmente na da capital do Estado. Em consequência disso, Curitiba, entre 1950 e 1980, veria sua população quase que dobrar a cada dez anos (1950: 180.575 hab.; 1960: 356.830 hab.; 1970: 624.362 hab.; 1980: 1.025.979 hab.)²⁰. Como agravante, seu último plano diretor, que fora realizado cerca de uma década antes, por Alfred Agache (1941/1943), ainda se encontrava pouco implantado e sob lento processo de legalização. Portanto, defasado e incapaz de resolver as complexas questões decorrentes do acelerado crescimento populacional²¹.

Outro problema estava na inexistência do sentimento de identidade por parte da população em relação à história e à idéia de um Estado Institucional denominado Paraná, uma vez que seus habitantes eram constituídos basicamente por estrangeiros ilegais e recém imigrados, ou por antigos núcleos populacionais isolados. Dados mais precisos sobre a rarefeita ocupação do Estado podem ser verificados no livro *De Catanduvás ao Oiapoque*, obra do jornalista Milton Ivan Heller²² que narra a saga dos tenentistas que combateram no

Paraná entre 31 de agosto de 1924 e 29 de abril de 1925²³, durante o presidência de Artur Bernardes. Segundo Ari Silveira:

Na época, o Oeste e o Sudoeste paranaenses eram habitados majoritariamente por argentinos e paraguaios, que exploravam recursos naturais como a madeira e a erva-mate, escravizando trabalhadores brasileiros e iniciando o processo de destruição da floresta nativa. A presença brasileira na região praticamente se restringia à colônia militar de Foz do Iguaçu. Registros oficiais mostram que a língua espanhola era corrente na região, principalmente a partir de Catanduvas²⁴.

Esse quadro se agravaria após o final da Segunda Guerra Mundial, e ao longo da década de 1950, período em que se acelera o processo de colonização do interior do Estado do Paraná. Essa noção de ausência de pertencimento contribuía de forma direta para uma possível subdivisão do Estado em três outros territórios: sua parte mais rica, a Região Norte, em pleno processo de colonização e em meio à derrubada da floresta de ipês e perobas, sonhava em reintegrar-se ao Estado de São Paulo, uma vez que as estradas vinham de lá, e para o Porto de Santos ia sua produção de café; já a Região Sudoeste, área dos pinhais e agora comandada por colonizadores gaúchos, insistia em anexar as terras ao sul do Rio Iguaçu às do norte de Santa Catarina e sobre estas criar o novo Estado do Iguaçu²⁵. O verdadeiro Paraná, portanto, se resumia à região leste do Estado, que abrangia a faixa do litoral, onde se situava o porto de Paranaguá, o primeiro planalto de Curitiba e o segundo planalto de Castro e Ponta Grossa. Curitiba, portanto, nem mesmo o status de capital possuía, uma vez que, desnecessária, era ignorada pelas demais regiões do Estado.



Fig. 15: Mapa do Estado do Paraná elaborado por Romário Martins²⁶ em 1911, a fim de melhor estudar as questões de divisa com o Estado de Santa Catarina. Com a Guerra do Contestado (1912-1915), grande parte da região ao sul do Rio Iguaçu será perdida para o Estado vizinho.

Fig. 16: Mapa do Estado do Paraná elaborado por Romário Martins em 1919, já em adequação às divisas determinadas pelo acordo de 1916, ocorrido após o final da Guerra do Contestado. O Mapa representa também o Estado de Santa Catarina. "Até 1916, os interesses geopolíticos do Paraná concentravam-se no Contestado. Mas uma outra região começa a destacar-se: o Norte Pioneiro. Novas forças vivas e fecundas começam a despontar em seu território, iniciando a produção de café em larga escala. Nota-se que o vizinho Estado de São Paulo já fez encostar os trilhos da Sorocabana no Norte Pioneiro, sendo que a construção do ramal Jaguariaiva - Jacarezinho ainda está no projeto e seria concluído somente em 1930. São Paulo queria atrair para o seu território toda a produção do Norte do Paraná. É o denominado 'perigo paulista'. Em 1912 a grande via de transportes é a São Paulo - Rio Grande, ligando o extremo Sul com São Paulo, cortando o Paraná de norte a sul. Constata-se que até esse ano não havia ocorrido nenhuma penetração de vulto em direção ao fecundo oeste²⁷".

Lembre-se que o Estado havia passado por fases agudas de instabilidade política com a perda de parte de seu território para Santa Catarina, na Guerra do Contestado, em 1904, sentimento que só se ampliaria com a confirmação federal destas novas fronteiras, em 1909 [fig. 15 e 16].

A fim de fazer frente a este cenário que ameaçava tornar-se caótico, as administrações ocorridas a partir de 1950 buscariam a ratificação da imagem do Estado como uma entidade única e indivisível, seja por meio da implementação de infra-estruturas importantes (pontes, indústrias, rodovias e ferrovias), seja pelo fortalecimento da imagem de Curitiba como capital. Esta estratégia fica evidente ainda no governo de Bento Munhoz da Rocha Neto (1951 a 1955) que, por meio de ações bastante específicas, buscava elevar a cidade de Curitiba a uma condição mais condizente ao status de capital.

Em primeiro lugar, tira proveito dos recursos advindos das grandes safras de café, ocorridas no início da década de 1950, e contribui para a cristalização da cidade como um entroncamento rodoviário/ferroviário estratégico, por onde escoam os produtos das regiões do interior ao porto exportador de Paranaguá. Isso propiciaria uma modificação na personalidade de Curitiba, uma vez que, por sua condição estratégica, passa a receber novas indústrias, em especial no Bairro Rebouças, e deixa de ser exclusivamente prestadora de serviços.

Em segundo lugar, numa atitude próxima à do ex-prefeito Cândido de Abreu, na década de 1910, a quem já haviam comparado à Haussmann, em Paris, Munhoz da Rocha implanta na cidade uma série de obras urbanísticas importantes, tais como a construção de praças, monumentos, amplas avenidas e edifícios públicos projetados segundo os preceitos da arquitetura moderna. Para uma cidade que ainda se escandalizava com os primeiros edifícios em *art-déco*, tratava-se, evidentemente, de um gesto radical.

A idéia de “modernidade” estava intimamente ligada à noção de industrialização, crescimento, tecnologia, ação e desenvolvimento social. Porém, arquitetonicamente falando, o significado do termo “moderno” para um político ou, mesmo, para os intelectuais da época, estava longe de ser o mesmo que o representado pela arquitetura moderna. Note-se que esse problema não estava restrito a Curitiba, uma vez que, desde os anos 1930, o tema ainda provocava embates nas principais cidades do Brasil. Exemplo disso está no conflituoso processo de contratação para o projeto da Cidade Universitária do Rio de Janeiro, conduzido por Gustavo Capanema, que mantém longa expectativa em relação a vertentes arquitetônicas tão distintas, representadas por nomes como Perret, Piacentini e Le Corbusier.

Porém, ainda que de forma um tanto vacilante, a arquitetura moderna cairia nas graças das administrações públicas desde o primeiro Governo de Vargas (1930-1934), que, então, buscava diferenciar-se das tradicionais e conservadoras oligarquias cafejeiras paulistas e mineiras. As obras modernas realizadas na capital federal, reconhecidas internacionalmente, e, especialmente, a parceria estabelecida entre Oscar Niemeyer e Juscelino Kubitschek, então prefeito de Belo Horizonte, agiram como um novo paradigma político administrativo a ser buscado pelas demais congêneres brasileiros²⁸. Portanto, “foi a reivindicação de Le Corbusier e dos outros arquitetos do Movimento Internacional quanto ao caráter ‘racional’ e ‘científico’ das suas propostas estéticas, que as definiu como únicas opções ‘acertadas’ e ‘inquestionáveis’. Hoje, relativizado o peso de uma história da arquitetura escrita segundo a ótica das vanguardas – responsável pela consagração desse postulado– podemos separar a idéia de *modernização*, da imagem restritiva de *modernidade* defendida por Le Corbusier e os CIAMs.²⁹”

As ações de Munhoz da Rocha, em Curitiba, incluíam, entre outras, a construção do Centro Cívico de Curitiba [fig.17], a Biblioteca Pública do Estado [fig.18], o Teatro Guaíra [fig.19], o Grupo Escolar Tiradentes [fig.20], a Praça 29 de Dezembro e a Avenida Cândido de Abreu, obras que contribuiriam para a idéia de capital, tão necessárias, na época, ao espírito de unidade do Estado do Paraná. Munhoz da Rocha também faria lembrar Gustavo Capanema, no episódio da nova sede do MESP, no Rio de Janeiro, quando se decide por não construir o projeto vencedor do concurso de 1948 para o Teatro Guaíra, realizado em estilo *art-déco* por uma empresa carioca, mas o projeto premiado em 3º lugar, em arquitetura moderna, do engenheiro Rubens Meister. Tais obras, portanto, formam uma paisagem urbana marcada por um evidente antagonismo, uma vez que estes novos edifícios, realizados todos em

arquitetura moderna, segundo a recomendação do próprio governador, seriam implantados sobre um desenho urbano constituído por eixos de referência, hierarquias visuais, simetrias e perspectivas centralizadas, receita própria do urbanismo proporcionado pela tradição *Beaux-arts*, estabelecida nos séculos XVIII e XIX.

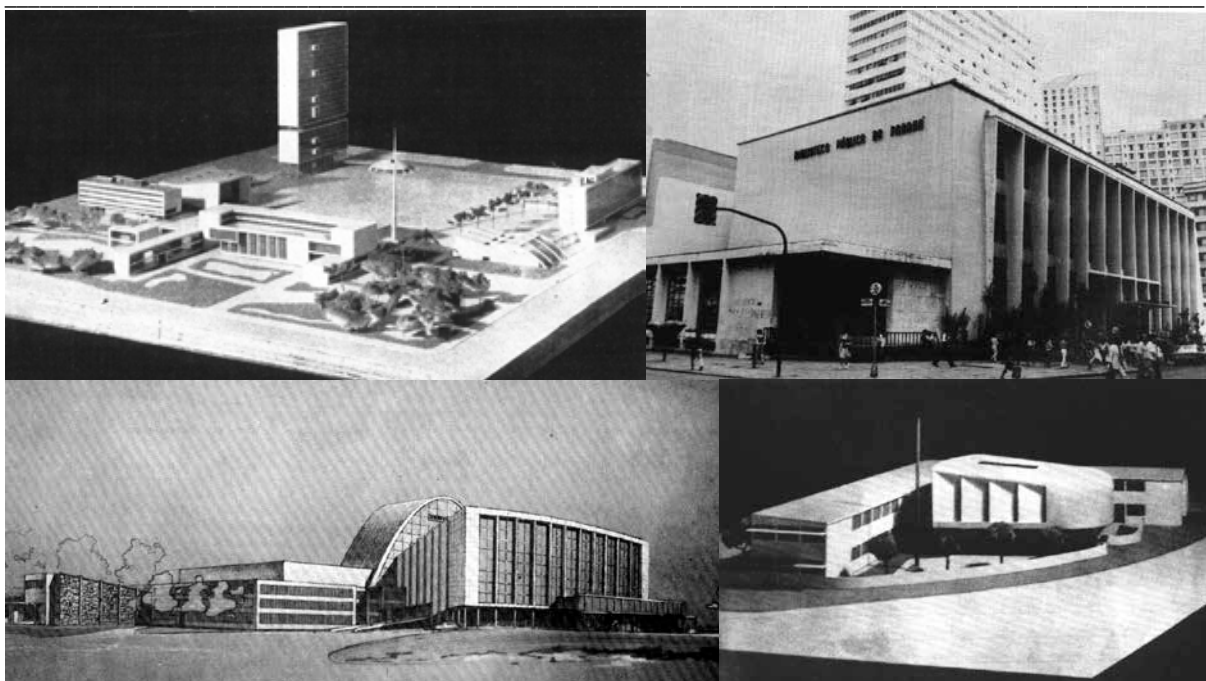


Fig. 17: Centro Cívico Estadual (1951), Curitiba, PR. David Xavier de Azambuja, Olavo Reidig de Campos, Flávio Amilcar Regis e Sérgio Rodrigues. A idéia de um centro cívico já constava no plano urbanístico de Alfred Agache (1941). Fotografia da maquete.

Fig. 18: Biblioteca Pública do Paraná (1951), Curitiba, PR: Eng. Romeu Paulo da Costa. Vista externa do edifício.

Fig. 19: (inf. esq.) Teatro Guaíra (1948/ 1951), Curitiba, PR. Eng. Rubens Meister. Perspectiva do Teatro junto à Praça Rui Barbosa.

Fig. 20: (inf.dir.) Grupo Escolar Tiradentes (1951), Praça 19 de Dezembro, Curitiba, PR. eng. Rubens Meister. Vista da Maquete.

Entretanto, os esforços de Bento Munhoz da Rocha Netto não resultariam totalmente bem sucedidos. As geadas ocorridas ainda no início da década de 1950 interromperiam o fluxo de caixa do governo, obrigando à paralisação das obras do Centro Cívico, que, jamais viriam a completar-se de acordo com os projetos realizados segundo a estética inconfundível da escola carioca de arquitetura. Ainda pior, suas dispendiosas obras comemorativas do centenário de emancipação do Estado, construídas em favor de Curitiba, especialmente no que se refere à construção do luxuoso Teatro Guaíra, não seriam bem aceitas pelos municípios produtores de café, verdadeiros provedores dos recursos do Estado. Liderados por Londrina, que ainda hoje não tem o seu teatro municipal, esses municípios pleiteavam a aplicação dos recursos em muitas das melhorias necessárias à região. Munhoz da Rocha fracassara, portanto, em suas intenções de unificar o Estado em torno de um símbolo forte, ou seja, uma capital adequadamente estruturada. No entanto, por meio de suas ações, Bento sinalizaria de forma oficial pela aceitação da arquitetura moderna, fato que inauguraria e aceleraria a construção de um novo casco moderno sobre o tecido eclético de Curitiba, quase que sem passar pelo *art-déco*.

A fim de evitar desgastes desnecessários e bem melhor atender às necessidades reais da população, em 1961, o Governo do Estado³⁰ recorre à Sociedade de Análise Gráfica e Mecanográfica Aplicada aos Complexos Sociais³¹, (SAGMACS), que emite uma série de orientações que resultariam na criação do Plano de Desenvolvimento Econômico do Paraná, agressivo projeto de industrialização baseado em financiamentos com recursos próprios do Estado. Por meio deste planejamento seria possível a criação de empresas como instrumentos de apoio ao projeto de crescimento, tal como a CODEPAR (Companhia de Desenvolvimento do Paraná)³².

Portanto, daí viria a viabilização e concretização de um sistema rodo-ferroviário que interligaria as três regiões do Estado entre si (amainando as tensões separatistas) e ao Porto de Paranaguá, tomando por rota a cidade de Curitiba. Do Plano de Desenvolvimento viria também a idéia de tornar o Estado menos dependente da agricultura e dos fenômenos climáticos, tornando suas principais cidades em polos industriais importantes³³. A região de Curitiba seria a grande beneficiada com todas essas transformações, não só por ter recebido facilidades para a implantação de sua própria cidade industrial, mas por uma série de novos equipamentos e edifícios (universidades, teatros, bibliotecas) que, finalmente a elevariam ao status de capital, reconhecida como tal por todos os cidadãos paranaenses. A década de 1950, portanto, seria o período preparatório para o surgimento do ciclo vigoroso de Curitiba, que se consolidaria nas próximas duas décadas, em especial para sua arquitetura.

Curitiba, portanto, passaria por alguns ciclos de crescimento bastante evidentes que, sob diversos aspectos marcariam o desenvolvimento da cidade e, evidentemente, sua arquitetura:

a) após um certo movimento causado pela descoberta de ouro na região, pelos bandeirantes ainda no século VII, o primeiro ciclo mais importante é o do gado, que ocorreria a partir do início do século XVIII³⁴, sob a arquitetura colonial. Envolveria descendentes de imigrantes portugueses, mamelucos e certa parcela de escravos negros.

b) o ciclo da madeira e da erva mate, que coincide com a imigração dos europeus, ocorreria sob a arquitetura eclética (meados do séc. XVIII até a década de 1930). Tratou-se de uma revolução econômica e cultural que envolveria grande parte do Estado do Paraná, especialmente a Região Sudoeste, ao longo do rio Iguaçu, todo o Planalto de Curitiba e a região de Paranaguá, responsável pela exportação do produto. No entanto, também o noroeste do Estado sofreria influências, em especial as cidades próximas ao rio Paraná, utilizado como rota das barcaças de transporte da erva mate, exportadas pela Cia Mate Laranjeira para a Argentina e o Uruguai.

c) o ciclo do café, que coincide com uma segunda imigração, porém agora maciça e constituída basicamente por famílias brasileiras, ocorreria sob uma incipiente arquitetura *art-déco* que, muito cedo cederia espaço para a arquitetura moderna (1940 a 1960). Desta feita as regiões afetadas seriam as relativas ao Norte Velho e Norte Novíssimo, esta última a nova fronteira agrícola em processo de desbravamento e colonização. O ciclo do café também veio acompanhado da exploração da madeira, agora, porém, não mais a Imbúia e o Pinho do Paraná (Araucária Angustifólia), mas as madeiras nobres como o Mogno, o Pau-ferro, o Angico, a Peroba Rosa, o Cedro e o Ipê.

Note-se que o ciclo da erva mate e do café, de âmbito regional, proveriam os recursos suficientes e o aporte humano necessário para uma radical transformação urbana da cidade de Curitiba.

d) Nas décadas de 1970 e 1980 ocorreria um quarto ciclo, marcado pela substituição da monocultura do café pelos plantios consorciados da soja, do milho e do trigo, mediante a aplicação de alta tecnologia e ampla mecanização. Este novo panorama geraria condições bastante distintas que, se por um lado envolve a crescente capitalização permitida pelo agro-negócio internacional, por outro gera a agressiva eliminação de mão de obra, fato que, por sua vez, provocaria um êxodo rural de importantes conseqüências. A década de 1970 traria consigo, também, além do inchaço das periferias das grandes cidades, a crescente industrialização das principais cidades do Paraná (Londrina, Maringá, Cascavel, Ponta Grossa), em especial da cidade de Curitiba que, por meio de seu Plano Diretor de 1964, criaria a CIC, Cidade Industrial de Curitiba que, em curto espaço de tempo mudaria o perfil da cidade. Esta deixaria de ser um centro administrativo e prestador de serviços para se tornar um importante centro de negócios.

A arquitetura moderna será a expressão representante desse quarto ciclo de caráter industrial. Porém, sob novas condições. A primeira refere-se ao fato de que, desde 1962, os projetos de arquitetura passariam a ser produzidos por arquitetos residentes em Curitiba e, a

partir de 1965, por arquitetos graduados no CAU UFPR. Dito de outra forma, Curitiba deixaria de ser uma cidade importadora de projetos de outros Estados mais avançados, para tornar-se produtora e exportadora de projetos. A segunda condição encontra-se no fato de que, a partir da década de 1970, a arquitetura moderna produzida na cidade passa a implantar-se em uma cidade também adequada ao planejamento sob as premissas modernas. Para que essa noção fique mais clara, deve-se citar a seguinte periodização estabelecida por Ruth Verde Zein que, classifica o desenvolvimento histórico da arquitetura nacional sob três grandes momentos exemplares:

Num primeiro momento os edifícios modernos foram inseridos na cidade tradicional, num segundo, que coincidiu com Brasília e com a incrementação de políticas urbanas, procurou-se introduzir estruturas urbanas mais adequadas ao ideário da arquitetura moderna, e, finalmente, um terceiro, em que se deu a consolidação do segundo momento, e o edifício passou a ser inserido nas regras da cidade moderna. Brasília marcou, assim, o princípio de implantação dos conceitos da cidade moderna como base ordenada da arquitetura³⁵.

O primeiro momento é próprio da arquitetura da escola carioca, como bem exemplificam o edifício sede da ABI (1936-1938) e edifício Seguradoras (1949-1951), dos Irmãos Roberto, a sede do Banco Boavista (1946), de Oscar Niemeyer e, em especial o próprio edifício sede do MES (1937-1943), de Lucio Costa e equipe. Em Curitiba, devido ao atraso com que a arquitetura moderna chega à arquitetura comercial, essa primeira fase ocorreria de forma rápida e pouco desenvolvida. No entanto, os melhores exemplos podem ser encontrados na arquitetura pré-moderna, de origem *art-déco*, exemplificados pelos edifícios habitacionais projetados por Romeu Paulo da Costa, como o edifício Marumby (1947-1948) [fig.26] e o Rosa Ângela Perrone (1950-1954) [fig.27]. Os bons exemplos da arquitetura moderna estão nos edifícios habitacionais de Elgson Gomes, como os edifícios: Alvorada (1961-1964) [fig.21]; Itália (1961-1964) [fig.22]; e Barão do Serro Azul (1966-1968) [fig.23].



Fig.21: Elgson Ribeiro Gomes; Edifício Alvorada, Centro de Curitiba, 1961-1964. Vista frontal do edifício.

Fig.22: Elgson Gomes; Edifício Itália, Centro de Curitiba, 1961-1964. Edifício de apartamentos situado em esquina aberta voltada para o nordeste. (seis unidades habitacionais por pav. tipo). Observar a rica fenestração bem ao estilo de Franz Heep.

Fig.23: Elgson Ribeiro Gomes; Edifício Barão do Serro Azul; Centro de Curitiba, 1966-1968. Vista da face curva do edifício.

Em Curitiba, algo semelhante ao que descreve Zein como sendo o “segundo momento” ocorreria após a implementação do Código de Posturas e Obras, em 1953, oficializado pela Lei N° 699, que corrigia e implantava algumas das diretrizes do Plano Agache (1941-1943). Esse período se estenderia até a aprovação do novo Plano Diretor de 1964 que, na verdade, seria totalmente implantado apenas a partir da gestão do prefeito

Jaime Lerner (1971-1974). Há, portanto, nessa faixa de cerca de dez anos, uma lenta e gradativa implantação de normas, zoneamentos, códigos de posturas, taxas de ocupação e coeficientes de aproveitamento que, misturadas às medidas cautelares e aos direitos de uso auferidos, conformaria uma espécie de zona tampão, em que se realiza uma arquitetura moderna para uma cidade em vias de se tornar legalmente moderna.

O terceiro momento, portanto, ocorreria após a rápida implantação do Plano Diretor de Curitiba, condição que se prolongaria até meados dos anos 1980, quando se realizaria sua primeira revisão crítica.

Conclui-se, então, que para o surgimento de um período importante na arquitetura de Curitiba, ocorrido nas décadas de 1960 e 1970, algumas condições de cunho regional e local foram necessárias:

1º) A primeira delas estava na unificação das três regiões do Estado do Paraná, por meio de infra-estrutura e de condições reais de crescimento econômico e social. Isso passou a ser conquistado no momento em que o Governo do Estado estabelece um projeto único de desenvolvimento regional que, minimamente cumprido, evitaria desperdícios, duplicidades de ações, áreas necessitadas esquecidas, etc. Isso foi conquistado por meio de um amplo projeto realizado pela SAGMACS de São Paulo, atitude que, de certa forma cristalizaria a noção de real necessidade de existência de parcerias entre as administrações e as entidades planejadoras, das quais os arquitetos têm papel fundamental. Essa relação já se verificara em 1941, quando a prefeitura da cidade de Curitiba contratara Alfred Agache para seu primeiro Plano Diretor mais abrangente. Isso voltaria a acontecer em 1964, por meio de concurso nacional, pela contratação da empresa francesa Serete que, em parceria com Jorge Wilhelm, elaboraria o estudo preliminar do novo Plano Diretor de Curitiba. Note-se que, novamente a cidade foi obrigada a importar serviços técnicos especializados, devido à inexistência de quadros competentes na região. Porém, desta feita os desdobramentos seriam diferentes, uma vez que todo o Plano Diretor executivo e suas muitas adaptações seriam realizados por arquitetos de Curitiba, formados pelo CAU UFPR (1962). Como se verá no próximo capítulo, a capacitação intelectual, especialmente na área do planejamento e da arquitetura dos edifícios, era uma das grandes lacunas existentes na cidade.

2º) O esforço por parte das administrações públicas, municipais e estaduais, não apenas em equipar a cidade de Curitiba segundo suas necessidades mais imediatas, mas de transformá-la em um símbolo cívico, ou seja, em torná-la em uma cidade com caráter de capital.

9) 1945 a 1959: O CICLO DOS ENGENHEIROS

Nos capítulos anteriores procurou-se demonstrar de que forma os ciclos econômicos do tropeirismo, da madeira, da erva-mate e do café e seus respectivos contingentes imigratórios influenciaram o desenvolvimento de Curitiba até meados do século XX. Esta seqüência de ciclos distintos provocou sucessivas transformações plásticas no tecido urbano constituído, uma vez que à pequena base colonial sobrepõe-se uma capa eclética que, logo seria recoberta por um casco de feições modernas.

No entanto, a implantação da arquitetura moderna, em Curitiba, que promoveria seus primeiros passos entre as décadas de 1930 e 1950, ocorreria mediante a inexistência de arquitetos locais. Embora as faculdades de Medicina, Direito e Engenharia já existissem na cidade desde 1912³⁶, o curso de Arquitetura seria inaugurado apenas em 1962, produzindo seus primeiros arquitetos em 1965, ou seja, cinco anos após a inauguração de Brasília, tida por muitos como a conquista máxima da arquitetura moderna nacional. Para uma melhor dimensão desse fato, basta compará-lo a outras cidades brasileiras, como por exemplo: o Rio de Janeiro, que desde 1826³⁷ já possuía sua Academia de Belas Artes e que, em 1945, funda a Faculdade Nacional de Arquitetura, integrada à Universidade do Brasil, como consequência da separação do Curso de Arquitetura da ENBA; Belo Horizonte teve sua Escola de Arquitetura³⁸ fundada em 1939, ou seja, a primeira faculdade de arquitetura no

Brasil totalmente desvinculada das engenharias e das belas-artes; em 1945, passam a funcionar dois cursos de arquitetura em Porto Alegre: Instituto de Belas Artes e, Escola de Engenharia da Universidade do Rio Grande do Sul, então Estadual; já, São Paulo veria a Faculdade de Arquitetura da Mackenzie criada em 1946 e inaugurada em 12 de agosto de 1947 e, em 1948, a inauguração da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, a FAU USP. Portanto, se tomarmos por base a data de fundação da FAU USP como ponto de referência, seriam necessários mais quatorze anos até a inauguração do CAU UFPR, em 1962, ou dezessete anos até a graduação de sua primeira turma, ou seja, toda uma geração.

Esse impeditivo em tempos de grande repercussão da arquitetura moderna nacional fez com que jovens com talento tivessem que se contentar com o curso de Engenharia Civil local, fato que embotaria muitas carreiras promissoras. Os raríssimos arquitetos daquele período surgiram de histórias de abnegação e esforço próprio, como por exemplo, Frederico Kirchgässner (1898-1988), o primeiro arquiteto de Curitiba a projetar edifícios sob a arquitetura moderna. Filho de imigrantes alemães, Kirchgässner estudaria arquitetura por meio do *curso por correspondência* da Deutsche Kunstschule de Berlim³⁹, iniciado em 1919 e terminado em 1929, ano de sua viagem para a Alemanha, onde realiza os exames de conclusão e obtém diploma. Devido ao vanguardismo de suas propostas e à contundente reação de estranhamento por parte da população da então provinciana Curitiba, realizaria apenas três obras, porém todas dignas de nota, uma vez que, diferentemente de Gregori Warchavchik, nega a falsa “volumetria cúbica” conquistada à custa de platibandas a esconder telhados convencionais. As casas criadas para o próprio arquiteto (1930) [fig.24] e para seu irmão, Bernardo Kirchgässner (1936) [fig.25], ambas construídas no bairro Mercês em Curitiba⁴⁰, adotam lajes planas e impermeabilizadas nas coberturas, embora com todas as dificuldades técnicas da época e do lugar.



Fig. 24: Frederico Kirchgässner; Casa Frederico Kirchgässner (1930), Bairro Mercês, Curitiba, PR. Vista externa.

Fig. 25: Frederico Kirchgässner; Casa Bernardo Kirchgässner (1936), Bairro Mercês, Curitiba, PR. Vista externa.

Permitidos na época e disponíveis também no Rio de Janeiro, os cursos por correspondência, porém, eram pouco frequentados, sendo mais comum a realização dos estudos em faculdades de São Paulo e do Rio de Janeiro, condição que, no entanto, se mostrava difícil mesmo para as famílias mais abastadas da época⁴¹. Entre os que assim procederam estaria o filho do ilustre historiador paranaense David Carneiro, Fernando Carneiro que, após concluir seus estudos na ENBA do Rio de Janeiro, atuaria como professor de História da Arte na Escola de Música e Belas Artes do Paraná e, mais tarde, no Departamento de Teoria e História do Curso de Arquitetura da UFPR.

Na maioria dos casos, porém, restava ao interessado em arquitetura permanecer em Curitiba e submeter-se ao Curso de Engenharia da Universidade do Paraná. No entanto, para quem buscava aprender arquitetura, tratava-se de uma empreitada frustrante, uma vez que:

O Curso de Engenharia Civil procurava suprir o conhecimento de Arquitetura em uma única disciplina com o nome híbrido de 'Construção Civil em Arquitetura'. (...) a metodologia consistia em desenvolver a planta de um edifício qualquer, sem sobressaltos conceituais e, a partir daí, conceber a fachada segundo um estilo predeterminado. (...) Uma década após a vinda de Le Corbusier ao Brasil, as idéias modernistas não tinham rebatimento no ensino de arquitetura da Universidade Federal do Paraná⁴².

Era o que caberia a Elgson Gomes, que ingressara no Curso de Engenharia da Universidade do Paraná em 1940. Segundo afirma Gomes: "Em 1945 não era fácil ser arquiteto em Curitiba, por dois motivos simples: não existir faculdade de Arquitetura nem ateliê de arquiteto propriamente dito, onde se pudesse ingressar para aprender e trabalhar⁴³". Insatisfeito com o curso de engenharia civil, concluído em 1948, Gomes faz o caminho de Artigas, mudando-se para São Paulo a fim de buscar uma verdadeira educação para um arquiteto⁴⁴.

Alguns desses precursores, porém, não mais voltariam a residir em Curitiba após o término do curso, uma vez que se encontravam totalmente adaptados a uma realidade bem mais complexa e pródiga em oportunidades, como comprovam as carreiras dos curitibanos: Vilanova Artigas, em São Paulo e David Xavier de Azambuja, no Rio de Janeiro. Talvez o mesmo viesse a ocorrer a Rubens Meister e Elgson Gomes. Este último, antes de retornar a Curitiba como arquiteto, permaneceria em São Paulo por cerca de uma década e meia (1946 a 1959), tempo dedicado à Faculdade de Arquitetura Mackenzie e ao trabalho no escritório de Franz Heep. Meister, por sua vez, desiste de cursar arquitetura na ENBA do Rio de Janeiro após assistir algumas aulas naquela escola, em 1944, um ano antes desta se dissociar das Belas Artes e constituir-se como Faculdade Nacional de Arquitetura⁴⁵. Embora já matriculado, desaponta-se ao perceber que esta não dava a importância necessária às questões técnicas e resolve retornar a Curitiba e permanecer na Engenharia Civil da Universidade do Paraná, curso que concluiria em 1948⁴⁶. Ansioso por estudar arquitetura, Meister fora ao Rio de Janeiro em busca de um curso que desenvolvesse os aspectos relacionados à arte, porém, sem o abandono do conhecimento técnico. Infelizmente, naquela época ainda não existia no país um curso de arquitetura sob essa abordagem equilibrada. Cerca de uma década antes de Meister, Artigas que "gostava de desenhar⁴⁷", se negara a cursar a Faculdade de Engenharia Civil em Curitiba e parte para São Paulo. Todavia, revela que não era fácil para um provinciano cidadão de Curitiba conseguir ingressar no rigoroso sistema da Politécnica do Estado de São Paulo:

(...) os paulistas, nisso, sempre foram muito fechados. A transferência implicava em aceitar prestar os exames do ano seguinte, no regime *exame vago*. Quer dizer, se cursa o ano e vai, no fim, enfrentar os professores com todo o programa, na pergunta voluntária de quem examina. E me submeti a essa coisa só para poder me transformar em paulista. Passei. Em algumas matérias com notas razoáveis. E foi o jeito que eu me tornei paulista. E me formei arquiteto por volta de 1937⁴⁸.

Como se verá, mais adiante neste trabalho, Artigas, a partir da criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP, em 1949, passaria a dedicar-se a reconstruir as bases do ensino da arquitetura ou, mais que isso, passaria a buscar a verdadeira essência do ensino da arquitetura, livre de ranços academicistas e tecnicistas. Essa busca, porém, devido aos rumos políticos tomados por ele e pelo país, a partir de 1964, nunca viria a concluir-se como inicialmente imaginara.

No entanto, Curitiba ainda estava longe dessas discussões acadêmicas. Deve-se lembrar que, na década de 1950, quando a cidade atingiria 180.575 habitantes, a maioria maciça das pequenas obras era realizada por mestres de obra ou práticos, sem qualquer tipo de projeto arquitetônico mais elaborado. Já as construções maiores, como os edifícios verticais de apartamentos que começavam a se proliferar no centro da cidade, eram projetados e construídos pelas construtoras locais e seus departamentos de projeto. Estes,

por sua vez, eram conduzidos por estagiários da engenharia civil e desenhistas sem qualquer formação universitária que, obviamente, pouco compreendiam os porquês da arquitetura moderna. Estes primeiros edifícios surgem bastante maciços e volumétricos, marcados por frisos e molduras, com poucas e pequenas aberturas. Nos lotes assimétricos ou conformados por esquinas, os projetistas da época criam edifícios com cantos curvos que fundiam características do *Art Déco* às do expressionismo alemão segundo Erich Mendelsohn⁴⁹. Já nos lotes regulares de meio de quadra lançariam mão das rígidas e simétricas composições que lembram o racionalismo clássico de Auguste Perret. Mostra disso está no edifício Santa Júlia [fig.26], da construtora Gutierrez, Paula & Munhoz Ltda, concluído em 1950 que, embora constituísse uma das estruturas independentes em concreto armado mais altas da época (dezessete pavimentos), mostrava-se, esteticamente, como uma fusão entre os estilos *Art Déco* e o neocolonial. Outro exemplo está no edifício Miguel Calluf [fig.27/28], que abrigaria o Hotel Eduardo VII, junto à Praça Tiradentes, importante cartão postal de Curitiba, inaugurado em 19 de dezembro de 1954, ou seja, um ano após a inauguração do Centro Cívico de Curitiba. Tratava-se de uma esbelta torre de vinte andares situada em esquina de conformação aguda, construída em rigorosa estrutura de concreto armado segundo técnicas avançadas para o momento. Porém, externamente revela-se repleto de ornamentos, balaustradas, frisos e molduras que dificilmente o permitem situar como uma experiência inspirada no *Art Déco*, como sugere a curva acelerada da esquina, restando classificá-lo como um exemplo de um ecletismo no mínimo confuso.



Fig.26: Edifício Santa Júlia (1948-1950); foi um dos primeiros edifícios de apartamentos construídos em Curitiba pela então tradicional construtora Gutierrez, Paula & Munhoz Ltda. Em estética que funde os estilos *art-déco* e neocolonial, o edifício situa-se junto à recém criada Praça Osório, que define o final da Avenida Luiz Xavier. Imagem retirada de cartão postal.

Fig.27/28: O edifício Miguel Caluf abrigou por muitos anos o Hotel Eduardo VII, um dos mais tradicionais de Curitiba. Em estilo eclético, o edifício se situa em uma das esquinas da Praça Tiradentes, a mais central da cidade. Vistas externas.

Entre estas construtoras, de maioria pertencente a grupos descendentes de alemães e italianos, destacavam-se as seguintes empresas: Gutierrez, Paula & Munhoz Ltda; Irmãos Thá & Cia Ltda; Iwersen, Loyola & Pierrri S. A.; Mueller, Caron & Cia Ltda; Técnica e Industrial De Mari Ltda; Aranha S. A.; Construtora Paraná S. A.; Edificadora Paranaense e outras⁵⁰. Meister e Romeu Paulo da Costa, por exemplo, cumpriram estágios na Construtora Irmãos Thá antes de assumirem suas carreiras na iniciativa privada. Sob um *Art Déco* bastante despojado Paulo da Costa, em 1947, projetaria o edifício de apartamentos Marumby [fig.30], de 13 pavimentos, considerado na época um dos mais altos de Curitiba⁵¹. Em 1954, pela Construtora Paraná S. A. (Copara), Romeu Paulo da Costa que, então já havia concluído as obras da Biblioteca Pública do Paraná (1951), também projetaria o edifício de

apartamentos Rosa Ângela Perrone [fig.31] (dezesseis pavimentos), sob a mesma linguagem já aplicada ao edifício Marumby. Note-se, entretanto, que embora a arquitetura moderna já estivesse presente nos principais edifícios governamentais do Estado pelo menos desde 1951, como bem exemplificam o Centro Cívico (1951), o Teatro Guaíra (1951), o Grupo Escolar Tiradentes (1951), e mesmo a Biblioteca Pública (1951), do próprio Romeu, as empreiteiras insistiam em construir os edifícios habitacionais segundo estilos pré-modernos. Essa tendência historicista persistiria até o início dos anos 1960, quando o engenheiro civil e colega de turma de Meister e Paulo da Costa, agora também arquiteto egresso da Mackenzie, Elgson Gomes retornaria de São Paulo a Curitiba e passaria a impor ao mercado imobiliário local um pouco da experiência adquirida após vários anos de trabalho junto a Franz Heep [fig.32 e 33]. A arquitetura moderna, em Curitiba, finalmente chegava, também, à arquitetura de mercado e comercial.



Fig.29: Edifício Marumby (1947); um dos primeiros edifícios destinados a apartamentos em Curitiba (quatro unidades por pavimento), situado junto à uma das esquinas da Praça Santos Andrade. O eng. Romeu Paulo da Costa adota no edifício uma estética mais despojada e geométrica, porém, ainda sob fortes influências do *art-déco*. Vista da esquina.

Fig.30/Fig.31: Edifício Rosa Ângela Perrone (1954). Eng. Romeu Paulo da Costa. Edifício de apartamentos (dois por pavimento tipo) construído pela Construtora Paraná S. A.. Curitiba, PR. Vista da esquina.



Fig.32: Edifício Condomínio MAPI (1957), Balneário Caiobá, PR. Franz Heep e Elgson Ribeiro Gomes.

Fig.33: Edifício Paraná (1962-1965); Elgson Ribeiro Gomes; edifício de apartamentos situado em esquina das ruas Visconde do Rio Branco e Comendador Araújo. Perspectiva do edifício estruturado por sistema de lajes protendidas e poucos apoios.

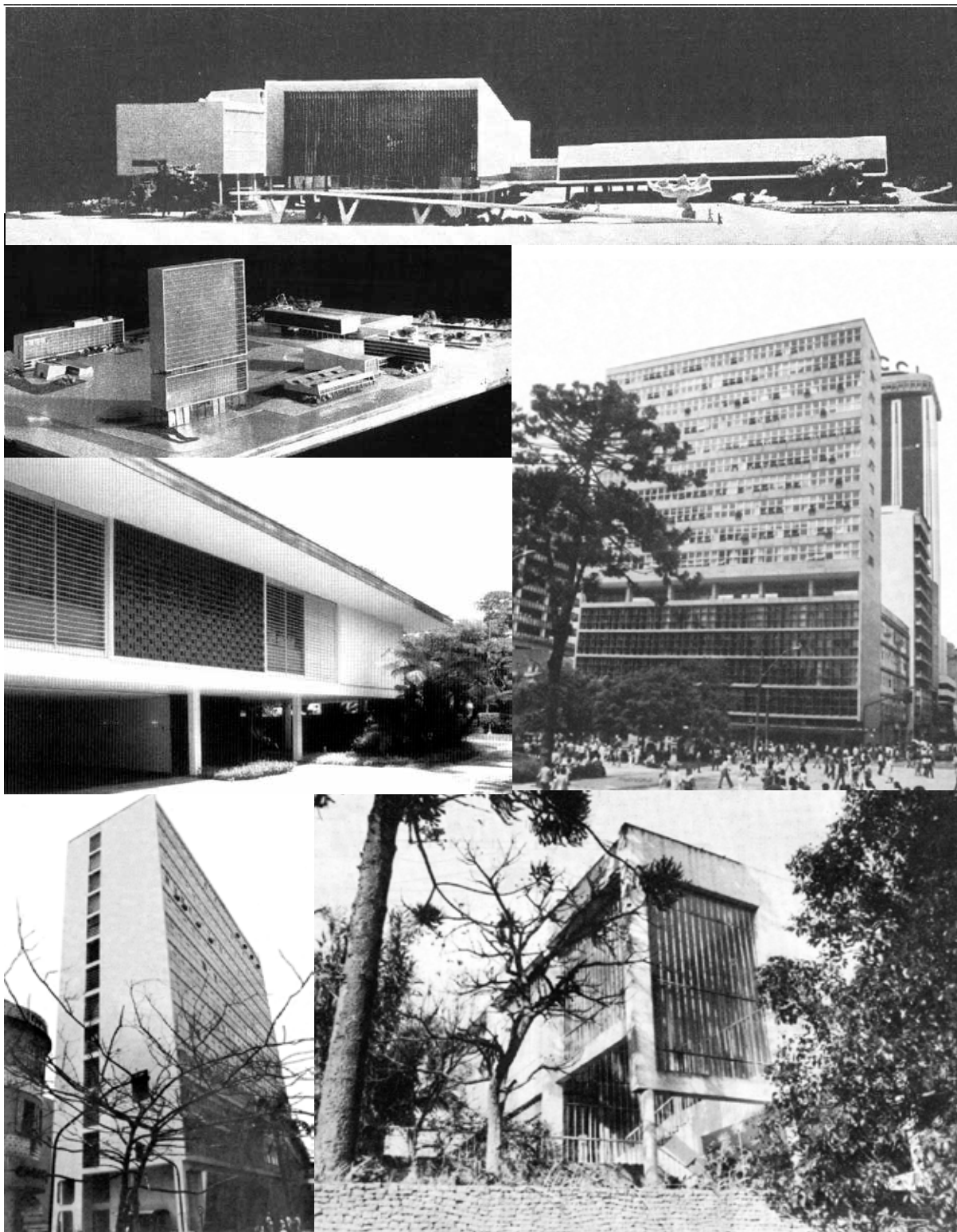


Fig. 34: Centro Cívico Estadual, em Curitiba (1951): Assembléia Legislativa do Estado do Paraná. Olavo Reidig de Campos.

Fig. 35: Centro Cívico Estadual; maquete do conjunto; em primeiro plano o Palácio das Secretarias do Estado, projetado por Sérgio Rodrigues. à esquerda o Palácio da Justiça projetado por Flávio Amílcar Regis.

Fig. 36: (esq. centro) Casa Manoel Bley Maia, Rua Carmelo Rangel, em Curitiba, projetada por Oswaldo Bratke no início da década de 1950; vista externa.

Fig. 37: (dir. centro) Ulisses Burlamaqui; edifício sede da Delegacia Regional do IAPAS (1955), Curitiba, PR. Vista externa.

Fig. 38: (inf.esq.) Franz Heep e Elgson Gomes; Edifício Souza Naves (1953). Vista externa.

Fig. 39: (inf.dir.) Vilanova Artigas, Casa João Luiz Bettega (1953), Curitiba, PR. Vista externa.

Portanto, na área da construção civil em Curitiba, até o início da década de 1960, não havia muitas opções para a criação dos projetos destinados a abrigar programas mais complexos ou sofisticados, quadro esse que se tornava ainda mais grave se a encomenda fosse sob a arquitetura moderna. A primeira opção, utilizada com frequência nas décadas de 1940 e 1950, estava na contratação de arquitetos de certo renome no Rio de Janeiro e em São Paulo. Estes, em sua maioria, realizavam os projetos sem comparecer à cidade, enviando-os prontos pelo correio. A segunda opção, como aqui já se antecipou, estava em contratar engenheiros civis locais.

Relacionado à primeira opção, surgiram importantes edifícios, especialmente de arquitetos cariocas, tais como Olavo Reidig de Campos [fig.34], Flávio Amilcar Régis, Sérgio Rodrigues⁵² [fig.35], Ulisses Burlamaqui⁵³ [fig.37], Ernani Vasconcelos⁵⁴, Paulo Antunes Ribeiro⁵⁵, Jorge Ferreira⁵⁶ e Sérgio Bernardes⁵⁷, além de outros bons exemplos vindos de arquitetos paulistas, como o próprio Vilanova Artigas⁵⁸ [fig.39], Franz Heep⁵⁹ [fig.38] e Oswaldo Bratke [fig.36]⁶⁰. A preferência pelos arquitetos do Rio de Janeiro pode ser facilmente explicada pelo sucesso, na época, da escola carioca, festejada nacional e internacionalmente. Seria esse sucesso da arquitetura moderna brasileira que prontamente convenceria aos governantes locais a escolherem-na como embalagem de suas ações políticas, como bem o demonstram as obras do Centro Cívico de Curitiba⁶¹, de 1951, de Azambuja e equipe de arquitetos cariocas, acima citados. Publicada no livro de Henrique Mindlin⁶² e na revista *Architecture D'Aujourd'hui* especial sobre o Brasil, nº42-43, de 1952, esta seria, por muito tempo, a obra moderna local de maior repercussão. Vale lembrar que os esforços por parte dos governantes paranaenses em contratar uma obra moderna para o Centro Cívico envolveram inclusive, num primeiro instante, um convite a Le Corbusier, porém, relação que acabou por não se consolidar⁶³.

O prestígio carioca também seria verificado na área do ensino, uma vez que, no final da década de 1950, quando a Universidade do Paraná (futura UFPR) buscava constituir uma faculdade de arquitetura, entraria em contato com Lucio Costa, a fim de elaborar um currículo básico para esse novo curso. Como se verá nos próximos capítulos, no entanto, estas conversações não evoluíam, chegando a um bom termo somente depois de contatar Vilanova Artigas, que oferece como referência um novo currículo em complexo processo de evolução que passaria a ser implantado na FAU USP apenas a partir de 1962, o mesmo ano de fundação do CAU UFPR.

A supremacia da influência carioca sobre Curitiba passa a ter seus dias contados no início da década de 1960. Neste mesmo momento cresce a importância de São Paulo, fato, aliás, ocorrido em âmbito nacional. Um bom exemplo disso está no já citado concurso administrativo para um novo Plano Diretor de Curitiba, lançado pela Prefeitura Municipal, em 1964, vencido pelo consórcio SERETE e Jorge Wilhelm.

Nesta ocasião, porém, a fim de se contrapor à proposta paulista, Gustavo Gama Monteiro (1925-2005), urbanista, arquiteto carioca, professor da UFPR e também funcionário da Prefeitura de Curitiba, sugere a contratação de Sérgio Bernardes para a elaboração de um plano urbano paralelo. Bernardes já conhecia Curitiba, uma vez que, no início da década de 1960 estivera na cidade a fim de elaborar o Plano Diretor do campus da recém fundada Universidade Católica. No entanto, mesmo após o acordo sobre os honorários, os trabalhos não evoluíam. Alegando problemas pessoais e sem aviso prévio, Bernardes deixaria de comparecer à reunião junto ao Prefeito Ivo Arzua, seus assessores e arquitetos envolvidos, oportunidade em que deveria apresentar suas intenções urbanísticas para a cidade.

Por outro lado, Wilhelm, que já trabalhara com Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi no concurso público para a sede do Jôquei Clube do Largo do Ouvidor, em 1959⁶⁴, a fim de melhor adequar seu estudo preliminar às reais necessidades da cidade, estabelece uma equipe local, conformada por professores de arquitetura, como o próprio Luiz Forte Netto, funcionários da prefeitura e jovens arquitetos egressos do CAU UFPR, entre eles Jaime Lerner. Esta equipe, portanto, que pode ser entendida como o embrião do futuro IPPUC,

instituto de pesquisa e planejamento urbano que elaboraria o verdadeiro Plano Diretor de Curitiba, baseado nas premissas iniciais lançadas por Wilhelm, aliás, plano urbanístico tido pela crítica como eficiente e inovador. Embora seja um exemplo bastante específico, simboliza, no entanto, o arrefecimento da influência carioca e do forte crescimento da cultura paulista entre os curitibanos, pelo menos no que se refere à arquitetura.



Fig.40: eng. Rubens Meister: Edifício Lydio Paulo Bettega/ sede do Departamento Regional do SESI (1962). Vista externa.

Fig.41: eng. Rubens Meister; Sede da CELEPAR (Cia. de Informática do Paraná) (1964); Curitiba, PR. Vista externa.

Fig.42: eng. Rubens Meister; Edifício comercial Atalaia (1967), Curitiba, PR. Vista externa.

Quanto à segunda opção, acima aventada, deve-se realçar que, embora engenheiros⁶⁵ por formação, estes profissionais seguiriam seus verdadeiros dons na busca incessante de novos conhecimentos no campo da arquitetura, complementando-os por meio de cursos à distância, viagens de estudo e assinaturas de revistas especializadas importadas. Esta condição local resultaria em pelo menos uma carreira consolidada na área de projetos, ou seja, a do já citado Rubens Meister⁶⁶ (1922-2009), formado em engenharia civil, em 1947. A partir de 1951, seria responsável pelo primeiro escritório de Curitiba inteiramente dedicado a projetos de arquitetura, de onde surgiria uma obra continuada e rigorosamente racionalista que ainda hoje compõem com dignidade a paisagem urbana de Curitiba. Meister, que é filho de suíços-alemães e educado na *Deutsche Knabenschule*⁶⁷ de Curitiba, vigiaria de muito perto as carreiras de Gropius e Mies van der Rohe, fontes de importantes influências para sua obra⁶⁸ [fig.40 a 42]. Como será demonstrado nos próximos capítulos, Meister foi também professor da cadeira de Projeto de Arquitetura⁶⁹ do curso de Engenharia Civil e o principal fomentador e organizador do futuro Curso de Arquitetura da UFPR.

Outro nome a ser lembrado é o de Ayrton João "Lolô" Cornelsen⁷⁰, dono de uma carreira no mínimo diversificada. Lolô, que, além de realizar algumas casas importantes segundo o ideário da escola carioca, como a sua própria casa (1946), faria o projeto da sede do Departamento de Estradas de Rodagem DER-PR (1958) [fig.45], em Curitiba, uma lâmina corbusiana de sete pavimentos, apoiada sobre colunas cilíndricas colossais. No entanto, excetuando-se a carreira de Meister, que se prolongou até os dias de hoje, esse importante

ciclo dos engenheiros projetistas apresentou-se bastante curto⁷¹. Embora não existam estudos muito detalhados sobre o assunto, pode-se considerar que este tenha ocorrido entre 1948, o ano em que Meister surge para a cidade com seu projeto para o concurso do Teatro Guaíra⁷², e 1960⁷³, ano do projeto do Edifício América, do arquiteto Elgson Ribeiro Gomes, que marca seu retorno de São Paulo a Curitiba já como arquiteto, dando início à sua produtiva carreira. As obras de Elgson marcam o início do ciclo dos arquitetos, consolidado ainda pela chegada dos professores imigrantes do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR, a partir de 1961/1962. O ciclo dos engenheiros, portanto, é principalmente caracterizado por obras pontuais exemplares, entre estas as pertencentes a nomes como: Romeu Paulo da Costa⁷⁴ (1924-), André Masini⁷⁵, Gerhard Leo Linzmeyer⁷⁶ [fig.44], Edmir d'Ávila⁷⁷ [fig.43] e Giacomino Carlo Klausius⁷⁸ [fig.46]. Toda essa produção, embora importante, teve pouca ou nenhuma repercussão nas revistas especializadas da época⁷⁹, com certeza não pela qualidade das obras, mas pela inexpressividade de Curitiba no cenário nacional. Talvez, por isso mesmo esta obra tenha sido também relegada a um segundo plano na própria cidade de Curitiba e, pior, esquecida pelas futuras faculdades de arquitetura locais. Há hoje, por parte destas e dos órgãos ligados à pesquisa da arquitetura, um ainda tímido processo de reconhecimento e levantamento dessas obras, muitas delas já demolidas ou profundamente alteradas.

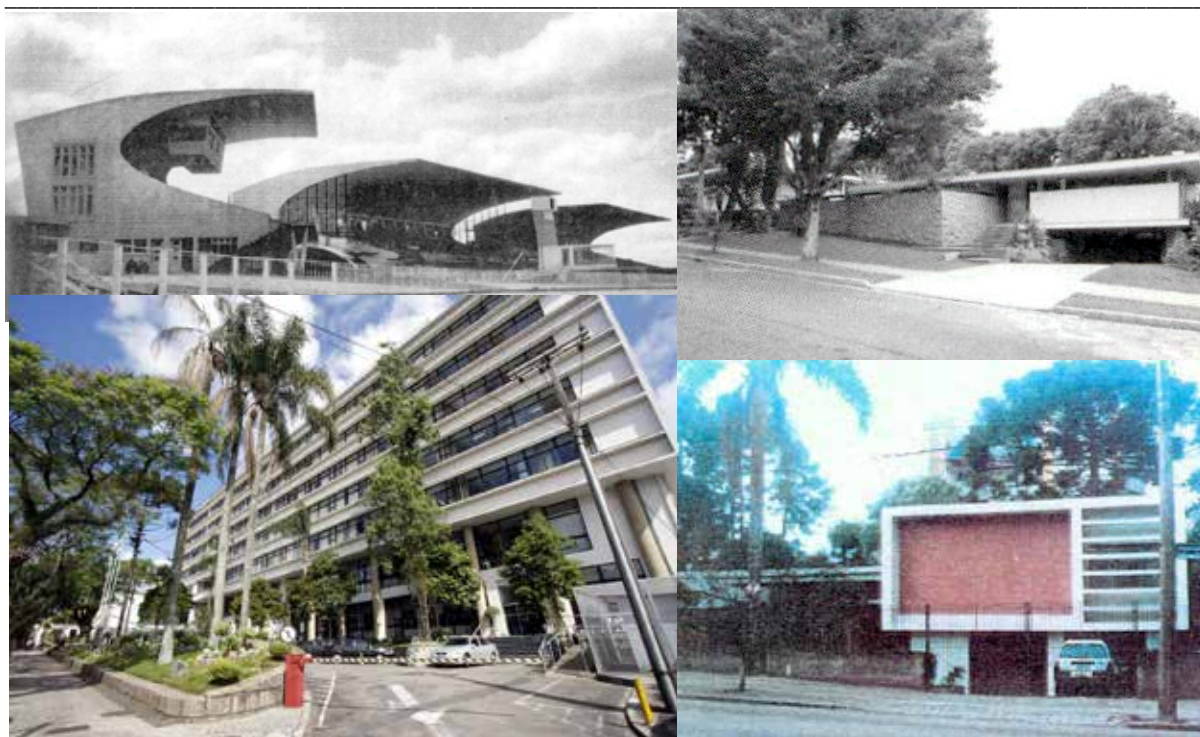


Fig. 43: Eng. Edmir d'Ávila; Hipódromo do Tarumã, Curitiba, 1952. Estruturas em concreto mediante cobertura em balanço.

Fig. 44: (sup.dir.) eng. Gerhard Leo Linzmeyer; Casa Orlando Kaesemodel (1964), Curitiba, rua Carmelo Rangel.

Fig. 45: (inf.esq.) Ayrton João "Loló" Cornelsen⁸⁰; sede do DER PR (1958), Curitiba, PR. Influências da escola carioca.

Fig. 46: eng. Giacomino Carlo Klausius; casa Cramer Von Clausbruch (1954), Curitiba, bairro Cabral.

Vale lembrar aqui a relação entre esse período dos engenheiros e as características da imigração ocorrida em Curitiba, cidade que, desde fins do século XIX, recebeu fluxos imigratórios vindos de diferentes países da Europa, entre estes: Itália; Polônia; Alemanha e Ucrânia. Destes, porém, as que se apresentaram sob características mais urbanas foram as imigrações vindas da Itália e da Alemanha que desde cedo demonstrariam habilidades em relação às complexidades da mecânica, da elétrica, e da construção civil, áreas em que foram pródigos em Curitiba, estabelecendo pequenas fábricas, tornearias, fundições e construtoras. Essa cultura urbana foi transferida para as gerações futuras que logo demonstrariam o gosto pela engenharia e arquitetura. A familiaridade da língua possibilitava

manter correspondência e a importação de publicações especializadas alemãs, fato que propiciaria, por parte dos filhos desses descendentes, uma afinidade natural em relação aos fatos surgidos e protagonizados pelo país de origem. Segundo esse aspecto, nota-se em alguns projetistas locais, como Gerhard Léo Linzmeyer⁸¹, Frederico Kirchgassner, Romeu Paulo da Costa e, especialmente Rubens Meister, uma franca aceitação dos ideários de Mies van der Rohe e Walter Gropius, embora também haja em menor grau influências de Le Corbusier. Entretanto, ao se comparar as obras do período destes engenheiros àquelas encomendadas aos arquitetos paulistas e cariocas, se perceberá que a proporção dessas influências aparece invertida.

Para concluir, portanto, além de responder às encomendas para edifícios culturais, educacionais e administrativos realizadas pelo Governo do Estado, o ciclo dos engenheiros se caracteriza ainda pelo início da verticalização da cidade por meio de edifícios de escritórios e apartamentos, situados quase que exclusivamente no centro da cidade. Neste curto período de tempo, que ocorre num momento em que se buscava ser moderno, mas sem se saber como, estes engenheiros protagonizariam um importante processo de depuração. Assim, a arquitetura de ares pré-modernos, própria da virada da década de 1950, rapidamente seria substituída por outra, bastante depurada, de formas cúbicas, de características planares e rica em transparências, em que, finalmente, a supra-estrutura do edifício, independente e em concreto armado, mesmo que revestida, passa a conduzir a solução plástica final. Embora inicialmente verificada em raros exemplos de excelência, tratava-se da arquitetura moderna em sua mais pura essência.

10) O CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ/ CAU UFPR: SUAS CAUSAS E SEUS EFEITOS

A fim de melhor avaliarmos as bases para o surgimento da Escola de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná, em 1962, deve-se fazer um rápido resgate da grande discussão ocorrida em torno do sistema de ensino vigente nas três décadas anteriores, especialmente após 1945, momento em que a legislação federal passaria a permitir o ensino da arquitetura em faculdades autônomas, uma vez que, até então, a arquitetura comparecia como um curso anexo às estruturas acadêmicas que reuniam áreas consideradas congêneres. Note-se que o desenvolvimento dessa trama complexa foi sempre acompanhado de perto pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil (IAB), fundado em 1935, entidade que seria responsável pela defesa dos interesses do arquiteto e da arquitetura nacional.

Estas discussões abordavam dois grandes temas distintos, porém intimamente interligados: um de âmbito profissional e outro de base educacional. O primeiro defendia uma área de atuação profissional específica para o arquiteto, enquanto o segundo buscava meios para a independência das escolas de arquitetura que, em sua maioria, ainda estavam vinculadas às estruturas das Belas Artes ou das engenharias. Em outras palavras, as escolas de arquitetura do país estavam invariavelmente ligadas aos cursos de engenharia, que potencializavam a formação técnico-científica, ou às escolas de belas-artes, de formação exclusivamente artística, ou seja, estruturas curriculares que, segundo a nova postura da época, já nasciam com deformações em sua origem. Portanto, o que se tinha implantado no Brasil, até então, era uma estrutura baseada no sistema francês que, desde o século XVIII ministrava o ensino da arquitetura nas escolas *Beaux-Arts* e o ensino das engenharias nas escolas *Polytechniques*.

Nesse sentido, Carlos Comas faz a seguinte observação sobre o surgimento das primeiras escolas de arquitetura no Brasil ao longo do tempo, ora ligadas ao modelo *beaux-arts*, ora ao modelo *polytechnique*:

Do ponto de vista da formação profissional, o modelo da *Beaux-Arts* parisiense é a referência para o Curso de Arquitetura da Escola Nacional de Belas Artes do Rio, que substitui,

desde 1889, a Academia Imperial de Belas Artes, fundada em 1826. O modelo da *Polytechnique* é a referência para o Curso de Engenharia Civil da Escola Politécnica do Rio, estabelecida em 1874 e sucessora, em linha direta, da Academia de Desenho (...). Na mesma veia abre em 1894 o Curso de Engenheiro Arquiteto da Escola Politécnica de São Paulo. Os professores mais destacados são os nomes mais proeminentes da profissão nas duas cidades. Na Belas Artes, é o espanhol Adolfo Morales de los Rios, aluno da Beaux-Arts de Paris entre 1877 e 1882, naturalizado brasileiro em 1891, professor concursado em 1897. Na Politécnica paulista, é o diretor Ramos de Azevedo, formado em Gand. Em 1896, se fundam a Escola de Engenharia de Porto Alegre e da Bahia, em 1905 a Escola Livre de Engenharia de Pernambuco, todas oferecendo a especialidade de engenheiro arquiteto. Porto Alegre contrata professores alemães e norte-americanos. A fundação em 1917 do Curso de Arquitetura da Escola de Engenharia da Mackenzie paulista confirma a influência francesa, com toque norte-americano. Seu primeiro diretor é Christiano Stockler das Neves, formado sob Paul Cret em Pennsylvania⁸².

Pode-se dizer, portanto, que no Brasil, o núcleo principal do modelo *beaux-arts* se encontrava no Rio de Janeiro, sob a guarda de Adolfo Morales de los Rios, enquanto o modelo *polytechnique* se estabelecera em São Paulo, sob a vigia de Ramos de Azevedo. No entanto, como se viu acima, a Escola Politécnica de São Paulo, em seu período de funcionamento (1894 a 1954), ofereceria o curso de engenheiro-arquiteto, que, segundo esclarece Sylvia Ficher, teria certas peculiaridades:

(...) diferentemente de Paris e do Rio de Janeiro, onde os arquitetos eram formados em uma escola integrada ao ensino artístico, em São Paulo a arquitetura veio a ser estudada como uma das especialidades da engenharia. Ou seja, o curso de arquitetura da Politécnica visava formar engenheiros-arquitetos preparados para *projetar e construir* edificações, em contraste com seus colegas engenheiros civis, que deveriam *projetar e construir* obras de engenharia: pontes, viadutos, portos, canais, estradas de ferro e de rodagem, redes de água e esgoto etc.⁸³

Apenas dois anos depois da fundação da Escola Politécnica de São Paulo, em 1896, "começaria a funcionar a Escola de Engenharia do Mackenzie College, instituição particular de cunho confessional e sujeita, pelas injunções de sua criação, às leis do estado de Nova York⁸⁴". Esta escola também ofereceria o curso de engenheiro-arquiteto de 1917 a 1946.

10.1) O EXEMPLO DA ENBA RJ

No Brasil, os modelos *beaux-arts* e *polytechnique* conviveram em paz até a década de 1930, momento em que a arquitetura moderna entra em cena, trazendo evidentes sinais de ruptura. Segundo relembra Maria Teresa de Stockler e Breia, "a transição da valorização da arquitetura neoclássica para a moderna deu-se antes na vida prática, com a produção de vários arquitetos que, embora tendo tido sua formação acadêmica sob os moldes da *École des Beaux-Arts*, buscaram uma expressão arquitetônica a qual consideravam mais compatível com a nova realidade que se delineava, tendo a produção industrial como fonte de inspiração⁸⁵". Diferentemente de outros países, como a França, por exemplo, no Brasil, a rápida aceitação da arquitetura moderna por parte do patronato em geral, preocupado em transferir uma idéia de modernidade e desenvolvimento social, seguido de perto pelas classes sociais mais abastadas, ocorreria muito antes que nas escolas de arquitetura em que reinava o paradigma *beaux-arts* de ensino. Estas escolas, por longo período entenderiam a arquitetura moderna como mais um estilo da moda, recusando-se a aceitá-la.

Note-se, portanto, que a crise surgida não estava relacionada à linha de ensino que uma escola de arquitetura poderia adotar, ou seja, artística ou técnica, mas na transição da arquitetura neoclássica para a arquitetura moderna. O que estava em pauta era o que Pedro Palazzo de Almeida denominou de o "projeto de desmonte do sistema Beaux-Arts⁸⁶".

Saliente-se que a independência das escolas de arquitetura dos modelos Politécnica/Belas-Artes não envolvia apenas o desligamento físico das entidades de origem, mas, principalmente, a liberdade filosófica, condição sob a qual se poderia construir, finalmente, segundo acreditava-se na época, uma educação adequada à nova arquitetura que então se realizava, a arquitetura moderna. Essa disputa pela hegemonia, travada entre modernos e acadêmicos, se estenderia de 1930 à fundação de Brasília. As primeiras batalhas seriam vencidas pelos acadêmicos. Um bom exemplo das baixas dessa luta inglória está em Lucio Costa, que, ainda no final de 1930, ao ser nomeado diretor da escola Nacional de Belas Artes pelo novo chefe de gabinete do Ministério da Educação, Rodrigo de Mello Franco, tentaria implantar agressivas reformas por meio de uma série de modificações na grade curricular e, principalmente, pela substituição de professores do corpo acadêmico. Segundo Roberto Segre:

A medida, conseqüência da ascensão de Getúlio Vargas ao poder, transformou radicalmente o ensino da arquitetura na tradicional instituição. Alguns professores adeptos do conservadorismo foram marginalizados, porém conseguiram mobilizar a burocracia acadêmica contra as mudanças levadas a cabo por Costa, que, pressionado, deixou a direção da escola no ano seguinte. Dessa forma, o neocolonial e os estilos "classicizantes" persistiram em prédios públicos na década de 1930 e a Faculdade Nacional de Arquitetura, criada a partir da Escola Nacional de Belas-Artes, passou a funcionar como uma espécie de baluarte do movimento conservador até os anos 1950⁸⁷.

O exemplo da Faculdade Nacional de Arquitetura integrada à Universidade do Brasil, acima relatado por Segre, surgido da separação do Curso de Arquitetura da ENBA do Rio de Janeiro, ilustra a tendência que passa a ocorrer a partir de 1945, quando os cursos de arquitetura desvinculam-se de suas tradicionais estruturas originais, transformando-se em faculdades de arquitetura independentes, re-localadas em novas sedes. Na maioria dos casos, a filosofia do ensino da arquitetura permanecia a mesma, ou seja, de tradição Beaux-Arts. O que se via, portanto, embora sob nova roupagem, era a continuidade de uma educação desvinculada das reais necessidades em curso no país. Henrique Mindlin alertara sobre esse descompasso que, note-se, ocorreria no período áureo da arquitetura brasileira: "o estudante de arquitetura de hoje ainda é, e continuará sendo, até que a situação melhore, exatamente o que foram seus colegas que criaram a arquitetura moderna no Brasil: autodidatas."⁸⁸ Segundo Lauro Cavalcanti, Mindlin colocara:

(...) o dedo sobre uma ferida que, infelizmente, trará sérias conseqüências: a desvinculação da prática profissional do ensino da arquitetura. De fato, a Faculdade de Arquitetura foi a única área na qual os modernistas foram, ainda nos anos 30, duas vezes derrotados por seus oponentes acadêmicos: na demissão de Costa da direção da Escola Nacional de Belas Artes e na recusa categórica pela Congregação de seus planos para a Cidade Universitária⁸⁹.

Na realidade, a derrota dos modernos, no campo do ensino no Rio de Janeiro, foi mais profunda, uma vez que:

A Faculdade de Arquitetura da UFRJ não contou em seus quadros com nenhum dos arquitetos considerados mais significativos da corrente moderna. Sérgio Bernardes deu apenas algumas aulas e se demitiu. Affonso Eduardo Reidy perdeu concurso para catedrático da cadeira de projeto para o muito menos expressivo Paulo Camargo de Almeida. O crítico de arte Mário Pedrosa, com uma tese pioneira sobre arte abstrata e *gestalt*, depois internacionalmente reconhecida, foi preterido na cátedra de história da arte pelo político, dono de estabelecimento de ensino e historiador Flexa Ribeiro⁹⁰.

Baseado nesse cenário, Cavalcanti defende a tese de que, pelo menos na cidade do Rio de Janeiro:

Os modernos, por seu turno, reagem nutrindo certo desprezo pelo ensino formal, apostando em uma visão artística da carreira, valorizando o dom e talentos inatos que seriam, por definição, intransmissíveis. Tal fato tem como consequência para os alunos a crença de que é no trabalho que se aprende, supervalorizando os estágios em escritórios dos expoentes modernos; é, por outro lado, reforçado um perfil individualista da carreira, fator que certamente contribuiu para maior fraqueza do movimento moderno no Rio de Janeiro: a não formação de 'escola' e sucessores à altura da primeira geração, acarretando um declínio de qualidade e pouco rigor nos projetos mais recentes.

10.2) A FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE: 1947

Outro exemplo da continuidade do academicismo está na Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie, que, de forma ainda mais radical que a Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro, manteria suas origens centradas no paradigma *beaux-arts* em detrimento da tendência que então se estabelecia em direção à arquitetura moderna.

A Faculdade de Arquitetura Mackenzie, fundada em 7 de julho de 1947, era herdeira do curso de engenheiro-arquiteto da Escola de Engenharia da mesma instituição, fundada em 1917 pelo arquiteto Christiano Stockler das Neves (1889-1982). "Este professor, ferrenho admirador do paradigma *beaux-arts*, foi diretor do curso durante todo o período de sua existência (1917-1947) e primeiro diretor da faculdade como unidade autônoma, até 1956. A criação da Universidade Mackenzie, em 1952, levou-o ao cargo de vice-reitor, que acumulou com o de diretor, até sua aposentadoria, em 1956⁹¹".

Stockler das Neves foi um homem bastante ativo, uma vez que, além do cargo de diretor e professor da Mackenzie, ainda foi um arquiteto produtivo, como bem demonstra a Estação Júlio Prestes, em São Paulo, projetada por ele em estilo francês Luís XVI (1925-1938). Christiano das Neves formou-se em arquitetura, em 1911, na *University of Pennsylvania*, nos Estados Unidos, onde mais tarde, também se graduaria Louis Kahn (1920-1924). Esta escola era dirigida pelo franco-americano Paul Philip Cret (1876-1945) que, por sua vez, graduara-se na *École des Beaux-Arts* de Paris. Cret, que era "discípulo de uma ala progressista e racional da escola parisiense, defendia que a arquitetura era uma arte de resolver problemas atuais, visão pragmática e utilitária que acabou marcando toda uma geração de novos arquitetos americanos, em especial Louis Kahn⁹²". Após formar-se, Kahn trabalhou no escritório de Paul Cret, onde "teve influência indireta de métodos e teorias de Choisy, Guadet, Grommort, do Estruturalismo de Violet-le-Duc, do Racionalismo de Durand, do Classicismo racionalista de Labrouste, e outros expoentes do séc. XIX Francês⁹³". Segundo Abílio Guerra, "a formação no Mackenzie, implantada por Christiano Stockler das Neves, balizava-se pelo curso freqüentado por seu idealizador nos EUA que, por sua vez, era fortemente influenciado pela *École Beaux-Arts* de Paris. Assim, o Mackenzie mantinha algumas semelhanças com o estudo de arquitetura no Rio de Janeiro, contrastando com o ensino da Politécnica, onde imperava a visão técnica⁹⁴".

Enquanto Stockler das Neves esteve na direção desta escola, a arquitetura moderna não foi admitida em hipótese alguma, fato que gerou constantes e enfáticos protestos por parte dos alunos, uma vez que consideravam que os ensinamentos da escola não mais correspondiam à realidade. Note-se que aquela faculdade passaria a aceitar, ainda que de forma gradual, o paradigma moderno, apenas após a aposentadoria do professor Stockler das Neves, em 1956. O símbolo dessa mudança foi Franz Heep, contratado como professor da disciplina de Projeto, em 1958⁹⁵.

A Faculdade de Arquitetura Mackenzie talvez tenha sido a última trincheira do academicismo *Beaux-Arts*. Passados vários anos desde sua rendição ao moderno e após a malfadada reforma do ensino da arquitetura, ocorrida a partir do início dos anos 1960, hoje se volta a olhar com respeito a direção de Stockler das Neves, naquela escola. Prova disso está na história dos alunos ali formados, responsáveis por uma arquitetura da mais alta

qualidade, cada vez mais reconhecida no Brasil e no exterior. Entre estes poderiam ser citados: Oswaldo Bratke (1930), Carlos Millan (1951), Jorge Wilhelm, Fábio Penteado (1953), Roberto Aflalo, Paulo Mendes da Rocha (1954), João Eduardo de Gennaro (1954), Alfredo Paesani (1954), Pedro Paulo de Mello Saraiva (1955). Também dessa escola viriam os quatro arquitetos paulistas imigrados à Curitiba, responsáveis diretamente pela mudança ocorrida na arquitetura realizada naquela cidade. São eles: Luiz Forte Netto (1958), José Maria Gandolfi (1958), Joel Ramalho Júnior (1959) e Roberto Luiz Gandolfi (1961). Além deles, o arquiteto Elgson Ribeiro Gomes também lá se graduaria, ingressando no curso em 1948 e concluindo-o em 1958. Gomes preferiu afastar-se temporariamente da faculdade para dedicar-se com exclusividade ao trabalho realizado no escritório de Franz Heep, período que, além de uma forte amizade, resultou em conhecimento e parceria em dois importantes edifícios no Paraná⁹⁶.

10.3) A FACULDADE DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO (FAU USP): 1948

A Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo deve ser citada, uma vez que é uma das primeiras a aceitar a arquitetura moderna e a implantar reformas em seu ensino. Para compreendê-lo, no entanto, faz-se necessário uma rápida recapitulação. A fundação da Universidade de São Paulo (USP) ocorreria em 25 de janeiro de 1934 pelo Decreto Estadual nº 6.283. A USP absorvia em sua nova estrutura as instituições estaduais de ensino superior, entre estas a Escola Politécnica. A 21 de junho de 1948 seria criada por decreto a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da USP que, no início funcionaria na própria Politécnica, no bairro da Luz, sendo transferida por volta de 1950 para sede própria, na Vila Penteado, à Rua Maranhão nº 88. Em 1949 assume como seu diretor Anhaia Mello. Diferentemente da Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie, a FAU USP, liderada por Anhaia Mello, não fazia restrições à arquitetura moderna. Nesse aspecto, vale citar Sylvia Ficher:

Quanto ao ensino na FAU, esse iria se caracterizar pela manutenção de certos ideais politécnicos ligados ao conhecimento técnico da construção e ao racionalismo arquitetônico, pela preocupação quase exclusiva de Anhaia Mello com o urbanismo e pela orientação do debate estético para o modernismo. No que se refere ao último aspecto, novamente seu papel foi ímpar, na medida em que, como diretor, era o responsável pela contratação de novos professores para completar o corpo docente advindo da Politécnica. E foi por seu intermédio que para ela entrou uma série de arquitetos de formação carioca e orientação moderna, tais como Alcides da Rocha Miranda (arq. ENBA, 1932), Hélio Queiroz Duarte (arq. ENBA, 1931) e, posteriormente, Eduardo Corona (arq. FNA, 1946). Por sua iniciativa, em 1950 José Zanine Caldas foi contratado, como assistente de Rocha Miranda na disciplina de 'Plástica', para organizar a oficina de maquetes da escola. Em 1951, chegou a convidar Oscar Niemeyer (arq. ENBA, 1934) para lecionar; porém, como a reitoria vetou o contrato, alegando a afiliação comunista daquele arquiteto, em junho se exonerou da direção⁹⁷.

Artigas, que a partir de 1950, seria uma figura central na busca pelos novos rumos da FAU, relembra que as reformas eram absolutamente necessárias, uma vez que o estudo da arquitetura ministrado pelo Curso de Engenheiro-Arquiteto da Politécnica possuía enormes deformidades:

O curso de Arquitetura, na escola politécnica, era, no fundo, um curso de Engenharia Civil que incluía um programa de Pequenas e Grandes Composições, como se fizera nas Belas Artes. Depois tínhamos aulas de história da Arquitetura e uma cadeira de Estética e Urbanismo, que era o Anhaia Mello quem dava, para o 4º e o 5º anos.

As Pequenas e Grandes Composições tratavam da parte compositiva, por assim dizer, de criação artística ou estética. Era abandonada para os italianos artesãos, que o escritório do

Ramos de Azevedo trouxe para o Brasil: Henrique Vio, Felisberto Ranzini. Eram os *disegnatori* italianos⁹⁸.

Deve-se ter em mente que essa ação revisionista em relação ao ensino da arquitetura não era apenas uma iniciativa brasileira. Note-se que apenas um ano antes, em 1949, ocorrera o CIAM VII, em Bérgamo, na Itália, congresso que marcaria a ocorrência dos primeiros conflitos internos e, portanto, segundo a classificação de Kenneth Frampton⁹⁹, inauguraria a terceira e última fase dos Congressos Internacionais de Arquitetura Moderna. Um dos temas desse congresso foi, justamente, a estrutura das escolas de arquitetura, em que, no que diz respeito à grade curricular, se ressaltou a importância do ensino da história, disciplina que fora até então negada pelas escolas mais radicais, voltadas para a arquitetura moderna e organizadas segundo o modelo da BAUHAUS.

No entanto, se em Bérgamo os mestres já se preocupavam em corrigir os desvios de rumos ocorridos com o ensino da arquitetura moderna, Artigas ainda lutava para o estabelecimento de um terreno fértil onde lançar as primeiras sementes do que seria um novo ensino da arquitetura. Na busca por uma nova conceituação, Artigas desde cedo deixaria claro quais eram os alvos a serem modificados: “as raízes engenheiras da Politécnica” e a “tradição Belas-Artes”:

A partir da fundação da FAU, minha participação no ensino começa a se estruturar de forma mais conseqüente, sempre em luta com os conceitos de ensino da Arquitetura. Esses conceitos estavam ligados, em parte às raízes *engenheiras* da Politécnica e, por outro lado, às tradições de Belas Artes que a regulamentação federal tinha para a Arquitetura. Foi criada uma Faculdade de Arquitetura original, no Brasil e na América Latina, com uma realidade artística voltada para o fazer, não para o exibir¹⁰⁰.

A FAU USP seria uma das primeiras escolas a iniciar o processo de implantação da reforma curricular, em 1962, reforma essa resultada de uma longa busca pela autonomia do ensino da arquitetura que, pode-se dizer, iniciara com a curta passagem de Lucio Costa na direção da ENBA do Rio de Janeiro, em 1931. Neste espaço de tempo ocorre uma transformação no ensino, que passa de uma posição acadêmica (de tradição *beaux-arts*), e tecnocrática (de tradição politécnica), para a condição moderna, influenciada pela escola Bauhaus e pela arquitetura de Le Corbusier. Essa evolução, evidentemente contaria com o auxílio de outros importantes vetores. Sobre isso assim comentaria Vilanova Artigas:

O segundo pós-guerra encontrou os arquitetos brasileiros suficientemente prestigiados para começar a planejar a educação e a formação de novos quadros de arquitetos. Para isso foi muito importante a reorganização a partir de 1944 do Instituto dos Arquitetos do Brasil. Entidade nacional e única agremiação de todos os arquitetos brasileiros, o IAB desde o 1º Congresso Nacional de Arquitetos realizado em 1944 em São Paulo dedicou-se a incentivar o aperfeiçoamento do ensino da Arquitetura e a fundação de novas faculdades de Arquitetura dentro das universidades, separadas das escolas de engenharia.¹⁰¹

A FAU USP, que tem suas origens ligadas a esse movimento, portanto, definiria sua nova estrutura curricular baseada na noção de arquitetura como uma disciplina agregadora de funções, subdividida em três grandes departamentos (o departamento de projetos; o departamento de tecnologia e o departamento de história) que, por sua vez, coordenariam quatro grandes áreas de atuação: urbanismo, desenho industrial, comunicação visual e o projeto de edifícios. Artigas assim explicaria essa decisão:

Na reforma de 62, partimos de uma visão mais ampla da arquitetura, fora do âmbito do próprio edifício. O Urbanismo era fácil de compreender como parte da Arquitetura, mas incluímos também a programação da Comunicação Visual e de Desenho Industrial. Com isso, o arquiteto, feito pela FAU, passava a enfrentar o total do meio ambiente como temática: desde o planejamento da estrutura urbana, passando pelo objeto industrial, até a

programação dos edifícios que deveriam compor a cidade. Procurei incluir, dentro do projeto do edifício, o programa de ensino de 62¹⁰².

No entanto, segundo Ruth Verde Zein, essa reforma curricular nunca chegou a ser plenamente implantada na FAU USP, pelo menos como fora idealizada inicialmente por Artigas:

As mudanças no currículo, propostas nos debates de 1962 só serão parcialmente efetivadas a partir dos anos seguintes, e só afetarão plenamente os formandos a partir de 1968, ano em que há novos debates e novas modificações curriculares são implementadas, portanto, só fazendo efeito pleno após 1973; ou talvez nunca, exatamente, já que não foram plenamente concretizadas por quem as propunha, devido ao violento corte provocado pelas cassações políticas de fins de 1968 e começo de 1969, com afastamento compulsório de alguns professores e a dificuldade de prosseguir abertamente no debate em face da situação política que se implantava¹⁰³.

Realmente, com a impetração do AI-5, em 1969, pelo presidente militar Artur da Costa e Silva, não só Vilanova Artigas, mas também Paulo Mendes da Rocha e Jon Maitrejean seriam cassados de seus cargos, ação que colocaria em cheque toda a reforma em andamento.



Fig.47: Álvaro Siza Vieira; Escola de Arquitetura do Porto, Portugal. Arquitetura de volumes fragmentados e isolados organizados em torno de um pátio aberto.

Fig.48: Vilanova Artigas: FAU USP; edifício tipo monobloco organizado em torno de um grande vazio central coberto.

Para concluir, vale lembrar que todo esse debate em torno da reestruturação curricular ocorrido na FAU USP [fig.48], coincidiria com o processo de projeto da sede dessa escola, realizado por Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, entre 1961 e 1962, obra que seria construída entre 1965 e 1968. É inegável que nesse edifício está muito da filosofia defendida por Artigas, que abrange a noção de cidadania, liberdade e democratização dos conhecimentos. Como contraste conceitual, vale compará-lo à Escola de Arquitetura da Universidade do Porto [fig.47], projetada por Álvaro Siza Vieira, em 1986. O primeiro se trata de um grande e único edifício sem portas a separar o espaço público do espaço privado, com sua grande área coletiva interna iluminada por abundante luz natural e, coroado pelas salas de aula prática de projeto, resolvidas sem divisões físicas e em grande espaço contínuo. O segundo é constituído por vários sólidos entrecortados e semi-separados, destinados a abrigar cada um uma diferente função. Em lado oposto do pátio central descoberto, estão quatro blocos cúbicos próprios e isolados entre si, um para cada ano do curso, com pequenas salas de projeto pouco aberturas para o exterior. Enquanto Siza busca a penumbra, a compenetração e certo isolamento do aluno, Artigas busca a luz, a extroversão,

o encontro e a troca contínua de experiências. Sobre sua demissão e seu projeto para a FAU, assim referiu-se Artigas:

Minha demissão se inseriu no contexto de caça as bruxas que se instalou no país. O curioso é que ela ocorreu no mesmo ano da inauguração e da premiação, pela Bienal, do prédio da FAU. O Prêmio Jean Tschumi, que é ligado ao ensino da arquitetura, me foi dado por ter desenvolvido toda a programação de ensino da FAU. Em 72, eu já estava cassado há três anos¹⁰⁴.

10.4) O CURSO DE ARQUITETURA E URBANISMO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ (CAU UFPR): 1962

Viu-se aqui que, até o início da década de 1960 as demandas por projetos arquitetônicos mais sofisticados ainda eram cumpridas, não sem sacrifício, por engenheiros civis locais e por arquitetos contratados em outros Estados¹⁰⁵, uma vez que em Curitiba não havia uma escola de arquitetura e, portanto, eram raros os arquitetos ali residentes. No entanto, com o aquecimento agressivo da atividade econômica e com o aumento populacional, verificado ainda em meados da década de 1950, ficou claro para alguns dos profissionais atuantes nas áreas do projeto e da construção civil a precariedade da situação e a urgente necessidade de implantação de um curso de arquitetura na cidade.

Entre a percepção do problema e a decisão de resolvê-lo, entretanto, há grande diferença, uma vez que, em meados da década de 1950, não estava esclarecido, mesmo para a Reitoria da Universidade Federal do Paraná, o que era ou quais deveriam ser as funções e atribuições do arquiteto e por que estas não poderiam ser realizadas por um engenheiro. Assim, por parte não só dos responsáveis pelos altos cargos administrativos, mas do público curitibano em geral, a noção que predominava era a de que arquitetos e engenheiros desenvolviam as mesmas atividades e, uma vez que já existia uma escola de engenharia na cidade desde 1919, por que criar-se uma segunda? Bastaria, portanto, ampliá-la.

Este quadro também pode ser explicado pelo fato de que Curitiba estava à margem das discussões realizadas, desde o início dos anos 1930, pelas faculdades de arquitetura e pelas entidades de classe existentes nos centros maiores do Brasil, entre elas o IAB, que, note-se, teria seu Departamento Regional fundado em Curitiba apenas em 1962.

Seria necessário, portanto, para a criação de um curso de arquitetura em Curitiba, a ruptura de uma longa inércia por meio da demonstração da importância do profissional arquiteto para a construção de uma sociedade desenvolvida. Para isso contribuiriam o sucesso obtido pela arquitetura brasileira no exterior, bem como as carreiras de Oscar Niemeyer e de Lucio Costa. Também as obras do Centro Cívico de Curitiba, em andamento desde 1951, projetadas por arquitetos cariocas, somariam para a construção de um quadro favorável. Se ainda restasse alguma dúvida, seriam colocadas por terra com a inauguração de Brasília, projetada em toda sua complexidade por arquitetos brasileiros.

A primeira intenção em se criar um curso de arquitetura partiu da Universidade Católica do Paraná¹⁰⁶, quando de sua fundação, na década de 1950, "cogitou-se incluir o curso de arquitetura em sua estrutura original. A iniciativa, porém, não vingou¹⁰⁷". Segundo depoimento de Elgson Gomes, a Universidade Federal do Paraná, que possuía o curso de Engenharia Civil, a princípio não demonstrou grande simpatia sobre o assunto:

Devido a sua rígida formação de engenheiro civil - classe que, por décadas via preconceituosamente o surgimento dos profissionais da arquitetura – o Reitor Flavio Suplicy de Lacerda resistia à criação do curso de arquitetura. Foi só quando o Governo do Estado se dispôs a criar uma escola de arquitetura e convocou o engenheiro e professor Euro Brandão para organizá-la, que Suplicy decidiu superar suas idiosincrasias e evitar que a Universidade Federal perdesse esse curso¹⁰⁸.

Portanto, na segunda metade da década de 1950 também a Universidade Federal do Paraná demonstraria interesse por uma Faculdade de Arquitetura. A surpresa está no fato de que esse interesse não nasce do esforço de algum arquiteto local, mas pelas mãos dos engenheiros Rubens Meister e Romeu Paulo da Costa, professores do então Curso de Engenharia Civil da Universidade do Paraná que, além de convencerem seus superiores, desenvolverão todo processo de implantação¹⁰⁹. Eram naquele momento, portanto, os melhores embaixadores da causa dos arquitetos. Foram então, em 1956, designados pela Reitoria a integrar uma Comissão que tinha por função elaborar um projeto de viabilização para uma Faculdade de Arquitetura. Além de Meister e Paulo da Costa, essa Comissão integrava ainda os engenheiros professores Paulo Augusto Wendler, Ralph Jorge Leitner e Samuel Chamecki¹¹⁰. Após estudar as estruturas das faculdades de arquitetura existentes e, depois de analisar as novas demandas apresentadas pelos Congressos de Arquitetura, o grupo apresentaria o projeto à Comissão de Ensino da Câmara Federal, junto ao Ministério da Educação, no Rio de Janeiro. No entanto, pela falta de recursos federais, esse projeto seria cabalmente vetado. Em meio à frustração reinante, elaborou-se então uma nova proposta que buscava contornar os custos impeditivos, uma vez que, substituía-se a faculdade independente pela "criação de um curso, subordinado à Escola de Engenharia existente, aproveitando as disciplinas em comum ao Curso de Engenharia Civil¹¹¹". Embora o novo projeto tenha sido positivamente recebido, seriam necessários cerca de cinco anos para sua aprovação final junto ao MEC, fato acontecido em 2 de maio de 1961 sob a Lei nº 3.893. Portanto, "o Curso de Arquitetura da Escola de Engenharia da Universidade Federal do Paraná não nasceria como uma escola isolada¹¹²", indo em sentido contrário a todas as conquistas e recomendações verificadas na área do ensino da arquitetura, desde a Segunda Guerra Mundial.

Vale lembrar que à mesma comissão de engenheiros que buscava viabilizar o curso de arquitetura, fora encomendado, em meados da década de 1950, um estudo para a relocalização das engenharias¹¹³ numa área de 500.000 m² doada à Universidade pela Prefeitura Municipal de Curitiba¹¹⁴. Deste estudo resultaria o Centro Politécnico [fig.49], complexo educacional que teria seu projeto arquitetônico atribuído apenas a Rubens Meister¹¹⁵. Para ali foram deslocados os cursos de Engenharia Civil, Engenharia Elétrica, Engenharia Mecânica e, o recém aprovado Curso de Arquitetura e Urbanismo, que ocuparia um par de pavilhões disponíveis.

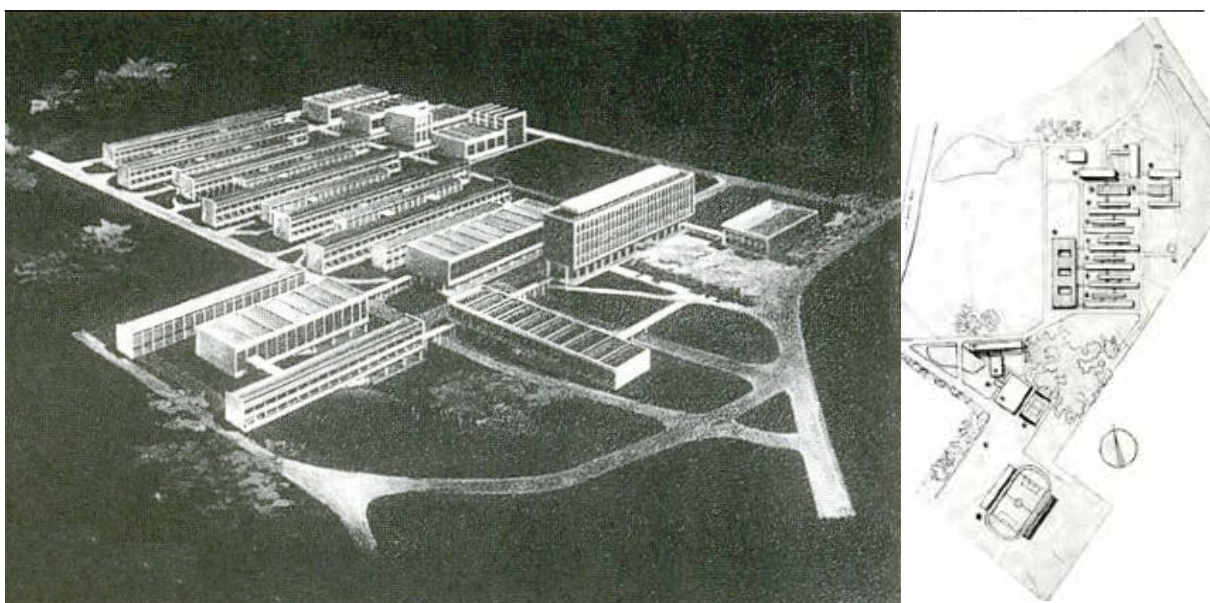


Fig.49: Rubens Meister: Centro Politécnico da UFPR (1956). Perspectiva de uma das primeiras propostas do complexo.

Fig.50: Centro Politécnico da UFPR (1956). Implantação geral.

Assim, o CAU nasce como um apêndice de uma escola politécnica, rodeado por engenharias: muitas de suas disciplinas seriam ministradas por professores engenheiros; toda a estrutura administrativa e burocrática era comandada por engenheiros; corredores, cantinas, laboratórios, biblioteca e auditórios eram compartilhados com estudantes de engenharia. Entretanto, como se verá, embora toda essa estrutura venha a contribuir de forma direta para a existência de uma forte postura técnica, racional, prática e construtiva, o CAU UFPR também, desde seus primeiros anos, não abrirá mão de possuir um caráter humanístico ideal e a formação artística indispensável. Talvez, do bom equilíbrio conseguido entre esses vetores, pelo menos ao longo das duas primeiras décadas de existência desse curso, é que se possa justificar o sucesso conseguido pela arquitetura paranaense nos anos 1970.

Após a aprovação do MEC, em 18 de julho de 1961, por meio da Portaria nº 11/61, foi designada uma nova Comissão para a efetiva Criação do Curso de Arquitetura e Urbanismo que, além de outros professores, mantinha os nomes de Rubens Meister e Romeu Paulo da Costa. Esta Comissão, portanto, tinha por desafio construir um curso segundo o necessário equilíbrio entre uma rigorosa formação técnico-científica, como era tradição das engenharias, e o caráter artístico necessário à arquitetura. Porém, como se viu nos capítulos anteriores, naquele momento o cenário nacional apresentava-se bastante conturbado, uma vez que, nos principais centros do país discutia-se um novo currículo para o ensino da arquitetura, sem, no entanto, ter-se chegado ainda a resultados conclusivos. Mostra disso eram Encontros Nacionais de Arquitetos, Professores e Estudantes de Arquitetura, que vinham ocorrendo desde 1957 e que tinham por função promover vários fóruns de debate acerca da formulação de um currículo mínimo para os cursos de arquitetura. As primeiras ações concretas passariam a ocorrer somente em 1962, o ano de fundação do CAU UFPR. Segundo Hugo Segawa:

Em 1962, a Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo e a Faculdade de Arquitetura da Universidade do Rio Grande do Sul implantavam seus novos currículos, produtos desses anos de discussões. As propostas foram capitaneadas pelos mais importantes líderes regionais: no Sul, por Demétrio Ribeiro e Edgar Graeff (que, todavia, nesse ano já estaria engajado na organização do curso de arquitetura da Universidade de Brasília); em São Paulo Vilanova Artigas. Há de se constatar que essas duas faculdades – fermentando desde os anos de 1950 – tiveram fundamental relevância nos anos 1960-1970: a de Porto Alegre, pela formação de profissionais que se engajaram no ensino, na teorização, e se deslocaram pelo país nessa peregrinação; a de São Paulo, também pela formação de teóricos mas, sobretudo, pelo desenvolvimento da prática de uma arquitetura com características peculiares, ao ponto de ser qualificada como uma 'escola'¹¹⁶.

A Comissão responsável pela criação do CAU UFPR, portanto, buscava inteirar-se das resoluções advindas da discussão nacional, a fim de que o novo curso já nascesse integralmente adaptado às determinações da reforma. Mostra disso estava nas boas intenções da Comissão que, para a primeira proposição curricular, "baseou-se em diversos depoimentos colhidos, inclusive junto a Lucio Costa e Vilanova Artigas¹¹⁷". Essa primeira proposição, no entanto, afastava-se das recomendações de ambos, uma vez que concebia um curso de cinco anos subdividido em um ciclo básico de dois anos, em comum à engenharia, e o ciclo final nos três últimos anos, em que ocorreria o ensino da arquitetura propriamente dita. Essa proposta seria bastante criticada pelos arquitetos mineiros José Marcos Loureiro Prado e Armando de Oliveira Strambi que, naquele momento se encontravam em adiantadas conversações com a UFPR para atuarem na docência no CAU. Ambos estavam bem cotados, uma vez que, além de possuírem experiência no ensino, conheciam os meandros de uma faculdade de arquitetura já totalmente desvinculada das engenharias e das belas-arts, condição existente em Minas Gerais desde 1939¹¹⁸. Segundo Mueller, "Prado e Strambi não concordaram com o ciclo básico de engenharia¹¹⁹", já que o

objetivo maior era criar um curso para arquitetos que não repetisse as falhas do passado, sem erros de origem, ou seja, sem ênfases desmesuradas às questões técnico-científicas, ou às artísticas. Após um convite formal por parte da Comissão, Strambi e Prado apresentaram, pouco depois, uma nova estrutura curricular que em muito se assemelhava ao esquema proposto por Artigas para a FAU USP. Esse currículo se basearia “na formação de atelier como espinha dorsal do ensino, proporcionando o treinamento intensivo que se faz necessário na preparação de arquitetos. As disciplinas de caráter técnico-científico vão decrescendo à medida que o curso se desenvolve, intensificando-se as cadeiras de formação cultural e humanística. Todo esse conjunto de disciplinas deveria servir como subsídio ao trabalho realmente executado nas pranchetas do atelier¹²⁰”.

Outra conquista de Prado e Strambi, que contrariava o projeto inicial formulado pela Comissão, estava no fato de que deveria haver um vestibular específico para o Curso de Arquitetura. Tanto o novo currículo como a sugestão para o vestibular em separado foram aceitas pela Comissão da UFPR. Entretanto, pelo motivo deste curso ter nascido como um desdobramento da Engenharia Civil permitiu-se, em seu primeiro ano de funcionamento, em 1962, que os estudantes engenheiros que já tivessem concluído o segundo ano, caso o desejassem, se transferissem diretamente para o segundo ano do Curso de Arquitetura. Também foi permitido aos engenheiros civis formados que iniciassem o curso de arquitetura já a partir do terceiro ano. Assim, o CAU UFPR iniciaria suas atividades com alunos no primeiro ano, (os que ingressaram por meio do vestibular), no segundo (os alunos da engenharia civil) e no terceiro (os engenheiros civis formados). Isso propiciaria uma primeira turma formada em apenas três anos (ano letivo de 1964), ou seja, a turma especial de 19 engenheiros, graduada em 1965. Entre eles estavam: Alfred Jacobowicz, Alfred Willer, Dirceu Schmidlin, Domingos Henrique Bongestabs, Edson Klotz, Henrique Panek, Jaime Lerner, Jaime Wassermann, Lineu Borges de Macedo, Lourenço da Silva Mourão, Lubomir Antonio Ficinski Dunin e Onaldo Pinto de Oliveira. Note-se que esta seria a primeira e única turma de engenheiros-arquitetos formada no Paraná.

O CAU UFPR, portanto, por mais que se tentasse pasteurizar essa noção, nascia com uma forte pegada ideológica própria das politécnicas, ou seja, um perfil que em certos aspectos lembraria a Mackenzie e a FAU USP. Note-se que a engenharia havia sido, até então, um dos pilares da estrutura político-social moderna do Estado do Paraná. Desde 1912, fizera parte da fundação da Universidade do Paraná, a primeira universidade fundada no Brasil, ou seja, uma instituição particular sem fins lucrativos, sediada em Curitiba, então um município com 65.000 habitantes (25.000 urbanos). Muitos ex-governadores e ex-prefeitos de Curitiba estudaram lá. Essa herança genética das engenharias, sob vários aspectos comparecerá nos projetos de arquitetura e no urbanismo realizado por seus alunos. A busca pela economia, a solução do edifício baseada no correto lançamento de seu sistema estrutural, a forma limpa, a técnica apurada, as plantas simples e objetivas, o esmero do detalhe construtivo, a aversão ao rebuscado e ao desnecessário, o gosto pelo conhecimento dos processos construtivos e o discurso enxuto, são apenas algumas das características que marcarão o modo de fazer e pensar a arquitetura de mestres e alunos. Como se verá, a essas qualidades seriam anexadas outras, trazidas por um eclético quadro docente que se constituiria em torno de um núcleo duro já existente.

Vale ressaltar que o fato de ter nascido tão tardiamente traria vantagens e desvantagens ao novo curso: as primeiras estão relacionadas às possibilidades deste já surgir inteiramente estruturado dentro da reforma curricular que abolia muitos dos ramos tradicionais, próprios ao sistema de ensino *Beaux-Arts*. A nova grade curricular, portanto, fora montada de acordo com as últimas tendências, todas ainda em fase de implantação em escolas de ponta como, por exemplo, a FAU USP, que, além desse esforço, tinha ainda que livrar-se de antigos cacoetes acadêmicos. Esse lento e penoso processo de transição, verificado na faculdade de Arquitetura Mackenzie, por exemplo, não seria necessário ao CAU UFPR. Salvador Gnoato assim vê esse momento:

No Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR, os antigos conceitos das Escolas de Belas Artes já estavam completamente superados, de tal forma que não se chegou a tomar conhecimento de tais pressupostos. Tratava-se de uma ruptura total de concepções e se acreditava que era desnecessário e inútil o estudo de tal arquitetura, uma vez que o Movimento Moderno aparentemente a tinha superado completamente.¹²¹

A desvantagem, em contrapartida, estava no fato de que esse novo currículo nunca fora aplicado antes, e não se sabia exatamente como fazê-lo, quais seus resultados, quais suas falhas. Teria que ser aprendido enquanto ensinado. Isto se confirmava pelo fato de que, embora os professores fossem adeptos fervorosos da arquitetura moderna, todos, sem exceção, haviam sido educados em escolas tradicionais, pelo sistema *Beaux-Arts* francês.

No entanto, tratava-se de um momento crítico nacional, uma vez que todas as escolas, um pouco antes ou depois, teriam que passar por isso. Há quem afirme que o ensino da arquitetura moderna foi, por várias décadas, precariamente aplicado nas faculdades brasileiras, ou seja, um período em que as escolas de arquitetura não sabiam o que e como ensinar, ou ainda, a fase em que os professores (muitos deles ex-alunos de escolas acadêmicas) “tinham idéia de como não queriam fazer, mas pouca de como fazer”¹²². Note-se que, muitos estudiosos apontam para essa quebra do paradigma neoclássico para o paradigma moderno, ou seja, o abandono de uma tradição na tentativa da construção de outra, como um dos prováveis motivos para a decadência da arquitetura brasileira, verificada após a fundação de Brasília, ou, em outras palavras, logo após a implantação das primeiras reformas. Acácio Gil Borsoy lembra que a esta fase de transição seriam agregados novos elementos complicadores, como o golpe de estado ocorrido em 1964:

O ensino da arquitetura sofreu nesse período, e principalmente depois de 64, um declínio cultural. A Universidade mudou de rumo e passou de uma formação européia para a orientação sob a forma das Universidades americanas. Enfim, de nível superior e formuladora de questões culturais, desceu para um nível profissionalizante e imediatista com relação ao mercado. [...]. Depois de 64, não houve preocupação com a cultura. Os melhores profissionais e professores foram afastados e outros se afastaram naturalmente, contribuindo para o empobrecimento do ensino. Dentro desse quadro, o curso de arquitetura, na maioria das universidades, passou da arte para a técnica¹²³.

Lucio Costa, por sua vez, justifica a crise surgida na arquitetura brasileira nesse período, pelo surgimento de um vácuo cognitivo:

Não podendo já então reagir no sentido da orientação ‘pseudoclássicomodernizada’, que consistiria numa vã pretensão estilística ainda baseada no apego à técnica de compor acadêmica e à comodulação convencional, mas de aparência hirta porque despojada da molduragem e dos ornatos integrantes do organismo original, o ensino oficial passou a adotar o regime da liberdade desamparada do indispensável esclarecimento, como se a arquitetura contemporânea dita moderna fosse mera questão de licença ou de improvisação do capricho pessoal. Não por estrita incapacidade dos mestres, sempre dedicados e idôneos, mas porque a falta de convicção e experiência própria, senão mesmo certa natural repulsa, os impedia de transmitir a lição moderna com a indispensável objetividade e clareza, resultando daí prevalecer no espírito dos alunos certa pretensão pueril de auto-suficiência e a tola presunção de que o ensino acadêmico apropriado é dispensável à boa formação profissional – quando o exercício continuado e oportuno da crítica adequada haveria de torná-los, senão imunes, ao menos refratários a toda e qualquer atitude leviana e a refrear a adoção de soluções formais impróprias por sua gratuidade fora de propósito ou porque antifuncionais¹²⁴.

Costa atinge o ponto central da questão. Sem o rigor normativo construído pacientemente ao longo de séculos, o ensino da arquitetura moderna passou a ser um campo aberto à experiências aleatórias e, muitas vezes, descabidas. A desconsideração de

toda uma teoria da arquitetura e das lições da história parece ser a falha maior. Também a valorização da prática em detrimento de uma formação intelectual e artística contribuirá para o quadro verificado, uma vez que ocorrerá de forma distorcida, pois festejava o arquiteto criador autodidata, obcecado pela busca da originalidade, ou seja, arredo ao conhecimento já sistematizado e passível de ser analisado, reconstruído e re-ensinado. São apenas algumas das características da arquitetura brasileira das décadas seguintes à reforma do ensino, que, não por acaso, foram também inspiradas em testemunhos e obras de mestres brasileiros como o próprio Lucio Costa, com sua ode ao mito do gênio artístico nacional, e, obviamente, Oscar Niemeyer e sua arquitetura da inovação. Pode-se dizer que, certamente, a essas influências, também o CAU UFPR não passou imune. A própria ação festiva relativa ao sucesso conquistado em torno dos concursos nacionais de arquitetura é mostra disso e, naturalmente, como não poderiam deixar de ser, as guerras de egos surgidas em torno da paternidade de idéias vencedoras, muitas vezes chegadas a níveis insuportáveis, a ponto de romper equipes consagradas, também é traço dessa condição.

Se esse é o momento de se fazer uma caça às bruxas, deve-se lembrar que Rubens Meister, um dos principais, senão o principal articulador do CAU UFPR, nunca ali atuaria, seja como aluno ou professor, uma vez que as normas da Universidade proibiam um integrante de seu corpo acadêmico de atuar sob as condições de aluno e professor ao mesmo tempo, ou seja, Meister teria que abandonar sua cátedra junto à Engenharia para poder cursar como aluno a turma especial oferecida aos engenheiros. Também como consequência de não terem se tornado arquitetos, Meister e outros engenheiros ficariam alijados dos concursos nacionais de arquitetura organizados pelo IAB e, dos próprios concursos locais, como o do Anexo do Plenário da Assembléia Legislativa do Estado do Paraná (1976), e da sede do CREA/PR (1980). Lembre-se que o IAB PR seria fundado em 1962, mesmo ano de fundação do CAU UFPR, que teria por seu primeiro presidente o arquiteto paulista recém imigrado Luiz Forte Netto, que faria importante carreira junto ao CAU UFPR. Meister, portanto, faria um caminho mais limitado e paralelo ao dos arquitetos de Curitiba que, por sua vez, passariam a ocupar cada vez mais espaço. Esse caminho paralelo também ficaria estampado na forma de sua arquitetura, realizada segundo o racionalismo metodológico-didático com base em Mies van der Rohe¹²⁵, que em muito contrastaria com a arquitetura dos arquitetos imigrados, em especial a dos paulistas, de clara ascendência brutalista e corbusiana. Portanto, como conclusão desse dramático capítulo que envolve Meister e o Curso de Arquitetura, pode-se dizer que o criador foi prejudicado por sua criatura.

Esse episódio, somado ainda à velocidade e complexidade dos fatos a partir do funcionamento do CAU UFPR em 1962, produzirão a mística de uma ruptura na história da arquitetura de Curitiba, isto é, um antes e um depois do Curso de Arquitetura. Esta noção torna-se especialmente evidente a partir da formatura da turma especial de engenheiros-arquitetos, em 1965, que coincide com o novo Plano Diretor de Curitiba (1964), a fundação do Instituto de Pesquisa e Planejamento de Curitiba (IPPUC) (1965) e o sucesso da equipe formada por Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi, Jaime Lerner e Lubomir Ficinski Dunin, no concurso internacional do Euro Kursaal (1965), na Espanha, que antecipa uma fase de muitos prêmios em concursos nacionais de arquitetura. Sobre isso assim se posicionaria Irã Dudeque:

Depois, seria divulgada uma versão completamente fantasiosa para inflar a importância nesse processo do Curso de Arquitetura da UFPR, que deixava de ser um dos itens que transformaram a urbe de Curitiba, para se converter em nascedouro e berçário de todas as transformações. Divulgada pelos próprios envolvidos, foi tantas vezes repetida, que acabaria sendo aceita como uma verdade. O resumo dessa versão ensinava que antes de 1962, quando o Curso de Arquitetura da UFPR começou a funcionar, Curitiba era uma terra arrasada, um deserto de homens, idéias e construções. E coube a uma leva de profissionais cariocas, gaúchos e paulistas, reunidos para lecionar no curso de arquitetura, apresentar elevadas culturas construtivas a uma clientela dissoluta e ignorante, que mal sabia soletrar a

palavra arquitetura. Não fossem esses profissionais, Curitiba se manteria presa ao ecletismo histórico do início do século XX, petrificada e vazia de conceitos¹²⁶.

Dudeque aponta que a cronologia dos fatos avalizou certa situação, incorreta sob seu ponto de vista, da implantação do moderno em Curitiba. Para isso cita dois fatos:

O primeiro foi que a estrutura universitária para divulgação de idéias da nova geração de profissionais levou ao desprezo sistemático em se conhecer o que viera antes. 1962 seria considerado uma espécie de *ano zero* da arquitetura em Curitiba, com o que os avanços anteriores de Rubens Meister e Lolô Cornelsen, por exemplo, foram condenados a uma espécie de pré-história. [...] O segundo motivo foi a incompreensão do próprio momento em que o curso de arquitetura foi implementado. Os profissionais chegados a Curitiba aproveitaram-se de condições absolutamente favoráveis. Como desconheciam o que viera antes, acreditaram que eles próprios foram os responsáveis pelas transformações que ocorreriam a partir de sua chegada¹²⁷.

Não há como negar que, no sentido de construção de um conhecimento sistematizado sobre a arquitetura moderna e, finalmente passível de constituir uma academia, era sim, o “ano zero da arquitetura em Curitiba”, malgrado a importante carreira de Meister e outros engenheiros. No entanto, o CAU UFPR representado pela polifonia de novos discursos trazidos pela “leva de profissionais” e suas diferentes posições em relação aos diversos campos da arquitetura e do urbanismo, bem como pela formação de arquitetos impregnados pela cultura local, resultarão em proposições maduras que em todos os aspectos mudará o curso de Curitiba.

Esta tese defende que, pelo menos em suas duas primeiras décadas de funcionamento, o CAU UFPR, veio sim para “se converter em nascedouro e berçário de todas as transformações”, uma vez que encontrou uma forma equilibrada e profícua de ensinar e promover a arquitetura em suas mais distintas áreas. Tal competência resultaria em projetos referenciais, entre estes os relacionados ao urbanismo, ao projeto de edifícios e à participação em concursos nacionais de arquitetura. Dessas três bases nascerá o conceito de “Grupo do Paraná”, termo que denominaria parte da produção desse período.

O CAU UFPR, portanto, entre as décadas de 1960 e 1970, parece ter atingido as características formuladas por Segawa, ou seja: “uma escola de arquitetura pode ser um importante centro formador e disseminador de idéias. Mas não basta apenas a sua existência. Sua consistência intelectual deriva das pessoas que nela militam – estudantes e professores, principalmente -, suas interações com o meio profissional e suas relações com a sociedade em que se insere¹²⁸”.

10.5) OS ARQUITETOS CHEGAM A CURITIBA

Embora os exemplos de Ernesto Guaita e Carlo Barontini, aqui comentados, foram raros os exemplos de arquitetos imigrados que estabeleceram carreira em Curitiba. Isso mudaria com a criação do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR. Como se viu no capítulo anterior, depois de afastar os escolhos burocráticos e legais que impediam a implantação de uma escola de arquitetura que, diga-se, foram muitos e consumiram quatro anos, e após as devidas resoluções pedagógicas, a Comissão de Criação do Curso de Arquitetura, tratou da formação de um quadro básico de professores que permitisse o funcionamento dos primeiros anos do curso, quadro esse que seria complementado à medida que esse avançasse, mediante a contratação de novos professores.

A idéia inicial da Comissão era trazer para Curitiba, a fim de atuarem como professores, personalidades reconhecidas no cenário nacional da arquitetura, entre eles Vilanova Artigas¹²⁹. No entanto, não tiveram sucesso, uma vez que estes já se encontravam totalmente absorvidos por suas obrigações profissionais em seus locais de origem e, evidentemente, pouco tentados a mudar suas vidas neste estágio dos acontecimentos.

Somente os jovens arquitetos - com alguma bagagem na área de projeto e, por vezes, sem qualquer experiência como professores - estavam dispostos a deixar os grandes centros para enfrentar o desconhecido, ou seja, uma verdadeira aventura em uma cidade fria e provinciana. Alguns deles viriam.

O momento da definição do corpo docente mostrava-se crucial. Note-se que, mediante a ausência local de tradição na área da arquitetura, somado ainda às dificuldades em trazer pessoal experiente de fora, eram grandes as possibilidades da implantação do novo curso fracassar. Em vista dos enormes desafios, o CAU UFPR mostrou-se bem sucedido, a ponto de em um curto espaço de tempo mobilizar em torno de si os principais personagens da nova fase da arquitetura paranaense, a começar pelo próprio corpo docente, que, além de contar com os experimentados professores das disciplinas técnicas já existentes na Engenharia Civil, seria composto ainda por alguns professores locais¹³⁰ e por mais treze jovens arquitetos chegados dos grandes centros como Rio de Janeiro, São Paulo, Belo Horizonte e Porto Alegre.

Note-se, porém, que o modelo ocorrido em Curitiba não foi exclusivo dos paranaenses, uma vez que a implantação urgente de um curso superior, seguido da importação forçada de professores arquitetos de centros mais consolidados, parece ter sido a regra nas décadas de 1960 em diante, na história da arquitetura de um grande país em acelerado processo de desenvolvimento como o Brasil. Lembre-se que naquele momento o país andava de bem com a arquitetura moderna, não apenas pelo sucesso internacional da escola carioca, mas também pela inauguração de Brasília. O próprio Anhaia Mello já fizera, pouco depois da fundação da FAU USP, em 1949, uma importante contratação de professores arquitetos cariocas. Segundo Hugo Segawa:

É possível aventar a hipótese de que houve dois fatores (entre tantos outros) mais significativos na disseminação dos valores da arquitetura moderna através do país. A criação de escolas de arquitetura em várias regiões do Brasil teria sido um deles; o deslocamento de profissionais de uma região para outra também foi decisivo para a afirmação de uma linguagem comum pelo território brasileiro. Esses dois aspectos se confundem no tempo e no espaço¹³¹.

Segawa acrescenta ainda que “essas migrações caracterizaram um processo de transferência de conhecimento e tecnologia de regiões mais desenvolvidas (como o Rio de Janeiro, São Paulo e os grandes centros regionais) para outras menos desenvolvidas, num processo indutivo de modernização e uniformização de valores culturais e técnicos via arquitetura¹³²”. Sob vários aspectos, portanto, a forma de implantação do CAU UFPR é paradigmática, uma vez que, mantidas as proporções, pode ser comparada à imigração dos arquitetos professores da Bauhaus aos Estados Unidos e outros países, no final da década de 1930¹³³. Ou seja, há, neste caso da arquitetura moderna, uma transferência imediata de importantes conhecimentos resultados da efervescência cultural ocorrida entre as décadas de 1910 e 1930, na Europa, para os EUA que, embora já se apresentasse como um país avançado, capaz de construir as mais altas, pragmáticas e econômicas estruturas metálicas do mundo, porém, eram também incapaz de reconhecê-las como tal, a ponto de escondê-las sob espessas camadas de outros materiais sob os mais variados estilos.

Outro exemplo está nas cidades do Rio de Janeiro e de São Paulo. Porém, diferentemente do Rio de Janeiro¹³⁴, que, desde os tempos da corte esteve sempre mais próxima da cultura francesa, São Paulo, devido às importantes imigrações procedentes da Itália, forjaria uma arquitetura decorrente dos conhecimentos vindos desta cultura. Bruand ressalta que a influência italiana ocorria em todos os níveis sociais, do mais simples ferreiro, passando pelo arquiteto remediado ao mais sofisticado industrial ou empresário:

A enorme imigração italiana levou a São Paulo mão de obra abundante, compreendendo vários artesãos e pedreiros formados nos canteiros de obra de seu país de

origem; era uma ótima oportunidade para arquitetos italianos, que também vieram em grande número; (...) Além disso, muitos imigrantes enriqueceram rapidamente com o comércio e a indústria, formando uma clientela abastada, e mesmo riquíssima (como as famílias Matarazzo e Crespi), que naturalmente dava preferência aos compatriotas ali estabelecidos – quando não ia buscar arquitetos e construtores diretamente na Itália. Portanto, existia um ambiente italiano em São Paulo, nas últimas décadas do século XIX e, principalmente nas primeiras décadas do século XX¹³⁵.

A Itália também marcaria a carreira do russo/ucraniano Gregori Warchavchik (1896-1971), e, obviamente a do brasileiro e filho de italianos Rino Levi (1901-1965)¹³⁶. Ambos se graduam em Roma, cidade em que teriam por mestre Marcelo Piacentini (1881-1960), com quem trabalhariam por certo período. A partir de 1923, porém, ambos contribuirão para a implantação da arquitetura moderna, ou seja, uma arquitetura diferente da que se fazia até então em São Paulo.

Essa fase de mutação inaugurada por Levi, Warchavchik e, também, por Flávio de Carvalho, ganharia corpo nas décadas de 1930 e 1940, em consequência da Segunda Guerra Mundial, momento em que a nítida vinculação arquitetônica à Itália passaria a concorrer com uma diversidade de novas culturas, uma vez que nesse período, a São Paulo chegariam vários arquitetos vindos de diferentes partes de uma Europa conturbada. Para Hugo Segawa “a perversão da guerra é capaz de provocar fenômenos à maneira de uma diáspora. A Europa, desde o tempo de prenúncio do grande conflito, até pouco depois de seu fim, conheceu também uma diáspora de intelectuais, cientistas, arquitetos e artistas¹³⁷”.

Entre estes arquitetos estariam: o austriaco Bernard Rudofsky (1905-1988), autor do livro *Architecture without Architects*, que trabalha em São Paulo entre 1939 e 1941, tendo vivido antes no Rio de Janeiro por seis meses; o polonês Lukjen Korngold (1897-1963), que passa a trabalhar em São Paulo a partir de 1940 e nesta cidade projeta, em 1946, o edifício CBI, no Parque do Anhangabaú e, em 1951 o Palácio do Comércio, o primeiro edifício em estrutura metálica no Brasil; o italiano Giancarlo Piretti que chega à cidade em 1946 e, entre suas várias atividades na área da arquitetura, projeta o edifício Conde de Prates, em 1952; a romana Achilina (Lina) Bo Bardi, por sua vez, chega a São Paulo em 1947 e, entre suas várias e importantes ações, projeta o Museu de Arte de São Paulo (1957-1968); o francês Jacques Pilon (1905-1962) que, após concluir seu curso de Arquitetura na Escola Nacional de Belas Artes de Paris, em 1932, retorna ao Rio de Janeiro em 1933 e, em 1934 chega a São Paulo e firma sociedade com Francisco Matarazzo Neto na empresa Pilon & Matarazzo Ltda, a PILMAT. Segundo Carlos Lemos, Pilon, juntamente com Warchavchik e Rino Levi “podem ser taxados de responsáveis pela introdução de uma visão moderna que, aos poucos, foram condicionando a burguesia a aceitar a arquitetura racionalista contemporânea. Ajudaram a abrir a porta emperrada pelo convencionalismo tradicionalista¹³⁸”. Essa lista, longe de tentar ser completa, não poderia, entretanto, deixar de mencionar o tcheco Adolf Franz Heep (1902-1978), que teve como professores Walter Gropius e Adolf Meyer e que trabalhou na França para Le Corbusier e com Jean Ginsberg (1905-1983). Heep, que chegaria a São Paulo também em 1947, trabalharia no escritório de Pilon até 1952. Depois, com escritório próprio, realizaria uma vasta e importante obra, principalmente ligada aos edifícios comerciais e habitacionais para o mercado imobiliário, dos quais os edifícios Itália (inaugurado em 1965) e Lauzane (1958) são dois exemplos bastante conhecidos¹³⁹.

Contudo, com a estruturação dos cursos de arquitetura da Mackenzie em 1947 e da FAU USP em 1948, a cidade, além de atender sua própria demanda, passa a exportar arquitetos, fato que se tornaria bastante evidente a partir do início da década de 1960. Segawa assim refere-se a essa questão: “São Paulo foi também um grande celeiro de profissionais para o Brasil. Outra parcela ponderável do corpo docente original da Universidade de Brasília partiu de São Paulo; o grupo inicial de professores do curso de

arquitetura de Curitiba, Estado do Paraná era basicamente composto por arquitetos de São Paulo¹⁴⁰”.

Realmente, São Paulo teria uma participação importante não apenas no Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR como também sobre os novos rumos que tomaria a arquitetura moderna do Paraná, seja por meio da intensa participação de um grupo de arquitetos vindos de lá, seja pela força de uma nova arquitetura que, então, passava a produzir.

Note-se que, embora tenham sido os arquitetos cariocas os mais presentes em Curitiba ao longo da década de 1950, por meio de obras como: o Centro Cívico (1951)¹⁴¹; a Sede da Delegacia Regional do IAPAS (1955)¹⁴²; o complexo da Reitoria da UFPR (1954-1962)¹⁴³; o Núcleo Profilático Prof. Pereira Filho (anos 1950)¹⁴⁴ ou a Casa da Estudante Universitária da UFPR (1962)¹⁴⁵; seria em favor da arquitetura paulista que a cidade se inclinaria no decorrer da década de 1960. Há possíveis motivos para isso, alguns aqui já comentados, sendo o primeiro deles a própria diminuição de importância da arquitetura carioca, no cenário internacional, após a inauguração de Brasília, e a ascensão da arquitetura paulista, especialmente a representada pela Escola Paulista. Outro motivo pode estar na proximidade entre as duas cidades ou ainda numa maior identificação com a maneira paulista de resolver as coisas, resquícios, talvez, de uma possível dependência cultural, condição vinda desde os tempos da Quinta Comarca.

Uma amostra dessa afinidade entre paranaenses e paulistas já havia sido aqui citada, quando se comentou a forma de colonização do Norte do Paraná, que se processa por meio do território paulista, ou seja, pelo alongamento de suas estradas e ferrovias e pela chegada de muitas de suas famílias. Da cidade de Londrina, de espírito paulista, viriam muitos estudantes de arquitetura para o CAU UFPR, entre eles Leonardo Tossiaki Oba, o principal representante da geração de arquitetos locais, surgido na década de 1970.

No que se refere a Curitiba, a influência paulista pode ser medida pelas carreiras de Rubens Meister, Vilanova Artigas e Elgson Ribeiro Gomes. Meister, que em Curitiba realizaria vários teatros (Guaira, SESC, HSBC, etc.), sempre teve grande apressamento pela arquitetura de Rino Levi, em especial por suas soluções encontradas para teatros, cinemas e auditórios. Artigas, que se tornou paulista por opção, nunca deixou de realizar projetos em Curitiba. Como demonstração disso, Artigas foi o Paraninfo da turma do CAU UFPR graduada em 1968. Elgson Gomes, após formar-se Engenheiro Civil pela Universidade do Paraná em 1945, parte para São Paulo no ano seguinte, onde permaneceria até 1958, ano em que conclui a Faculdade de Arquitetura Mackenzie. Nesse espaço de tempo trabalharia com Franz Heep por quase dez anos. Em 1959 retorna a Curitiba que, no momento, além de Fernando Carneiro, graduado pela ENBA do Rio de Janeiro, o carioca Gustavo Gama Monteiro, que aqui chegara em 1952, contava ainda com o engenheiro-arquiteto Ernesto Guimarães Máximo, que recém concluíra a obra da Casa do Estudante Universitário (1956), junto ao Passeio Público. Elgson, portanto, pode ser considerado como um dos primeiros “imigrantes” arquitetos a chegar a Curitiba. Com uma agressiva carreira na área de projetos de edifícios habitacionais e hospitalares, inaugura a fase dos arquitetos em Curitiba. Outra amostra do apressamento aos paulistas está no convite da Prefeitura Municipal de Curitiba ao engenheiro Prestes Maia, ex-Prefeito de São Paulo e responsável pela ampla reforma recentemente realizada naquela metrópole, a opinar sobre as condições urbanas da cidade, em 1962¹⁴⁶.

De qualquer forma, Segawa exagera ao afirmar que o grupo inicial de professores que compôs o CAU UFPR era basicamente composto por paulistas. Na realidade, a origem das imigrações era bem mais complexa e variada, vinda de quatro grandes cidades brasileiras e, portanto, merece maiores explicações.

RIO DE JANEIRO

Dos seis arquitetos cariocas imigrados, cinco deles atuariam como professores no CAU UFPR. O primeiro a chegar, ainda em 1952, foi **Gustavo Gama Monteiro** (1925-2005), graduado pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil (1944/1949). Como urbanista foi convidado pela Fundação Paranaense de Colonização e Imigração a desenvolver projetos de urbanização no Oeste do Paraná entre 1953 e 1955, quando realiza o plano de urbanização da cidade Munhoz da Rocha (1953). Executou e os planos comunais das cidades de Assis Chateaubriand (1960), Guarapuava, Formosa do Oeste, Foz do Iguaçu, Cascavel, Paranaguá e Ponta Grossa, entre 1960 e 1982. Seria um dos responsáveis pela articulação e criação do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR, onde, por 33 anos, atuaria como professor titular da disciplina de Planejamento Urbano e Paisagismo. Participou também da elaboração da proposta paralela ao Plano Preliminar de Curitiba, em 1965. Este plano paralelo fora encomendado à UFPR pelo Diretor de Urbanismo da Prefeitura, Theodócio Atherino, que nutria dúvidas em relação ao desenvolvimento do Plano Serete/ Wilhelm. O plano paralelo da UFPR seria desenvolvido por Gama, Onaldo Pinto de Oliveira e Luiz Armando Garcez, ex-alunos do CAU UFPR. Denominado Plano Gama, o estudo abordaria importantes questões não contempladas no Plano Serete/ Wilhelm que, pouco depois, mediante pressões populares, acabariam por ser inseridas no Plano Diretor oficial.

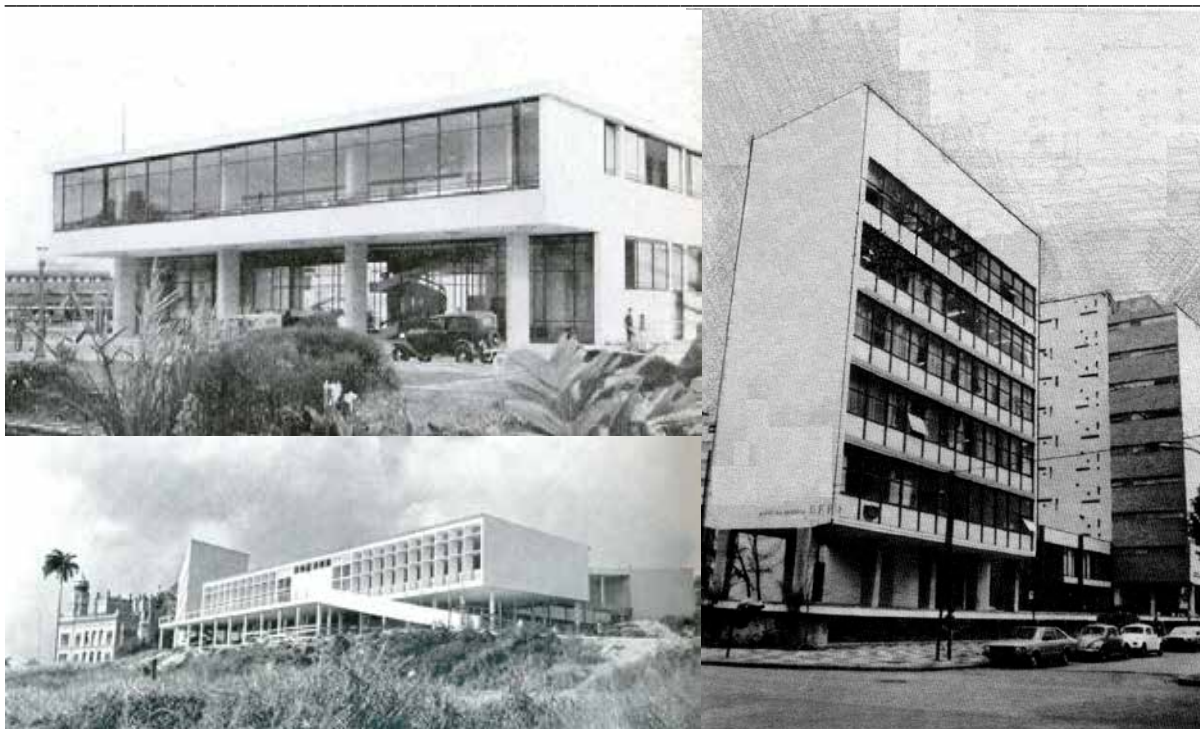


Fig.51: Estação de Hidroaviões (1937-1938), Rio de Janeiro. Atílio Corrêa Lima, Jorge Ferreira, Thomaz Estrella, Renato Mesquita dos Santos e Renato Soeiro. Vista externa do edifício.

Fig.52: (sup.dir.) Casa da Estudante Universitária da UFPR (1962), Curitiba, PR: Jorge Ferreira e José Genuino de Oliveira.

Fig.53: Jorge Ferreira. Restaurante do Instituto Oswaldo Cruz (Manguinhos) (1948), no Rio de Janeiro. Vista externa.

Jorge Ferreira (1913-) chegaria a Curitiba no início da década de 1960. Ferreira tinha um currículo invejável, uma vez que fizera parte da equipe de Atílio Correa Lima (1901-1943) que vencera o concurso para a Estação de Hidroaviões do Aeroporto Santos Dumont, no Rio de Janeiro, em 1937/1938¹⁴⁷ [fig.51]. Ferreira também realizou o Restaurante do Instituto Oswaldo Cruz (Manguinhos) (1948) [fig.53], no Rio de Janeiro, obra retratada no livro *Arquitetura Moderna no Brasil*, de Henrique Mindlin. Formou-se pela Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro, em 1936, ano em que ocorre o concurso para a Sede do

Ministério de Educação e Saúde, órgão que o contrataria mais tarde. Segundo consta, “tendo trabalhado como arquiteto do Ministério da Educação, conheceu o Reitor Flávio Suplicy de Lacerda, que o convidou para o Escritório Técnico (da UFPR, em Curitiba), então acompanhando grandes projetos¹⁴⁸”. Em 1962, Ferreira receberia a incumbência de projetar a nova Casa da Estudante Universitária da UFPR [fig.52], próximo à sede da Reitoria, em Curitiba, oportunidade em que convidaria o arquiteto **José Genuíno de Oliveira** (1931-), formado pela ENBA nos anos 1950 e então residente no Rio de Janeiro, para participar da tarefa. Residindo em Curitiba por definitivo, José Genuíno se tornaria um funcionário de carreira da UFPR, entidade em que, além de projetar alguns edifícios necessários para as funções da Universidade, atuaria como parte do corpo docente do CAU UFPR, ministrando, até sua aposentadoria, as disciplinas de Composição e Desenho Arquitetônico. Jorge Ferreira, por outro lado, parece não ter permanecido em Curitiba, uma vez que não há mais dados sobre ele após o projeto da Casa da Estudante Universitária.

Para a disciplina de Teoria da Arquitetura viria, em 1963, o casal de arquitetos **Marlene Fernandes** (1935-) e **Almir Fernandes** (1934) que, ministrariam a matéria entre 1963 e 1970, Almir como professor titular e Marlene como professora assistente.

Almir formara-se em 1957, pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, no Rio de Janeiro, atual UFRJ. Professor universitário desde 1955 traria em sua bagagem as complexidades teóricas existentes em torno da rivalidade verificada entre as tendências racionalista e organicista, essa última então em ebulição devido à recente visita de Bruno Zevi¹⁴⁹ ao Brasil, em 1959. De 1965 a 1970, atuaria como funcionário da Prefeitura Municipal de Curitiba, período em que participaria de todo o processo de planejamento urbano da cidade, tendo sido, inclusive, um dos fundadores do IPPUC, onde exerceu vários cargos. Almir Fernandes, portanto, torna-se urbanista em Curitiba:

Eu me considero formado no próprio IPPUC, porque antes de 2005 o único conhecimento que eu tinha do urbano era como estudante de arquitetura, como arquiteto, mas sem nenhum compromisso, nunca tinha trabalhado com planejamento urbano. A primeira equipe de urbanismo de que participei foi justamente aquele grupo local de acompanhamento do Plano Serete, onde estavam o Reinhold Stephanes, a Dúlcia Auríquio, a Franchette Rischbieter, o Jaime Lerner, Domingos Bongestabs... Para mim foi uma escola, a primeira vez que eu estudei uma planta da cidade com alguma responsabilidade de resolver problemas, ou pelo menos, de acompanhar decisões¹⁵⁰.

Após retornar ao Rio de Janeiro, em 1970, além de lecionar em diversas faculdades, passaria a atuar com o planejamento urbano. Em 1975 ingressa no Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), onde serviu como Técnico de Planejamento e Pesquisa até 1991. Em 1979 obteve o Mestrado em Planejamento Urbano e Regional da UFRJ. Atualmente é consultor em planejamento urbano e regional.

Marlene Fernandes também se graduou pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil (atual UFRJ) em 1958. Nesta mesma escola obteria, em 1980, o Mestrado em Planejamento Urbano e Regional. Em Curitiba, além da carreira docente junto ao CAU UFPR, trabalharia como arquiteta do Departamento de Urbanismo da Prefeitura Municipal de Curitiba. Em 1970 retornou para o Rio de Janeiro onde exerceu vários cargos ligados ao planejamento urbano e ao meio ambiente.

Após a saída do casal Fernandes, a disciplina de Teoria da Arquitetura do CAU UFPR passaria a ser ministrada por Alfred Willer e, mais tarde, pela arquiteta italiana Isa Piermartiri, também exímia conhecedora das teorias de Zevi. Seja como for, o organicismo, via Wright, Aalto ou Zevi, como se verá, influirá na arquitetura realizada pelos arquitetos paranaenses.

O arquiteto carioca **Cyro Illídio Corrêa de Oliveira Lyra** (1938-) formara-se em 1962, pela Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro. Chega a Curitiba um ano depois, em 1963, para ministrar junto ao CAU UFPR a cadeira de Arquitetura no Brasil. Num

período de desprezo aos estilos do passado e de amor cego ao moderno, Lyra faz a rota contrária ao ensinar a seus alunos o valor da boa arquitetura, não importando a idade que esta possui. Além de sua carreira acadêmica, Cyro, que também atuaria na Secretaria de Estado, seria um dos grandes responsáveis intelectuais pela valorização do patrimônio histórico em Curitiba, uma vez que inaugura os processos de tombamento e preservação dos imóveis mais importantes. Lyra repassaria ao novo Plano Diretor a noção de que o crescimento da cidade deveria respeitar certas áreas do casco antigo, ainda milagrosamente preservadas em Curitiba. Este Plano, portanto, proporia a existência de um centro histórico preservado, porém, humano e cheio de vida urbana, ou seja, algo oposto a um cenário para turistas, congelado no tempo. Isto seria conquistado, entre outros fatores, por meio da mistura de funções (lazer, comércio, cultura e habitação) e pela pedestrianização de várias de suas ruas. Tais discussões, próprias dos últimos CIAMs dominados pelo *TEAM X*, estavam presentes nos ensinamentos de Lyra aos seus ex-alunos e atuais arquitetos urbanistas, agora responsáveis pelo desenvolvimento do novo plano.

Cyro Lyra montaria sua própria construtora especializada em obras de restauro, onde muitos dos alunos do CAU UFPR estagiariam. Entre algumas de suas obras, destaca-se o restauro e ampliação do Palácio Rio Branco, projetado pelo arquiteto italiano Ernesto Guaita em 1890. Também a Casa Romário Martins, construída no século XVIII e localizada no Largo da Ordem, no Centro Histórico de Curitiba, foi restaurada por Cyro, em 1973. Nesta casa, que se trata de um dos últimos exemplos ainda sobreviventes da arquitetura do período colonial, foi instalada a Fundação Cultural de Curitiba (1973). Em meados da década de 1980, após cerca de vinte anos de serviços prestado à Curitiba, Cyro retornaria ao Rio de Janeiro, onde hoje exerce cargo de Diretor do IPHAN.

BELO HORIZONTE

Segundo aqui já relatado, os arquitetos **José Marcos Loureiro Prado** (1931-2010) e **Armando de Oliveira Strambi** (1937-), formados pela Escola de Arquitetura da UFMG, foram importantes para a implantação do curso de arquitetura em Curitiba. São os primeiros a chegar à cidade a fim de reconstruir a grade curricular que fora esboçada pelos engenheiros chefiados por Rubens Meister. Além de atuarem como professores da disciplina de "Composição"¹⁵¹, ou seja, o ensino do projeto arquitetônico por meio da prática em ateliers de desenho, também seriam diretores do CAU UFPR.

Ambos trazem a vivência de uma prática da arquitetura moderna já consolidada que, em Belo Horizonte, inicia-se nos primeiros anos da década de 1940, por meio das importantes obras da Pampulha (1942-1943), realizadas por Oscar Niemeyer. Na realidade, a amizade entre Juscelino Kubitschek e Oscar transformaria o Estado de Minas Gerais em um grande canteiro de obras da mais alta qualidade, como bem comprovam os edifícios: Escola para Meninos (1946), em Cataguases; Colégio Júlia Kubitschek (1951), em Diamantina; Hotel em Diamantina (1951) e Edifício Residencial em Belo Horizonte (1955-1960), junto à Praça da Liberdade. Como se verá mais à frente, embora a arquitetura que predomina em Belo Horizonte, nesse período que antecede a chegada dos dois mineiros seja derivada da escola carioca, Prado realizará em Curitiba uma arquitetura de claras conotações brutalistas. Isso pode ser observado no Terminal Rodoviário de Portão¹⁵², projeto elaborado em 1979 que se destaca pela expressão contundente de sua estrutura em concreto aparente.

Será visto aqui, também, que Juntamente com Jaime Lerner (1937-) e Domingos Bongestabs (1941-), ex-alunos da primeira turma especial para engenheiros do CAU UFPR, graduados em 1965, Marcos Prado venceria o concurso nacional de arquitetura para a sede do Departamento de Segurança Pública, em Brasília, em 1967. Embora se trate de um prisma de vidro miesiano de base retangular, proporcionado dentro da rigorosa legislação de Brasília, também remete ao espírito brutalista, uma vez que expõem nas fachadas principais, colossais pilares em seção "H" em concreto aparente¹⁵³.

Armando Strambi que, além de ter sido o único arquiteto a presidir (1973-1978) o CREA PR, também constituiria escritório de projetos de arquitetura em sociedade com os ex-alunos da primeira turma especial para engenheiros: Dirceu Schmidlin, Henrique Panek e Lourenço Mourão.

PORTO ALEGRE

De Porto Alegre veio o arquiteto **Léo Grossman** (1932-1989). Segundo Salvador Gnoato, Grossman realizara na década de 1950 um curso de pós-graduação no *Illinois Institute of Technology IIT*, em Chicago, oportunidade em que tivera aulas com Mies van der Rohe. “Este curso e o título de livre docência como professor universitário, foi importante instrumento utilizado nas avaliações do curso da UFPR, junto ao Ministério da Educação e Cultura – MEC¹⁵⁴”. Gnoato acrescenta que, “durante o Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFRGS, Grossman conviveu com as lideranças de Demétrio Ribeiro e Edgard Graef; quando se estabeleceu em Curitiba, já tinha executado diversos edifícios em Porto Alegre, e escrito alguns artigos para o jornal *Correio do Povo*¹⁵⁵”. Entre estes projetos de Grossman, pode-se citar o Edifício Salomão Iochpe (1955) [fig.54] e o Centro Comercial Praia de Belas (1960) [fig.55]. Grossman, além da docência junto ao CAU UFPR, realizaria importante e intensa carreira na área de projetos. Entre suas várias obras, merece destaque a Estação Rebaixadora da Copel (Cia. Paranaense de Energia Elétrica) [fig.56], realizada em 1969, juntamente com Winston Ramalho. Este projeto, que permite perceber um ideário proveniente da arquitetura de Mies (semelhante ao Edifício Bacardi [1957]), deixa sua estrutura em concreto aparente exposta, sem qualquer revestimento, que se resolve segundo uma grelha retangular de concreto descansada sobre oito apoios em seção em cruz. Esta obra, que foi premiada na I Bienal de Arquitetura de São Paulo de 1973, apresenta uma nítida filiação ao brutalismo.

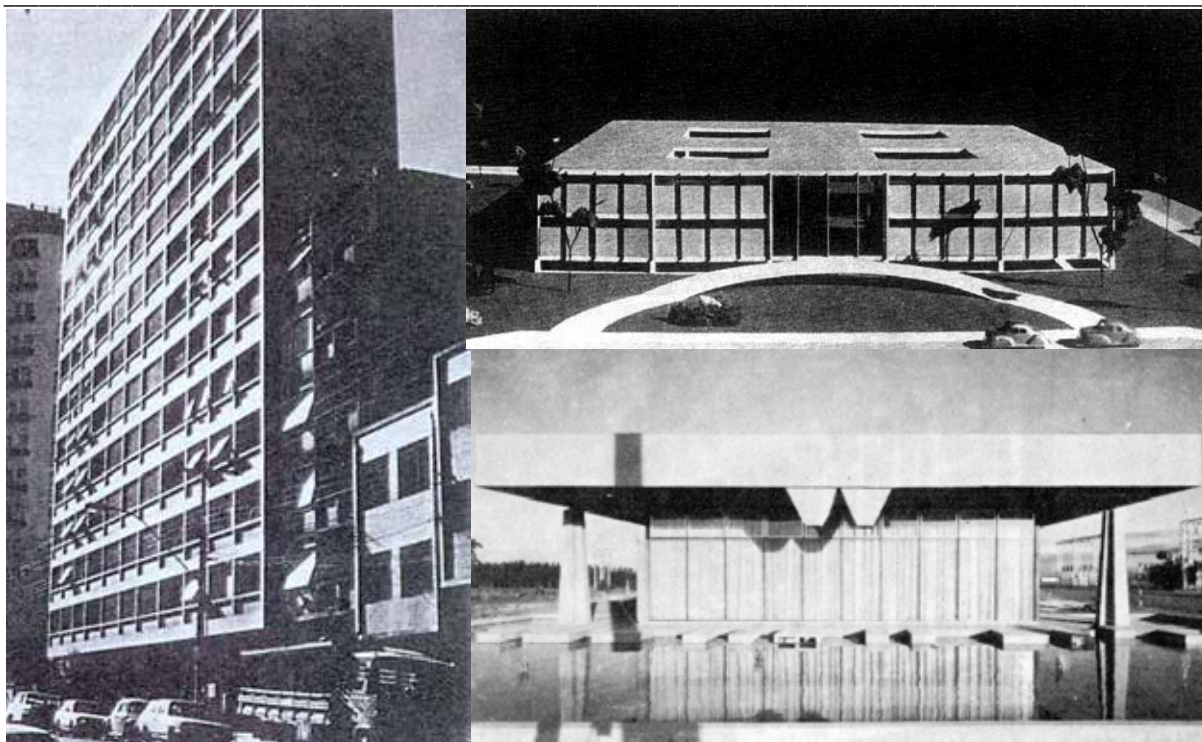


Fig. 54: Léo Grossman; Edifício Gustavo Iochpe (1955), Porto Alegre, RS. Vista externa do edifício.

Fig. 55: Léo Grossman; projeto Centro Comercial Praia de Belas (1960), Porto Alegre, RS. Vista da maquete.

Fig. 56: Léo Grossman e Winston Ramalho. Estação Rebaixadora da COPEL (1969), Curitiba, Bairro Uberaba. Vista externa.

SÃO PAULO

De São Paulo viriam os quatro arquitetos aqui já citados, todos formados pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie: Luiz Forte Netto; os irmãos José Maria e Roberto Luiz Gandolfi e Joel Ramalho Júnior.

Luiz Forte Netto (1935-) seria o primeiro a chegar, ainda em 1961. Decidira-se pelo desconhecido devido aos insistentes convites promovidos por Francisco Moreira, seu colega paranaense na turma do Mackenzie, que afirmava haver um campo promissor e inexplorado em Curitiba. **José Maria Gandolfi** (1933-) viria em 1962, a convite de Forte Netto. Neste ano, Forte, Gandolfi e Moreira participariam do concurso fechado para a sede do Santa Mônica Clube de Campo, empreendimento ligado à classe média alta da cidade. Ao vencerem a concorrência, abre-se um grande leque de oportunidades relacionados a projetos de residências e de novas sedes sociais. Tratava-se evidentemente, de explícitos sinais de uma cidade em rápido crescimento e com raros arquitetos. A data de chegada de ambos coincide com as ações efetivas que determinarão o funcionamento do Curso de Arquitetura na UFPR. Forte Netto, ainda em 1961, seria indicado por Artigas à Comissão organizadora que, prontamente o incorpora ao CAU UFPR. Forte, aliás, exerceria distintas funções junto àquela escola, seja como professor das disciplinas ligadas ao projeto de arquitetura, seja nos cargos de coordenação de colegiado ou de chefia de departamento. José Maria, por outro lado, dedica-se inicialmente apenas ao escritório Forte & Gandolfi, criado para fazer frente às crescentes encomendas de novos projetos.

Embora jovens, ambos chegam a Curitiba com importante bagagem acumulada. Esta experiência passa a se consolidar a partir do último ano de Mackenzie, quando, além de colaborarem com Pedro Paulo de Mello Saraiva junto ao concurso nacional para o Plano Piloto de Brasília (1957), também trabalham com Fábio Penteado no concurso para o Paço Municipal de Campinas (1957), oportunidade em que conquistariam o 5º lugar. Devido às frequentes visitas à sede do IAB, em São Paulo, conheciam arquitetos protagonistas do momento, entre estes: Vilanova Artigas, Eduardo Kneese de Mello (com quem seriam premiados no concurso para a Assembléia Legislativa de São Paulo [1961]), Paulo Mendes da Rocha e Rino Levi, que possuíam escritório de projetos naquele edifício.

Depois de formado, em 1958, Forte foi sócio de Fábio Penteado durante os anos de 1959 e 1960, período que, juntamente com José Maria Gandolfi, venceriam o concurso sede para o Harmonia Clube de Tênis (1959)¹⁵⁶. Com Pedro Paulo de Mello Saraiva, além do concurso para o Plano Piloto de Brasília, acima citado, realizariam os concursos para o Ginásio do Clube Atlético Paulistano (2º prêmio), e para a Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul (2º prêmio), ambos ocorridos em 1958.

O concurso do ginásio do Clube Atlético Paulistano (1958) é paradigmático [fig.58], uma vez que, o projeto vencedor, de Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo Genaro, inaugura a presença do brutalismo paulista em concursos nacionais. Esta nova tendência na arquitetura brasileira também pode ser percebida na proposta de Mello Saraiva e equipe, que, embora ainda apresente inspiração baseada nos palácios de Oscar Niemeyer para Brasília, então em processo de construção, baseia-se numa solução estrutural simples, potente e agressiva, inédita na obra do próprio Niemeyer.

Outro exemplo está no concurso para a sede do Jockey Clube de São Paulo, vencido por Jorge Wilhelm, Carlos Millan e Maurício T. Schneider, em 1959, oportunidade que José Maria Gandolfi colaboraria. Embora não resultasse em obra construída, o projeto desse edifício em estrutura “tipo árvore” (lajes protendidas com balanços periféricos apoiada sobre quatro pilares) se transformaria num dos ícones do Brutalismo Paulista. Forte e Gandolfi, portanto, ainda em finais da década de 1950, participavam diretamente de um grupo de arquitetos que passava a por em prática uma nova arquitetura, em São Paulo. Lembre-se que esta arquitetura vinha ganhando espaço desde meados da década de 1950, inicialmente por meio de projetos para residências e, pouco depois, com os programas para fóruns,

clubes e escolas, todos concebidos sob a forma de pavilhões prismáticos e bastante horizontais, em concreto aparente.

Acostumado a participar das discussões promovidas pelo IAB SP, ao chegar a Curitiba Forte Netto funda o Departamento Regional do IAB PR, sendo seu primeiro presidente entre 1962-1965. Em sua gestão faria uma ação agressiva junto aos órgãos oficiais no sentido de exigir a participação de arquitetos nos projetos destinados a obras promovidas pelo Governo Estadual. Como se viu, esta exigência, somada ainda à obrigatoriedade do título de arquiteto para a participação em concursos públicos de arquitetura organizados pelo IAB, acabariam por gerar dissabores com os engenheiros locais, especialmente com Rubens Meister, o mais ativo e talentoso deles.

Na área do urbanismo, entretanto, as coisas ocorreriam de forma diferente. Embora já tivesse realizado trabalhos anteriores, como o citado Plano Piloto de Brasília, Forte Netto formaria sua aptidão como urbanista em Curitiba, ao atuar na COPLAC¹⁵⁷ e no IPPUC¹⁵⁸.

Roberto Luis Gandolfi (1936-), irmão mais novo de José Maria, chega a Curitiba em 1964, três anos após formar-se na Mackenzie. Irriquieto, criativo e exímio desenhista, além de abrir seu próprio escritório de projetos, logo também estaria envolvido com a docência no CAU/UFPR. Neste mesmo ano, juntamente com Forte Netto e José Maria Gandolfi, vencem o concurso nacional para o Monumento à Fundação de Goiânia e ficam com o segundo prêmio no concurso para o Centro Comercial do Portão, realizado em Curitiba, vencido pelos paulistas Roberto Siqueira de Figueiredo e Noemio Xavier da Silveira Filho.

O quarto arquiteto paulista é **Joel Ramalho Júnior** (1934-), colega de Forte e Gandolfi e também graduado pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Presbiteriana Mackenzie, em 1959. Em São Paulo trabalharia por vários anos como sócio de Eduardo Knese de Mello, realizando entre outras obras, o projeto do Alojamento Estudantil da USP (CRUSP), em 1961, uma das primeiras idealizadas em estrutura pré-fabricada em concreto armado, no Brasil. Ramalho Jr. também realizaria importantes trabalhos de forma independente, como o projeto de indústrias e de hospitais, entre estes o Hospital do Coração (Sírio), vencido por concurso em 1961. Vem para Curitiba em 1967, mediante o convite para assumir a chefia do Setor de Coordenação Regional do IPPUC, formulado pelo então presidente, Luiz Forte Netto. Neste mesmo ano, juntamente com Forte Netto, José Maria Gandolfi, e Vicente de Castro, vencem o concurso fechado para o projeto do Instituto de Previdência do Estado do Paraná (IPE), edifício com exoesqueleto em concreto aparente. Em 1971 é admitido como professor da disciplina de Planejamento Arquitetônico do CAU UFPR, escola em que permaneceria até 1996. Em 1973 firma sociedade com Leonardo Oba, arquiteto formado no CAU UFPR um ano antes, e, juntamente com equipe constituída por outros arquitetos de Curitiba, vencem o concurso do BNDE DF (1973). Joel Ramalho Júnior, além de presidente do IAB PR em 1972 e 1973, assumiria cargos administrativos na COHAB (1970/71) e na COMEC (1980/83).

Portanto, voltando à afirmação de Segawa em relação à predominância de paulistas no Curso de Arquitetura da UFPR, constata-se que eram apenas três (José Maria Gandolfi dedica-se apenas ao escritório de projetos), contra seis do Rio de Janeiro, dois de Belo Horizonte e um de Porto Alegre, além dos demais professores oriundos de Curitiba. Dos seis arquitetos vindos do Rio de Janeiro, nenhum participaria de forma direta do que se convencionou chamar de Grupo do Paraná, ou seja, o grupo de arquitetos que concorreria com sucesso em concursos nacionais de arquitetura e projetaria edifícios importantes em Curitiba. No entanto, Gustavo Gama Monteiro, Cyro Lyra e o casal Almyr e Marlene Fernandes em muito contribuiriam para a elevação intelectual das discussões ligadas à arquitetura e ao urbanismo. Os mineiros Prado e Strambi, juntamente com o gaúcho Grossman, também contribuiriam para isso de forma direta.

Ocorre que, na Curitiba de 1960 as carências ligadas à arquitetura eram imensas, a ponto de, em pouco tempo, a maioria dos professores desempenharem, também, outras

atividades profissionais paralelas ao ensino, geralmente ligadas a alguma especialidade. Pode-se inclusive afirmar que foi dessa comunhão entre prática acadêmica e prática profissional que resultou o sucesso do CAU UFPR. Note-se que os cariocas destacaram-se nas áreas do planejamento urbano (Gustavo Gama Monteiro e Almir e Marlene Fernandes) e do patrimônio histórico (Cyro Lyra fundaria a construtora Aresta, especializada no restauro de edificações históricas). Os mineiros atuaram no projeto de edifícios. Armando Strambi constituiria escritório de arquitetura¹⁵⁹. Já Marcos Prado assumiria cargos administrativos (Diretor do Departamento Estadual de Trânsito/ DETRAN) e, sempre que possível, participaria de projetos e concursos com o grupo de Jaime Lerner e Domingos Bongestabs. O Gaúcho Leo Grossman formaria a Construtora Adobe e se destacaria na área de projetos de edifícios para o mercado imobiliário.

Porém, a atuação dos paulistas é contundente, uma vez que ocorre de maneira expressiva em diferentes campos da arquitetura, como o projeto de edifícios, o urbanismo, a organização da classe profissional, cargos administrativos em órgãos públicos e, a forte participação em concursos de arquitetura que, de certa forma atuam como um coroamento dessas atividades. Os paulistas, além de trazerem a Curitiba um pouco da personalidade de Artigas, serão responsáveis pelo diálogo franco e contínuo com importantes arquitetos de São Paulo que, naquele momento estavam imbuídos em criar arquitetura segundo o espírito brutalista, ou seja, algo bastante distinto de tudo que se fizera até então. Parte desse movimento transfere-se para Curitiba, uma vez que a arquitetura do concreto aparente, de características brutalistas, ocorreria simultaneamente também nessa cidade e, ainda antes de se alastrar pelas demais regiões do país. O próprio Santa Mônica Clube de Campo (1962) [fig.57], com seus pórticos paralelos a sustentar um grande apartamento elevado, exemplifica isso. Um ano depois, Pedro Paulo de Mello Saraiva venceria o concurso para a sede do Clube XV de Santos (1963), com uma solução bastante semelhante. Também as residências Mário Petrelli¹⁶⁰ (1964) e Ayrton Araújo¹⁶¹ (1965) utilizam estruturas em concreto aparente nessa mesma filosofia.

Portanto, embora jovens, estes profissionais imigrados à Curitiba para atuarem junto ao CAU UFPR revelar-se-iam bastante experientes e possuidores de sedimentados conhecimentos sobre a arquitetura, sistematizados em suas regiões de origem. Do convívio dessas diferentes personalidades surgirá uma escola de arquitetura de visão poliédrica ou, em outras palavras, um curso que, embora reconheça os valores locais, manteria seu olhar para as coisas mais amplas, sejam as relativas às fronteiras nacionais, ou internacionais.

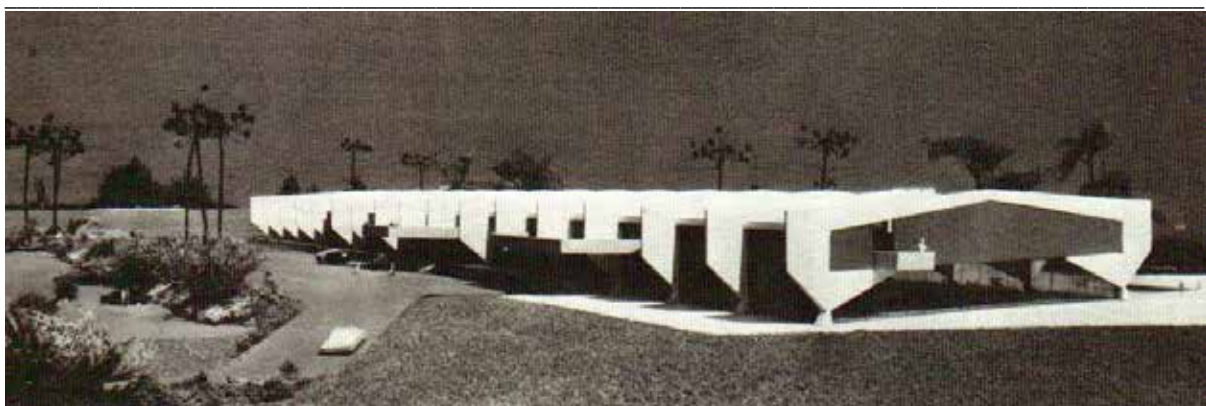


Fig.57: Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi e Francisco Moreira: concurso Santa Mônica Clube de Campo; vista da maquete.

11) A TURMA ESPECIAL DO CAU UFPR

Viu-se aqui que a arquitetura moderna seria introduzida em Curitiba justamente em uma época em que a cidade não contava com arquitetos. Os primeiros edifícios construídos segundo esse ideário foram criados por alguns poucos engenheiros mais informados e por não mais que uma dezena de arquitetos renomados contratados no Rio de Janeiro e em São

Paulo. O principal cliente foi o Governo do Estado, sob gestão de Bento Munhoz da Rocha Netto, seguido de longe pelas famílias mais abastadas e suas encomendas para residências. No entanto, essa era apenas uma pequena parte da produção verificada naquele momento, uma vez que a maioria maciça das obras era realizada por empresas construtoras e seus departamentos de projeto conduzidos por estagiários oriundos dos cursos de engenharia, práticos e desenhistas sem formação acadêmica, que, a princípio, pouca ou nenhuma idéia faziam sobre as complexidades da arquitetura moderna.

Viu-se, também que, com a criação do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR, em 1962, a arquitetura deixa de ser um esforço apaixonado, diletante, abnegado e autodidata de alguns poucos, para se tornar uma profissão estudada, debatida, organizada e legalizada. De imediato, o projeto de arquitetura em Curitiba também passa a ser executado por alguns de seus professores imigrados e, a partir de 1965, com a formatura da primeira turma do curso, por arquitetos genuinamente curitibanos. Tratava-se da turma especial para engenheiros civis constituída por profissionais experientes¹⁶² e bem situados no sistema produtivo da cidade.

Esta, portanto, é a condição em que se encontrava o panorama curitibano nos primeiros anos da década de 1960, momento em que surgem as raízes do "Grupo do Paraná".

Vale salientar que todos os envolvidos nos primeiros anos de atividade do CAU UFPR, professores e alunos, pertenciam a uma mesma geração e, portanto, estavam expostos ao mesmo substrato de influências culturais da época, mesmo que a este pudessem reagir de formas distintas. Observa-se, então, no transcorrer dos dez primeiros anos de vida do CAU UFPR, uma profunda interação profissional entre vários dos ex-alunos das primeiras turmas e parte de seus mestres. Isso provocará parcerias em atividades distintas, seja nos novos órgãos públicos que, então passavam a aceitar arquitetos em seus quadros, como a URBS¹⁶³, o IPPUC e a COHAB CT, seja na iniciativa privada, por meio da elaboração de projetos e participação em concursos públicos. Note-se que nessas parcerias de trabalho, além de verificar-se a condição em que professores do curso chefiavam seus ex-alunos, ocorreriam também, com freqüência, inversões hierárquicas, em que ex-alunos recém graduados passavam a comandar professores titulares do CAU/UFPR¹⁶⁴.

Uma rápida análise revela que essa primeira geração de arquitetos curitibanos nasce entre os anos de 1930 e 1945, aproximadamente e, apresenta sua produção mais amadurecida entre 1955 e 1970, ou seja, em torno de 1965. Para melhor compreendê-la, entretanto, faz-se necessário conhecer os traços característicos comuns e daí tirar conclusões sobre semelhanças e diferenças ou mesmo sobre a possibilidade ou não de formarem um grupo homogêneo. Vale aqui, portanto, um estudo mais profundo para que não fique a sensação de que a "primeira geração de arquitetos modernos de Curitiba" foi fruto de uma geração espontânea ou obra do acaso e do invisível.

11.1) AS PRIMEIRAS GERAÇÕES DA ARQUITETURA MODERNA

Segundo o Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa, o termo "geração" pode ter os seguintes significados: "4-Linhagem, estirpe, ascendência, genealogia; 5-O conjunto dos indivíduos nascidos pela mesma época; 6-O espaço de tempo (aproximadamente 25 anos) que vai de uma geração a outra; 7- P. ext. Produção, formação¹⁶⁵". O verbo "gerar", radical da palavra 'geração', pode significar, também, aquele que cria ou produz. Portanto, o sentido subjacente ao termo 'geração' buscado pelos críticos de arquitetura pouco se relaciona com a questão genética, mas à idéia de como cada novo grupo de arquitetos comum a certo período reage criativamente às diversas influências então presentes no meio. Daí que, em maior ou menor grau, todos esses significados têm validade para a noção buscada por aqueles críticos. A diferença maior está no fato de utilizarem o ciclo geracional de apenas quinze anos em média, sendo que o início da fase produtiva dos arquitetos ocorreria na faixa dos vinte e cinco aos trinta anos de idade. Assim, a primeira geração moderna nasceria em

torno de 1885; a segunda por volta de 1900; a terceira 1915 e assim por diante. Giedion salienta ainda, que, apesar de existirem diferenças entre essas três primeiras gerações, “o que é significativo é que, ao mesmo tempo que todas se mostram fiéis a si mesmas, nenhuma sentiu a necessidade de renunciar seus predecessores, e cada uma foi capaz de levar adiante o que a geração anterior havia iniciado¹⁶⁶”.

É necessário aqui, portanto, uma rápida recapitulação, a fim de lembrar a importância de cada uma destas três gerações sobre a arquitetura moderna, seus limites e quais seus protagonistas, com maior destaque para a terceira, uma vez que esta antecede diretamente as ações do Grupo do Paraná.

PRIMEIRA GERAÇÃO: (melhores obras a partir de 1920)

A arquitetura moderna tem sua “primeira geração” de arquitetos precursores, ou seja, a geração dos protagonistas do Movimento Moderno, nascida entre 1880 e 1894 (+-1885). Esses começam a produzir suas obras em 1910 e têm suas realizações influentes em torno de 1920. Entre eles estariam Walter Gropius (1883-1969); Erik Gunnar Asplund (1885-1940), Mies van der Rohe (1886-1969), Le Corbusier (1887-1965), Eric Mendelsohn (1887-1953), Gerrit Rietveld (1888-1964), Richard Neutra (1892-1970), Hans Scharoun (1893-1972) e outros.

SEGUNDA GERAÇÃO: (melhores obras a partir de 1935)

Segundo Philip Drew¹⁶⁷, a “segunda geração”, que estaria formada por arquitetos nascidos entre 1894 e 1907 aproximadamente (1900 em média), começaria a desenvolver sua obra nos anos 1925 e teria seus trabalhos mais importantes a partir de 1935. Entre estes arquitetos estariam Alvar Aalto (1898-1976), Buckminster Fuller (1895-1983), Lucio Costa (1902-1998), Marcel Breuer (1902-1981), Arne Jacobsen (1902-1971), Giuseppe Terragni (1904-1943), Philip Johnson (1906-2004), Oscar Niemeyer (1907-), Max Bill (1908-1994) e outros. Ou seja, os mais diretos discípulos dos mestres precursores.

No entanto, para alguns arquitetos como Louis Kahn (1901-1974), Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) e Carlo Scarpa (1906-1978), o simples critério da idade não pode ser aplicado, uma vez que, embora pertencentes à segunda geração, teriam sua influência e produção eclodida no período da “terceira geração”.

TERCEIRA GERAÇÃO: (melhores obras a partir de 1950)

Pertenceriam à “terceira geração” os arquitetos nascidos entre 1907 e 1923 aproximadamente (+-1915), e que tiveram suas atividades destacadas a partir de 1940, 1950. Aqui estariam: Affonso Eduardo Reidy (1909-1964), Eero Saarinen (1910-1961), Kenzo Tange (1913-2005), Dennys Lasdun (1914-2001), Jörn Utzon (1918-2008), Kevin Roche (1922-). Nesta geração estariam também vários dos integrantes do *Team X*: Georges Candillis (1913-1905), J. B. Bakema (1914-1981), Aldo van Eyck (1918-1999), Alexis Josic (1921-), Shadrach Woods (1923-1973), Peter Smithson (1923-1999) e Alison Margaret Gill (Smithson) (1928-1993). Também se pode citar o brutalista americano Paul Rudolph (1918-1997) e o brutalista argentino Clorindo Testa (1923-).

Segundo Montaner, a característica essencial dessa terceira geração “es un intento de conciliar voluntad de continuidad respecto a las propuestas de los maestros del Movimiento Moderno y, a la vez, impulso de una necesaria renovación¹⁶⁸”.

Montaner acrescenta ainda que essa geração foi responsável por uma mudança de paradigma formal, ou seja, “passa-se de um modelo exclusivista baseado na máquina para outro aberto em que a natureza, o vernáculo, a expressividade das formas orgânicas e escultóricas, a textura dos próprios materiais e outros fatores passam a predominar. Há também, nesse período que se desenvolve ao longo dos anos 1950 e 1960, um significativo aumento de importância das ciências sociais, ou seja, ciências que tratam do homem sob suas distintas complexidades: sociologia, antropologia, economia social, psicologia social, etc.¹⁶⁹”



Fig.58: Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo Gennaro; Ginásio do Clube Atlético Paulistano (1958), São Paulo, SP.

Fig.59: Décio Tozzi; Instituto Municipal de Comércio de Santos (1967), Santos, SP. Vista externa.

Entre as conquistas formais surgidas nesse período, destacam-se as “plataformas”, platôs artificiais levemente elevados em relação ao nível do solo existente, sobre o qual um edifício ou um grupo de edifícios isolados entre si, se organiza. Essa idéia escultórica, que havia sido apenas sugerida nas propostas de Le Corbusier para o Palácio da Sociedade das Nações, em Genebra (1927) e no Palácio dos Soviets em Moscou (1931), apareceria de forma clara e evidente na escultura de Alberto Giacometti denominada *Projet pour une place* (1930-1931)¹⁷⁰. O recurso das plataformas atuava positivamente no sentido de dotar os edifícios de monumentalidade.

O tema da monumentalidade era essencialmente polêmico, uma vez que a arquitetura moderna era por origem anti-monumental, ou seja, nascera da simples aspiração democrática e racional em que, por meio de formas cúbicas e funcionais, buscava-se solucionar um programa segundo uma técnica condizente e econômica. Até então a aspiração monumental estava tradicionalmente ligada aos regimes totalitários. Pelo fato de a arquitetura moderna do entre guerras ter atuado quase que exclusivamente sobre programas relacionados à habitação social, Giedion considerava a monumentalidade como uma resposta legítima à necessidade de simbolização de idéias e desejos da sociedade, qualidade ausente até então¹⁷¹. Tal atitude, embora correta, não poderia adaptar-se a contento em programas como sedes governamentais, museus, centros ecumênicos, etc., em que o simbolismo deveria estar presente. O artifício das plataformas, portanto, vinha no sentido de dotar a arquitetura moderna da necessária monumentalidade. A simples demarcação deste plano, levemente elevado, separaria determinada obra do dia a dia mundano, dotando-a de um espírito diferenciado, santificado, monumental. Algo nesse gênero pode ser visto nos projetos: de Le Corbusier para a sede do Parlamento em Chandigarh, na Índia (1952-1965); de Kenzo Tange para as Piscinas Cobertas para os Jogos Olímpicos de Tóquio (1964); de Mies van der Rohe para a Galeria Nacional, em Berlim (1962-1968); de Jörn Utzon para a Ópera de Sidney, (1957). Também será possível ver esta estratégia formal utilizada nas seguintes obras brasileiras: o Congresso Nacional de Brasília (1957-1960), de Oscar Niemeyer; Ginásio do Clube Atlético Paulistano, em São Paulo (1958), de Paulo Mendes da Rocha; Instituto Municipal de Comércio de Santos (1967), de Décio Tozzi; ou no projeto vencedor do concurso para o Teatro de Campinas (1966) (não construído), da equipe paranaense integrada por Roberto Luiz Gandolfi, Lubomir Ficinski Dunin e Luiz Augusto de Araújo Amora.

Como parte desse caminho evolutivo natural da nova tradição da arquitetura moderna, ligada a essa busca por monumentalidade, presente nos conjuntos solucionados como diversos volumes relacionados sobre plataformas, Montaner cita ainda as grandes coberturas expressivas, que surgem como uma reação à monotonia. Os exemplos já citados acima, como a Ópera de Sidney, de Utzon, o Pavilhão das Piscinas Cobertas de Tange, o

Parlamento de Chandigarh de Le Corbusier e a própria cobertura de Mendes da Rocha para o Ginásio do Clube Atlético Paulistano, assim como a grande casca estrutural de Gandolfi e equipe para o Teatro de Campinas estão dentro desse novo espírito [fig.60].

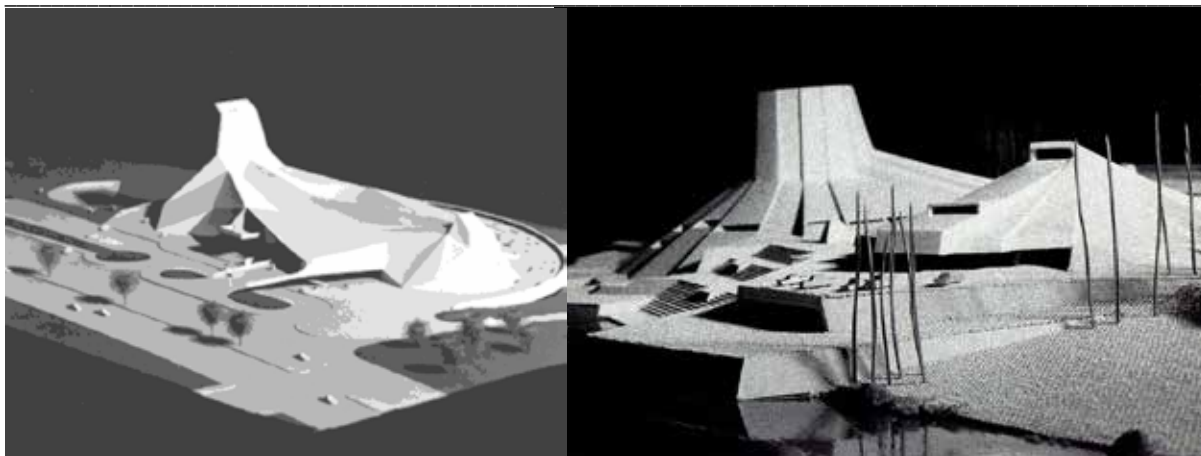


Fig.60: Roberto Luiz Gandolfi, Lubomir Ficinski Dunin e Luiz Augusto de Araújo Amora; 1º prêmio no concurso para o Teatro Municipal de Campinas (1966), São Paulo, SP. Vista da maquete.

Fig.61: Fábio Penteado, Alfredo Paesani e Teru Tamaki; 2º prêmio concurso Teatro de Campinas. Vista da maquete.

Giedion define a terceira geração por meio de oito pontos:¹⁷²:

1) Ênfase no uso arquitetônico de planos horizontais e níveis diferentes. Uso mais contundente de plataformas artificiais como elementos urbanísticos; 2) Maior consolidação das tendências escultóricas na arquitetura. Uma relação mais livre entre espaço interno e externo, e entre os volumes no espaço; 3) A orientação social é levada adiante: surge um olhar mais consciente para o cliente anônimo; 4) Direito de expressão acima da funcionalidade estrita; 5) Planejamento aberto: incorporação de condições flexíveis como elemento determinante do projeto; 6) Incorporação do tráfego como elemento determinante do planejamento urbano; 7) Maior cuidado no manejo de situações existentes, de modo que uma interação possa ser criada entre a arquitetura e o ambiente, um intensificando o outro; 8) Relação mais forte com o passado; não expressa formalmente, mas no sentido de uma relação intrínseca e um desejo de continuidade;

Pelo critério relativo à faixa etária, a esse grupo de arquitetos pertencentes à terceira geração também poderiam ser incluídos os nomes de Lina Bo Bardi (1914-1992) e de Vilanova Artigas (1915-1985) que, assim como os acima citados Paul Rudolph e Clorindo Testa¹⁷³ protagonizarão o brutalismo em seus países de origem. Porém, Lina e Artigas reagirão de forma bastante específica aos estímulos então existentes, incluídos os relativos ao brutalismo nascente que, ganhava corpo desde as obras de Le Corbusier ocorridas após a Segunda Guerra Mundial. Embora ambos se mantenham quase que estritamente vinculados às experiências com formas prismáticas e ortogonais e recusem as experiências formais de maior liberdade, verificadas em arquitetos contemporâneos que também se utilizavam do concreto aparente e da expressão brutalista, como o finlandês Eero Saarinen (1910-1961), Artigas e Lina Bo não recusarão a busca da monumentalidade, que ocorrerá por meio da proporção, da escala e da dramatização dos sistemas estruturais dos edifícios. Sob circunstâncias diferentes, uma vez que surgem alguns impeditivos de ordem crítica em relação à carreira de Lina, em São Paulo, ambos influenciarão todo o desenvolvimento do brutalismo no Brasil que, por sua vez, estará relacionado ao surgimento de uma quarta geração, ou seja, aquela que realizará seus principais trabalhos entre 1960 e 1970.

QUARTA GERAÇÃO: (+-1960)

Segundo Montaner, há no cenário internacional uma quarta geração que tem suas principais ações em coincidência com os últimos movimentos da arquitetura moderna. Nessa quarta geração, portanto, ocorrem fraturas e rupturas na estrutura do movimento moderno.

Deve-se lembrar que no final dos anos cinquenta ocorrerá o fim dos CIAM e, no decorrer da década de 1960 morreriam Le Corbusier (1887-1965), Walter Gropius (1883-1969) e Mies van der Rohe (1886-1969). Assim, segundo a visão de alguns críticos e de grupos de jovens arquitetos, entre estes o Archigram e o Metabolismo Japonês, o sentimento de orfandade e de súbita ausência de limites denunciam um caminho livre para novas experiências.

A essa quarta geração, dos nascidos entre 1923 e 1938 (1930 aproximadamente), fazem parte os seguintes arquitetos: Oriol Bohigas (1925-), Robert Venturi (1925-), James Stirling (1926-1992), Aldo Rossi (1931-1997), Herman Hertzberger (1932-), Alvaro Siza Viera (1933). Também podem ser incluídos os arquitetos ingleses do Archigram: Peter Cook (1936-), Dennis Crompton (1935-), Warren Chalk (1927-1987), David Greene (1937-), Ron Herron (1930-1994) e Michael Webb (1937-), e os arquitetos do movimento metabolista japonês: Arata Isozaki (1931-), Kiyonori Kikutake (1928-), Kisho Kurosawa (1934-) e Noburo Kawazoe (1926-).

Essa geração, teoricamente, teria suas obras mais significativas realizadas a partir de 1960, aproximadamente. Em linhas gerais, estes arquitetos, que poderiam ser classificados em dois grupos distintos, buscavam revisar criticamente as premissas da arquitetura moderna estabelecidas desde os anos 1920. O primeiro grupo, que engloba diferentes tendências e posturas, agia de forma a manter uma continuidade ao modernismo. Entre esses, por mais que buscassem parecer revolucionários, estariam os citados grupos Archigram e Metabolismo Japonês que, ao longo dos anos 1960, por meio da exacerbação da utopia mecânica/tecnológica, da análise reprodutiva dos organismos vivos e da durabilidade diferenciada das diferentes partes de um edifício, criariam propostas para as formas coletivas e individuais de se morar, noções que colocariam em crise o urbanismo da Carta de Atenas.

O segundo grupo, por outro lado, buscava uma ruptura definitiva em relação à arquitetura vigente por meio da reinserção da história e do figurativismo. Responsáveis pelo estabelecimento de uma nova cultura que hoje se denomina pós-modernismo, entre esses estariam Venturi, Rossi e Hertzberger. Venturi desautoriza o rigor moderno, calcado na solução dos programas pela razão, adequação ao lugar, técnica e economia e inaugura o pop permissivo na arquitetura. Em outras palavras, Venturi veria de forma intelectual a produção anônima das pessoas comuns, como por exemplo, a conformação da avenida principal de Las Vegas (*Strip*) gerada pela livre ação coletiva¹⁷⁴. Rem Koolhaas (1944-), de forma semelhante se utilizaria da aglomeração caótica de arranha-céus em Nova Iorque para gerar, de forma intelectual, uma conceituação para a arquitetura contemporânea¹⁷⁵. Aldo Rossi opõe-se à abstração moderna e postula o resgate da história por meio do 'tipo' e das 'pré-existências' urbanas; Hertzberger e Aldo van Eyck protagonizariam uma arquitetura conceitualmente voltada para a corrente filosófica denominada estruturalismo, ou seja, inauguram o conceitualismo, tendência que, na maioria dos casos, se alimentará de coisas externas ao mundo próprio da arquitetura. O eclético James Stirling simboliza bem este período de ruptura, uma vez que, nos anos 1950 e 1960 faz arquitetura brutalista, nos anos 1970 parte para uma arquitetura *high-tech*, para, finalmente, nos anos 1980, dedicar-se à arquitetura pós-modernista de vertente eclética.

11.2) A QUARTA GERAÇÃO: A GERAÇÃO PAULISTA BRUTALISTA

No cenário internacional, portanto, essa quarta geração seria responsável por produzir os primeiros e evidentes sinais de ruptura em relação à arquitetura moderna, que passariam a ocorrer a partir do início da década de 1960. Essa ruptura, pelo menos naquele período, não aconteceria na arquitetura brasileira, embora coincidissem com os tempos de crise verificados após a inauguração de Brasília, marcados pela queda da hegemonia da escola carioca e pela ascensão da escola paulista, em especial a de cunho brutalista. Dito de outra forma, embora se tratasse de um período de caça às bruxas¹⁷⁶ e do surgimento de muitas incertezas e de poucas verdades, essa mudança de rumo no cenário brasileiro estava

longe de ser comparada à fratura paradigmática que se desenrolava nos EUA e na Europa, sendo, portanto, uma atitude de clara continuidade ao ideário da arquitetura moderna. Carlos Barjas Millan (1927-1964), Paulo Mendes da Rocha (1928-), Fábio Penteadó (1929-), Joaquim Guedes (1932-2008), Pedro Paulo de Mello Saraiva (1933-) e Ruy Ohtake (1938-), seriam alguns dos arquitetos paulistas pertencentes a essa quarta geração mencionada por Montaner, que, somados a Lina Bo Bardi e Vilanova Artigas, serão responsáveis pela referida ascensão da arquitetura paulista e, igualmente importantes para o estabelecimento do brutalismo no Brasil. Vale lembrar que Ruth Verde Zein também vê esse momento de transformação na arquitetura brasileira como uma resposta coletiva de certa geração paulista:

O levantamento das obras, sua correta datação, e sua indexação por autores, dá conta do fato de ter havido certa coincidência entre o surgimento dessa arquitetura e o de uma nova 'geração' de arquitetos paulistas, que vai se iniciar profissionalmente desde suas primeiras obras já na tendência brutalista; havendo também um quase imediato realinhamento de posição de alguns outros arquitetos de gerações um pouco anteriores; e que esses acontecimentos são ao redor e a partir de 1955-1957¹⁷⁷.

Maria Alice Junqueira Bastos também vai pelo viés hegeliano e analisa o brutalismo paulista como fruto de uma geração diferenciada que capta com precisão o espírito de uma época:

(...) A renovação da arquitetura paulista contou com uma série de arquitetos que adquiriram muito cedo uma posição de destaque no cenário arquitetônico brasileiro. Nascidos entre o final dos anos 1920 e começo dos 1930, formados nas escolas paulistas, estes arquitetos despontaram no meio arquitetônico no final da década de 1950 com obras premiadas e posições finalistas em concursos. Com isso tiveram sua produção divulgada nas publicações especializadas e passaram a compor e a influir na idéia de arquitetura moderna brasileira. Com uma produção que respondia ao espírito da época, em que o apelo da engenharia, a preocupação com a racionalização dos processos construtivos e o desenvolvimento de soluções modelares inspiraram uma obra que deu volume à renovação da arquitetura moderna brasileira no período¹⁷⁸.

Em São Paulo, que apresentava outras linhas de influência, entre estas as relacionadas ao racionalismo americano (Mindlin, Rino Levi, Bratke, Paulo Ribeiro), os primeiros sinais do brutalismo passariam a ocorrer já a partir de meados da década de 1950¹⁷⁹.

No entanto, diferentemente da abordagem formal verificada na arquitetura carioca e, em oposição aos exemplos brutalistas de outros países, em São Paulo essa arquitetura surgiria como uma oportunidade de enfrentamento dos problemas brasileiros, entre estes os referentes: aos déficits habitacionais; ao inchaço das grandes cidades; à industrialização insipiente (embora crescente); à mão de obra desqualificada e à baixa tecnologia aplicada à construção civil. Conscientes do quadro precário apresentado pelo setor habitacional e, condicionados pela frágil indústria da construção civil, aqueles arquitetos paulistas buscariam como resposta uma arquitetura rústica, em que seus materiais permaneceriam expostos sem acabamentos externos, de formas simples, porém passíveis de serem repetidas e industrializadas, se não de imediato, pelo menos num futuro próximo. Tratava-se de uma arquitetura anti-burguesa que se aproveita de todas as oportunidades para elaborar protótipos, mesmo que estes surgissem em resposta às encomendas da alta burguesia paulista. Sobre isso, assim se refere Maria Alice Junqueira Bastos:

Essa mudança na expressão arquitetônica, porém, já vinha ocorrendo desde meados da década de 1950, momento em que a arquitetura paulista gerou uma linguagem própria, independente da escola carioca. Essa arquitetura foi influenciada pelo brutalismo e pelo uso que Le Corbusier passou a fazer do concreto, a partir da unidade de Marselha (1947-1952),

passando a empregá-lo em bruto nas suas obras, tirando partido da expressividade do material. Enquanto na Europa, o brutalismo surgiu como uma postura crítica à reconstrução que vinha sendo feita no pós-guerra, no Brasil, a arquitetura da Escola Paulista se caracterizou por um idealismo extremado¹⁸⁰.

Em São Paulo, portanto, pelo menos inicialmente, o brutalismo não ocorreria como uma simples tendência formal, mas como um movimento de características éticas e ideológicas que se assemelhava em complexidade ao surgimento do *New Brutalism* inglês, verificado na Europa no início da década de 1950. Parte importante desta arquitetura paulista ocorre como um movimento acadêmico, ético e intelectual, restrito a poucos envolvidos e de aspecto formal bastante rigoroso e conciso, capaz de criar um grande número de exemplos de qualidade em um curto espaço de tempo.

11.3) A PRIMEIRA GERAÇÃO DE ARQUITETOS PARANAENSES:

Os responsáveis pela cristalização da arquitetura moderna no Paraná também pertenceriam a essa quarta geração, que nasce em torno de 1930 e que terá sua obra madura na casa dos anos 1960. Entre eles estariam: Rubens Meister (1922-), Elgson Gomes (1922-), Henrique Panek¹⁸¹ (1924-1989), Gustavo Gama Monteiro (1925-2005), Onaldo Pinto de Oliveira¹⁸² (1928-2001), Lubomir Ficinski Dunin¹⁸³ (1929-), Alfred Willer¹⁸⁴ (1931-), Marcos Prado (1931), Leo Grossman (1932-1989), José Maria Gandolfi (1933-), Joel Ramalho Júnior (1934), Luiz Forte Netto (1935-), Roberto Luiz Gandolfi (1936-), Jaime Lerner¹⁸⁵ (1937-) e Cyro de Oliveira Lyra (1938-), entre outros.

Esta geração de arquitetos paranaenses estaria, em maior ou menor grau, diretamente ligada ao CAU UFPR, que formou sua primeira turma em 1965. Como já foi dito, tratava-se do grupo especial constituído por apenas dezenove engenheiros civis graduados na própria UFPR, em sua maioria, já atuantes no mercado. Tratava-se, portanto, de um grupo de faixa etária semelhante ao dos professores. A título de comparação, em 1965 o professor Forte Netto completara trinta anos. Neste mesmo ano Alfred Willer (1930-), contava com trinta e cinco anos e Henrique Panek (1924-1989), que há muito realizava projetos de alta qualidade, quarenta e um anos. Os mais jovens equiparavam-se a Jaime Lerner (1937-), com vinte e oito anos, ou ainda a Domingos Bongestabs (1941-), então com vinte e quatro anos.

Vários destes retornariam nos anos seguintes para atuarem como professores no próprio curso de arquitetura da UFPR, entre eles Alfred Willer (Teoria da Arquitetura), Henrique Panek (Composição), Jaime Lerner, Alfred Jacobowicz (Materiais de Construção) e Bongestabs (Conforto Ambiental). Com a continuidade das formaturas, da turma de 1966 viria José Hermeto Palma Sanhotene (Composição); da turma de 1967 Manoel Isidoro Coelho e Winston Ramalho, ambos para a cadeira de Composição; da turma de 1968 chegaria Luiz Augusto de Araújo Amora e Sérgio Scheinkmann, também ambos para a cadeira de Composição; da turma de 1970 chegaria Carlos Hemiliano de França para a cadeira de Composição; da turma de 1971 viria Lóris Carlos Guesse para a disciplina de História da Arquitetura; Key Imaguire Junior, de 1972, chega para a cadeira de Arquitetura Brasileira e Leonardo Tossiaki Oba para a cadeira de Composição (Projeto de Arquitetura). De 1973 viria Gilberto Bueno Coelho para a disciplina de Urbanismo e José La Pastina Filho para Arquitetura Brasileira.

11.4) O GRAU DE PARENTESCO COM O BRUTALISMO PAULISTA:

Também a arquitetura moderna, em Curitiba, após percorrer a fase de transformação protagonizada pelos engenheiros, entre fins da década de 1940 e fins da década de 1950, logo se depararia com as influências crescentes do brutalismo, vigentes desde o início da década de 1960, aceitando-as rapidamente.

Assim, quase que imediatamente à ascensão do brutalismo em São Paulo, o mesmo ocorreria em Curitiba, ou seja, uma ação generalizada em que a arquitetura de influência carioca é rapidamente substituída por outra de características brutalistas, muito próxima das experiências paulistas em andamento. Talvez a palavra 'substituição' acima utilizada não seja a mais correta para descrever o ocorrido, uma vez que, em Curitiba, ao longo da década de 1950, não se chegou a cristalizar uma arquitetura moderna segundo a escola carioca, já que esta arquitetura não se processa como uma ação hegemônica, mas por meio de exemplos isolados criados por arquitetos do Rio de Janeiro ou por aproximações realizadas por alguns engenheiros locais, como Ayrton Lolô Cornelsen e David Xavier de Azambuja.

Embora não hajam estudos mais elaborados sobre isto, essa aceitação do brutalismo parece ter sido mais instantânea em Curitiba do que em outras cidades brasileiras, inclusive a própria São Paulo, origem do movimento no Brasil. Tal afirmação pode ser justificada pelo fato de que, em São Paulo, outras correntes modernas já se encontravam intelectualmente sedimentadas, entre estas o racionalismo de cunho mais rigoroso, desenvolvido, entre outros, por arquitetos como: Rino Levi, Gregory Warchavchik, Franz Heep, e Jorge Wilhelm, condição que por si só gerava uma forte oposição ao brutalismo em si.

Em Curitiba, por outro lado, por mais que alguns comentadores insistam em afirmar que ali já existisse uma cultura arquitetônica estabelecida, tratava-se ainda de um campo virgem e fértil à espera de novas sementeiras. Como aqui já se demonstrou, a chegada do brutalismo em Curitiba coincide com o momento em que a cidade muda suas características políticas, sociais e econômicas e se assume como capital do Estado. Dito de outra forma, Curitiba, na entrada da década de 1960, deixa de ser apenas uma bucólica sede administrativa e prestadora de serviços para se tornar um pólo de educação, cultura e lazer. Isso ocorre mediante a mudança de sua economia, já que se transforma em um centro industrial bastante complexo e deixa de depender das safras agrícolas do interior do Estado.

Na arquitetura, esse momento coincide com a institucionalização da profissão do arquiteto em Curitiba e, obviamente, envolve os arquitetos ditos "paranaenses", imigrados ou não, que acabariam por cristalizar a arquitetura moderna como a grande embalagem das mudanças em andamento. Ocorre que, embora sujeita às mais variadas interpretações, as características mais contundentes desta arquitetura seriam as de cunho brutalista. Ruth Verde Zein assim se refere a esse momento de expansão da arquitetura paulista:

Concomitantemente, o brutalismo amplo senso – como atitude e estilo – já se encontra bastante disseminado mundialmente, e se nunca chega a ser triunfante, é certamente muito importante no concerto de tendências presentes no panorama internacional daquele momento, igualmente já contando com inúmeras obras de qualidade, realizadas em vários países. Ao mesmo tempo, inicia-se a franca expansão da influência do brutalismo paulista no panorama nacional brasileiro, podendo-se detectar como signo desse espraiamento, em fins daquela década (1960), ao menos alguns indicadores: tais como, por exemplo, as primeiras realizações do grupo de arquitetos curitibanos também brutalistas (talvez por serem na maioria paulistas imigrados, mas já desenvolvendo algumas características próprias que os diferenciam do grupo paulista)¹⁸⁶.

Segundo a afirmação de Verde Zein, o brutalismo de origem paulista teria chegado em finais da década de 1960 a Curitiba, por meio de um grupo de arquitetos imigrados de maioria paulista que, por sua vez, já impunha características próprias àquela arquitetura.

Vale aqui uma análise mais detalhada, uma vez que essa afirmação aborda pelo menos três questões importantes: uma primeira está relacionada ao período de chegada do brutalismo à Curitiba; a segunda diz respeito à existência de um grupo de adeptos ao brutalismo em Curitiba, que seria constituído por uma maioria de arquitetos imigrados de São Paulo; a terceira aborda o fato de que esse brutalismo desenvolvido em Curitiba, por ter adquirido características próprias, se diferenciaria do realizado pelo grupo paulista.

Em relação à primeira questão, diferentemente do que afirma Zein, o brutalismo não chegaria a Curitiba em finais de 1960, mas no início desta década, mais exatamente em 1962, como atestam as obras do Santa Mônica Clube de Campo de Luiz Forte Netto e equipe.

Note-se que o ano de 1961 se mostraria especialmente fértil para o brutalismo paulista, uma vez que passa a se consolidar também em edifícios de maior porte, destinados a diferentes programas. Deve-se lembrar que, até então, excluindo-se as obras inaugurais proporcionadas pela agressiva ação social do Governo Carvalho Pinto (1959-1963), entre estas o Fórum de Promissão (1959) e as escolas de Itanhaém (1959) e Guarulhos (1960)¹⁸⁷, de Artigas e Cascaldi, e o Fórum de Itapira (1959) de Joaquim Guedes, esta corrente comparecia quase que exclusivamente em residências. Em 1961, portanto, surgiriam os projetos para clubes sociais e esportivos, entre estes o Clube Paineiras do Morumbi, de Carlos Barjas Millan¹⁸⁸; o Estádio Olímpico da USP, de Ícaro de Castro Mello e Hélio Pasta; os Vestiários do São Paulo Futebol Clube, e a Garagem de Barcos do Santa Paula Iate Clube, ambos de Artigas e Cascaldi. Neste mesmo ano, no projeto para o Alojamento dos Estudantes da USP, de Eduardo Kneese de Mello, Joel Ramalho Júnior e Sidney de Oliveira, aplicar-se-ia pela primeira vez ao programa das habitações coletivas a técnica de pré-fabricação em estruturas de concreto armado, sistema construtivo que seria tão caro à Escola Paulista Brutalista. Finalmente, as escolas continuariam a ser importantes para o desenvolvimento da cultura brutalista. Ainda dentro do programa desencadeado por Carvalho Pinto, Artigas e Cascaldi elaborariam o projeto para o EEPSG 31 de Março, para a cidade de Santo André. Ambos iniciariam, também neste ano de 1961, o projeto da FAU USP (1961-1962), edifício que seria executado entre 1965 e 1968. Eduardo Corona, numa das obras mais impressionantes do período, projetaria o Departamento de História e Geografia da USP. No entanto, embora projetadas e divulgadas em 1961, estas obras teriam sua conclusão a partir de 1962, sendo que algumas delas seriam terminadas vários anos depois, como o Estádio Olímpico da USP, o Alojamento de Estudantes da USP, a FAU USP e o próprio Clube Paineiras do Morumbi.

Pode-se inferir daí, portanto, que, embora já existissem algumas obras que, mais tarde seriam reconhecidas como ícones desse movimento, construídas sob um novo espírito desde meados da década de 1950, entre estas, além das acima citadas, as casas Baeta (1956) e Taques Bittencourt (1959) de Artigas, e a Escola Municipal de Astrofísica (1957), de Roberto Goulart Tibau e o próprio Ginásio do Clube Atlético Paulistano (1958), de Mendes da Rocha e Genaro, tratava-se ainda de um período inaugural, de novas descobertas e de ainda poucos exemplos claros. Daí, portanto, a precocidade do Santa Mônica Clube de Campo de Forte, Gandolfi e Moreira.

Em relação à segunda questão lançada pela afirmação de Ruth Verde Zein, que se refere à existência de um grupo de adeptos ao brutalismo, em Curitiba, que seria constituído por uma maioria de arquitetos imigrados de São Paulo, pode-se, em termos, discordar. Não há dúvidas da importância dos quatro paulistas imigrados, que, indiscutivelmente constituirão o núcleo duro do que esta tese defende ser o Grupo do Paraná. No entanto, não se pode afirmar que esses quatro jovens, chegados entre 1961 e 1967, constituíssem uma maioria, uma vez que, desde 1962, com a fundação do CAU UFPR, como aqui já se demonstrou, pelo menos uma dúzia de outros profissionais vindos de grandes centros passariam a chegar a cidade, somados ainda aos que aqui já estavam, e aos que passam a graduar-se a partir de 1965.

Na realidade, mais correto seria atestar que os paulistas eram franca minoria. Dito de outra forma, independente da origem deste ou daquele arquiteto, seria mais prudente asseverar que Curitiba, a partir das ações do CAU UFPR, abrigaria uma geração de arquitetos paranaenses ou não, bem mais complexa do que geralmente costuma-se reconhecer.

Entende-se, no entanto, que Verde Zein refira-se aos paulistas como precursores da corrente brutalista; uma vez que eram detentores da linguagem vinda de São Paulo e que,

portanto, seriam também os responsáveis pela maioria dos projetos brutalistas em Curitiba ou, pelo menos dos mais notáveis. Tal noção também faz parte da posição oficial corrente, verificada na literatura especializada, colabora para o entendimento de que a produção brutalista, pelo menos no transcorrer da primeira década, seria de domínio dos imigrantes paulistas, continuada, mais tarde, por alunos desses.

No entanto, ao analisar-se com mais cuidado a produção dessa primeira geração de arquitetos modernos de Curitiba, cai por terra a noção da exclusividade paulista. Como se verá, salvo raras exceções, a grande maioria dos arquitetos pertencentes a essa primeira geração realizaria, com frequência e qualidade, obras brutalistas, desde meados da década de 1960.

Ligado a essa mesma questão está a tese de que a afeição às características que conformavam o brutalismo paulista ocorreria em sentido inverso ao da idade do arquiteto, ou seja, quanto mais experiente, menor a influência dessa arquitetura; quanto mais jovem, mais simpático estaria a ela. Essa premissa que abriga em si muito do senso comum, ainda hoje vigente, parte da idéia de que arquitetos com carreiras mais consolidadas como Rubens Meister, Elgson Gomes e Henrique Panek, por exemplo, olhariam tais novidades com uma compreensível desconfiança e seriam, portanto, refratários ou, pelo menos, pouco propensos a essa arquitetura. Em contrapartida, os irmãos Gandolfi, Forte Netto, Ramalho Júnior, Jaime Lerner, Domingos Bongestabs e outros arquitetos, por serem mais jovens abertos a novidades, seriam também os mais suscetíveis.



Fig.62: Henrique Panek; Casa do Arquiteto (1959), Curitiba, Rua Carmelo Rangel. Uso de materiais naturais como o tijolo à vista, a madeira e a pedra bruta. Vista externa do edifício.

Fig.63: (dir.) Henrique Panek: edifício habitacional Dom Ignácio (década de 1960); Estrutura em concreto armado aparente combinado com fechamentos em tijolos à vista. Vista externa do edifício.

Fig.64: (inf. esq.) vista aproximada do pavimento térreo do edifício Dom Ignácio. Vigas e pilares em concreto aparente.

Todavia, esta hipótese não se apresenta de forma tão evidente. Embora se aplique aos mais jovens, tem suas limitações em relação aos veteranos. Ainda que caiba ao discípulo

de Franz Heep, Elgson Gomes, em cuja ampla obra não se percebe traços mais evidentes de origem brutalista, não se adequará aos demais. Nesses, o que se verá é um comportamento de adesão ao brutalismo, mesmo que, em certos casos, mais parcimoniosa. Essa simpatia ao brutalismo pode ser verificada logo após a chegada desta corrente a Curitiba que se efetiva entre 1962 e 1964.

Henrique Panek (1924-1989), o mais wrightiano de todos os arquitetos dessa geração curitibana, como bem demonstra a casa desenhada para si próprio, em 1959 [fig.62], no Bairro Batel¹⁸⁹, ainda como engenheiro continuará a utilizar a partir de meados da década de 1960 os materiais naturais e rústicos, como a madeira, o tijolo maciço, a pedra de cantaria e elementos vazados cerâmicos, porém, agora combinados às poderosas estruturas independentes em concreto aparente. Tais estruturas passariam, também, a apresentar formas trapezoidais, já experimentadas por Artigas. Essa combinação resultaria em um brutalismo vernacular muito próximo ao elaborado por Le Corbusier nas Casas Jaoul, como se pode observar nos pequenos edifícios habitacionais projetados em meados da década de 1960 para a Construtora Independência¹⁹⁰, e, de forma mais clara nas lâminas radicais representadas pelos edifícios Theodoro Schneider (1968) e Dom Ignácio (1967) [fig.63 e 64].

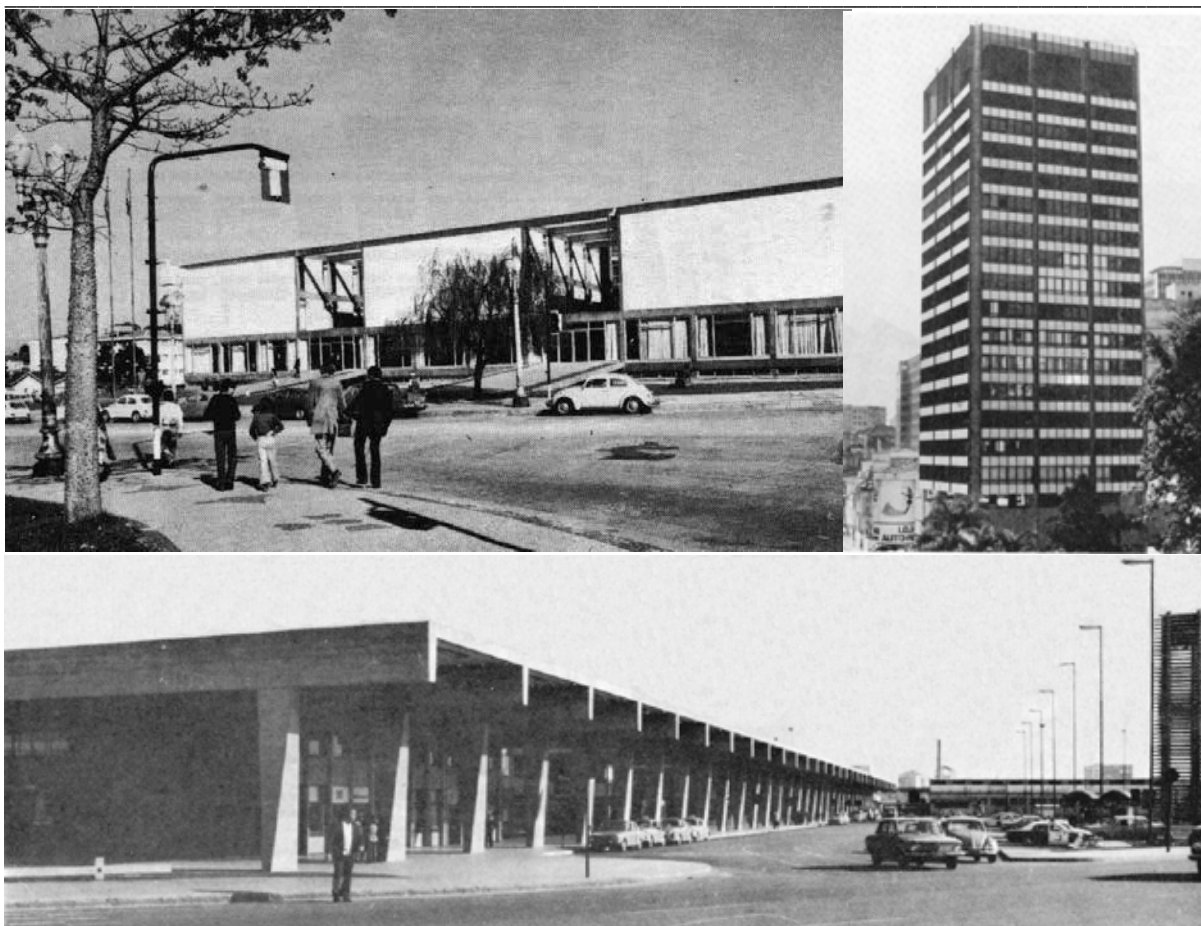


Fig.65: Rubens Meister; sede da Prefeitura Municipal de Curitiba (1960);

Fig.66: (dir.) Rubens Meister; edifício sede da Caixa Econômica federal, Curitiba, PR. (1967);

Fig.67: Rubens Meister; Rododiferroviária de Curitiba (1969), estrutura seriada sob pilares torcidos em concreto aparente.

A surpresa maior está na constatação de que também em Meister o brutalismo exerceria influências bastante continuadas. Isso porque, excetuando-se seu primeiro trabalho executado segundo as premissas da arquitetura de Le Corbusier, o Teatro Guaíra, em 1948, Meister, ao longo dos vinte anos seguintes, desenvolveria uma carreira de inequívoca influência miesiana, como se pode observar nas seguintes obras: Centro Politécnico (1956); sede da Prefeitura Municipal de Curitiba (1960) [fig. 65]; Ed, Lydio Paulo Bettega (1962); Ed, Sede da Celepar (1964) [fig.41]; Edifício Atalaia (1967) [fig.42]; Edifício

Sede da Caixa Econômica Federal (1967) [fig.66]. O Brutalismo aparece pela primeira vez em sua obra, em 1969, na Rodoferroviária de Curitiba (1969) [fig.67], por meio da aplicação dos materiais de construção *in natura*, sem qualquer tipo de disfarce ou revestimento. Assim, todas as partes da superestrutura, como pilares e lajes da parte central (sede da URBS), embora discretas e bem proporcionadas, aparecem expostas em concreto aparente. Também as paredes de fechamento não estruturais surgem conformadas por trabalhos em tijolos aparentes, ou submetidas a revestimentos caracterizados por fortes matizes de cores. A noção da verdade dos materiais verificada nessa obra parece vir do organicismo de Frank Lloyd Wright e, a expressão explícita das estruturas organizadas sob rígida modulação, de Mies van der Rohe. Entretanto, a idéia da grande sombra proporcionada por um amplo pavilhão horizontal e, os pilares de seção torcida são de evidente estirpe brutalista. O brutalismo de vertente vernacular, embora bastante comedido, voltará a ocorrer ao longo da década de 1970, como comprovam os seguintes exemplos: Sede Administrativa Banco do Estado do Paraná Banestado (1975) [fig.68]; Centro de Atividades do Sesc (Sesc da Esquina, 1980) [fig.69], e o Edifício Barão de Campinas (198?) [fig.70].



Fig.68: Rubens Meister; Sede Administrativa Banco do Estado do Paraná Banestado (1975); vista externa do edifício.

Fig.69: (dir.) Rubens Meister e Elias Lipatin Furman; Centro de Atividades do Sesc (Sesc da Esquina, 1980), estrutura em concreto aparente e fechamentos em panos de tijolos à vista. Vista externa do edifício.

Fig.70: (inf.esq.) Rubens Meister e Elias Lipatin Furman: o Edifício Barão de Campinas (198?). Vista externa do edifício.

Vale lembrar que, também em Rino Levi, arquiteto que Meister respeitava e mantinha conversações, pode-se perceber uma aproximação ao brutalismo nos anos que antecederam sua morte, ocorrida em 1965. Segundo Ruth Verde Zein:

Sendo bastante reconhecido pelo seu viés profissional e pragmático, nem por isso Rino Levi deixa de estar sempre atualizado com os debates internacionais de cada momento, com eles colaborando através de suas propostas, pesquisas e aportes pessoais. Não é de estranhar, portanto, que a partir do início da década de 1960 suas obras venham também a progressivamente se alinhar com a tendência brutalista nascente, o que é sinalizado de início pelo emprego cada vez mais freqüente do concreto armado deixado aparente, o que é feito, entretanto, sem perder a elegância, a contenção e a composição correta e balanceada que sempre caracterizaram sua obra: trata-se de uma aproximação que, de fato, contribui sem se subordinar¹⁹¹.

Os demais arquitetos relacionados pertencentes à essa geração: Onaldo Pinto de Oliveira; Lubomir Ficinski Dunin; Alfred Willer; Marcos Prado; Leo Grossman; José Maria Gandolfi; Joel Ramalho Júnior; Luiz Forte Netto; Roberto Luiz Gandolfi e Jaime Lerner, estarão todos envolvidos, em maior ou menor grau, com a expressão brutalista. Esta quarta geração, portanto, que pode ser considerada a primeira geração de arquitetos modernos do Paraná, prepararia a chegada da próxima geração, nascida em torno de 1945 (1939 a 1951). A diferença entre elas estaria no fato de que esta última seria constituída apenas por arquitetos formados pelo CAU UFPR, ou seja, arquitetos genuinamente curitibanos. Daí surgirão nomes como: Abrão Assad (1940-); Manoel Coelho (1943-); José Hermeto Palma Sanchotene (1943-); Vicente Ferreira de Castro (1943-) e Leonardo Oba (1949-).

Finalmente, esta tese concorda com a terceira questão acima colocada por Ruth Verde Zein, que afirma que o brutalismo desenvolvido em Curitiba adquiriu algumas características próprias, diferenciando-se do realizado pelo grupo paulista. Porém, pela sua importância e pelas complexidades aí envolvidas, há que se fazer algumas ressalvas. Esta tarefa, no entanto, será realizada nos próximos capítulos, oportunidade em que se poderá dimensionar semelhanças e diferenças existentes entre paulistas e curitibanos. Na verdade, todo esse trabalho gira em torno da sistematização das estruturas formais elaboradas pelos arquitetos paranaenses adeptos do brutalismo, naquele período. Tão importante quanto o reconhecimento dessas estruturas formais, é a comparação destas às principais obras paulistas brutalistas do mesmo período.

12) A NOÇÃO DE “GRUPO DO PARANÁ”

Procurou-se até aqui esclarecer as complexidades existentes na primeira parte da década de 1960, que de forma mais direta determinam os destinos da arquitetura moderna em Curitiba. Somente mediante essa análise seria possível compreender os fatores que estão envolvidos no surgimento do Grupo do Paraná. Como se viu, entre esses fatores estavam: a passagem do período dos engenheiros (década de 1950) para a primeira geração de arquitetos curitibanos, evolução possível graças à fundação do CAU UFPR em 1962; a imigração de arquitetos professores vindos de centros maiores, também a partir de 1962, e a formatura da única turma de engenheiros-arquitetos promovida por esse curso, em 1965, seguida pelas demais, que constituiriam a primeira geração de arquitetos genuinamente curitibana.

Paralelo a isso ocorreriam os desenvolvimentos populacional e industrial da cidade, que culminariam com o plano urbanístico de 1964, financiado pelo Banco de Desenvolvimento do Paraná S.A. (BADEP). Diferentemente dos muitos outros planos criados após a inauguração de Brasília, esse não ficaria apenas no papel; tendo por base o estudo preliminar elaborado pela sociedade Serete/ Wilhelm, seria desenvolvido e detalhado por arquitetos de Curitiba (1965 e 1970), e totalmente implantado ao longo da década de 1970, pelas gestões de Jaime Lerner junto à Prefeitura Municipal. Este Plano Diretor viria acompanhado do estabelecimento de importantes órgãos criados para o seu adequado gerenciamento e implantação, tais como o IPPUC (1965), a URBS (1964)¹⁹², a COHAB CT¹⁹³ (1965) e, mais tarde a COMEC¹⁹⁴ (1974).

Viu-se ainda que características brutalistas podem ser encontradas não só nos novos projetos e obras de edifícios construídos naquele período, mas também no próprio urbanismo implantado na cidade. Ainda que baseado em premissas racionalistas pode-se reconhecer no urbanismo proposto para a cidade de Curitiba muitas das características de tendências humanistas surgidas na Europa em meados da década de 1950, entre essas algumas defendidas pelo *TEAM X*, como a revalorização da vida nas ruas, a revitalização dos centros históricos, a criação de unidades de vizinhança, a convivência de multiplicidade de funções. Banham denomina estas ações desse grupo de “urbanismo brutalista¹⁹⁵”.

Esse espírito brutalista presente no urbanismo de Curitiba também pode ser percebido em suas vias estruturais norte-sul/ leste-oeste, detentoras de alta densidade

habitacional (coeficiente de edificação equivalente a seis vezes a área do terreno) e de um sistema trinário de transportes (um eixo central para transportes coletivos ladeado por um binário rápido de sentidos contrários para veículos leves [fig.71]). Essas estruturais de Curitiba antecedem os estudos de Paul Rudolph para a *Lower Manhattan Expressway* (1970) [fig.72] de duas milhas de extensão, também conformadas por uma linha central de transporte coletivo secundada por um binário de vias expressas para veículos. Sobre estas vias se estruturam duas torres de alta densidade habitacional, contínuas e em forma de "A", capazes de suportar apartamentos com terraços e jardins suspensos.

Frente ao desenho baseado em eixos lineares de crescimento, verificados em Curitiba, não há também como não se lembrar de Kenzo Tange e seu projeto para a Urbanização do Porto de Boston (com estudantes do MIT) [fig.75], de 1959, ou do projeto para a Baía de Tóquio, de 1960. Ambos também utilizam seção em extrusão sob pórticos estruturais planos e paralelos em "A", aliás, solução muito apreciada pelos paranaenses, verificada nos concursos para o Euro Kursaal (1965)¹⁹⁶ [fig.76]; Hotel de Juazeiro (1969)¹⁹⁷ e no edifício sede da ACARPA (1977)¹⁹⁸.

Note-se que, a cada dia em que o adensamento das estruturais curitibanas se aproxima do limite proposto pelo código de posturas estabelecido na segunda metade da década de 1960¹⁹⁹, mais estas se assemelham aos projetos utópicos baseados em conceitos das mega-estruturas, pródigos nos anos 1960²⁰⁰. Isso porque, essas vias com mais de quinze ou vinte quilômetros de comprimento e ladeadas por torres de vinte andares, cada vez mais se assemelham a cânions, ou seja, uma seção transversal em "U" contínua que tudo unifica, eliminando assim as diferenças históricas e espaciais existentes entre bairros e regiões. Vale lembrar que, na revisão do Plano Diretor, ocorrida em 1980, os urbanistas do IPPUC estabeleceram novos recuos entre edifícios (h/6), na tentativa de controlar essa preocupante condição.

Na arquitetura dos edifícios percebe-se com clareza a influência do brutalismo paulista, que, no entanto, como aqui se pretende demonstrar, também será reinterpretada e transformada. Há, portanto, por parte do que aqui se oficializou chamar de Grupo do Paraná, uma visão crítica sempre alerta que invariavelmente conduz a certo modo de se realizar as coisas da arquitetura que, embora se alimente das vertentes internacionais e nacionais existentes, resulta em uma interpretação genuína.

Esta revisão inusitada dos fatos, existente na ação agressiva dos arquitetos situados em Curitiba, ao longo da década de 1960, é resultada de um movimento em monobloco que além do design, envolve as áreas do ensino, do projeto de edifícios, do urbanismo e suas vertentes representadas pelo paisagismo e patrimônio histórico. Segundo aqui se defende, embora existam nomes e carreiras de destaque, esse movimento ocorre não em função de um ou outro nome mais evidente, mas sobretudo por um esforço coletivo, resultado de uma somatória de trabalhos de pequenos grupos que se alternam e se coligam. Embora os nomes de Forte e Gandolfi tenham se sobressaído nos concursos e o de Jaime Lerner no urbanismo, a totalidade das conquistas vem por meio de trabalhos em equipe, em que não se pode distinguir ou apontar esse ou aquele como o criador personalista.

No entanto, havia como ainda hoje o há, por parte da crítica nacional, um total desconhecimento das complexidades acima mencionadas. Nomes como Forte, Gandolfi, Ramalho, Sanhotene, Bongestabs, Ficinski ou Oba passaram a comparecer, repentinamente, com insistência nas premiações em bienais e concursos de arquitetura, ora juntos, aos pares ou separados e associados a outros tantos nomes. Para quem de fora observava era impossível compreender o que se passava em Curitiba. Surge então a expressão "grupo do Paraná", termo confortável, vago, não comprometedor e suficientemente abrangente, cunhado pela imprensa e comentadores da época, para se referir ao estranho fenômeno vindo do sul.

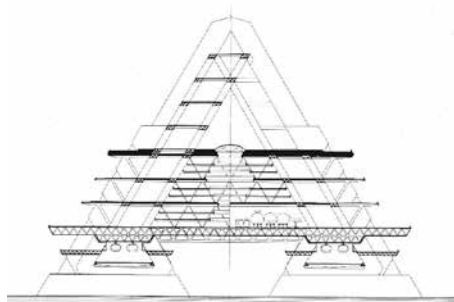
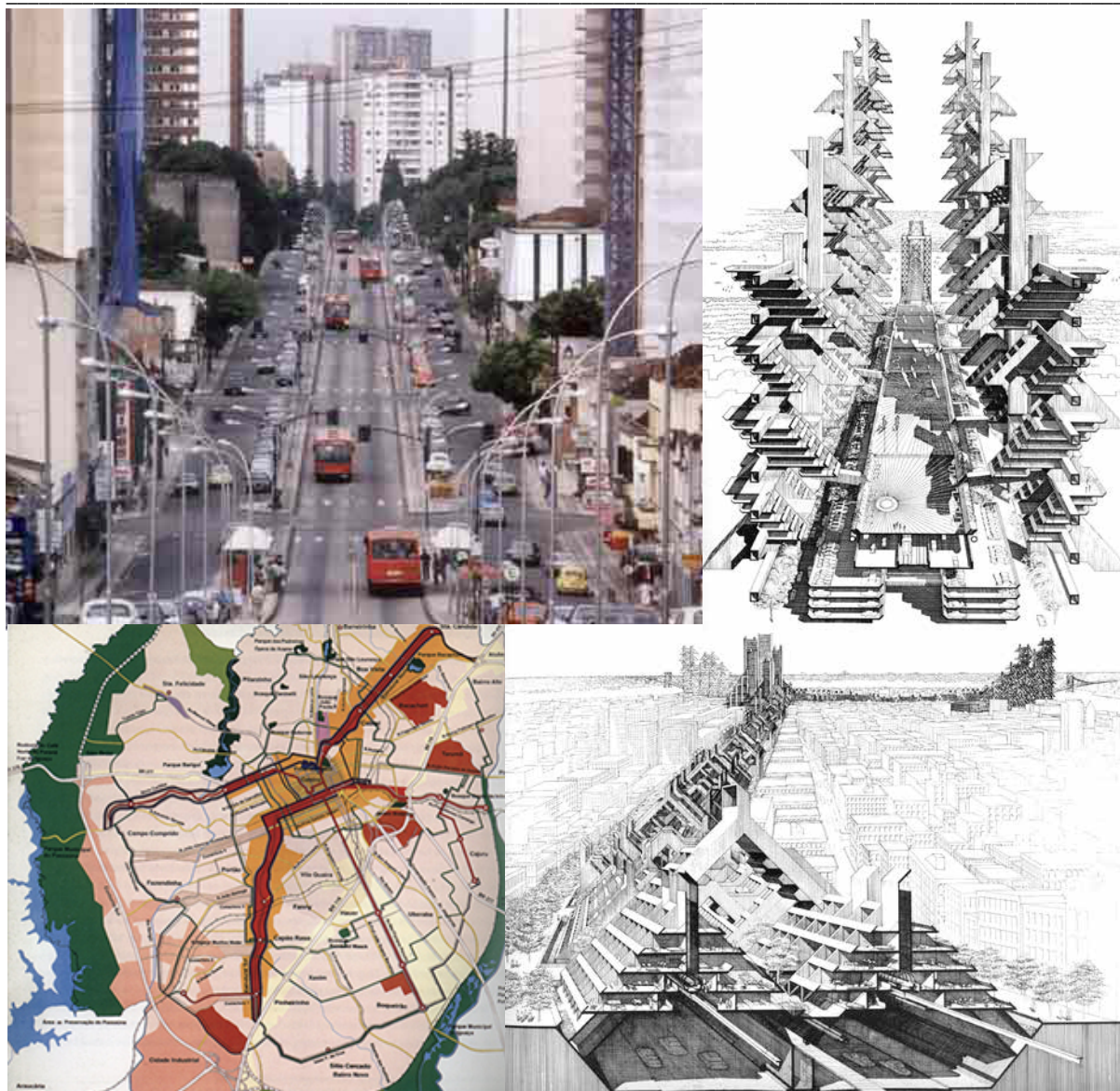


Fig.71: Curitiba; Plano Diretor de 1965; sistema de transporte coletivo sob eixos trinários aliados a alta densidade populacional. Transporte coletivo aliado a vias rápidas de transporte individual.

Fig.72: (sup. dir.) Paul Rudolph; estudos visando alta densidade populacional aliada ao transporte de massa para a *Lower Manhattan Expressway* (1972). Perspectiva.

Fig.73: (meio dir.) Paul Rudolph; estudos para a *Ford Foundation*, Nova Iorque, 1967 a 1972. Perspectiva em corte.

Fig.74: (meio esq.) Plano Diretor de Curitiba 1965; sobrepõe-se à cidade tradicional centralizada existente uma nova cidade linear.

Fig.75: Kenzo Tange e seu projeto para a Urbanização do Porto de Boston (com estudantes do MIT), de 1959. Corte.

Fig.76: Roberto Luiz Gandolfi e Lubomir Ficinski Dunin: segundo projeto para o Euro Kursaal, na Espanha (1971). Elevação.

12.1) A CRÍTICA VIGENTE E O GRUPO DO PARANÁ

A expressão “Grupo do Paraná” seria utilizada exclusivamente para se referir aos concursos de arquitetura, ignorando, em contrapartida, todos os demais campos trabalhados por aqueles mesmos arquitetos, que, na realidade, constituíam as verdadeiras bases teóricas para as propostas utilizadas em concursos. Esse fato produziria uma falsa sensação de superficialidade, oportunismo, casuísmo ou, ainda, de acidente de percurso. Era impossível na época, mesmo para os próprios arquitetos curitibanos envolvidos, a percepção de que suas ações conjuntas iam muito além dos concursos de arquitetura, sendo estes apenas a parte mais visível disso.

Juntamente com o aparente sucesso viria também o sentimento de estranhamento, que seria muitas vezes expressado por meio de críticas confusas, emocionadas e pouco embasadas. Termos pejorativos como “papa concursos²⁰¹”, “concurseiros²⁰²” e “plantistas” passaram a ser corriqueiros em comentários da época. Há quem tenha mencionado, com ares de seriedade, que os paranaenses haviam desenvolvido uma “fórmula mágica” para ganhar concursos, que envolvia em sua equação uma dose de simpatia ao governo militar e projetos de formas insípidas e não comprometedoras. Portanto, fáceis de serem premiados. A fim de contrapor essas afirmações, vale aqui reproduzir parte da análise elaborada por Pacheco sobre essa questão em *O Risco do Paraná e os Concursos de Arquitetura 1962/1981*²⁰³:

Yves Bruand²⁰⁴ já se arriscara a decifrar fórmulas secretas para o fim exclusivo de vencer concursos. Para ele,

(...) nos concursos, uma solução realmente nova ou original tem poucas possibilidades de vencer, dando-se freqüentemente preferência às soluções clássicas. Por conseguinte o concurso, que é o meio mais honesto e mais justo, já que assegura possibilidades a todos, pode também desempenhar um papel esterilizante e incutir uma determinada mentalidade aos participantes²⁰⁵.

Bruand afirma ainda que foi assim que uma outra equipe de jovens arquitetos paulistas (Adolpho Rubio Morales, Rubens Carneiro Viana e Ricardo Sievers) especializou-se em vencer os principais concursos do Estado de São Paulo na década de 1950, utilizando propositalmente o que chama de estilo “ortogonal simplista²⁰⁶” em geral apreciado pelos jûris. Irã Dudeque²⁰⁷ também se arrisca a revelar a fórmula mágica secreta. Para ele, é significativo o fato de os arquitetos de Curitiba terem conquistado suas maiores premiações nacionais e internacionais durante o período da ditadura militar, ou mais exatamente entre o Ato institucional nº5 e o Pacote de Abril de 1977. Em suas palavras:

Os envolvidos atribuem estas vitórias ao pragmatismo e à objetividade no momento de projetar. Isso significava desinteresse por questões ideológicas. Os engenheiros que criaram o curso de arquitetura e urbanismo da UFPR se diziam técnicos e apolíticos. Depois, os professores de maior destaque do curso, egressos do MacKenzie, mantinham-se afastados de qualquer debate ideológico²⁰⁸.

Dudeque se deu ao trabalho de pesquisar no DOPS/PR (Departamento de Ordem Política e Social-PR) as 47.423 fichas individuais dos arquivos, para comprovar suas suspeitas. Lá, nada encontrara registrado em nome dos arquitetos de Curitiba, com uma única exceção para Vilanova Artigas. Daí conclui que:

A inexistência de debates ideológicos esclarece sobre o pragmatismo no momento de projetar, um dos elementos que explicam os sucessos dos arquitetos de Curitiba nos grandes concursos. Se o regulamento do concurso impunha uma determinada regra, os arquitetos atuantes em Curitiba não empregavam seu tempo discutindo como uma tal regra deveria ser, se servia aos militares, ao imperialismo ou à grande burguesia. Era o regulamento e ponto final. Tais arquitetos não entravam em concurso para *contestar o momento político, apresentar*

propostas ou *adquirir experiência*. Entravam para vencer e muitas vezes venceram. Não havia dúvidas epistemológicas. As dúvidas se existiam, eram como entender o pensamento do júri²⁰⁹.

Dudeque relata ainda que:

Um dos autores²¹⁰ do projeto vencedor no concurso do Edifício sede da Petrobrás, no Rio de Janeiro, afirmaria que 'alguns concursos não fornecem a composição do júri, o que impede especular sobre suas preferências, tendências ou conceituações²¹¹'.

Sem a intenção de polemizar, pode-se, porém, discordar das fórmulas de Bruand e de Dudeque. A primeira por ser simplista e a segunda por ser no mínimo fantasiosa. Não se discute que alguns concursos foram vencidos pelo que Bruand chama de estilo "ortogonal simplista". Porém, como contestar o arrojo dos grandes concursos internacionais e nacionais que conduziram todo o desenvolvimento da história da arquitetura e em especial da arquitetura moderna? Como não reconhecer a bela solução da ABI e do Aeroporto Santos Dumont dos irmãos Roberto; da estação de Hidroaviões de Atilio Correa Lima; do ginásio do Clube Atlético Paulistano e do Pavilhão Brasileiro para a Feira Internacional de Osaka de Paulo Mendes da Rocha? A estrutura dos concursos públicos nunca foi perfeita e, falhas ocorreram e provavelmente sempre ocorrerão. Entretanto, daí a afirmar que um esquema à priori garantiria uma grande possibilidade de vitória em concursos seria no mínimo desconsiderar a História da arquitetura moderna brasileira.

Quanto à extensa argumentação de Dudeque, deve-se tomar mais cuidado e seguir por partes.

Em primeiro lugar há uma ampla graduação entre os extremos: apolítico e militante engajado. Não há dúvidas que a ativa preocupação com as condições sócio-políticas de um país são básicas para a formação humanística de um arquiteto e que, este tipo de postura se refletirá positivamente em seu trabalho. Porém há diferentes formas de se comportar perante isso. Desde o empunhar armas para fazer a revolução até vencer concursos e projetar edifícios para a população de um país desigual e desprovido de infra-estrutura, pois os governos mudam e as construções ficam.

Há, portanto, que se ter certa precaução quanto à argumentação de que o fato dos arquitetos de Curitiba não terem interesses ideológicos os credenciaria a vencer mais concursos durante o período militarista. Como demonstra essa pesquisa, um maior número de concursos aconteceu nesse período, conduzidos por uma ação mais agressiva por parte dos governos Federal, Estadual e Municipal. O governo de João Goulart e os governos democráticos posteriores ao período militar se afastaram das obras civis, deixando-as por conta de outras iniciativas. A década de '70 foi marcada por um crescimento anual acima dos 10% do PIB. Há também que se relevar que é exatamente nesse período em que os jovens arquitetos do Paraná atingem sua maioria, a chamada Fase de Cristalização (1967-1972). Essa ocorre após duas fases de intensa participação em concursos, a Fase de Preparação (1957-1961) e a Fase de Emergência (1962-1966). Dez anos, portanto, em que realizaram pelo menos vinte e um concursos com premiações em que constam cinco primeiros lugares, onze segundos, um terceiro e quatro quintos lugares. Entre os primeiros prêmios estão os anteprojetos para a sede do Harmonia Clube de Tênis (1959), a sede do Santa Mônica Clube de Campo (1962), o Monumento à fundação de Goiânia (1964) e o Teatro Municipal de Campinas (1966). Nenhum desses projetos pode ser entendido como realizado no "estilo ortogonal simplista" de Bruand e nenhum destes foi encomendado pelo governo militar, pelo contrário, o Teatro de Campinas e o Monumento à Fundação de Goiânia (1964) acabariam não executados por motivo de cassação dos prefeitos em exercício pelos militares.

Não há como se negar que muito da imagem negativa angariada pelos arquitetos do Grupo do Paraná se deve ao concurso da Petrobrás, a maior empresa estatal do governo que, por vezes foi utilizada como estandarte sensacionalista por parte dos militares nacionalistas em luta contra as esquerdas. Assim, de certa forma esse rótulo acabou também por se colar aos arquitetos paranaenses. Entretanto, ao examinarmos melhor essa questão, veremos que Dudeque novamente fantasia em algumas de suas colocações. Um exemplo disso está na afirmação sobre o pragmatismo dos paranaenses e na obediência desses para com as normas dos concursos, e que esses "(...) não empregavam seu tempo discutindo como uma tal regra deveria ser, se servia aos militares, ao imperialismo ou à grande burguesia". Não há dúvidas

que o modelo ideal de arquiteto utilizado por Dudge para essas observações é João Batista Vilanova Artigas. Porém, era exatamente Artigas quem integrava o júri do concurso da Petrobrás. Segundo o texto de Dudge, um homem de profundas e irretocáveis convicções ideológicas como ele jamais se submeteria a isso, ou seja, trabalhar em cooperação com o governo militar. Pois lá estava ele. Sabe-se que na primeira etapa desse concurso foram classificados apenas cinco anteprojetos, os de Paulo de Mello Bastos; David e Dácio Ottoni; Roberto Gandolfi e José Sanhotene; Manoel R. de Siqueira Figueiredo e Noêmio Xavier e, finalmente, Miguel Pereira. Segundo Artigas, esses projetos foram classificados por várias razões, entre essas a de não atender ao Plano Agache para a área do desmanche do Morro do Castelo, que determinava a previsão de uma galeria porticada junto à calçada da Av. Presidente Vargas. Muitos anteprojetos foram desclassificados exatamente por esse motivo, ou seja, por seguirem as regras sem questioná-las, acusação dirigida por Dudge aos pragmáticos paranaenses que "só pensavam em seguir leis para ganhar concursos". Entretanto, como justificou o próprio júri, os paranaenses foram classificados por "interpretar" certa regra, como a equipe de Lucio Costa bem o fez por várias vezes para se chegar ao produto final do Palácio do MES, no Rio de Janeiro.

Irã Dudge assim conclui sua argumentação sobre os paranaenses:

O trunfo era colocar a grande capacidade técnica disponível para resolver todos os itens exigidos, dotá-los de soluções construtivas-espaciais lógicas e inovadoras em relação ao repertório existente, desenhar muitas perspectivas, preparar a apresentação e entregar tudo no prazo determinado²¹².

A um primeiro olhar, parece ser esse o ritual de qualquer equipe que participe de um concurso e tenha por objetivo a conquista de uma premiação. Porém, mesmo que esse rol de itens (que parece bastante complexo, pois envolve todo o universo da arquitetura de todos os tempos) fosse eficientemente cumprido, também não garantiria a vitória do concorrente.

Mesmo o argumento que se refere ao conhecimento da formação da banca de um júri com antecedência não significa muita coisa em termos de ação projetual. Como se comportar perante um júri presidido por Vilanova Artigas, além de procurar fazer boa arquitetura?

Torna-se impossível ao leitor, portanto, ao se deparar com argumentações destituídas de pesquisa mais profundas, não se sentir conduzido por um fantasioso exercício de tautologia que muitas vezes camufla os fatos. Ao final da apresentação de Dudge, tem-se a impressão de que, ao arquiteto que realmente deseja vencer grandes quantidades de concursos, basta seguir a cartilha estabelecida pelos arquitetos de Curitiba, que, segundo ele alude são: ser apolítico, alienado, pragmático, conivente com a ditadura militar, respeitador de normas e regulamentos, e detentor de uma certa dose de habilidade profissional.

Por fim, tais proposições desconsideravam não só o fato de que apenas uma parte dos concursos vencidos pelos paranaenses tinha por cliente o governo federal. Também esquecem que nos concursos promovidos pelo IAB, os concorrentes, organizadores e membros do júri eram seus próprios pares, ou seja, arquitetos dos grandes centros do país, especialmente Rio de Janeiro e São Paulo, profissionais que não se permitiriam ludibriar por fórmulas mágicas ou formas facilmente digeríveis²¹³. Aliás, formas fáceis não foram uma das características dos curitibanos, como bem demonstram: o edifício sede da Petrobrás; a sede do BNDE DF; a Biblioteca da Bahia; o Teatro de Campinas e o Centro de Convenções de Pernambuco, entre outros.

As críticas mais contundentes à produção do Grupo do Paraná ocorreriam a partir do início da década de 1970, momento em que aquela arquitetura se evidencia aos olhos do país por meio de duas obras junto à do Santo Antônio, no centro do Rio de Janeiro. Trata-se dos edifícios sedes da Petrobras e do BNDES, contribuintes diretos para a conformação de uma das paisagens urbanas mais contestadas do Brasil. Diferentemente do restante do tecido urbano central daquela cidade, de características bastante tradicionais (construções em altura sem afastamentos laterais e junto ao alinhamento predial), nesta área planejada por Reidy os edifícios situam-se bastante afastados uns dos outros e recuados dos alinhamentos prediais, de modo a permitir espaço livre e amplas perspectivas das diferentes

fachadas. Além do antigo convento do Santo Antônio, situado na parte alta e preservada do morro, completam ainda esta paisagem a catedral em tronco de cone e o edifício sede do BNH.

O edifício da Petrobrás, por sua vez, apresenta-se atarracado, pesado, corpulento e permeado por vazios que revelam suas entranhas. Nunca foi bem aceito pelos arquitetos cariocas, protagonistas de uma arquitetura pautada pela elegância formal, leveza de proporções e adequação ao lugar.

Embora todas as diferenças existentes entre o Grupo do Paraná e o grupo ligado a Artigas, esse desconforto também se aplicava à arquitetura da Escola Paulista. Em outras palavras, para a maioria dos críticos, que acreditava que o caminho natural a ser seguido pela arquitetura moderna brasileira estava nas últimas experimentações formais de Oscar Niemeyer, em Brasília, tanto a arquitetura de Artigas como a dos curitibanos soava como um exercício estranho e de mau gosto. Trata-se de um momento de transição que, embora presente nas entrelinhas dos acontecimentos, ainda não fora percebido como tal. Vale lembrar que o Rio de Janeiro deixara de ser Capital Federal, em 1960, ano que também marca o início do arrefecimento de sua importância no cenário nacional e a cristalização econômica e cultural de São Paulo. No que se refere à arquitetura, o Rio de Janeiro testemunharia um período de incertezas e declínio propositivo, uma vez que, após a inauguração de Brasília, a escola carioca entraria em crise²¹⁴.

Exemplos desse desconforto por parte dos cariocas em relação à nova arquitetura que surge e, ao Grupo de Paraná em especial, ficam especialmente visíveis nas afirmações de Marcelo Fragelli, Flávio Marinho Rego (1925-2001)²¹⁵ e Eduardo Mondolfo, verificadas na época. Mondolfo assim se refere ao edifício sede da Petrobras, no Rio de Janeiro:

Este prédio é um bom exemplo da grandiloquência arquitetônica da produção pós-Brasília, sobre bases conceituais já esgotadas. Para ser mais preciso: a sua concepção como que estetiza (expressa formalmente) a pesada máquina da tecnoburocracia nativa, ou seja, dá a sensação de que formula uma certa estética do desperdício. O volume do prédio, em vidro e brise metálico, e com proporções (relação altura largura) dignas de crítica, possui, ritmando as suas fachadas homogêneas, grandes vazios (varandas administrativas?), talvez numa tentativa de ser menos Mies. Esse esburacamento do volume do prédio, ao invés de garantir mais originalidade ao seu partido plástico, pelo contrário, reforça a sensação de que se distorceu uma determinada linguagem arquitetônica, tal que, com a distorção, se conseguisse reviver os seus princípios²¹⁶.

Mondolfo alia a encorpada volumetria do edifício à idéia de “pesada máquina da tecnoburocracia”, resultado que denomina como “estética do desperdício”. No entanto, uma contraposição entre o programa requerido (salas para 115.000 m² de escritórios e serviços de apoio) e as soluções adotadas revela outro cenário. Embora esse edifício venha a ser analisado na PARTE III desta Tese, vale aqui antecipar algumas considerações, a começar pela estratégia adotada pelos paranaenses que, a fim de melhor organizar o programa, se baseia na idéia de economia, promovida exatamente pelo aumento das dimensões horizontais das plantas tipo, em detrimento da altura do edifício.

Isso reduziria a necessidade de elevadores e serviços de apoio, diminuindo assim as dimensões do núcleo central que não ultrapassaria 33% da área do pavimento tipo. Logo, bastante enxuto se comparado aos 60% verificados nas soluções das equipes concorrentes, que optaram por esbeltas lâminas de 30 a 45 andares. A opção em horizontalizar o grande programa permitiu um edifício de apenas vinte e quatro pavimentos, para o mesmo número de elevadores, ou seja, uma proporção de um elevador para cada andar.

A planta paladiana quadrada subdividida em nove quadrados adequou-se perfeitamente a essa decisão, uma vez que o núcleo de serviços encontra-se no centro, contornado por oito sub-partes iguais. No entanto, as dimensões úteis verificadas nessas plantas conformaram um quadrado de setenta e cinco metros de lado, ou seja, uma planta

tipo de 5.625m² por pavimento. As dificuldades deixaram de se encontrar na busca por espaço de trabalhos flexíveis, mas em como iluminá-los ou ventilá-los naturalmente. Por isso a presença dos grandes vazios, que deveriam prover luz natural para as partes mais centrais do edifício. A forma final é resultado mais direto desse raciocínio. A comissão julgadora concedeu o 1º prêmio ao projeto paranaense não só pela economia de meios e simplicidade do sistema estrutural baseado no modelo Dom-inó sob vãos comerciais, mas principalmente pela adequação à paisagem local²¹⁷.

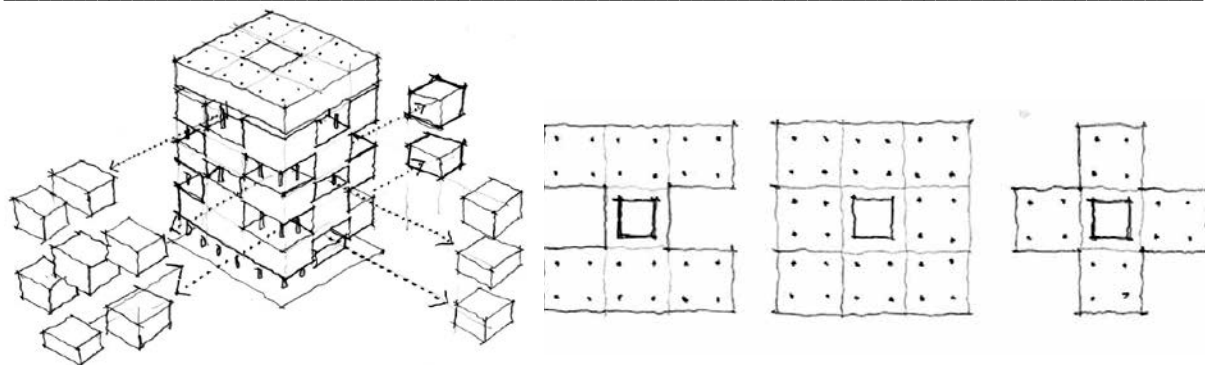


Fig. 77: Edifício sede da Petrobrás, RJ (1968); 1º prêmio; esquema morfológico por subtração de partes.

Fig. 78: Edifício sede da Petrobrás, RJ (1968); estrutura Dom-inó e plantas alternadas em "cruz" e em "H".

Note-se que o edifício da Petrobrás é um exemplo clássico da sistemática de projeto adotado pelo Grupo do Paraná, em que as estratégias buscadas vêm sempre no sentido de melhor organizar o programa, de maneira a possibilitar ampla flexibilização dos espaços de trabalho, seja por meio de construção em etapas, ampliações futuras, modificação ou substituição de sistemas complementares de apoio. Os sistemas estruturais e de circulação, bem como a forma final do edifício surgem em decorrência disso, ora mediante soluções de crescimento sistêmico (multipavilhonar), ora por meio de falsos monoblocos (membrana periférica que envolve blocos funcionais isolados entre si).

O comentário de Mondolfo, portanto, é próprio de alguém já catequizado pela cultura da escola carioca e crente numa arquitetura brasileira como uma corrente única e indivisível, devedora desta escola, mesmo após essa já ter demonstrado todos os sinais de cansaço. Entre outras coisas, Mondolfo não admite o resultado plástico obtido pelos paranaenses. No entanto, a forma e as proporções desse edifício, projetado em 1968 e construído nos dois anos seguintes, passariam a ser revisitados em obras contemporâneas de arquitetos internacionais, entre eles Rem Koolhaas e Norman Foster. A idéia de uma arquitetura idealizada para grandes programas, conformada sob volumes corpulentos, pouco esbeltos e de menor perímetro possível, denominado por "bigness"²¹⁸, compareceria em edifícios projetados a partir da década de 1980, entre estes, por exemplo: o Centro de Artes e de Tecnologia de Meios de Comunicação, em Karlsruhe (1989); a Biblioteca de Paris (1989); a Biblioteca Pública de Seattle (2003-2004), a Casa da Música na cidade do Porto (2001-2005); todas de Koolhaas e OMA, ou ainda a Midiateca de Sendai, Japão, (2001), de Toyo Ito. Mesmo a inserção de grandes vazios no corpo dos edifícios, com a intenção de propiciar micro-climas internos, ação pouco compreendida no edifício da Petrobrás, passou a ser comum a partir do edifício sede da Fundação Ford, em Nova York (1963-1968), de Kevin Roche, como bem exemplifica o edifício de Norman Foster para o HSBC de Hong Kong, de 1986.

Essa pouca familiaridade aos novos caminhos que se esboçavam na arquitetura brasileira, verificado no Rio de Janeiro, nos anos 1960 e 1970, também pode ser percebido nas entrevistas elaboradas pelo Instituto dos Arquitetos do Brasil, Departamento do Rio de Janeiro, junto a arquitetos importantes da época, realizadas entre 1976 e 1977. Tratava-se evidentemente de um esforço, por parte do IAB RJ, em se estabelecer uma maior

compreensão sobre o enigmático período pós- Brasília, relatado na série de três volumes denominados “Depoimentos²¹⁹”, publicados a partir de 1978. Fica evidente nesses diversos depoimentos que não há ainda a existência de um afastamento crítico adequado para a avaliação correta dos fatos, embora quase duas décadas de arquitetura brutalista já houvessem sido percorridas. No entanto, percebe-se, por parte dos entrevistados, ainda que de forma insegura, certa percepção sobre as “novas” forças então atuantes na arquitetura brasileira. Note-se que, embora haja menções diretas sobre a arquitetura do grupo de arquitetos próximo a Vilanova Artigas e ao Grupo do Paraná, mesmo que de repúdio e estranhamento, não há a citação do termo “arquitetura brutalista”.

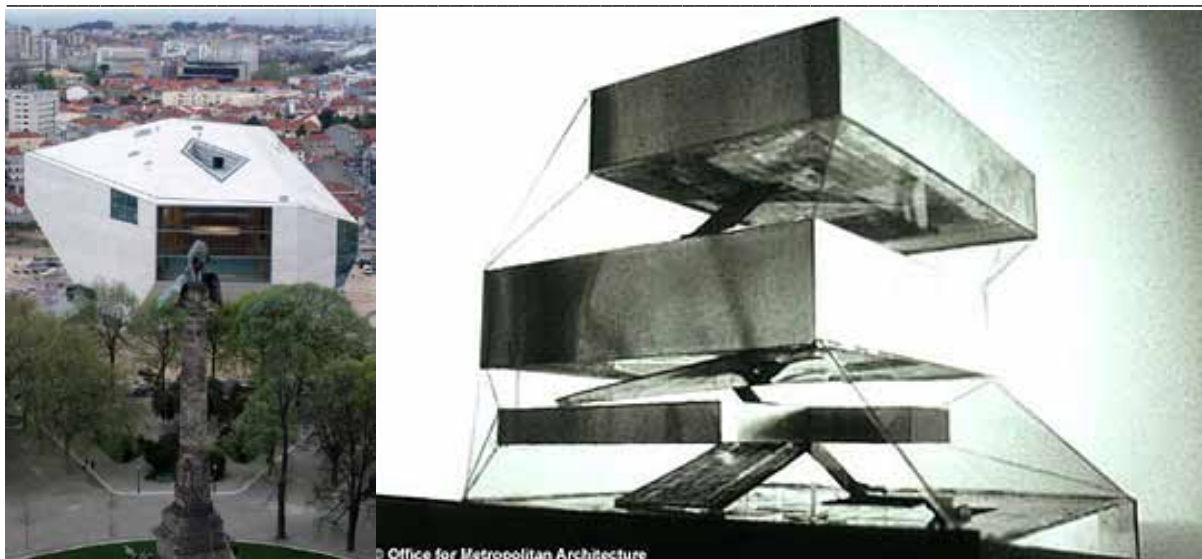


Fig. 79: Casa da Música na cidade do Porto (2001-2005); Rem Koolhaas. Corpo de grande massa edificada sob proporções atarracadas.

Fig. 80: Biblioteca Pública de Seattle (2003-2004); Rem Koolhaas. Caixas cúbicas elevadas e recobertas por pele em estrutura metálica e vidro resultam em proporções pesadas e pouco esbeltas.

Entre esses entrevistados está o arquiteto e artista plástico Flávio Marinho Rego (1925-2001) que, embora nascido em Pernambuco, há muitos anos morava e trabalhava no Rio de Janeiro. Em sua carreira, além de seus próprios projetos, Flávio havia contribuído com arquitetos de renome nacional, entre eles Oscar Niemeyer, Affonso Eduardo Reidy e Marcos Konder Netto. Na entrevista com Flávio Marinho Rêgo, os entrevistadores Sergio Ferraz Magalhães e Claudio Cavalcanti fazem as seguintes indagações sobre as tendências apresentadas pela arquitetura paulista:

[S. F. M.]: Como você colocaria duas propostas de arquitetura bem identificadas: primeiro, a do Artigas, em São Paulo; e segundo a do grupo do Paraná, traduzidas através dos edifícios da Petrobras e do BNDE?

[F. M. R.]: Eu acho a arquitetura do Artigas e do grupo do Paraná muito parecidas. É o que se chama de arquitetura da vontade. É um grupo se unir, se sentir forte como grupo e, por vontade, impor uma determinada forma que não é uma forma espontânea, não é uma forma nossa, da necessidade local. [...] não é uma arquitetura que nasça de dentro da problemática da evolução natural da utilização da tecnologia. [...] É uma arquitetura imposta, uma arquitetura autoritária.

[C.C.]: Então, não escapa nada, porque não há nada mais autoritário que Brasília, também.

[F. M. R.]: Mas Brasília é diferente. Brasília [...] não é imposta. Ela surgiu de uma influência externa, de um talento plástico, de um certo romantismo brasileiro e tem incipiência natural de subdesenvolvimento. A outra é uma arquitetura imposta. [...] a gente vê e diz: ela é exceção dentro de uma linha cultural, dentro de uma linha tecnológica, dentro de uma linha de estudos de programas, mas ela existe e está ali. Foi um artifício de racionalismos sucessivos e somados. [...] Nada disso tem uma coerência de intenção. Nada disso

representou um amadurecimento cultural dentro do processo. É uma arquitetura de afirmação pessoal. Não é somatório de cultura²²⁰.

Como contraponto, vale aqui anexar a análise de Ruth Verde Zein em relação à opinião de Flávio Marinho Rêgo:

A par de identificar o voluntarismo que une paulistas e paranaenses, e de consigná-los como um grupo relativamente coeso, garantindo a possibilidade de identificação da escola paulista, a opinião de Rego não é nem procura ser coerente, já que prefere revelar uma emotividade partidária, afetivamente ligada à escola carioca e sentindo sua perda, que ele não localiza em Brasília, pois esta é vista como coroamento de um processo 'cultural' que se sucedia desde antes. Como muitos arquitetos brasileiros antes e depois disso, ele crê e faz fé na montagem histórica triunfal e quase hagiográfica da arquitetura brasileira moderna, entendendo já a escola carioca como transcendente que passa o domínio de um fenômeno 'natural' e 'brasileiro'; seguindo-se portanto que a arquitetura paulista- paranaense só possa ser vista como um desvio desse processo, como 'não natural', nem 'brasileira', e até mesmo, como declara logo a seguir, como não nacional: 'Mas a arquitetura do Artigas é a utilização de todos os valores internacionais. Não há, dentro dela, nada que você sinta que surgiu de uma evolução nossa'²²¹.

Como bem define Zein, portanto, os cariocas entendiam a arquitetura paulista/ paranaense, então, como não nacional, ou um desvio de processo, uma vez que se recusavam a abrir mão de um passado glorioso.

No entanto, como entender as declarações de um arquiteto que, embora carioca, seja também um franco adepto da arquitetura brutalista por excelência? Trata-se de Marcello Accioli Fragelli²²² (1928-) que, desde 1961, mora e trabalha em São Paulo onde, a partir de 1966, junto à construtora Promon, realizaria os projetos para as estações de metrô da cidade. Márcio Bariani assim se refere à transformação ocorrida na arquitetura de Fragelli:

Fragelli percorreu um caminho singular na arquitetura brasileira. Formado no Rio, foi em São Paulo que seu trabalho amadureceu e ganhou corpo na conceituação. Se antes as linhas racionais e elegantes da escola carioca predominavam na busca de uma ambiência arquitetônica mais humana, depois passou a valorizar mais a espacialidade do que a forma, para chegar a uma arquitetura sutil, lírica, resultado de uma cuidadosa composição entre volume, luz e vegetação, feita para o homem real, não o ideal. Essa arquitetura se desenvolveu sob concepções estruturais claras e lógicas. E se a troca da pedra pelo tijolo, da madeira pelo concreto, das formas leves pelas pesadas levou sua arquitetura a ser chamada, no aspecto formal, de brutalista, na sua essência se revela um verdadeiro organicismo²²³.

Na entrevista, de Fragelli para a série *Arquitetura Brasileira após Brasília/ Depoimentos*, de 1978, coordenado por Sérgio Ferraz Magalhães²²⁴, Ceça Guimaraens faz a seguinte pergunta:

(C. Guimaraens) Você falou e deu exemplos sempre do eixo Rio- São Paulo. E nos outros pontos, quer dizer, Recife, ou mesmo experiências em Curitiba?

(M. Fragelli) Eu não conheço muito bem esses lugares. Eu estive em Recife outro dia, pela primeira vez. A experiência de Curitiba não me empolga, acho muito cenográfica. É uma arquitetura muito desvinculada – a meu ver – da base. É um negócio muito de efeito, de formalismo. Tem uns caras lá bons, feito o Sanchotene que está procurando e é realista. Mas, os que fazem mais sucesso são os formalistas gratuitos, os que fazem arquitetura para concursos²²⁵.

Embora confusa, (arquitetura desvinculada da base?) a resposta de Fragelli é válida exatamente por avaliar como formalista a arquitetura brutalista feita pelos paranaenses, uma vez que também ele era, então, um adepto do brutalismo paulista²²⁶ e conhecedor, portanto, das complexidades existentes em torno desse movimento, e, muito provavelmente, da

arquitetura do Grupo do Paraná²²⁷. Assim, dentro da percepção do momento, que classificava a arquitetura desses dois grupos como semelhantes, surge a visão de um adepto do brutalista paulista afirmando existir diferenças.

Em sua observação, pode-se inferir que Fragelli divida a arquitetura moderna sob duas vertentes, uma à qual denomina "realista" e outra "formalista". Presume-se que Fragelli entenda por arquitetura realista aquela em que suas formas surjam de soluções derivadas diretamente dos problemas verdadeiros encontrados, tais como: programa, função correta, espaço adequado, estrutura condizente, etc. Já, por arquitetura formalista, Fragelli parece querer referir-se à arquitetura em que as formas derivam da vontade do arquiteto, sendo estas, portanto, alheias ou pouco relacionadas aos problemas a serem enfrentados, tais como a função do edifício, sua estrutura, os espaços adequados às atividades humanas, a relação com o lugar, clima e topografia, etc. Portanto, a palavra "formalismo", acrescido ainda do termo "gratuito", é entendido por Fragelli como um termo pejorativo, depreciativo, representante de uma má arquitetura. Para ele os paranaenses, ao realizarem sua arquitetura brutalista, abusavam dos recursos formais, enquanto o brutalismo realizado por ele (e paulistas?), era, como ele mesmo classifica, realista.

Vale lembrar que a utilização de formas livres e curvas eram próprias da arquitetura da escola carioca, educados sob os moldes da escola de Belas Artes francesa que, por tradição, entendia ser a arquitetura uma das artes plásticas, juntamente com a pintura e a escultura. Se por um lado foram as belas formas da escola carioca que encantaram a crítica internacional no pós Segunda Guerra Mundial, foram também os excessos formalistas de importantes integrantes dessa mesma escola que atraíam as críticas ferozes desses mesmos críticos, dez anos depois.

Por outro lado, a escola paulista, que também tem em sua origem a tradição Beaux-Arts de Paris, se afastaria dessa formação mais artística e se aproximaria das escolas politécnicas de engenharia, das quais derivam os cursos de arquitetura da FAU e da Mackenzie. A racionalização da construção e a solução dos problemas mediante a busca da verdade estrutural, bem como formas puras e prismáticas e pouco afeitas a curvas, são algumas de suas características.

Relembre-se que, além do CAU UFPR ter nascido como um braço da Engenharia Civil, parte importante dos arquitetos que constituirão o Grupo do Paraná viriam de São Paulo, graduados pela Mackenzie. Em Curitiba, então, surge uma arquitetura paralela e concomitante à arquitetura da escola paulista brutalista, à qual o próprio Marcello Fragelli se inseriria, em sua fase paulista.

No entanto, assim como ocorrera com a escola carioca, não há como se negar que também o brutalismo, especialmente a partir de meados da década de 1970, passaria por excessos estéticos que conduziriam para um formalismo gratuito. O próprio Fragelli parece ter sido vítima desses excessos plásticos ao realizar as Torres de Ventilação da Estação Liberdade, em 1968, obra que sofreria críticas de colegas, em especial de Carlos Lemos²²⁸.

A bem da verdade, a estética do brutalismo, mesmo em sua origem, quando adequada às necessidades do edifício em questão, sempre esteve perigosamente próxima do exagero, uma vez que extraía dos sistemas estruturais, de circulação e de serviços, a conceitualização necessária para existir como forma. No entanto, após a familiaridade e domínio das formas clássicas que regem certo estilo, sobrepõem-se a vontade de transcendê-lo, por meio de novas formas. Como advertiu Heinrich Wölfflin²²⁹, após um estilo linear, sempre segue um estilo pictórico e, após a exacerbação pictórica, há sempre uma chamada à ordem, ou seja, um retorno ao clássico (ciclo entre o clássico e o barroco). Dito de outra forma, a arquitetura da escola carioca surge como uma revisão de cunho nacionalista e de base barroca (pictórica) à arquitetura moderna baseada no rigoroso racionalismo alemão (linear). Porém, após excessos (barroquismo) da escola carioca, surge o brutalismo da escola paulista, como uma espécie de chamada à ordem que, por certo tempo persistirá, até que também se perde em excessos.

Esse barroquismo no brutalismo paranaense poderá ser melhor observado em sedes para clubes sociais e nas primeiras casas realizadas para as classes mais altas, ocasião em que, aplicados ao corpo principal do edifício, quase que de forma decorativa, surge um excesso de elementos secundários tais como gárgulas, receptáculos, floreiras, testeiras, brises, etc., sempre fundidas em um concreto aparente cuidadoso, quase que polido e envernizado. Diferem-se, por conseguinte, das casas e clubes projetados por Artigas e Carlos Millan, sob concreto aparente rústico e formas cruas. Outra vertente disso pode estar, como aqui já se referiu, na aplicação de painéis escultóricos em alto relevo nas empenas cegas de concreto aparente. Há quem defenda que esse era o preço a se pagar para se fazer uma arquitetura de vanguarda em uma cidade ainda provinciana e de população constituída por uma maioria de famílias classe média. No entanto, essa retórica excessiva era quase que uma característica do escritório de Forte e Gandolfi que, além de não comparecer em projetos públicos ou para concurso, também não se verificava nas obras de jovens arquitetos que formaram a geração genuinamente paranaense, entre eles José Sanchotene e Leonardo Oba.

Porém, mesmo sob tais excessos, é difícil aceitar a afirmação de Fragelli, uma vez que a concepção geral dessa arquitetura paranaense continua ocorrendo sob vertentes sóbrias e funcionalistas. Note-se que sua crítica também se dirige aos projetos e obras realizados por esses para concursos, citados sob tom pejorativo, como se tratassem de uma atividade de menor valor e pouco digna da classe dos arquitetos. Segundo suas próprias palavras, “os que fazem mais sucesso são os formalistas gratuitos, os que fazem arquitetura para concursos”. No entanto, os principais concursos nacionais são organizados pelos IABs de São Paulo, Rio de Janeiro ou pelo IAB Nacional, envolvendo em suas comissões e bancas de jurados os arquitetos de maior expressão nacional. São estes que, participarão da maioria dessas competições, também como concorrentes. Portanto, o “formalismo gratuito” dos arquitetos de Curitiba será escolhido e premiado pelos pares de Marcello Fragelli. Não há uma imposição desta arquitetura por parte dos curitibanos. Trata-se de um processo, se não o mais perfeito, o mais transparente e democrático possível, quer Fragelli concorde ou não.

Fragelli conclui sua observação sobre a arquitetura paranaense ao afirmar que, embora formalista, faça sucesso. Vale notar que, na seqüência da entrevista, o entrevistador Alex Nicolaeff tenta dar sentido à afirmação de Fragelli e expõe a essência da questão:

(Alex Nicolaeff): “Eu acho que você tocou um aspecto que abre a questão. O fenômeno humano não surge, assim, à toa. Nessas manifestações individuais, há sempre uma dialética entre o todo e o indivíduo. Então, se eles fazem sucesso, é porque eles agradam a uma grande parceria da opinião pública. Trabalham em função da solicitação. A mesma coisa se coloca quanto ao Palácio dos Arcos. Você não acha que há qualquer coisa no gosto de certas camadas, em função da arquitetura, que leva o arquiteto a enfatizar até o aspecto extravagante?”

(Fragelli): “Eu acho. Mas não nesses dois casos. Eu não tenho a menor dúvida de que o Oscar não faria nada de concessão ao gosto do público. O que ele fez foi com empolgação – é a sua expressão, ele é espontâneo. Não tenho a menor dúvida.”

(Sérgio Magalhães): “Não que ele estivesse preocupado em responder, mas...”

(Fragelli): “Eu sei. Que ele tinha subliminarmente conduzido a isto... e tal?”

(Alex Nicolaeff): “As propostas dele, em outras circunstâncias, talvez tivessem sido aceitas. Mas aquele cliente não aceitou. Isto é outro sucesso. Eu acho que o Oscar fazia sucesso dentro do que o Brasil queria mostrar como arquitetura. O mesmo acontece com esses arquitetos de Curitiba, que talvez não tenham o mesmo realismo, mas fazem sucesso. Então eles são consumidos²³⁰”.

Tal noção começaria a mudar apenas em 1986, com a atitude de Alberto Xavier, um dos primeiros a desconfiar que por traz das premiações obtidas pelos paranaenses deveria haver também uma arquitetura consistente, em sua maioria construída na cidade de Curitiba:

A década de 60 caracterizou o surgimento, no cenário nacional, de um grupo de arquitetos paranaenses, através da participação expressiva em inúmeros concursos de arquitetura. O significado de que se revestiram, o fato de se destinarem em sua totalidade a outros Estados e de terem sido objeto de divulgação atenta pelas revistas de arquitetura, desviou a atenção de um conjunto importante de obras desse mesmo grupo, realizadas paralelamente e sediadas, em sua maioria, na capital paranaense. Tanto assim que, reduzidas a uma dezena aquelas que vieram à público através de órgãos especializados, passamos a cogitar – quando da conclusão do livro 'Arquitetura Moderna Paulistana', por nós realizado em 1983, juntamente com os arquitetos Carlos Lemos e Eduardo Corona – publicação similar sobre a produção curitibana²³¹.

Também o arquiteto, pesquisador e ativo participante de concursos nacionais de arquitetura²³², Mario Ceniuel perceberia um sentido de "escola" nas ações do Grupo do Paraná, a ponto de inserir em sua dissertação de mestrado um capítulo denominado *A Terceira Geração de Arquitetos Brasileiros na Esplanada de Santo Antônio: o Grupo do Paraná*²³³, em que procura analisar o processo criativo dos arquitetos de Curitiba, estudando três obras específicas: o Edifício Sede da Petrobras, o projeto para a sede do BNDE de Brasília e o edifício sede para o BNDE do Rio de Janeiro.

12.2) A NOÇÃO DE GRUPO E DE ESCOLA

A noção de grupo, portanto, parecia ser aos comentadores da época a forma de classificação mais adequada a ser aplicada aos arquitetos paranaenses e suas expressões, notadamente no que se refere às premiações em concursos nacionais e bienais de arquitetura, ocorridos ainda em fins da década de 1960. Lembre-se que se tratava de um fenômeno que surge repentinamente no cenário nacional e que, portanto, pouco se sabia a respeito. O fato de o Paraná não ter qualquer tradição na área da arquitetura moderna, pelo menos suficientemente forte a ponto de vazar além de suas fronteiras, também contribuiu para essa repentina produção atuar como um fator surpresa.

Segundo o Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa²³⁴, o termo "grupo" pode significar: (...); 2=reunião de coisas que formam um todo; 3=reunião de pessoas; 4=pequena associação ou reunião de pessoas ligadas para um fim comum. Segundo esses significados, é interessante notar que, diferentemente do que ocorre na pulverizada arquitetura contemporânea, a noção de grupo sempre esteve ligada ao próprio sentido de existência do Movimento Moderno. Fernando Fuão aponta que há pelo menos dois sentidos contidos na palavra Movimento: "um primeiro sentido é o que expressa mudança, caminhada, trajetória, experimentação. O segundo apóia-se na idéia de grupo, de congregação de pessoas em torno de um ideal. Foi justamente sobre o ideal de uma mudança na organização da sociedade que o Movimento Moderno fundou suas bases²³⁵". Como se pretende aqui demonstrar, algo dessa noção de trajetória e experimentação, assim como também a ação positiva de um grupo imbuído da idéia de mudança de uma sociedade por meio da arquitetura, também permeava o pequeno grupo de arquitetos do Paraná.

A noção de grupo, entretanto, pode estar ligada a um conceito ainda mais complexo. Ruth Verde Zein aplicaria para certo número de arquitetos, também bastante restrito, envolvidos com o Brutalista Paulista, o conceito de "escola", porém, sempre associado à noção fechada de grupo: "conforme o dicionário *American Heritage*, uma das definições de 'escola' é: (school) *6 a. A group of people, especially philosophers, artists, or writers, whose thought, work, or style demonstrates a common origin or influence or unifying belief. b. A group of people distinguished by similar manners, customs, or opinions*²³⁶." O Grupo do Paraná se insere perfeitamente nessa descrição de escola como grupo de pessoas (artistas) o qual pensa, trabalha ou demonstra estilisticamente por meio de uma origem comum, ou influência comum, ou por uma crença unificada em certas premissas. Também pode ser

enquadrado no significado que aponta para um grupo de pessoas caracterizadas por expressões, costumes e opiniões similares.

O conceito de "escola", portanto, poderia ser aplicado àqueles arquitetos de Curitiba, no decorrer da segunda metade da década de 1960, uma vez que atuavam criticamente sobre o ensino da arquitetura, ou seja, de maneira a definir certa forma de entendê-la e aplicá-la. O sentido de "Escola" expandia-se além dos limites do CAU UFPR, uma vez que persistia fora de suas fronteiras, ou seja, nos ateliers dos escritórios de arquitetura, ou nos departamentos dos órgãos destinados a definir o Plano Diretor de Curitiba, como o IPPUC e a URBS, ambos coordenados pelos mestres e ex-alunos daquela faculdade.

Havia portanto um círculo fechado e exato entre ensino e aprendizado que funcionava por meio: da aplicação e construção de uma teoria (revisão dos clássicos, estudos de casos e análises de edifícios considerados de excelência); do desenvolvimento de uma prática idealizada (elaboração de projetos para diferentes programas em diferentes estágios de complexidade em atelier); da aplicação prática real em projetos voltados para a iniciativa privada e para a esfera pública.

Tal sistema funcionou com exatidão até fins da década de 1970, uma vez que o mercado estava em expansão e o número de alunos adequava-se perfeitamente às vagas para estagiários, então regularmente ofertadas pelos (embora crescentes) poucos escritórios de arquitetura e pelos órgãos públicos com departamentos técnicos. Com a ampliação do número de formandos, que dobraria com a criação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica do Paraná, em 1975, e com a crise internacional do petróleo verificada na década de 1980, que lançaria o Brasil e o Paraná em um longo período de recessão econômica, este ciclo perfeito entre ensino e a prática deixaria de existir.

Há quem afirme, no entanto, a despeito de toda produção prática elaborada, que pesa contra a aplicação do conceito de "escola" em relação ao Grupo do Paraná o fato destes arquitetos não terem gerado uma teoria consistente que justificasse suas posturas e escolhas.

Realmente, não há, por parte do CAU/UFPR ou de revistas especializadas locais da época, debates que busquem conclusões ou resultem em matérias críticas publicadas. Assim, pode-se imaginar, a princípio, que embora houvesse a ação de qualidade no ensino do atelier, representada por projetos, planos e obras, essa ocorresse por meio do exemplo e da intuição não sistematizada, uma vez que não há a tradição da discussão, do embate, do contraditório, do pensamento intelectual profundo, por meio da produção de textos. Isso ocorrera na escola carioca que tinha nas teorias de Lucio Costa uma expressão intelectual didática e elucidativa sobre as ações e obras daquele grupo. Algo nesse sentido também ocorrera na Escola Brutalista Paulista que, por meio da retórica, da atitude idealista e de textos de Artigas, ainda que, por vezes, de forma confusa, delimitavam uma intenção para a arquitetura. Infere-se daí, por conseguinte, que aos curitibanos restou apenas o silêncio dos exemplos construídos.

No entanto, esta afirmação pode ser contestada, já que um dos principais elementos dos concursos de arquitetura, categoria de projetos em que os curitibanos conquistaram respeito nacional, encontra-se nos memoriais. Trata-se de textos que, embora sucintos, justificam e descrevem todas as intenções e decisões contidas no projeto. São, portanto, relatos teóricos, já que abrigam em si as premissas que regem não só o projeto em questão, mas a forma de se ver e de se fazer a arquitetura daquele período. Sem rodeios, antecipam a essência do projeto aos integrantes da comissão de jurados, composto por arquitetos e não arquitetos.

Vale lembrar, ainda, que aquela geração de arquitetos se destacou justamente por explicar com primor e erudição suas idéias, sob a forma dos pequenos textos dos memoriais, freqüentemente acompanhados de esquemas gráficos e pequenos croquis.

NOTAS DA PARTE II

¹ O Paraná era a quinta Comarca da Província de São Paulo, da qual dependia e sofria influência nos negócios internos. Com o advento do ciclo do mate, surgiu uma atividade com técnicas que os paulistas desconheciam, fugindo-lhes das mãos o controle da florescente indústria. O mate foi o grande argumento de ordem econômica e o principal responsável pela Emancipação Política do Paraná, concretizada a 19 de dezembro de 1853.

² Segundo Tiago Luís Magalhães, “ao que tudo indica, foi entre 1693 e 1695 que ocorreram as primeiras descobertas de jazidas na Região de Minas Gerais”. Em: *As Minas Gerais e o Século do Ouro: Antecedentes da Descoberta do Ouro*.

³ Planalto situado a cerca de 1.100 metros de altitude conformado por áreas pedregosas e pastos naturais, entrecortado por capões de mata nativa em que domina o Pinheiro do Paraná (Araucária Angustifolia).

⁴ Note-se que apenas em 1750, por meio do Tratado de Madri, que espanhóis e portugueses entrariam em acordo sobre as áreas da parte sul do Brasil, incluindo a região do atual Estado do Paraná que, então, passaria a integrar a Capitania de São Paulo.

⁵ No bojo da atividade ervateira, que chegou a representar 85 por cento da economia da nova província, instalaram-se indústrias: em 1853 existiam 90 engenhos de beneficiamento de mate; floresceram cidades como Guaíra, desbravada e colonizada pela Companhia Matte Laranjeira S. A., Rio Negro que abrigava uma burguesia ervateira abastada e influente e tantos outros centros urbanos que evoluíram de portos fluviais como União da Vitória, Porto Amazonas e São Mateus do Sul. Foi na esteira deste ciclo, que os transportes tiveram grande impulso: desenvolveu-se a navegação fluvial no rio Iguazu; construiu-se a Estrada da Graciosa e a Ferrovia Curitiba-Paranaguá, concluída em tempo recorde de apenas cinco anos.

⁶ GARCEZ, Luiz Armando. *Curitiba - Evolução Urbana*. Curitiba: Imprensa Universitária da UFPR, 168p, 2006, p. 50.

⁷ Com poderes especiais autorizados pela Câmara Municipal, Cândido de Abreu implementa uma série de reformas modernizadoras inspiradas pelos movimentos urbanísticos da época na Europa. Sua administração foi marcada por grandes projetos. Com um empréstimo de 6.000 contos, começou uma série de obras consideradas audaciosas para a época, tendo-se que, apesar do grande crescimento da cidade na virada do século, Curitiba permanecia ainda como um lugar provinciano na década de 1910. Entre seus projetos modernizadores, destacam-se a construção do Paço Municipal [o Palácio da Liberdade, sede do Executivo Municipal (hoje Museu Paranaense)], o Mercado Provisório, calçamento e alinhamento de ruas, a canalização do rio Ivo, a retificação do rio Belém, a reforma do Passeio Público [execução dos portais/ tido como projeto de dois franceses?], reforma de praças, é implantado o *bonde elétrico*, e a doação do terreno onde foi construído o prédio central da Universidade Federal do Paraná.

⁸ OBA, Leonardo Tossiaki. *Os Marcos Urbanos e a Construção da Cidade: A identidade de Curitiba*. Tese de Doutorado: Universidade de São Paulo, 1998.p. ?

⁹ Esta construção já substituíra a antiga igreja matriz da cidade, demolida em função de problemas estruturais.

¹⁰ Esta construção já substituíra a antiga igreja matriz da cidade, demolida em função de problemas estruturais.

¹¹ CAROLLO, Bráulio. *Alfred Agache em Curitiba e sua visão de Urbanismo*. Dissertação de Mestrado apresentada junto à PROPAR/ UFRGS, em 2002. Orientador: Prof. Dr. Douglas Vieira de Aguiar.

¹² Atual Palácio Rio Branco, sede da Câmara de Vereadores de Curitiba.

¹³ Hoje é a sede da Casa da Memória de Curitiba.

¹⁴ Atual Palácio Rio Branco, sede da Câmara de Vereadores de Curitiba.

¹⁵ Nascido em Gênova em 1896 e formado como Engenheiro-Arquiteto na Facoltà de Pisa. Durante sua atividade profissionais na Itália, conheceu Marcello Piacentini, a quem admirava. Ativo participante do regime de Mussoline, foi enviado ao Rio de Janeiro para colaborar em projetos do governo brasileiro. Com o rompimento de relações do Brasil com a Itália, Barontini é convidado a se retirar do Rio de Janeiro, vindo então à morar em Curitiba. Por estar impedido de atuar como arquiteto, Barontini executaria uma série de projetos para terceiros, sem que sua autoria fosse revelada. Hoje são reconhecidos como seus projetos as intervenções na Catedral Metropolitana e anexo da Cúria, além dos projetos da Igreja Santa Terezinha; da Igreja do Divino Espírito Santo, da Igreja do Santo Antônio, do Seminário, do pavilhão do Primeiro Centenário do Paraná e do santuário de Lajes, SC. Dados retirados da Monografia realizada por Roberto Pilloto, “Transições Arquitetônicas: Curitiba: 1930-1950”, para o Mestrado PROPAR, em 2000, p. ?

¹⁶ Neste concurso, Rubens Meister receberia o terceiro lugar com um projeto moderno que, no governo de Munhoz da Rocha, seria construído com adaptações num terreno em frente à sede da Universidade Federal do Paraná, na Praça Santos Andrade.

¹⁷ Citação retirada do Projeto de Lei Ordinária vinculado na Câmara de Vereadores por Jorge Bernardi, 2008.

¹⁸ A partir de 1922, o governo estadual começa a conceder terras a empresas privadas de colonização, preferindo usar seus recursos na construção de escolas e estradas. Em 1924, inicia-se a história da Companhia de Terras

Norte do Paraná, subsidiária da firma inglesa *Paraná Plantations Ltd.*, que deu grande impulso ao processo desenvolvimentista da área.

¹⁹ O Estado do Paraná mostrar-se-ia especialmente vulnerável ante as geadas que, com insistente frequência afetava os cafezais da região de Londrina, considerada a capital mundial do café. A “geada negra” ocorrida em 1975, que dizimaria cerca de 800 milhões de pés de café, é considerada como um ponto de mutação na economia do Estado, uma vez que a maioria dos agricultores substituiria este plantio por culturas como a soja, o trigo e o milho. Segundo consta, nunca se vendeu tantos tratores no Paraná, uma vez que essas novas culturas eram totalmente mecanizáveis, e não necessitavam de mão de obra. Desta ação resultarão dois fatores importantes: o primeiro está no imediato ganho econômico vindo da diversidade de exploração agrícola; o segundo, de ordem social, encontra-se no imenso êxodo rural surgido pela dispensa do grande contingente de população vinculada ao cultivo do café, população essa que deixaria a região em busca de novos eldorados (que se constituiria num dos maiores êxodos rurais já presenciados no país) ou, se fixaria nas periferias das maiores cidades do Estado.

²⁰ Dados do crescimento populacional de Curitiba, fornecidos pelo “Bansa Planeta Ltda”.

²¹ Como forma de amenização, aprovou-se em 1953, a Lei nº699, também conhecida por Novo Código de Posturas e Obras que, revendo o Plano Agache, finalmente definiria zoneamentos para a cidade, dividindo-a em áreas distintas de uso. Seria este código que sobreviveria, não sem sobressaltos, até a implantação de um novo Plano Diretor, cerca de dez anos depois.

²² HELLER, Milton Ivan. *De Catanduvas ao Oiapoque*. Florianópolis: Editora Letras Contemporâneas, 2006.

²³ O tenentismo foi uma revolta de oficiais do exército, principalmente tenentes, que lutaram contra as oligarquias que governavam o país durante a República Velha. As origens do movimento remontam à revolta dos 18 do Forte de Copacabana, em 1922. Também fizeram parte do movimento a Revolta Paulista de 1924, a Comuna de Manaus e a Coluna Prestes. O movimento terminou em 1927, sem atingir seus objetivos.

²⁴ SILVEIRA, Ari. “Ecos da Revolta emergem das águas”. Em: *Jornal a Gazeta do Povo*. Curitiba, sábado, 12 de setembro de 2009. P. 11.

²⁵ A idéia de um território independente nessa região vem desde os tempos da disputa dessas terras entre os portugueses e os jesuítas espanhóis. No entanto, os ânimos voltaram a acirrar-se com a decisão de Getúlio Vargas, em 1943, de criar um Território Federal por meio do Decreto Lei nº 5.812, que tinha por abrangência as áreas do Oeste e Sudoeste do Paraná e o Oeste de Santa Catarina. O Território Federal do Iguazu (TFI) foi extinto pouco depois, em 1946, pelo próprio Getúlio, porém, as pressões pelo seu restabelecimento continuaram até meados da década de 1960, quando o governo militarista impõe fortes restrições, alavancadas pelo AI5. Sobre o assunto, consultar “Estado do Iguazu: a trajetória de um movimento”, artigo de Sérgio Lopes apresentado na *Revista Gepec* vol. 08, nº2, jul/dez de 2004.

²⁶ Romário Martins foi o principal historiador paranaense que procurou fundamentar os argumentos históricos pró-Paraná, na “Questão do Contestado” com Santa Catarina. **2008** -

²⁷ Mapas e citações retiradas do site do “Instituto de Terras, Cartografia e Geociências, ITCG, 2008”.

²⁸ É indiscutível a importância do patronato sobre a arquitetura moderna brasileira, especialmente nos períodos não democráticos. Um exemplo dessa parceria pode ser verificado no primeiro governo de Getúlio Vargas e sua frutífera relação com a arquitetura moderna carioca, ocorrida entre 1936 e 1945. Um segundo exemplo pode ser encontrado ao longo de todo o período militarista (1964-1985), especialmente durante a década de 1970, período de agressivo crescimento do país, marcado pela construção de vários edifícios e sedes governamentais. Carlos Comas, embora destaque essa relação entre patronato e arquitetura moderna brasileira, como bem representa as encomendas verificadas pelo Ministério da Educação e Saúde Pública, lembra que esse apoio governamental estava longe de ser monolítico: “como Mussolini, Getulio recusava-se a definir um estilo oficial, deixando liberdade no assunto para ministros, governadores, prefeitos e diretores de repartição”. COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Precisões Brasileiras*, p. 240.

²⁹ SANTOS, Cecília Rodrigues dos (et al). *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987, p. 109.

³⁰ O contrato com a SAGMACS ocorreu no Governo Ney Braga (1961 a 1965). Este governo seria também o responsável pela criação do Plano de Desenvolvimento Econômico do Paraná, que possibilitaria a implantação da infra-estrutura econômica do Estado. Além da Companhia de Desenvolvimento do Paraná (CODEPAR), que se transformaria, a partir de 1968 em Banco de Desenvolvimento do Paraná (BADEP), neste governo seria criado também: a Companhia de Saneamento do Paraná (SANEPAR); a reestruturação da Companhia Paranaense de Energia Elétrica (COPEL); a CAFÉ DO PARANÁ e a FUNDEPAR, para o plano de desenvolvimento da educação.

³¹ A Sociedade de Análises Gráficas e Mecanográficas Aplicadas aos Complexos Sociais (SAGMACS) foi fundada em 1947, e coordenada pelo padre Louis-Joseph Lebret (1897-1966). Em 1956, a Prefeitura de São Paulo assinará termo de contrato com a SAGMACS para realizar a primeira análise da aglomeração paulistana e dar início ao primeiro projeto de planejamento de desenvolvimento urbano desta cidade. Esta pesquisa acabaria sendo um dos estudos mais complexos e profundos realizados sobre a cidade de São Paulo. A SAGMACS era

formada por uma equipe multidisciplinar, interessada em aplicar ao urbanismo brasileiro as idéias do movimento Economia e Humanismo, do Padre Lebret.

³² Esta companhia financeira a revisão do Plano Agache, em 1964, na gestão do prefeito Ivo Arzua (1962-1967), revisão esta ocorrida sob a forma de um concurso público nacional que resultaria no Estudo Preliminar do Plano Diretor de Curitiba, desenvolvido na segunda metade da década de 1960 e totalmente implantado no decorrer da década de 1970.

³³ Num primeiro momento, grande parte dessa indústria instalada veio com a função de transformar e beneficiar as produções agropecuárias existentes em cada uma dessas regiões, tais como: tecelagens para o beneficiamento da pluma do algodão; centros de processamento e moagem da soja; laticínios e frigoríficos.

³⁴ Segundo Tiago Luís Magalhães, em seu artigo *As Minas Gerais e o Século do Ouro*, “ao que tudo indica, foi entre 1693 e 1695 que ocorreram as primeiras descobertas de jazidas na Região de Minas Gerais”.

³⁵ BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós- Brasília: rumos da arquitetura brasileira: discurso prática e pensamento*. p. 8, citando Ruth Verde Zein em “O Futuro do Passado, ou As Tendências Atuais”, Projeto n. 104, out. 1987, p. 95.

³⁶ A Universidade Federal do Paraná (UFPR) é considerada a mais antiga instituição de ensino superior denominada universidade no Brasil, fundada em 19 de dezembro de 1912, inicialmente com o nome de *Universidade do Paraná*. Após a desintegração feita em 1920 pelo governo federal, a Universidade passou a se constituir em faculdades isoladas até 1946, sendo depois federalizada em 1951, e daí em diante passou a ser uma instituição pública a oferecer ensino gratuito.

³⁷ Em 12 de agosto de 1826, o Imperador D. Pedro I inaugura a Academia de Belas Artes, no Rio de Janeiro, mais tarde denominada de Academia Imperial de Belas Artes. Em 1889, após a proclamação da República, passou a chamar-se Escola Nacional de Belas Artes.

³⁸ Esta Faculdade de Arquitetura hoje está vinculada à UFMG.

³⁹ Frederico Kirchgässner nasceu em Karlsruhe, na Alemanha em 1909 e, com um ano de idade imigra com seus pais para o Brasil. Em Curitiba realizaria seus estudos em alemão na Deutsche Knabenschule do Colégio Bom Jesus, escola para filhos de alemães, a mesma em que também estudariam Rubens Meister e Romeu Paulo da Costa. Por meio de curso por correspondência junto à Deutsche Kunstschule de Berlim, Kirchgässner formar-se-ia como arquiteto em 1929. Em 1930 projetaria e construiria sua própria casa em linguagem moderna, causando grande estranhamento na cidade. Em 1936 projetaria na mesma linguagem a casa de seu irmão, Bernardo Kirchgässner. Sobre o assunto, consultar o livro *Espirais de Madeira*, de Irã Dudgeue.

⁴⁰ A casa de Kirchgässner, de 1930, em estrutura mista, ora independente com pilares, vigas e lajes em concreto armado, ora paredes portantes, apresenta uma volumetria cúbica que mistura influências do racionalismo e o expressionismo alemão.

⁴¹ David Xavier de Azambuja, Ayrton Lolô Cornelsen (1943/1944?) e Fernando Carneiro são alguns dos profissionais curitibanos que se graduaram na Escola Nacional de Belas Artes do Rio de Janeiro. O engenheiro Rubens Meister, formado pela UFPR em 1947, chega a inscrever-se nesta escola, mas desiste de cursá-la ao perceber que esta não dava a importância esperada para as questões técnicas.

⁴² GNOATO, Luis Salvador. “Um modernista em Curitiba”. In: Revista AU, Fev/ Mar de 1997, PP. 67, 72.

⁴³ Apud GNOATO, Luis Salvador. “Um modernista em Curitiba”. In: Revista AU, Fev/ Mar de 1997, PP. 67, 72.

⁴⁴ De acordo com Salvador Gnoato: “Encaminhado ao escritório de Vilanova Artigas, não pode manter contato com o arquiteto, que havia viajado para os EUA. Matriculou-se então na Faculdade de Arquitetura Mackenzie, dirigida por Cristiano Stockler das Neves, de formação acadêmica e ferrenho adversário do Modernismo”. In: Revista AU, Fev/ Mar de 1997, PP. 67, 72.

⁴⁵ No final de seu Governo, em 1945, Getúlio Vargas concede a separação da Escola de Arquitetura da ENBA. A Escola então se instala na Santa Casa de Misericórdia (Hospício), que estava vazia na época. Mais tarde transfere-se para a Cidade Universitária do Rio de Janeiro (Universidade do Brasil), junto a Ilha do Fundão, em magnífico edifício projetado por Jorge Machado Moreira em 1957, concluído em 1962.

⁴⁶ A passagem de Meister pela ENBA do Rio de Janeiro é rapidamente relatada por Salvador Gnoato no livro *Rubens Meister, vida e arquitetura*. SUTIL, Marcelo; GNOATO, Salvador. Curitiba: Factum/ Travessa dos Editores, 2005, p. 51.

⁴⁷ PUNTONI, Álvaro (Ed.). 1997. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas. P. 16.

⁴⁸ PUNTONI, Álvaro (Ed.). 1997. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas. P. 16.

⁴⁹ Edifícios Marumby (1947) e Rosa Ângela Perrone (1950) do engenheiro Romeu Paulo da Costa ou ainda o edifício Brasilino Moura (+-1950).

⁵⁰ PILOTTO, Roberto. *Transições Arquitetônicas: Curitiba, 1930-1950*. Monografia para o Curso de Mestrado da PROPARG, 2003, s/p.

⁵¹ Romeu Paulo da Costa realiza o projeto do Edifício Marumby quando trabalhava para a Gutierrez, Paula & Munhoz Ltda, período em que ainda estudava Engenharia.

⁵² Olavo Reidig de Campos e Sergio Rodrigues fariam parte da equipe que desenvolveu o projeto do Centro Cívico de Curitiba, em 1951. Reidig de Campos realizaria o projeto da Câmara dos Deputados e suas Secretarias, edifício totalmente dimensionado pelo Modulor de Le Corbusier. Já, Sergio Rodrigues, realizaria o projeto do Palácio das Secretarias do Estado, com 33 pavimentos, porém reduzido para apenas 12, devido às dificuldades financeiras encontradas pelo Estado. Sérgio Rodrigues chegaria a viver em Curitiba por alguns anos, no período das obras do Centro Cívico, oportunidade em que montaria uma loja de móveis por ele desenhados.

⁵³ Ulisses Burlamaqui foi autor do projeto da Sede da Delegacia Regional do IAPAS, de 1955, em linguagem própria da escola carioca.

⁵⁴ Ernani Vasconcelos. Um dos autores do MESP, realizaria projeto para uma residência na rua João Gualberto, vizinha ao Colégio estadual, no início da década de 1950, infelizmente já demolida.

⁵⁵ Paulo Antunes Ribeiro, na década de 1950, fará um edifício para fins bancários junto à rua XV de Novembro, então a principal artéria comercial da cidade.

⁵⁶ Jorge Ferreira, conhecido como o primeiro co-autor da Estação de Hidros do Rio de Janeiro, com Atílio Correa Lima, projeta juntamente com o carioca José Genuíno de Oliveira (que permaneceria na cidade para atuar como professor no CAU UFPR), para a Universidade Federal do Paraná, a Casa da Estudante Universitária, em 1962.

⁵⁷ Sérgio Bernardes, além de uma residência construída no Bairro Alto da Glória, na década de 1950, também realizaria, juntamente com Marcos de Vasconcellos, o Plano-Diretor da recém fundada Pontifícia Universidade Católica, no bairro Prado Velho, do qual foi apenas edificado o núcleo de Direito.

⁵⁸ Embora João Batista Vilanova Artigas fosse natural de Curitiba, onde nascera em 1915, faria seus estudos na Politécnica de São Paulo, onde se forma em 1937. Devido às oportunidades profissionais surgidas logo após sua graduação, permaneceria residindo nessa cidade. Porém, ao longo de sua carreira, continuaria a fazer alguns projetos para Curitiba, onde sua família continuava a residir, e para Londrina, quando essa cidade encontrava-se em fase de implantação. Entre os projetos para Curitiba, destacam-se: A residência José Mehry, de 1943 (demolida); o Hospital São Lucas, de 1943/45; as residências de seus irmãos Joel Vilanova Artigas e Giocondo Vilanova Artigas, (ambas demolidas), a Residência João Luiz Bettiga, de 1952 (restaurada) e a Residência Edgard Niclewicz, de 1978 (restaurada).

⁵⁹ Adolf Franz Heep, devido à relação de trabalho existente com o arquiteto curitibano Elgson Ribeiro Gomes, então desenhista em seu escritório, realizaria duas importantes obras no Paraná. A primeira, que foi realizada em 1953, em Curitiba, trata-se do Edifício Souza Naves, sede do IPASE, Instituto de Pensões e Aposentadorias do Estado, antiga autarquia federal. A segunda refere-se ao edifício MAPI, um complexo habitacional que envolve apartamentos, hotel e restaurante, construído em Caiobá, no litoral do Estado. Ambas as obras foram realizadas em parceria com Elgson Gomes. Sobre o assunto, ler *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier.

⁶⁰ Oswaldo Bratke projeta, na década de 1950, a Residência Kopp e a Residência Manuel Bley Maia, ambas situadas na rua Carmelo Rangel. Esta última foi recentemente descaracterizada por um projeto de reforma.

⁶¹ O Centro Cívico de Curitiba fazia parte das obras comemorativas do centenário da emancipação do Estado do Paraná (1853-1953), realizadas parcialmente pelo Governo Bento Munhoz da Rocha Neto. O projeto foi realizado por uma equipe de arquitetos cariocas chefiada pelo arquiteto paranaense David Xavier de Azambuja, formado e então radicado no Rio de Janeiro. Nesta equipe estavam ainda Olavo Reidig de Campos, Flávio Amilcar Régis e Sérgio Rodrigues.

⁶² MINDLIN, Henrique. *Arquitetura Moderna no Brasil*, p. 38.

⁶³ Este capítulo aparece rapidamente citado no livro *Le Corbusier e o Brasil*, na página 126: “Em maio de 1952, Le Corbusier escreve a Newton Carneiro (Secretário do Governo do estado 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”. Carta de Le Corbusier a Carneiro- 26/05/52.

⁶⁴ Concurso público de anteprojetos para a sede do Jóquei Clube do Largo do Ouvidor, São Paulo, SP (1959), vencido pela equipe conformada por: Jorge Wilhelm, Carlos Barjas Millan e Maurício Tuck Schneider. Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi atuam como colaboradores.

⁶⁵ Os Engenheiros Civis fazem um capítulo especial na história da Cidade de Curitiba, e na própria história da arquitetura de Curitiba. Muitos de seus prefeitos foram engenheiros, a começar por Cândido de Abreu (1912-1916), seguido de Moreira Garcez (1920-1924, 1924-1928). Todas as consideradas grandes construtoras de Curitiba, das décadas de 1940 e 1950, tinham engenheiros civis em seu departamento de projetos, entre esses Romeu Paulo da Costa e Rubens Meister.

⁶⁶ Rubens Meister é autor de importantes edifícios em Curitiba, entre eles o Teatro Guaíra (1951), o Centro Politécnico (1956), o Edifício Sede da Prefeitura Municipal de Curitiba, o Edifício Sede da Celepar (1964), o

Edifício Atalaia (1967), o Edifício Sede da Caixa Econômica Federal (1967), a Estação Rodo-Ferroviária de Curitiba (1969) e o Centro de Atividades do SESC (1980).

⁶⁷ A *Deutsche Knabenschule* era uma escola para meninos, filhos de alemães, em que a educação ocorria apenas mediante o idioma alemão, coligada ao Colégio Bom Jesus, um dos mais tradicionais estabelecimentos de ensino privado de Curitiba. Além de Meister. Também o arquiteto Frederico Kirchgassner e Romeu Paulo da Costa ali estudariam.

⁶⁸ Sobre a obra de Meister, consultar SUTIL, Marcelo. *Rubens Meister: vida e arquitetura/ Marcelo Sutil; Salvador Gnoato*. Curitiba: Factum/Travessa dos Estudantes, 2005.

⁶⁹ Nessa disciplina, segundo afirma Lauri da Costa, Meister “procurava subsidiar seus alunos com a compreensão de arquitetura através de um programa didático que continha História, Teoria da Arquitetura e técnicas Construtivas”. Em *Leitura (in) Fluente*, Dissertação de Mestrado desenvolvida junto à Propar em 2002. P. 106.

⁷⁰ Ayrton Lolô Cornelsen cursa Engenharia Civil na UFPR mas, abandona a escola no último ano e gradua-se, um ano depois, como arquiteto, na ENBA do Rio de Janeiro, em 1943. Sua obra, bastante variada e inconstante, aproxima-se da linguagem da Escola Carioca, então em vigor. Sobre sua obra, ler Espirais de Madeira, de Irã Dedeque.

⁷¹ XAVIER, Alberto. *Arquitetura Moderna em Curitiba*, p. XIII.

⁷² Em 1948 foi realizado um concurso para o Teatro Oficial do Estado, a ser edificado na Praça Rui Barbosa, vencido por um projeto em estilo *art-déco*. Rubens Meister, com um projeto em arquitetura moderna ficaria com o terceiro lugar. Em 1952, após um período de intensas discussões na imprensa local, o Governador Bento Munhoz da Rocha Netto, movido pelos festejos da comemoração do centenário da emancipação do estado do Paraná, decide-se por construir o projeto de Rubens Meister, em detrimento do primeiro lugar, em um novo terreno situado junto a Praça Santos Andrade. A conclusão da obra do então denominado Teatro Guaíra, que ficaria concluída em 1970, seria adiada por mais quatro anos devido a um devastador incêndio.

⁷³ Este ciclo refere-se, evidentemente, ao período relativo à arquitetura moderna em Curitiba, desconsiderando-se, portanto, os estilos anteriores, tais como o *art-déco*, por exemplo. 1948 é o ano em que Rubens Meister apresentaria seu projeto para o concurso do Teatro Guaíra, premiado em terceiro lugar. 1960 é o ano do projeto do Edifício América, o primeiro do Arquiteto Elgson Gomes, em seu retorno em definitivo para Curitiba. Elgson retornava de São Paulo, cidade em que, por cerca de dez anos estivera estudando arquitetura na Mackenzie e trabalhando junto ao escritório de Franz Heep. Seu retorno coincide com o que se pode denominar de ciclo dos arquitetos da casa.

⁷⁴ Romeu Paulo da Costa, nascido em 1924, formou-se em Engenharia Civil na UFPR, em 1948. Entre suas obras destacam-se algumas ainda realizadas em linguagem *art-déco*, como os edifícios habitacionais Rosa Perrone (1945) e Marumbi (1945). Em arquitetura moderna, realizaria o edifício sede do Banco Comercial do Paraná, o Grupo Escolar Barão do Rio Branco (final da década de 1950) e, sua principal obra, a Biblioteca Pública do Paraná (1952). Sobre a obra de Romeu Paulo da Costa, ler, de SUTIL, Marcelo; GNOATO, Salvador. *Romeu Paulo da Costa. Vida e Arquitetura*.

⁷⁵ O engenheiro André Masini, além de edifícios para sedes bancárias, realizaria alguns importantes projetos para edifícios habitacionais, tais como o Ed. Anita, na Rua Emiliano Pernetá, o Ed. Acácia, junto à Praça Zacarias, e o Ed. Brasil de Araújo, na Visconde de Nacar, todos da década de 1950. Segundo aponta Alberto Xavier, em *Arquitetura Moderna em Curitiba*, p. XIII, Masini interromperia sua carreira para dedicar-se a outros afazeres, indo morar, posteriormente em São Paulo.

⁷⁶ Gerhard Leo Linzmeyer é engenheiro sanitarista. Em Curitiba realizaria o reservatório de água de São José dos Pinhais, o primeiro em concreto protendido do Brasil. Realizaria ainda, algumas casas de grande qualidade, entre elas a Residência Orlando Kaesemodel e a Residência Omar Seyler de Camargo, ambas na Rua Carmelo Rangel.

⁷⁷ Segundo texto do “Docomomo” que apresenta a *Proposta para a Preservação da Arquitetura Moderna em Curitiba*, “A Casa da Criança, nas proximidades do Centro Cívico, que foi projetada em 1951 pelo engenheiro Edmir D’Ávila, fazia parte do conjunto de Obras do Centenário e seu programa consistia em um grande centro de puericultura e uma creche para filhos de funcionários públicos”. No entanto, a obra mais significativa de Edmir é o Hipódromo do Tarumã, em Curitiba, projetado em 1952.

⁷⁸ Segundo Alberto Xavier, em seu livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, na página XIII, “Por razões de falecimento precoce é também limitado, mas não menos importante, o trabalho deixado por Edmir d’Ávila e Giacomo Carlo Klaus. O primeiro testemunhado nas estruturas que empregou no Jockey Club do Tarumã, no início dos anos 50, e, o segundo, através de residências como a de Cramer Von Clausbruch, vizinha à igreja do Cabral, e a de Renato Mocelin, em que colaborou Lubomir Ficinski Dunin, à av. Sete de Setembro, coberta com casca plissada, influência do engenheiro Nervi, cujo curso de estruturas frequentou na Itália, anos antes”.

⁷⁹ A exceção está no projeto de Meister para o Teatro Guaíra, que chegou a ser publicado, segundo afirma Irã Dedeque, “na revista norte-americana *Architectural Record*, o primeiro registro internacional da arquitetura

moderna paranaense”. Citado por Lauri da Costa em *Leitura (In) Fluente*, Dissertação de Mestrado Propar, 2002. P. 111.

⁸¹ Gerhard Léo Linzmeyer projetou as seguintes residências em Curitiba: casa Edgar Barbosa Ribas; Casa Nelson Imthouf Bueno; Casa Orlando Kaesemodel; Casa Omar Seyler de Camargo, sendo que estas duas últimas localizadas na Rua Carmelo Rangel.

⁸² COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Precisões Brasileiras. Sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Jorge Moreira & CIA., 1936-45*. Tese de Doutorado pela Universidade de Paris, 2002. P. 27.

⁸³ FICHER, Sylvia. *Os Arquitetos da Poli: Ensino e Profissão em São Paulo*. São Paulo: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2005. P. 26.

⁸⁴ FICHER, Sylvia. Op. Cit. P. 29.

⁸⁵ BREIA, Maria Teresa de Stockler e. “O ensino de arquitetura na faculdade de arquitetura do Mackenzie: do *beaux-arts* ao moderno (1947-1965)”. In: *ARQUITETESSES I, Tempo, cidade e arquitetura*. Organização de Maria Lúcia Caira Gitahy e José Tavares Correia de Lira. São Paulo: FAU/ Annablume/FUPAM, 2007. P.196.

⁸⁶ ALMEIDA, Pedro P. Palazzo de. “Lições da mal-amada arquitetura acadêmica”. In: *Portal Vitruvius/Arquitextos*. Texto Especial 385 – setembro de 2008.

⁸⁷ SEGRE, Roberto. *Os caminhos da modernidade carioca (1930-1980)*. P.7. In “Guia da arquitetura moderna no Rio de Janeiro”. Centro de Arquitetura do Rio de Janeiro; organizador: Jorge Czajkowski, Rio de Janeiro: Casa da Palavra; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. 2000.

⁸⁸ MINDLIN, Henrique. *Arquitetura Moderna no Brasil*. P. 31.

⁸⁹ CAVALCANTI, Lauro. “Henrique Mindlin e a Arquitetura Moderna Brasileira”. P. 15, in: MINDLIN, Henrique. *Arquitetura Moderna no Brasil*.

⁹⁰ CAVALCANTI, Lauro. “Henrique Mindlin e a Arquitetura Moderna Brasileira”. P. 16, in: MINDLIN, Henrique. *Arquitetura Moderna no Brasil*.

⁹¹ BREIA, Maria Teresa de Stockler e. “O ensino de arquitetura na faculdade de arquitetura do Mackenzie: do *beaux-arts* ao moderno (1947-1965)”. In: *ARQUITETESSES I, Tempo, cidade e arquitetura*. Organização de Maria Lúcia Caira Gitahy e José Tavares Correia de Lira. São Paulo: FAU/ Annablume/FUPAM, 2007. P.197.

⁹² GUERRA, Abílio. “A moderna morada paulista”. In: *Portal Vitruvius/ Resenhas on line*. Resenha 016/ dezembro de 2001.

⁹³ PALERMO, Nicolas Sica. “As arquiteturas do tempo de Llois Kahn”. In: *Portal Vitruvius/ Arquitextos*. Texto Especial 354/ fevereiro de 2006.

⁹⁴ GUERRA, Abílio. “A moderna morada paulista”. In: *Portal Vitruvius/ Resenhas on line*. Resenha 016/ dezembro de 2001.

⁹⁵ BARBOSA, Marcelo Consiglio. *A Obra de Adolf Franz Heep no Brasil*. P. 167. Em 1965, entretanto, Heep deixa sua atividade de professor. Segundo Barbosa, “devido ao seu temperamento forte e caráter impositivo, o relacionamento com seus alunos era difícil. A maneira como tratava algumas questões do projeto com seus alunos causavam-lhe problemas que culminariam com seu desligamento da instituição”. P. 168.

⁹⁶ Edifício Souza Naves, em Curitiba, em 1953, e o Condomínio MAPI, construído em Caiobá, em 1957.

⁹⁷ FICHER, Sylvia. Op. Cit. P. 175.

⁹⁸ PUNTONI, Álvaro (ed). *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas. 1997; P. 17.

⁹⁹ Segundo Josep Maria Montaner, em seu livro *Después Del Movimiento Moderno, arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*, na página 28, “Frampton assinala a existência de três etapas dentro dos dez CIAM realizados. Na primeira etapa, que abrange os três primeiros congressos, predominaria a ideologia radical e socialista dos arquitetos alemães da *Neue Sachlichkeit* e dos realistas holandeses. (...) A segunda etapa passa a ser dominada por Le Corbusier, junto ao destacado papel de Josep Lluís Sert, que será presidente dos CIAM durante anos e Sigfried Giedion, que atuará como secretário e como cronista e crítico oficial das propostas do urbanismo e da arquitetura moderna. (...) A partir do CIAM VII, ocorrido em Bérgamo, em 1949, inicia-se a terceira etapa dos CIAM, marcada pela lenta aparição dos conflitos, pela massificação da assistência com a presença numerosa de estudantes e pelo definitivo predomínio dos arquitetos de ideologia liberal”.

¹⁰⁰ PUNTONI, Álvaro (ed). *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas. 1997. P. 26.

¹⁰¹ ARTIGAS, Vilanova. *Contribuições para o Relatório sobre o Ensino de Arquitetura UIA- UNESCO. 1974*. In: *Sobre a História do Ensino de Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura, 1977, p. 33.

¹⁰² PUNTONI, Álvaro (ed). 1997. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas. P. 28.

¹⁰³ ZEIN, Ruth Verde. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista: 1953-1973*. Tese de Doutorado apresentada à PROPARG/ UFRGS em 2005. P. 276.

¹⁰⁴ PUNTONI, Álvaro (ed). 1997. *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas. P. 28.

¹⁰⁵ A grande maioria dos pequenos projetos comerciais ou residenciais era, no entanto, realizada por mestres de obra e suas equipes, geralmente constituída por familiares de uma mesma descendência, ou seja, italianos, poloneses, alemães, etc.

¹⁰⁶ Criada em 14 de março de 1959 a Universidade Católica do Paraná pelo então Arcebispo Metropolitano de Curitiba, Dom Manuel da Silveira D'Elboux. A Universidade Católica do Paraná foi reconhecida pelo Governo Federal em 17 de maio de 1960, pelo decreto 48.232. Mais tarde, em seis de agosto de 1985, foi elevada, pela Santa Sé, à condição de Pontifícia. Desde 1973, a PUCPR é dirigida pela Congregação dos Irmãos Maristas.

A fundação da PUCPR resultou da união de diversas faculdades e escolas ligadas à Igreja Católica: - Escola de Serviços Social (fundada em 1944); - Escola de Filosofia, Ciências e Letras de Curitiba (fundada em 1950); - Escola de Enfermagem Madre Léonie (fundada em 1953); - Faculdade Católica de Direito do Paraná (fundada em 1956); - Faculdade de Ciências Médicas (fundada em 1956); - Faculdade de Ciências Econômicas (fundada em 1957); - Círculo de Estudos Bandeirantes (fundado em 1929, desagregado em 1965 voltando a ser vinculado em 1987 como órgão cultural da universidade)

¹⁰⁷ MUELLER, Silviane. *Arquitetura & Ensino no Paraná: Uma Trajetória em Análise*. Dissertação de Mestrado apresentada junto ao PROPARG, UFRGS, 2001, p.66.

¹⁰⁸ Citado por Aramis Millarch em "Elgson, a arquitetura com a música familiar". In: *Jornal Estado do Paraná, Almanaque, Tablóide*, p. 3, 13/07/1988.

¹⁰⁹ Note-se que, quando jovens, pelas impossibilidades existentes em Curitiba, tiveram suas buscas pela formação de arquiteto frustradas, sendo obrigados a tornarem-se autodidatas. Apesar disso, além de atuarem com distinção na área de projeto de edifícios, ministravam as disciplinas ligadas ao Projeto de Arquitetura, no Curso de Engenharia.

¹¹⁰ BURMESTER, Ana Maria de O. (org.)...[et al.]. *Universidade Federal do Paraná: 90 anos em construção*. Curitiba: Ed. Da UFPR, 2002. P.68.

¹¹¹ MUELLER, Silviane. Op.cit., p.67.

¹¹² MUELLER, Silviane. Op.cit., p.67.

¹¹³ Desde 1914, "a Engenharia funcionava no edifício sede da Praça Santos Andrade, juntamente com os demais cursos iniciais da Universidade. Foi dos primeiros a sentir necessidade de espaço para expansão: houve aumento na ala da Rua XV de Novembro em 1925 e novamente em 1946, prolongando-se esta obra até 1954. Ao fim de cada etapa, constatava-se a necessidade de mais espaço". Retirado de *Universidade Federal do Paraná: 90 anos em construção*. Ana Maria de O. Burmester (org.)...[et al.]. Curitiba: Ed. Da UFPR, 2002. P.67.

¹¹⁴ Note-se que esta área, localizada junto à Gleba do Jardim das Américas, já havia sido designada pelo Plano Agache, em 1943, para abrigar a futura cidade universitária de Curitiba.

¹¹⁵ No livro de Alberto Xavier, *Arquitetura Moderna em Curitiba*, a obra vem acompanhada do ano de 1956, provavelmente a data do projeto, uma vez que a mudança das engenharias para o novo local só ocorreria em 1961.

¹¹⁶ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. P. 146.

¹¹⁷ MUELLER, Silviane. Op.cit., p.69.

¹¹⁸ Segundo Silviane Mueller: "A modernização da cidade criou uma demanda crescente por serviços profissionais de arquitetos, levando Juscelino a encampar a Escola de Arquitetura, um curso livre mantido por um grupo de abnegados, que funcionava em prédio alugado, desde 1930. Esta Escola formou vários alunos que exerceram forte influência nas transformações da arquitetura de Belo Horizonte, podendo ser citados, entre outros, Edmundo Bezerra Fontenelle, Luiz Pinto Coelho, Raphael Hardy Filho e Shakespeare Gomes. A Escola enfrentou sérias dificuldades financeiras, mas a situação alterou-se completamente quando, em 1944, Juscelino Kubitschek assumiu inteira responsabilidade por seus encargos financeiros. No final de 1944, o Governo federal reconheceu a Escola, passando seus diplomas a ter validade nacional; em 1946, ela foi incorporada à Universidade de Minas Gerais". Citado em op. Cit. P. 110.

¹¹⁹ MUELLER, Silviane. Op.cit., p.69.

¹²⁰ MUELLER, Silviane. Op.cit., p.70.

¹²¹ GNOATO, Luis Salvador. *Arquitetura de Curitiba, Transformações do Movimento Moderno*. Tese de Doutorado apresentada junto à FAU USP, p.20.

¹²² BREIA, Maria Teresa de Stockler e. "O ensino de arquitetura na faculdade de arquitetura do Mackenzie: do *beaux-arts* ao moderno (1947-1965)". In: *ARQUITETESSES 1, Tempo, cidade e arquitetura*. Organização de Maria Lúcia Caira Gitahy e José Tavares Correia de Lira. São Paulo: FAU/ Annablume/FUPAM, 2007. P.197

¹²³ BORSOY Acácio Gil. In: *II Inquérito Nacional de Arquitetura/ Depoimentos*. Rio de Janeiro, Instituto dos Arquitetos do Brasil, Departamento do Rio de Janeiro e Projeto Editores Associados Ltda, 1982, p. 16.

¹²⁴ COSTA, Lucio. “Muita Construção, Alguma Arquitetura e um Milagre”. *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jun. de 1951. In: *Depoimento de Uma Geração/ arquitetura moderna brasileira*. Organizado por Alberto Xavier, p.96.

¹²⁵ GNOATO, Luis Salvador Petrucci. “Rubens Meister, Racionalismo e Rigor Construtivo”. In: *Revista aU Arquitetura e Urbanismo*, edição 160, julho de 2007, documentos. Neste artigo, Gnoato cita a classificação de Giulio Carlo Argan para o classicismo moderno de Mies van der Rohe, apresentada em seu livro *Arte Moderna*.

¹²⁶ DUDEQUE, Irã Taborda. *Espirais de Madeira: uma história da arquitetura de Curitiba*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, 2001. P. 215.

¹²⁷ DUDEQUE, Irã Taborda. *Espirais de Madeira: uma história da arquitetura de Curitiba*. São Paulo: Studio Nobel: FAPESP, 2001. P. 216.

¹²⁸ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. P. 131.

¹²⁹ SUTIL, Marcelo; GNOATO, Salvador. *Rubens Meister, vida e arquitetura*. Curitiba: Factum/Travessa dos Editores, 2005. P. 27. “Outro paranaense também convidado a integrar o corpo docente do curso foi Vilanova Artigas que, por já atuar no magistério em São Paulo e ter escritório estabelecido, declinou o convite. Mas foi, entretanto, presença constante em palestras e aulas como professor convidado”.

¹³⁰ Professores arquitetos de Curitiba: Disciplina de História da Arquitetura: Fernando Carneiro.

¹³¹ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. P. 131.

¹³² SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. P. 134.

¹³³ Impossibilitados de continuar a desenvolver seus trabalhos na Alemanha, Walter Gropius se mudaria para os EUA e, a partir de 1937 leciona e dirige o Departamento de Arquitetura da Universidade de Harvard, em Cambridge, Massachusetts. Marcel Breuer, após um período de permanência na Inglaterra (1935-1937), emigra para os EUA em 1937, país que permaneceria até o fim de sua vida. Mies van der Rohe, após ser o último diretor da Bauhaus, emigra para os EUA em 1937 e, após alguns anos de trabalho, passa a dirigir a escola de arquitetura do *Chicago's Armour Institute of Technology*, mais tarde renomeado como *Illinois Institute of Technology - IIT* (“Instituto de Tecnologia de Illinois”). Também a lendária Escola de Ulm perderia vários de seus professores, como o caso do artista alemão Josef Albers (professor de Max Bill) que, em 1933 vai morar nos EUA para fugir do nazismo e onde atuou como professor e teórico das artes visuais. Sobre o assunto ler: “Mardel Breuer: casas americanas”. In: *2G Revista Internacional de Arquitectura*. Barcelona: Editoril Gustavo Gili, 2001.

¹³⁴ A vinda do arquiteto parisiense Grandjean de Montigni (1776-1850), que chega ao Rio de Janeiro com a Missão Artística Francesa em 1816, para ali realizar importante carreira, e o próprio Lucio Costa que, nascera na França e lá fora educado até seus quinze anos de idade são apenas dois exemplos da íntima relação existente entre a arquitetura acontecida na cidade do Rio de Janeiro e a cultura francesa.

¹³⁵ BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. P. 38.

¹³⁶ Ambos graduam-se em Roma, cidade em que teriam por mestre Marcelo Piacentini (1881-1960), com quem trabalhariam por certo período. Note-se que, embora Levi e Warchavchik tenham recebido a influência direta de Piacentini, ambos realizarão uma arquitetura totalmente distinta à do mestre italiano. Piacentini era adepto do neoclássico e um dos representantes do “moderno italiano”, denominado de Razionalismo. Também foi, mais tarde, conhecido como *l'architetto del regime*, devido aos trabalhos realizados para Mussoline. Rino Levi e Gregori Warchavchik formarão a vanguarda paulista no que se refere à implantação da arquitetura moderna no Brasil.

¹³⁷ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil 1900-1990*. P. 136.

¹³⁸ LEMOS, Carlos A. de C.. *Eclétismo na Arquitetura Brasileira*. FABRIS, Annateresa (org). São Paulo: Nobel/Edusp, 1987. p. 68 a 103.

¹³⁹ Sobre a obra de Franz Heep, consultar a Dissertação de Mestrado apresentada à FAU USP em 2002, *A Obra de Adolf Franz Heep no Brasil*, de Marcelo Consiglio Barbosa.

¹⁴⁰ SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. P. 133

¹⁴¹ O Centro Cívico de Curitiba foi projetado por uma equipe de arquitetos cariocas chefiada pelo paranaense David Xavier de Azambuja. Entre os cariocas estavam: Olavo Reidig de Campos, Sérgio Rodrigues e Flávio Amilcar Regis.

¹⁴² A Sede da Delegacia Regional do IAPAS (1955) foi projetada por Ulisses Burlamaqui.

¹⁴³ Embora projetada pelo paranaense David Xavier de Azambuja, o arquiteto graduara-se na ENBA RJ e resolve o conjunto de edifícios da Reitoria da UFPR segundo as premissas da escola carioca.

¹⁴⁴ Não há dados sobre o autor do projeto ou sobre a data exata de sua execução. No entanto, são nítidas as influências cariocas na solução do edifício.

¹⁴⁵ A Casa da Estudante Universitária (1962) foi projetada por Jorge Ferreira e José Genuino de Oliveira, ambos arquitetos do Rio de Janeiro, imigrados para Curitiba no início da década de 1960.

¹⁴⁶ GARCEZ, Luiz Armando. *Curitiba: Evolução Urbana*. Rio de Janeiro, Curitiba, 2006, p. 93.

¹⁴⁷ Faziam parte da equipe ainda, além de Attilio Correa Lima e Jorge Ferreira, os arquitetos Thomaz Estrella, Renato Mesquita dos Santos e Renato Soeiro. Attilio já havia se classificado em segundo lugar no concurso para

a parte terrestre do Aeroporto Santos Dumont, ocorrido em 1937. (fonte: BRUAND, Yves: *Arquitetura Contemporânea no Brasil*, p. 103.)

¹⁴⁸ BURMESTER, Ana Maria de O. (org.)...[et al.]. *Universidade Federal do Paraná: 90 anos em construção*. Curitiba: Ed. da UFPR, 2002, p. 80.

¹⁴⁹ “Zevi esteve no Brasil em 1959, convidado para o Congresso Internacional de Críticos de Arte que teve lugar em Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro”. IRIGOYEN, Adriana. *Wright e Artigas: duas viagens*. P. 101.

¹⁵⁰ HAYGERT, Aroldo M. G (coord.). “Depoimento Almir Fernandes”. In: *Memória da Curitiba Urbana: Planejamento, Concepção e Prática*. Gráfica do IPPUC, nº7, setembro de 1991, p. 35.

¹⁵¹ O termo composição ainda era um resquício de um sistema de ensino próprio das escolas que seguiam a tradicional Escola de Belas Artes de Paris. Embora o CAU UFPR já nascesse sob os novos parâmetros de ensino, determinados pela reforma do currículo ocorrida no início da década de 1960, ainda permaneciam alguns vícios.

¹⁵² Por motivo de alterações no sistema viário promovidas pela PMC, este edifício não chegou a funcionar como um terminal de transportes coletivos. Projetado para ser composto por duas partes coligadas por uma passarela, teve apenas o pavilhão oeste executado. Após vários anos sem uso, foi transformado, em meados da década de 1980, no MUMA, Museu Metropolitan de Arte de Curitiba.

¹⁵³ Tais pilares expostos, que dão ao edifício certo ar clássico, foram aceitos pelos órgãos de Brasília apenas após grande esforço de persuasão por parte dos arquitetos paranaenses.

¹⁵⁴ GNOATO, Luís Salvador Petrucci. *Arquitetura de Curitiba: Transformações do Movimento Moderno*. Tese de Doutorado apresentada junto a FAU USP em 2001. P.10.

¹⁵⁵ GNOATO, Op.cit. p.10.

¹⁵⁶ Este projeto não seria construído. Entretanto, em 1964 ocorreria um segundo concurso, vencido novamente por Fábio Penteado, associado a Teru Tamaki e Alfredo Paesani. Tratava-se de uma cobertura de 1.600m² em laje de concreto nervurada em sistema ortogonal, com vão livre de 36 metros e apoiada em 12 pilares periféricos. Esta obra seria um dos ícones do brutalismo paulista.

¹⁵⁷ Comissão de Planejamento Urbano de Curitiba (COPLAC), 1962/1964.

¹⁵⁸ IPPUC: Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba, fundado em 1965.

¹⁵⁹ Armando Strambi formaria escritório de projetos de arquitetura com os seguintes engenheiros- arquitetos formados na primeira turma do CAU UFPR: Dirceu Schmidlin, Henrique Panek e Lourenço Mourão.

¹⁶⁰ Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi e Francisco Moreira.

¹⁶¹ Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi.

¹⁶² Alfred Willer (1930-), por exemplo, forma-se arquiteto com trinta e cinco anos; Henrique Panek (1924-1989), que há muito realizava projetos, forma-se com quarenta e um anos; Jaime Lerner (1937-) com vinte e oito.

¹⁶³ URBS: Urbanização de Curitiba: A URBS foi criada em 1963 com o objetivo de administrar o Fundo de Urbanização de Curitiba, para desenvolver obras de infra-estrutura, programas de equipamentos urbanos, estudos e projetos vinculados aos referidos programas e, assim, aplicar seus próprios recursos nas mesmas finalidades e atividades relacionadas ao desenvolvimento urbano da cidade. Ao longo dos seus mais de 40 anos, às suas funções originais foram acrescidos: o gerenciamento e o planejamento operacional do transporte coletivo; o gerenciamento do sistema de táxi e, mais recentemente, a operacionalização dos sistemas de tráfego e trânsito.

¹⁶⁴ Um exemplo disso está na COHAB Curitiba, que, entre 1965 e 1967, teria o Departamento de Projetos chefiado por Alfred Willer, que após graduar-se no CAU UFPR em 1964, passaria a chefiar alguns de seus professores, entre eles Cyro Lyra e Roberto Gandolfi. O mesmo ocorrerá no IPPUC, oportunidade em que vários ex-alunos do CAU UFPR passarão por chefias e presidência do instituto, entre eles Rafael Dely, Jaime Lerner e Lubomir Ficinsky Dunin.

¹⁶⁵ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S/A, 1988, p.322.

¹⁶⁶ GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e Arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 692.

¹⁶⁷ Ver DREW, Philip. *Tercera Generación. La significación cambiante de la arquitectura*, Editorial Gustavo Gili, S. A., Barcelona, 1973. P.

¹⁶⁸ MONTANER, Josep Maria. *Después Del Movimiento Moderno: arquitectura de La segunda mitad Del siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1993, p. 36. “está na busca em conciliar por um lado a vontade de continuidade em relação às propostas dos mestres do Movimento Moderno e, por outro, o impulso de uma necessária renovação”.(Tradução do autor).

¹⁶⁹ MONTANER, Josep Maria. Opus Cit., p. 37.

¹⁷⁰ Citado por Montaner, opus cit., p.37.

¹⁷¹ O tema da monumentalidade na arquitetura moderna passou a ser recorrente na literatura de Siegfried Giedion. Entre estes textos, destaca-se “The need for a monumentality” (1944), *Harvard Architectural Review*, vol. IV, 1984. O “Busca de uma nova Monumentalidade” foi um simpósio organizado pela Revista *Architectural*

Review, em 1944, oportunidade em que participaram arquitetos e críticos, entre eles Lucio Costa, Hitchcock, Giedion, Gropius, Akfred Roth e William Holford.

¹⁷² GIEDION, Sigfried. *Espaço, tempo e Arquitetura: o desenvolvimento de uma nova tradição*. São Paulo: Martins Fontes, 2004, p. 692.

¹⁷³ Diplomado em 1947 pela Universidade de Buenos Aires, em sua primeira fase, Clorindo Testa realizaria algumas importantes obras de cunho brutalista, como a sede do Banco de Londres (1959-1966), e a Biblioteca Nacional (1962), ambas em Buenos Aires.

¹⁷⁴ Sobre o assunto, ler “Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectónica”. VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; BROWN, Denise Scott. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 1978.

¹⁷⁵ Sobre o assunto, ler “Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan”. KOOLHAAS, Rem. São Paulo: Cosac Naify, 2008.

¹⁷⁶ A partir da Bienal de 1953, ocorrida em São Paulo, surgirão muitas críticas à arquitetura brasileira, especialmente à postura formalista de Oscar Niemeyer, proferidas por arquitetos internacionais, entre eles, Max Bill, Walter Gropius e Bruno Zevi. Num primeiro momento ocorreria, por parte dos brasileiros, um rechaço generalizado dessas críticas, muitas vezes por meio de defesas apaixonadas, ação em que o próprio Lucio Costa viu-se envolvido. Contudo, com o passar do tempo, essas críticas, especialmente as que se relacionavam à ausência de envolvimento social e a um formalismo frívolo, passariam a ser absorvidas pelos arquitetos brasileiros. O próprio Oscar Niemeyer chega a redigir um “Depoimento” em que afirma buscar uma mudança de atitude em sua arquitetura.

¹⁷⁷ ZEIN, Ruth Verde. Tese de Doutorado apresentada à PROPAR/UFRGS em 2005: *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista: 1953-1973*. P.42.

¹⁷⁸ BASTOS. Maria Alice Junqueira, 2004, conferência no Docomomo-SP, agosto 2004 [inédita], citada por Ruth Verde Zein em sua tese de Doutorado, p.43.

¹⁷⁹ O brutalismo como expressão formal inicia-se com as obras de Le Corbusier do pós Segunda Guerra Mundial, entre elas: a Unidade de Habitação de Marselha, iniciada em 1946 e concluída em 1954; as casas Jaoul em Neuilly-sur-Seine, de 1952-1954, e o Convento Sainte-Marie-de-la-Tourette, de 1957. O brutalismo como noção ética, no entanto, inicia-se com as obras, exposições e postura crítica do casal inglês Alison e Peter Smithson, segundo defende Reiner Banham em seu livro *New Brutalism, ethic or aesthetic?*, de 1966. Entre estas obras precursoras do brutalismo inglês Banham cita a miesiana Escola Hunstanton, construída entre 1949 e 1954. As primeiras obras brasileiras, de amplo caráter brutalista, seja pela exposição da estrutura em concreto armado aparente, seja pela dramaticidade desempenhada pela estrutura na plástica final do edifício ou ainda por uma nova postura na resolução dos espaços internos dos edifícios, não seriam paulistas, mas cariocas: A Escola Brasil Paraguai (1952) e o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1953), ambas de Affonso Eduardo Reidy. Vilanova Artigas, juntamente com Carlos Cascaldi, inaugura esse movimento em São Paulo, logo a seguir, com o projeto da Casa Baeta (1956).

¹⁸⁰ BASTOS. Maria Alice Junqueira. *Pós- Brasília; Rumos da Arquitetura Brasileira*, p. 5, 6.

¹⁸¹ Outro importante ex-aluno seria Henrique Panek, talentoso arquiteto que desenvolveria seus inúmeros projetos de casas e edifícios habitacionais segundo uma vertente muito próxima dos ensinamentos de Frank Lloyd Wright. Sua origem polonesa o levou a angariar grande conhecimento das estruturas em madeira, material que, juntamente com o tijolo, a pedra e o concreto, sempre eram utilizados em acabamento bruto e à vista. Os edifícios Theodoro Schneider (1968) e Dom Ignácio (1969) são apenas dois exemplos de sua arquitetura que, utiliza formas prismáticas simples, estruturas expostas e uma gama de materiais bastante restrita, aplicada sem acabamentos, como o tijolo e o concreto. Tratava-se do brutalismo em sua mais pura essência.

¹⁸² Onaldo Pinto de Oliveira seria um dos idealizadores do Plano Gama, ou seja, um plano diretor que correria em paralelo ao Plano Diretor oficial derivado do estudo preliminar apresentado pela equipe SERETE/Wilhelm. Este plano surge em função de uma série de possibilidades não aventadas pelo Plano SERETE, entre estas o atendimento da Zona Sul da cidade (Boqueirão) por meio de um eixo estrutural na av. Marechal Floriano Peixoto. A condução deste plano alternativo, que foi acolhido pelo poderoso Instituto de Engenharia do Paraná, estava sob responsabilidade do urbanista carioca Gustavo Gama Monteiro, daí a origem da denominação. Este projeto angariaria forte apoio de parte significativa da população de Curitiba.

¹⁸³ Lubomir Ficinski Dunin também faria parte da turma de 1965. Além de muitos concursos premiados junto à equipes formadas com Forte Netto (Centro Comercial do Portão [1964]; Centro Turístico Euro Kursaal [1965]); com Roberto Gandolfi (Teatro Municipal de Campinas [1966]) ou com Luis Augusto Amora; desenvolveria carreira no IPPUC, sendo seu presidente por duas ocasiões.

¹⁸⁴ Logo depois de formado, em 1965, Alfred Willer foi chefe da equipe de Planejamento Habitacional da Companhia Habitacional de Curitiba COHAB-CT, permanecendo até 1967. Esta companhia teria o início de sua história marcada pela participação de arquitetos que se mostrariam importantes para a arquitetura da cidade, tais como Roberto Gandolfi, Cyro Lyra, Lubomir Ficinski, José Sanchotene, e Oscar Mueller. Em 1971 se tornaria o professor titular da cadeira de Teoria da Arquitetura, antes pertencente a Almir Fernandes. Em 1981 concluiria

mestrado na *University College London*, na Inglaterra. Em 1969 Willer formaria sociedade com os arquitetos José Sanchotene e Oscar Mueller, escritório de projetos de arquitetura que se consagraria pelos importantes projetos realizados na cidade, e, mediante as frequentes premiações em concursos nacionais de arquitetura.

¹⁸⁵ Depois de formar-se no curso de Engenharia Civil da UFPR, em 1960, Jaime Lerner, por meio de bolsa de estudos, vai à Paris onde realiza especialização em urbanismo. Morando na Casa do Brasil (1959) na Cidade Universitária de Paris, projetada por Lucio Costa e Le Corbusier, estagiaria junto ao escritório de Georges Candilis, Alexis Josic e Shadrach Woods que, na época havia vencido o concurso internacional para um novo plano urbanístico para a cidade francesa de *Toulouse-le-Mirail* (1962-1977), em que participa do projeto do quarteirão piloto. Ainda participaria dos trabalhos realizados junto ao plano para *Fort Lamy*, Capital da República do Chade. Retorna ao Brasil em 1962, o mesmo ano de abertura do CAU UFPR que lhe oferece a possibilidade de atuar como professor, mas prefere inscrever-se como aluno.

¹⁸⁶ ZEIN, Ruth Verde. Tese de Doutorado apresentada à UFRGS em 2005: *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista: 1953-1973*. P.179.

¹⁸⁷ Há uma diferença de datas em relação ao projeto da escola de Itanhaém, de Artigas e Cascaldi. No livro Vilanova Artigas, da Editora Blau/ Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, de 1997, à esta obra credita-se o ano de 1960, enquanto no livro *Arquitetura Moderna Paulistana*, da Editora Pini, de 1983, credita-se o ano de 1961.

¹⁸⁸ Segundo afirma Alberto Xavier, quando da morte de Millan, em 1964, as obras do Clube Paineiras ainda se encontravam em andamento. Em: *Arquitetura Moderna Paulistana*, p. 57.

¹⁸⁹ A casa de Henrique Panek, junto à Rua Hermes Fontes, no Bairro Batel em Curitiba, projetada em 1959 para ser sua residência, foi implantada em amplo terreno arborizado, com desnível para os fundos. Esta condição gerou uma casa de dois pavimentos, sendo um de serviço que abre em nível para o jardim posterior, e outro, maior, que comporta as salas, cozinha e quartos, em nível para a rua. A estrutura obedece malha xadrez em que os pilares em concreto armado são revestidos por tijolos maciços. As vigas em madeira apóiam uma cobertura em telhas de fibrocimento tipo “W”, de inclinação mínima. Os vãos entre pilares são fechados por amplas esquadrias em madeira ou por panos em tijolos à vista. A leveza, a transparência, o espaço interno fluído em torno de uma grande lareira em tijolos aparentes e a perfeita adequação à topografia e natureza do terreno são as principais características dessa casa.

¹⁹⁰ A Construtora Independência pertence ao engenheiro civil e arquiteto pelo CAU UFPR, graduado na primeira turma de 1965, Jaime Wasserman. Além de projetar importantes edifícios para as classes mais abastadas de Curitiba, geralmente situados em bairros nobres, Wasserman seria também responsável por um dos programas mais radicais voltados para a construção de pequenos edifícios de apartamentos populares. Estas obras, que ocorreriam ao longo da década de 1970, utilizariam alta tecnologia não só nos sistemas estruturais pré-fabricados em concreto armado, mas também nos sistemas de vedação tipo ‘esquadria de alumínio de fachada inteira’. Tais edifícios também seriam servidos por paredes hidráulicas pré-fabricadas em estrutura metálica. Sobre o assunto ler *Conjuntos Habitacionais: três soluções na Curitiba da década de setenta e sua vitalidade contemporânea*, monografia realizada por Marisa Wasserman Blinder, em 2002, para a disciplina “Arquitetura do Movimento” de Douglas Vieira Aguiar, junto à PROPARG/ UFRGS.

¹⁹¹ ZEIN, Ruth Verde. Tese de Doutorado apresentada à PROPARG/UFRGS em 2005: *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista: 1953-1973*. P.165.

¹⁹² URBS: Urbanização de Curitiba S. A..

¹⁹³ COHAB CT: Companhia de Habitação Popular de Curitiba.

¹⁹⁴ COMEC: Coordenação da Região Metropolitana de Curitiba.

¹⁹⁵ Em seu livro *El Brutalismo en Arquitectura*, Reiner Banham, no capítulo 5.3, pp. 70-75 “El final del viejo urbanismo”, defende a existência de um “urbanismo brutalista”, criado em contrapartida ao urbanismo funcionalista da Carta de Atenas. Como resultado desse novo urbanismo pode-se citar a cidade racimo/cluster e a reaparição do método pitoresco na avaliação dos lugares.

¹⁹⁶ Concurso Internacional para o Complexo Turístico Internacional Euro Kursaal/ Palácio de Festival de Cinema de San Sebastián, San Sebastián, Espanha (1965). O segundo prêmio coube à equipe paranaense constituída pelos seguintes integrantes: Jaime Lerner, José Maria Gandolfi, Lubomir Ficinski Dunin, Luiz Forte Netto e Roberto Gandolfi.

¹⁹⁷ Concurso Público de Anteprojetos para o Hotel de Turismo de Juazeiro, Bahia, realizado em 1969 e vencido pela equipe paranaense composta pelos seguintes arquitetos: Alfred Willer, José Hermeto Palma Sanchotene e Oscar Mueller.

¹⁹⁸ Projetado por Luiz Forte Netto, Orlando Busarello e Dilva Slomp Busarello.

¹⁹⁹ Estas taxas de densidade vêm sendo revistas para baixo, a partir de meados da década de 1980, por meio de imposição de normas que exigem maiores afastamentos laterais, tal como o “H/6”. No entanto, estas necessárias alterações chegaram tarde para trechos super valorizados, como os verificados ao longo da Av. 7 de Setembro e em áreas anexas ao eixo estrutural que corta o bairro Champagnat.

²⁰⁰ Sobre mega-estruturas, ler, de Reyner Banham, *Megastructure. Urban futures of the recent past*. Londres: Thames and Hudson, 1976. Em espanhol, *Megaestructuras: futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1ª edição: 1978; 2ª edição: 2001.

²⁰¹ Alberto Xavier em seu livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, São Paulo, Pini, 1985, p. XIV, assim se refere aos paranaenses: “O que explica esse fato inusitado a ponto de terem esses arquitetos ficado conhecidos como ‘papa concursos’?”.

²⁰² Ruth Verde Zein, na revista Projeto nº89 de julho de 1986, p. 29 afirma: “(...) Mas quem levou mesmo a fama foram os concurreiros, a ponto de se tornarem sinônimo de ‘arquitetos paranaenses’”.

²⁰³ PACHECO, Paulo Cesar Braga. *O Risco do Paraná e os Concursos Nacionais de Arquitetura: 1962-1981*. Dissertação de Mestrado, orientada por Carlos Comas e apresentada junto à PROPARG/UFGRS, em 2004. Pp. 262-266.

²⁰⁴ BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Editora Perspectiva, 3ª edição, 1999, p. 29.

²⁰⁵ BRUAND, Yves. Op. Cit., p. 29.

²⁰⁶ BRUAND, Yves. Op. Cit., p. 29.

²⁰⁷ DUDEQUE, Irã Taborda. *Espirais de Madeira: uma história da arquitetura de Curitiba*. São Paulo: Studio Nobel/ FAPESP, 2001, p.312.

²⁰⁸ DUDEQUE, Irã Taborda. Op. Cit., p. 313.

²⁰⁹ DUDEQUE, Irã Taborda. Op. Cit., p. 313.

²¹⁰ Dudeque se refere à declaração de José Hermeto Palma Sanchotene existente em sua Tese para Concurso de Professor Titular da área de Composição, do Departamento de Arquitetura do Setor de Tecnologia da Universidade Federal do Paraná p.10, intitulada *A forma num processo de criação em arquitetura*, (Curitiba, 1992),

²¹¹ DUDEQUE, Irã Taborda. Op. Cit. P. 313.

²¹² DUDEQUE, Irã Taborda. Op. Cit., p.313.

²¹³ Sobre o assunto, ler o capítulo “A fórmula mágica dos papa-concursos”, da Dissertação de Mestrado intitulada *O Risco do Paraná e os Concursos Nacionais de Arquitetura: 1962-1981*, de Paulo Cesar Braga Pacheco, orientada por Carlos Comas e apresentada junto à PROPARG em 2004.

²¹⁴ Carlos Eduardo Dias Comas em seu capítulo sobre a Arquitetura Brasileira Moderna (1930-1960), elaborado para o livro *Arquitetura Brasil 500 anos, uma invenção recíproca*; volume 1, estabelece os seguintes períodos para o que se convencionou chamar de Escola Carioca: A Incubação 1930/1936; A Emergência 1936/1945; A Consolidação 1946/1950; A Hegemonia 1951/1955; A Mutação 1955/1960. Em sua Tese de Doutorado denominada *Precisões Brasileiras*, de 2002, Comas acrescentaria um último período denominado Declínio ou Desaparecimento 1961/1965.

²¹⁵ Flávio Marinho Rego (1925-2001) foi um arquiteto e artista brasileiro de origem cultural respeitada. Pernambucano de Recife, muito jovem foi estudar arquitetura na cidade do Rio de Janeiro onde também construiu sua vida profissional. Enquanto arquiteto trabalhou com Oscar Niemeyer dentre outros arquitetos de renome como Affonso Eduardo Reidy e Marcos Konder Neto, todos de uma geração de modernistas influenciados por Le Corbusier. Realizou grandes projetos urbanísticos dentro e fora do País, entre eles, o Campus Universitário Francisco Negrão de Lima (Campus Maracanã-UERJ). Como artista plástico Flávio pintava telas sempre retratando cidades, seus elementos e recortes. Este referencial temático se estendeu ao longo de 50 anos de produção artística e foi sua motivação numa busca ininterrupta por toda sua vida. Sua última produção, iniciada em 1993, foi o trabalho em computador denominado por ele de Pintura Digital, onde saiu o pincel e entrou o mouse.

²¹⁶ MONDOLFO, Eduardo. “Arquitetura Pós- Moderna: Hibernação Tropical – Segunda Parte”, *Módulo*, nº83, Nov. 1984, p.41.

²¹⁷ A proposta dos paranaenses foi a única baseada no prisma de base quadrada, forma que além de possibilitar quatro fachadas de igual importância, se relaciona adequadamente ao entorno distante, como bem exemplificam a Villa Capra, “la Rotonda” (1591), de Andrea Palladio e a Maison Savoye (1929-31), de Le Corbusier.

²¹⁸ KOOLHAAS, Rem. “Bigness”, *S,M,L,XL*, New York, Monacelli Press, 1995.

²¹⁹ MAGALHÃES, Sérgio Ferraz (coord.). *Arquitetura Brasileira após Brasília/ Depoimentos: Carlos Fayet; F. Assis Reis; Marcello Fragelli; Ruy Ohtake*. Rio de Janeiro, Edição do IAB RJ, 1978.

²²⁰ Citado por ZEIN, Ruth Verde. Tese de Doutorado apresentada à PROPARG/ UFGRS em 2005: *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista: 1953-1973*. P.279.

²²¹ ZEIN, Ruth Verde. Tese de Doutorado apresentada à PROPARG/ UFGRS em 2005: *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista: 1953-1973*. P.280.

²²² Marcello Fragelli nasceu em 1928, no Rio de Janeiro. Formado em 1952 pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil. Trabalhou em 1953 como desenhista estagiário dos irmãos Roberto, colaborando em 1954 com a proposta deles para o concurso do Plano Diretor de Brasília. Tornou-se consultor da

Promon Engenharia, em São Paulo, a partir de 1962, tendo sido arquiteto responsável pelo consórcio que elaborou o estudo de viabilidade, a conceituação e os projetos das estações do Metrô, linha Norte-Sul.

²²³ BARIANI, Márcio. “Poesia sem formalismo”. In: revista *Projeto Design* nº 333, novembro de 2007.

²²⁴ Entrevista com Marcello Fragelli in: *Arquitetura Brasileira Pós- Brasília/ Depoimentos*, p. 317. Marcello Fragelli, em *Arquitetura brasileira após-Brasília/Depoimentos*, v.3, IAB/RJ, Rio de Janeiro, p. 304-36.

²²⁵ Vale lembrar que, em 1978, ano desta entrevista, Fragelli participara, juntamente com Telesforo Cristofani e João Filgueiras Lima, da comissão julgadora do concurso para a sede do SBPC, em São Paulo, vencido por equipe curitibana chefiada por José Sanchotene.

²²⁶ Seus projetos para o Metrô de São Paulo, entre estes a estação Tietê (1968) e a estação Ponte Pequena (1968) são citadas por Ruth Verde Zein em sua Tese de Doutorado, *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*, p. 177 (caderno de imagens).

²²⁷ Vale salientar que, em 1978, ano em que concede a entrevista em questão, Fragelli havia integrado a comissão julgadora do concurso nacional para a sede do SBPC, em São Paulo, vencido pela equipe paranaense constituída por José Sanchotene, Oscar Mueller e Elídio Werka.

²²⁸ “Para a ventilação do sistema, os técnicos solicitaram altas aberturas externas, a fim de evitar o ar de pior qualidade. Fragelli projetou então expressivas torres de concreto, todas variantes de um mesmo padrão escultórico. Apesar de a intenção ser justamente criar um elemento de rica plasticidade, para atenuar seu caráter meramente utilitário, essas intervenções lhe valeram críticas de colegas como Carlos Lemos, que lamentou que o metrô não se limitasse a aparecer na superfície apenas por meio dos acessos e estações elevadas”. Citado por BARIANI, Márcio. “Poesia sem formalismo”. In: revista *Projeto Design* nº 333, novembro de 2007.

²²⁹ Sobre o assunto, ler WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo, Editora Martins Fontes, 2000.

²³⁰ Entrevista com Marcello Fragelli in: *Arquitetura Brasileira Pós- Brasília/ Depoimentos*, p. 317.

²³¹ XAVIER, Alberto. *Arquitetura Moderna em Curitiba*. Nota do autor.

²³² Mário Ceniquel obteria o terceiro lugar no concurso nacional de anteprojetos para o Edifício Sede da Prefeitura Municipal de Florianópolis, ocorrido em 1977.

²³³ CENIQUEL, Mário. *A Prática Arquitetônica como Forma de Elaboração de Uma Crítica Arquitetônica*. Dissertação de Mestrado apresentada junto à FAU USP, no Curso de Pós Graduação Estruturas Ambientais Urbanas, orientada pelo Professor Doutor Abrão Velvu Sanovicz, em 1990. No capítulo dedicado aos curitibanos, Ceniquel tenta desvendar o que seria uma sistemática de abordagem ao projeto, adotada por aqueles em três obras específicas: o Edifício Sede da Petrobras, o projeto para a sede do BNDE de Brasília e o edifício sede para o BNDE do Rio de Janeiro.

²³⁴ FERREIA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Aurélio Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

²³⁵ FUÃO, Fernando Freitas. “Brutalismo, a última trincheira do movimento moderno”. In: portal Vitruvius, arqtextos 007, texto especial 036- dezembro de 2000.

²³⁶ ZEIN, Ruth Verde. Tese de Doutorado apresentada à PROPARG/UFRRGS em 2005: *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista: 1953-1973*. P.27.

PARTE III.....SUBDIVISÃO EM FASES

13) O CICLO EVOLUTIVO DA ARQUITETURA DO GRUPO DO PARANÁ E SUA SUBDIVISÃO EM FASES

Os desdobramentos da arquitetura moderna, em Curitiba, têm na criação do Curso de Arquitetura e Urbanismo, em 1962, um divisor de águas que separa sua evolução em duas fases distintas, ou seja, antes e depois do CAU UFPR. Recorde-se que no período que antecede o CAU UFPR, a arquitetura moderna chegava à Curitiba por meio de encomendas a arquitetos do Rio de Janeiro e de São Paulo, que mantinham pouca ou nenhuma ligação com a cidade. Outra forma de viabilização desta arquitetura estava nos engenheiros locais, graduados no Curso de Engenharia Civil da Universidade Federal do Paraná. Contudo, como se viu, esta escola muito pouco oferecia para a formação dos interessados em desenvolver projetos de edifícios, obrigando-os a transformarem-se em autodidatas. Viu-se também que, apesar destas dificuldades, ocorre no transcorrer da década de 1950 uma série de importantes obras na cidade, com especial destaque para o conjunto do Centro Cívico¹ (1951), elaborado por arquitetos do Rio de Janeiro e, para as obras do engenheiro Rubens Meister.

A criação do CAU UFPR permitiria o estabelecimento de uma cultura teórica local e finalmente, o exercício repetido da prática. Todavia, diferentemente de outros Estados do país, onde já persistia um ensino de arquitetura vinculado à tradição *Beaux-Arts*, o Curso de Arquitetura de UFPR se constrói como um braço das politécnicas, adicionado aos cursos já existentes: Engenharia Civil, Engenharia Mecânica e Engenharia Elétrica, todos instalados num mesmo campus, o Centro Politécnico (1956), recém projetado por Meister. Viu-se em capítulos anteriores que, por ter sido tardiamente criado, este curso de arquitetura já nasce desvencilhado das tradições do passado, inaugurando um novo currículo que, apesar de ainda não testado, eliminava os estudos dos estilos e procurava mixar as disciplinas técnicas, concentradas nos primeiros anos, às disciplinas mais voltadas à arte e à arquitetura, ministradas a partir do terceiro ano.

Vale lembrar ainda que, diferentemente de muitas escolas de arquitetura no Brasil, o CAU UFPR surge mediante um corpo docente conformado por grupos culturais bastante variados, vindos de distintas origens especialmente para ali lecionar.

Note-se que, em curto espaço de tempo, a parceria entre professores e as primeiras gerações de engenheiros-arquitetos de Curitiba passaria a produzir, mediante as inúmeras oportunidades apresentadas por uma cidade sob um acelerado ritmo de crescimento, uma arquitetura de características fortes que, sob distintos aspectos se aproximaria à tendência brutalista, então em franca ascensão em São Paulo.

Entretanto, como aqui se pretende demonstrar, embora a arquitetura moderna sob o espírito brutalista, produzida em Curitiba ao longo das décadas de 1960 e 1970, acompanhe de perto a tendência paulista (quase que concomitante a esta), o fará de forma crítica, uma vez que apresentaria interpretações próprias, sendo algumas destas bastante exclusivas e características daquele grupo de arquitetos. Aliás, será pela noção de ação generalizada em grupo que se deve entender esse súbito e prolongado processo ocorrido em Curitiba, fenômeno raro mesmo em centros mais desenvolvidos. A noção de "grupo", como já foi aqui antes abordada, vem do fato dos professores e primeiros alunos engenheiros possuírem a mesma faixa de idade e experiência, condição que os igualou tanto em sala de aula como no mercado de trabalho existente. Outro aspecto dessa idéia de "grupo" está em que a maioria dos protagonistas daquele pequeno aglomerado inicial de profissionais encontrava-se direta ou indiretamente ligado às discussões ocorridas dentro do CAU UFPR, o ponto de origem de tudo.

Assim, especialmente após a formatura da primeira e única turma de "engenheiros-arquitetos" produzida pelo CAU UFPR, em 1965, ano que coincidiria com as novas discussões sobre a reurbanização de Curitiba, surge um "depois de", ou seja, um período de grande vigor para a arquitetura do Paraná, que se prolongaria até meados da década de 1980.

Portanto, para uma melhor compreensão dos desdobramentos ocorridos entre o final da década de 1950 e o início da década de 1980, estabeleceram-se quatro fases distintas e consecutivas: Fase de Preparação (1957 a 1961); Fase de Emergência (1962 a 1967); Fase de Cristalização (1968 a 1972); e Fase de Dispersão (1973 a 1980). Estas fases guardam em si certas semelhanças, diferenças e fatos principais que a caracterizam.

Para representar a produção paranaense desse período, portanto, foram selecionados oitenta projetos, entre cerca de quase duas centenas previamente classificados. Em seqüência cronológica, foram distribuídos ao longo das quatro fases acima citadas. Essa periodização representa o ciclo de vida do Grupo do Paraná, que, de forma bastante similar, amolda-se ao surgimento e morte do Brutalismo Paulista. Ambos, porém, mostram-se mais longevos que a arquitetura brutalista no panorama internacional.

- **A Fase de Preparação (1957 a 1961)** engloba nove dos 80 projetos selecionados. Destes, seis são projetos para concursos de arquitetura e, apenas um deles (Sociedade Harmonia de Tênis) resultaria em 1º prêmio, porém, não construído. Dos quatro projetos para edifícios incluídos aqui, destacam-se o Conjunto Residencial CRUSP (1961), de Kneese de Mello e Ramalho Júnior; e a casinha de praia para Giocondo Artigas (1961), projetada por Vilanova Artigas.

- **A Fase de Emergência (1962 a 1967)** é mais densa e inclui 26 dos 80 projetos selecionados nesta Tese. Destes, 13 são projetos para concursos de arquitetura e 13 para edifícios construídos em Curitiba e região. Entre os concursos aqui elencados há sete que conquistaram o 1º lugar, sendo que destes, cinco resultariam em obra construída. Dos treze edifícios, dez se destinam a residências unifamiliares ou edifícios residenciais. Assim como ocorrera em São Paulo, neste mesmo período, as casas unifamiliares, projetadas para famílias das classes mais abastada da cidade, também se apresentariam como um excelente laboratório para verificação das possibilidades de uma arquitetura baseada na expressão das estruturas em concreto aparente.

- **A Fase de Cristalização (1968 a 1972)**, por sua vez, aborda os cinco anos relacionados ao momento mais fértil e coeso daquele grupo de arquitetos. São aqui analisados 21 projetos, sendo dez para concursos de arquitetura e 11 para edifícios construídos em Curitiba. Dos dez projetos para concursos, quatro conquistariam o 1º prêmio, sendo que destes, três resultariam em obras construídas. Destaca-se o edifício sede da Petrobrás (1968), no Rio de Janeiro, obra que inaugura essa fase. Diferentemente do período anterior, quase que totalmente dedicado a obras residenciais, observa-se aqui uma variedade mais ampla de programas: duas casas unifamiliares; três edifícios habitacionais; uma academia de polícia; uma estação rebaixadora de energia elétrica; um pavilhão de festas; uma estação rododiferroviária, uma escola e uma indústria.

- Finalmente, a **Fase de Dispersão (1973 a 1980)** inclui 24 exemplos, sendo sete projetos para concursos de arquitetura e 17 edifícios construídos. Entre os concursos há cinco primeiros prêmios que resultaram em três obras concluídas: BNDES do Rio de Janeiro (1974); Anexo do Plenário da Assembléia Legislativa do Paraná (1976) e Centro de Convenções de Pernambuco (1977). Em comum entre esses três edifícios está a participação de Ramalho Júnior e Oba. Entre os demais edifícios persiste a grande variação de programas, já detectada na fase anterior: três casas; três edifícios residenciais; duas agências bancárias; quatro edifícios para escritórios; uma indústria; uma clínica; um terminal de transporte coletivo; um SESC; um colégio e um clube.

Ao final, portanto, têm-se um acervo de 36 concursos de arquitetura (na realidade 34, uma vez que dois destes apresentam-se em duas fases) e 44 edifícios construídos. Dos projetos para concursos onze resultariam em obras construídas.

As quatro fases serão melhor detalhadas nos próximos capítulos que, além de um breve histórico, contarão com fichas analíticas específicas para cada um dos projetos selecionados, sempre relacionadas aos seus devidos arquitetos criadores.

14) FASE DE PREPARAÇÃO: 1957 a 1961

Denomina-se de Fase de Preparação o período de cinco anos que antecipa a fundação do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR (1962) e, portanto, aborda a experiência inicial dos arquitetos que, mais tarde, atuariam como professores e projetistas em Curitiba e, que de forma direta conformariam o Grupo do Paraná. Nesta fase os protagonistas da arquitetura brutalista paranaense ainda formavam parcerias em seus Estados de origem, geralmente junto a arquitetos de maior experiência e renome nacional. Em Curitiba, esta Fase de Preparação coincide com o auge da Fase dos Engenheiros, aqui já comentada.

Embora haja poucos dados sobre a produção dos grupos conformados por cariocas, mineiros, gaúchos, há um amplo material sobre a atuação dos paulistas: oito dos dez projetos aqui analisados estão relacionados aos quatro ex-estudantes da Faculdade de Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, que em breve se transfeririam para Curitiba: Luiz Forte Netto; irmãos José Maria e Roberto Luiz Gandolfi e Joel Ramalho Júnior. Nesta fase colaboram junto a escritórios de profissionais renomados, entre estes: Eduardo Kneese de Mello, Fábio Penteadó, Pedro Paulo de Mello Saraiva, Carlos Millan e Jorge Wilhelm.

O arquiteto gaúcho Leo Grossman, que viria a construir sólida carreira em Curitiba, nos anos 1970, também comparece com seu projeto para um centro comercial na cidade de Porto Alegre. Esta lista é completada pela casinha de veraneio (1961) na praia de Caiobá/PR, desenhada por Vilanova Artigas para seu irmão Giocondo. Embora não pertencente ao grupo paranaense aqui abordado, Artigas se apresentava não apenas como o principal promotor de uma nova arquitetura que surgia em São Paulo, mas também como o curitibano de maior influência na arquitetura brasileira, naquele momento.

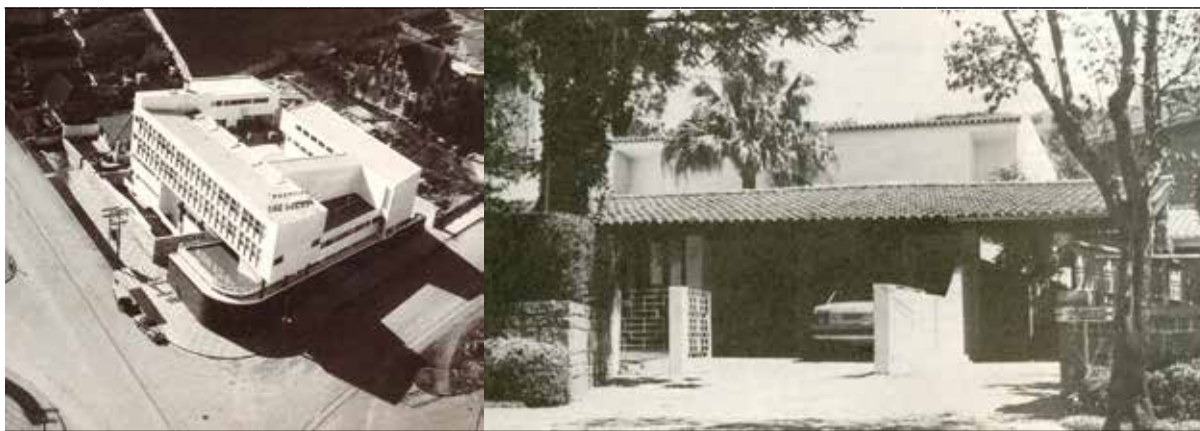


Fig.81: João Batista Vilanova Artigas; Hospital São Lucas (1945), Bairro Juvevê, Curitiba, PR. Vista Aérea.

Fig.82: João Batista Vilanova Artigas; Casa Joel Vilanova Artigas (1944), Curitiba, PR. Vista Externa.

Artigas, como se sabe, nascera em Curitiba em 1915, transferindo-se a São Paulo para estudar, permanecendo naquela cidade depois de graduar-se engenheiro-arquiteto em 1937, pela Escola Politécnica de São Paulo. Embora residindo em São Paulo, Vilanova Artigas manteria vínculo com seus familiares, antigos amigos e clientes de Curitiba, sendo solicitado de quando em quando a atendê-los com projetos. Entre estes está o Hospital São Lucas de Curitiba (1945) [fig.81] e as três casas situadas em lotes contíguos, de 15,0 metros de frente por 45,0 metros de profundidade, construídas em 1944, na Rua Comendador Fontana, no Bairro Alto da Glória. Tratavam-se das casas para João Átila Rocha e seus dois irmãos: Giocondo Vilanova Artigas e Joel Vilanova Artigas [fig.82]. Infelizmente todas se encontram demolidas, substituídas por altos edifícios habitacionais. Em 1952 projetaria a casa para o médico João Luiz Bettega [fig.39], restaurada e transformada em sede da fundação Artigas. No entanto, seria com a casinha da praia Caiobá, de Giocondo, de 1961, que as

características brutalistas do arquiteto far-se-iam mais evidentes, uma vez que antecipa certas estratégias estruturais que compareceriam anos mais tarde em suas obras paulistas, principalmente na Casa Elza Berquó, construída em São Paulo, em 1967. A participação de Artigas em Curitiba seria concluída com a casa Edgard Niclewicz², em 1978, talvez a obra que reúna o maior número de características da arquitetura brutalista, já construída na cidade.

No que se refere aos quatro imigrantes paulistas acima citados, Forte Netto, irmãos Gandolfi e Ramalho Júnior, deve-se destacar, nessa fase, o gosto pela participação em concursos de arquitetura, característica que levarão em suas bagagens quando da transferência para Curitiba. Mais que isso, esses arquitetos, por sua importância assumida na cidade paranaense, instituirão essa forma de projeto como uma espécie de ação necessária a todo arquiteto que se preze como tal. Saliente-se também, que, entre 1957 e 1961, estes estiveram dentro do olho do furacão que, mais tarde se revelaria ser o início da arquitetura brutalista em São Paulo. O gosto por esquemas funcionais simples, pelas estruturas claras e evidentes e, ainda, a paixão pela plástica do concreto armado aparente, geralmente resolvida por meio de monoblocos prismáticos, vem daí.

Inicialmente, quando ainda eram estudantes da Faculdade de Arquitetura Mackenzie, a participação em concursos ocorreria por meio de colaborações em equipes de arquitetos mais experientes também egressos da Mackenzie. Esta cooperação continuaria após suas graduações, mediante sociedades àqueles mesmos arquitetos ou, ainda, de forma independente, reunidos entre si sob pequenos grupos.

Entre os arquitetos com que colaboraram destacam-se: Eduardo Kneese de Mello (1906-1994), Jorge Wilhelm (1928-), Carlos Millan (1927-1964), Fábio Penteado (1929-), e Pedro Paulo de Mello Saraiva (1933-), todos formados pela MacKenzie, sendo que Kneese de Mello, o mais velho deles, em 1932, ainda no período em que esta era Escola de Engenharia. Wilhelm forma-se pela Faculdade de Arquitetura Mackenzie em 1952, Penteado em 1953 e Saraiva em 1955. Em 1958 graduam-se Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi; em 1959 Joel Ramalho Júnior e, em 1962, Roberto Luiz Gandolfi. Roberto, o mais jovem deles, realizaria estágio junto ao escritório de Paulo Mendes da Rocha (1928-), também um ex-aluno da Faculdade de Arquitetura Mackenzie, graduado em 1954.

Em finais de 1957, as faculdades de arquitetura da Mackenzie e da FAU USP, além de vizinhas entre si, também apresentavam programas de ensino semelhantes. Porém, estes eram promovidos sob espíritos bastante distintos: enquanto a Faculdade de Arquitetura da Mackenzie, dirigida por Christiano Stockler das Neves, persistia no rigoroso modelo de ensino baseado na *Beaux Arts*, ou seja, um sistema que desconsiderava sumariamente a arquitetura moderna, a FAU USP, por outro lado, graças a Anhaia Melo, já apresentava amplas distensões em relação às tradições do passado e, por conseguinte, via essa arquitetura com naturalidade. Inclusive, já se percebiam nessa escola os primeiros passos no sentido de construir um novo programa de ensino, totalmente readequado às necessidades dessa nova arquitetura, programa que passaria a ser implantado a partir de 1962, sob a direção de Vilanova Artigas.

No entanto, segundo a declaração de Paulo Mendes da Rocha, a Mackenzie estava longe de ser uma má escola, pelo contrário: "O Mackenzie é uma excelente escola. Fui aluno de Christiano Stockler das Neves, Elisiário Bahiana e Pedro Corona. Havia também, acrescente aí, o Roberto Rossi Zuccolo, o homem que introduziu o concreto protendido no Brasil. Ele tinha inclusive representação da Freyssinet no país. Estudei com esses homens, portanto estudei muito bem³". Mendes da Rocha acrescenta ainda que:

(...). Stockler das Neves tinha uma consciência muito clara e, como é sabido, uma fixação um tanto acadêmica pela arquitetura de estilo. Mas isso era, antes de mais nada, um ensaio, porque obrigava a fazer projetos dirigidos enfocando a arquitetura grega, greco-romana e coisas assim. Mas se aprendia literalmente a importância da história como experiência. E sempre nós víamos, num templo grego, que seria o mais clássico, um sistema

construtivo bellissimo. O Mackenzie era uma escola que não obrigava a engolir uma visão formal daquelas coisas. Era o simples exercício de um prédio existente, a visão de há quanto tempo existiu e progrediu para o concreto armado e outros materiais. E isso é muito mais útil do que você sempre pensar que a coisa da sua época é uma novidade total - que é o que hoje ocorre, a ponto de se designar algo como pós-isto ou pós-aquilo. O homem não pode ser pós-nada. Nós somos sempre⁴.

O professor e engenheiro calculista Roberto Rossi Zuccolo (1924-1967) que, como acima afirma Mendes da Rocha, foi um dos precursores das estruturas protendidas no Brasil, acabaria falecendo bastante jovem, aos 42 anos de idade, tendo seu importante trabalho reconhecido principalmente no que se refere à pontes e viadutos, com cerca de 2.000 obras. Inclusive, a ponte que liga a Av. Cidade Jardim ao Morumbi, na cidade de São Paulo, calculada por ele e inaugurada em 1967, ano de sua morte, leva seu nome. Porém, embora menos conhecida, Zuccolo teve também uma importante atuação junto aos arquitetos. Miguel Juliano e, principalmente Pedro Paulo de Mello Saraiva, desenvolveriam parceria com o calculista, como bem exemplifica o edifício *V Avenida* (1959), um dos primeiros a ser executado sob estruturas protendidas, no Brasil. Elgson Gomes, também ex-aluno daquele professor de sistemas estruturais, projetaria diversos edifícios em Curitiba, muitos deles calculados por Roberto Zuccolo⁵.

Fábio Penteadó (1929-)



Fig.83: Fábio Penteadó e José Ribeiro; Fórum de Araras, Araras, SP. (1960). Vista Externa.

Fig.84: Fábio Penteadó, Teru Tamaki, e Alfredo Paesani; Sede Sociedade Harmonia de Tênis; projeto resultado de concurso.

Fig.85: Fábio Penteadó, Teru Tamaki, Alfredo Paesani e Aldo Calvo. Centro de Convivência Cultural de Campinas (1967-1968)

Fig.86: Fábio Penteadó, Teru Tamaki e outros. Hospital-escola Júlio de Mesquita Filho (Santa Casa de Misericórdia), (1968).

Vale lembrar que, no que se refere à produção da arquitetura moderna, havia na época uma saudável concorrência entre os alunos das duas escolas: FAU e Mackenzie. Note-se que, embora ainda educados sob um sistema tradicional, os egressos da Mackenzie sempre se mostraram ávidos a abraçar a nova arquitetura, tão festejada na FAU USP. Não é de se estranhar, portanto, a quantidade de ex-alunos dessa escola que, de forma direta ajudaram a consolidar, inclusive, os primeiros passos do que se convencionou denominar

Arquitetura Paulista Brutalista. Fábio Penteado, Telésforo Cristofani, Pedro Paulo de Mello Saraiva, Paulo Mendes da Rocha, Eduardo Corona, Décio Tozzi e Carlos Millan, apenas para citar alguns, demonstram isso de forma cabal.

É necessário, portanto, revelar aqui as primeiras aproximações entre os quatro jovens arquitetos paulistas e futuros imigrantes e os mestres acima citados.

Nascido em Campinas, em 1929, Fábio Moura Penteado formou-se em 1953, na Faculdade de Arquitetura Mackenzie. Pouco depois de formado, em 1956, Penteado passa a participar do IAB de São Paulo, onde, segundo suas palavras; “cinco ou seis homens notáveis davam parte do tempo de suas vidas para discutir arquitetura, para levá-la para as ruas e transformá-la em profissão. (...): Ícaro de Castro Mello, Eduardo Kneese de Melo, Luís Saia, Vilanova Artigas, Oswaldo Bratke e alguns outros.⁶” Penteado complementa ainda que aqueles homens, então, faziam um esforço tremendo, mas com resultados muito pequenos: “Era um esforço (...) que o arquiteto fazia para começar a vender projeto, vender papel. Porque mesmo esses que estou citando, pouco antes desse período, exerciam a profissão construindo. E, geralmente, não faziam arquitetura moderna, mas o que o mercado solicitava⁷”. Note-se que Penteado, alguns anos depois, entre 1966 e 1968, seria presidente do IAB Nacional.

O arquiteto revela que começou a entender as dimensões da arquitetura moderna apenas a partir do terceiro ano da faculdade, quando passa a participar de um grupo de estudantes que se reunia na sala de desenho artístico para: “desenhar, conversar, discutir e ler revistas. Faziam parte deste: Jorge Wilhelm, Telésforo Cristofani, Roberto Aflalo, Alfredo Paesani, Pedro Paulo de Mello Saraiva, Paulo Mendes da Rocha e, principalmente, Carlos Millan⁸”. Estes estudantes, portanto, meio que secretamente, gestavam o núcleo “moderno” dentro da Mackenzie de Stockler das Neves.

Em 1960, por meio do “Plano de Ação” do Governo Carvalho Pinto, Fábio Penteado projetaria uma de suas primeiras obras que o situariam na Arquitetura Paulista Brutalista: o Fórum de Araras [fig.83]. A Sede do Clube Harmonia de Tênis (1964) [fig.84], em São Paulo; o Centro de Convivência Cultural de Campinas (1967-1968) [fig.85]; e o Hospital-Escola Júlio de Mesquita Filho (Santa Casa de Misericórdia) (1968) [fig.86], também podem ser inseridos nessa arquitetura.

Outro aspecto da carreira de Penteado que vale ser mencionado é seu gosto por participar de concursos públicos de arquitetura, como demonstra o 2º prêmio conquistado no Hotel São Carlos, em São Carlos, realizado em 1953, o mesmo ano de sua formatura. Neste projeto associara-se a Djalma Macedo e a Pedro Paulo de Mello Saraiva. Em 1954 venceria seu primeiro concurso: tratava-se da Sede do Clube Campineiro, em Campinas, São Paulo, projetado conjuntamente com Stipan Milicic⁹. Aliás, as sedes de clubes acabariam por se tornar uma especialidade do arquiteto, tantas foram as experiências aí acumuladas.

Seria, portanto, na busca de colaboradores competentes e dispostos a enfrentar a maratona dos concursos que Penteado chegaria aos ainda estudantes Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi. Isso ocorreria em 1957, ano da concorrência para o Paço Municipal de Campinas, oportunidade em que, com Alfredo Paesani, conquistariam um quinto lugar.

Em 1959, por ocasião do primeiro concurso para a sede do Harmonia Clube de Tênis Forte e Gandolfi, já como arquitetos, voltariam a trabalhar com Fábio Penteado. Esta parceria renderia o primeiro lugar e, um convite aos dois jovens recém formados para uma sociedade que se prolongaria até o final de 1960.

Em 1966, quando Forte Netto e os irmãos Gandolfi já residiam em definitivo em Curitiba, Penteado voltaria a encontrá-los. Tratava-se das comemorações para o recebimento dos prêmios relativos ao concurso nacional para o Teatro Municipal de Campinas. Desta feita, porém, Roberto Luiz Gandolfi e o curitibano Lubomir Ficinski Dunin ficariam com o 1º lugar, enquanto Penteado, acompanhado de Alfredo Paesani e Teru Tamaki, ficariam com o 2º lugar. Tratava-se de uma antecipação do que passaria a ser freqüente, pelo menos até finais da década de 1970: grupos de jovens arquitetos de Curitiba

superando experientes grupos de arquitetos paulistas, sob uma arquitetura que se pode dizer, bastante familiar a ambos os lados.

Eduardo Kneese de Mello (1906-1994)

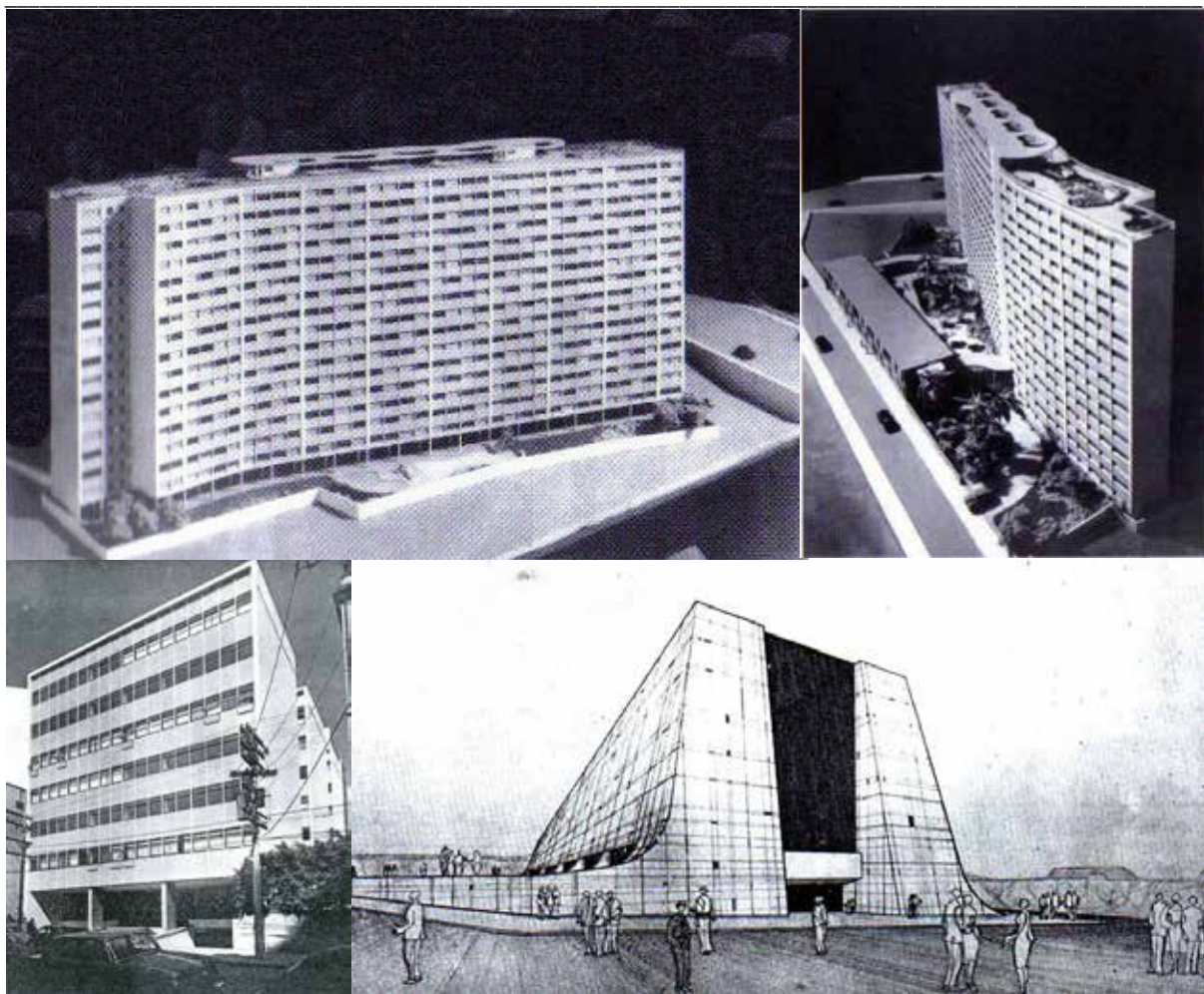


Fig.87/ Fig.88: Eduardo Kneese de Mello; Edifício Japurá (início da década de 1940). Vistas da maquete.

Fig.89: Edifício para consultórios (1962), São Paulo, SP. Eduardo Kneese de Mello e Joel Ramalho Júnior. Vista externa.

Fig.90: Eduardo Kneese de Mello, Joel Ramalho Júnior, Sidney de Oliveira e Fábio Canteiro; concurso Assembléia Legislativa de Minas Gerais (1962). Perspectiva externa.

Eduardo Kneese de Mello, que já realizara vários edifícios sob os mais diferentes estilos do passado, abraçaria a causa da arquitetura moderna ainda no início da década de 1940, como bem o demonstra o Edifício Japurá [fig.87/ fig.88], uma radical lâmina habitacional concebida sob os rigores da arquitetura corbuseriana. Nos anos 1950 passa a ser um dos principais defensores e promotores da nova arquitetura. Foi membro-fundador e primeiro presidente do IAB SP, além de um dos integrantes da comissão que organizou a Primeira Bienal de Artes de São Paulo, em 1951. Também participou da equipe de arquitetos paulistas que, juntamente com Oscar Niemeyer, projetaria o complexo de edifícios do Parque do Ibirapuera¹⁰ (1951-1955). Após o concurso para o Plano Piloto de Brasília, em 1957, convidado por Oscar Niemeyer, participaria da NOVACAP¹¹, grupo multidisciplinar responsável pela organização das obras de execução da nova capital. Quando retorna a São Paulo, em 1960, convida para auxiliá-lo frente aos emergentes compromissos o recém graduado Joel Ramalho Júnior. Ambos ocupariam um escritório no sexto andar do prédio do IAB, em São Paulo, em estreita convivência com Vilanova Artigas.

Em 1961, Kneese de Mello e Ramalho Júnior realizariam os projetos para o Alojamento de Estudantes da USP (CRUSP). Neste mesmo ano também conquistariam o 2º

lugar no concurso para a Assembléia Legislativa de São Paulo, em equipe também conformada pelos arquitetos Francisco Petracco¹², José Maria Gandolfi e Luis Forte Netto. Como colaboradores estavam os ainda estudantes Sidney de Oliveira, Roberto Luiz Gandolfi e Luiz Gobeth Filho¹³.

A partir de 1962, Sidney de Oliveira, que se formara pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, em 1961, também passaria a integrar a sociedade de Kneese de Mello e Ramalho Júnior. Neste mesmo ano o trio conquistaria diversos prêmios: um 4º lugar no concurso para a Sede de Campo do Jockey Club de São Paulo, ocorrido em Campinas; acrescido de Fábio Canteiro, também seriam citados entre os três projetos “não premiados” do controverso concurso para a Assembléia Legislativa de Minas Gerais¹⁴ [fig.90].

Porém, a participação que mais resultaria em desdobramentos futuros aconteceria em um projeto que não trouxe qualquer premiação imediata: trata-se do concurso internacional para a Sede da Peugeot, ocorrido em Buenos Aires, também em 1962. A equipe conformava-se pelo escritório de Eduardo Kneese de Mello, Joel Ramalho Júnior e Sidney de Oliveira, acrescida ainda por Fábio Canteiro, José Maria Gandolfi e Luiz Forte Netto. Em busca de um edifício de grande altura, ali, pela primeira vez seria esboçada a idéia de um corpo sólido perfurado por vazios profundos, localizados em diferentes partes do edifício, segundo uma organização falsamente aleatória. Estes vazios, além de permitirem a existência de jardins elevados, também possibilitavam a entrada de luz natural nas partes mais centrais da planta tipo. Este mesmo argumento seria reutilizado alguns anos mais tarde pelos paranaenses, em 1968, por ocasião da segunda fase do concurso para a sede da Petrobrás, no Rio de Janeiro. Mais evoluído, este estratagema funcional voltaria a comparecer em 1973, no concurso para a sede do BNDE de Brasília.

A importante parceria entre Eduardo Kneese de Mello e os jovens arquitetos paulistas: Luiz Forte Netto, irmãos Gandolfi e, especialmente Joel Ramalho Júnior, ocorreria entre 1960 e 1962.

Pedro Paulo de Mello Saraiva (1933-)

Pedro Paulo de Mello Saraiva forma-se no Mackenzie em 1953, um ano antes que Paulo Mendes da Rocha. Em 1957, juntamente com Alfredo S. Paesani, Mello Saraiva e Mendes da Rocha vencem o concurso nacional para o projeto do Palácio da Assembléia Legislativa do Estado de Santa Catarina [fig.93]. Neste mesmo ano, Saraiva e Júlio Neves participam do concurso nacional para o Plano Piloto de Brasília com o “Plano nº16”. Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi, ainda estudantes, colaboram no projeto.

A mesma equipe do concurso de Brasília, constituída pelos arquitetos Saraiva e Neves e pelos colaboradores Forte e Gandolfi, volta a se reunir por ocasião do concurso para o Ginásio do Clube Atlético Paulistano (1958), conquistando então o 2º lugar. Paulo Mendes da Rocha vence com projeto incontestável.

Os quatro integrantes repetem a participação no concurso nacional para a Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, em 1958, ficando com o 2º prêmio [fig.92]; vence a equipe de arquitetos de São Paulo composta por Gregório Zolko e Wolfgang Schoeden

Em 1959, Mello Saraiva começa a inserir seu nome na história da arquitetura paulista: juntamente com Miguel Juliano e Silva, vence concurso privado para o Edifício V Avenida [fig.94], construído na Avenida Paulista, em São Paulo.

Em 1963, juntamente com Francisco Petracco, vence o concurso para sede do Clube XV, em Santos [fig.95 e 96]. Fábio Penteadó e Ubirajara Gilioli ficam com o 2º lugar. Roberto Luiz Gandolfi, que ainda residia em São Paulo, em equipe com Luiz Gobeth Filho e Rodney Guaraldo, conquistam o 3º prêmio.

Em 1961, ano em que Luiz Forte Netto se transfere para Curitiba, Saraiva e Mendes da Rocha são convidados por Artigas para serem seus assistentes na FAU USP.

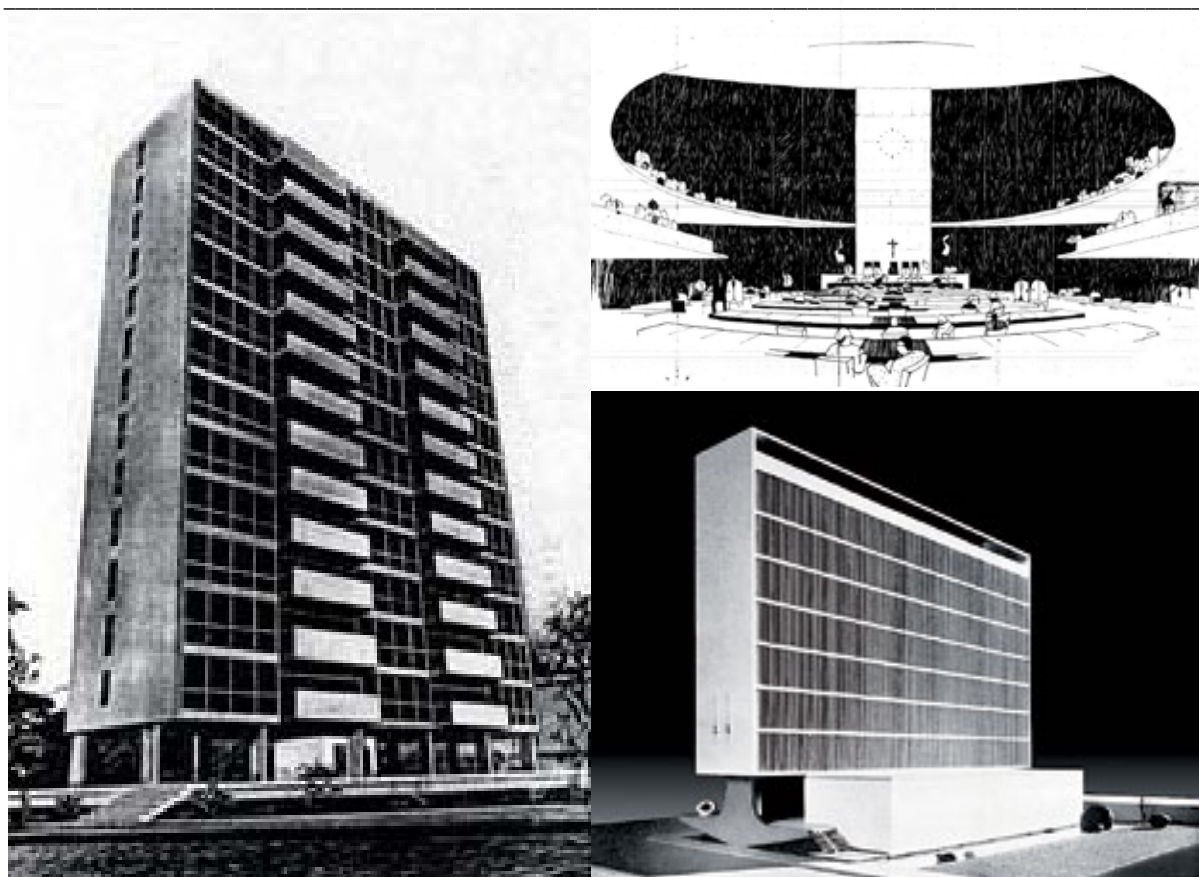


Fig. 91: Pedro Paulo de Mello Saraiva e José Maria Gandolfi: Edifício Solar do Conde (1962), São Paulo, SP. Vista externa.

Fig. 92: Pedro Paulo de Mello Saraiva, Júlio Neves, Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi: concurso Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, em 1958, 2º prêmio. Perspectiva interna do grande Plenário.

Fig. 93: Pedro Paulo de Mello Saraiva, Paulo Mendes da Rocha e Alfredo Paesani: 1º prêmio concurso nacional Palácio da Assembléia Legislativa do Estado de Santa Catarina (1957). Vista da maquete.

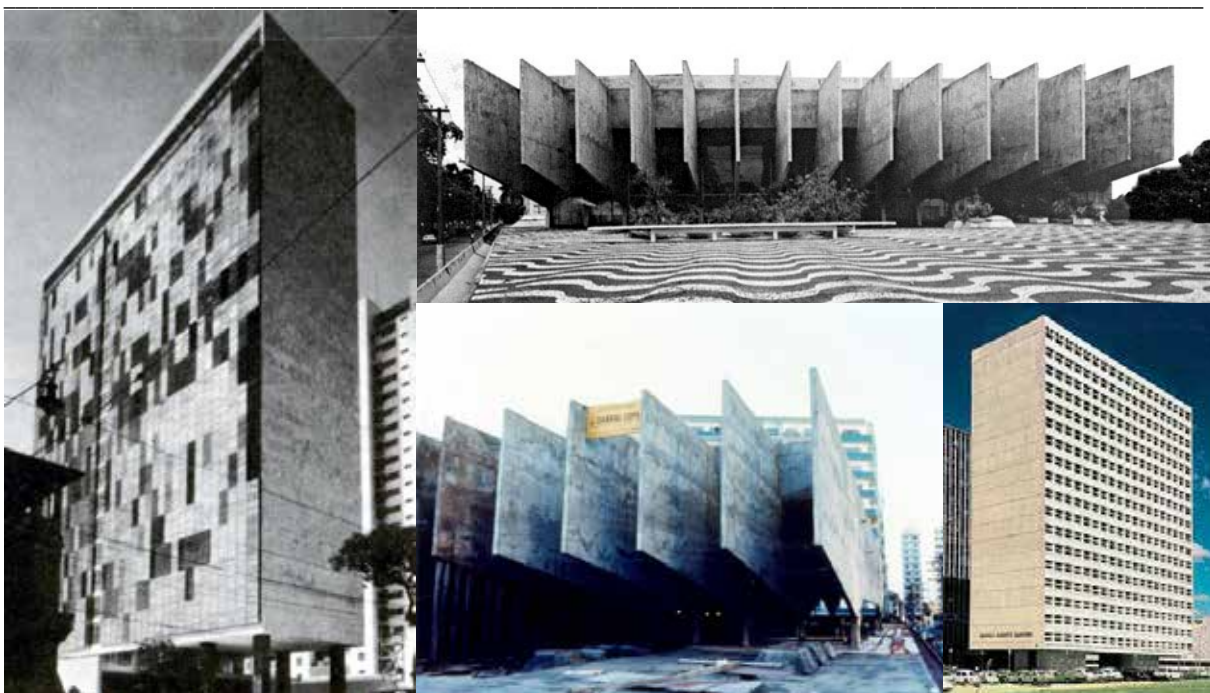


Fig. 94: Pedro P. de M. Saraiva e Miguel Juliano e Silva, 1º prêmio concurso privado Ed. Vª Avenida, SP (1959). Vista externa.

Fig. 95/ Fig.96: P.P. de Mello Saraiva e Francisco Petracco; 1º prêmio concurso Clube XV de Santos, Santos, SP. (1963).

Fig. 97: P. Paulo de Mello Saraiva e Paulo Mendes da Rocha; Edifício CNI, Brasília (1962); caçulo estrutural de Roberto Zuccolo.

14.1) CONCURSO NACIONAL PAÇO MUNICIPAL DE CAMPINAS:.....1957

Campinas, SP

5º prêmio

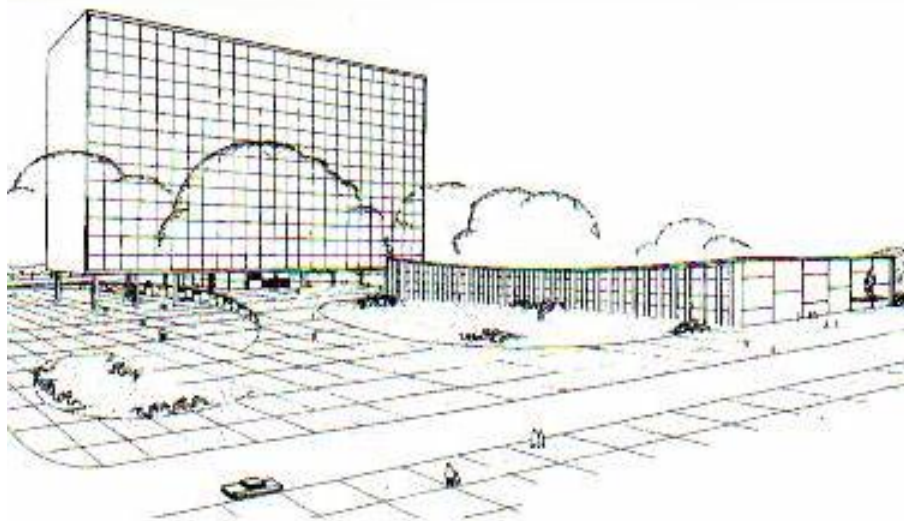
Fábio Penteadó
Alfredo Paesani
José Maria Gandolfi
 (colaborador)
Luiz Forte Netto
 (colaborador)


Fig.98: Perspectiva externa do projeto premiado em quinto lugar, da equipe de Fábio Penteadó, Alfredo Paesani, Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi.

Este é o primeiro concurso nacional¹⁵ em que José Maria Gandolfi e Luiz Forte Netto conquistam uma premiação. Ambos encontravam-se no quarto ano da Faculdade de Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie e, tinham por meta, como forma de complementação de suas formações, a colaboração em concursos de arquitetura junto aos arquitetos mais experientes. Estes projetos executados sob a arquitetura moderna formavam um contraponto importante em relação ao tradicional ensino da Mackenzie, ainda vinculado aos estilos do passado. Como aqui já se adiantou, Forte e Gandolfi constituiriam consistentes vínculos de trabalho com alguns personagens da arquitetura moderna paulistana da época, entre estes: Fábio Penteadó, Eduardo Kneese de Mello e Pedro Paulo de Mello Saraiva. Penteadó e Mello Saraiva, como se sabe, acabariam por se tornar protagonistas da Arquitetura Paulista Brutalista.

Fábio Penteadó, que descendia de importante família tradicional de Campinas, cidade promotora do concurso, formara-se em 1953 pela mesma Mackenzie. Penteadó formaria parceria de trabalho com Alfredo Paesani, em 1956, por ocasião do projeto para a Estação de Tratamento de Água de Campinas II. Paesani, que se graduara em 1954, fora colega de Penteadó no curso de arquitetura. A Faculdade Mackenzie, portanto, era o pano de fundo de todas as relações.

Assim, mediante a colaboração dos jovens Forte e Gandolfi, Penteadó e Paesani conquistariam o quinto lugar no concurso para o Paço Municipal de Campinas, vencido pela dupla paulistana Ricardo Sievers e Rubens Carneiro Viana, a mesma que, em 1961, também venceria o concurso para a Assembléia Legislativa de São Paulo. O terceiro lugar caberia à uma equipe paulista chefiada por outro ex-aluno da Mackenzie: Jorge Wilhelm. Complementavam o time de Wilhelm os arquitetos: Jorge Zalszupin; Roberto Coelho Cardoso; Rosa Glenda Kliass; Wladimir Kliass e Abraão Sanovicz.

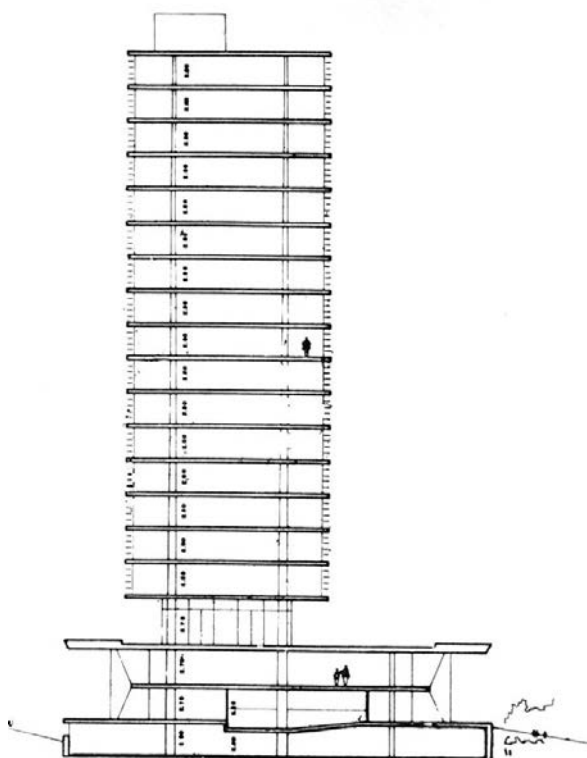
A comissão julgadora era constituída por: Rino Levi, Affonso Eduardo Reidy e Umberto Valente. Em 1957, ano do concurso para o Paço Municipal de Campinas, Levi realizaria seu plano piloto para o concurso de Brasília, e Reidy, por sua vez, concluiria seus projetos para o edifício sede do Instituto de Previdência do Estado da Guanabara, junto à Avenida Presidente Vargas, no centro do Rio de Janeiro, um dos primeiros no Brasil a utilizar um esqueleto portante inteiramente em estrutura metálica.

O programa do Paço Municipal de Campinas envolvia não só a sede administrativa, mas também a criação de um "Parque Central Público", uma vez que a área destinada à obra totalizava cerca de 210.000 metros quadrados e intensa arborização nativa. O lugar, portanto, se apresentava inserido no tecido urbano constituído da cidade como uma grande quadra em ligeiro desnível, contornada por quatro ruas. O programa subdividia-se em três partes distintas: executivo, legislativo e centro comunal.



Fig. 99: Perspectiva externa do projeto premiado em primeiro lugar, da equipe paulista formada por Ricardo Sievers e Rubens Carneiro Viana. O conjunto apresenta solução segundo a tipologia "torre sobre embasamento". A base faz referência aos palácios de Brasília, de Oscar Niemeyer, recém publicados pelas revistas especializadas.

Fig. 100: (abaixo) Corte transversal do edifício proposto por Sievers e Vianna. A estrutura da torre conforma-se por duas linhas de pilares bastante recuadas das fachadas, de maneira a propiciar um amplo vão livre central. A base é composta por três pavimentos: um subsolo semi-enterrado, cuja laje de cobertura conforma uma plataforma; e dois pavimentos sob a grande laje plana de cobertura. Esta laje é suportada por cinco linhas de apoios, sendo que as duas externas surgem como pilares laminares de forma irregular, expostos na face do edifício.



O projeto vencedor, de Sievers e Carneiro Viana, lança mão da tipologia "torre sobre embasamento". O embasamento apresenta-se como uma plataforma retangular plana e bastante alongada, de dois pisos, situada sobre o eixo leste/oeste do terreno, de maneira a dividi-lo em duas partes iguais. Trata-se, na verdade, de uma caixa de vidro bastante recuada, contornada em seus quatro lados por uma "loggia". A laje superior, que se prolonga em amplos balanços, apóia-se sobre pilares irregulares de dupla altura, que se projetam para fora da caixa de vidro. Na parte intermediária destes pilares conforma-se uma espécie de mísula que apóia a laje do primeiro pavimento. Uma grande fenda de dupla altura, situada aproximadamente no centro da base, possibilita cruzar o edifício de norte a sul, de modo a interligar as duas partes livres do terreno. Esta ampla fenda central separa a base em duas partes: uma destinada ao legislativo e outra ao Centro Comunal. Embora de forma contida, a referência aos palácios de Brasília, de Oscar Niemeyer, se faz bastante nítida.

A torre surge como uma lâmina de base retangular, de dezesseis pavimentos, implantada assimetricamente sobre a primeira metade do embasamento. Esta lâmina vertical também é resolvida como uma caixa de vidro. Porém, as lajes dos pavimentos tipos avançam em moderado balanço, de maneira a possibilitar uma espécie de varanda periférica em que são instalados brises horizontais. A demarcação ritmada dos brises horizontais confere um aspecto bastante abstrato ao conjunto. Pode-se afirmar que, não há ainda aqui, qualquer traço que possa indicar a presença dos ideais da arquitetura brutalista.

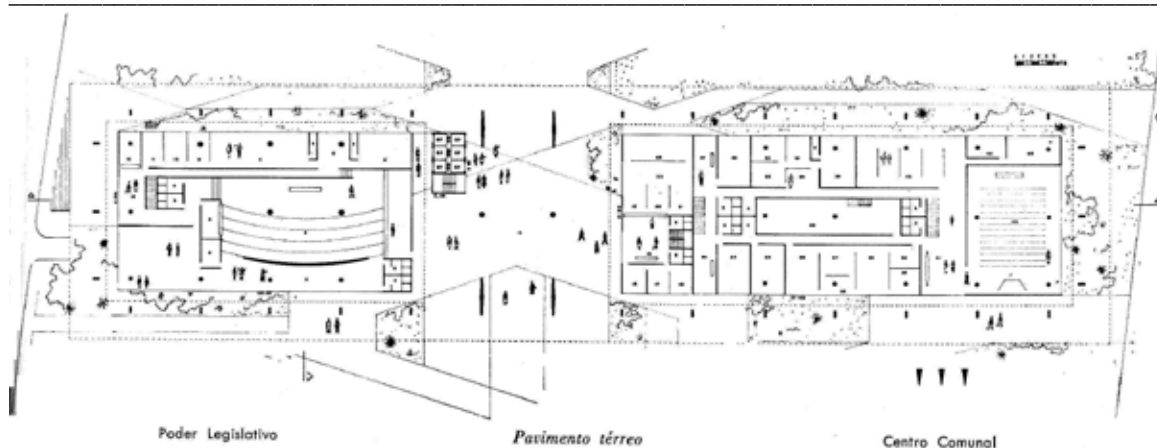


Fig.101: Planta do embasamento da proposta vencedora do concurso para o Paço Municipal de Campinas, elaborada por Ricardo Sievers e Rubens Carneiro Vianna. Trata-se de um espaço proporcionado por 13 naves transversais contrapostas por quatro naves longitudinais, sendo que as duas centrais se apresentam mais amplas que as externas. Próximo ao centro ocorre uma ampla passagem aberta e coberta, com três módulos de largura. À esquerda desse grande hall surgem as instalações do Poder Legislativo. À direita está o Centro Comunal. A torre, que abriga o Poder Executivo é acessada por meio de um núcleo de escadas e elevadores, situado no terço esquerdo do grande vão coberto.

A proposta do grupo de Wilhelm é a mais inovadora, uma vez que transgredir as normas do concurso. Em busca de conformar um grande parque urbano, o partido não se limitou a área estabelecida, uma vez que encampa áreas anexas, elimina ruas periféricas, cria novas passagens. Embora o Paço Municipal seja composto por três edifícios, apenas um deles se destaca na paisagem, uma esbelta lâmina vertical de 25 pavimentos, demarcada por um exoesqueleto assimétrico que suporta a parte frontal do edifício por tirantes. Os outros dois edifícios surgem como pavilhões horizontais, cobertos por lajes planas que se dissolvem na paisagem.

Há poucos dados sobre a proposta de Penteadó e equipe. Encontrou-se apenas uma perspectiva externa do conjunto, publicada no livro "Fábio Penteadó: ensaios e arquitetura"¹⁶. Diferentemente do projeto vencedor, os autores evitaram a tipologia "torre sobre embasamento", consagrada no edifício Lever House (1950-1952), de Nova Iorque, projetado por Gordon Bunshaft, Skidmore, Owings e Merrill (SOM). A solução encontrada apresenta dois edifícios ortogonais entre si e ligeiramente afastados, de modo a conformar implantação em "L". Uma lâmina vertical prismática, de base retangular, forma a base deste "L", enquanto um pavilhão horizontal faz as vezes de braço do mesmo. A influência maior parece vir de Le Corbusier e da Escola Carioca. Há certa semelhança ao Ministério da Saúde, do Rio de Janeiro, de Lúcio Costa e equipe. O edifício foi assim descrito por este autor:

Talvez em virtude da presença de Reidy no corpo de jurados, o quinto prêmio da equipe de Fábio Penteadó, Alfredo Paesani, José Maria Gandolfi e Luiz Forte Netto, faz nítida referência ao edifício do MES. Trata-se de um prisma de base retangular de 14 pavimentos implantada transversalmente ao sentido do lote (norte/sul) e apoiada sobre colunas cilíndricas de ordem gigante. Da base parcialmente porosa e recessiva projeta-se o edifício do legislativo, de cobertura em suave curva ascendente, semelhante ao edificado para o auditório da sede da ONU, ou ainda, ao Fluminense late Clube (1945) de Oscar Niemeyer. A novidade se encontra nos acessos públicos em dois níveis, através de propileu carroçável situado no extremo oposto ao auditório¹⁷.

Portanto, pelo que se pode deduzir das imagens acima analisadas, em 1957, ano do concurso para o Plano Diretor de Brasília, o Brutalismo Paulista ainda não havia se configurado para Fábio Pentecost e equipe. A influência maior vinha dos cariocas, em especial Oscar Niemeyer. Também não há qualquer traço nesse sentido na obra de Sievers e Vianna. O único trabalho que apresenta alguma aproximação às características daquela escola é o da equipe de Wilhelm, especialmente no que se refere à estrutura da torre, conformada por três linhas de apoio, sendo a da fachada frontal por meio de tirantes, recurso que produz um expressivo balanço junto à base do edifício.

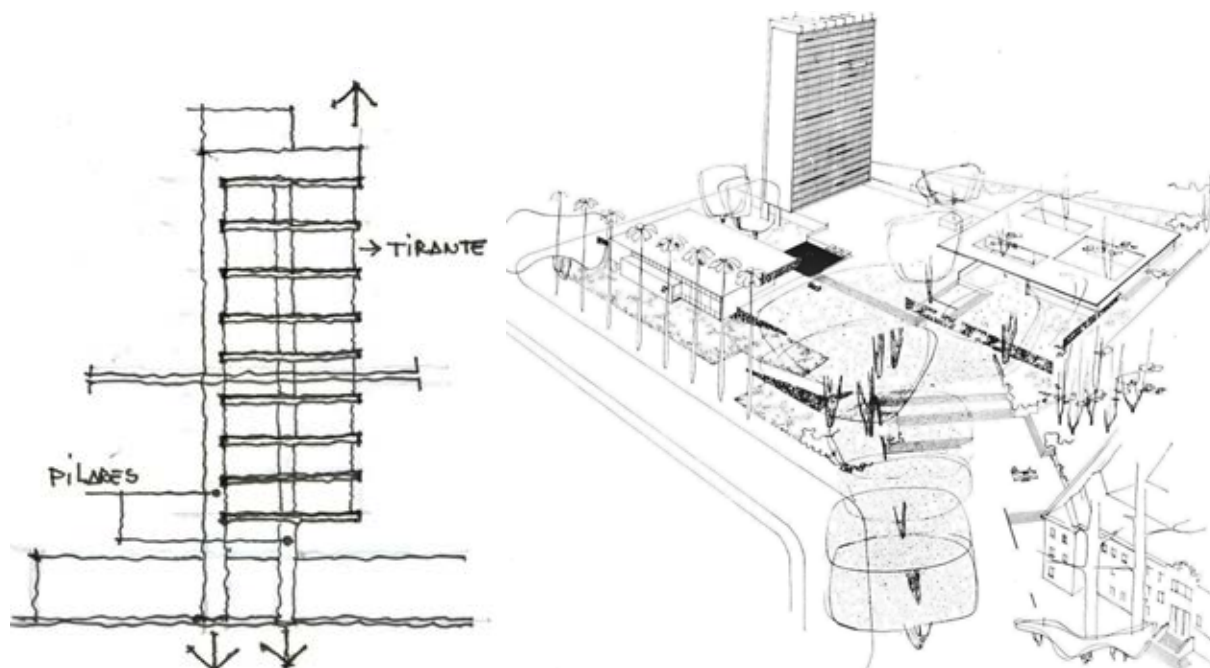
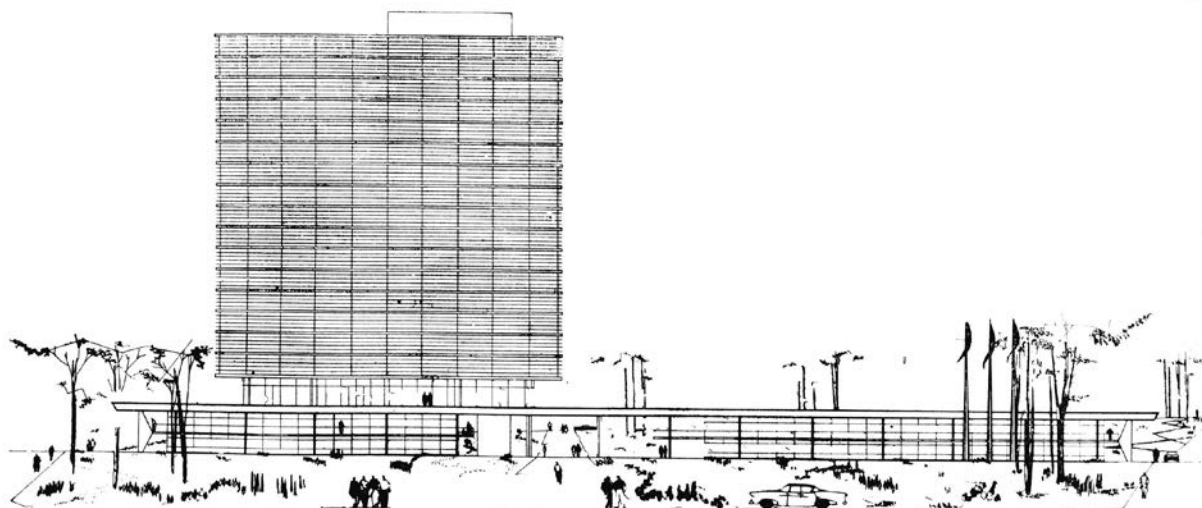


Fig. 102: 1º prêmio Paço Municipal de Campinas; Ricardo Sievers e Rubens Carneiro Viana; elevação frontal.

Fig. 103: Perspectiva externa do projeto elaborado pela equipe de Jorge Wilhelm. A proposta não se limita a ocupar o terreno estabelecido, avançando sobre ruas e áreas periféricas, de forma a criar um grande parque urbano.

Fig. 104: 3º prêmio: Corte esquemático do edifício que abriga o Poder Executivo.

14.2) CONCURSO NACIONAL PLANO PILOTO DE BRASÍLIA:.....1957

Rio de Janeiro, GB

5º prêmio
arquitetos**Pedro Paulo de Melo Saraiva**
Júlio José Franco Neves

colaboradores:

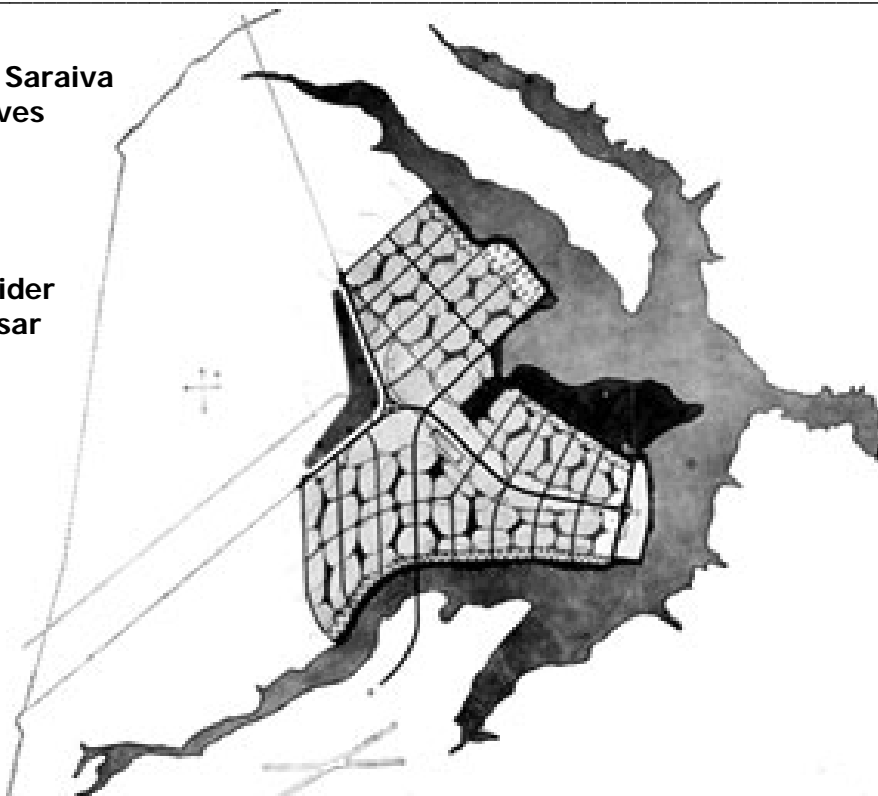
José Maria Gandolfi
Luiz Forte Netto
Maurício Tuck Schneider
Arthur de Moraes Cesar

Fig. 105: Plano Geral: Os acessos da cidade ocorrem pelo lado oeste, onde se localiza um setor em forma de bumerangue que abriga serviços, comércio varejista e pequenas indústrias. Um grande eixo de alta densidade se estende deste ponto até a esplanada dos poderes públicos, no extremo leste. Ao norte, intermediado por outro eixo de alta densidade populacional, surgem os bairros habitacionais conformados por residências unifamiliares. Neste setor está localizado um grande parque recoberto por áreas verdes. Repete-se no setor sul o esquema organizacional verificado no norte. Aqui, porém, a cidade se aproxima do lago.

O Concurso nacional para o Plano Piloto da Nova Capital do Brasil, ocorrido dentro do Governo Juscelino Kubitschek (1956-1961), foi criado em setembro de 1956. Jeferson Tavares destaca que "(...) o termo Plano Piloto é decorrente de uma carta de Le Corbusier ao Marechal José Pessoa em que o arquiteto franco-suíço discutia o contrato entre ele e o governo federal para a elaboração do seu *Plan Pilote* para a capital, em 1955. Posteriormente incorporado ao edital, o termo tornou-se conhecido como a área definitivamente destinada à Nova Capital"¹⁸.

Tratava-se de um momento de euforia nacional. Embora o país vivesse um período democrático, predominavam ainda as decisões políticas autoritárias. Embora o governo aprovasse o ideário moderno como base para a nova capital, este não abria mão de que tal desenho fosse concebido como uma ferramenta ideológica. Em outras palavras, Brasília deveria representar um símbolo nacional.

Neste mesmo período é criada a NOVACAP, Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil, o principal instrumento para a realização do concurso e, para sua efetivação, transformando-o em obra construída. Israel Pinheiro foi o primeiro presidente da NOVACAP e, pouco depois, o primeiro prefeito de Brasília.

O Departamento de Urbanismo da Companhia, chefiado por Oscar Niemeyer, estabeleceria as bases para o concurso: "3. O Plano Piloto deverá abranger: a. traçado básico da cidade, indicando a disposição dos principais elementos da estrutura urbana, a localização e interligação dos diversos setores, centros, instalações e serviços, distribuição dos espaços livres e vias de comunicação (escala 1: 25.000); b. relatório justificativo"¹⁹.

Além da área de 5.000Km², o Departamento também determinou que a população da capital deveria totalizar 500.000 habitantes. Mais tarde estipulou-se a presença de um lago na cota 997 e a posição definitiva do aeroporto.

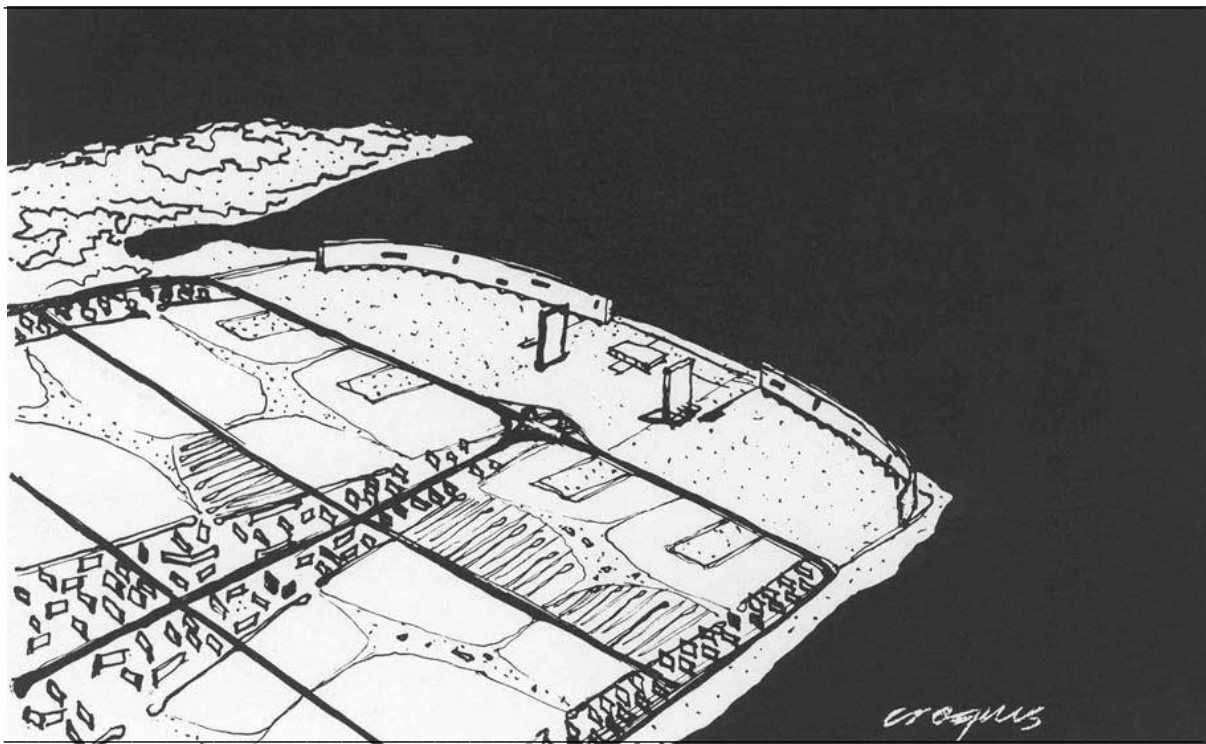


Fig. 106: Vista geral da proposta elaborada pela equipe de Pedro Paulo de Melo Saraiva. Uma das características do plano é a grande proximidade da cidade em relação ao lago. Na imagem pode-se observar também a presença dos três eixos longitudinais marcados por alta densidade (habitações coletivas verticais) e por pistas de tráfego mais pesado. Nos dois vãos intermediários situam-se as habitações unifamiliares e áreas verdes. Na cabeceira leste, tendo o lago como pano de fundo, conforma-se a grande esplanada dos poderes públicos.

A Comissão Julgadora foi composta pelos seguintes integrantes: Israel Pinheiro, presidente da NOVACAP, sem direito de voto; Paulo Antunes Ribeiro, representando o IAB; Luiz Hildebrando Horta Barbosa, representante da Associação dos Engenheiros; Oscar Niemeyer e Stamo Papadaki²⁰, representantes do Departamento de Urbanismo da NOVACAP; William Holford²¹ e André Sive²², ambos arquitetos urbanistas estrangeiros.

A entrega dos projetos ocorreu em 11 de março de 1957. Das sessenta e duas equipes inscritas, apenas vinte e seis entregaram seus trabalhos. Entre estes coexistiam propostas que variavam de esquemas tradicionais do passado ao moderno. Chamou atenção a ausência de Affonso Eduardo Reidy que, pouco antes, juntamente com Burle Marx, defendera a realização do Plano Piloto por Le Corbusier.

Jeferson Tavares aponta que a maioria dos integrantes da banca de jurados era alinhada a Oscar Niemeyer, condição que logo isolou Paulo Antunes Ribeiro. Ribeiro, que votou em separado, sugeriu a formação de uma comissão de arquitetos constituída pelos autores dos onze melhores trabalhos. Estes deveriam juntos, refazer um novo desenho para a cidade. O restante da comissão, entretanto, votou em peso no trabalho de Lucio Costa, desconsiderando as idéias de Ribeiro.

A publicação dos projetos premiados ocorreu cinco dias depois, em 16 de março:

1º lugar: Lúcio Costa;

2º lugar: Arquitetos Associados: Boruch Milmann, João Henrique Rocha e Ney Fontes Gonçalves;

3º e 4º lugares: MM Roberto/ Rino Levi, Roberto Cerqueira Cesar, Luis Roberto Carvalho Franco;

5º lugar: Carlos Cascaldi, João Vilanova Artigas, Mário Vargas Vieira da Cunha, Paulo de Camargo e Almeida/ Henrique E. Mindlin e Giancarlo Palanti/ Construtécnica S. A.- Milton C. Ghiraldini.

Jorge Wilhelm, que alguns anos depois realizaria o Plano Preliminar de Curitiba, em 1964, também participa do concurso. Sob o número 16, Pedro Paulo de Melo Saraiva formaria equipe com Júlio Neves, tendo por colaboradores os ainda estudantes Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi que, naquele momento iniciavam o quarto ano da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo Mackenzie. Maurício Tuck Schneider e Arthur de Moraes Cesar complementavam a equipe. Luiz Forte Netto teria uma participação direta na criação do Plano Diretor de Curitiba, sendo, inclusive, um dos primeiros presidentes do IPPUC. Forte Netto assim se recorda de sua participação no concurso de Brasília:

Essa atividade (planejamento urbano), na verdade, eu não aprendi na universidade. O ensino de planejamento, que no caso deveria ser urbano, regional, no Mackenzie, na minha época de estudante, era muito tênue, não aprendi nada lá. Mas, aprendi alguma coisa quando participei do concurso de Brasília, pelo fato de estar com o pessoal que entendia e, depois, pela análise conjunta que acabamos fazendo de todos os trabalhos que participaram do concurso do Plano Diretor de Brasília²³.

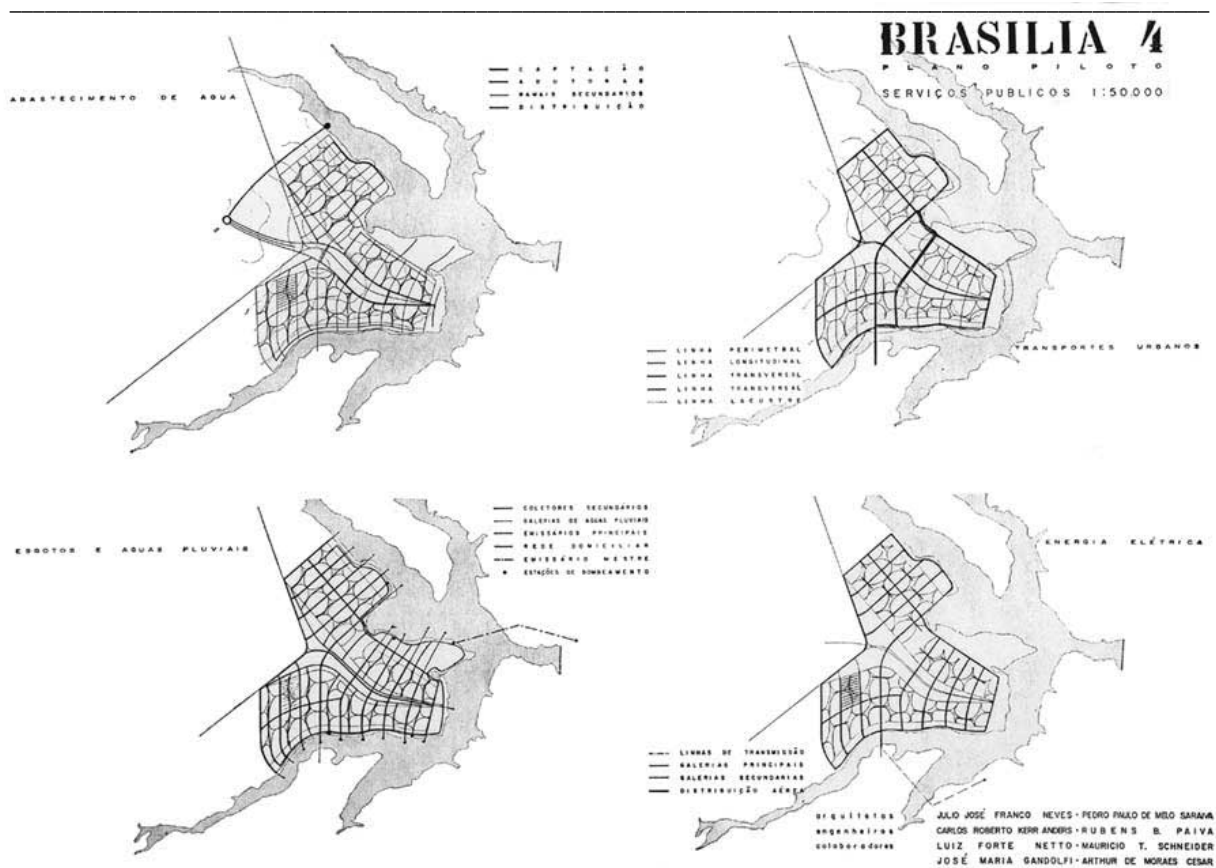


Fig. 107: representação dos diversos serviços públicos do Plano Piloto da equipe de Saraiva: Água, Luz, esgoto e sistema viário.

14.3) CONCURSO GINÁSIO CLUBE ATLÉTICO PAULISTANO:.....1958

São Paulo, SP

2º prêmio

arquitetos:

Pedro Paulo de Melo Saraiva**Júlio Neves**

colaboradores:

José Maria Gandolfi**Luiz Forte Netto**

Fig.108: Vista geral da cobertura do ginásio do Clube Atlético Paulistano, projetado por Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro (primeiro lugar no concurso). Note-se que os seis grandes pilares em forma de leme de navio mantém a cobertura em forma de disco vazado à pouca altura da plataforma elevada.

Fig.109: imagem do *Google Earth* representando a ocupação do Clube Atlético Paulistano dentro do Bairro América.

Fig.110: Vista da sede social do Clube, projetada por Gregori Warchavchik, em 1948.

Em 1958 ocorre o concurso de anteprojetos relativo à ampliação do Clube Atlético Paulistano, situado no Jardim América, na cidade de São Paulo. Organizado pelo IAB SP, tinha por comissão julgadora os seguintes arquitetos: Rino Levi, Plínio Croce e Eduardo Corona. A parte principal do programa solicitava um ginásio de esportes dotado de quadra polivalente, arquibancadas para público e estrutura de apoio como: vestiários, depósitos e academias de ginástica. O ginásio, além de possuir acesso direto por dentro das instalações do próprio clube, também deveria permitir acesso de público externo pela Rua Colômbia, continuação da Rua Augusta.

O Clube Atlético Paulistano ocupa toda uma quadra de forma retangular, que constitui frente para quatro ruas [fig.109]. As ruas Honduras e Estados Unidos conformam as frentes maiores, enquanto as ruas Colômbia e Argentina as menores. A antiga sede social, projetada em 1948 por Gregori Warchavchik, ocupa o centro do lote e faz frente para a Rua

Honduras (face sudoeste) [fig.110]. A área destinada para o concurso situava-se na cabeça de quadra noroeste (Rua Colômbia), de esquina à esquina.

Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro vencem com um projeto bastante inovador. O segundo lugar ficou por conta da equipe de Pedro Paulo de Melo Saraiva, acima descrita. O terceiro lugar coube a Jorge Wilhelm. Israel Sankovisc conquistou o quarto lugar e, Adolfo Rubio Morales o quinto lugar.

Do primeiro prêmio deve-se destacar a estratégia adotada, em que um embasamento semi-enterrado de planta retangular foi utilizado para abrigar todos os serviços de apoio (nas partes periféricas) e a própria quadra esportiva (no centro) [fig.108]. Isso permitiu que apenas uma cobertura escultórica em expressiva estrutura de concreto aparente se destacasse acima da plataforma surgida sobre a laje de cobertura do embasamento. A arquibancada semi-enterrada também permitiu que essa cobertura em forma de disco plano e vazado, apoiada por seis grandes pilares radiais, pairasse a pouca altura do solo, condição que dota o conjunto de um complexo sentido de peso e leveza, uma das características da Arquitetura Paulista Brutalista que, então, ainda dava seus primeiros passos. Lembre-se que a Casa Baeta (1956), de Vilanova Artigas, recém fora concluída e, a Casa Rubem de Mendonça (a Casa dos Triângulos) (1958), também se encontrava em fase de projeto e construção. No entanto, o próprio Artigas encontraria sua linguagem mais definitivamente brutalista apenas em 1959, por meio das obras para a Casa Taques Bitencourt e para o Ginásio de Itanhaem.

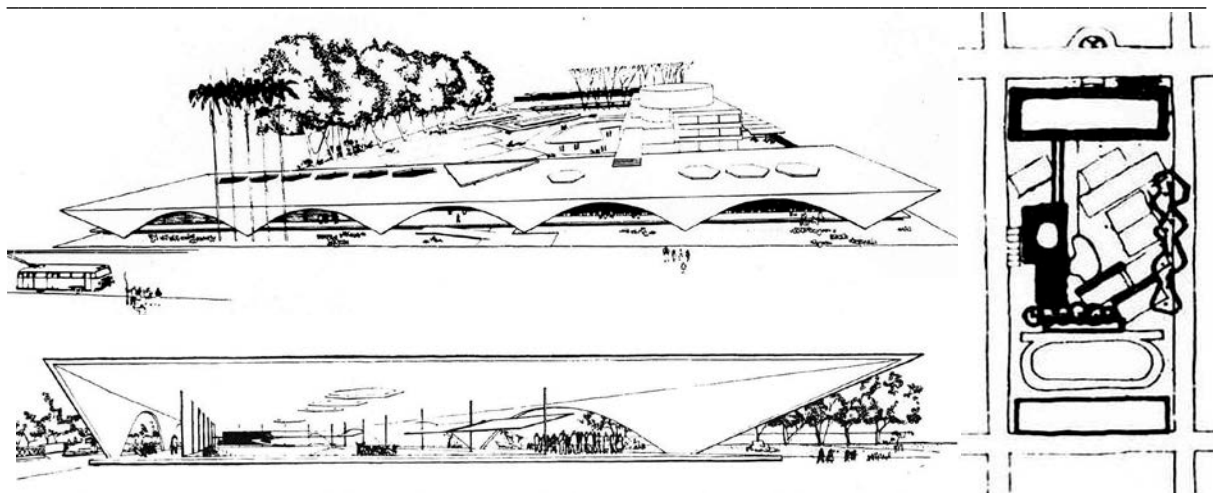


Fig. 111: 2º prêmio concurso Ginásio Clube Atlético Paulistano; perspectiva externa representando o novo pavilhão que tomava toda a frente da quadra junto à Rua Colômbia, no setor noroeste do clube. Aos fundos pode-se ver parte das estruturas existentes, entre estas a sede social, projetada por Gregori Warchavchik, em 1948, a piscina e as quadras de tênis.

Fig. 112: (2º prêmio) vista lateral do monobloco (face sudoeste), em que se pode perceber o grande vão livre proporcionado pela laje protendida. O público entra em nível e desce para as arquibancadas da quadra esportiva que se encontra semi-enterrada.

Fig. 113: (2º prêmio) implantação geral do Clube. O retângulo mais destacado representa o novo edifício proposto.

A participação dos “paranaenses” Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi ficaria por conta da colaboração junto à equipe de Pedro Paulo de Melo Saraiva e Júlio Neves. Como aqui já se antecipou todos já se conheciam da Faculdade de Arquitetura Mackenzie. Aliás, 1958 foi o ano de conclusão do curso de Forte e Gandolfi. Embora ainda estudantes, já havia uma ampla interação entre estes e os dois arquitetos, uma vez que já haviam trabalhado juntos naquele mesmo ano no concurso para a sede da Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul, ocasião em que conquistariam o segundo lugar. Antes disso, Forte e Gandolfi já haviam colaborado com Melo Saraiva no concurso nacional para o Plano Diretor de Brasília, em 1957.

Diferentemente da proposta de Mendes de Rocha e Gennaro, Saraiva e equipe propõe um edifício maior, capaz de abrigar um programa muito mais amplo: além do ginásio propriamente dito, constava ainda um cine/auditório; uma escola infantil; salas para artes,

uma pista de boliche e um setor destinado à fisioterapia, complementado com saunas, vestiários e salas de ginástica.

O edifício que se apresenta como um monobloco prismático de base retangular (3:1) ocupa toda a dimensão da quadra que faz frente para a Colômbia [fig.113]. O programa foi organizado em três partes distintas e alinhadas lado a lado: no espaço central, que também atua como hall para os usuários externos, encontra-se a rampa helicoidal que liga os dois pavimentos do edifício; confrontando com a Rua Estados Unidos localizou-se o clube propriamente dito (escola, auditório, boliche, saunas, etc.); na esquina com a Rua Honduras situou-se o ginásio (quadra e vestiários sob as arquibancadas).

Semelhante à solução vencedora de Mendes da Rocha, Saraiva também lança mão de um embasamento semi-enterrado para abrigar partes do programa de serviço. Neste nível semi-enterrado também se encontra a quadra poli-esportiva. Este recurso permitiu uma maior horizontalidade ao partido adotado.

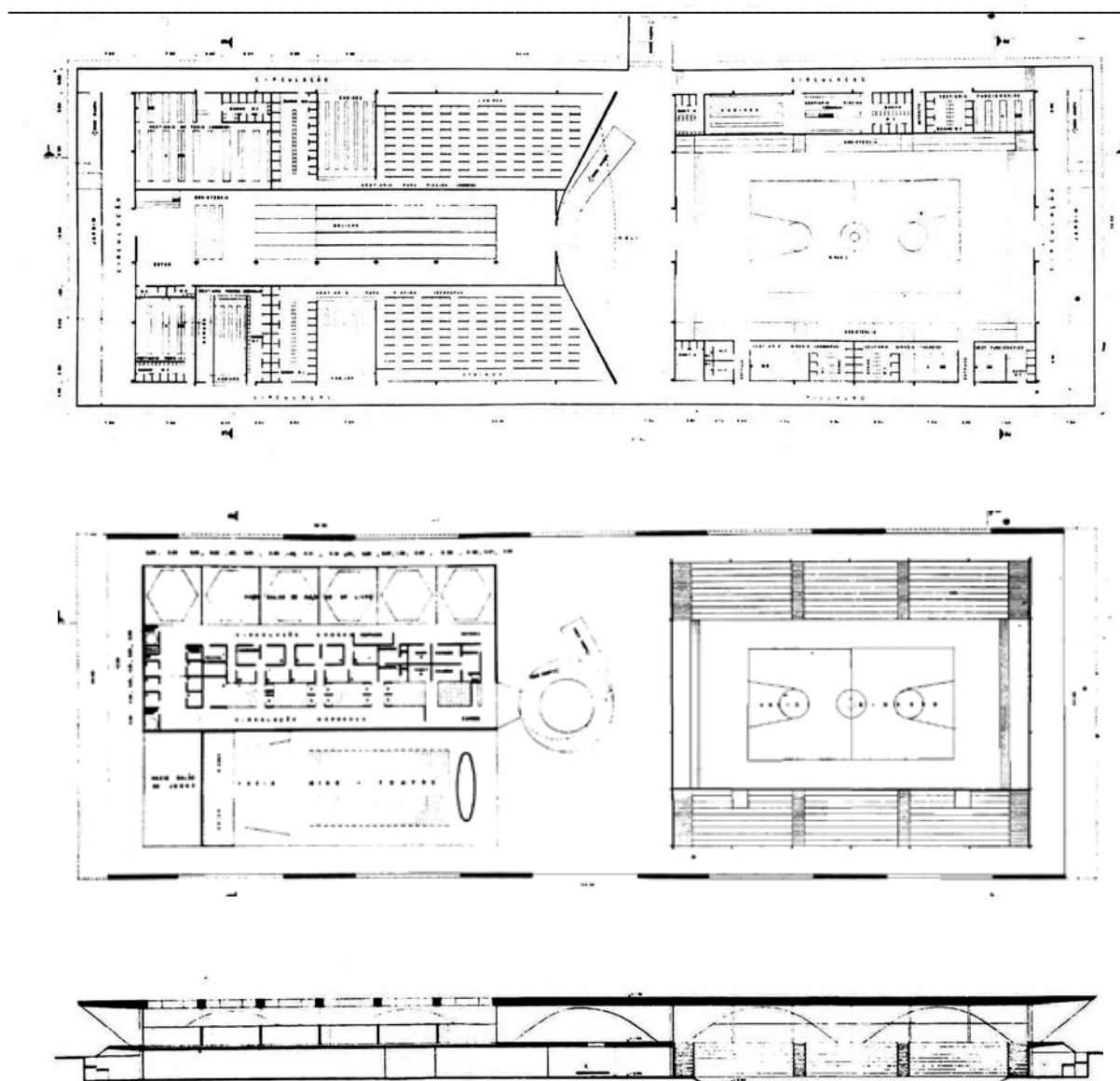


Fig.114: planta subsolo: no centro o hall com rampa helicoidal; à esquerda pista de boliche, vestiários e saunas; à direita a quadra esportiva ladeada por vestiários.

Fig.115: planta térreo: no centro hall com rampa helicoidal; à esquerda sala para cine-auditório e escola infantil; à direita o ginásio esportivo.

Fig.116: corte longitudinal. Notar o pé direito maior sobre a quadra e o terceiro pavimento descoberto sobre as salas de aulas.

Assessorado pelo engenheiro Roberto Zuccolo, a equipe de Saraiva projetou uma espécie de contêiner sob vão único: uma única e grande cobertura constituída por laje protendida, perfurada por várias aberturas zenitais, apóia-se contra duas linhas paralelas de pilares em arco bastante abatido. Embora estas duas arcadas encontrem-se no limite do edifício, projetam-se em balanço nas extremidades que conformam as faces menores, proporcionando aí uma ampla área avarandada. O projeto de Saraiva e equipe seria um dos precursores neste tipo de solução em vão único e sem a presença de qualquer pilar interno, tipologia também denominada "edifício genérico". Segundo Fernando Serapião, este projeto de Saraiva e equipe "(...) inaugura a proposta de edifício genérico: uma grande cobertura pavilhonar, de desenho exato e estrutura com poucos apoios, que abriga em seu interior todo o programa em pequenos volumes. Essa temática, depois adotada por Vilanova Artigas e quase todo o seu séquito, ficou patente no projeto da casa Ivo Viterito (1962), de Artigas²⁴".

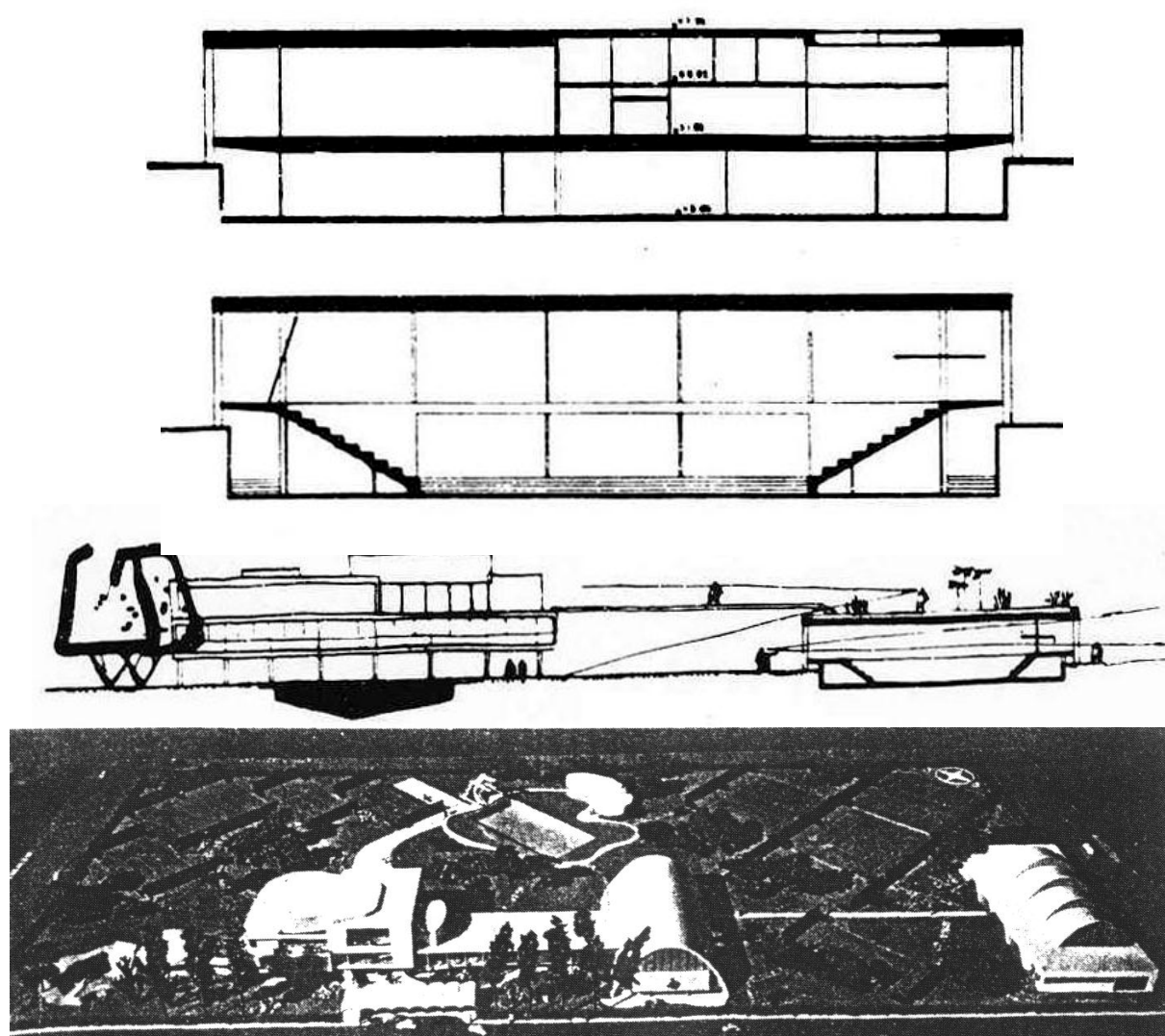


Fig.117: corte transversal passando pelo setor do clube (vestiários no subsolo; auditório e escola no térreo); observar que o piso intermediário não obstrui a passagem de luz e ar para o subsolo que, aqui, se apresenta menos profundo.

Fig.118: corte transversal passando pelo ginásio de esportes. A mesma abertura rente ao solo do corte anterior ocorre também aqui. note-se que o subsolo encontra-se mais profundo nesse setor, a fim de possibilitar um pé direito livre maior sobre a quadra esportiva. Os vestiários foram situados sob as arquibancadas semi-enterradas. Painéis giratórios (eixo horizontal) além de proteger das intempéries, também permitem isolar a quadra do público externo.

Fig.119: corte representando a relação entre o novo edifício e a sede social existente, projetada por Gregori Warchavchik, em 1948.

Fig.120: foto aérea representando o aspecto do Clube Paulistano antes da construção do Ginásio de Esportes.

14.4) CONCURSO SOCIEDADE HARMONIA DE TÊNIS:.....1959

São Paulo, SP

1º prêmio

arquitetos:

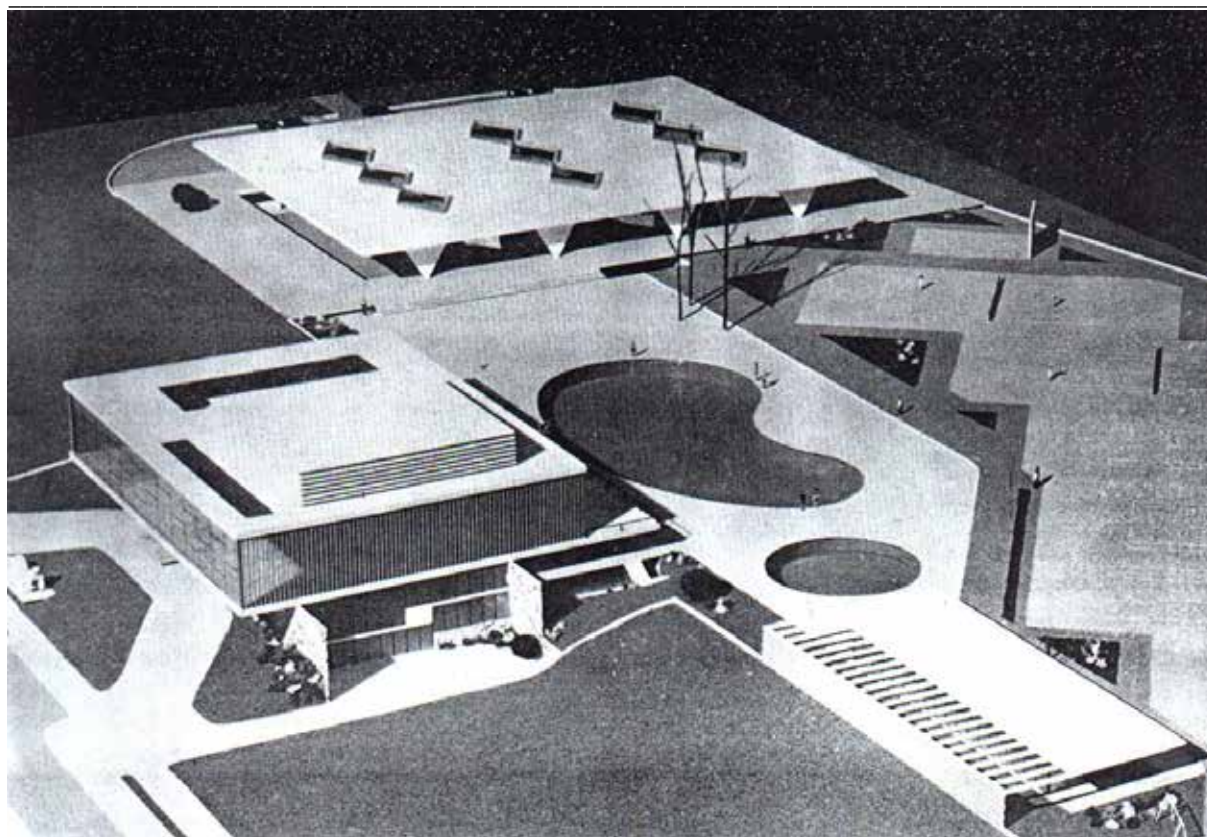
Fábio Penteadó**José Maria Gandolfi****Luiz Forte Netto**

Fig.121: Vista geral da maquete: em primeiro plano a sede social; à direita o pavilhão infanto-juvenil; ao fundo o ginásio dimensionado para duas quadras cobertas.

O final da década de 1950 caracteriza-se por uma grande quantidade de concursos voltados para clubes sociais e esportivos. Nessa vertente, pouco depois do Clube Atlético Paulistano, é lançado concurso para a reformulação da Sociedade Harmonia de Tênis, clube com amplo terreno localizado também no Jardim América, na cidade de São Paulo, a poucas quadras ao sul do Clube Atlético Paulistano. O bairro Jardim América é constituído por trama urbana conformada por amplas quadras de forma irregular e ruas sinuosas. Embora faça pequena frente para a Rua Canadá, a área pertencente ao Harmonia Clube de Tênis ocupa todo o miolo da quadra, atingindo 24.000m². O terreno, portanto, é quase que totalmente circundado por residências unifamiliares que se abrem para as demais ruas periféricas. Há ainda, em sua face sudoeste, um acesso de serviço externo que se liga a uma pequena passagem de servidão. Outra característica do terreno é o desnível de cerca de três metros para a Rua Canadá [fig.127].

A equipe vencedora do concurso organizado pelo IAB SP era constituída por Fábio Penteadó, Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi. Forte e Gandolfi haviam recebido seus diplomas de arquiteto pela Faculdade Mackenzie ainda no início de 1959. Lembre-se que os três já haviam trabalhado juntos no concurso para o Paço Municipal de Campinas, em 1957, oportunidade em que ficariam com o quarto lugar.

A estratégia de projeto da equipe partiu da possibilidade de execução das obras em quatro fases distintas, de maneira a não paralisar as atividades do clube. Para isso propôs-se três pavilhões para diferentes funções, localizados em partes distintas do terreno [fig.123]. Na primeira fase, portanto, seria construído o pavilhão infantil que, inicialmente abrigaria as funções de sede social provisória. Na segunda fase demolir-se-ia a sede então existente e, neste mesmo local, que faz frente para a Rua Canadá, seria edificada a nova sede. A terceira fase ficaria por conta da construção do ginásio esportivo, localizado no extremo sudoeste do lote. Este poderia receber os materiais de construção por meio da via de servidão existente. Na quarta e última seriam realizados os serviços internos como reconstrução de quadras e piscinas.

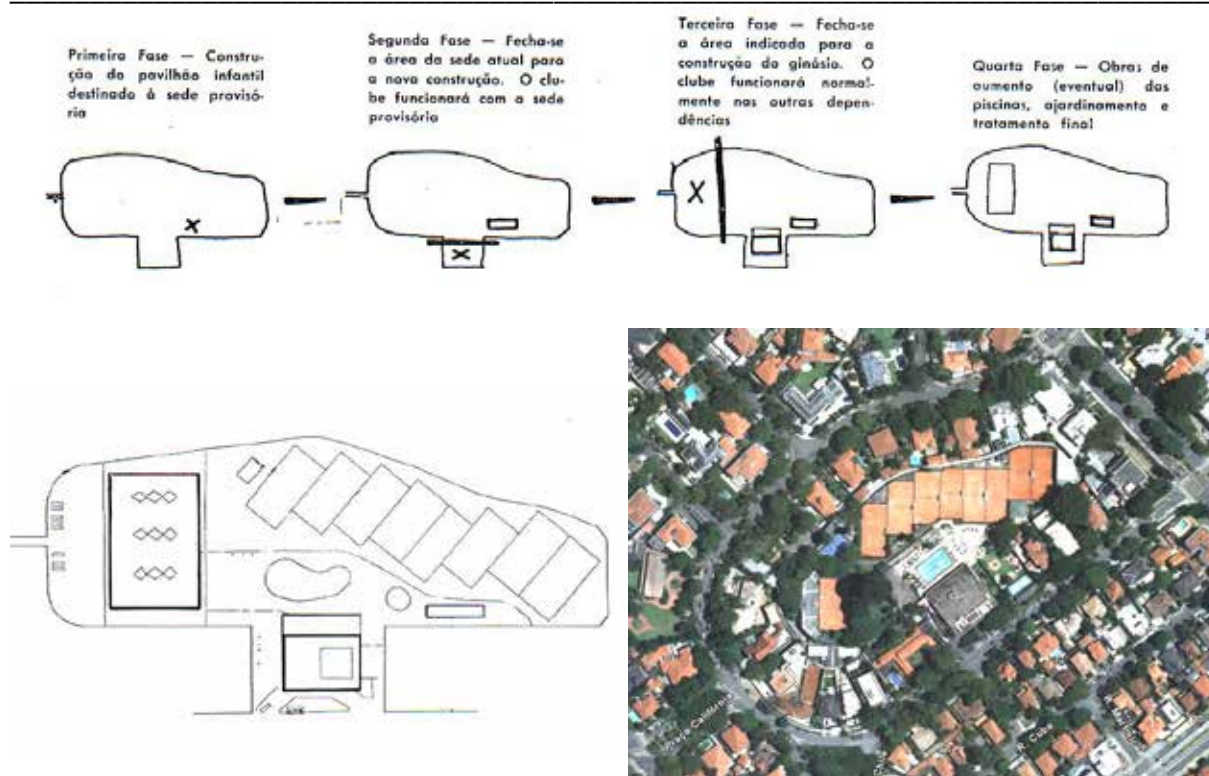


Fig.122: estratégia de ocupação em quatro fases distintas e consecutivas;

Fig.123: implantação: à esquerda o ginásio de esportes; no centro a sede social e à direita o pavilhão infantil;

Fig.124: imagem obtida do *Google Earth* representando a situação atual do clube.

O edifício destinado à sede social apresenta cinco andares, sendo: um no subsolo (serviços gerais); o térreo junto aos pilotis (praça de acesso, hall, diretoria e living da piscina); dois pavimentos superiores (restaurante/cozinha, salão de festas, terraço para piscina e mezanino para salas de jogos) e um terraço parcialmente coberto (boate). Trata-se de uma caixa cúbica elevada sobre duas linhas de quatro apoios, recuadas das bordas externas de maneira a criar balanços nos quatro lados. Parte desses apoios fica contida nos dois muros que se prolongam para fora da projeção do edifício. A base da caixa é uma poderosa laje de transição de onde nascem três linhas de apoios, sendo duas delas coincidentes com as faces laterais do edifício e conformadas por micro-pilares em série intercalados por fitas verticais de vidro (função de brise leste/oeste).

O resultado final pode ser classificado como uma composição vertical tripartite: base (pilotis); corpo (caixa elevada) e coroamento (estrutura recuada da boate). O aspecto plástico final se destaca pela horizontalidade das lajes e pela grande transparência. Há aqui ainda, embora a crueza das formas, uma possível filiação à escola carioca [fig.121].

No entanto, o mesmo não pode ser dito do ginásio de esportes, que apresenta linguagem plástica derivada diretamente das necessidades estruturais. O sistema estrutural

aplicado, que se assemelha ao utilizado no projeto para o concurso do Clube Atlético Paulistano, premiado em segundo lugar, pode ser explicado pela presença de Forte e Gandolfi, que à pouco haviam constituído equipe com Pedro Paulo de Mello Saraiva. Repete-se a estratégia da quadra semi-enterrada acompanhada de serviços de apoio e vestiários. Repete-se a composição plástica bastante horizontalizada. Repete-se também a solução estrutural, resolvida mediante uma laje de cobertura composta por vigas "U" invertidas com vão de 46,0 metros, executadas em concreto protendido. Esta laje, por sua vez, descansa sobre duas linhas paralelas de pilares em "V", sendo cada uma delas composta por quatro apoios, situados de maneira a criar amplos balanços nos quatro lados²⁵.

Há, portanto, nesse segundo edifício, um claro alinhamento ao espírito da arquitetura brutalista que se conformava em São Paulo. Este projeto, no entanto, não seria construído e, em 1964 seria lançado um novo concurso, também vencido por Fábio Penteadó, desta feita em equipe com Teru Tamaki e Alfredo Paesani. Este novo edifício acabaria por se tornar num dos ícones da Escola Paulista Brutalista.

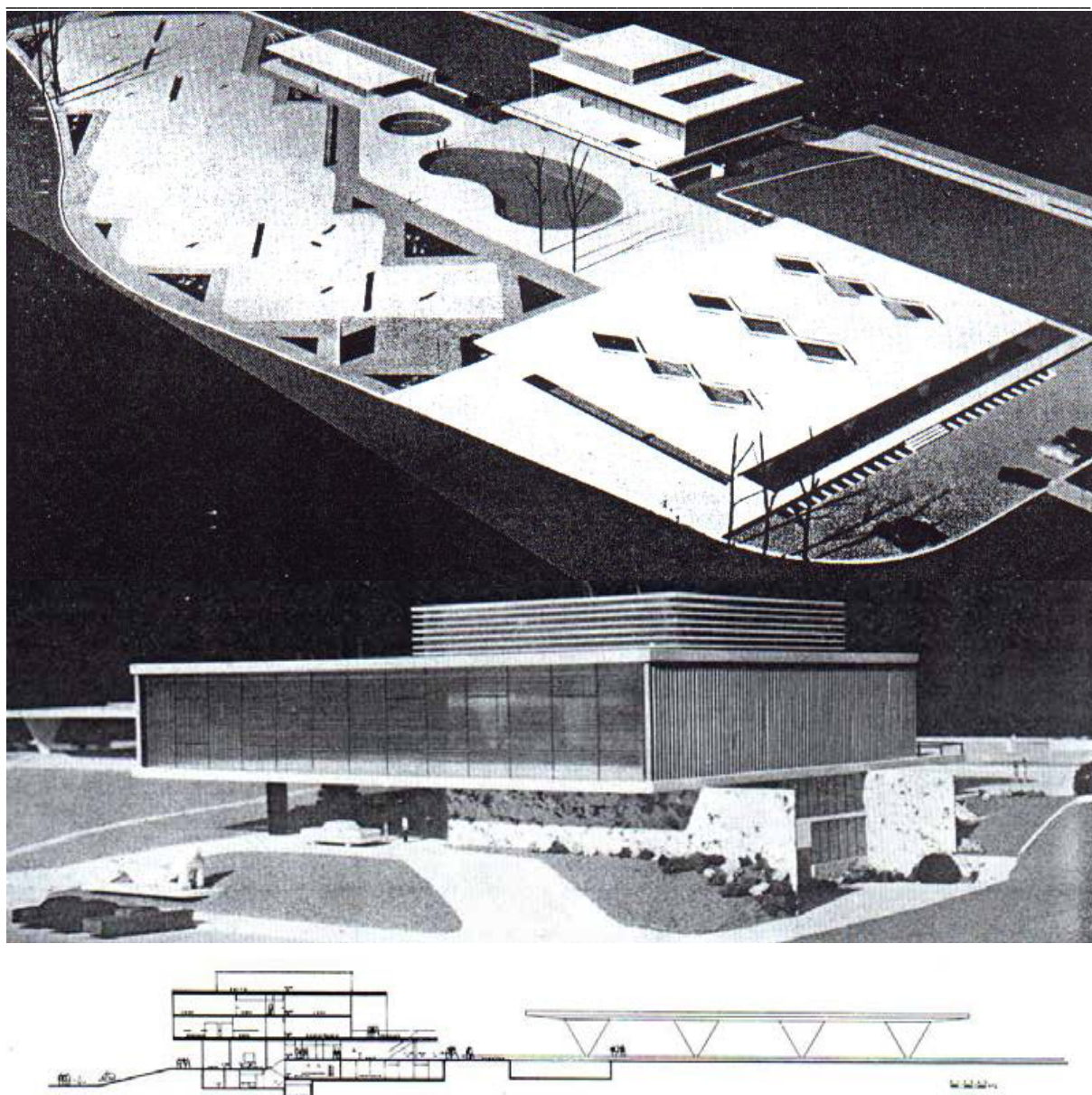


Fig. 125: vista posterior da maquete: em primeiro plano o ginásio de esportes. No alto a sede social.

Fig. 126: detalhe da sede social e sua composição tripartite: base (pilotis), corpo (caixa elevada) e coroamento.

Fig. 127: corte transversal no terreno representando as presenças da sede social e do ginásio de esportes.

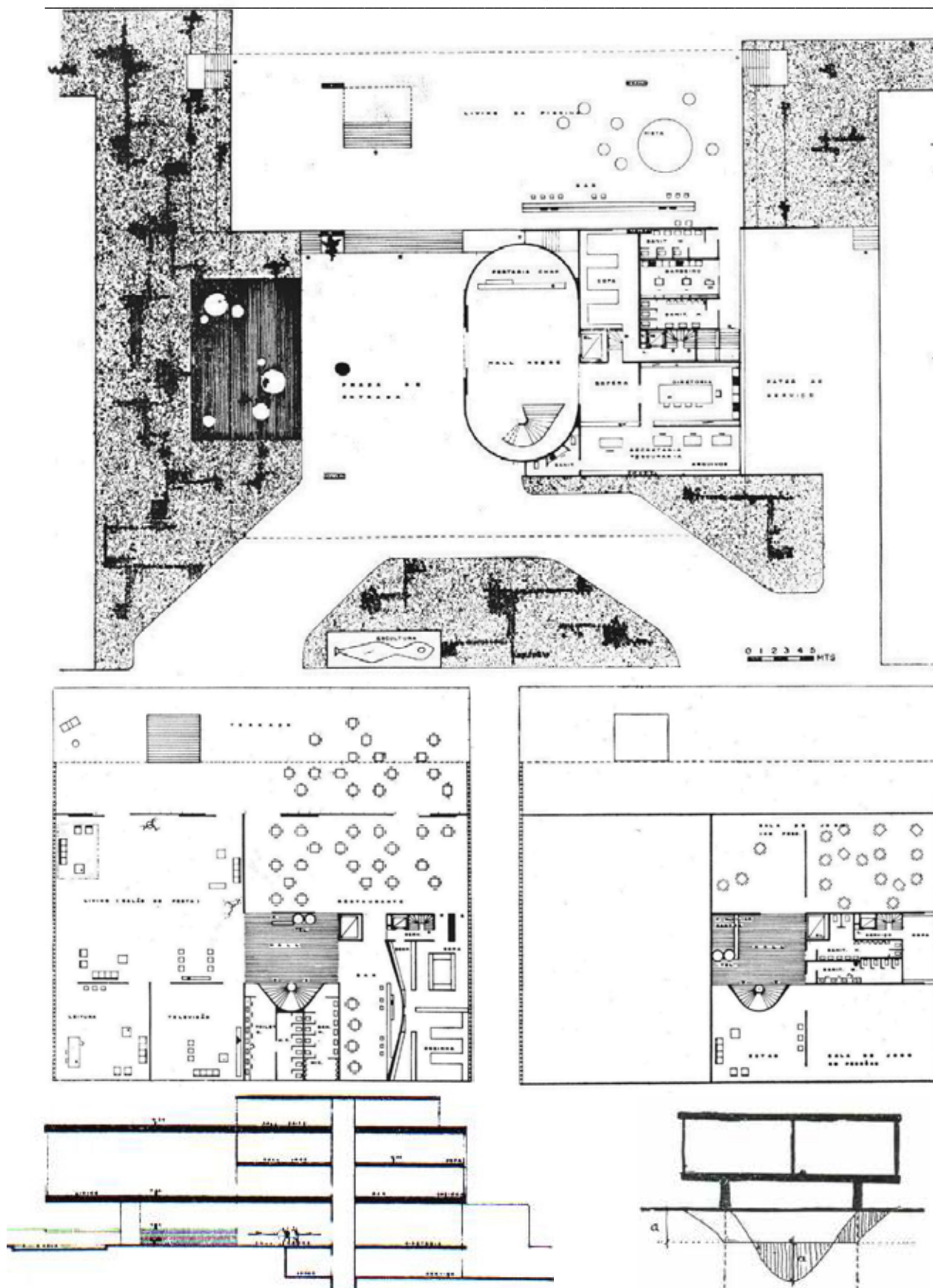


Fig. 128: planta térreo edifício Sede Social (duas linhas de apoio de quatro pilares cada uma, conformando vão central);
Fig. 129/130: planta pavimento superior e planta mezanino (três linhas de apoio (dois vãos livres internos e longitudinais)).
Fig. 131: corte transversal demonstrando a presença dos cinco pavimentos, sendo pé direito duplo no salão principal.

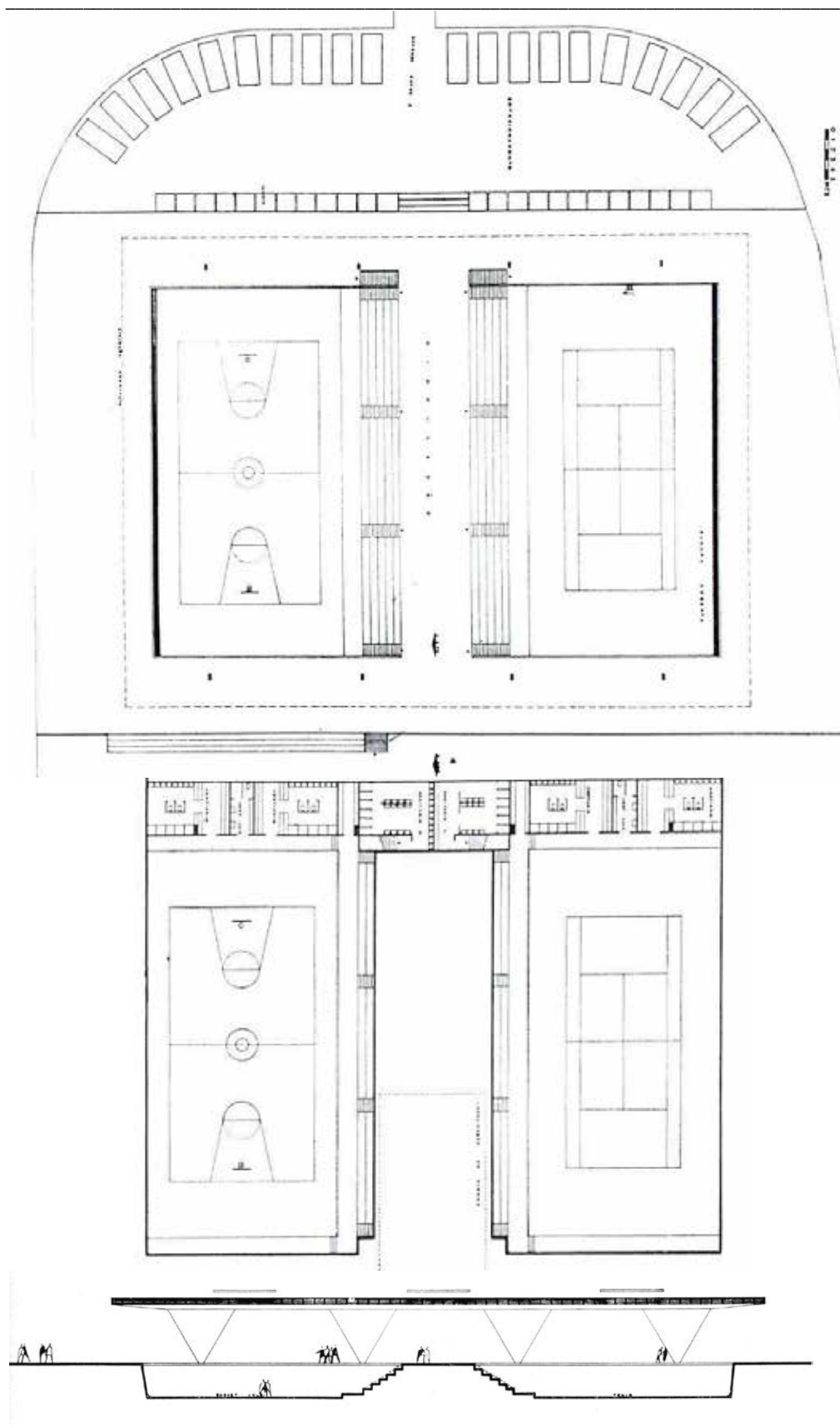


Fig. 132: planta térreo ginásio esportivo. Reparar vão central ladeado por duas linhas de quatro apoios cada;

Fig. 133: planta subsolo. Na parte superior estão os vestiários. Entre estes e com acesso independente, os sanitários públicos.

Fig. 134: corte transversal. A quadra situada no nível do subsolo permite que a cobertura fique próxima ao solo.

14.5) CENTRO COMERCIAL PRAIA DE BELAS:.....1960

Porto Alegre, RS

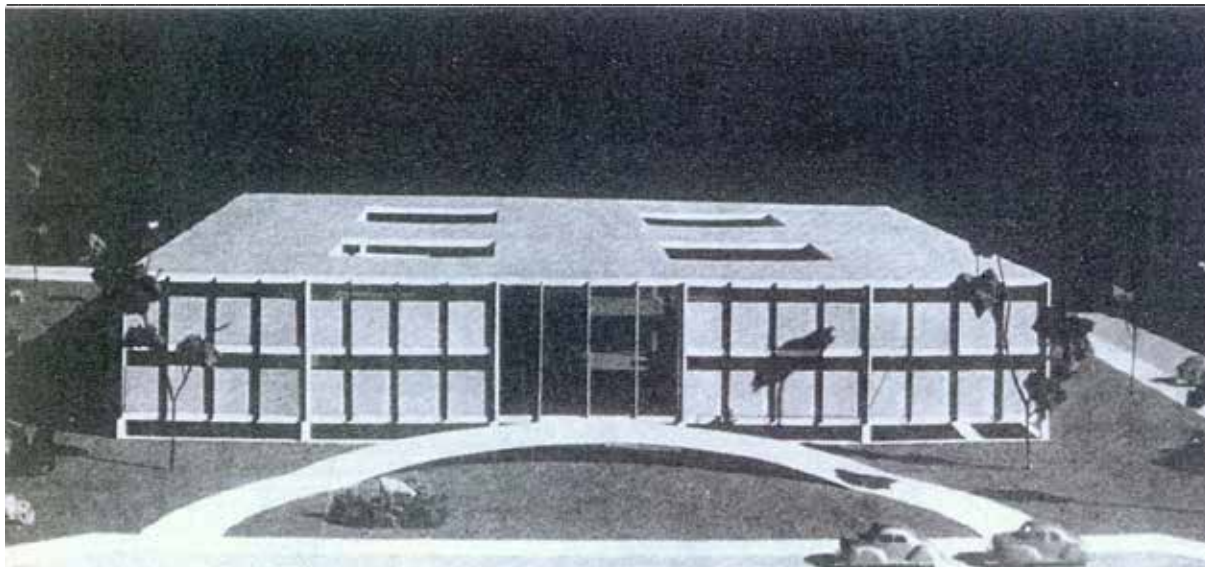
 arquiteto:
Leo Grossman


Fig. 135: Centro Comercial Praia de Belas: vista geral da maquete. Um edifício de três pavimentos, sendo o subsolo para garagens semi enterrado. O edifício de planta quadrada foi resolvido mediante vinte e cinco módulos de 15 metros de lado. Os pilares quadrados em concreto aparente permanecem visíveis externamente. aberturas em fita superior revelam a presença das circulações periféricas de serviço. Perfil metálicos em "I", responsáveis por suportar as esquadrias, riscam verticalmente a fachada do edifício. Um vazio de pé direito duplo coincide com o acesso central.

O arquiteto gaúcho Leo Grossman (1932-1989) foi um dos profissionais que se transferiram para Curitiba, no início da década de 1960, a fim de atuar como professor no recém inaugurado Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR, fundado em 1962. Grossman, que se formara na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, em meados da década de 1950, desempenharia importante papel na estruturação do novo curso, já que além de possuir experiência como docente, também traria em sua bagagem uma pós-graduação junto à IIT, em Illinois, Chicago, realizada ainda em finais da década de 1950, oportunidade em que teria por professor o próprio Mies van der Rohe. O tema de sua dissertação abordaria certos aspectos do racionalismo miesiano, características, aliás, que compareceriam com frequência ao longo de sua carreira. Após instalado em Curitiba, fundaria a Construtora Adobe, empresa que realizaria importantes obras na cidade na área da habitação coletiva. O edifício Anatterra [fig. 136 e 137], projetado em 1975 e construído junto ao bairro Água Verde, em Curitiba, ilustra a solução limpa e geométrica invariavelmente adotada nos edifícios habitacionais em altura desenvolvidos pelo arquiteto.

Grossman, no entanto, não ficaria restrito aos programas habitacionais, projetando também escolas e indústrias. Alguns destes edifícios acabariam por se tornar importantes representantes da arquitetura moderna em Curitiba, analisados nessa tese mais à frente, como por exemplo: a Casa Mário Rangel (1968)²⁶; a Estação Rebaixadora da Copel (1969)²⁷; a Escola Israelita Brasileira (1969)²⁸ e a Casa Leo Grossman (1971)²⁹.

Vale notar nesses edifícios a perfeita adequação entre uma arquitetura de cunho construtivo e racionalista, de viés evidentemente miesiano, que Grossman trouxera de Porto Alegre, e outra de características brutalistas, mais agressiva e marcada pela expressão do concreto aparente, desenvolvida ao longo dos anos em que atuaria em Curitiba.

Não há, infelizmente, muitas informações sobre as obras do arquiteto antes de sua chegada a Curitiba. Encontrou-se³⁰ apenas uma imagem do edifício Gustavo Ioshpe (1955)

[fig.54], construído em Porto Alegre, e o projeto para o Centro Comercial Praia de Belas [fig.135], também em Porto Alegre, realizado provavelmente em meados da década de 1950, que não se confirmou como obra construída. Há, porém, nesse projeto algumas soluções que revelam algumas das linhas de pensamento do arquiteto.

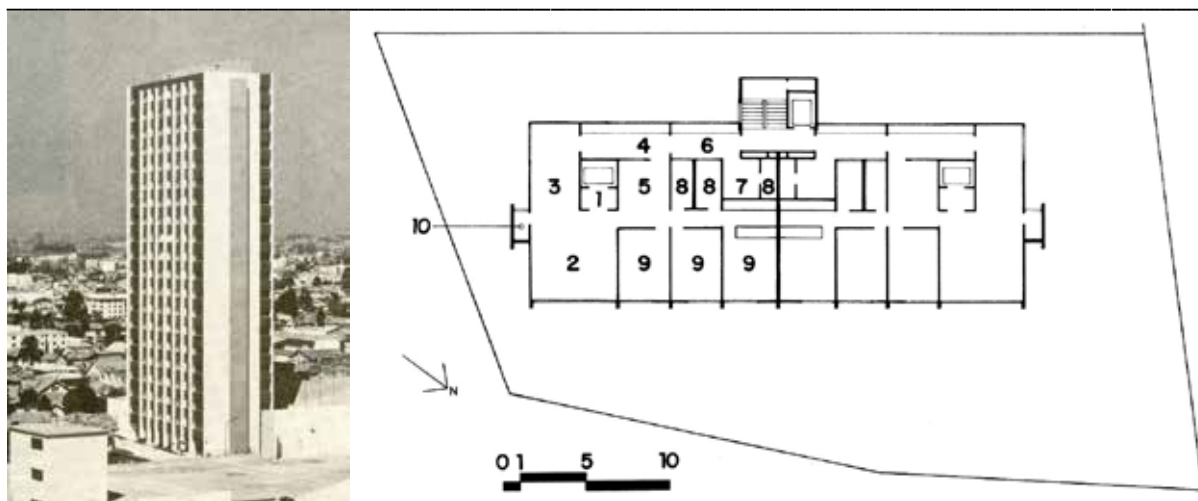


Fig. 136: Leo Grossman. Edifício Anatterra (1975), Bairro Água Verde, Curitiba, PR. Segundo descrição de Alberto Xavier: “enquadra-se perfeitamente no espírito de um conjunto de obras do mesmo arquiteto, destinadas a idêntica finalidade e situadas nesta região da cidade. Aqui, o bloco é implantado transversalmente ao terreno e compreende dois apartamentos de 165m² em cada um de seus 19 andares, revelando-se externamente o zoneamento das partes social e íntima, através da modulação diferenciada da estrutura³¹”.

Fig. 137: Edifício Anatterra (1975): planta tipo: 1) hall social; 2) estar; 3) jantar; 4) cozinha; 5) copa; 6) serviço; 7) q. empregada; 8) banheiro; 9) dormitório.

Trata-se de um edifício monobloco de três pavimentos, sendo que um semi-enterrado, de menor altura, para garagens, e dois pavimentos para lojas comerciais, de cerca de 4,50 metros de pé direito. O pavimento térreo, portanto, encontra-se a 1,5 metros acima do nível do solo, sendo acessado por rampa externa em forma de ferradura.

A planta quadrada de 62,5m. de lado apresenta-se totalmente dimensionada por malha modular xadrez de 1,25m., de modo a perfazer uma rigorosa organização interna de vinte e cinco sub-módulos (5X5) também quadrados, cada um com 15m. de lado. Pilares quadrados em concreto armado encontram-se exatamente sobre os encontros dos eixos principais dessa malha. Os sub-módulos pares (2 e 4) conformam vazios internos livres para o exterior por meio de aberturas na cobertura. Nestes quatro vazios surgem, junto ao nível térreo, jardins e espelhos d’água [fig.139 e fig.140].

As lojas têm 3,75m de largura (1\4 de módulo). A disposição das lojas ocupa uma espécie de duplo “U” contraposto, de maneira a abraçar os quatro vazios internos e prover uma galeria centralizada e bastante livre de modo a permitir a circulação dos usuários. Nesta galeria encontra-se não apenas o acesso principal, mas também os dois núcleos de circulações verticais, sendo um deles central, de caráter social, conformado por duas escadas de dois lances, paralelas e invertidas, e outro de serviço, situado no final deste eixo, composto por dois elevadores de carga e uma escada de serviço.

A circulação horizontal se subdivide em dois tipos: uma de serviço e periférica, responsável por alimentar as lojas e sanitários de funcionários, e outra social, que contorna internamente o grande espaço livre central.

A estrutura se apresenta como uma grelha de vigas protendidas que suportam lajes em concreto armado. Os vãos entre pilares obedecem a rigorosa modulação dos 15 metros. Pilares e vigas permanecem visíveis nas quatro fachadas do edifício. Perfis metálicos em “I”, fixados externamente à face dos pilares a cada 3,75m, suportam as esquadrias de ferro e vidro.

Há, portanto, uma explícita aplicação do receituário de projeto e de elementos construtivos desenvolvidos por Mies van der Rohe ao longo de sua carreira em solo norte americano. No primeiro caso têm-se: a utilização de modulações rigorosas; as plantas segundo formas geométricas simples; as formas puras; os vazios internos que perfuram a laje de cobertura, a fim de ventilar e iluminar partes internas do edifício; o semi-subsolo que permite a suspensão do edifício principal (como se este se apoiasse sobre pequenos pilotis). No segundo caso estão: os exoesqueletos estruturais; os grandes planos de vidro subdivididos verticalmente segundo a modulação interna e os mini balanços proporcionados por perfiz metálicos aplicados contra a estrutura portante, inclusive o famoso pilar de canto de Mies. Como elemento estranho à composição miesiana permanece apenas a rampa em curva, aliás, seja por sua conformação simétrica, seja por sua rigidez, estranha também à linguagem da escola carioca, imprimida por Oscar Niemeyer.

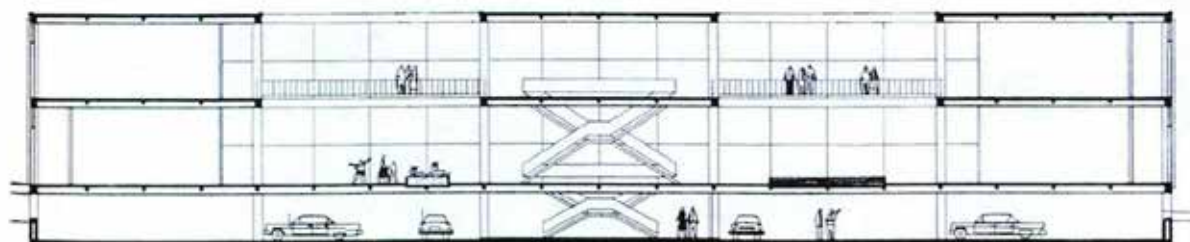


Fig. 138: corte transversal passando pelos vazios internos. Reparar a pouca altura das vigas protendidas e o semi-subsolo para garagens. Verificar também o micro balanço proporcionado pelos perfiz metálicos responsáveis pelas esquadrias.

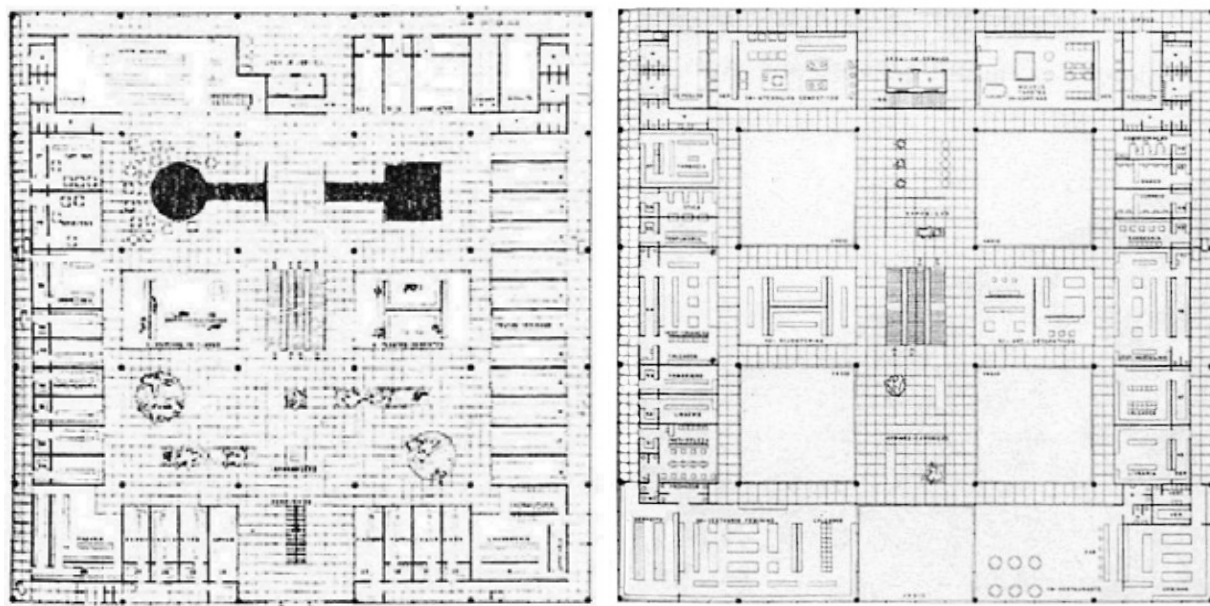


Fig. 139: Centro Comercial Praia de Belas: planta pavimento térreo. Malha modular xadrez conformando vinte e cinco módulos (5X5). As lojas conformam um duplo "U" invertido, de maneira a contornar o amplo espaço livre e interno.

Fig. 140: Centro Comercial Praia de Belas: planta pavimento superior. Verificar os quatro vazios internos e descobertos.

14.6) CONJ. RESID. CIDADE UNIVERSITÁRIA DA USP, CRUSP³²:.....1961

São Paulo, SP

Arquitetos:

Eduardo Kneese de Mello

Joel Ramalho Júnior

Sidney de Oliveira



Fig. 141: vista aérea atual do Conjunto Residencial da Cidade Universitária da USP. Dos doze pavilhões inicialmente previstos, apenas oito deles foram construídos.

Ocorreria em São Paulo, em 1961, um das experiências mais relevantes ligadas à construção sob pré-fabricação em estrutura de concreto, especialmente no que concerne ao programa das habitações coletivas em série. Trata-se do Conjunto Residencial para a Cidade Universitária da Universidade de São Paulo, CRUSP, projetado por Eduardo Kneese de Mello (1906-1995), Joel Ramalho Júnior (1934-) e Sidney de Oliveira.

No entanto, antes da análise do complexo da CRUSP, vale lembrar os motivos que ligaram Eduardo Kneese de Mello a Joel Ramalho Júnior, este último, como aqui já se antecipou, um dos quatro arquitetos paulistas que se transfeririam em definitivo para Curitiba. Em 1960, uma vez que encerrara sua participação junto à NOVACAP, em Brasília, Kneese de Mello retorna a São Paulo com intenções de reiniciar as atividades de seu escritório de arquitetura, então desativado. Em função de novas encomendas, associa-se ao jovem arquiteto Joel Ramalho Júnior, formado na Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie, em 1959. Segundo testemunho de Ramalho Júnior, ambos não se conheciam pessoalmente, sendo este recomendado à Kneese de Melo pelo bom desempenho durante seu tempo de universitário³³. Pouco mais tarde entra na sociedade Sidney de Oliveira, também um recém egresso da Mackenzie.

Nesse mesmo momento em que se consolidava o acordo entre Mello e Ramalho Júnior, estava em andamento o Plano Diretor da Cidade Universitária "Armando de Salles Oliveira" da Universidade de São Paulo, no Bairro Butantã, em São Paulo. Paulo Camargo de Almeida, arquiteto diretor do Fundo para a Construção da Universidade "Armando de Salles Oliveira", convocara um grande número de influentes arquitetos do momento para, em conjunto, reestudarem a área. "As reuniões tiveram lugar na Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (situada na Vila Penteadó), sob a presidência do Magnífico Reitor Antonio de Barros Ulhôa Cintra e contaram com a presença do professor Luiz Anhaia Mello, diretor da

FAU (...). O plano geral foi subdividido em setores, e cada um deles foi entregue a um arquiteto. Esses estudos apresentados à comissão eram analisados e criticados nas reuniões³⁴. Entre estes arquitetos estavam: Vilanova Artigas, que projetaria a FAU USP (1961); Eduardo Corona, que se responsabilizaria pelo edifício dos Departamentos de História e Geografia (1961); Ícaro de Castro Mello e Hélio Pasta que, por sua vez, criariam o Estádio Olímpico e Pedro Paulo de Melo Saraiva que projetaria o edifício da Faculdade de Geologia (1962), infelizmente não construído. Caberia a Kneese de Mello e equipe o projeto do CRUSP.

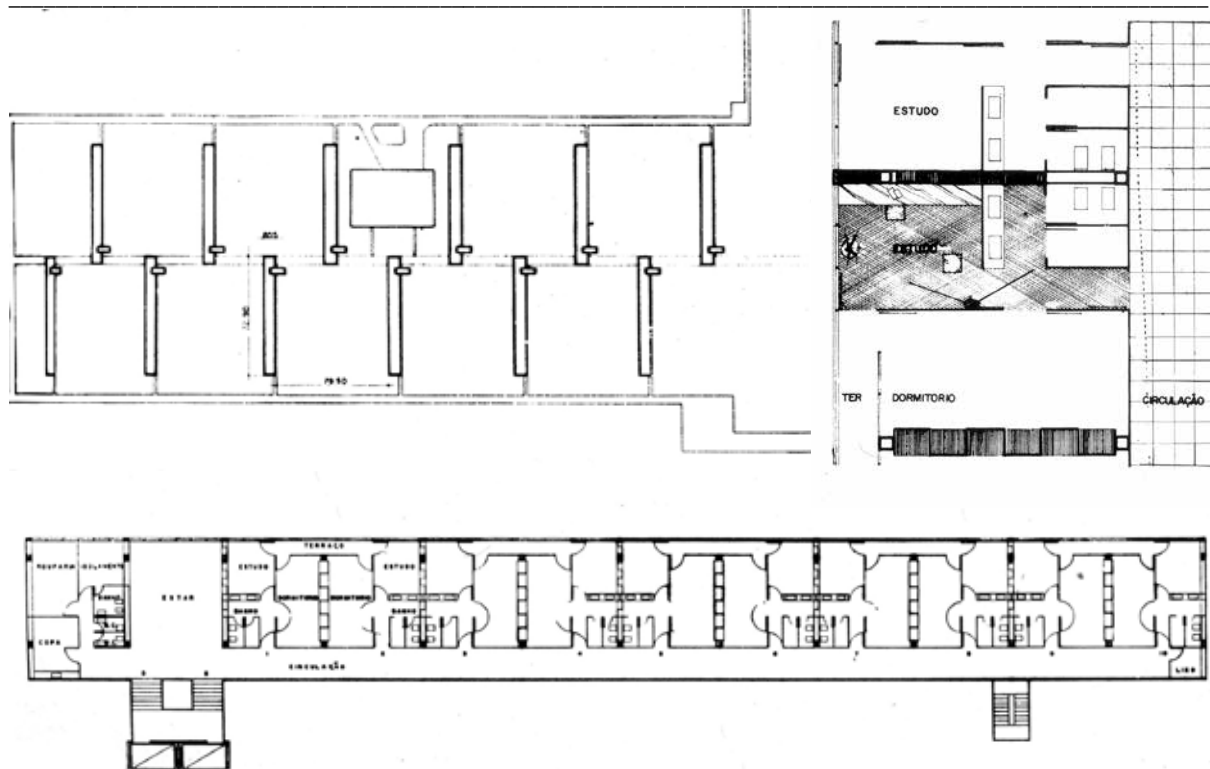


Fig.142: implantação: doze unidades habitacionais subdivididas em duas linhas de seis edifícios, paralelos entre si e alternados. Uma rua central coberta interliga todos os edifícios. Junto à esta encontra-se a torre de escadas e elevadores das unidades.

Fig.143: planta dos apartamentos dos estudantes composto por dormitório para três camas, sala de estudos e banheiro.

Fig.144: planta tipo: quartos voltados para a face leste e circulação horizontal na face oeste. Num extremo encontra-se o núcleo de circulação vertical com escada e dois elevadores, alinhado à sala de estar. No outro extremo está a escada de emergência.

O projeto do CRUSP constitui-se por doze edifícios sendo cada um deles com seis pavimentos destinados a apartamentos e o térreo conformado por pilotis aberto para amenizações. A área total construída do projeto totaliza quarenta e cinco mil metros quadrados. Se totalmente finalizado, o complexo do CRUSP poderia abrigar doze mil estudantes das diversas faculdades espalhadas pelo campus [fig.141].

O projeto utilizou por base uma malha xadrez com módulo de 95 centímetros. Os pavilhões apresentam plantas regulares segundo um retângulo de 72,90 metros de comprimento por 8,55 metros de largura, e encontram-se afastados uns dos outros 79,50 metros. A implantação do complexo apresenta duas linhas de seis edifícios paralelos entre si e intercalados, de modo a que todos se encontrem interligados, em seu extremo central, por uma única rua coberta de pedestres. Próximo a essa passagem coletiva encontra-se o hall e o núcleo de circulação vertical de cada edifício, constituído por escada de dois lances e dois elevadores situados no patamar. Nos andares tipo, todos os quartos se voltam para o nascente, alimentados por uma circulação horizontal que, em seu final oposto apresenta uma escada de emergência externa ao corpo do edifício, em concreto pré-moldado [fig.146]. Cada pavimento abriga dez quartos para três alunos cada, além de uma sala de estar,

enfermaria, copa e rouparia. Os apartamentos dos estudantes são compostos por dormitórios, pequena varanda, sala de estudos hall de acesso e banheiro de múltiplo uso. Estas peças são organizadas de modo a prover privacidade e independência de usos [fig. 143 e 144]. Devido a grande repetição de elementos, os edifícios foram projetados para serem totalmente pré-fabricados e altamente industrializados, ou seja, sistemas então ainda pouco testados no Brasil. Porém, em função de dúvidas em relação ao verdadeiro desempenho da nova técnica, optou-se por ocasião de sua construção, em subdividir a empreitada segundo duas frentes de trabalho, uma de acordo com o projeto e outra sob os padrões convencionais de construção então existentes. Segundo depoimento de Joel Ramalho Júnior³⁵, os temores acabariam se confirmando, uma vez que a execução dos edifícios sob pré-fabricação mostrou-se tão lenta quanto à dos outros sob sistemas convencionais.

Note-se que a pressa na execução da obra também se justificava pelo compromisso do Governo de São Paulo em abrigar, em seis dos edifícios, os atletas dos IV Jogos Pan-Americanos, ocorridos entre abril e maio de 1963.

Infelizmente, o CRUSP foi apenas parcialmente construído. Segundo afirma Alberto Xavier, "as subseqüentes transformações por que passou a vida política brasileira, afetaram diretamente a USP e os critérios de planejamento de seu Campus. Isto explica o lamentável estado atual deste setor, onde, dos 12 blocos, um foi demolido, cinco abandonados na estrutura e os demais alterados no seu uso"³⁶.



Fig. 145: face leste de um dos pavilhões; destaque para o sistema de venezianas em madeira, tipo guilhotina.

Fig. 146: vista da escada de emergência em concreto pré-moldado, totalmente externa ao edifício e em balanço.

Fig. 147: vista parcial do conjunto em que cada edifício recebia uma cor diferente.

Fig. 148: vista aérea do complexo do CRUSP no momento de sua execução, entre 1961 e 1963.

14.7) CONCURSO ASSEMBLÉIA LEGISLATIVA DE SÃO PAULO:.....1961

São Paulo, SP

2º lugar

arquitetos:

Eduardo Kneese de Mello
Joel Ramalho Júnior
Francisco Petracco
José Maria Gandolfi
Luiz Forte Netto

colaboradores:

Sidney de Oliveira
Roberto Luiz Gandolfi
Luiz Gobeth Filho
Raymond Trad

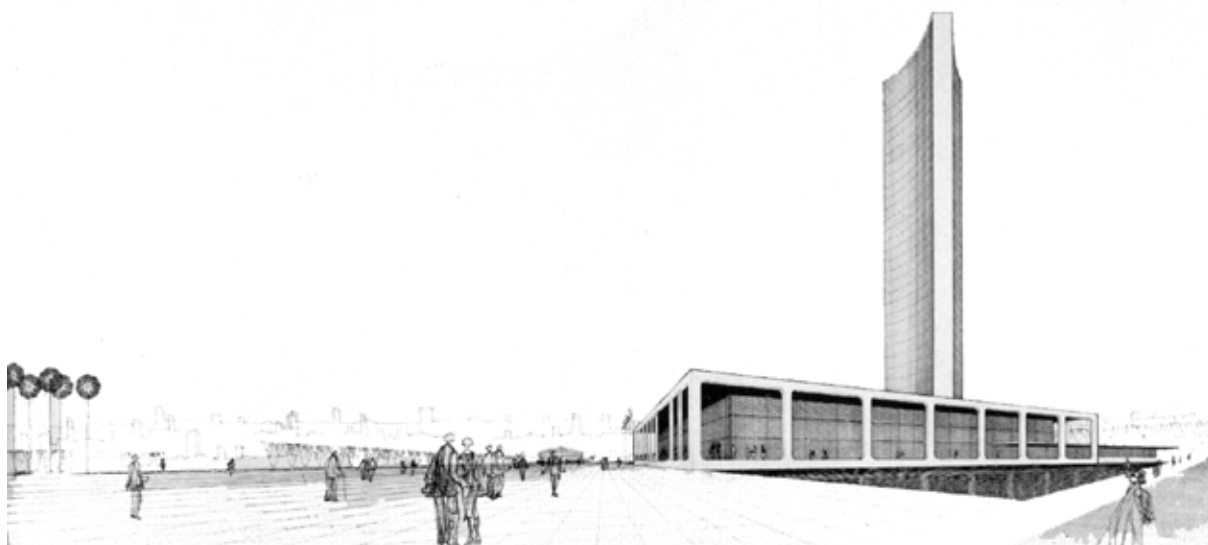


Fig.149: perspectiva externa ao nível do observador que representa, em primeiro plano, o pavilhão horizontal contendo o grande plenário e os três plenários. Ao fundo a torre de trinta andares que abriga 150 escritórios para os deputados.

O concurso, que foi promovido pelo Governo do Estado e organizado pelo IAB/SP, tinha por comissão julgadora os seguintes integrantes: Ícaro de Castro Mello; Oswaldo Arthur Bratke e Paulo Antunes Ribeiro, sendo consultor o arquiteto Alberto Rubens Botti. Quarenta e seis anteprojetos foram analisados, resultando como vencedor o elaborado pela equipe paulista constituída por Adolpho Rubio Morales, Ricardo Sievers e Rubens Carneiro Vianna. As demais colocações foram: Eduardo Kneese de Mello e equipe, 2º lugar; Miguel Pereira e J. C. Paiva da Silva em 3º lugar e Jon Maitrejean em 4º lugar.

Em 1961, ano em que desenvolviam os projetos para o CRUSP, Eduardo Kneese de Mello e Joel Ramalho Júnior decidem participar do concurso para a sede da Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo, a ser situada junto ao Parque Ibirapuera, em terreno defronte à Avenida Pedro Álvares Cabral, localizado entre o Monumento às Bandeiras e o Ginásio do Ibirapuera, projetado por Ícaro de Castro Mello, em 1952.

Toda a área era bastante familiar a Kneese de Mello, uma vez que participara dos projetos do Parque Ibirapuera, por ocasião dos festejos do IV Centenário (1951-1954), desenvolvidos por Oscar Niemeyer e equipe que, além de Mello, contava ainda com: Zenon Lotufo, Helio Uchôa, Gauss Estelita e Carlos Lemos.

Complementam a equipe de Kneese de Mello os ex-colegas de Mackenzie de Joel Ramalho Júnior: Luiz Forte Netto; José Maria Gandolfi e Francisco Petracco. Entre os colaboradores aparece Roberto Luiz Gandolfi, irmão caçula de José Maria que se graduaria arquiteto também pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie, no ano seguinte.

De acordo com declarações de Joel Ramalho Júnior³⁷, Kneese de Mello defendia como partido a inserção de uma torre de grande altura como um elemento vertical de marcação de

todo o Parque do Ibirapuera. Os jovens arquitetos da equipe, por sua vez, influenciados pelos palácios de Brasília, tinham por proposta um amplo pavilhão horizontal. Lembre-se que Forte e Gandolfi, juntamente com Pedro Paulo de Melo Saraiva e Julio Neves, já haviam participado do concurso para a Assembléia Legislativa do Estado do Rio Grande do Sul, em 1958, oportunidade em que conquistariam o 2º lugar com um pavilhão de pouca altura. A solução final acabou sendo uma somatória dos dois partidos, ou seja, uma composição de dois edifícios lado a lado, sobre uma plataforma elevada, sendo o mais baixo uma caixa prismática de base retangular e o mais alto uma torre de base irregular de trinta pavimentos.

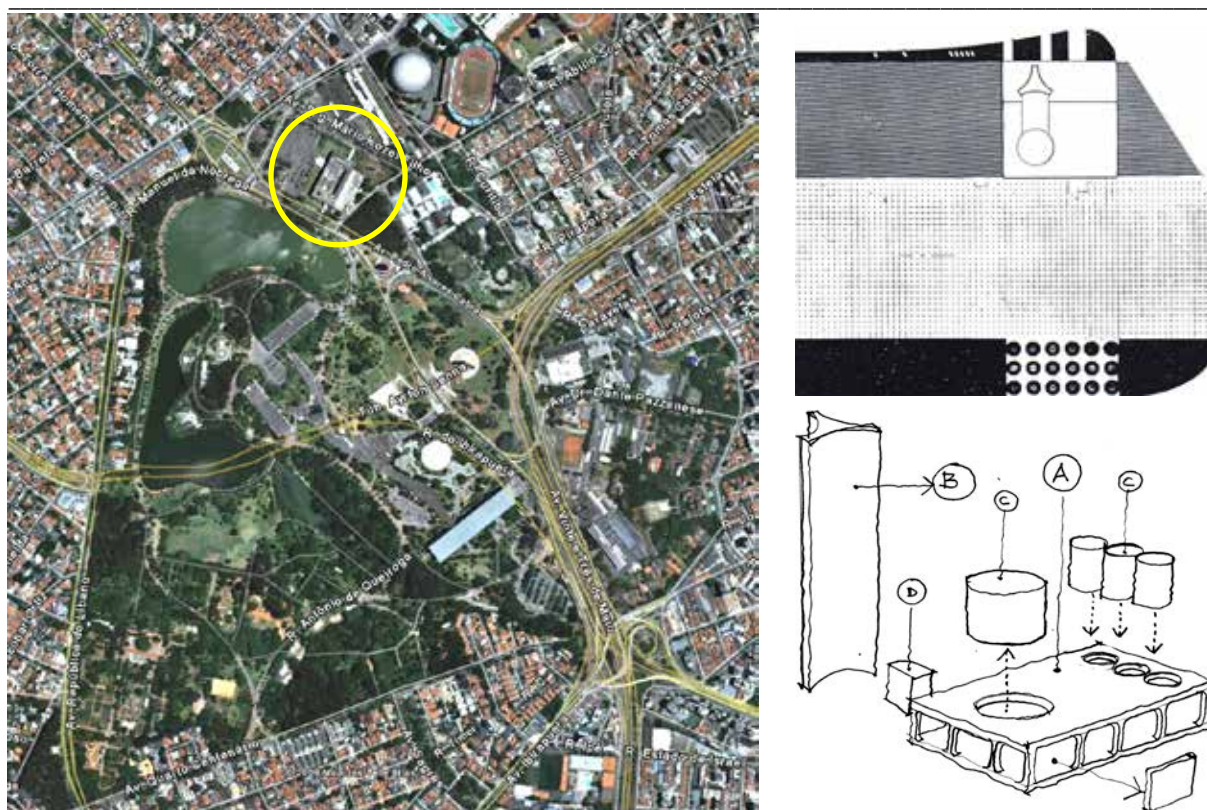


Fig. 150: imagem retirada do *Google Earth* demonstrando a localização da área destinada à sede da Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo, junto ao Parque Ibirapuera, na cidade de São Paulo.

Fig. 151: Implantação da proposta premiada em 2º lugar, elaborada pela equipe de Eduardo Kneese de Mello. A plataforma quadrada, que contém os dois edifícios, é ladeada por dois grandes espelhos d'água. Em frente a grande esplanada.

Fig. 152: esquema demonstrando a ação compositiva (adição e subtração de sólidos geométricos).

O pavilhão horizontal apresenta-se como uma caixa de vidro bastante recuada, de modo a propiciar uma varanda periférica nos quatro lados do edifício, em que se pode perceber a presença dos pilares alinhados contra o bordo externo da laje. O pavilhão foi resolvido por meio de um semi-subsolo para garagens, térreo e dois pavimentos para mezaninos. Além dos serviços de apoio, este edifício acomoda o saguão público principal, o grande plenário e três plenários, todos em forma de cilindros e interligados por passarelas e rampas. O volume cilíndrico conformado pelo grande plenário transpassa a laje de cobertura, expondo-se para o exterior do edifício [fig.152].

A torre surge ligeiramente afastada e bastante deslocada do eixo do corpo do pavilhão, uma vez que se alinha ao eixo do grande plenário. Coliga-se ao edifício mais baixo por meio de passarelas. Apresenta base em forma de uma estrela de três pontas truncadas, ou seja, um hexágono irregular que alterna faces maiores e menores, sendo as primeiras encurvadas de maneira a criar concavidade. Não há como deixar de citar o Edifício do Secretariado da Unesco, em Paris, projetado por Marcel Breuer em 1953 e concluído em 1958. Aqui, uma dessas faces côncavas volta-se para a curvatura convexa do grande

plenário. Há nove escritórios para deputados por pavimento tipo, sendo três em cada ponta da “estrela”. O centro da planta é todo ocupado por três núcleos independentes, sendo dois deles para três elevadores cada um e outro para escadas e serviços. Somados à circulação horizontal necessária para acessar os escritórios, tomam cerca de 50% da área total do pavimento, condição que reforça o esforço de Kneese de Mello em verticalizar o edifício.

Não há nessa solução de Kneese e equipe, pelo menos de forma evidente, as características próximas ao brutalismo que já compareciam nos projetos anteriores³⁸.

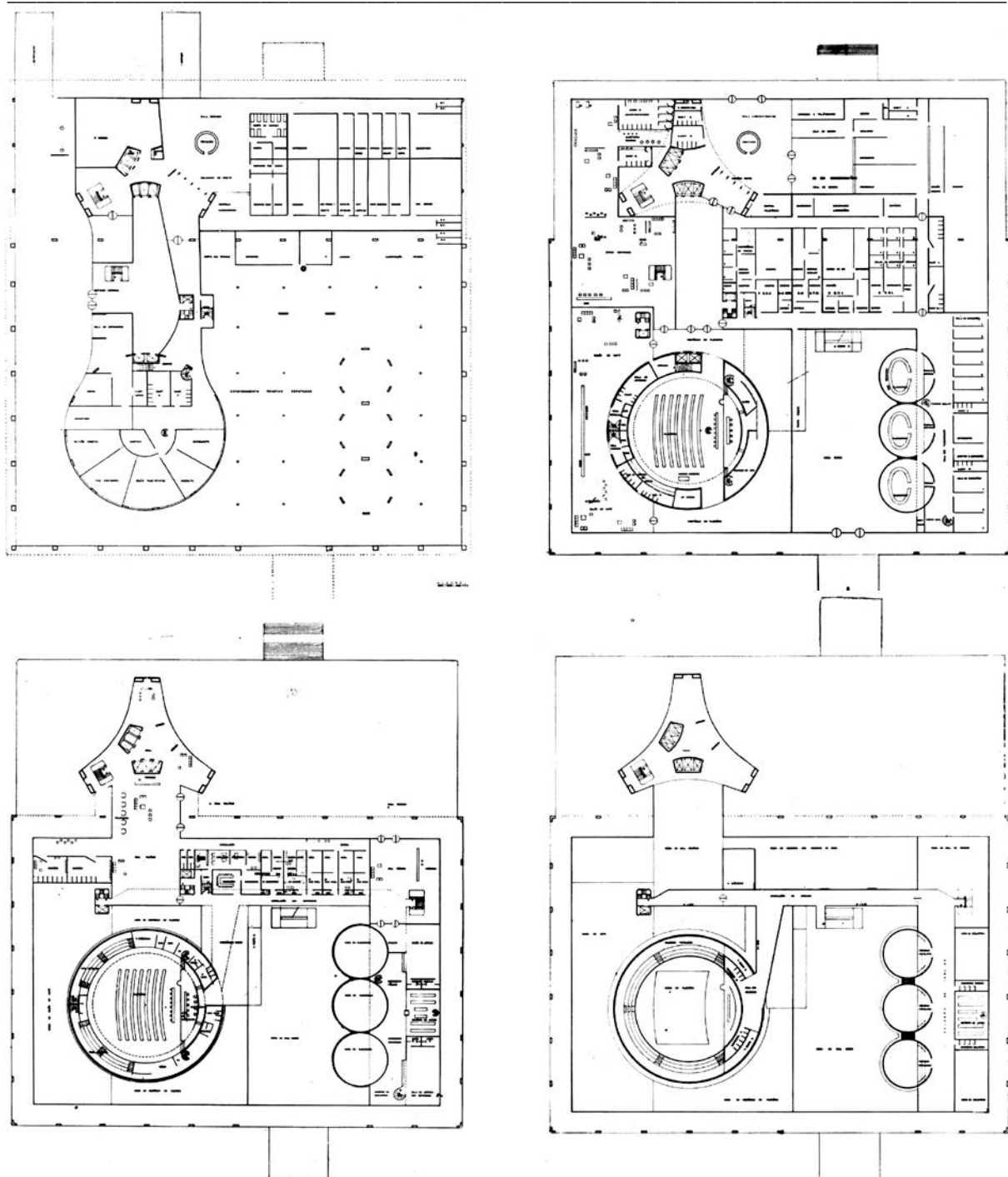


Fig. 153: planta subsolo;

Fig. 154: planta pavimento térreo: saguão de acesso; grande plenário e três plenarinhos/ hall de acesso torre.

Fig. 155: planta 1º pavimento: terraço esplanada/ mezanino;

Fig. 156: planta segundo pavimento: mezanino e andar tipo na torre.

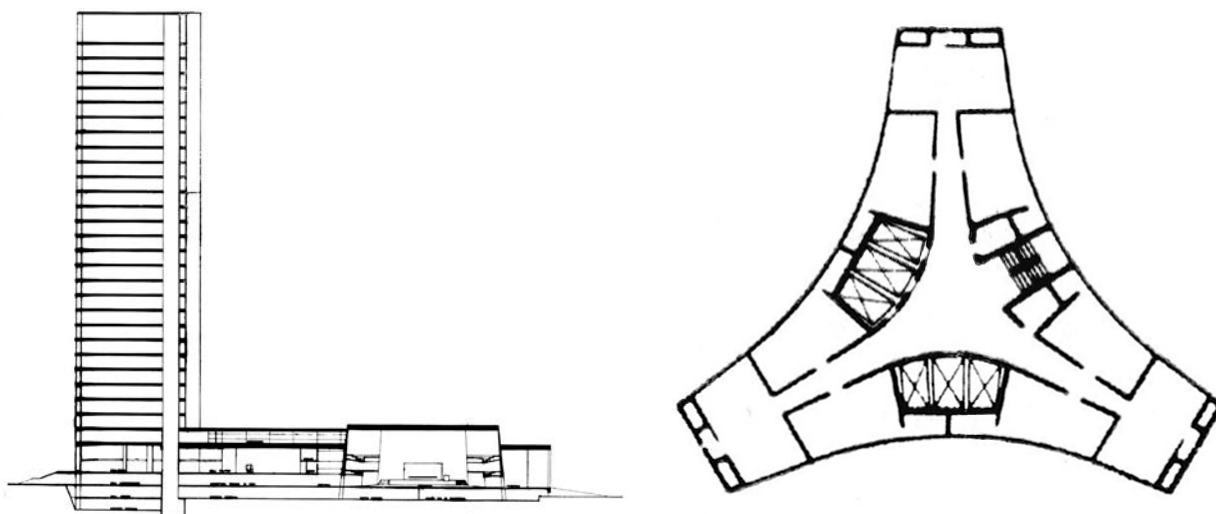


Fig. 157: corte transversal passando pelo pavilhão baixo (eixo do plenário) e pela torre de 30 andares.

Fig. 158: planta tipo da torre de escritórios dos deputados. Há nove escritórios por pavimento tipo, sendo três em cada ponta da estrela. No centro os três núcleos de circulação vertical, sendo dois para elevadores e um para escada contra incêndio.

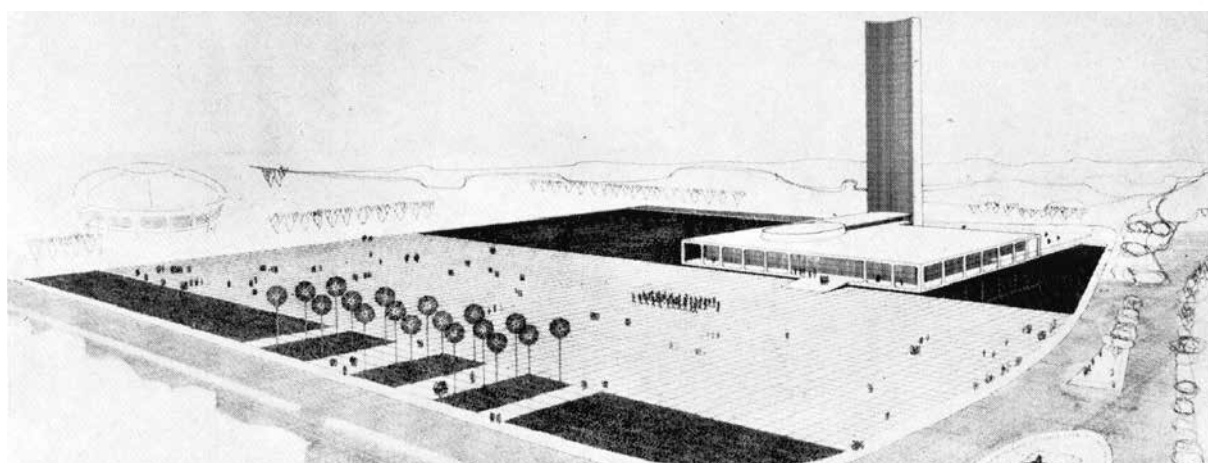
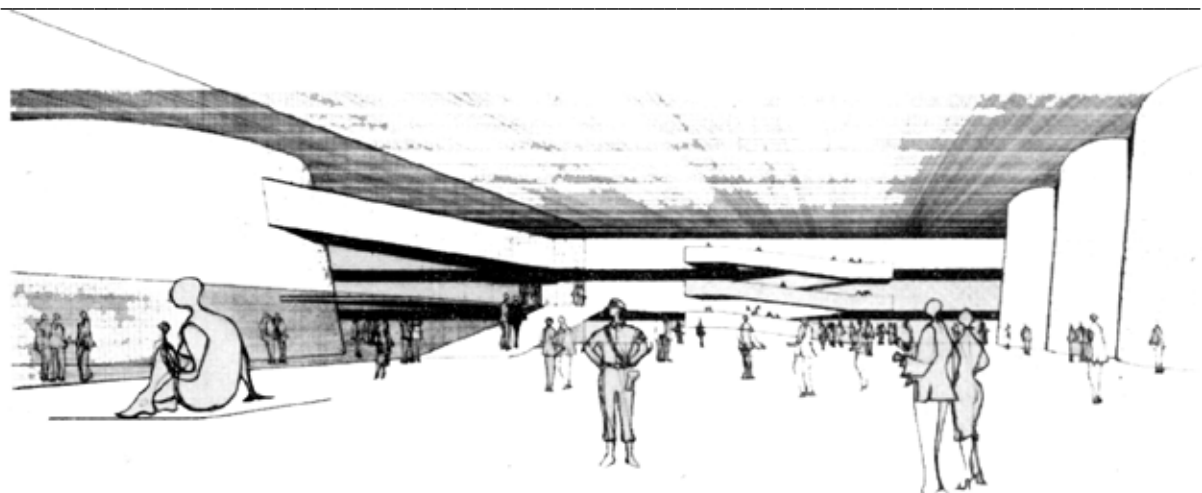


Fig. 159: perspectiva interna do grande saguão, com destaque para os plenários e as rampas de acesso aos mezaninos.

Fig. 160: perspectiva externa representando a vista aérea do conjunto, com destaque para a grande esplanada mineral.

14.8) CASA GIOCONDO VILANOVA ARTIGAS:.....1961

Caiobá, PR

arquiteto:

João Batista Vilanova Artigas

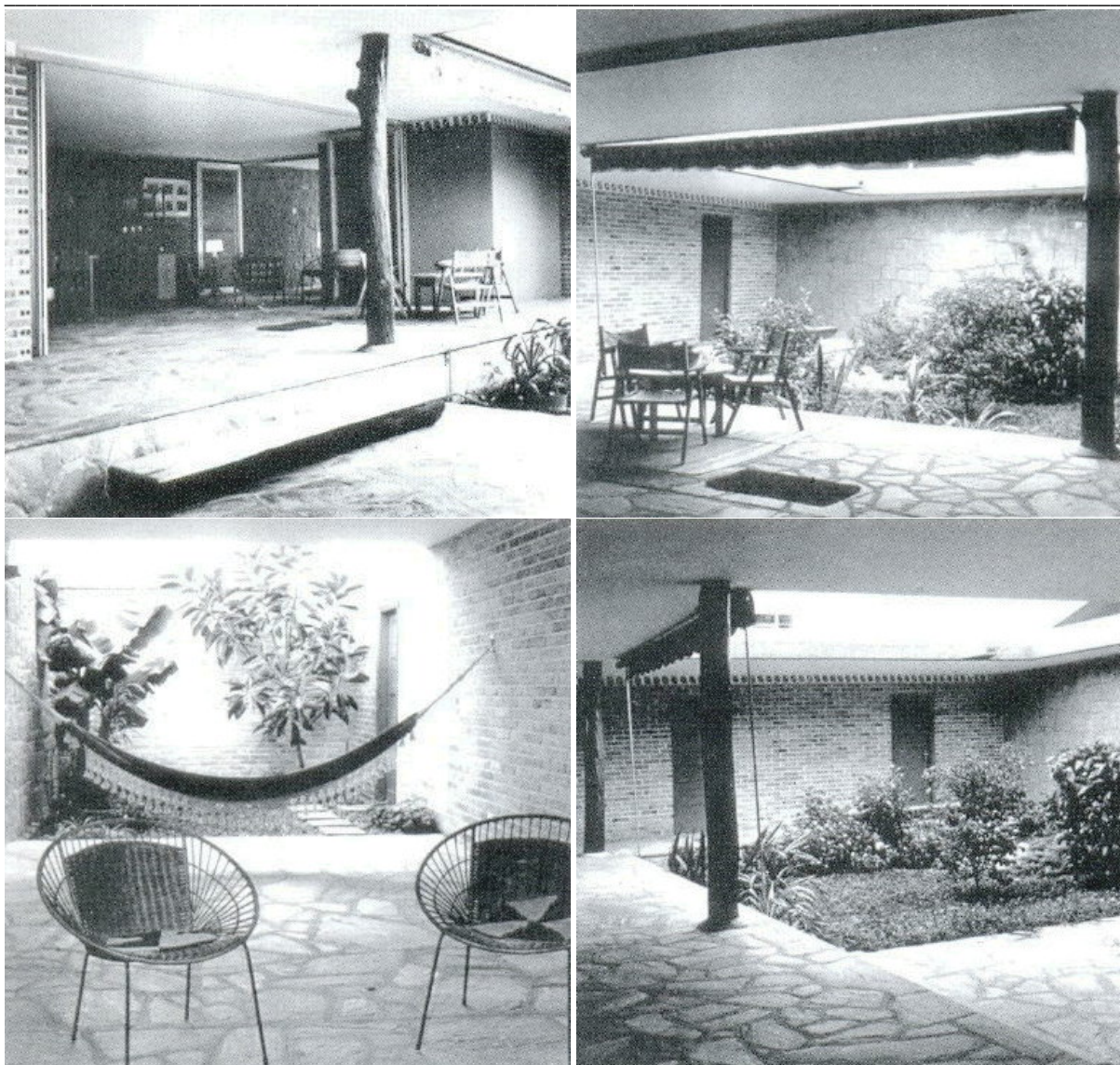
Fig.161: vista externa da Casa Giocondo Vilanova Artigas, construída em 1961, no Balneário de Caiobá, litoral do Paraná, e demolida em meados da década de 1980. Pode-se perceber o muro de pedras que resguarda o jardim frontal de serviço e, ao fundo, a fina laje de cobertura, recoberta por lâmina d'água.

Embora não pertença ao grupo de arquitetos diretamente envolvidos com o surgimento da arquitetura brutalista em Curitiba, aqui estudados, Vilanova Artigas está na origem desta arquitetura no Brasil, sendo, portanto, fundamental acompanhar seus passos e compreender seus possíveis motivos. Outro ponto importante está no fato de Artigas ser curitibano, condição que, mesmo após seu estabelecimento em definitivo na cidade de São Paulo, fez com que sempre retornasse a Curitiba a fim de rever seus familiares ou atendê-los e à amigos com projetos, geralmente destinados à residências unifamiliares. Nestes projetos realizados ao longo das décadas de 1940 a 1970 se pode perceber toda a radicalidade do mestre e como sua rigorosa arquitetura concentra-se cada vez mais no essencial, negando qualquer espaço para gestos triviais.

Infelizmente algumas dessas obras foram demolidas, entre estas as três casas vizinhas da Rua Comendador Fontana, no Bairro do Alto da Glória, em Curitiba, projetadas ainda na década de 1940 para João Átila Rocha e para seus irmãos Giocondo Vilanova Artigas e Joel Vilanova Artigas. Porém, as poucas obras que escaparam da sanha imobiliária acabariam por se tornarem ícones da arquitetura moderna, ou seja, em inevitáveis referências para os arquitetos locais, balizando a própria arquitetura brutalista que ali surgia. Entre estas está a Residência Edgard Niclewicz³⁹ (1978)⁴⁰, construída na Rua Lourenço Mourão, uma das obras brutalistas mais radicais já realizadas na cidade.

A casinha de praia projetada para Giocondo Artigas não é menos importante, sendo inclusive precursora numa série de experiências que Artigas então começava a implantar em suas obras maiores, na cidade de São Paulo [fig.161]. Entre estas novidades estavam as lajes planas impermeabilizadas e sombreadas por um espelho d'água, e as lajes nervuradas em

concreto armado apoiadas sobre pilares de madeira de lei maciça sob a forma de troncos roliços aplicados sem beneficiamento sobre mantas de neoprene.



Em sentido horário:

Fig. 162: fotografia tirada do abrigo de veículos em direção à sala de estar. Reparar que as esquadrias da sala se abrem por completo, permitindo total integração com os jardins do vazio central e dos fundos.

Fig. 163: Fotografia tirada da sala social para o jardim central. Reparar a mesa de refeições à direita e, aos fundos, a porta de um dos quartos. Pode-se ver também um dos “pilares tronco” e, junto à laje de cobertura, a gárgula em concreto armado.

Fig. 164: Outra vista do jardim central, espaço onde se abrem as portas dos três quartos. Reparar nos dois pilares tronco.

Fig. 165: vista da varanda que interliga a sala ao jardim posterior.

A casa de Giocondo Artigas foi construída na praia de Caiobá, no litoral do Paraná, em 1961, e demolida em meados da década de 1980, deixando poucos registros fotográficos e quase nenhum documento gráfico. Em pesquisa no setor de Obras Raras da Biblioteca da FAU USP encontrou-se apenas parte do projeto estrutural, calculado pelo escritório dos engenheiros Arthur Luiz Pitta e Lello Sisto Ranzini. Entre estes documentos há alguns desenhos importantes, como os detalhes dos dois pilares centrais em madeira e o detalhe da laje nervurada de cobertura. Encontrou-se também um croqui bastante sumário, provavelmente rascunhado pelo próprio Artigas, representando a solução da casa [fig.166]. Trata-se de um pequeno lote de meio de quadra de proporções 1:2, algo em torno de 15m. de frente por 30m. de profundidade. A planta, que ocupa toda a dimensão transversal do terreno, apresenta três grandes vazios: um frontal, equivalente ao recuo obrigatório de cinco metros, outro central e retangular (+-5m. X 6m.), em torno do qual a casa se organiza; e,

um terceiro situado em toda a extensão dos fundos do lote, de cerca de quatro metros de largura, para o qual se abrem os três quartos da casa.

A casa em si organiza-se segundo três faixas transversais e paralelas de usos distintos: na primeira, paralela à rua, ocorre o abrigo de veículos e a área de serviço, contendo cozinha e apoio; na faixa intermediária está o vazio interno ajardinado e a sala social para dois ambientes (refeições e estar); a terceira faixa, contígua ao jardim dos fundos, abriga os quartos e uma varanda coberta, pela qual a sala se comunica com os quartos e o jardim posterior [fig.165]. Há nesse esquema uma grande complexidade organizacional, uma vez que os espaços abertos e fechados, ou ainda, o público e o privado, se mesclam com riqueza inesperada. Note-se que não há corredores ligando a sala aos quartos, mas uma espécie de varanda interna aberta para o vazio central [fig.164].

A casinha de Caiobá pode ser entendida como um protótipo da casa Elza Berquó⁴¹, a casa dos quatro pilares em tronco de madeira, construída em São Paulo em 1967 [fig.170/171]. Artigas declara que a Casa Berquó: “é meu projeto meio ‘pop’, meio irônico e eu gosto muito de vê-la sobre qualquer forma. São pedaços de troncos de árvores que apóiam toda a estrutura de concreto da cobertura. Mas o que é o avanço técnico! Danei a descobrir que era possível colocar laje de concreto sobre uma coluna de madeira e experimentei, pela primeira vez, na casa de praia de meu irmão, Giocondo. Com o surgimento de um material chamado ‘neoprene’ foi possível fazer com que a carga do telhado se distribuisse pela área da coluna e, dali, para as fundações⁴²”. Note-se, porém, que além da técnica dos apoios em madeira, há ainda, entre a Casa Giocondo Artigas e a Casa Elza Berquó, o parentesco relativo à inserção do vazio interno e à liberdade espacial conquistada. Na casinha de Caiobá Artigas utilizou troncos em Peroba Rosa, uma madeira de lei bastante resistente encontrada com fartura nas matas do Norte do Paraná.

Os materiais utilizados, além do concreto armado aparente e pintado de branco, são: pisos em pedra, os muros externos em pedra e as paredes divisórias internas e não estruturais em tijolo à vista.

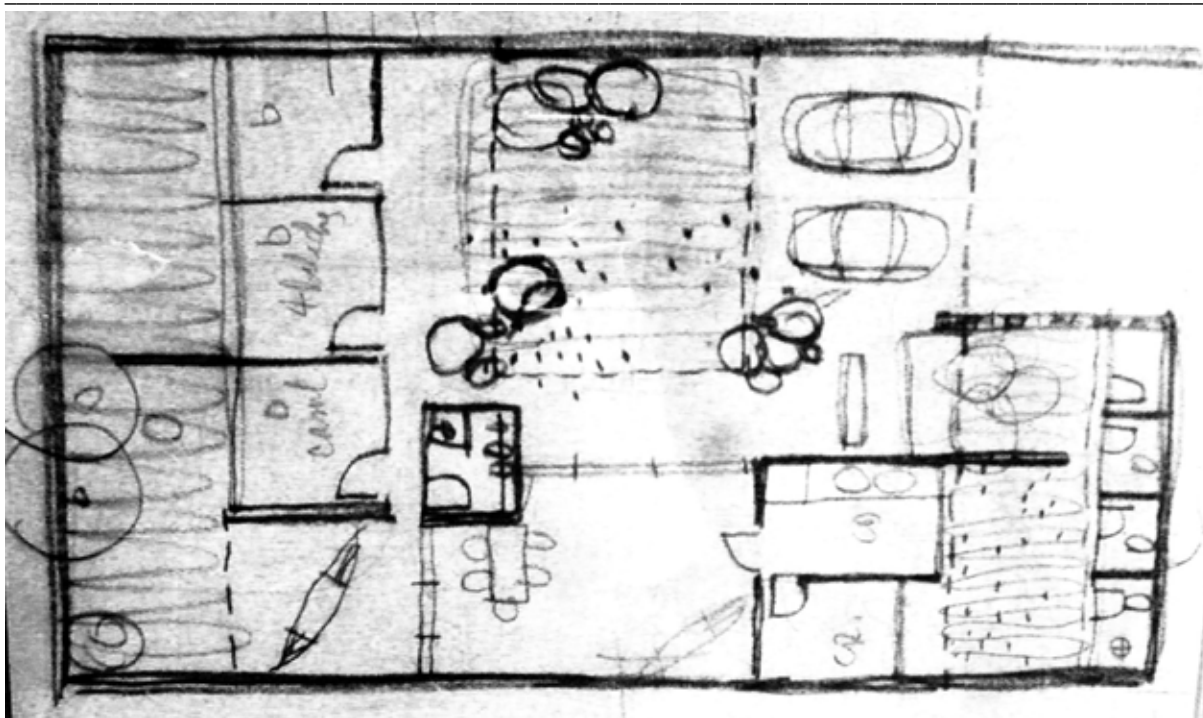


Fig. 166: planta da Casa Giocondo Artigas (croqui encontrado no setor de Obras Raras da Biblioteca da FAU USP). Reparar que o muro frontal, em pedra, conforma um volume vazado em que se instalam chuveiros de praia e pequenos banheiros de serviço. As esquadrias da sala, em alumínio e vidro, são totalmente rebatíveis para as paredes laterais, de modo a garantir transparência e continuidade espacial.

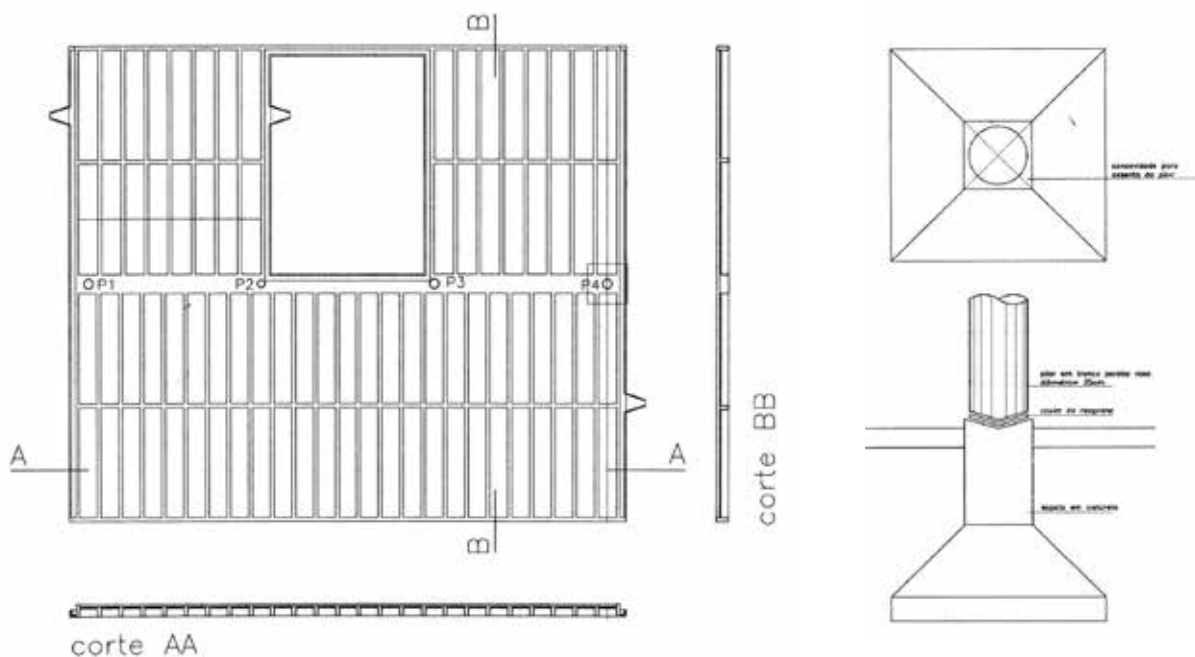


Fig. 167: projeto estrutural da laje de cobertura Casa Giocondo Artigas, Reparar na viga chata central, apoiada por quatro pilares (P1, P2, P3 e P4). Os dois pilares centrais, P2 e P3 são em tronco de madeira peroba rosa. As bordas laterais da laje apóiam-se sobre muro de divisa em alvenaria de tijolos maciços.

Fig. 168: detalhe da fundação dos pilares P2 e P3. Uma espécie de rebaixo ou cocho deveria ser executado tanto no bloco de fundação como na laje superior, para que as "pontas" preparadas no pilar em madeira, revestidas por coxim de neoprene, se encaixassem.

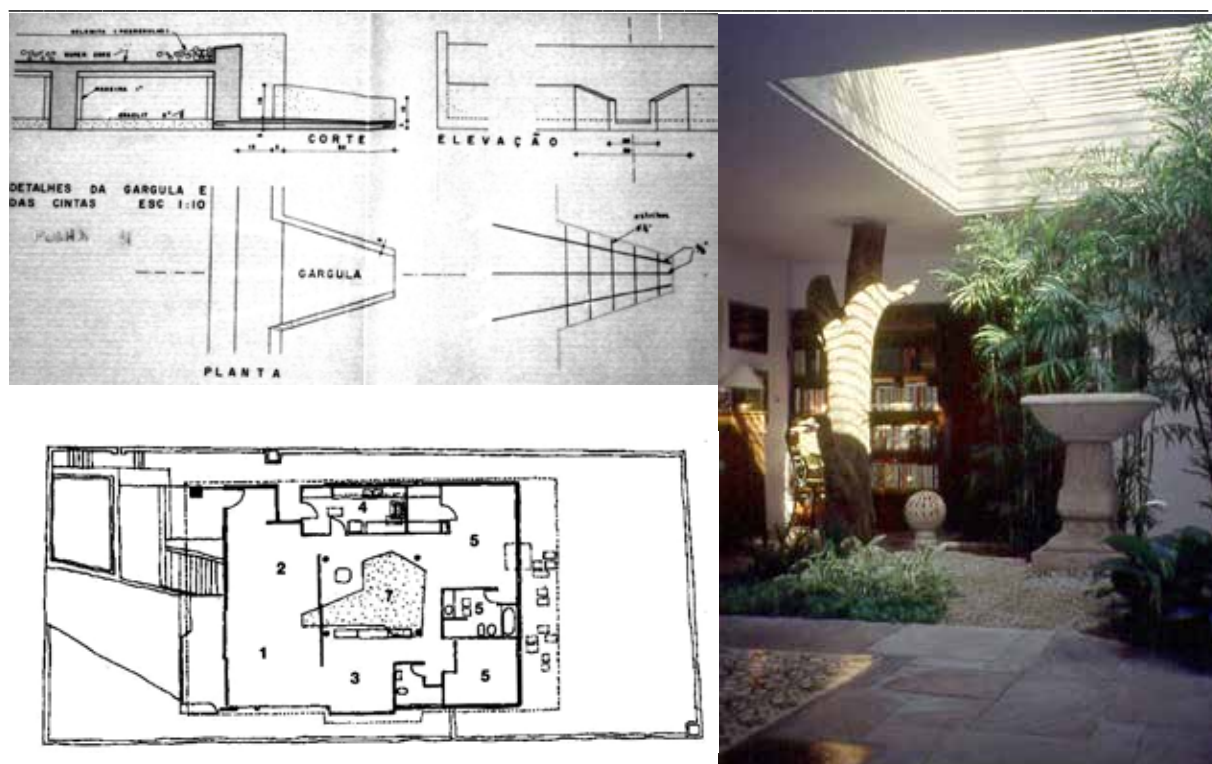


Fig. 169: detalhe da gárgula e de parte da laje de cobertura, projetada por Artigas para a Casa Giocondo Artigas, em Caiobá. Notar que o sombreamento da laje era propiciado por dolomita granulada e que as nervuras eram escondidas (recobertas por um forro em "eraclit", tornando a face inferior da laje lisa).

Fig. 170: Vilanova Artigas, Casa Elza Berquó (1967), São Paulo, SP. Quatro troncos centrais suportam a laje plana em concreto armado. Vista interna da sala.

Fig. 171: Vilanova Artigas, Casa Elza Berquó (1967), São Paulo, SP. planta pavimento térreo. 1) sala; 2) refeições; 3) escritório; 4) cozinha; 5) quarto; 6) banheiro; 7) jardim.

14.9) EDIFÍCIO RENATO DA FONSECA:.....1961

São Paulo, SP

arquitetos:

Eduardo Kneese de Mello**Joel Ramalho Júnior****Fig. 172:** vista externa do Edifício Residencial Renato da Fonseca, construído em São Paulo, em 1961.**Fig. 173:** foto montagem da maquete.

A sociedade entre Eduardo Kneese de Mello e Joel Ramalho Júnior produziu vários projetos entre 1961 e 1963. Em 1961, além dos projetos para o CRUSP e para o concurso para a Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo, ambos aqui já comentados, também realizariam o projeto para o Edifício Renato da Fonseca, junto à Rua Antonio Carlos, na cidade de São Paulo. Trata-se de um edifício de dezessete pavimentos (térreo +16) e um subsolo para garagens, sendo um apartamento de aproximadamente 430,0m² por andar. Pouco depois, juntamente com Sidney de Oliveira, projetariam um edifício para consultórios médicos, na Rua Cincinato Braga, nº59, também em São Paulo [fig.89].

O terreno em forma de trapézio apresenta sua base maior voltado para a rua. O edifício, por sua vez, que se encontra recuado das divisas, assume forma de um prisma regular bastante vertical, de base retangular (proporção 1:2). As duas faces menores são opacas, conformadas por empenas cegas que avançam em pequeno balanço, emoldurando o corpo do edifício. As duas fachadas maiores são revestidas por peças horizontais em madeira. Estas conformam parapeito tipo veneziana nas janelas das salas e, no terraço de serviço, elementos vazados, tratamento que confere ao edifício forte sentimento de abstração. A fachada nordeste, que contém as aberturas das áreas de serviço, está voltada para a frente do lote.

O apartamento tipo apresenta três quartos e uma suite completa, duas salas sociais, um escritório junto ao hall social, dois elevadores sociais, copa, despensa, cozinha, lavanderia, dois quartos de empregada e um elevador de serviços acompanhado de escada

de emergência contra incêndio. Os dois elevadores sociais estão dissociados do núcleo de circulação vertical de serviço, condição que permitiu dois halls distintos⁴³.

Embora distintos em suas funções, os edifícios Renato da Fonseca e Condomínio de Consultórios Médicos apresentam coerência, a destacar a noção de casca envoltória resolvida como empena cega. Também as fachadas abstratas, a economia de meios e os volumes geométricos simples perfazem um ideário racionalista que, de forma evidente, revelam um afastamento conceitual em relação à arquitetura brutalista que, naquele momento já se apresentava bastante evoluída e definida.

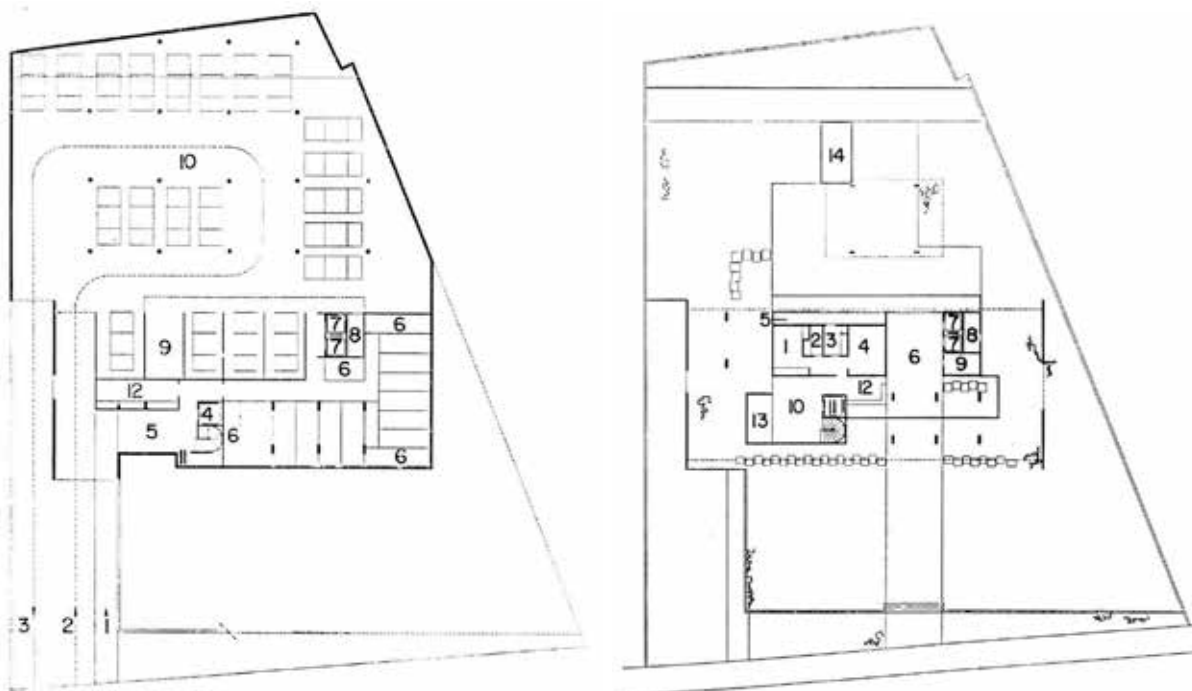


Fig. 174: planta subsolo: 1) entrada de serviço; 2) acesso veículos; 5) hall serviço; 6) depósitos/apartamentos; 10) garagem.
Fig. 175: planta térreo: 1, 2, 3, 4) AP. zelador; 6) hall social; 7) elevadores sociais; 10) hall serviço; 11) elevador serviço.

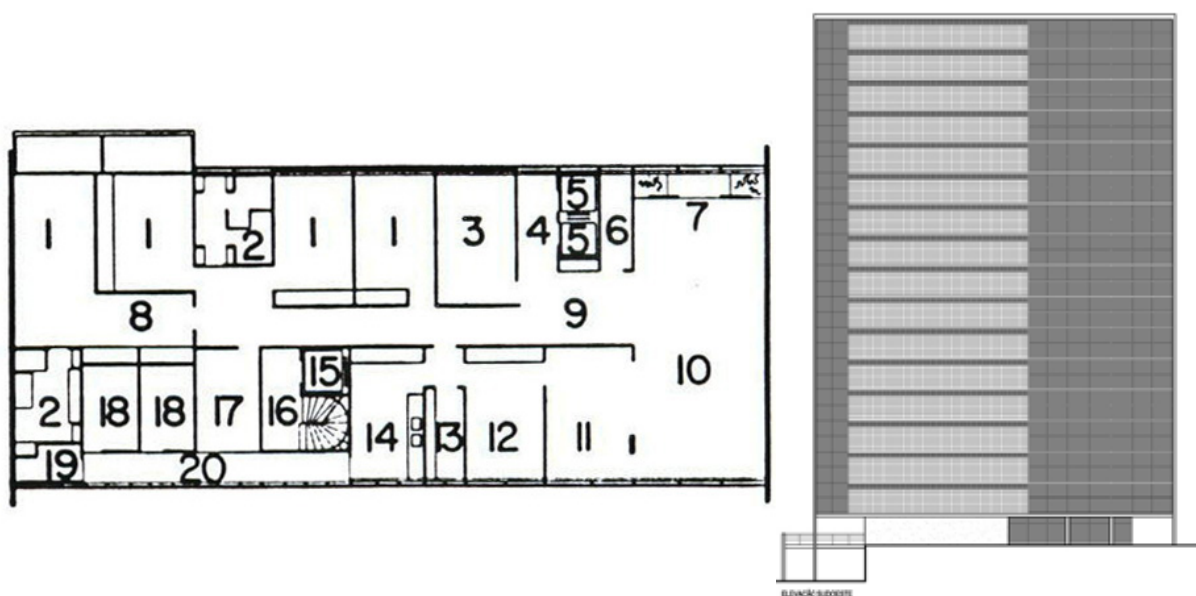


Fig. 176: planta tipo: 1) quarto; 2) banheiro; 3) escritório; 4) hall social; 5) elevadores; 6) lavabo; 7) terraço; 8) vestir; 9) vestíbulo; 10) sala social; 11) sala jantar; 12) refeições; 13) despensa; 14) cozinha; 17) lavanderia; 18) quarto empregada.
Fig. 177: elevação frontal.

15) FASE DE EMERGÊNCIA: 1962-1967

Dois fatos importantes estão diretamente ligados ao ano de 1962, que marca o início desta fase: o primeiro está na criação dos primeiros escritórios totalmente destinados à elaboração de projetos de arquitetura na cidade de Curitiba, comandados por arquitetos. O segundo está na criação do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR, escola que, finalmente possibilitaria não só a formação de profissionais na própria cidade, mas também o desenvolvimento de uma *práxis*, que se estabeleceria por meio de relação professor/ aluno; profissional/ estagiário.

Lembre-se que o primeiro a estabelecer escritório de projeto independente fora o engenheiro Rubens Meister que se ocupava dos projetos públicos e não se submetia aos baixos pagamentos oferecidos pelas construtoras que serviam ao mercado imobiliário. Elgson Gomes, que abriu seu escritório ao retornar de São Paulo, em 1959, colocaria em prática o aprendizado conquistado em seu longo período de trabalho junto ao escritório de Franz Heep. Gomes encontraria justamente nos grandes empreendedores locais, necessitados de urgentes melhorias em seus projetos para edifícios habitacionais verticais, um nicho de mercado promissor, explorando-o de maneira inovadora. Na realidade, Gomes revolucionaria o cenário existente, uma vez que estabeleceria para o mercado imobiliário, por meio de seu trabalho rigoroso, uma nova forma de entender a habitação coletiva vertical. O edifício Itália (1961-1964) [fig.22], que conforma uma lâmina em suave curva junto ao alinhamento da rua Fernando Moreira, no Centro de Curitiba, com um sistema de fenestração semelhante ao utilizado por Heep, seria um dos primeiros exemplos disso. Muitos o seguiriam, entre estes os edifícios Veneza (1967) [fig.178] e André de Barros (1968-1972) [fig.179], ambos construídos no centro de Curitiba.



Fig. 178: Elgson Ribeiro Gomes; Edifício Veneza (1967), em frente ao Passeio Público. Curitiba, PR. Vista externa do edifício.

Fig. 179: Elgson Ribeiro Gomes; Edifício André de Barros (1968-1972), junto à Praça Osório, Curitiba, PR. Vista externa.

No entanto, o escritório inicialmente composto pelos arquitetos Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi e Francisco Moreira, além de apresentar uma eficiência própria dos profissionais dos grandes centros, também propunha uma arquitetura que se diferenciava das existentes na cidade. Entre suas características mais evidentes estava o uso do concreto aparente em distintos programas como: residências, edifícios habitacionais e sedes de clubes

esportivos. Há ainda uma tendência para as soluções formais em monoblocos concisos, estruturados por exoesqueletos racionalmente modulados. As plantas são organizadas de forma simples, sem ruídos desnecessários, porém sob cortes bastante complexos. Nesse aspecto será possível perceber a combinação de espaços fluidos, geralmente organizados em planos sob níveis diferentes. A inserção de grandes vazios internos iluminados por meio de aberturas zenitais também ocorrerá com frequência, especialmente nos edifícios de entidade única.

A seqüência dos fatos acabaria determinando um crescente ciclo de influência deste escritório. A conquista do primeiro lugar no concurso fechado para a sede do Santa Mônica Clube de Campo [fig.57], em 1962, o primeiro dessa categoria criado para atender a classe média da cidade, seria decisivo para isso. Note-se que a proliferação de clubes urbanos ou de sedes campestres se apresentava, naquele momento, como uma característica brasileira. Por meio da relação de trabalho e amizade estabelecida com os diretores do clube, surgiria para Forte e Gandolfi, ainda desconhecidos da população local, uma importante via de acesso às classes mais altas e, por conseguinte, aos grupos de poder e decisão. Daí surgiriam muitas propostas para projetos de residências e, de outras sedes sociais, como as realizadas em 1966 para os clubes Curitibano e Círculo Militar.

Outro aspecto que marca a Fase de Emergência está no súbito aparecimento de arquitetos sediados em Curitiba recebendo premiações em concursos nacionais e internacionais. Este fato vindo de uma cidade que até muito recentemente nem sequer possuía uma escola de arquitetura mostrou-se signficante. Saliente-se que, embora raras, as concorrências via concurso de anteprojetos já eram utilizadas pelos curitibanos, como indica o aqui já comentado concurso realizado para o Teatro Guaíra, de 1948.

No entanto, não se tratava, agora, de uma ou outra conquista fortuita, mas de uma sólida seqüência de premiações importantes. Para se ter uma idéia mais precisa disso, apenas nessa Fase de Emergência, que se prolonga por seis anos, totalizam-se onze concursos premiados, incluindo-se aí os concursos fechados para as sedes do IPE e da Telepar. A premiação de projetos curitibanos em centros maiores atuaria, dentro das fronteiras da cidade, como uma espécie de salvo conduto não só para aqueles profissionais, mas especialmente para o tipo de arquitetura que estes produziam. Como aqui já foi dito, esse "aval" nacional pode ter sido um dos motivos para a rápida aceitação local daquela arquitetura de fortes tons brutalistas, processo, aliás, que se apresentou mais fácil e mais rápido em Curitiba que em São Paulo, cidade de origem daquela expressão.

A importância assumida por Forte Netto e os irmãos Gandolfi, ainda nesta Fase de Emergência, pode ser dimensionada pelo fato de que estão presentes em 20 dos 26 edifícios e projetos aqui listados, atuando juntos ou de forma isolada. Há, portanto: cinco residências unifamiliares; três clubes; um edifício de habitação coletiva vertical e onze participações em concursos públicos nacionais e internacionais, sendo que em cinco destes obteve-se o 1º prêmio⁴⁴. Destaque-se os concursos para: o Monumento à Fundação de Goiânia⁴⁵ (1964); o Euro Kursaal⁴⁶, na Espanha (1965); o Teatro Municipal de Campinas⁴⁷ (1966); a primeira fase para a sede da Petrobrás⁴⁸, no Rio de Janeiro (1967); a sede do IPE⁴⁹ (1967) e, o concurso para o Departamento Federal de Segurança Pública⁵⁰(1967), em Brasília.

Vale lembrar que a conformação inicial do grupo incluía Francisco Moreira, o colega paranaense do Mackenzie que, em conversas durante o curso sempre cogitara a formação do escritório em Curitiba. Moreira, no entanto, movido por interesses familiares afasta-se do grupo em 1964, o mesmo ano em que chega à cidade Roberto Luiz Gandolfi.

Em finais de 1961, por indicação de Vilanova Artigas a Rubens Meister, responsável pela criação do CAU UFPR, Luiz Forte Netto foi convidado a fazer parte do grupo de professores que, encontrava-se em franco processo de organização. Por indicação do engenheiro Inaldo Aires, professor do Curso de Engenharia Civil e sócio da TESC, então o principal escritório de cálculo estrutural da cidade, Forte Netto, é escolhido para recepcionar os novos professores que chegavam de diferentes Estados do Brasil⁵¹. O arquiteto contava

com vinte e seis anos. Como já se viu, muitos de seus alunos da primeira turma especial, constituída por engenheiros civis formados, possuía mais idade que ele.

Viu-se também que é essa "igualdade" de condições entre alunos e professores que marcará as bases do que se convencionou chamar de Grupo do Paraná. Mostra disso está na presença de Jaime Lerner (1936-), Lubomir Ficinski Dunin, Abrão Assad, Vicente de Castro e José Sanchotene, todos ex-alunos das primeiras turmas do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR, trabalhando em pé de igualdade nas várias conformações das equipes montadas por Forte e irmãos Gandolfi.

Em 1964, em resposta à pressão exercida pelos professores e alunos do CAU UFPR, a Prefeitura Municipal de Curitiba lança concurso em nível de estudo preliminar destinado a elaboração de um Plano Diretor para a cidade de Curitiba. Como se verá adiante, parte expressiva do Grupo do Paraná estaria por traz não só das repetidas reivindicações ao Prefeito Ivo Arzua, mas também das soluções empregadas mais tarde, por ocasião do desenvolvimento do projeto vencedor, apresentado pela sociedade entre Jorge Wilhelm e Serete S. A., empresa franco-brasileira de planejamento urbano.

Como se verá mais adiante, Jaime Lerner logo se lançará em carreira ligada ao planejamento urbano. Iniciaria por meio da presidência do IPPUC e, mais tarde, como Prefeito da cidade por três ocasiões, ao longo das décadas de 1970 e 1980⁵². Há, portanto, um gradativo afastamento entre o grupo de arquitetos que orbitará em torno de Luiz Forte Netto e, dos que se aproximarão de Jaime Lerner. Rafael Dely, Lubomir Ficinski Dunin, Marcos Prado, Domingos Bongestabs e Abrão Assad são apenas alguns dos nomes que se manterão próximos à carreira profissional e política de Jaime Lerner.

O final da Fase de Emergência foi aqui representado por dois fatos ocorridos em 1967. O primeiro está na classificação de uma equipe curitibana entre as cinco finalistas que disputariam a 1ª fase do concurso nacional para a sede da Petrobrás, no Rio de Janeiro. Trata-se do grupo composto por Roberto Gandolfi e dois jovens arquitetos recém saídos do CAU UFPR: José Sanchotene e Abrão Assad⁵³. A segunda etapa do concurso ocorreria apenas em 1968. Esta classificação, no entanto, confirmaria a maioria da arquitetura moderna desenvolvida em Curitiba que, de igual para igual, mediante grupos de jurados conformados por experientes arquitetos do Brasil, conseguiria impor suas soluções.

O segundo fato está na chegada a Curitiba de Joel Ramalho Júnior, o último dos quatro paulistas da Mackenzie. Como se viu no capítulo anterior, Ramalho Júnior, que permanecera em São Paulo desde sua graduação, em 1959, constituíra sociedade juntamente com Eduardo Kneese de Mello. Depois disso projetaria e construiria algumas indústrias, assim como também venceria concursos para hospitais, como o verificado para o Hospital do Coração, em São Paulo, em 1961. Ramalho Junior também participaria dos projetos para o Hospital Militar, construído na cidade de São Paulo ainda em 1968, juntamente com Ubirajara Gilioli⁵⁴.

Aliás, seria essa grande experiência de Joel Ramalho Júnior junto a hospitais que contribuiria para a realização da sede do Instituto de Previdência do Estado do Paraná IPE, decidido por meio de um concurso de títulos, em 1967.

Ramalho Júnior, portanto, passaria a integrar a equipe de Luiz Forte Netto e os irmãos Gandolfi, reconstruindo a formação original verificada ainda em São Paulo, nos tempos do Mackenzie. Em 1970 Ramalho Júnior também passa a fazer parte da equipe de professores da disciplina de projeto do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR.

15.1) CONCURSO INTERNACIONAL SEDE PEUGEOT:.....1962

Buenos Aires, ARG

arquitetos:

Eduardo Kneese de Mello**Joel Ramalho Júnior****Sidney de Oliveira****Luiz Forte Netto****José Maria Gandolfi**

Colaborador

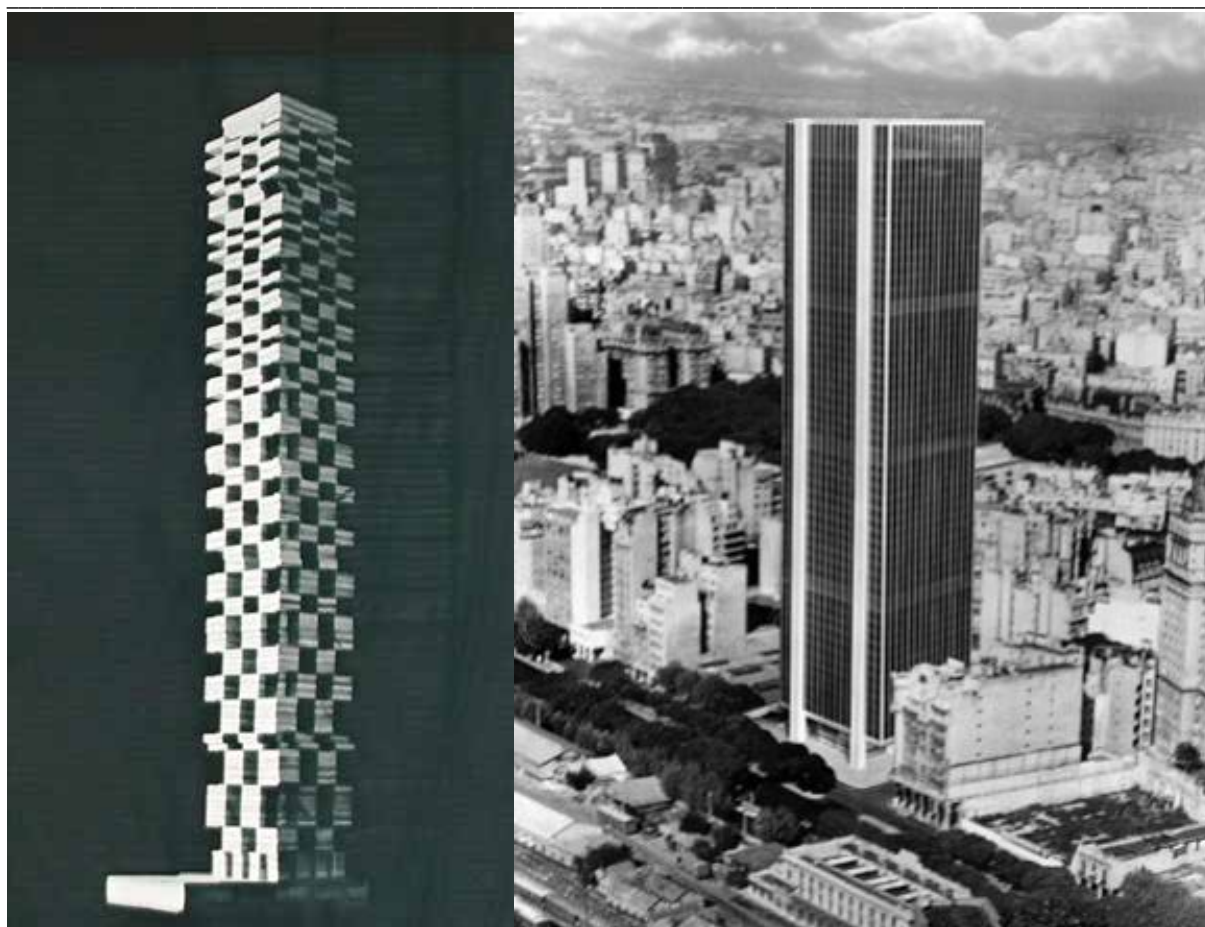
Fábio Canteiro

Fig. 180: Torre de 90 andares projetada pela equipe de São Paulo integrada por Eduardo Kneese de Mello, Joel Ramalho Júnior, Sidney de Oliveira, Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi. Fotografia da maquete.

Fig. 181: Fotomontagem representando a proposta vencedora do concurso, da equipe brasileira composta por Croce, Aflalo e Gasperini. Uma torre miesiana de sessenta andares. Destaque para os quatro pares de pilares expostos em fachadas opostas.

O concurso internacional para a sede da Peugeot, em Buenos Aires, ocorreu em 1962. A empresa promotora solicitava em seu edital um edifício monumental com área coberta de 140.000m². Requeria ainda que a altura do edifício não fosse inferior a sessenta andares. Organizado pela União Internacional dos Arquitetos (UIA), teve por banca examinadora os seguintes integrantes: arq. Marcel L. Breuer (EUA); arq. Affonso Eduardo Reidy (BRA) [representante da UIA]; arq. Francisco Rossi (ARG) [representante da Federação Argentina de Sociedades de Arquitetos]; arq. Francisco Garcia Vazquez (ARG); Eugène Elie Beaudoin (FRA); Martin Noel (ARG); Alberto Prebisch (ARG), sendo estes três últimos representantes da Peugeot. Os duzentos e vinte e seis anteprojetos enviados de

mais de cinquenta e cinco países diferentes podem ilustrar o grande interesse internacional pelo evento.

O terreno escolhido situa-se em frente à grande estação ferroviária Retiro, junto à esquina conformada pela Avenida Libertador e Rua Esmeralda, no Distrito de Retiro, então caracterizado pela altura uniforme de seu tecido urbano, com prédios em torno dos quinze andares. Plano e com cerca de 6.000m² de área, o terreno em forma de trapézio conforma ainda uma esquina aguda, voltada para o norte e com vista para o Rio da Prata.

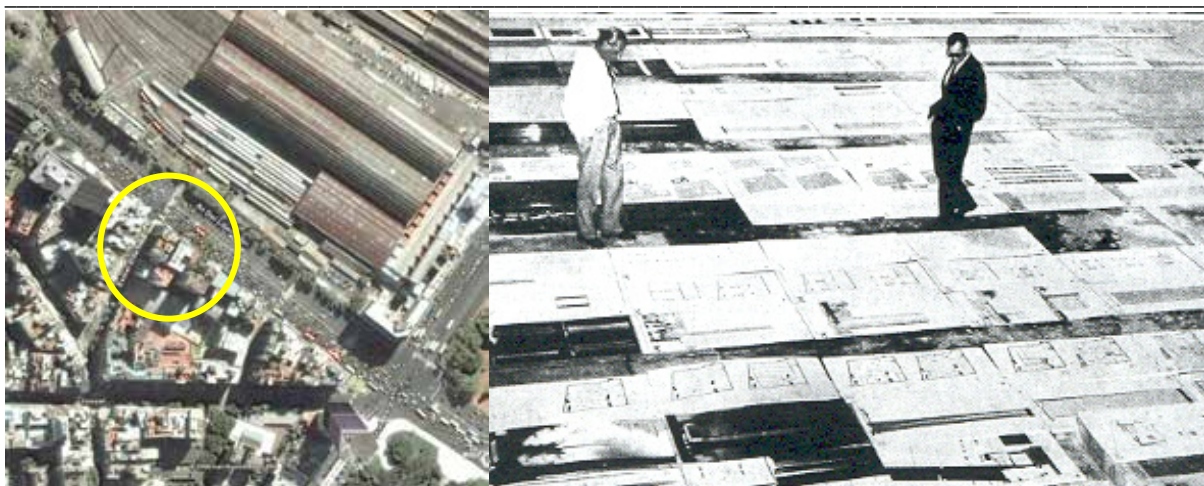


Fig. 182: imagem Google Earth representando a localização do terreno de esquina. Em frente a Estação Ferroviária Retiro.

Fig. 183: Duzentos e vinte e seis anteprojetos de cinquenta e cinco países forma enviados.

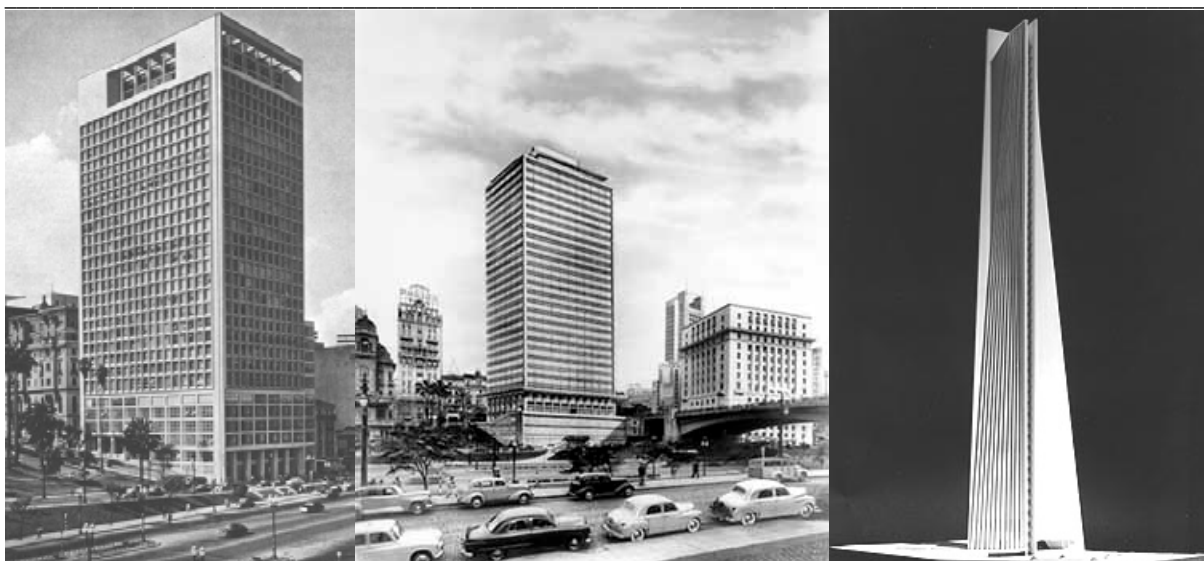


Fig. 184: Ed. CBI Esplanada, de Lucjan Korngold, projetado em 1946, com 50.000m² de área construída e 31 andares, então considerado o maior edifício da América do Sul.

Fig. 185: Ed. Conde de Prates, de Giancarlo Palanti, projetado em 1952, com 45.000m² e construído no Vale do Anhangabaú.

Fig. 186: anteprojecto da equipe francesa para a Peugeot, composta por J. Boinoux e M. Foliasson, premiada em segundo lugar.

Embora não tenha resultado em obra construída, o concurso Peugeot acabaria por se tornar um importante divisor de águas, especialmente dentro das fronteiras da América do Sul. Tratava-se da primeira vez, pelo menos para os arquitetos brasileiros, em que o programa dos grandes edifícios para escritórios, em estrutura de concreto armado, era submetido à tão profunda e variada discussão. Mário Ceniuel⁵⁵ aponta esse concurso, por sua complexidade construtiva, como uma das grandes fontes de pesquisa para os arquitetos participantes dos concursos para a sede da Petrobrás, no Rio de Janeiro, ocorrido em 1967, e para a sede do BNDE DF, em 1973. Note-se que o programa para a segunda fase do Petrobrás solicitava área de 150.000m², algo até então inusitado no Brasil.

Vale lembrar que São Paulo passara, nas décadas de 1940 e 1950, por um período em que grandes edifícios para escritórios foram construídos com êxito, entre estes: o CBI-Esplanada, de Lucjan Korngold (1946) [fig.184], com 50.000m² e o edifício Conde de Prates (1952) [fig.185], de Giancarlo Palanti, com 45.000m². No entanto, embora importantes estruturas em concreto armado, atingiam apenas a terça parte da área construída solicitada no concurso Peugeot e não ultrapassavam metade da altura ali exigida.

O júri, que estabelecera como critério de análise dos projetos concorrentes a contradição verificada na relação entre projeção em planta e a altura do edifício, e suas conseqüências diretas nas circulações verticais, selecionaria seis projetos premiados e várias menções honrosas: 1º lugar: Plínio Croce, Roberto Aflalo, e Giancarlo Gasperini, do Brasil [fig.181]; 2º lugar: J. Boinux e M. Foliasson, da França [fig.186]; 3º lugar: José Manuel Fernández Plaza, Julio Bravo Giralt, Pablo Pintado y Riba e Alfonso Alvarez Martinez, da Espanha [fig.187]; 4º lugar: Georges Bize e Jacques Ducollet, da França [fig.188]; 5º lugar: Milton Pinto, Leonardo Turovlin e Enrique Besuievsky, do Uruguai [fig.189] e, finalmente, 6º lugar: Carlos Arana Holder, Antenor Orrego Spelucin, Juan Torres Higuera e Luis Vázquez Poncorbo, do Perú [fig.190]. Entre as menções honrosas estava ainda outra equipe brasileira: Markos Konder Netto e Ulysses Burlamaqui [fig.193/194].

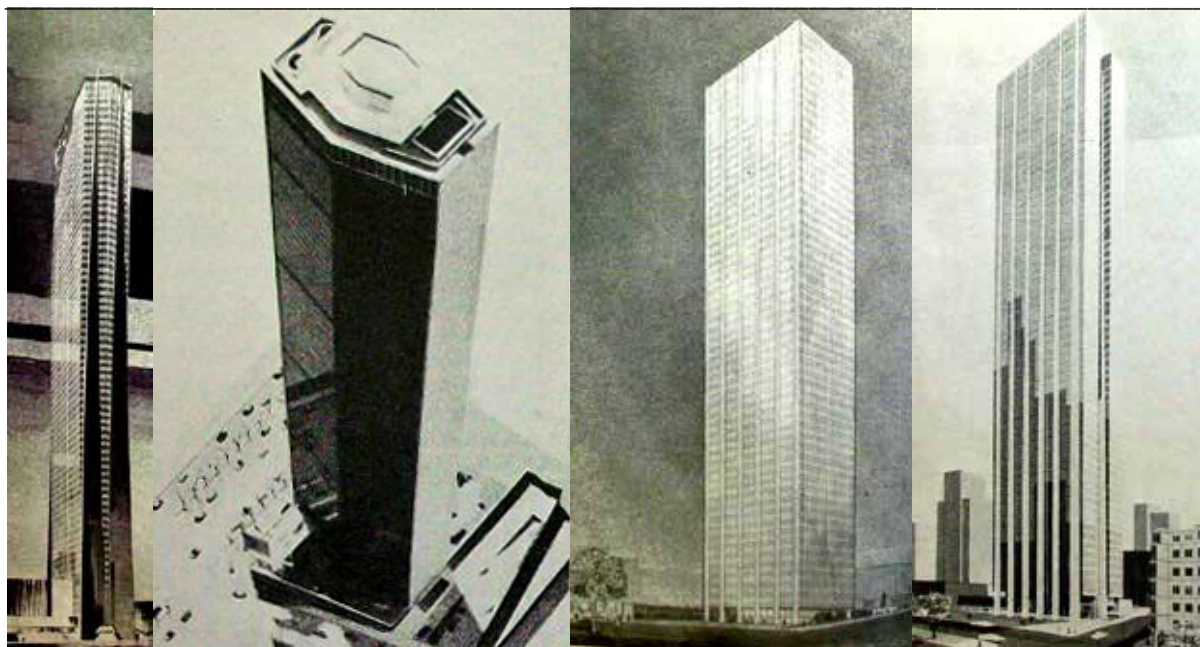


Fig.187: 3º lugar concurso Peugeot; José Manuel Fernández Plaza, Julio Bravo Giralt, Pablo Pintado y Riba e Alfonso Alvarez Martinez (Espanha).

Fig.188: 4º lugar concurso Peugeot; Georges Bize e Jacques Ducollet (França).

Fig.189: 5º lugar concurso Peugeot; Milton Pinto, Leonardo Turovlin e Enrique Besuievsky (Uruguai).

Fig.190: 6º lugar concurso Peugeot; Carlos Arana Holder, Antenor Orrego Spelucin, Juan Torres Higuera e Luis Vázquez Poncorbo (Perú).

A equipe brasileira vencedora apresentou um edifício de 60 andares (207 metros de altura) subdividido em três partes distintas, a torre propriamente dita, a esplanada junto ao solo e o corpo baixo, deslocado junto às divisas secas do terreno, a fim de dar continuidade ao tecido urbano existente. Cada planta tipo atinge cerca de 2.200m² de área construída (50,0X 44,0m.) [fig.191].

A estrutura, calculada pelo engenheiro brasileiro Mario Franco, é limpa e concentrada em apenas duas faixas paralelas de pilares duplos, sendo cada uma delas composta por seis pilares (duas linhas de três). Estas duas faixas de pilares dividem a planta tipo em três partes livres: a, b, a, sendo "a" em balanço (6,60m.) e "b" no centro do edifício, equivalente a quatro vezes a dimensão de "a" (24,0m.). Os vazios internos dos dois grupos de pilares centrais abrigam escadas de emergência, serviços, shafts e dutos de ventilação. Os dois

pares de pilares situados no extremo de cada faixa ficam externos ao corpo do edifício que, por sua vez, apresenta-se como uma caixa miesiana de vidro riscada por fenestração vertical. Não há brises externos.

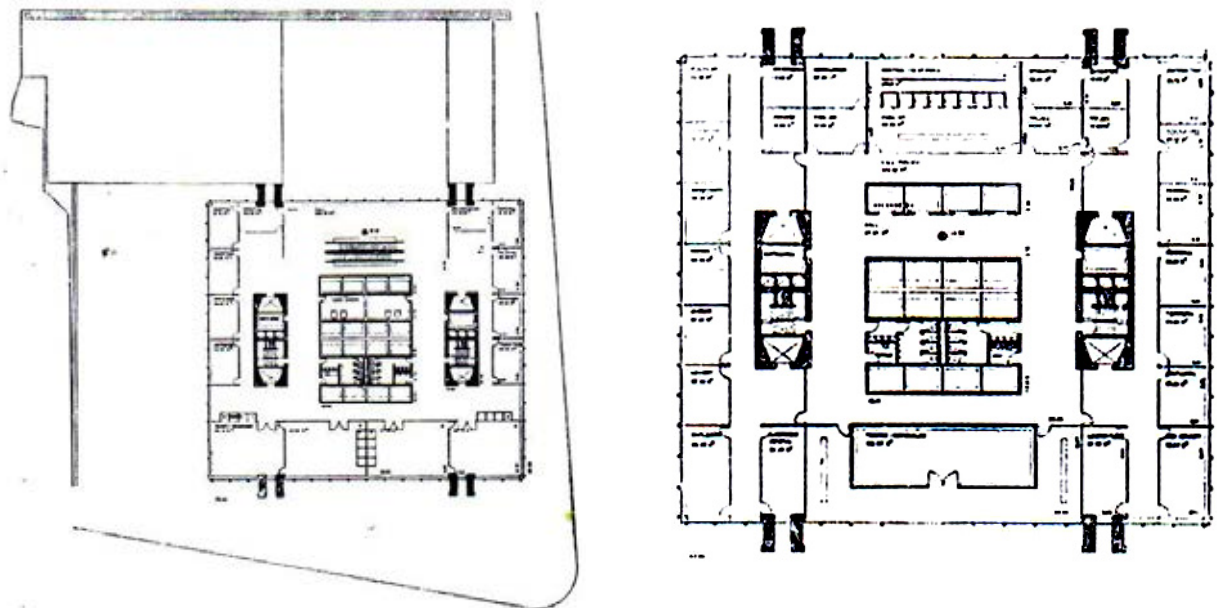


Fig. 191: planta tipo inserida sobre implantação.

Fig. 192: planta tipo. Observar presença da estrutura: duas faixas transversais de seis apoios cada uma. Embora a estrutura propicie um grande vão livre central, de 24 metros de vão, este é basicamente utilizado para elevadores e sanitários.

Feita esta introdução pode-se abordar o projeto de Eduardo Kneese de Mello e equipe, então também conformada por três dos arquitetos paulistas que logo imigrariam para Curitiba: Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi e Joel Ramalho Júnior. Note-se que, Forte Netto, nesse momento, já residia em Curitiba, retornando a São Paulo com frequência a fim de reencontrar seus colegas e, principalmente, participar de concursos de arquitetura.

Embora não premiado, o projeto de Kneese de Mello e equipe desperta grande interesse, uma vez que, segundo depoimentos dos próprios arquitetos envolvidos, seria um embrião do projeto da segunda etapa do concurso da Petrobrás, ocorrido em 1967, cinco anos depois. Infelizmente, com exceção de uma única fotografia de maquete, não há mais qualquer material gráfico daquele concurso. Portanto, todas as afirmações a seguir vêm de observações desta fotografia e de conversas com Joel Ramalho Júnior.

Em resposta ao edital do concurso que solicitava "a torre mais alta da América do Sul", a equipe buscou um artifício para tornar ainda mais vertical a distribuição do programa. Para isso inseriu grandes vazios no corpo do edifício, equivalentes a 30% da área total, o que o tornou também mais alto, passando dos sessenta andares iniciais para os noventa verificados na maquete.

O edifício, portanto, surge como um prisma de base quadrada de aproximadamente 40 metros de lado, esburacado e bastante vertical [fig.196]. Esta base quadrada é subdividida em quatro quadrados de 10 metros de lado. Segundo afirma Ramalho Júnior, a grande altura da estrutura em concreto armado seria possível em razão dos pequenos vãos entre apoios (10m.) e da grande quantidade destes, o que melhor distribuiria a carga até o solo. A estabilidade seria garantida pelo grande núcleo central. A planta tipo surge como uma malha xadrez de quatro módulos por quatro módulos, sendo grande parte do miolo central ocupado por elevadores, escadas, sanitários e serviços, restando para os escritórios o espaço periférico, variável de acordo com a localização dos vazios. O número de módulos pares faz com que os vazios criem espaços assimétricos e alternados, motivo que transfere à estética do edifício noção de movimento. A fim de acentuar-se a percepção da verticalidade do

edifício, situou-se os grandes vazios (quatro a cinco andares) na parte inferior do edifício, deixando para o alto os vazios menores.

Como já se antecipou, cinco anos mais tarde este esquema, aqui ainda um tanto inocente, seria revisitado e desenvolvido, transformando-se na solução vencedora do concurso da Petrobrás. Porém, como se verá mais à frente, sob um espírito distinto, uma vez que os vazios, no edifício da Petrobrás do Rio de Janeiro, surgirão para possibilitar a planta tipo mais ampla possível, ou seja, uma maior área útil de escritório por andar em relação à área ocupada pelo núcleo de circulações verticais e serviços.

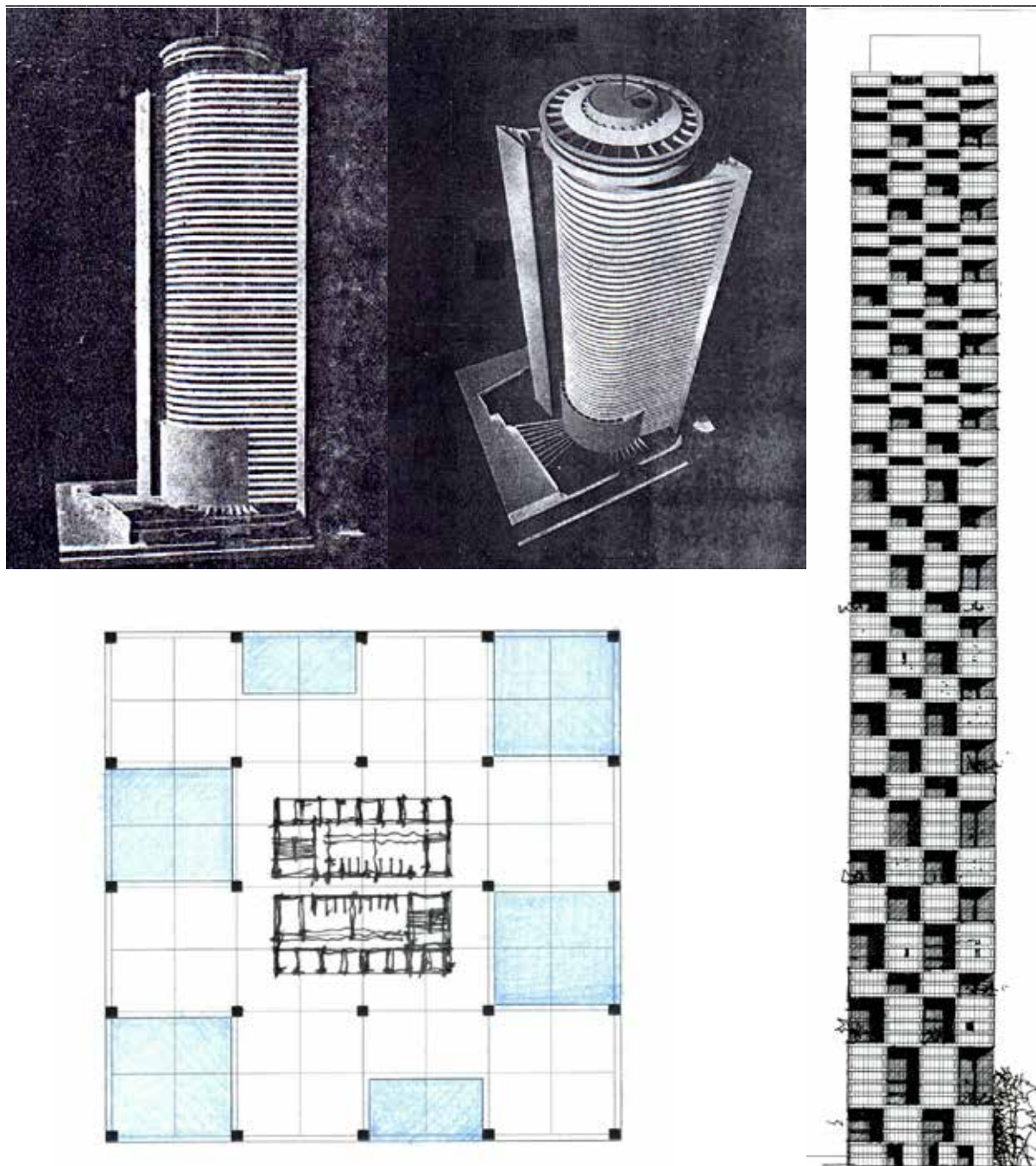


Fig. 193 e 194: fotografias da maquete do anteprojeto premiado com menção honrosa. Da equipe brasileira composta por Marcos Konder Netto e Ulysses Burlamaqui.

Fig. 195: remontagem aproximada da planta tipo do anteprojeto da equipe de Eduardo Kneese de Mello, segundo interpretação desse autor. Malha xadrez modulada em dez metros e vazios tomando cerca de trinta por cento da área útil do pavimento tipo.

Fig. 196: Possível elevação do edifício proposto pela equipe de Kneese de Mello, segundo interpretação desse autor.

15.2) CONCURSO FECHADO SANTA MÔNICA CLUBE DE CAMPO:.....1962

Colombo, PR; Rodovia Régis Bittencourt, BR 116, Km.06.

1º prêmio

Luiz Forte Netto
José Maria Gandolfi
Francisco Moreira

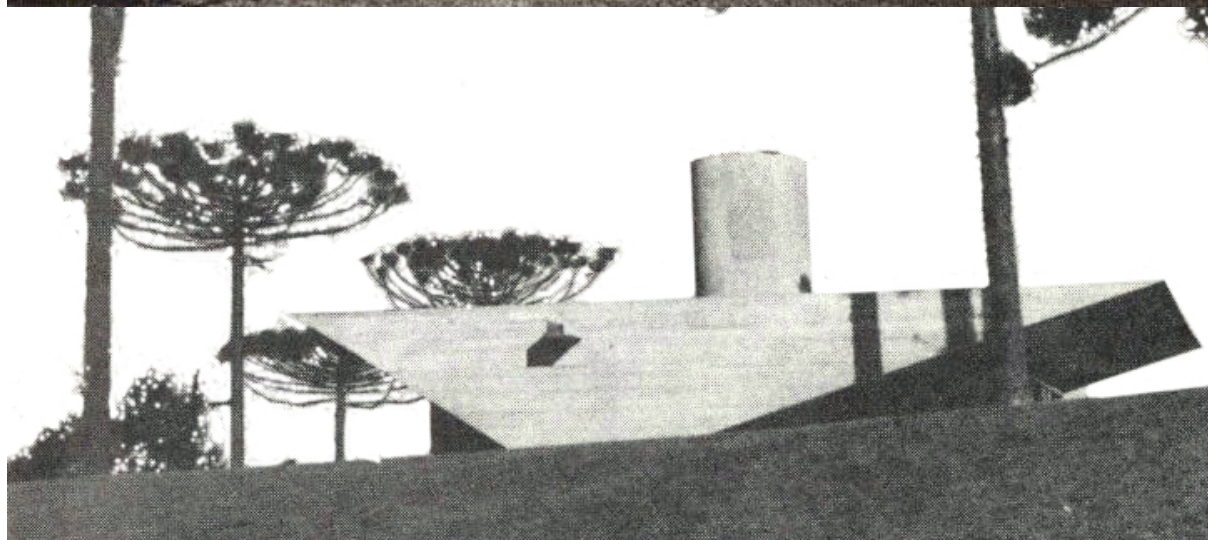
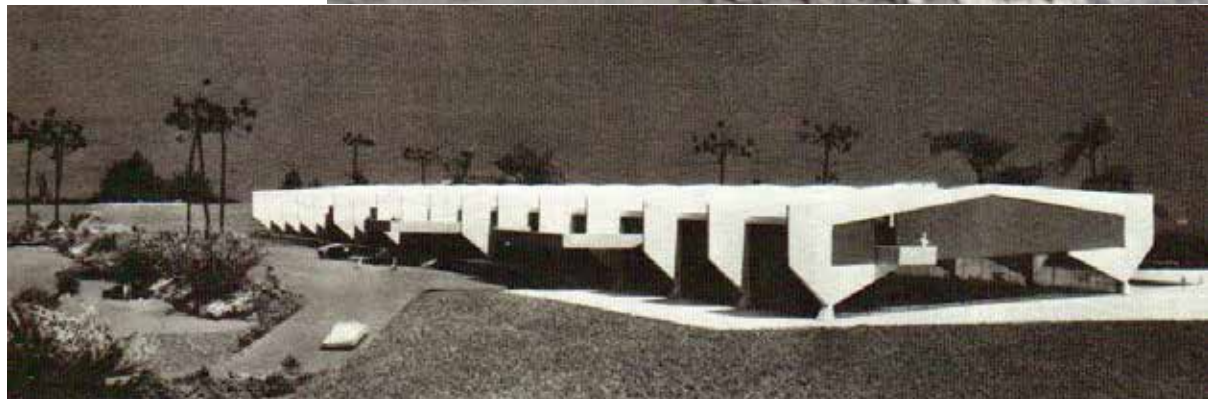


Fig.198: vista frontal do pavilhão social do Clube Santa Mônica, um monobloco composto por dezesseis naves transversais contrapostas à uma única nave longitudinal. Fotografia da maquete. Observar que a laje do pavimento superior promove freqüentes avanços (varandas) e recuos (mezaninos internos). Fotografia da maquete.

Fig.199: Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi e Francisco Moreira: Sede Social do Santa Mônica Clube de Campo, projeto vencedor de concurso fechado ocorrido em 1962. Fotografia da maquete.

Fig.200: Santa Mônica Clube de Campo: vista da portaria, que se situa às margens da Rodovia Régis Bittencourt. Da proposta original, vencedora do concurso, este é um dos poucos edifícios executados. Este pequeno prisma executado em concreto aparente mediante solução estrutural expressiva pode ser entendido como o primeiro edifício construído sob a linguagem brutalista, em Curitiba. A caixa d'água cilíndrica, situada ao lado da portaria, encontra-se hoje demolida.

Residente em Curitiba desde meados de 1961 e vivendo as dificuldades normais de quem se muda repentinamente para uma nova e desconhecida cidade, o paulista Luiz Forte Netto encontraria sua primeira chance de realização de um grande projeto no concurso fechado para a o Santa Mônica Clube de Campo, que ocuparia uma ampla área situada na periferia da cidade, junto à rodovia Régis Bittencourt. Em meio a uma topografia ondulada e recoberta por bosques, o programa previa: uma sede social com salão de festas; boate; serviços de apoio; quadra polivalente coberta; piscinas externas e quadras de tênis.

Forte Netto convida seus colegas da Faculdade Mackenzie, o paranaense Francisco Moreira e José Maria Gandolfi (ainda residente em São Paulo⁵⁶), a participarem da concorrência contra alguns escritórios do Rio de Janeiro e de São Paulo⁵⁷. Em cerimônia ocorrida no Auditório da Biblioteca Pública do Paraná, a comissão julgadora, que foi constituída por Vilanova Artigas e Ícaro de Castro Mello, considerou vitoriosa a equipe "local".

Segundo descrição de Alberto Xavier: "a vitória obtida em concurso fechado para a sede da associação implicou em sucessivas oportunidades de trabalho para a equipe de arquitetos, formados no Instituto Mackenzie e recém- estabelecidos na capital paranaense. Deveu-se não só à qualidade da proposta, como também à intensa divulgação que recebeu dos incorporadores, em decorrência da natureza do empreendimento, baseado na venda de títulos que viabilizariam sua construção⁵⁸".

Infelizmente, do projeto vencedor foi construído apenas a portaria e o pavilhão de tiros. Não havia no momento, por parte dos empreendedores, recursos suficientes para a construção da sede social, conformada por um único e indivisível pavilhão. Vale, porém, salientar a qualidade da portaria, que foi resolvida por meio de uma cobertura em fina laje plana descansada contra duas empenas laterais em concreto aparente, conformadas por triângulos invertidos capazes de gerar balanços proeminentes. Alberto Xavier afirma que: esta "unidade normalmente secundária assumiu ali papel de fundamental importância, pois através dela se pretendia marcar a presença do clube, que se achava interiorizado à Rodovia Regis Bittencourt, com ela ligado por meio de um estreito braço⁵⁹". Este pequeno edifício, portanto, foi o primeiro sob as características brutalistas a ser construído em Curitiba. Lembre-se que, neste momento, na cidade de São Paulo, esta arquitetura recém concluíra seus primeiros exemplos, como: o Ginásio de Itanhaem (1959); o Anhembi Tênis Clube (1961) e a Garagem de Barcos Santa Paula Late Clube (1961), todos projetados por Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi.

É esse aspecto precursor que marca a importância de todo o conjunto inicialmente projetado para o concurso, especialmente do pavilhão social, mesmo tendo esse permanecido apenas no papel. Infelizmente essa pesquisa não conseguiu informações mais apuradas sobre esse projeto, a não ser algumas antigas fotografias da maquete e imagens pouco legíveis representando plantas e cortes daquele edifício⁶⁰. Esta análise, portanto, parte apenas dessas informações e de entrevistas realizadas com José Maria Gandolfi⁶¹.

Pelo que se pode deduzir, o pavilhão social foi resolvido como um monobloco prismático de base retangular, estruturado por dezessete pórticos tri-rotulados, planos e paralelos, em concreto aparente. Trata-se de um partido arquitetônico calcado na solução estrutural, uma vez que, executadas as estruturas, o edifício apresentar-se-ia praticamente acabado. Estes pórticos simétricos, capazes de vencer 28,0 metros de vão, são complementados por balanços bilaterais de 3,5 metros, que se lançam além da projeção da cobertura. Além de atuarem como bloqueadores do sol nascente e poente, estes "lemes" verticais em balanço reduzem o esforço do momento fletor no vão central. Situados a cada oito metros de vão, estes pórticos produzem uma única nave longitudinal de aproximadamente 128,0 metros de comprimento. Note-se que, pela conformação dos pórticos tri-rotulados, cada apoio se transforma numa espécie de mão francesa capaz de suportar mezaninos laterais internos que, por sua vez, abrem-se para o grande vazio central. Duas grandes pontes interrompem transversalmente o espaço contínuo desta nave longitudinal, de forma a produzir três pátios internos. Pelos desenhos pouco precisos infere-se que, cada vazio apresenta uma função distinta: o central e maior deles conforma um saguão social equipado com rampa de dois lances; o vazio lateral situado à direita do saguão de acesso parece abrigar um salão de festas e, o da esquerda, uma quadra poliesportiva coberta.

Em certas partes do edifício de dois pavimentos coexiste um subsolo semi-enterrado, iluminado e ventilado por fendas horizontais periféricas situadas sob a laje do piso térreo.

Acredita-se que vestiários, saunas, cozinhas e outras dependências de serviço poderiam estar situadas ali.

A parte mais livre e pública do programa estaria situada no nível térreo, enquanto as partes mais reservadas estariam localizadas no pavimento superior, acomodado sob a cobertura em duas águas levemente inclinadas.

Os monólitos horizontais e elevados do solo por pilotis, capazes de abrigar parte importante do programa, como apartamentos elevados, já vinham sendo explorados pela arquitetura moderna desde a Villa Savoye (1928), de Le Corbusier. O edifício que abriga os Vestiários do São Paulo Futebol Clube (1961), de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, é um exemplo dessa solução.

Como aqui já se viu, no Brasil, as estruturas em pórticos planos e seriados vinham atraindo a atenção de Oscar Niemeyer desde seu projeto para o Teatro Municipal de Belo Horizonte (1943). Niemeyer concretiza esta solução na Fábrica Duchesne, em 1950. Em 1952, Reidy retorna ao tema no Colégio Brasil-Paraguai. Em 1953, no Museu de Arte Moderna, no Rio de Janeiro, Reidy cria solução virtuosa em que pórticos simétricos sob pilares em "V" suportam a laje do piso superior e dependuram a laje de cobertura.

De forma mais crua e ortogonal, Lina Bo Bardi, em seu projeto para o Museu de São Vicente (1952), também atua sobre o tema dos apartamentos elevados, suportados por pórticos planos paralelos. Note-se que é deste mesmo ano o projeto de Mies van der Rohe para o Teatro Nacional de Mannheim (1952-1953), também um prisma puro elevado do solo, porém, agora por um exoesqueleto composto por sete treliças metálicas.

É esta mesma intenção que se encontra na proposta vencedora do Santa Mônica Clube de Campo, ou seja, um pórtico bi-apoiado de grande altura, capaz de abrigar em seu oitão superior um espaço habitável. Esta solução volta a comparecer um ano depois, na sede social do Clube XV de Santos, de Pedro Paulo de Mello Saraiva, resultada de concurso ocorrido em 1963. Aqui, no intuito de reduzir as cargas sobre o frágil solo de Santos, Saraiva reduz ao máximo o vão existente entre os pórticos em forma de letra "PI".

Mediante algumas modificações, Forte, Gandolfi e equipe retornariam a esse sistema estrutural três anos depois, no projeto para o concurso internacional Euro Kursaal, premiado em segundo lugar.

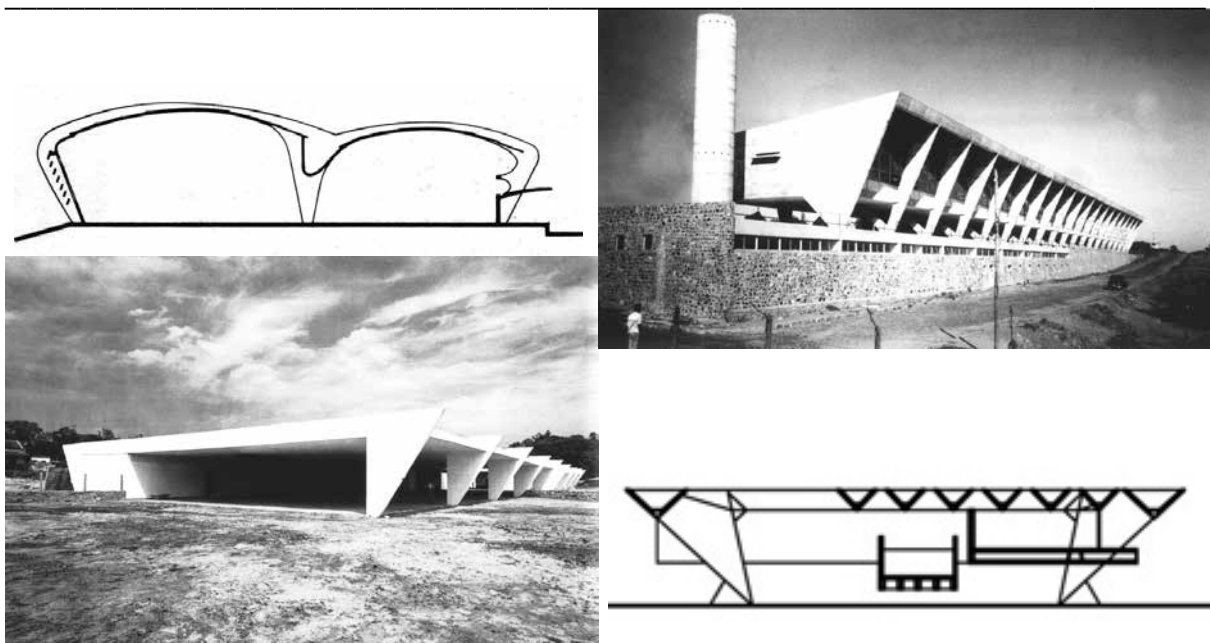


Fig. 201: pórtico encurvado utilizado por Oscar Niemeyer na Fábrica Duchesne (1950).

Fig. 202: Affonso Eduardo Reidy: Colégio Brasil-Paraguai (1952); vista externa do edifício.

Fig. 203: Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi; Ginásio de Itanhaem (1959); vista externa do edifício.

Fig. 204: Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi; Anhembi Tênis Clube (1961); corte transversal.

A impossibilidade de execução em monobloco do projeto vencedor do concurso Santa Mônica resultaria no redesenho da sede social, agora fragmentada e conformada por módulos quadrados associáveis, passíveis de serem construídos em partes. Para Forte e Gandolfi, e, como se verá mais adiante, para a primeira geração de arquitetos paranaenses, este contratempo repercutiria na forma de pensar a arquitetura dos grandes edifícios. Mostra disso pode ser observada no projeto de Forte Netto para o concurso do Tênis Clube de Presidente Prudente, premiado em segundo lugar, ocorrido em 1966. Ali, flexível e suscetível de ser construído em fragmentos ao longo do tempo, um edifício de perímetro irregular surge mediante o livre arranjo de coberturas piramidais, de distintos tamanhos, que se adaptam a uma malha triangular, bem ao gosto da arquitetura orgânica do pós- II Guerra Mundial. A flexibilidade dos espaços internos, a construção em partes e a possibilidades de ampliações futuras, portanto, passarão a ser aspectos recorrentes no ideário de projeto dos arquitetos paranaenses que, naquele período, se destacariam ao vencer concursos.

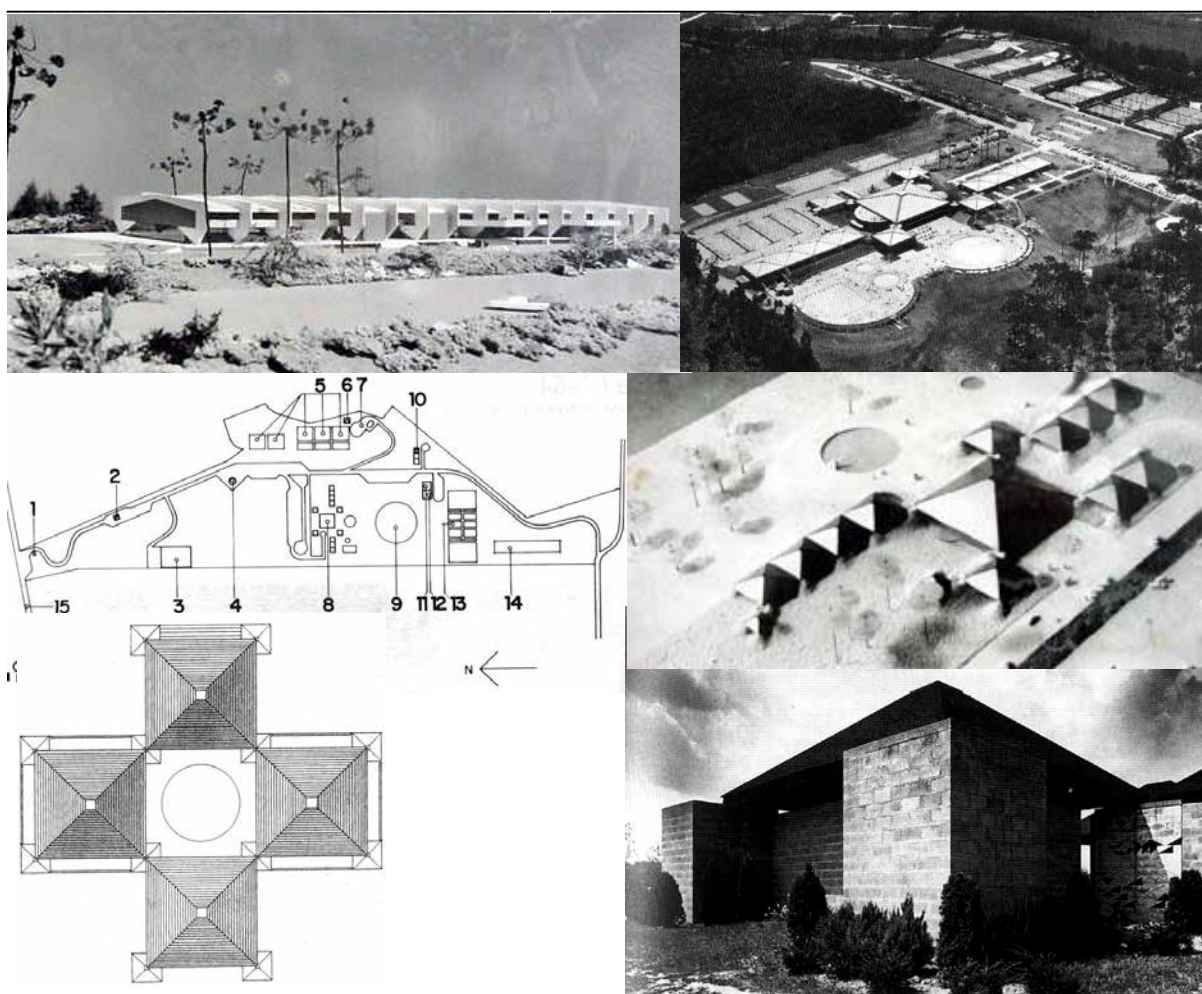


Fig. 205: (sup. esq.) Pavilhão social Santa Mônica Clube de Campo (1962). Vista da Maquete.

Fig. 206: (sup. dir.) foto aérea do segundo e definitivo projeto, em que uma coletividade de edifícios menores, protegidos por cobertura em quatro águas iguais, organizam-se em torno de um pavilhão maior, resolvido segundo a mesma solução estrutural. As coberturas metálicas são sustentadas por treliças em madeira que, por sua vez, apóiam-se contra viga perimetral em concreto armado.

Fig. 207: (meio esq.) implantação geral do clube: 1) portaria; 2) nova portaria; 3) estande de tiro; 4) capela; 5) tênis; 6) bar do tenista; 7) estacionamento tênis; 8) sede social e anexos; 9) cidade infantil; 10) serviços; 11) mini ginásio; 12) vestiário.

Fig. 208: (meio esq.) maquete da segunda solução para a sede social que, sob alguns aspectos revisita a proposta de Louis Kahn para Trenton, *New Jersey*.

Fig. 209: Louis Kahn, Centro de Comunidade Judaica, Trenton, *New Jersey*, 1954-1959. Surge aqui, de forma clara, um edifício resolvido mediante uma grelha matriz sob módulos quadrados passíveis de serem estruturados e cobertos de maneira individual, porém, de modo a conformar uma coletividade. planta de cobertura de alguns módulos associados em "cruz".

Fig. 210: Louis Kahn: Trenton; vista parcial do edifício.

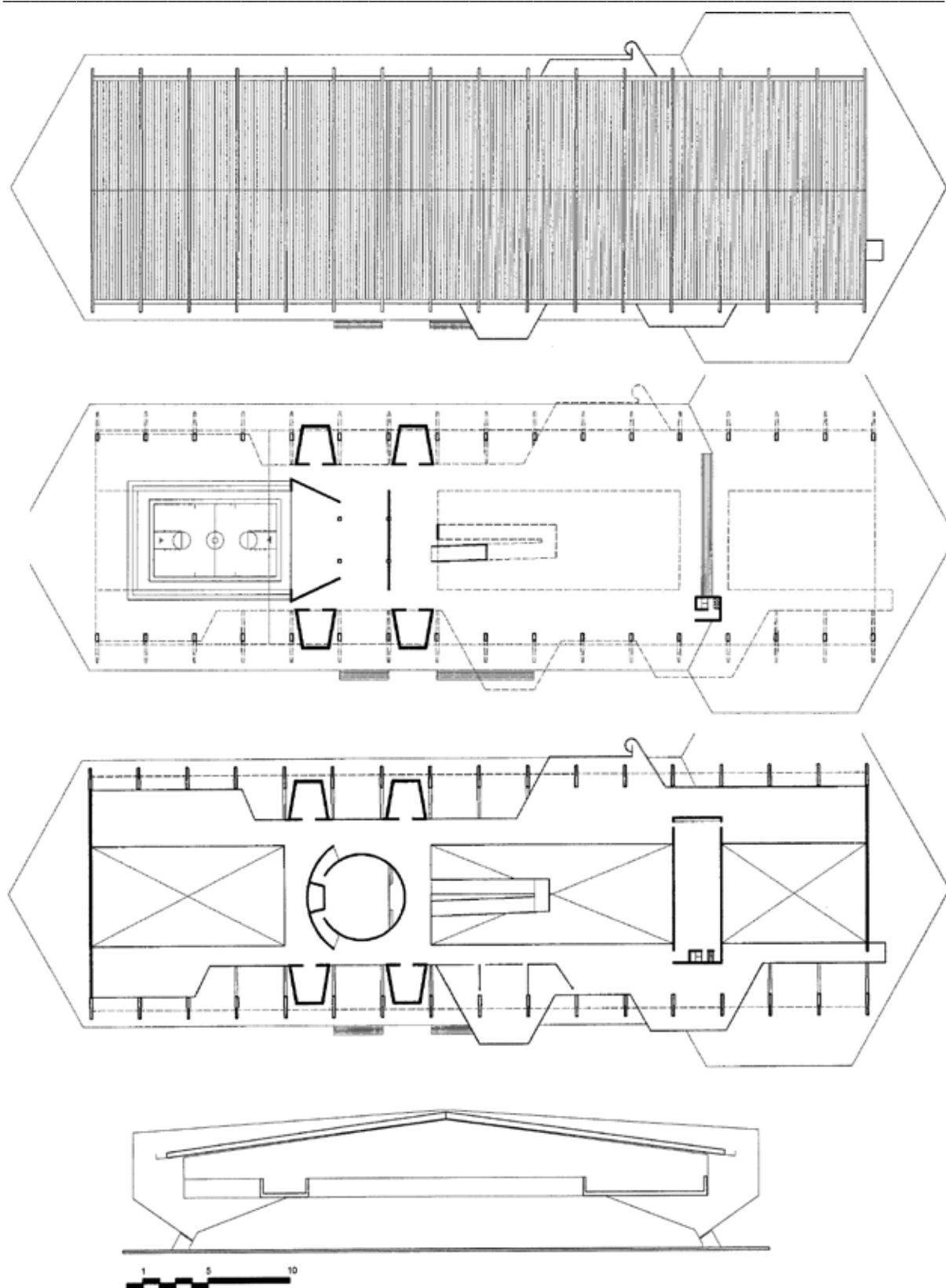


Fig.211: 1º prêmio concurso sede Santa Mônica Clube de Campo: planta de cobertura (pavilhão social)⁶²;

Fig.212: 1º prêmio concurso sede Santa Mônica Clube de Campo: planta pavimento térreo (pavilhão Social);

Fig.213: 1º prêmio concurso sede Santa Mônica Clube de Campo: planta pavimento superior (pavilhão social);

Fig.214: corte transversal.

15.3) CASA JOSÉ DE FREITAS NETO:.....1962

Curitiba, PR: Rua. Cel. Airton Plaisant, Bairro Seminário.

Luiz Forte Netto
José Maria Gandolfi
Francisco Moreira



Fig.215: Casa José de Freitas Neto; vista externa. Destaque para a empena pentagonal bastante opaca.

Fig.216 e 217: (meio esq.) vista interna apresentando a sala social e sua ampla continuidade para o jardim lateral externo, situado junto à face norte do lote. Alinhada na parte inferior do esqueleto estrutural, a laje de cobertura foi resolvida segundo nervuras em dois sentidos, de modo a conformar ilhas em tijolos cerâmicos mantidos aparentes.

Fig.218: vista externa da fachada frontal. Um semi-subsolo abriga serviços e garagem.

Em 1962, o mesmo ano em que haviam conquistado o primeiro prêmio no concurso fechado para o Santa Mônica Clube de Campo, Forte, Gandolfi e Moreira também projetariam a casa de José De Freitas Neto, um dos engenheiros calculistas do escritório TESC Consultoria de Projetos Estruturais S/C Ltda. Tratava-se do início de uma parceria entre arquitetos e calculistas que se cristalizaria nos anos seguintes.

Nesta, que foi a primeira casa projetada pelo grupo, em Curitiba, é possível observar ao menos três das características que marcariam muitos dos projetos residenciais desenvolvidos sob a Arquitetura Paulista Brutalista: a primeira está na noção de caixa elevada acima do nível da rua; a segunda está na idéia de espaço interno que nega a rua pública e abre-se para um espaço privado e controlado; a terceira característica encontra-se na solução estrutural como fator decisivo na organização espacial e na concepção formal final.

Note-se que a noção de caixa elevada foi conquistada graças ao acentuado caimento transversal verificado no terreno de meio de quadra e à estratégia dos arquitetos em situar parte dos serviços, escritório e garagem em um semi-subsolo, por meio de um muro de arrimo situado junto ao eixo longitudinal da casa. Isto permitiu que o andar térreo surja como um pavimento elevado, junto à face sul e, que este se abra em nível para os amplos jardins existentes na face norte.

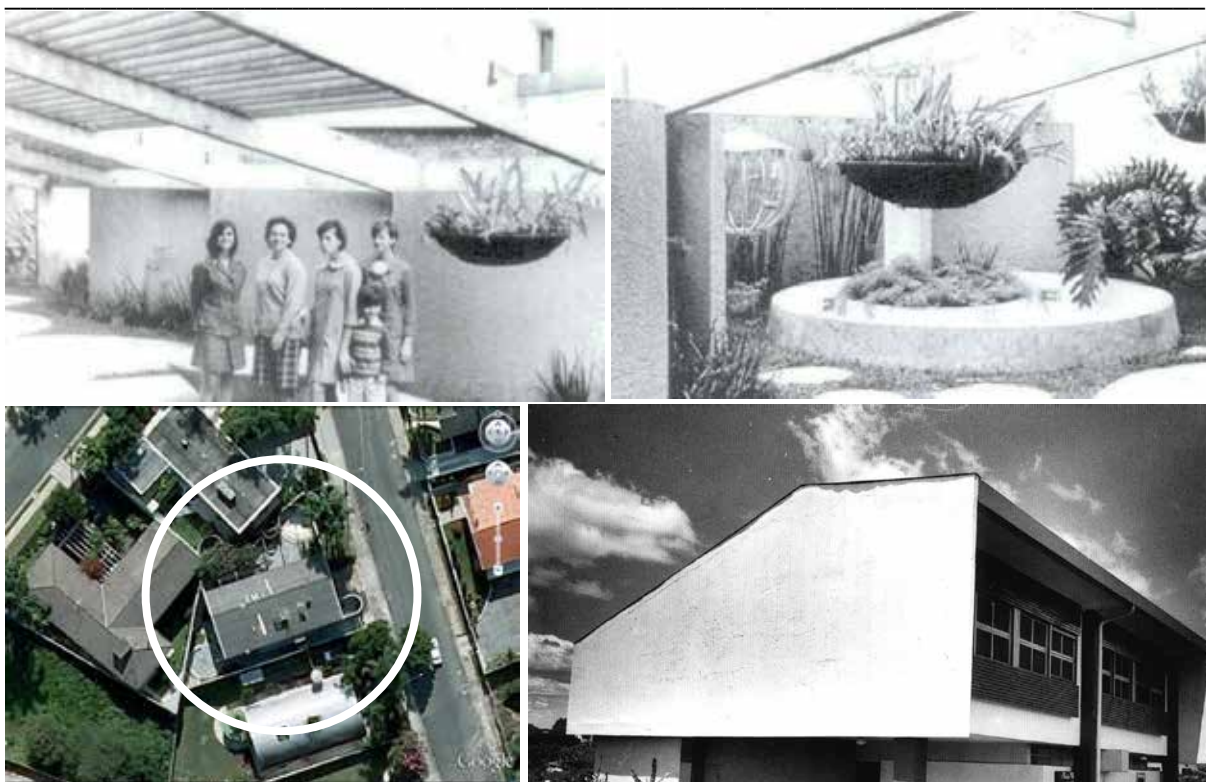


Fig.219 e 220: vista do jardim externo situado na face norte. Observar a presença de pranchões em madeira que atuam como uma pérgola sombreadora.

Fig.221: vista aérea retirada do *Google Earth*: terreno trapezoidal de meio de quadra. Casa voltada para a lateral norte e de lado para a rua principal de acesso.

Fig.221: Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi; Casa Baeta, 1956, São Paulo, SP.

A segunda característica, acima citada, que se refere à relação pouco amigável com o espaço urbano público, se dá não apenas por meio da empena frontal bastante cega, perfurada apenas por pequenas aberturas de tamanhos e posições variadas, mas principalmente pela decisão de voltar as grandes aberturas das principais peças do programa para o jardim lateral que, além de mais protegido dos olhares da rua, é bastante ensolarado (face norte). Este jardim, que se encontra na parte mais ampla do terreno em forma de trapézio irregular, também se encontra no setor mais elevado do lote. Vale lembrar que a estratégia de situar a casa transversalmente ao eixo do lote e, portanto, de lado para a rua principal, fora utilizada por Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, em 1956, na Casa Baeta, também uma casa implantada sobre um lote de meio de quadra. Outra semelhança está na aparência bastante opaca da fachada principal, também executada segundo uma empena elevada que revela o desenho angulado das duas águas da cobertura.

Por fim, a solução estrutural empregada, que relaciona-se diretamente às duas características acima comentadas, surge por meio de oito pórticos planos e paralelos iguais, espaçados pelo mesmo vão livre. Cada um destes gera um amplo espaço interno e se projeta para o exterior de forma a encobrir uma ampla faixa lateral de jardim. Estas traves elevadas em concreto aparente suportam pranchões de madeira que, por sua vez, atuam não só como brise solar, mas como sustentáculo de flores e plantas.

As lajes nervuradas da cobertura, fundidas na mesma inclinação dos pórticos, foram mantidas aparentes, de maneira a revelar os tijolos cerâmicos de cada tramo. A cobertura, aliás, surge segundo inclinação bastante suave graças a utilização de telhas onduladas em fibrocimento, sobrepostas à laje, de modo a criar um caixão perdido.

As esquadrias de ferro, que vão do piso ao teto e de pilar a pilar, seguem um desenho fracionado segundo linhas horizontais. Também horizontal é a abertura da sala voltada para a rua, situada ao nível do observador enquanto sentado.

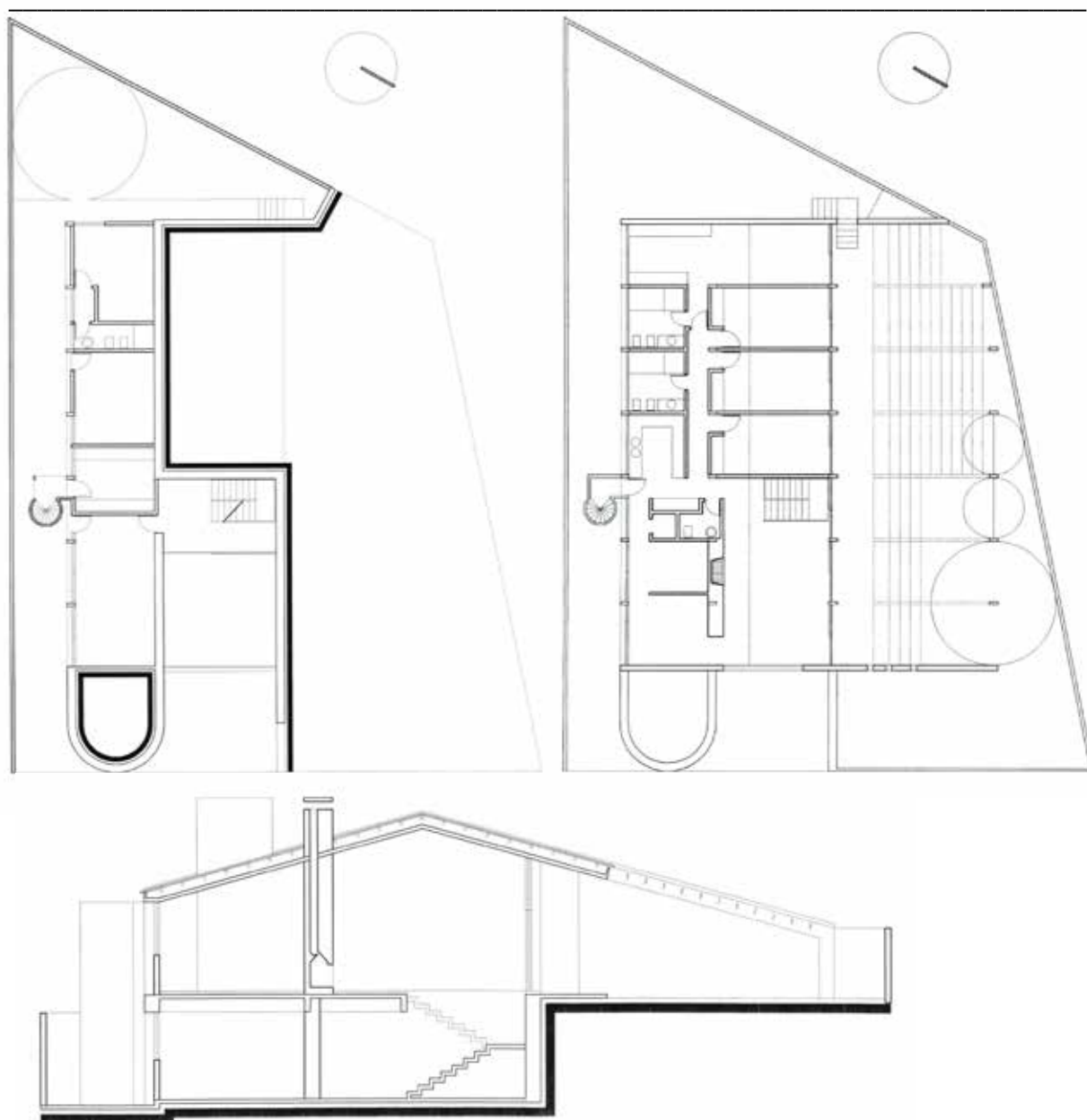


Fig.223: planta de subsolo: voltado para a rua têm-se a garagem e um escritório. As demais peças são de serviço.

Fig.224: planta térreo; oito pórticos em concreto aparente determinam sete naveas transversais. As principais partes do programa estão voltadas para o jardim lateral, situado junto à face norte. **Fig.224 A:** corte transversal.

15.4) CASA MÁRIO PETRELLI:.....1964

Curitiba, PR; Rua Carmelo Rangel nº444, Bairro Batel.

Luiz Forte Netto
José Maria Gandolfi
Francisco Moreira
Roberto Luiz Gandolfi

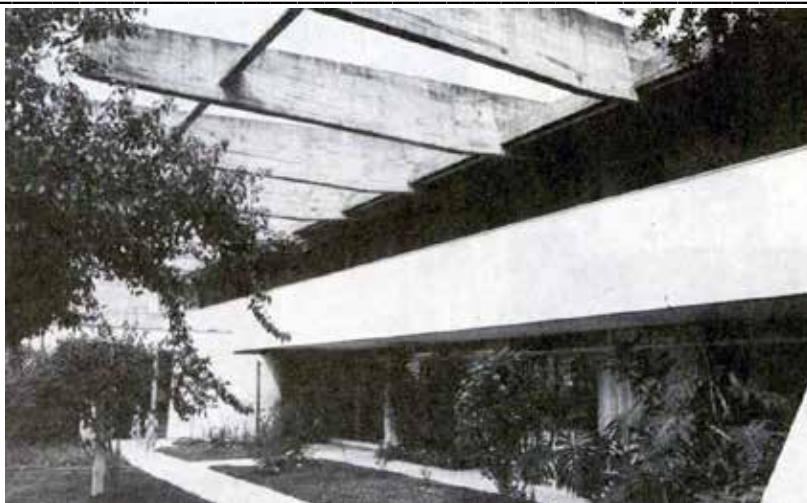


Fig.225: Casa Mário Petrelli; vista da parte posterior, conformada por dois pavimentos: um térreo que abriga as partes sociais do programa; e o superior, que acomoda os quartos. Observar as vigas em concreto aparente que se lançam em balanço.

Fig. 226 e 227: Casa Mário Petrelli; vista frontal. Observar o volume avançado da garagem e a caixa d'água em forma de pirâmide invertida.

O ano de 1964 traria uma série de fatos importantes para a dupla Forte e Gandolfi, a começar pela chegada de Roberto Gandolfi a Curitiba, irmão caçula de José Maria, que se graduara junto à Faculdade Mackenzie em 1962. A Casa Mário Petrelli, além de marcar o primeiro projeto deste arquiteto em Curitiba, também representaria um dos últimos realizados por Francisco Moreira junto aos colegas de São Paulo, uma vez que este abandonaria a arquitetura e passaria a se dedicar aos negócios da família.

Este projeto, assim com as casas Ayrton Araújo (1965), Guido Weber (1965) e Jacks Zitronenbatt (1966), vêm na esteira dos trabalhos executados junto ao Santa Mônica Clube de Campo, sociedade que servia às classes mais abastada da cidade. Há nestes trabalhos uma coerência de ações que se revelam: nas soluções espaciais; nos materiais aplicados, nas formas e sistemas estruturais.

Com cerca de 600,00m² e situada na Carmelo Rangel, uma das ruas mais sofisticadas do tradicional Bairro Batel, a Casa Mário Petrelli apresenta-se como um verdadeiro mostruário de formas inusitadas e espaços inesperados. Em terreno em declive voltado para a face norte, os arquitetos resolvem a casa em três níveis: um frontal, no mesmo plano da rua, onde se localizam: garagem, hall, escritórios e, a meio nível deste, dois pavimentos na parte posterior do lote: o térreo que abriga as funções sociais e o superior, destinado aos quartos. Um grande vazio ajardinado e iluminado por abertura na cobertura ocupa a parte central da casa. Segundo os arquitetos, estes níveis "intercomunicam-se integrados dentro

de uma concepção barroca de formas e de continuidade espacial, sempre surpreendente⁶³. Três paredes em forma de ferradura abrigam o lavabo, a sala de estudos e a sala de jantar.

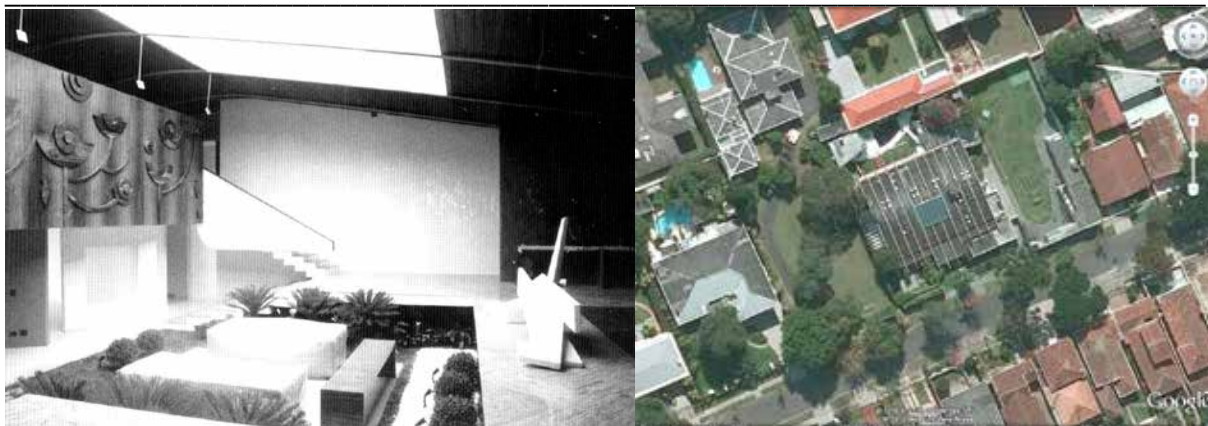


Fig.228: Vista do vazio central ocupado por jardim iluminado por abertura na cobertura. À esquerda o mezanino conformado pelo piso elevado dos quartos.

Fig.229: Vista aérea atual da casa, obtida pelo *Google Earth*. Observar que o pavilhão a leste foi anexado ao corpo da casa recentemente.

Há também o uso de materiais como: a madeira nos pisos e esquadrias dos quartos; o vidro temperado nas aberturas das salas; os muros de pedra bruta (que nascem no interior da casa e se expandem para os jardins periféricos); paredes rebocadas em cor branca e o concreto aparente nas vigas e lajes da cobertura. Este material também comparece em elementos escultóricos como: a caixa d'água (uma pirâmide invertida suspensa sobre a cobertura); gárgulas proeminentes; floreiras e lareira. O recurso plástico de maior destaque, no entanto, fica por conta da estrutura da cobertura em duas águas, resolvida por meio de vigas planas e paralelas em concreto aparente, que, além de se revelarem externamente ao corpo da casa, também se projetam muito além do final dos beirais, de modo a suportar um plano inclinado que faz função de proteção solar.

Estes foram alguns dos recursos utilizados pelos arquitetos para conquistar o gosto burguês curitibano, sem, no entanto, abrir mão de muitas das características brutalistas já presentes em seu modo de atuar.

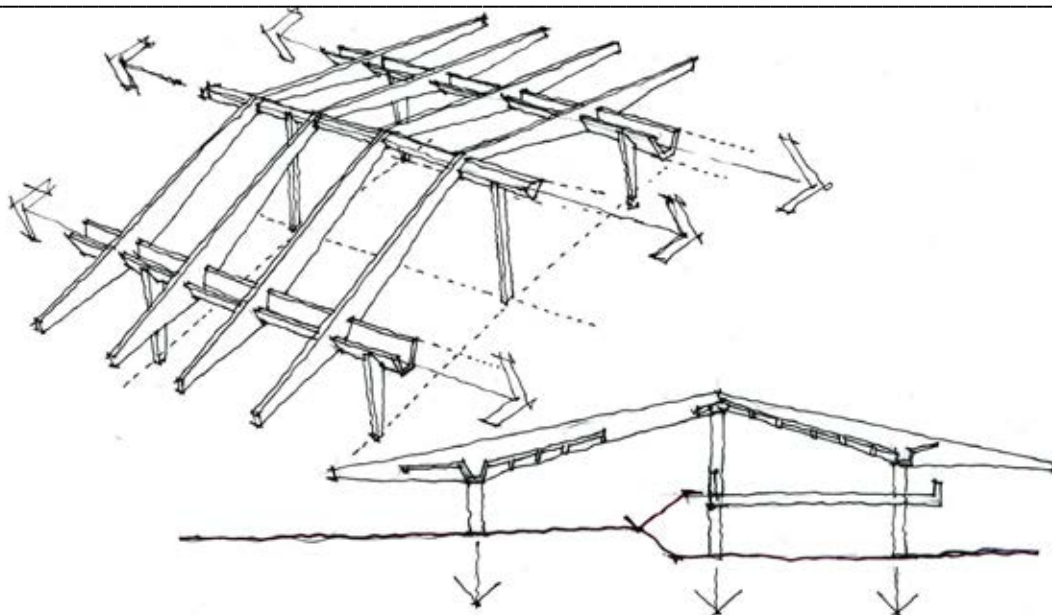


Fig.230: representação da estrutura em concreto armado e aparente, utilizada na casa. Observar as vigas calha capazes de suportar grande vão. Estas, por sua vez, apóiam várias vigas planas e paralelas que se lançam em balanço.

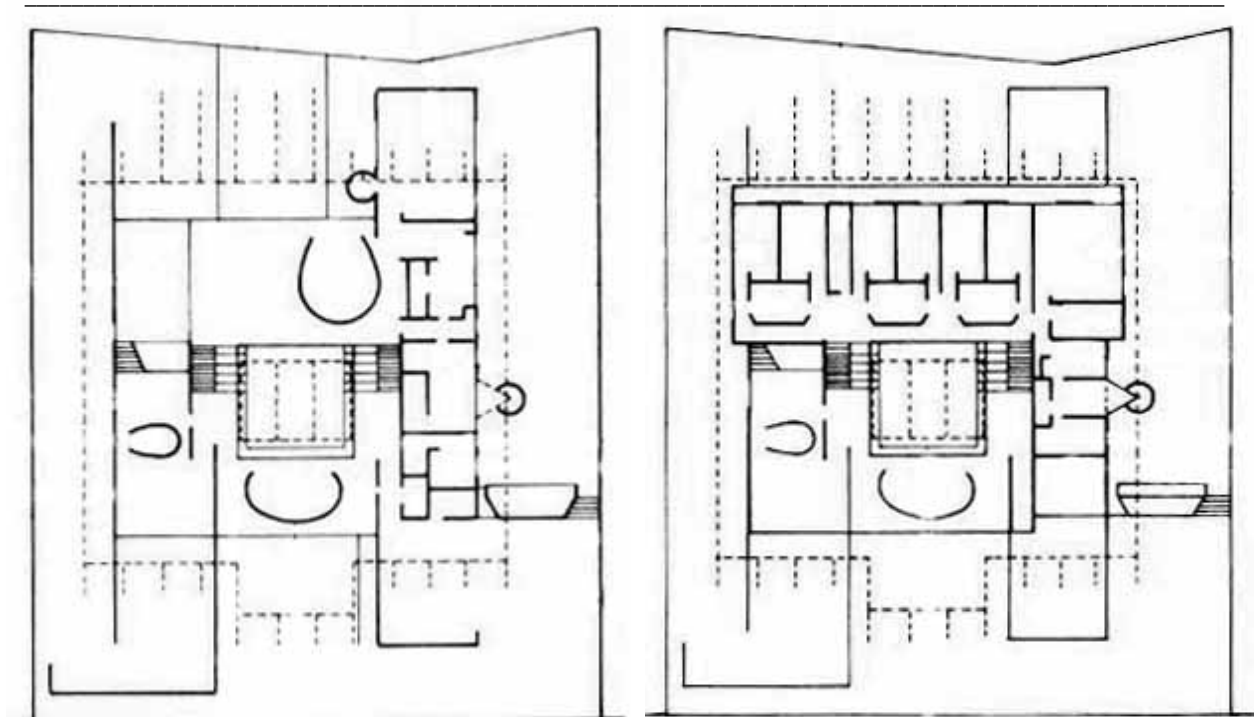


Fig. 231: Casa Mário Petrelli; planta pavimento térreo. A casa se organiza em torno de um vazio central. O setor social fica na parte posterior da casa; a ala à leste (dir.) abriga as dependências de serviço e garagem. Na parte frontal estão a sala de estudos, o escritório e o hall de acesso.

Fig. 232: Casa Mário Petrelli; planta pavimento superior: em formato de "L", têm-se os quartos ao norte e parte dos aposentos de serviço à leste. O restante é ocupado pelo vazio conformado pelo mezanino.

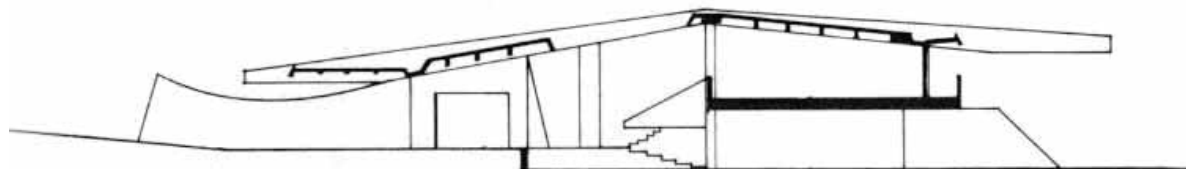


Fig. 233: Casa Mário Petrelli; corte longitudinal demonstrando o aproveitamento do declive do terreno pelos três níveis propostos: na parte posterior têm-se os quartos no nível superior e as salas junto ao terreno. Observar a declividade das lajes nervuradas da cobertura, organizadas de modo a lançar as águas pluviais em duas vigas calha. Notar ainda a conformação das vigas, que se lançam em balanço muito além do perímetro da laje de cobertura.

Ainda mais contundente que na Casa José de Freitas Neto (1962), pode-se observar na Casa Mário Petrelli como o ideário brutalista foi inserido nos programas ligados à habitação unifamiliar, em Curitiba. Como aqui já se antecipou esta ação ocorreria diferentemente de São Paulo, cidade em que os arquitetos, adeptos da corrente brutalista, utilizariam o programa residencial como um laboratório de pesquisas ligadas à pré-fabricação em concreto, à fabricação em série ou à possibilidade de adensamento populacional. As casas paulistas, mesmo as maiores e mais sofisticadas, sempre mostrariam uma radical crueza de soluções organizacionais e de esqueletos estruturais, sendo invariavelmente envelopadas por formas rigorosamente cúbicas que, frequentemente se mostravam arredias aos espaços públicos urbanos.

As casas curitibanas desse período mostram-se mais barrocas, mais abertas e constituídas por vários materiais. Embora a arquitetura seja pensada à partir da estrutura, esta e os diferentes elementos em concreto aparente são utilizados como oportunidades para se criar formas sob efeitos escultóricos.

15.5) CONDOMÍNIO MATEUS LEME:.....1964

Curitiba, PR; Rua Mateus Leme esq. Rua David Carneiro; Bairro São Francisco.

Jaime Lerner e Rafael Dely

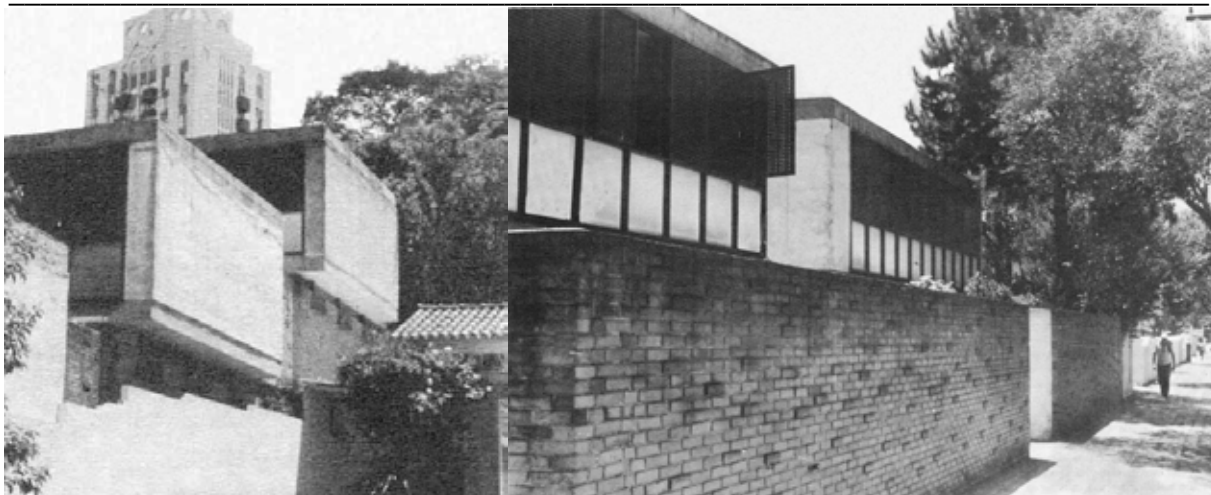


Fig.234: Condomínio Mateus Leme (1964): Vista lateral demonstrando o escalonamento dos seis apartamentos, situados em três níveis distintos, dois a dois. Observar o balanço lateral conformado pelo piso superior.

Fig.235: Vista frontal do Condomínio Mateus Leme. Observar a fenda central que conduz ao caminho de acesso aos diversos apartamentos. Os materiais aplicados são: o tijolo à vista nos muros periféricos; o concreto aparente nas vigas e lajes; as paredes do volume em alvenarias de tijolos rebocados e pintados em branco; e esquadrias em madeira.

Próximo ao fundo de vale conformado pelo rio Barigui, no Centro Cívico, o conjunto de seis edificações foi implantado em terreno trapezoidal de esquina sob forte active. Foi esta condição topográfica que direcionou a solução do projeto, em que se verifica a definição de três platôs elevados, cada um destes destinados a duas casas lado a lado. Estes platôs foram definidos de modo que o pavimento superior da primeira linha de casas nivela-se ao pavimento térreo das casas imediatamente superiores. Jardins em fita separam as linhas de casas. Note-se que esta implantação escalonada permite que a vista do pavimento superior de cada residência se conserve desimpedida.

Devido à forma trapezoidal do terreno, a dimensão das casas diminui à medida que estas se elevam em direção à parte posterior do lote. Observe-se que um caminho central para pedestres atua como acesso para as residências. Devido ao escalonamento vertical e ao deslocamento transversal resultado do formato irregular do terreno, este caminho de acesso, composto por escadarias desencontradas, acabou por se tornar um exemplo concreto de "*promenade architecturale*". Mantidas as devidas proporções, não há como deixar de se lembrar dos projetos de Le Corbusier para Sainte-Baume (1948) e Roq e Rob (1949), criados para os terrenos inclinados da costa sul francesa.

As formas cúbicas e os materiais de construção aplicados, compostos por materiais naturais como a madeira das esquadrias, o tijolo à vista dos muros, e a estrutura em concreto aparente, também remetem às experiências brutalistas influenciadas por Roq e Rob e Unidade de Habitação de Marselha, entre estas o condomínio de casas escalonadas *Halen* (1955-1961), projetado pelo Atelier 5⁶⁴ e construído em *Flamatt*, próximo a Berna, na Suíça; ou ainda, os apartamentos em *Ham Commom* (1955-1958), próximo à Londres, projetados por James Stirling e James Gowan.

No Condomínio Mateus Leme, repete-se um dos argumentos comuns ao brutalismo paulista, verificado no prisma cúbico elevado conformado por lajes planas e balanços periféricos. As empenas laterais cegas e a frente tomada por aberturas contínuas também está presente, aqui definida por caixilharia contínua de madeira, com venezianas e peitoril em chapas de fibrocimento.

Por fim, deve-se lembrar que Jaime Lerner e Rafael Deli pertenciam à primeira turma especial do CAU UFPR, exclusivamente constituída por engenheiros civis, que se graduaria no final de 1964, ano de criação desta obra. A linguagem brutalista, portanto, verificada entre alguns dos professores daquela escola, entre eles Luiz Forte Netto, tornava-se corrente também entre seus primeiros alunos formados.

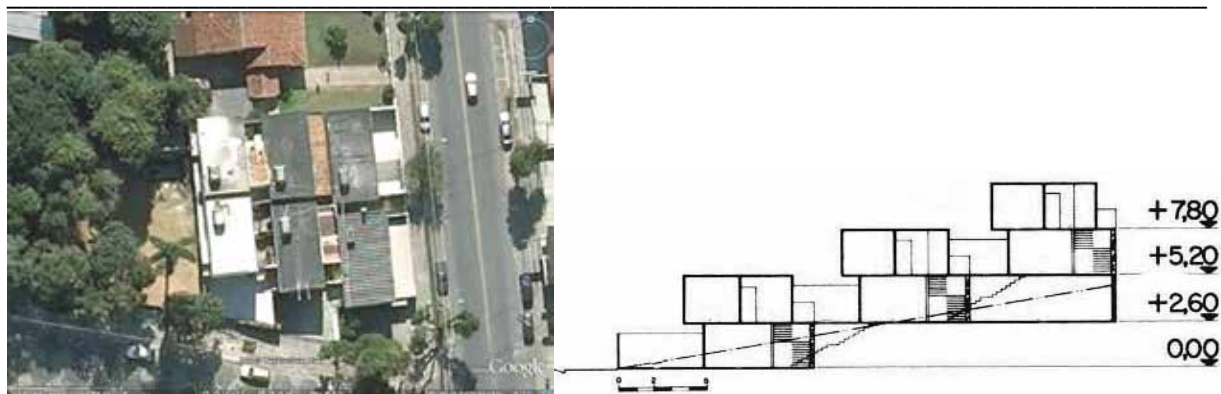


Fig. 236: foto aérea retirada do *Google Earth*, representando a situação do condomínio junto à esquina da Rua Mateus Leme.
Fig. 237: corte longitudinal demonstrando o aproveitamento do terreno em forte acíve e a definição de três platôs para a implantação das seis casas unifamiliares. O caixão posterior situado no nível 2,60 tem função de garagem coletiva.

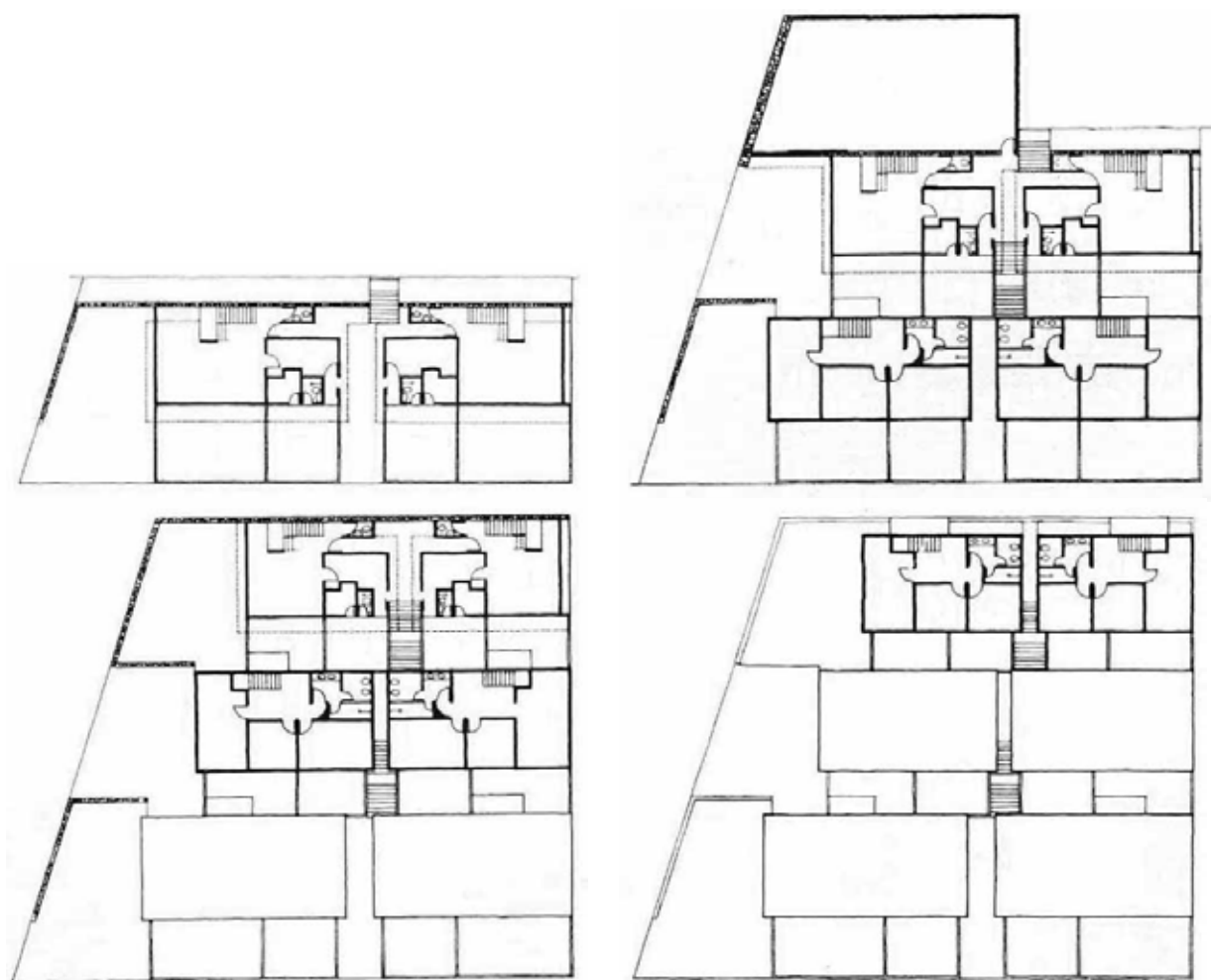


Fig. 238: (sup. esq.) planta nível 0,00: térreo (circulação central descoberta, hall, lavabo, sala, área de serviços e jardins).

Fig. 239: (sup. dir.) planta nível 2,60: superior (três quartos, banheiro múltiplo uso e hall escadas).

Fig. 240: (inf. esq.) planta nível 5,20;

Fig. 241: (inf.dir.) planta nível 7,80.

15.6) CONCURSO NACIONAL CENTRO COMERCIAL DO PORTÃO:.....1964

Curitiba, PR; Av. Kennedy, Bairro Portão/ agosto de 1964

2º prêmio:

arq. Luiz Forte Netto

arq. José Maria Gandolfi

arq. Roberto Luiz Gandolfi

eng. Lubomir Ficinski Dunin

José Hermeto Palma Sanchotene (colaborador)

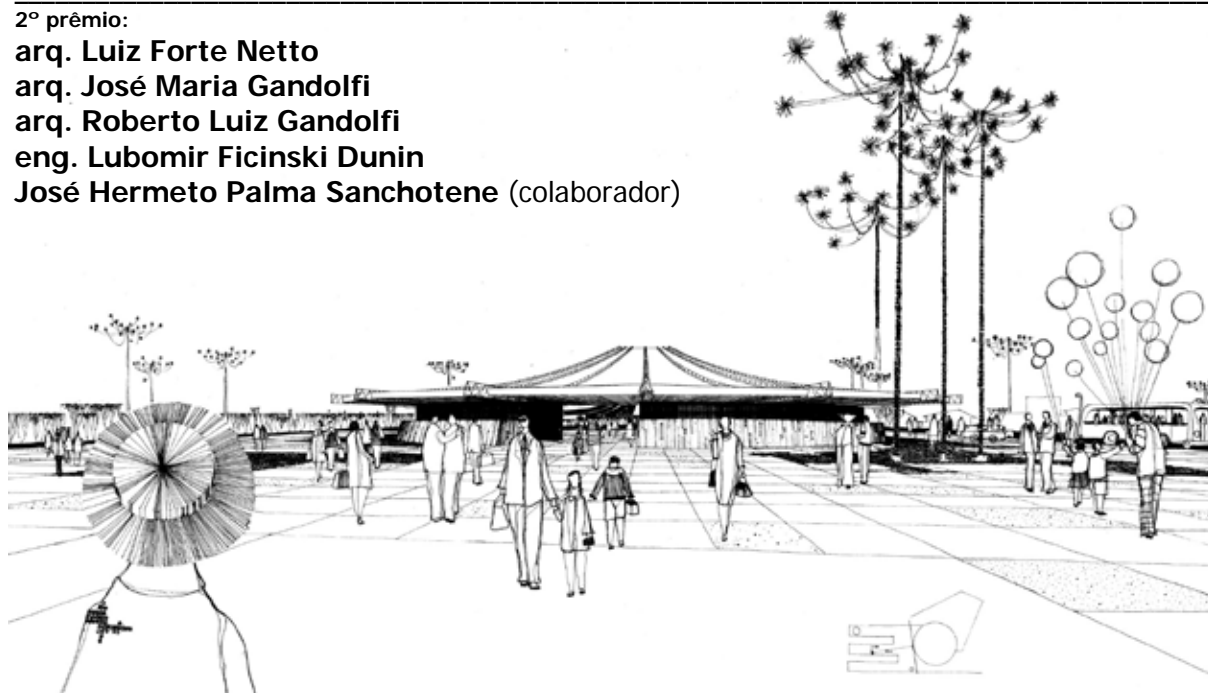


Fig.242: 2º prêmio concurso Centro Comercial do Portão. Perspectiva externa.

Em 1964, no transcorrer da gestão do engenheiro civil Ivo Arzua Pereira na Prefeitura Municipal de Curitiba, estabeleceu-se o concurso para o Centro Comercial do Portão. Tratava-se de um centro de negócios voltado para o abastecimento de produtos alimentícios de uso diário e de prestação de serviços aos consumidores do Portão, bairro antigo e densamente povoado, distante do centro da cidade.

Além de oferecer facilidades comerciais às classes de baixa renda, o novo edifício também deveria propiciar espaços para recreação infantil, uma antiga reivindicação da população local. Note-se que o Centro Comercial do Portão⁶⁵ surgia como uma obra isolada, nascida como tentativa de aplacar as pressões populares por soluções locais, uma vez que o antigo Plano Agache⁶⁶ (1941-1943) não mais surtia qualquer efeito perante as reais necessidades da cidade. Estas ações isoladas e, muitas vezes desconstruídas, cessariam apenas com a criação do Plano Diretor de Curitiba, que teria seu estudo preliminar realizado no ano seguinte, em 1965, por meio de concurso público nacional.

O concurso foi promovido pela Companhia de Urbanização de Curitiba (URBS), criada em 1963, e organizado pelo IAB PR, que teve seu departamento regional inaugurado naquele mesmo ano⁶⁷. Vale lembrar que a UFPR, por meio do recém criado CAU UFPR, também ajudaria na organização do evento, uma vez que o concurso se apresentava como um fato inédito na história da cidade. A banca de jurados foi composta pelos arquitetos Alberto Botti (1931-) e Eduardo Corona (1920-2001), respectivamente representantes do IAB SP e IAB Nacional, e Elgson Ribeiro Gomes, representante do IAB PR. O professor do CAU UFPR, Cyro I. Corrêa de Oliveira Lyra, foi o arquiteto consultor do concurso, que teve a participação de vinte anteprojetos vindos de todo o Brasil⁶⁸.

O terreno em questão, com leve declive para os fundos, localizava-se em área privilegiada junto ao ponto focal do bairro Portão, na esquina conformada pelo cruzamento da Avenida Presidente Kennedy e a Rua Lourival Portella Natel. Quinze anos depois e a poucos metros dali, na esquina da Avenida Kennedy com a Av. República da Argentina, a Prefeitura Municipal de Curitiba construiria o Terminal de Transportes do Portão, projetado

por Marcos Prado, um dos arquitetos vindos de Belo Horizonte especialmente para a criação do CAU UFPR, em 1962⁶⁹.

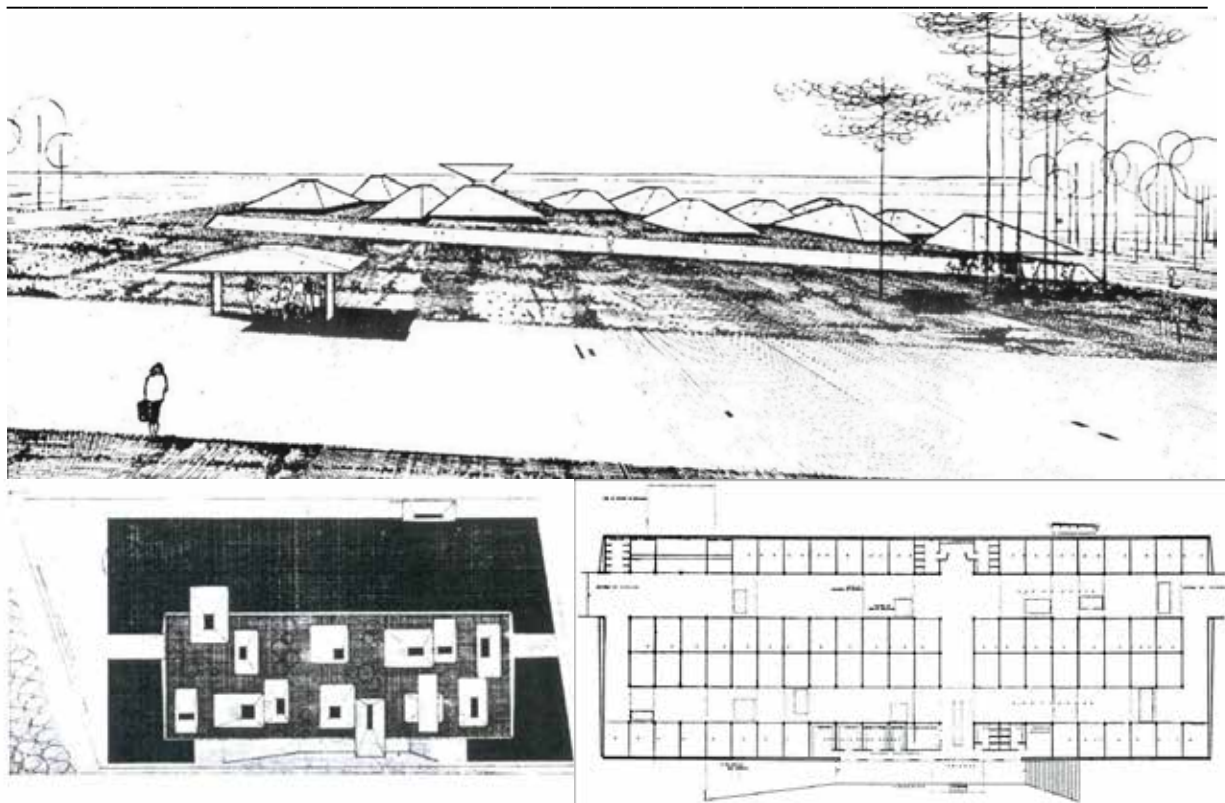


Fig.243: 1º prêmio concurso Centro Comercial do Portão: Manoel Roberto Siqueira de Figueiredo e Noêmio Xavier da Silveira Filho. Vista da Avenida Kennedy. O edifício surge na paisagem como plataforma elevada. Sobre o terraço jardim destacam-se troncos de pirâmide em concreto aparente, responsáveis por dotar o edifício de luz e ventilação naturais. Em subsolo semi-enterrado encontram-se as bancas comerciais.

Fig.244: planta de cobertura; A face norte, voltada para rua pacata, abriga rampa e escada de acesso. Um dos troncos de pirâmide avança em balanço marcando o acesso principal. Na face sul, voltada para a Av. Kennedy, destaca-se um pequeno restaurante aberto para o jardim e coberto por um prisma em balanço.

Fig.245: planta do subsolo. Rígida modulação demarca a posição dos pilares e as baias comerciais.

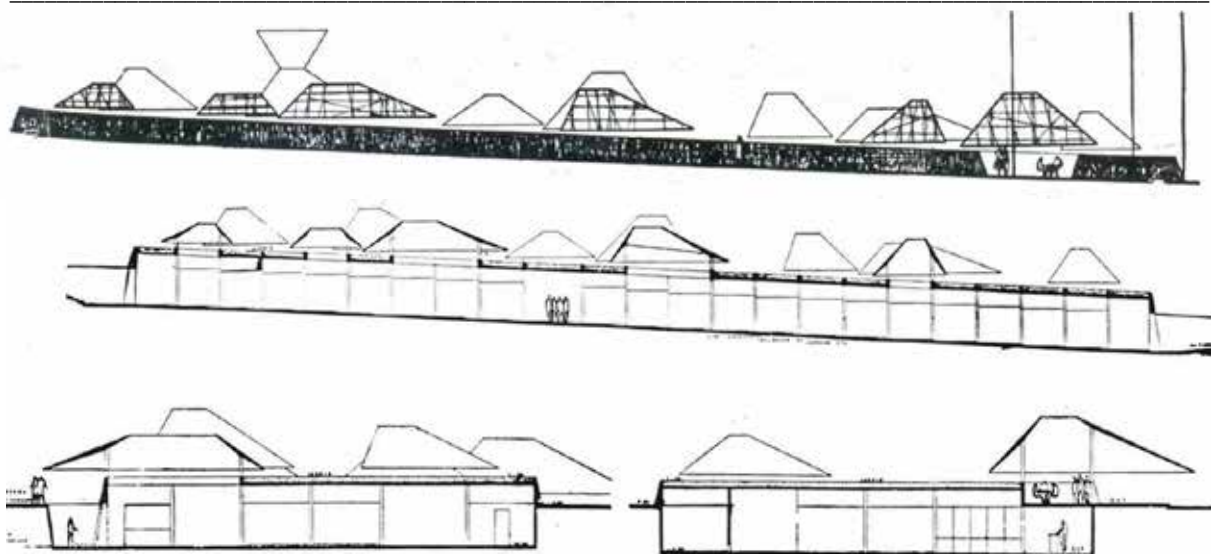


Fig.246: 1º prêmio concurso Centro Comercial do Portão: elevação fachada sul.

Fig.247: corte longitudinal. Observar que o edifício (piso e cobertura) acompanha o declive existente no terreno.

Fig.248: corte transversal passando pelo hall de acesso; corte transversal passando pelo restaurante elevado.

O júri concedeu o primeiro prêmio para a proposta elaborada por uma dupla de jovens arquitetos paulistas: Manoel Roberto Siqueira de Figueiredo e Noêmio Xavier da Silveira Filho. A proposta apresentava um edifício prismático sob base retangular em proporção de três para um, paralelo à Av. Kennedy. Semi enterrado e constituído de modo a acompanhar o declive natural do terreno, o edifício apresenta como cobertura uma laje em terraço jardim submetida à varias perfurações retangulares de diferentes dimensões e distintas posições. Estas perfurações são recobertas por troncos de pirâmide em concreto aparente, que, por meio de pilaretes, flutuam logo acima da plataforma ajardinada, de modo a possibilitar uma fenda ventilante entre ambas. Pela presença de materiais translúcidos situados em suas partes superiores, estes troncos de pirâmide atuam como canhões de luz natural. A estrutura interna ocorre por meio de pilares seriados sob pequenos vãos, adequados à acomodação das baias comerciais do mercado. Segundo justificativa do júri, o prêmio lhe foi conferido exatamente pelo senso de economia, escala correta, proteção térmica e adequação ao programa requisitado.

O 2º lugar caberia à equipe de arquitetos locais, constituída por Forte Netto e os irmãos Gandolfi, todos, paulistanos recém imigrados. A equipe seria complementada ainda pelo engenheiro Lubomir Ficinski Dunin, que receberia seu diploma de arquiteto apenas no ano seguinte, em 1965, e pelo estudante José Sanchotene, então estagiário do escritório Forte & Gandolfi. Sanchotene e Dunin, como aqui já se falou, fariam parte da primeira geração de arquitetos genuinamente curitibanos, graduados pelo CAU UFPR a partir de 1965.

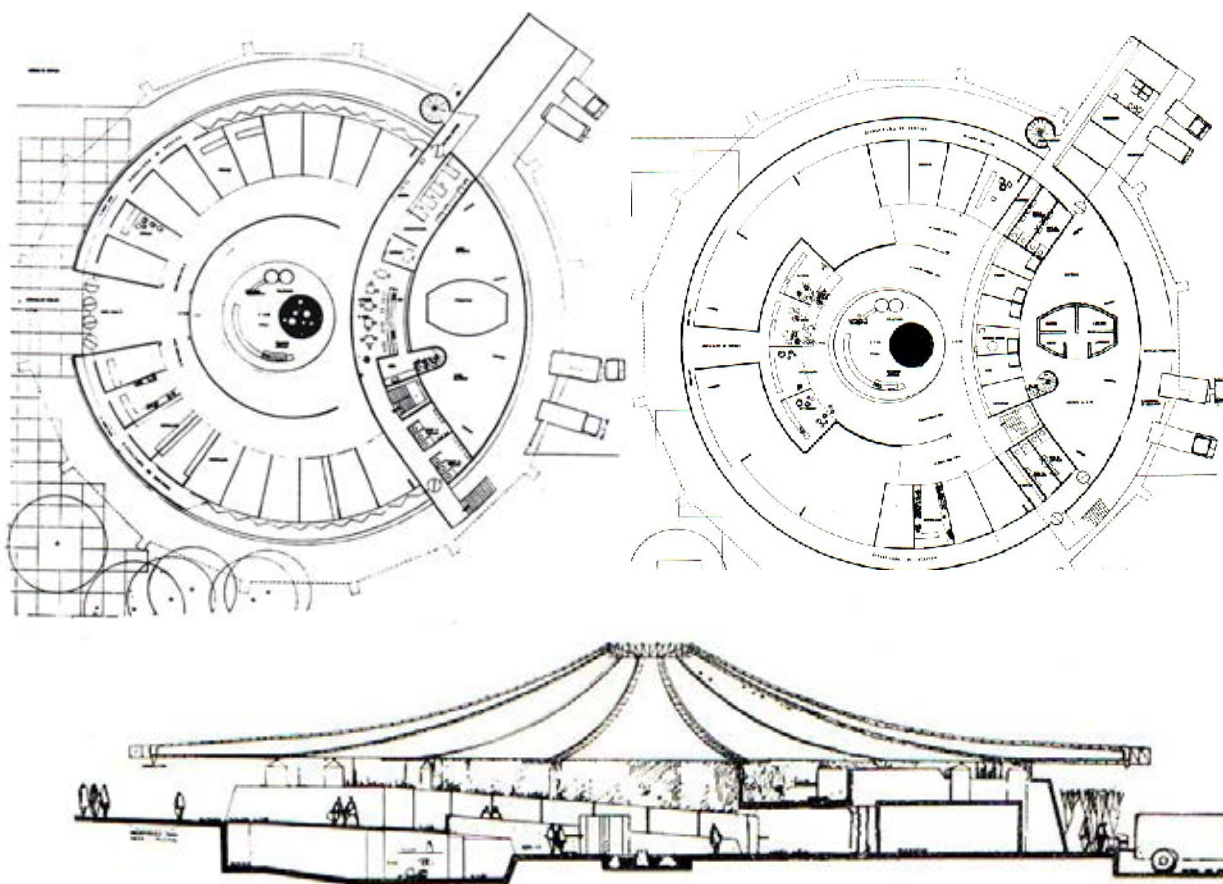


Fig. 249: 2º prêmio: Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi e Lubomir Ficinski Dunin; planta térreo.

Fig. 250: planta subsolo. Observar a praça central e as lojas periféricas situadas sobre uma rampa de suave inclinação.

Fig. 251: corte transversal. observar cobertura circular em estrutura metálica apoiada contra anel de compressão central.

A solução da equipe baseia-se numa releitura dos espaços urbanos de encontro, desenvolvidos ao longo da história, vindos desde a ágora grega, passando pelo fórum romano e pelas praças medievais. A idéia de uma cobertura única, organizada como uma tenda capaz de proteger uma praça que surge da fusão de espaços internos e externos determinou a forma final do edifício. O mercado, portanto, surge sob a forma de um circo, em planta circular. Vigas tridimensionais em treliça metálica descarregam suas cargas contra um anel de compressão central. Levemente recurvadas, no extremo oposto apóiam-se contra pilares em concreto aparente, de sorte a conformar amplos balanços periféricos. A luz natural penetra pela parte central da cobertura e pela cumeeira conformada pelas treliças metálicas de seção triangular. As baias comerciais periféricas organizam-se em torno de uma praça aberta. Uma ala de serviços, destinada à recepção de cargas, vestiários e depósitos, surge sob a forma de um bumerangue. Em sua parte côncava, situada na parte mais baixa do terreno, situam-se as plataformas de carga e descarga de caminhões.

O 3º lugar foi conquistado por outra equipe de São Paulo, formada por Rubio Morales, Gustavo Gama Monteiro (1925-) e Fábio Kok de Sá Moreira. Propunha como cobertura uma seqüência de esbeltas abóbadas de canhão em concreto aparente. Note-se que o arquiteto carioca Gustavo Gama, que se graduara pela Faculdade Nacional de Arquitetura da Universidade do Brasil, em 1949, já residia em Curitiba desde meados da década de 1950, prestando serviços para a Fundação Paranaense de Imigração e Colonização, órgão do Governo do Paraná que desenvolvia projetos de urbanização para a região oeste do Estado, nova fronteira agrícola em processo de expansão. Gustavo Gama também seria um dos fundadores do CAU UFPR, escola onde atuaria como professor titular de Planejamento Urbano e Paisagismo por trinta e três anos.



Fig. 252: 3º prêmio: Adolpho Rubio Morales, Gustavo Gama Monteiro e Fábio Kok de Sá Moreira. Observar edifício em monobloco coberto por abóbadas (concreto aparente) em série. Perspectiva.

O 4º lugar também coube a uma equipe paulista: Edmundo Lucio Giordano, Nelson Andrade, Satio Fujii e Wilson Edson Jorge. A proposta apresentada tem por precedência a Casa Ivo Viterito, de Artigas e Cascaldi, construída em 1962. Trata-se de um edifício tipo monobloco, em que, paralelas entre si, duas vigas parede, em concreto aparente, são apoiadas sobre quatro pilares em tronco de pirâmide, de maneira a possibilitar amplo vão central e proeminentes balanços laterais. Vigas transversais de menor altura suportam lajes nervuradas, que cobrem o vão livre central. Ainda mais evidente que nas demais propostas premiadas, percebe-se aqui a nítida influência da arquitetura brutalista. Wilson Edson Jorge, que na época do concurso era recém formado pela FAU USP, atualmente é, entre outras atividades, professor daquela instituição.

As características brutalistas também estão presentes no projeto premiado em 5º lugar, elaborado por outra equipe de jovens arquitetos paulistas egressos da Faculdade de Arquitetura Mackenzie: Sami Bussab, Kalil Dabbab Neto, Airton Klerman e José Magalhães Jr. Mais tarde, Sami Bussab estabeleceria parceria profissional com Pedro Paulo de Mello Saraiva.

Três anos depois desta concorrência, por ocasião do concurso nacional para a sede da Petrobrás, a dupla vencedora do Centro Comercial do Portão (Siqueira de Figueiredo e Noêmio Xavier) estaria classificada entre as cinco equipes finalistas, que contava ainda com os paranaenses Roberto Gandolfi e José Sanchotene.

O Centro Comercial do Portão, no entanto, foi utilizado para suas funções originais por pouco tempo, tendo sido transformado em um centro de ciências naturais, alguns anos depois. Este edifício que, por suas inovações, precocidade e linguagem contundente, foi citado entre as obras brutalistas selecionadas para a Tese de Doutorado de Ruth Verde Zein, foi demolido em 2008, dando lugar a um edifício comercial privado de menor importância.

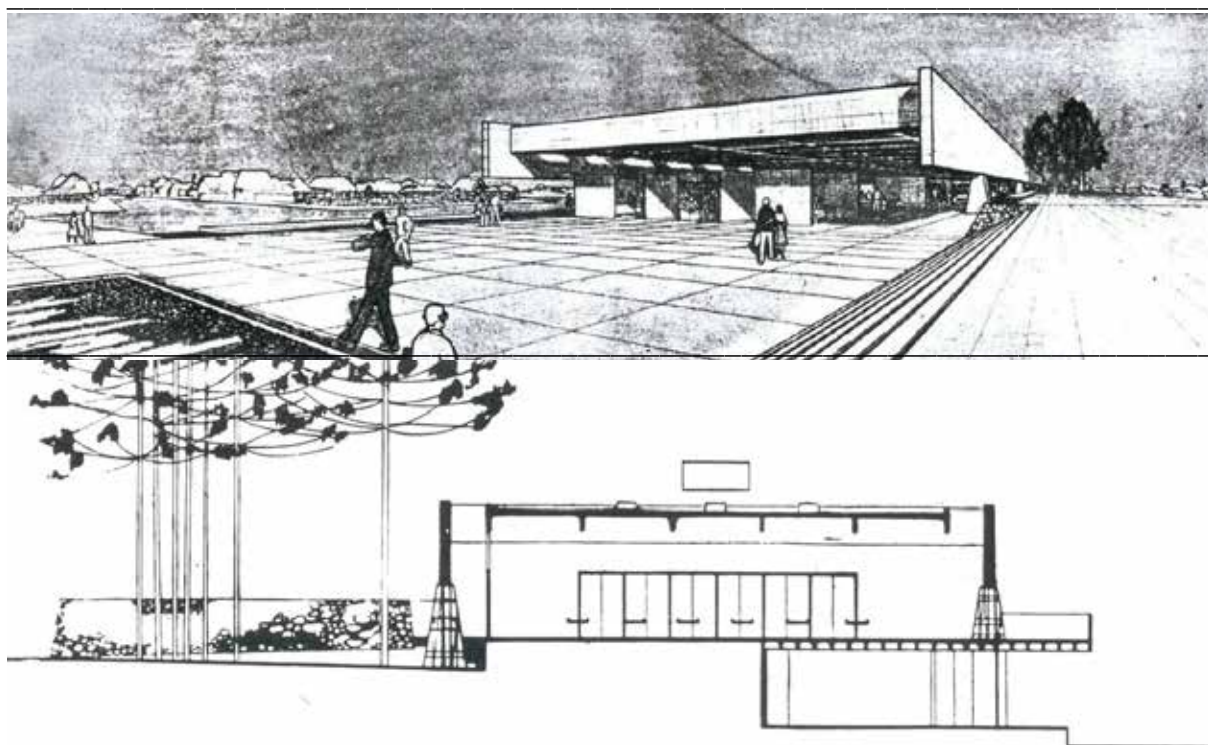


Fig.253: 4º prêmio: Edmundo Lucio Giordano, Nelson Andrade, Satio Fujii e Wilson Edson Jorge. Edifício resultado de expressiva estrutura em concreto aparente. Duas vigas paralelas descansadas contra poucos apoios suportam ampla cobertura em laje nervurada.

Fig.254: 4º prêmio: corte transversal. Parte do terreno em declive é utilizada para depósitos e plataforma para carga e descarga.

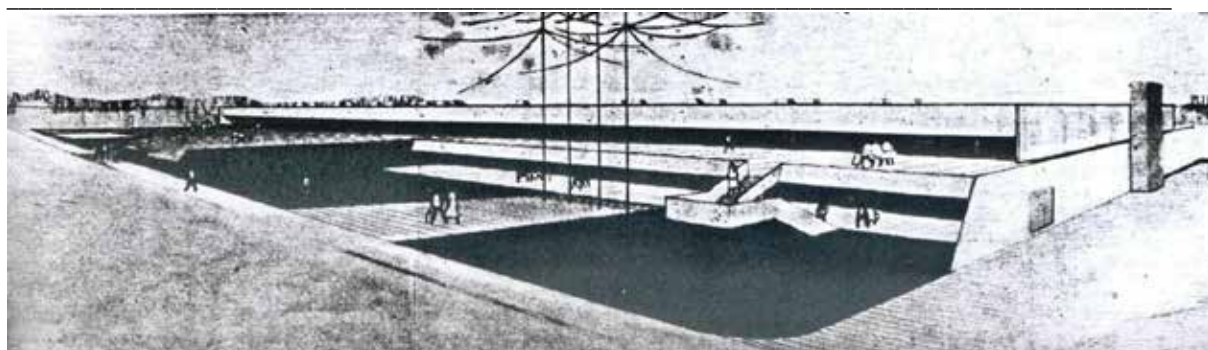
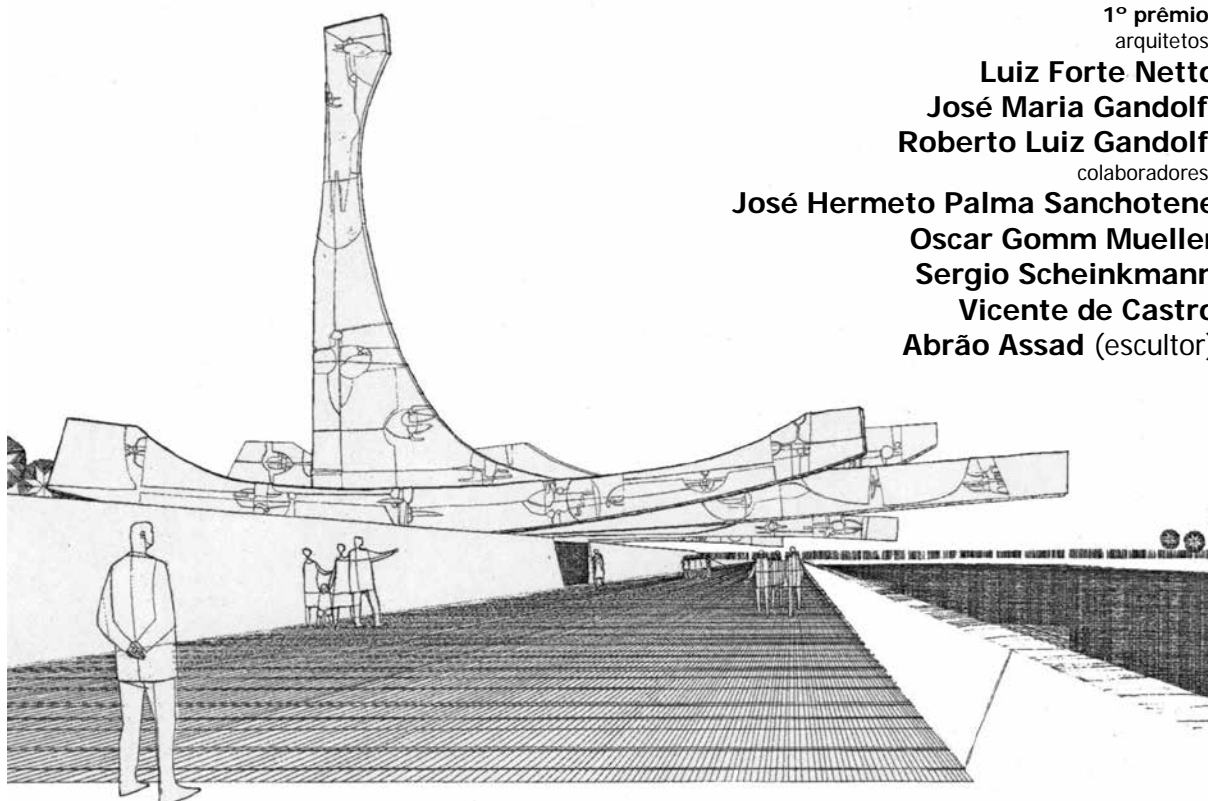


Fig.255: 5º prêmio: Sami Bussab, Kalil Dabbab Neto, Airton Klerman e José Magalhães Júnior. Perspectiva externa. Edifício monobloco em concreto aparente e estruturas expressivas.

15.7) CONCURSO MONUMENTO À FUNDAÇÃO DE GOIÂNIA:.....1964

Goiânia, GO/ 6 setembro de 1964.



1º prêmio:
arquitetos:

Luiz Forte Netto
José Maria Gandolfi
Roberto Luiz Gandolfi

colaboradores:

José Hermeto Palma Sancho
Oscar Gomm Mueller
Sergio Scheinkmann
Vicente de Castro
Abrão Assad (escultor)

Fig.256: 1º prêmio concurso Monumento à fundação de Goiânia, 1964: Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi. A assessoria para a solução da estrutura em concreto armado foi dada pelo Escritório Técnico Freitas e Esperandio. Perspectiva externa. A abertura no paredão à direita dá acesso ao Museu do Monumento.

Monumentos são construções que se destinam a transmitir à posteridade a memória de fato ou pessoa notável⁷⁰. Algumas destas obras foram importantes para a história da arquitetura moderna, entre estes o Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, projetado por Mies van der Rohe e construído em Berlim, em 1926⁷¹.

O concurso para o Farol de Colombo, em Santo Domingo⁷², na República Dominicana, ocorrido entre 1928 e 1931, não deixou de ser importante para o surgimento da arquitetura moderna no Brasil, uma vez que trouxe Frank Lloyd Wright, um dos integrantes da banca de jurados, por vários meses ao Brasil. Embora não premiado, Flávio de Carvalho seria mencionado entre os finalistas por seu projeto que se apropria de elementos da arquitetura de vanguarda, entre estes: Sant' Elia, os construtivistas, Mendelsohn e Poelzig⁷³.

Entre as obras importantes para o surgimento da arquitetura brutalista no Brasil, deve-se citar o Monumento aos Pracinhas (Monumento aos Mortos da Segunda Guerra Mundial), inaugurado em 1960, no Rio de Janeiro. Este monumento resultou de concurso ocorrido em 1952, vencido por Helio Ribas Marinho e Marcos Konder Neto. Nesta edificação, o resultado plástico nasce de solução estrutural contundente, com destaque para o portal monumental em forma da letra grega "Π", em concreto aparente.

Pode-se citar ainda o concurso internacional para o Monumento da *Playa Girón*, em Cuba, ocorrido em 1963/1964, destinado a celebrar a vitória contra a invasão à Baía dos Porcos, em 1962. Embora vencido por uma equipe polonesa, vale destacar o segundo lugar conquistado pela equipe de Fábio Pentead, complementada por Ubirajara Giglioli, José Ribeiro, Tito Lívio Frascino, Vasco de Mello e José Carlos Ribeiro de Almeida. Tratava-se de uma "flor em concreto armado aparente" sob enormes dimensões que, segundo a

interpretação de Fidel Castro, assemelhava-se ao “grito de vitória de uma multidão, repentinamente congelado no espaço”⁷⁴.

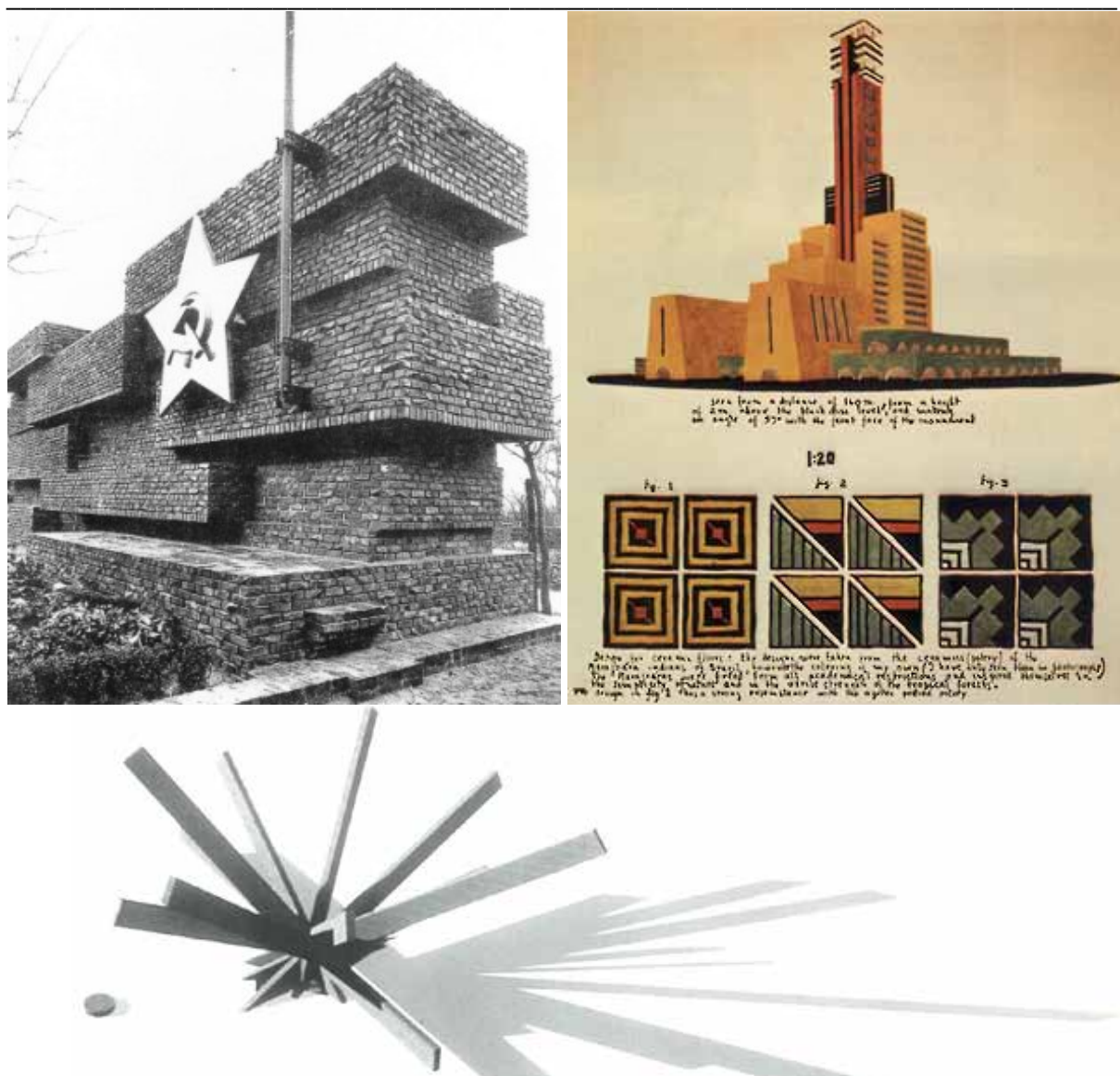


Fig. 257: Mies van der Rohe: Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo, 1926, Berlim. Vista externa.

Fig. 258: Flávio de Carvalho, proposta mencionada no concurso Farol de Colombo, ocorrido em Santo Domingo, capital da República Dominicana, entre 1928 e 1931. Perspectiva externa.

Fig. 259: Fábio Penteadó e equipe: Monumento da *Playa Girón*, em Cuba, ocorrido em 1963/1964. Vista da maquete.

O concurso para o Monumento à Fundação de Goiânia⁷⁵, ocorrido em 1964, também pode alinhar-se aos acima citados, dado ao momento muito especial então vivido pela arquitetura brasileira, visto tratar-se dos tempos de ascensão da arquitetura brutalista paulista.

Promovido pela Secretaria de Viação e Obras Públicas de Goiás e organizado pelo IAB/GO, o concurso teve por banca de jurados os seguintes arquitetos: Jaime Zettel (IAB/DF); Maurício Nogueira Batista (IAB/GB); e Eduardo Corona (IAB/SP). Além do monumento comemorativo, o programa abrangia ainda: um pequeno museu e o paisagismo da área, da qual também fazia parte o Bosque dos Buritis.

Lembre-se que a cidade de Goiânia desenvolvera-se segundo o plano urbanístico de Attilio Corrêa Lima, criado em 1934. A idéia de uma nova capital para o Estado de Goiás tinha por precedência o plano que deslocara a capital de Minas Gerais de Ouro Preto para Belo Horizonte, fundada em 1897. Assim como Ouro Preto, a antiga capital de Goiás,

também denominada Goiás, nascera da exploração de pedras preciosas e situava-se em uma região de topografia acidentada. O monumento, portanto, além de marcar as três décadas de desenvolvimento da nova capital, também deveria fazer menção à busca por desenvolvimento do centro-oeste do Brasil.

Após análise dos quinze trabalhos em concorrência, a ata, que foi divulgada em seis de setembro de 1964, apontou uma equipe paranaense como vencedora. Tratava-se da primeira vitória em concursos nacionais de arquitetura conquistada por arquitetos sediados em Curitiba. Luiz Forte Netto e os irmãos Gandolfi compareciam aqui auxiliados por alunos do CAU UFPR.

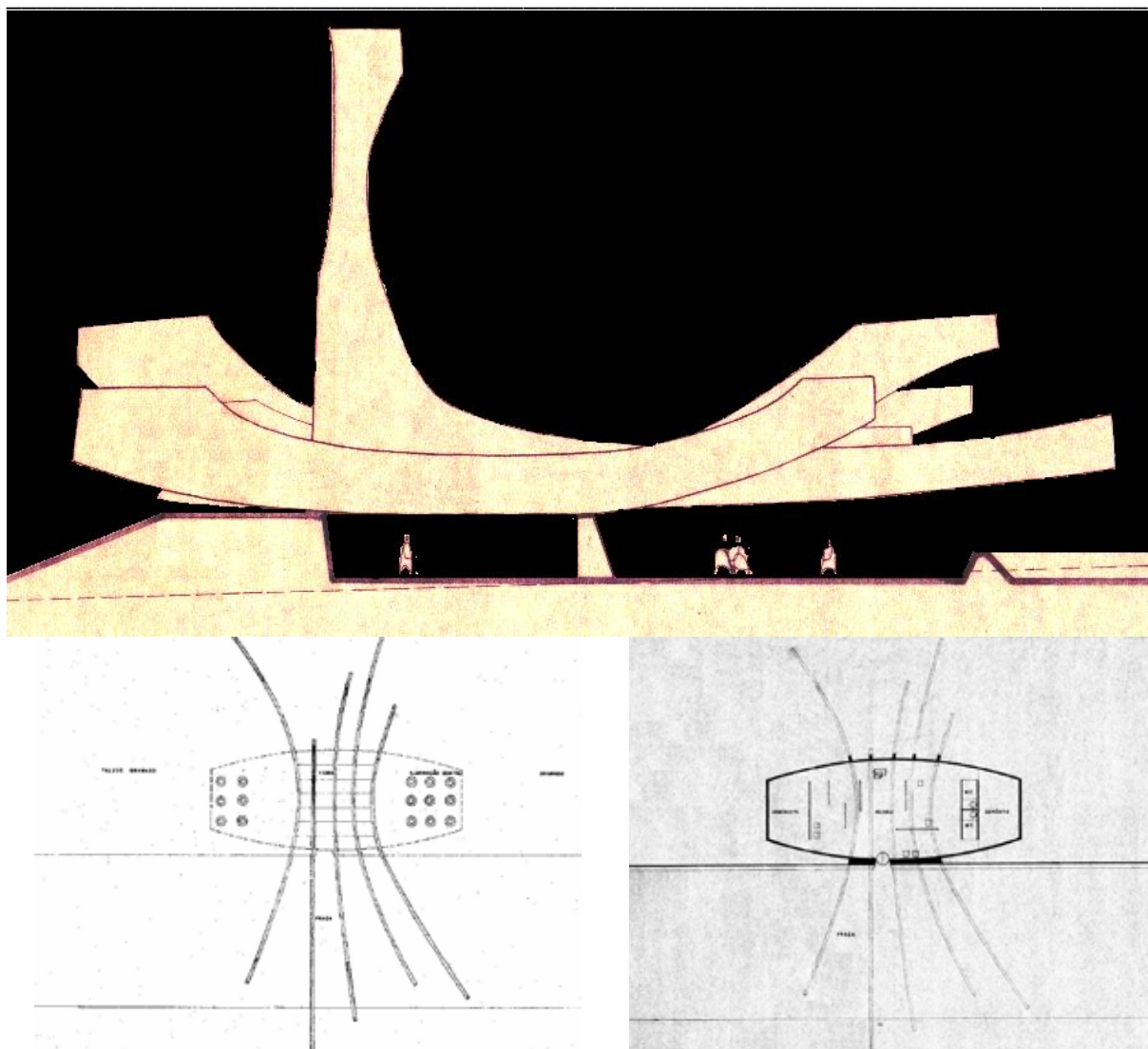


Fig.260: 1º prêmio concurso Monumento à Fundação de Goiânia; elevação lateral.

Fig.261: planta de cobertura; observar cobertura de vidro localizada entre os cinco totens em concreto armado aparente.

Fig.262: planta do Museu do Monumento, situado abaixo dos elementos escultóricos.

O monumento apresenta-se mediante a justaposição de cinco totens em concreto aparente. Embora situados lado a lado, são formalmente diferentes e não se apresentam paralelos entre si, mas recurvados de modo a se afastarem uns dos outros, à medida que se lançam em balanço. Estes elementos escultóricos descansam sobre uma fratura artificial criada no terreno plano. Segundo os arquitetos, representam diferentes vetores que conduziram os brasileiros a oeste e à consolidação de suas fronteiras. Sob estes elementos e protegidos por cobertura translúcida encontra-se o Museu do Monumento, acessível pela praça pétrea frontal.

Um grande espelho d'água, ligeiramente acima do nível da praça, completa a composição.

Neste trabalho encontra-se a primeira aplicação de motivos artísticos diretamente contra as empenas em concreto aparente dos edifícios, geralmente realizados em alto relevo e mediante motivos geométricos ligados à arte abstrata. Artigas e Cascaldi em parceria com o artista Mario Gruber haviam realizado algo no gênero por ocasião da Casa Rubem de Mendonça (1958), mas mediante a aplicação de massas de cores (*afresco*) contra a superfície de concreto. Motivada pela presença do arquiteto escultor Abrão Assad, esta fusão entre arte e arquitetura se mostraria constante nos edifícios projetados pelo Grupo do Paraná ao longo da década de 1960.

Com exceção da terceira Menção Honrosa, destinada a dupla Luís Antonio Macedo Rangel e David Palatnic, do Rio de Janeiro, todas as demais premiações caberiam à equipes paulistas. A equipe de Vasco de Melo, premiada em segundo lugar, teria a consultoria estrutural de Roberto Rossi Zuccolo; a dupla Ariel Rubinstein e Tito Lívio Frascino, que participara com Fábio Penteadó no concurso para o Monumento *Playa Gyrón* (1963/64), ficaria com o 3º lugar; a dupla Noêmio Xavier da Silveira Filho e Manoel Roberto Siqueira de Figueiredo, que havia vencido o concurso para o Centro Comercial do Portão, naquele mesmo ano, ficaria com o 4º lugar.

O Monumento à Fundação de Goiânia, infelizmente, não foi construído, inaugurando entre os paranaenses a sina dos concursos nacionais que permaneceriam no papel. Naquele mesmo ano de 1964, que marca o início do período militarista no Brasil, o Governador de Goiás acabaria cassado pouco depois da divulgação dos resultados, eliminando qualquer possibilidade de continuidade dos projetos⁷⁶. Porém, embora não tenha se concretizado em Goiânia, o projeto atuaria como importante referência para a Praça 29 de Março, construída em 1967, em Curitiba, e projetada por Jaime Lerner, Domingos Bongestabs e Onaldo Pinto Ribeiro⁷⁷.

Para concluir, deve-se falar rapidamente dos estudantes de arquitetura que colaboraram com Forte e irmãos Gandolfi neste concurso: Abrão Anis Assad, José Sanchotene, Oscar Mueller, Sergio Scheinkmann e Vicente de Castro. Todos se mostrariam bastante produtivos após o término do Curso. Vicente de Castro se tornaria sócio da Forte & Gandolfi, logo após graduar-se; José Sanchotene formaria parceria com Roberto Luiz Gandolfi em importantes trabalhos, entre estes: o Edifício-Sede do Tribunal de Contas do Estado do Paraná (1967); a classificação entre as cinco equipes finalistas no concurso para a sede da Petrobrás (1967); e o terceiro prêmio no concurso para a Biblioteca da Bahia (1968). Em 1969, juntamente com Oscar Mueller e Alfred Willer, Sanchotene formaria sociedade que resultaria não apenas em muitas premiações em concursos nacionais, mas em importantes edifícios em Curitiba. Além de escritório de projetos, Sergio Scheinkmann também desenvolveria carreira de professor na disciplina de Desenho Arquitetônico, no CAU UFPR.



Fig.263: Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi: Casa Rubem de Mendonça (1958), casa dos Triângulos. Vista externa.



Fig.264: Praça 29 de Março, 1967, Curitiba; Jaime Lerner, Domingos Bongestabs e Onaldo Pinto Ribeiro. Vista geral.

15.8).CONCURSO ADMINISTRATIVO PLANO DIRETOR DE CURITIBA:.....1964

Curitiba, PR.

1º prêmio

Serete Engenharia S. A.; Jorge Wilhelm.

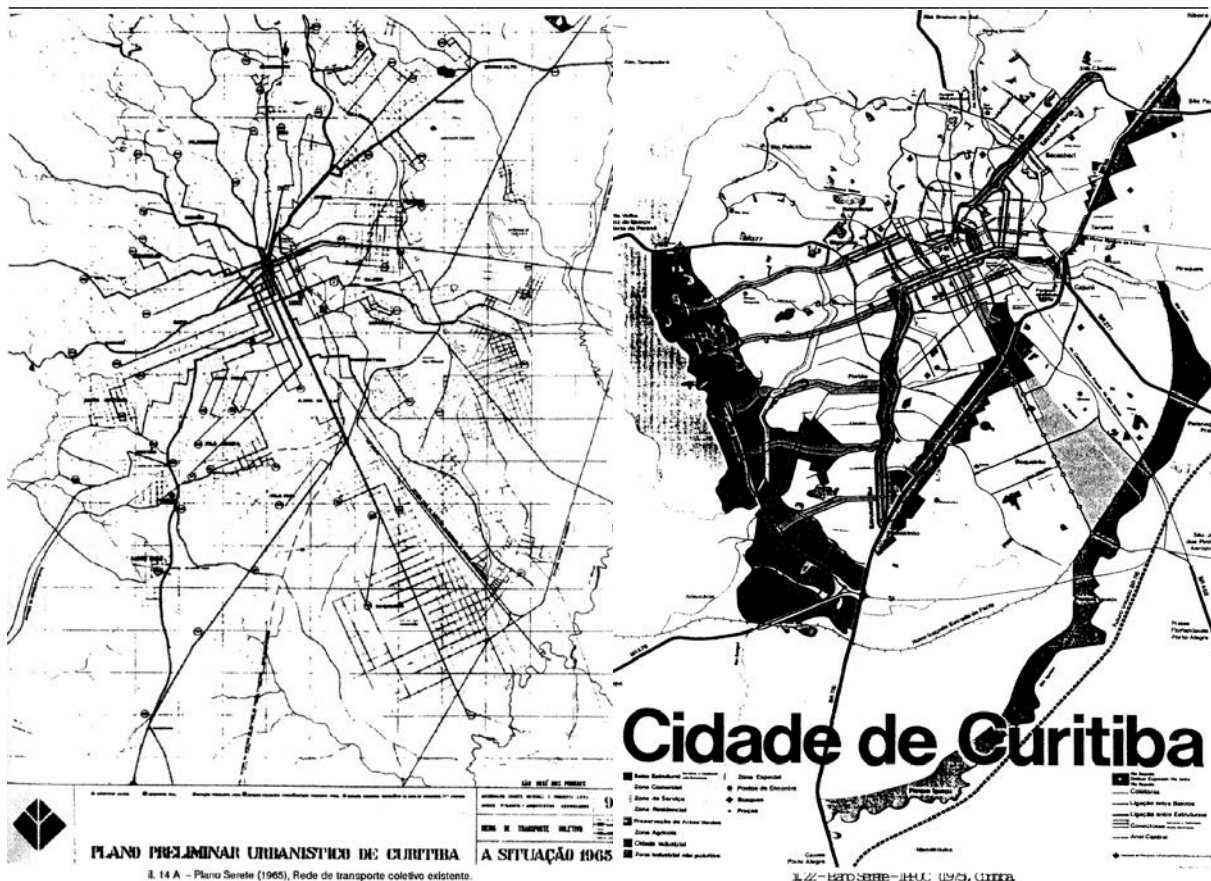


Fig.265: 2º prêmio concurso Euro Kursaal (1965); Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi, Lubomir Ficinski Dunin e Jaime Lerner. Perspectiva vista do mar; destaque para a composição em dois volumes, um horizontal e outro vertical. Aos fundos a presença da cidade constituída por tecido urbano tradicional.

Fig.266: perspectiva externa do conjunto elaborado pela equipe de arquitetos do Paraná, premiada em 2º lugar.

No início da década de 1960, Curitiba assistia seus problemas urbanos se agravarem, sem qualquer poder de reação. A cidade, que implantara parcialmente o Plano Agache (1943), sofria com um acelerado crescimento populacional⁷⁸. Devido à escassez de recursos para desapropriações, pouco havia sido feito do sistema viário estabelecido pelo plano, baseado na abertura e alargamento de amplas avenidas radiais e perimetrais. Curitiba, portanto, apresentava graves pontos de obstrução, como os verificados nas ruas XV de Novembro e Marechal Deodoro, e junto à Praça Tiradentes. A falta de um sistema de transportes públicos para passageiros e a ausência de qualquer integração entre diferentes modalidades de transporte tornavam o quadro ainda mais obscuro.

O Departamento de Urbanismo da Prefeitura Municipal de Curitiba, apesar de seus esforços em atualizar o Plano Agache, sentia a falta de um plano mais adequado às reais necessidades da cidade, como os recém implantados por Lucio Costa, em Brasília; e pelo urbanista grego Dioxidiadis, no Rio de Janeiro. Convida então Prestes Maia, ex-prefeito de São Paulo, que diagnostica a urgente necessidade de um plano integrado.

A inauguração do CAU UFPR, em 1962, resultaria num importante foco de pressão sobre a prefeitura, uma vez que seus professores passaram a criticar obras dissociadas da realidade, como os alargamentos parciais das ruas Marechal Deodoro e XV de Novembro,

mediante altos custos e destruição de importante casario do séc. XIX. Essa ação culminaria com a formação de uma comissão e a visita ao Prefeito Ivo Arzua, em 1964, solicitando a criação de um novo Plano Diretor para Curitiba. Participavam dessa comissão professores e alunos da turma especial do Curso de Arquitetura, entre estes: Luiz Forte Netto, Jaime Lerner, Lubomir Ficinski Dunin, Domingos Bongestabs, Elgson Ribeiro Gomes, Leo Grossman, Alfred Willer, Almir Fernandes e Cyro Correa de Oliveira Lyra.

A prefeitura, no entanto, temia a contratação, mediante altos custos, de mais um plano elaborado por terceiros que se mostrasse pouco flexível e viesse apenas a decorar as paredes de seus departamentos.

Parte da solução surge com a Companhia de Desenvolvimento do Paraná/ CODEPAR, que administrava o Fundo de Desenvolvimento Econômico/ FDE que, por força de lei, deveria destinar parcela de seus recursos para o setor de infra-estrutura urbana, inclusive projetos e estudos. Naquele momento a Prefeitura de Curitiba solicitava financiamento para algumas obras de recuperação do centro da cidade e para a instalação de um distrito industrial. A CODEPAR, portanto, vincula a liberação dos recursos mediante a elaboração de um plano geral de urbanismo, projeto que se prontifica a arcar sem custos para a municipalidade.

Ivo Arzua aceita a condição da CODEPAR, porém, mediante uma contraposição: a de que a prefeitura conduziria o processo de seleção do melhor plano. Arzua desejava restaurar um processo de planejamento contínuo pela própria PMC, condição que se perdera em função dos problemas verificados no Plano Agache.

O Departamento de Urbanismo da PMC, portanto, coordenou uma concorrência administrativa para a elaboração de um "Plano Preliminar de Urbanismo", convidando as seguintes empresas para apresentarem suas propostas: 1) ASPLAN Assessoria de Planejamento; 2) MMM Roberto Arquitetos; 3) SAGMACS Economia e Humanismo; 4) SERETE Sociedade de Estudos e Projetos; 5) URBS Companhia de Urbanização de Curitiba⁷⁹; 6) URPLAN Urbanismo e Planejamento.

Em 28 de novembro de 1964, por meio do Decreto nº1456/64, foi nomeada a comissão julgadora da concorrência, constituída por: eng. Ildefonso Puppi (Escola de Engenharia da UFPR); eng. José B. de Paula (Instituto de Arquitetos do Brasil); vereador Manoel D. Paredes (Câmara Municipal); economista Cezar Muniz (CODEPAR); e eng. Dulcia Auríquio (Prefeitura Municipal de Curitiba).

A comissão julgadora, que divulgou o resultado no dia 14 de dezembro de 1964, decide-se unanimemente pela proposta da Serete Sociedade de Estudos e Projetos. O parecer da comissão sublinha a "necessidade do Departamento de Urbanismo acompanhar e participar ativamente das diversas fases do plano preliminar, visando a formação de um quadro próprio capaz de elaborar um plano diretor que atualizasse a sistematização urbanística de Curitiba e, por esse motivo, sugeriu que a contratação da firma vencedora ficasse condicionada à plena aceitação desse adendo⁸⁰".

Segundo Garcês, "o contrato com a firma vencedora foi assinado em 9 de fevereiro de 1965, tendo como objeto a elaboração de um Plano Preliminar de Urbanismo (...). Tão logo foi firmado o contrato, o prefeito criou um grupo de trabalho de acompanhamento, constituído pelos senhores Eng. Saul Raiz, Arq. Almer Fernandes, Econ. Reinhold Stephanes, Arq. Jaime Lerner, Eng. Lubomir Ficinski, Arq. Alfred Willer, Arq. José Maria Gandolfi, Arq. Domingos Bongestabs, Arq. Elgson Ribeiro Gomes, Arq. Leo Grossman, Arq. Cyro Correa de Oliveira Lira, Arq. Onaldo Pinto de Oliveira e Eng. Tabajara Wendt da Costa. Este grupo contava com a presença de 11 arquitetos professores do Curso de Arquitetura da Universidade Federal do Paraná⁸¹".

A Serete Sociedade de Estudos e Projetos Ltda. era uma empresa de origem francesa⁸². Possuía filial em São Paulo desde 1959, cidade onde mantinha 50 técnicos distribuídos nos seguintes departamentos: Estudos Econômicos; Engenharia Hidráulica; Engenharia Industrial e Estudos e Diagnósticos. Para a execução do Plano urbanístico de

Curitiba e respectivos relatórios a empresa contratou o arquiteto Jorge Wilhelm que, além de manter escritório em São Paulo, dirigia, na época, a Divisão Nacional de Urbanismo do IAB.

Após quatro meses de trabalho, Wilhelm apresentou seu Plano Preliminar de Urbanismo de Curitiba marcado por quatro diretrizes básicas: 1) crescimento linear do centro ao longo das vias estruturais que tangenciam o centro ao norte e ao sul; 2) o centro urbano contido pelas estruturais norte e sul está livre para crescer nos sentidos leste e oeste; 3) ruas preferenciais para pedestres dentro do anel central do centro urbano; 4) desenvolvimento preferencial da cidade nos sentidos nordeste e sudoeste, ao longo das estruturais.

Após análise cuidadosa do Plano, o grupo de Curitiba anexou novas diretrizes básicas: 5) estrutura de planejamento integrado; 6) preservação histórico-cultural; 7) renovação urbana.

Após discussões ocorridas durante todo o mês de julho de 1965, ocorridas junto às organizações comunitárias, sindicatos, órgãos de classe, universidade, corporações militares, entidades religiosas, clubes de serviços, etc. surgiram novas contribuições: a) melhor estruturação do sistema viário; b) enfoque especial nos recursos hídricos e no saneamento básico; c) preservação e revitalização dos setores histórico-tradicionais.

Dos debates resultou a criação da Assessoria de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba (APPUC), que, pela Lei nº2660 de dezembro de 1965 viria a se transformar no IPPUC, instituto que centralizaria todas as ações ligadas à pesquisa e ao planejamento urbano do município.

O Plano Diretor de Curitiba foi sancionado em 31 de julho de 1966.

Deve-se ressaltar que a participação dos arquitetos ligados ao que aqui se denominou de Grupo do Paraná foi, desde seu início, importante para a criação do novo Plano Diretor, seja por sua meio do CAU UFPR, seja pela atuação junto à opinião pública da cidade. Muitos de seus integrantes participavam diretamente do APPUC e, em seguida, viriam a ser presidentes do IPPUC, entre estes: Luiz Forte Netto, Jaime Lerner e Lubomir Ficinski Dunin. Aliás, torna-se quase impossível separar as ações desse grupo e do próprio Curso de Arquitetura da UFPR que, viria a formar a nova elite pensante de Curitiba. Dennison de Oliveira reitera isso ao afirmar que, "o processo de formação dessa elite de planejadores urbanos em Curitiba é bem conhecido. Nele teve papel fundamental a criação do primeiro curso de arquitetura, em nível de graduação, na Universidade Federal do Paraná, do qual foram recrutados maciçamente -entre alunos e professores- os integrantes do futuro Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano de Curitiba⁸³".

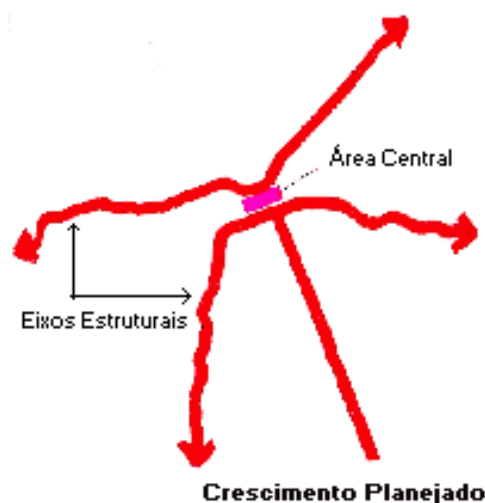
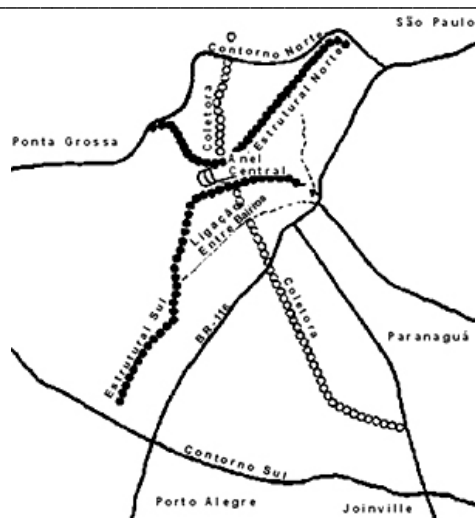


Fig.267: esquema elaborado por Jorge Wilhelm descrevendo o novo sistema viário da cidade, demarcado por dois eixos estruturais equipados com transporte coletivo e alta densidade demográfica.

Fig.268: às duas estruturais que envolvem o anel central foi anexado um terceiro eixo sul (Mal Floriano Peixoto).

15.9) CASA AYRTON ARAÚJO:.....1965

Curitiba, PR, Rua Gutemberg, nº477, Batel.

arquitetos:

Luiz Forte Netto

José Maria Gandolfi

Roberto Luiz Gandolfi

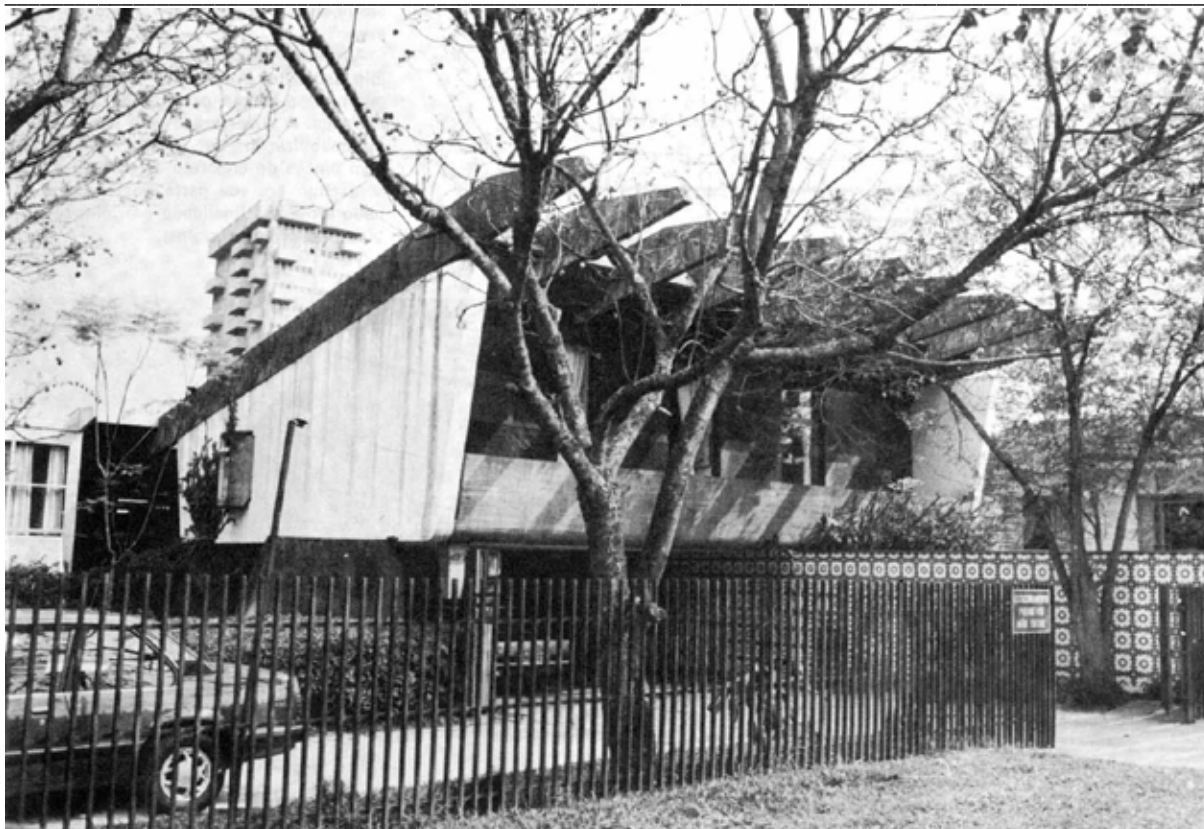


Fig.269: Casa Ayrton Araújo (1965): Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi e Roberto Luiz Gandolfi. Vista frontal. Elementos estruturais em concreto aparente participam da solução plástica da residência. À esquerda da imagem já se percebe o edifício anexo, construído por uma empresa de televisão, no início da década de 1980. Pouco depois a casa seria demolida, dando lugar a um condomínio vertical de apartamentos.

A Casa Ayrton Araújo⁸⁴ é mais uma das muitas obras que vieram na esteira do projeto realizado por Forte e Gandolfi para o Santa Mônica Clube de Campo, resultado de concurso fechado ocorrido em 1962. Ayrton Araújo era um dos diretores do clube.

A casa foi construída em terreno de meio de quadra situado na Gutemberg, pacata rua do Batel, bairro então ainda caracterizado por residências de alto padrão construídas por famílias detentoras de negócios ligados ao Ciclo do Mate, no início do século XX.

Com cerca de 1000m² e em forma de um trapézio irregular bastante alongado, o lote apresenta declive de cerca de três metros para os fundos. Tirando proveito da topografia, os arquitetos resolveram o programa em dois volumes interligados e alinhados (frontal e posterior), segundo três níveis: térreo, superior (mezanino) e subsolo. O térreo, situado pouco abaixo do nível da rua, abriga garagem, áreas de serviço e as áreas sociais. Voltado para o sudoeste, o setor de serviço ocupa uma estreita faixa que se estende por toda a lateral da casa. O setor social foi localizado na parte posterior do edifício, de modo a conformar terraços para os jardins dos fundos e para o vazio interno. O pavimento superior, ligado ao térreo por uma escada de lance único, abriga quatro quartos que se abrem em terraço avarandado para a rua (face noroeste). No subsolo semi-enterrado foi localizado um amplo salão de festas.

A estrutura da casa se dá por meio de lajes em concreto armado aparente tipo caixão perdido nos pisos elevados (térreo e superior) e segundo laje nervurada (em dois sentidos), na cobertura, que se apresenta plana e levemente inclinada para o fundo do lote. Note-se que as nervuras longitudinais se prolongam muito além do limite das lajes, de modo a atuar como uma pérgola vazada no vazio central e, como uma espécie de brise solar em balanço, na fachada frontal e na posterior. Lembre-se que o tema das vigas em concreto aparente, paralelas e expostas sobre a cobertura, de forma a se projetarem em balanço, já havia sido utilizado pelos arquitetos tanto na Casa Freitas Neto (1962) como na Casa Mário Petrelli (1964). Ainda que não ocorra de forma tão exuberante e radical como nas casas paulistas, tratava-se da aplicação das soluções estruturais como motivo principal para a resolução plástica do edifício, algo inusitado na cidade.

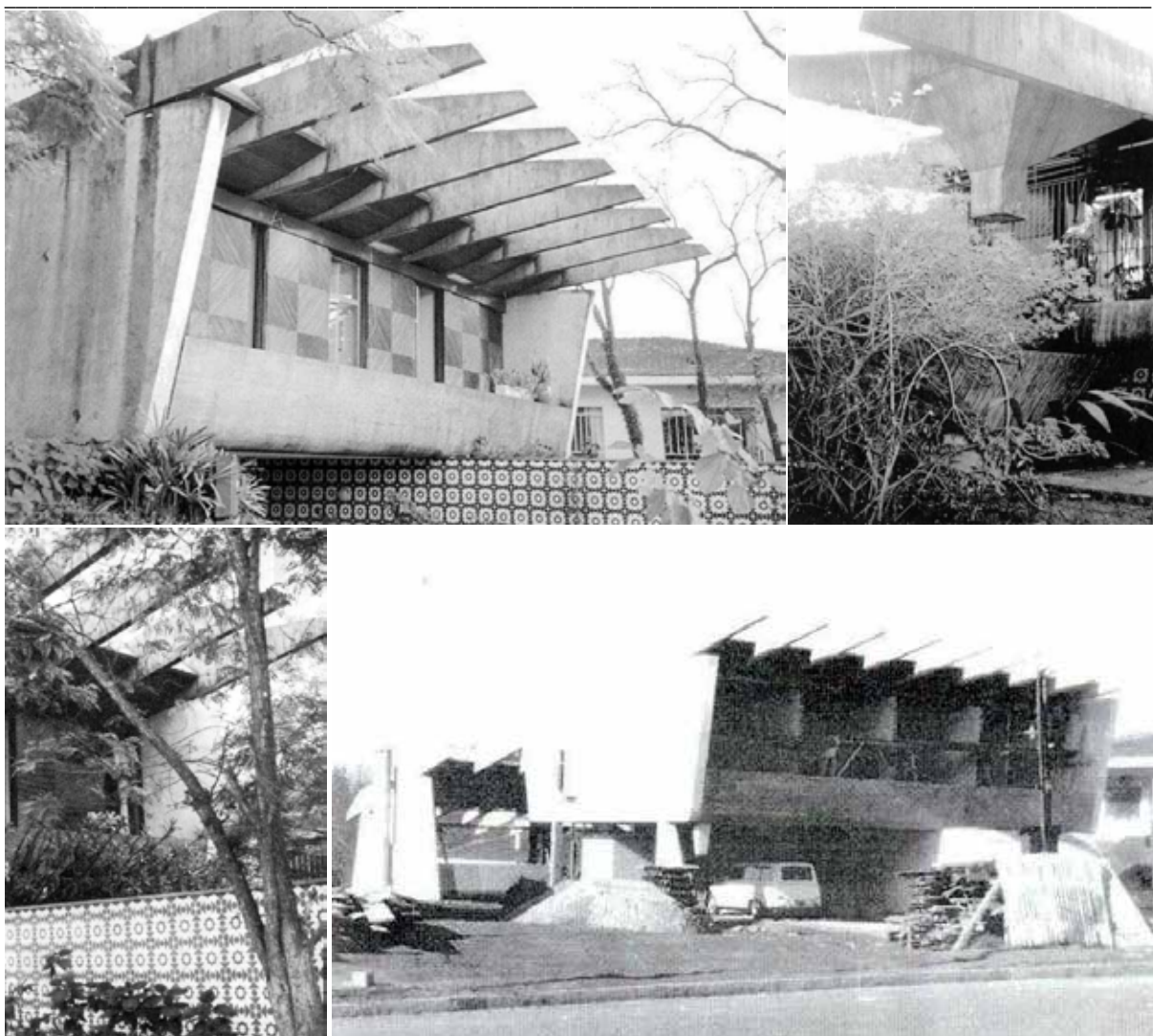


Fig.270: Vista frontal da casa; as vigas longitudinais da laje nervurada em concreto aparente se prolongam além dos limites da cobertura, transformando-se em brises solares. Além das esquadrias, forros e venezianas em madeira, a casa também apresenta paredes rebocadas e pintadas em cor branca. Destaque para o muro que contém a área de serviço, revestido por cerâmicas decoradas por elementos geométricos coloridos em azul e branco.

Fig.271: Outra característica da casa que a liga à arquitetura brutalista que começava a difundir-se, naquele período, está nos elementos em concreto aparente destinados à coleta das águas das chuvas, como gárgulas e receptáculos.

Fig.272: detalhe do muro da área de serviço, revestido por azulejos cerâmicos.

Fig.273: imagem da Casa Ayrton Araújo ainda em obras. Aqui se observam as empenas cegas dos dois blocos (frontal e posterior), ambos acomodados ao declive do terreno, interligados pelas vigas da laje nervurada da cobertura.

Além dos elementos estruturais em concreto aparente, a casa apresenta ainda paredes de fechamento em alvenaria de tijolos rebocadas, emboçadas e pintadas em branco. A parede de fechamento do setor de serviços foi revestida em cerâmica decorada segundo

motivos geométricos em azul e branco, desenhada pelos próprios arquitetos. A aplicação de cerâmicas em certos planos verticais de residências foi típica da arquitetura colonial portuguesa, ação que foi resgatada pela arquitetura da escola carioca, como bem exemplifica os painéis cerâmicos de Cândido Portinari (1903-1962), no Ministério de Educação e Saúde do Rio de Janeiro (1937-1943). A madeira imbuia também comparece nas portas, esquadrias, venezianas e forros.

Ainda na década de 1980, a casa foi ocupada por uma empresa de televisão, fato que acarretou em diversas alterações, como a construção de um edifício anexo à sala de estar. A casa foi demolida alguns depois, dando lugar a um condomínio de apartamentos.

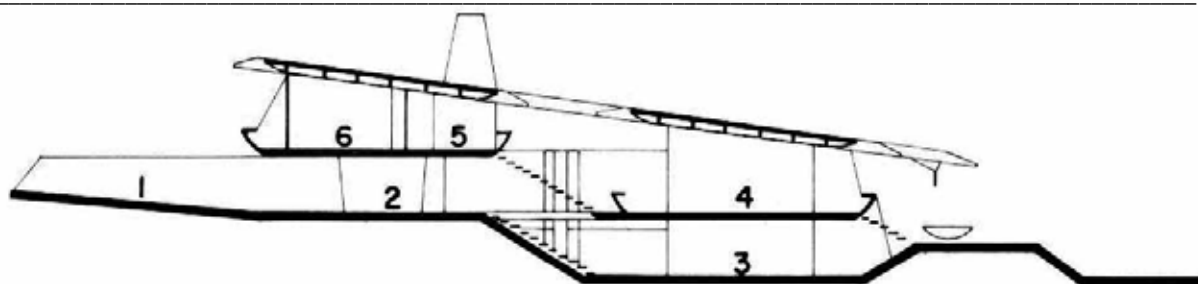


Fig.274: corte longitudinal: 1) rampa; 2) garagem; 3) salão de festas; 4) jantar; 5) hall; 6) quarto.

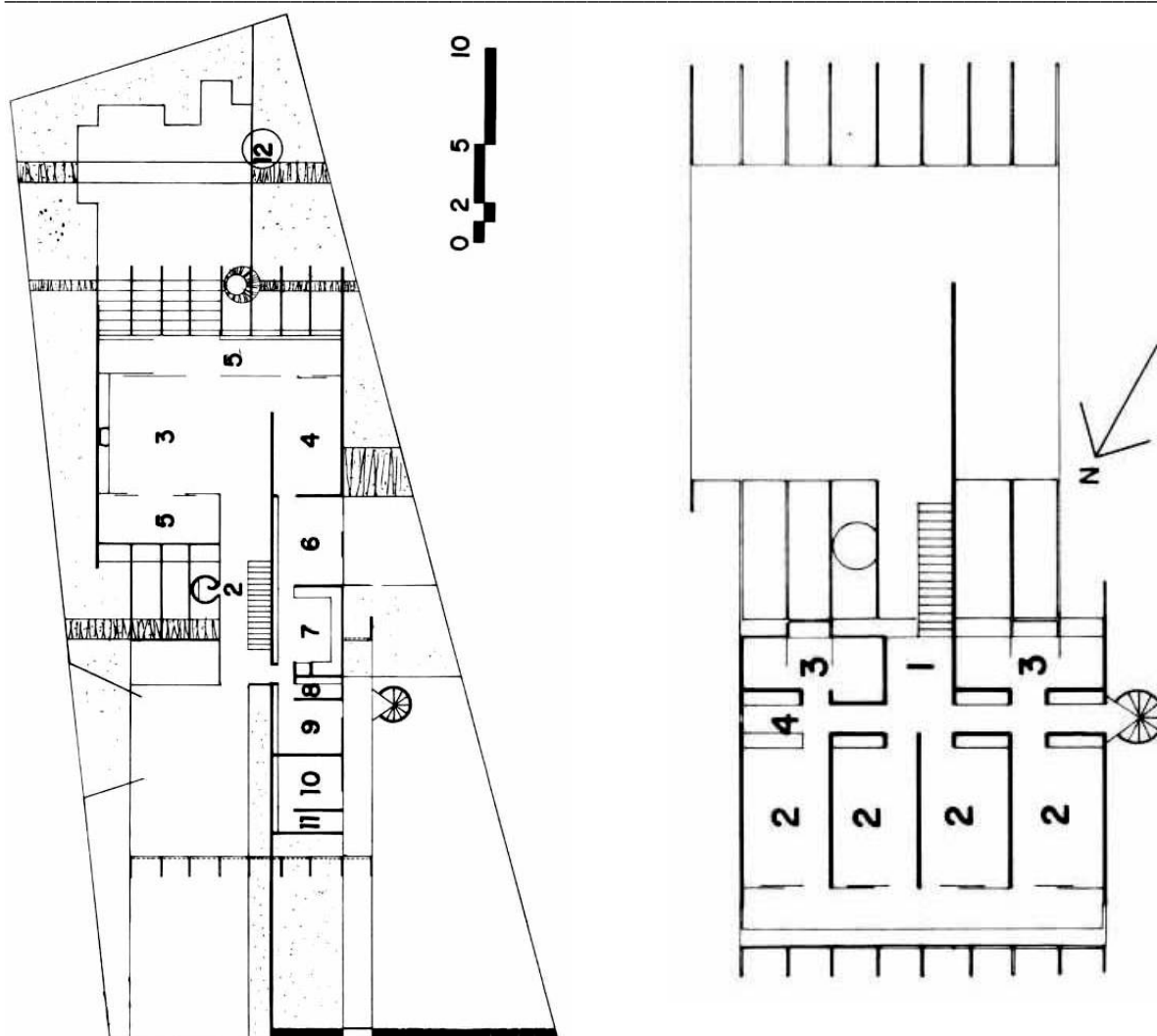


Fig.275: Planta Térreo: 1) abrigo; 2) hall; 3) estar; 4) Jantar; 5) terraço; 6) refeições; 7) cozinha; 8) despensa; 9) lavanderia; 10) q. empregada; 11) BWC; 12) churrasqueira.

Fig.276: Planta Pavimento Superior: 1) hall; 2) quarto; 3) banheiro; 4) vestir.

15.10) CASA GUIDO WEBER:.....1965

Curitiba, PR, Rua Almirante Tamandaré, nº1314, Juvevê.

arquitetos:

Luiz Forte Netto

José Maria Gandolfi



Fig.277: Casa Guido Weber (1965): Vista da face norte, voltada para jardim privativo com piscina.

A Casa Guido Weber⁸⁵ completa a seqüência de residências projetadas por Forte e Gandolfi, resolvidas mediante a adoção de lajes planas e estruturas em vigas planas e paralelas, de modo a conformar grandes vãos internos e balanços laterais. Esta seqüência inicia-se com a Casa Freitas Netto (1962) e inclui ainda as casas Mário Petrelli (1964) e Ayrton Araújo (1965). A Casa Guido Weber, no entanto, apresenta novidades que merecem ser destacadas, a começar por sua implantação.

O terreno em questão, de alinhamento leste/oeste, apresenta-se como um retângulo de 44,0 metros de frente por 65,0 metros de profundidade, totalizando 2.860,0 m² de área. Além de permanecer afastada dos limites, a casa foi implantada de forma à acomodar seu corpo alongado contra a divisa sul e, assim, possibilitar a existência de uma ampla área ajardinada e ensolarada, junto à divisa norte do lote. É para esse espaço controlado que se voltam todas as principais partes do programa, como quartos e salas. Banheiros, áreas de serviço e acessos de pedestre e veículos, portanto, situam-se junto à alameda sul.

A casa, portanto, surge como um longo retângulo composto por dezesseis módulos de 3,375 metros de largura, que totalizam 44,0 metros de extensão. Esta modulação pode ser lida pela presença das vigas da cobertura, em concreto aparente, que se lançam em diferentes balanços sobre os jardins periféricos. Enquanto os balanços da face sul acentuam-se junto ao hall de acesso, os da face norte ocorrem em frente ao estar social, jantar e estar íntimo, de forma a estabelecer ampla varanda junto à piscina retangular. Assim, como a casa

fica voltada para a lateral norte, a fachada da rua (oeste) comparece totalmente cega, conformada por muro de pedra bruta em junta seca.

A estrutura, portanto, ocorre por meio de dezessete vigas em calha, colocadas transversais ao sentido maior do corpo da casa. Estas vigas, que permanecem expostas acima da laje de cobertura, descarregam-se contra duas vigas mestras longitudinais, situadas junto ao limite envidraçado da casa. É nestas duas linhas que se encontram os pilares que, nunca surgem isentos, mas embutidos em paredes internas ou camuflados por muros de pedra. Trata-se do mesmo esquema adotado nas casas Mário Petrelli e Ayrton Araújo. No entanto, diferentemente destas, a cobertura em laje nervurada, impermeabilizada e sombreada, surge aqui plana e intercalada contra as vigas calha.

Os materiais utilizados são bastante restritos: concreto aparente para lajes e vigas; madeira para forros, pisos e esquadrias; alvenaria de tijolos, rebocada, emboçada e pintada em cor branca e muros em pedra bruta (granito) assentada sem rejunte.

Por fim, deve-se destacar o rigor da solução da estrutura, derivada de criteriosa modulação, e a clareza da organização das plantas, qualidades sempre presentes nos projetos destes arquitetos.

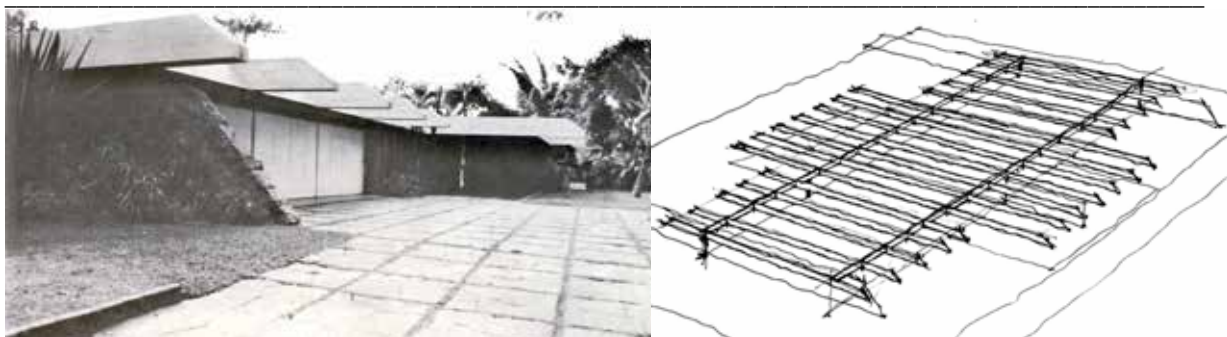


Fig. 278: Casa Guido Weber; Forte & Gandolfi; vista fachada sul: acesso de veículos e hall de entrada.

Fig. 279: esquema estrutural; vigas transversais planas e paralelas apoiadas contra par de traves longitudinais.

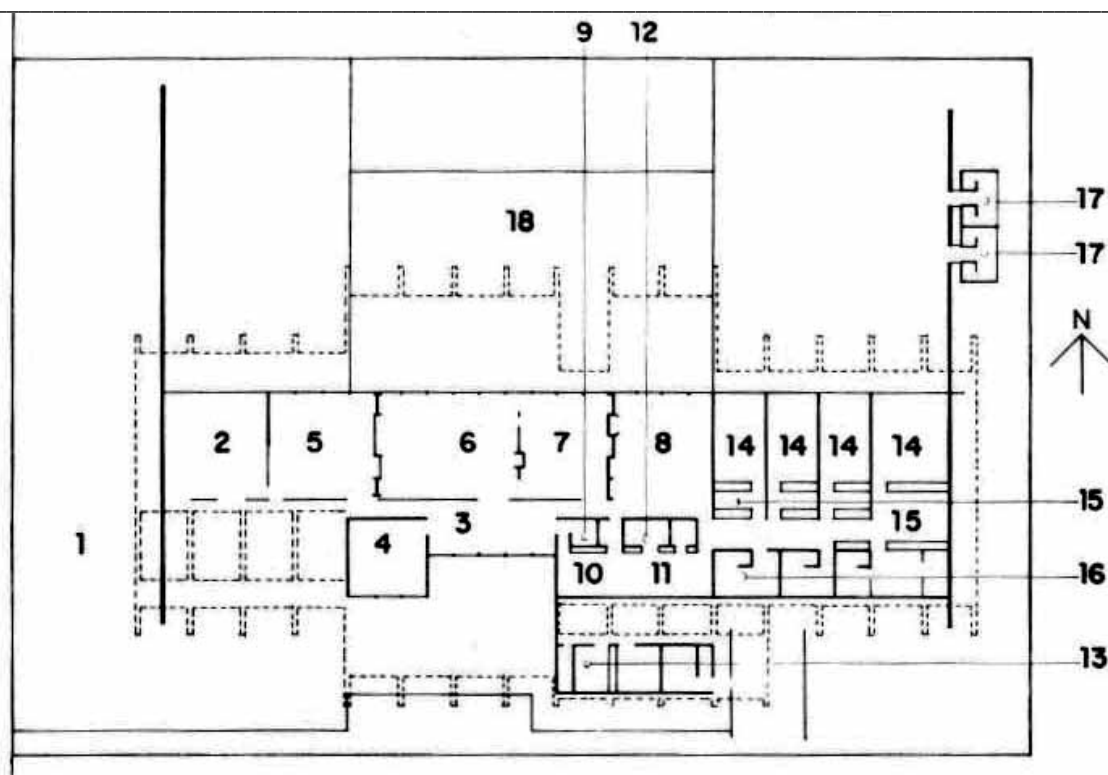


Fig. 280: planta: 1) acesso; 2) garagem; 3) hall; 4) escritório; 5) jogos; 6) estar social; 7) jantar; 8) estar íntimo; 9) lavabo; 10) cozinha; 11) lavanderia; 12) despensa; 13) q. empregada; 14) quarto; 15) vestir; 16) banheiro; 17) vestiário; 18) piscina.

15.11) CASA GUIDO WEBER/ CAIOBÁ:.....1965

Caiobá, PR, Morro do Boi

arquitetos:

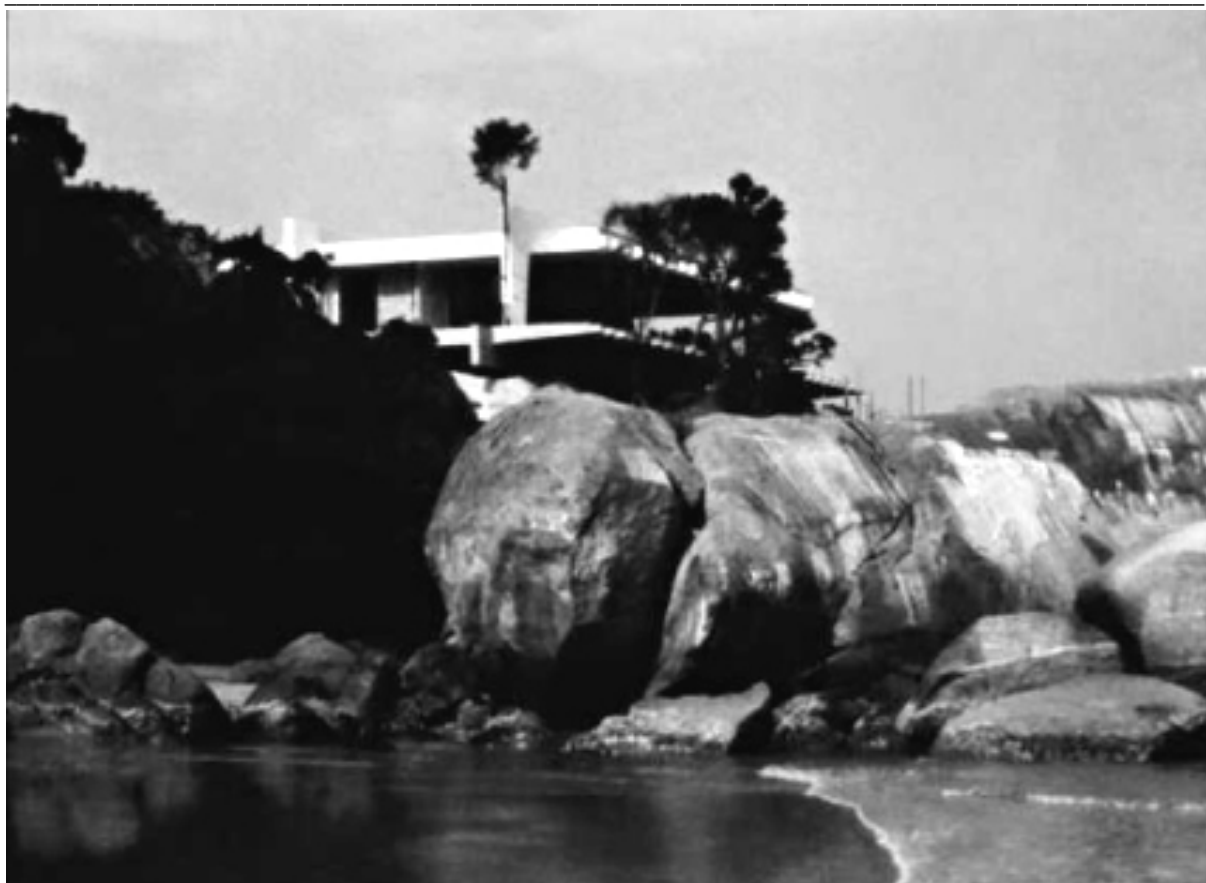
Luiz Forte Netto**José Maria Gandolfi**

Fig.281: Casa Guido Weber/ Caiobá (1965): Vista da face oeste, voltada para a Praia Mansa de Caiobá.



Fig.282: foto aérea retirada do *Google Earth*, representando a localização da casa na encosta do Morro do Boi.

Fig.283: foto aérea aproximada demonstrando a situação da casa em relação a Praia Mansa de Caiobá.

Em 1965, logo após terem projetado a Casa Guido Weber, em Curitiba, Forte & Gandolfi são convidados pela família para estudar uma casa de praia, a ser construída em Caiobá, balneário situado no litoral do Paraná. Embora o programa requisitado se mostrasse simples (três quartos, banheiros, cozinha e sala), o lote em questão era bastante incomum.

Tratava-se de uma área elevada situada no sopé sudoeste do Morro do Boi, formação rochosa que dá origem à península arenosa em que se situa a cidade de Caiobá. A área em questão, acessada apenas por uma estreita e sinuosa ruela recostada contra o morro recoberto por exuberante mata, conforma-se por grandes pedras roliças situadas junto ao mar.

Os arquitetos utilizam solução estrutural semelhante à aplicada na Casa Guido Weber, em Curitiba, ou seja, dois pórticos longitudinais e paralelos, em concreto aparente, que, por sua vez, suspendem vigas transversais em série em balanços bilaterais. A diferença aqui, no entanto, está nas dificuldades de execução da obra (época e local ermo) e nas exuberâncias da estrutura e da vista. Os dois pórticos bi-articulados foram edificados contra um par de vigas inferiores que, por sua vez, descarregam-se sobre as partes superiores das maiores rochas do terreno. Outra diferença está no fato de a estrutura do piso superior ocorrer em laje de concreto apoiada contra vigamento de madeira. O corpo fechado da casa, portanto, ocorre recuado dos beirais da laje de cobertura e livre de qualquer apoio interno.

A casa, portanto, eleva-se sobre um platô artificial suspenso do solo, de modo a propiciar dois pavimentos: um inferior, em que se encontram: o hall de acesso, a garagem, escada social e algumas dependências de serviço; e o pavimento superior com ampla vista para o mar, composto por: quartos, sala, cozinha e varandas periféricas. As paredes opacas do piso superior são confeccionadas em lambril duplo de madeira, mesmo material do forro. As esquadrias do tipo "correr surgem sob perfiz de alumínio e amplos panos de vidro. No piso superior, o programa foi organizado de modo a concentrar as partes fechadas na parte posterior do espaço e, assim, possibilitar ampla sala, com três frentes envidraçadas, voltada para a vista do mar⁸⁶.



Fig.284: vista de um dos apoios dos pórticos da cobertura; **Fig.285:** vista da sala social e varandas anexas;

Fig.286: Casa Guido Weber/ Caiobá; Forte & Gandolfi; vista da escada social, situada no pavimento térreo;

Fig.287: Casa Guido Weber/; vista da varanda lateral e de parte das paredes em lambril de madeira que abrigam os quartos.

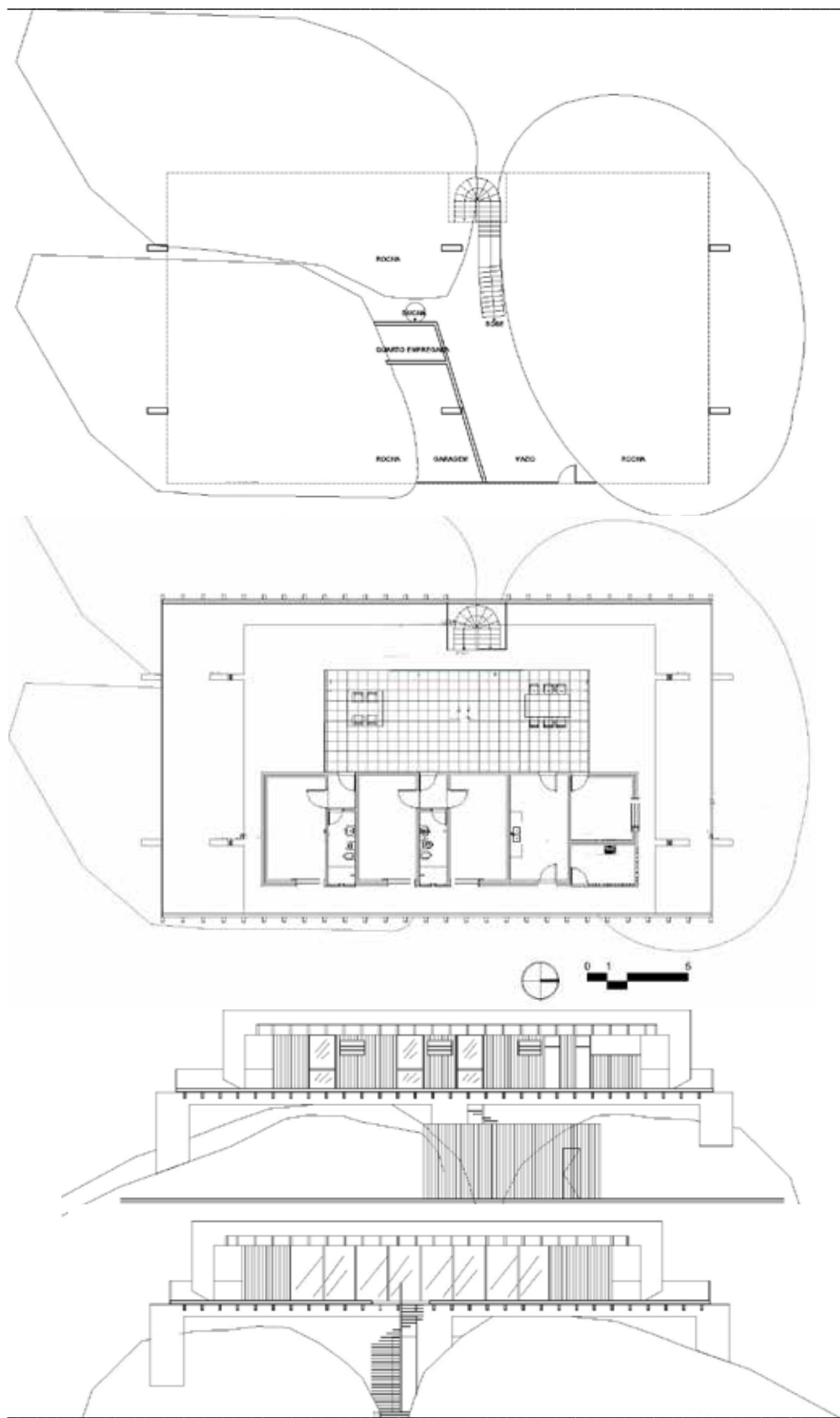


Fig. 288: Casa Guido Weber/ Caiobá: planta pavimento térreo: acesso, garagem e escada social.

Fig. 289: Casa Guido Weber/ Caiobá: planta pavimento superior: sala social, suite, dois quartos, banheiro social, cozinha, lavanderia, varandas.

Fig. 290: Casa Guido Weber/ Caiobá: elevação norte (rua posterior de acesso).

Fig. 291: Casa Guido Weber/ Caiobá: elevação sul (vista da praia).

15.12) CASA JACKS ZITRONENBLATT:.....1965

Curitiba, PR, Rua Almirante Tamandaré, nº1314, Juvevê.

arquitetos:

Luiz Forte Netto

José Maria Gandolfi

Roberto Luiz Gandolfi

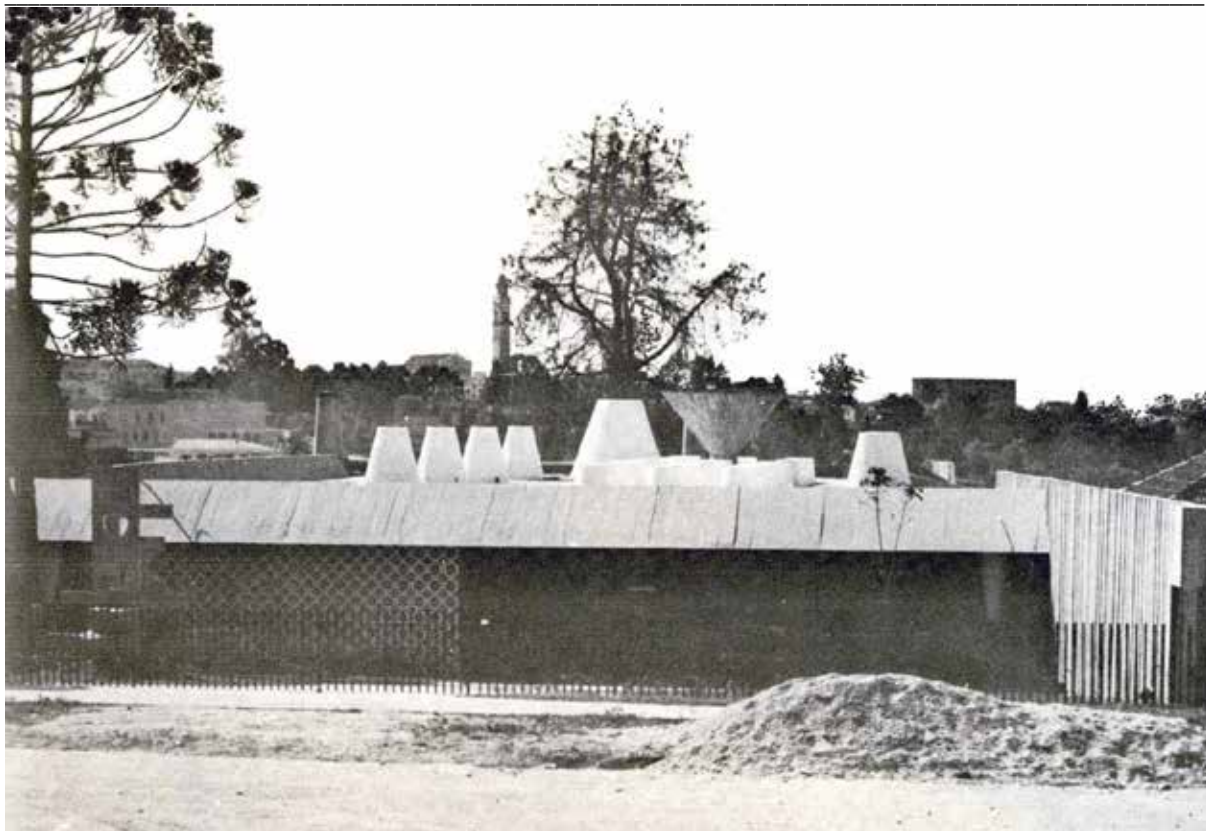


Fig.292: Casa Jacks Zitronenblatt (1965): Vista frontal. A cobertura da casa se dá por meio de uma ampla laje plana que se estende de muro a muro de divisa. A luz natural penetra por duas fendas laterais e por inúmeros canhões de luz em forma de tronco de cone, em concreto aparente, visíveis acima da linha da laje.

A Casa Jacks Zitronenblatt⁸⁷, de Forte e irmãos Gandolfi, fecha a seqüência de projetos para residências unifamiliares, ocorrida entre 1962 e 1965. Todas, em maior ou menor grau, subvertem os receituários comumente aceitos, naquele momento, pelas classes sociais mais elevadas de Curitiba, seja no que se refere aos esquemas estruturais adotados, protagonizados pelo concreto aparente, seja pela forma final assumida, mas especialmente pela organização interna dos programas e a sempre presente busca por integração entre os espaços internos e os jardins abertos.

O Bairro Bigorrião, localizado a oeste do centro de Curitiba, é bastante alto e, então, ainda permitia vistas desimpedidas da cidade, hoje bloqueadas pela presença de altos edifícios. Embora conforme uma esquina, o terreno apresenta típica conformação de um lote de meio de quadra. Trata-se de um trapézio irregular bastante estreito e alongado, com frente orientada para sudoeste. Suas duas faces maiores, portanto, recebem o sol da manhã e da tarde. A parte posterior do lote, que se volta para o nordeste e ocupa o miolo da quadra, encontra-se cerca de cinco metros abaixo do nível verificado na rua frontal.

A solução do projeto nasce das características do lugar. Assim como na Casa Ayrton Araújo, um volume prismático contendo os serviços foi localizado junto ao abrigo de veículos, na lateral sudeste do terreno, quase na frente da casa. As salas sociais foram deslocadas para o fundo do lote, voltadas para paisagem controlada e silenciosa do miolo de

quadra. Lembre-se que para a família média curitibana a sala deveria estar situada na frente da casa, e os serviços nos fundos. O programa principal é organizado aqui em um único nível. Assim, um segundo prisma localizado na face noroeste contém quatro quartos e seus banheiros. O nível inferior, criado de modo a aproveitar o declive natural do terreno, abre-se para o jardim e abriga: biblioteca, adega, salões de estar e jogos.



Fig. 293: foto aérea retirada do *Google Earth* representando a implantação atual da casa, agora vizinha de altos edifícios.

Fig. 294: Casa Jacks Zitronemblatt; Forte Netto e irmãos Gandolfi; implantação geral retirada da planta cadastral da Sanepar.

Acessada por escada em caracol localizada na varanda posterior, a cobertura da casa conforma um amplo terraço com vistas para a paisagem da cidade. De muro a muro, esta laje impermeabilizada e sombreada atravessa transversalmente o lote. Dois rasgos laterais propiciam a entrada de luz natural para os jardins situados junto aos quartos e serviços. As partes centrais da casa, por sua vez, são iluminadas por meio de canhões de luz em forma de troncos de cone de diferentes proporções. O maior destes localiza-se no centro da sala social, próximo à lareira. Outros de tamanho intermediário iluminam e ventilam os banheiros, escada interna e garagem. A ampla galeria de acesso e as áreas de serviço são iluminadas por uma malha de pequenos domus acrílicos, conformando uma espécie de chuva de luz. Também as quatro gárgulas compõem sob a forma de troncos de cone invertidos, fundidos em concreto aparente. Este efeito formal, que tem por precedência os canhões de luz desenvolvidos por Le Corbusier para a capela do Convento de Sainte-Marie-de-la-Tourette (1957), também determina a forma da caixa d'água, que surge elevada acima da laje de cobertura como uma pirâmide de base circular invertida.

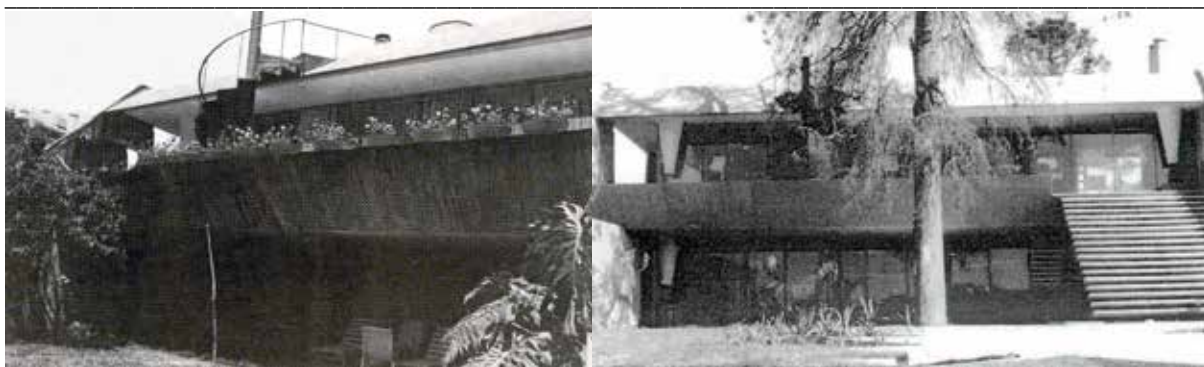


Fig. 295: vista da fachada posterior; ao rés do chão o salão de festas, acessado por escada interna. Observar escada metálica que dá acesso à laje de cobertura.

Fig. 296: Vista da fachada posterior. A escadaria à direita da imagem liga a sala social ao jardim posterior.

Não há como deixar de se lembrar da solução vencedora do concurso para o Centro Comercial do Portão (1964), de Manoel Roberto Siqueira de Figueiredo e Noêmio Xavier da Silveira, ou seja, um amplo contêiner em concreto armado aparente iluminado e ventilado por uma variedade de canhões de luz que perfuram a laje terraço jardim.

Hoje a Casa Jacks Zitronenblatt encontra-se bastante danificada e alterada para usos comerciais. Por diversas vezes esteve para ser demolida a fim de ser substituída por edifícios residenciais em altura.

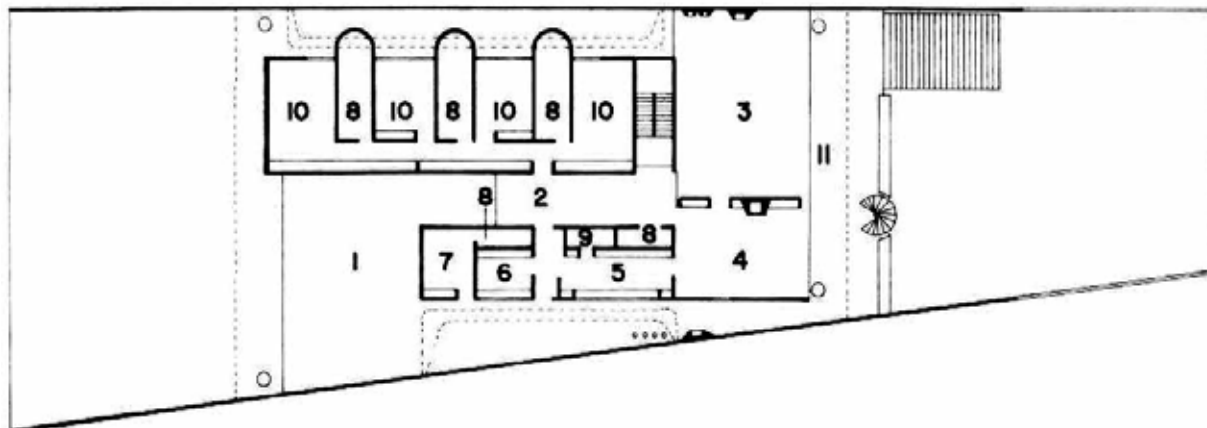


Fig.297: Casa Jacks Zitronenblatt; Forte Netto e irmãos Gandolfi; planta térreo: 1) abrigo automóveis; 2) hall; 3) estor social; 4) estor íntimo; 5) cozinha; 6) lavanderia; 7) quarto empregada; 8) banheiro; 9) despensa; 10) dormitório; 11) terraço.

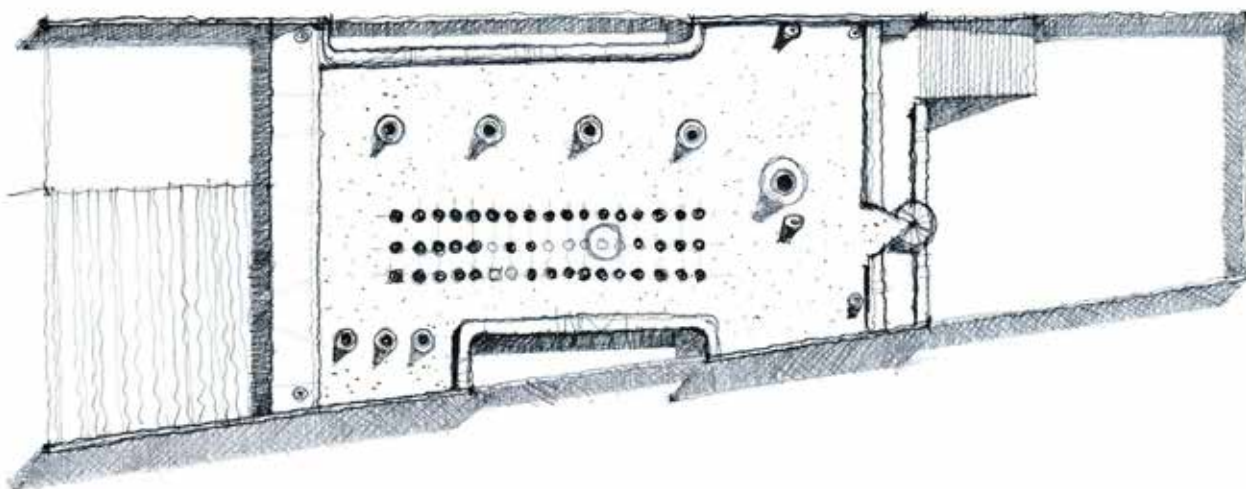


Fig.298: Casa Jacks Zitronenblatt; Forte Netto e irmãos Gandolfi; planta de cobertura.

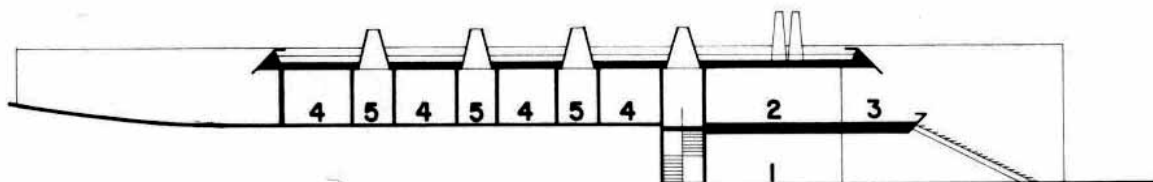


Fig.299: Casa Jacks Zitronenblatt; Forte Netto e irmãos Gandolfi; corte longitudinal; a laje de cobertura conforma um amplo terraço com vista para a cidade. Para a parte posterior do terreno, mais baixa, silenciosa e constituída por amplo jardim, voltam-se as partes sociais do programa: 1) sala de jogos; 2) sala de estar; 3) terraço; 4) dormitório; 5) banheiro. Observar os canhões de luz em forma de tronco de cone em concreto aparente.

15.13) CONCURSO INTERNACIONAL EURO-KURSAAL:.....1965

San Sebastián, ESPANHA, 30 de abril de 1965.

arquitetos:

Luiz Forte Netto

José Maria Gandolfi

Roberto Luiz Gandolfi

Jaime Lerner

Lubomir Ficinski Dunin

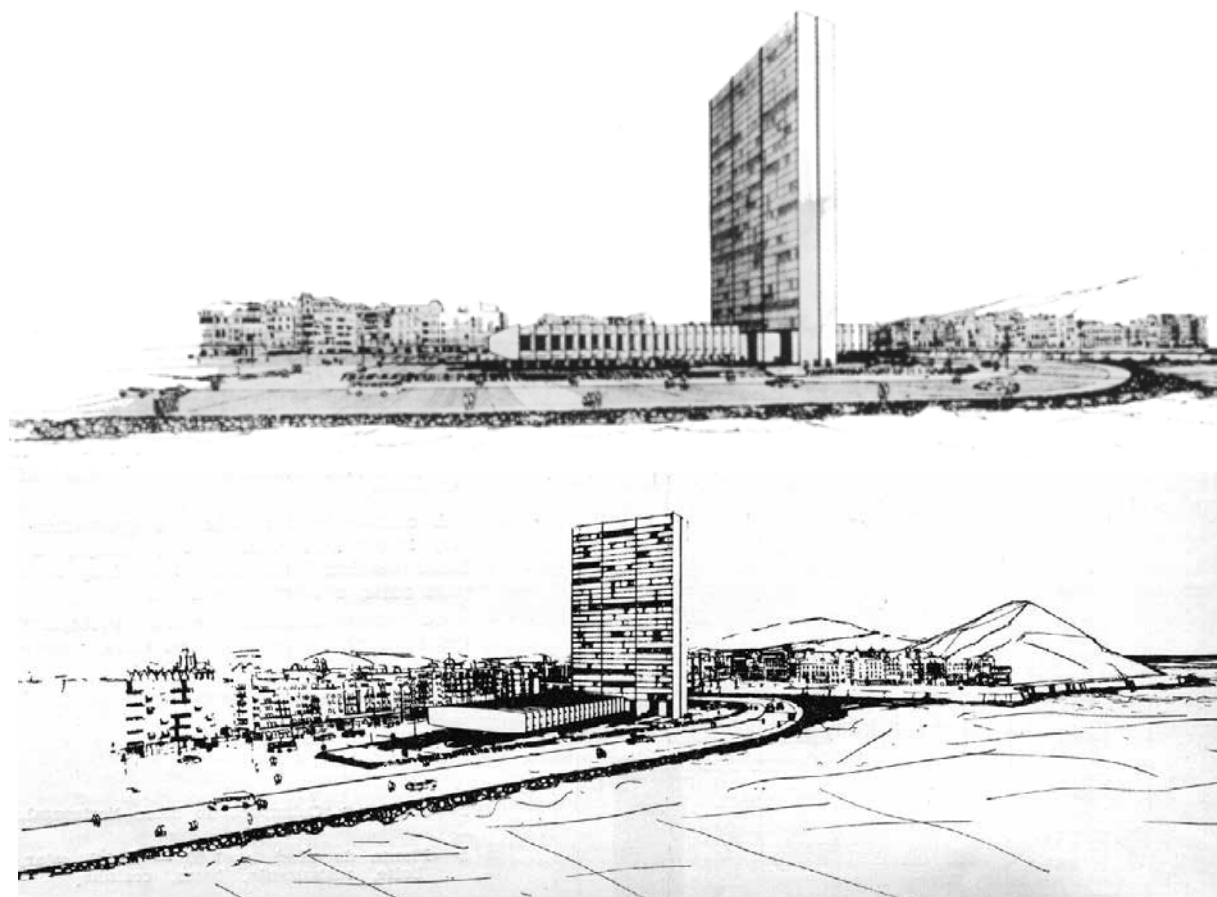


Fig.300: 2º prêmio concurso Euro Kursaal (1965); Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi, Lubomir Ficinski Dunin e Jaime Lerner. Perspectiva vista do mar; destaque para a composição em dois volumes, um horizontal e outro vertical. Aos fundos a presença da cidade constituída por tecido urbano tradicional.

Fig.301: perspectiva externa do conjunto elaborado pela equipe de arquitetos do Paraná, premiada em 2º lugar.

Em julho de 1964, a *Sociedade Imobiliária y del Gran Kursaal Marítimo* patrocinou o concurso internacional de arquitetura visando a substituição de seu antigo cassino, situado na cidade de San Sebastián, na Espanha, por um complexo turístico que, entre outras atividades, deveria abrigar um festival de cinema.

Capital da Província de Guipúzcoa, situada no País Basco, San Sebastián dista cerca de 20 quilômetros da divisa com a França. Banhada pelo Mar Cantábrico e com forte apelo turístico, a cidade costuma dobrar sua população nos períodos de verão⁸⁸. Seu tecido urbano, que se mostra bastante uniforme, é conformado por quadras cortadas por ruas ortogonais e por edifícios de linguagem eclética, de sete a oito pavimentos, construídos sem afastamentos laterais e junto ao alinhamento predial.

O antigo cassino situava-se em lugar privilegiado em frente à praia e junto à foz do Rio Urumea. Inaugurado em 1916, ocupava toda uma quadra de forma triangular, situada

junto à Avenida de Zurriola. As estruturas do edifício, entretanto, apresentavam problemas desde o inverno de 1950-1951, quando os muros de arrimo foram destruídos por fortes ressacas. Além disso, as atividades do cassino já não eram bem vistas pela população local, uma vez que a vida da cidade fora contaminada por uma série de inconvenientes ligados aos jogos de azar. Em outras palavras, a comunidade desejava uma nova imagem para a cidade, ligada ao turismo dirigido para as muitas belezas naturais do lugar.

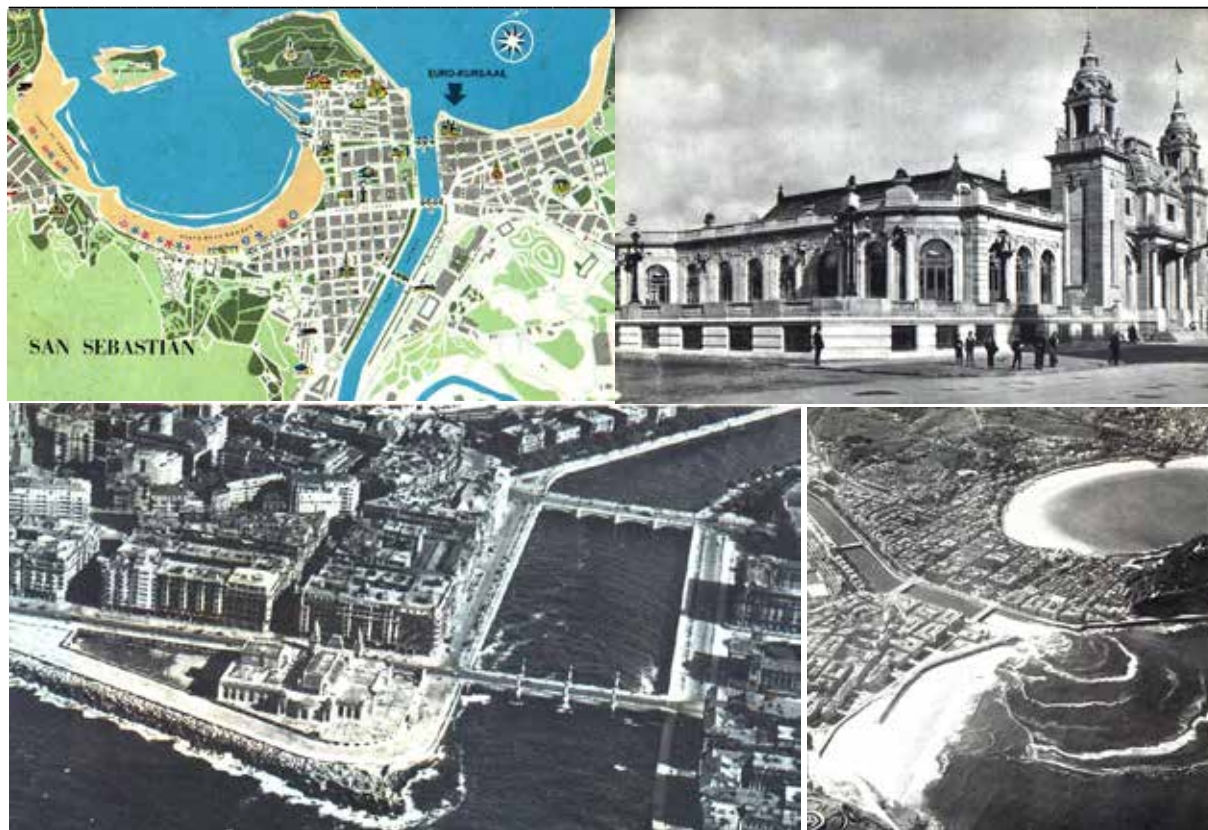


Fig. 302: mapa da cidade de San Sebastián indicando a localização do antigo cassino.

Fig. 303: vista do antigo cassino, construído na cidade em 1915. As ressacas do inverno de 1950-51 afetaram as estruturas do edifício.

Fig. 304: vista aérea da cidade de San Sebastián; em primeiro plano o antigo cassino.

Fig. 305: vista aérea da cidade de San Sebastián: destaque para a foz do Rio Urumea e as praias contidas por morros.

Em função disso, em 1962 foi aprovado um novo plano geral de desenvolvimento urbanístico para San Sebastián, que, entre outras ações, readequava a orla marítima. Portanto, entre os objetivos do concurso estava premiar os projetos que, além de respeitar as características da cidade, também seguissem as determinações do novo plano urbanístico.

Além de um hotel de luxo e apartamentos para locação, o programa do novo complexo turístico incluía ainda um centro comercial; cinemas; piscina térmica; bares; restaurantes; salões para a prática de esportes; pista de patinação no gelo e garagem coberta para veículos, totalizando 92.000m² de área construída.

O concurso foi organizado pela União Internacional dos Arquitetos (UIA), então presidida pelo arquiteto francês Pierre Vago⁸⁹ (1910-2002). Além de Vago, a comissão julgadora apresentava ainda os seguintes integrantes: o crítico e teórico italiano Ernesto Nathan Rogers⁹⁰ (1919-1969); o arquiteto finlandês Heikki Siren (1918-) e os arquitetos espanhóis: Julio Cano Lasso (1920-1996); Rafael de La-Hoz Arderius (1924-2000), ambos com escritório de projetos em Madrid, e Secundino Zuazo Ugalde (1887-1971), um respeitado arquiteto que foi comparado a Erik Gunnar Asplund, no que se refere ao papel desempenhado na antecipação da arquitetura moderna em tempos dominados pela tradição histórica. Completava a banca de jurados o escultor espanhol Eduardo Chillida Juantegui (1924-2002).

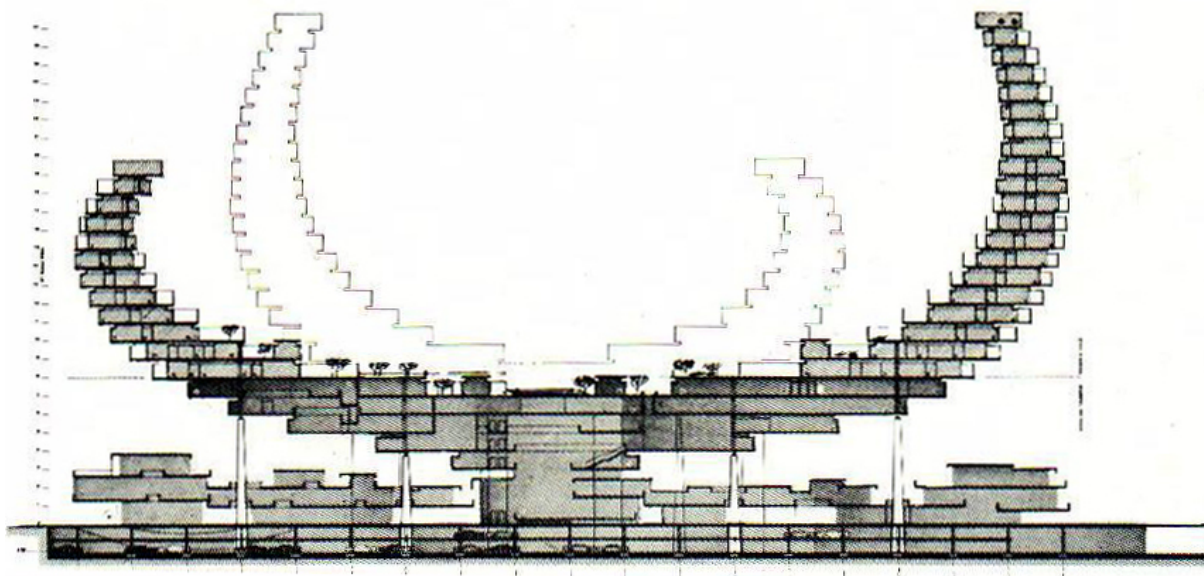


Fig. 306: 1º prêmio concurso Euro Kurssal: Jan Lubicz-Nycz e Carlo Pelliccia, e engenheiro de estruturas Willian Zuck (vista da maquete). Dois edifícios em forma de barco flutuam sobre base horizontal.

Fig. 307: 1º prêmio: corte longitudinal: dois subsolos para garagens e serviços gerais; base com três pavimentos abrigando a área pública do programa; parte aérea contendo hotel e apartamentos para aluguel. Duas empenas laterais e estruturais, descansadas contra pilotis, suportam as lajes dos pavimentos tipo.

Com mais de 500 equipes inscritas⁹¹, a ata, que foi divulgada em 30 de abril de 1965, apontou como vencedora a proposta elaborada pelos arquitetos Jan Lubicz-Nycz e Carlo Pelliccia, assessorados pelo engenheiro de estruturas Willian Zuck. O projeto inovador apresentava três partes distintas: um embasamento bastante baixo, contendo as partes públicas do programa, e duas barras elevadas sobre pilotis, responsáveis por abrigar os apartamentos e hotel, sob a forma de embarcações em que proa e popa comparecem bastante recurvadas sobre si mesmas, de modo a tornarem-se verticais. Note-se que o corpo dessas duas barras tem sua parte superior alinhada com o topo das coberturas dos edifícios históricos da cidade, condição que, de certa forma, possibilitava a contextualização do novo complexo turístico junto ao tecido urbano existente. Segundo o júri: “apesar de sua fantasia formal, este projeto foi seriamente estudado. Sua maior virtude está em ter sabido resolver, com grande sensibilidade, o problema de edificar um grande volume sem destruir a escala da cidade e a paisagem circundante. Retrata o perfil horizontal de San Sebastián e alinha à altura do horizonte urbano, a parte convencional do edifício. Por cima, em lugar de um ou vários edifícios em altura, o autor situa a parte residencial em quatro elementos de forma livre, muito ligeiras. Chega assim a alcançar o volume indicado sem massas pesadas. As formas flutuantes como barcos fantásticos por cima do horizonte poderiam constituir uma atração e dar para a cidade uma silhueta característica⁹²”. Vale lembrar que dois anos antes, em 1963, Lubicz-Nicz, Pelliccia e Zuck haviam apresentado um projeto para o redesenho do

centro de Tel Aviv, que envolvia soluções por meio de megaestruturas em formas recurvadas semelhantes às adotadas para San Sebastián⁹³.

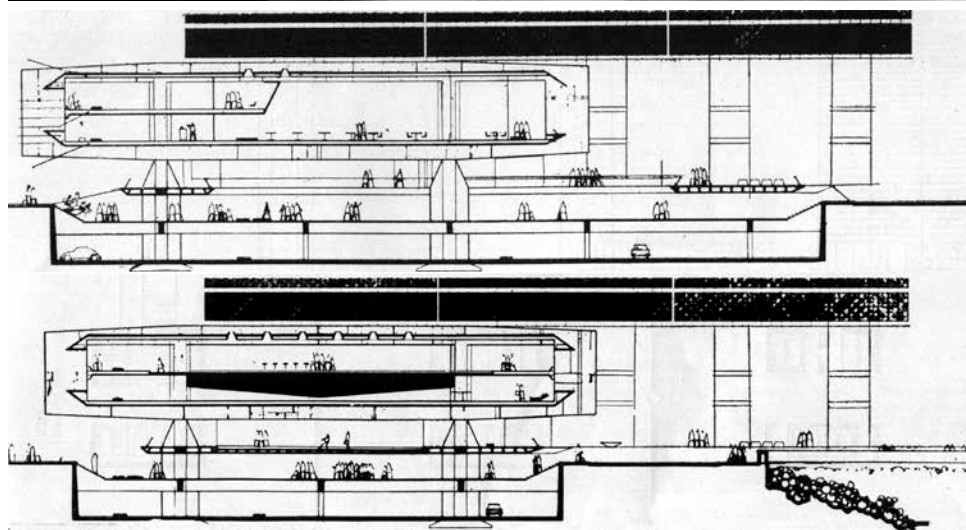
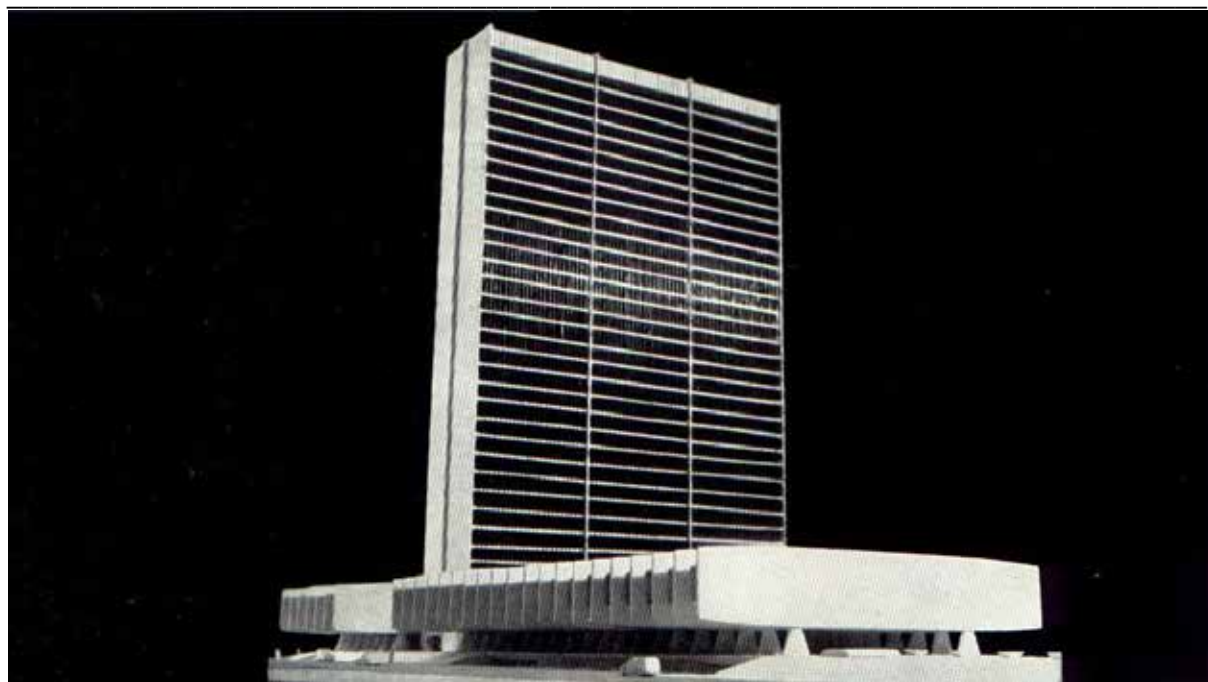


Fig.308: 2º prêmio concurso Euro Kursaal: vista da maquete. A estrutura do pavilhão horizontal é constituída por pórticos planos e paralelos, em concreto aparente. Estes pórticos são capazes de abrigar em suas partes aéreas dois pavimentos.

Fig.309: corte transversal passando pelo restaurante; **Fig.310:** corte transversal passando pela piscina térmica.

Uma equipe do Paraná ficaria com a segunda premiação: Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi, Lubomir Ficinski Dunin e Jaime Lerner. Lembre-se que os engenheiros civis Dunin e Lerner haviam recém concluído seus cursos de arquitetura, no CAU UFPR. Colaboraram ainda com a equipe de arquitetos os seguintes estudantes que, poucos anos depois, se transformariam em importantes nomes para a arquitetura paranaense: José Sanchotene, Oscar Mueller, Aldo Matsuda, Carlos Ceneviva, Manoel Coelho, Vicente de Castro e Sergio Scheinkmann. A assessoria estrutural ficou por conta do Escritório Técnico Freitas e Sperandio.

A proposta dos paranaenses lança mão de uma “torre sobre embasamento”, tipologia inicialmente inaugurada no edifício *Lever House*, de Skidmore, Owings e Merrill (SOM)/Gordom Bunshaft, construído em Nova York entre 1950-1952. Aqui, porém, a torre não

flutua sobre o embasamento, mas descansa contra o solo em fenda resultada da bipartição da base em duas partes desiguais.

A torre, que se encontra na parte mais ampla do terreno, encontra-se recuada em relação à Avenida Zurriola, mas projetada ortogonalmente contra o mar, como um ponteiro da bússola a apontar o norte. Trata-se de um prisma puro de base retangular com trina e cinco pavimentos. A base recessiva apresenta fendas transpassantes de três pés direitos de altura. O coroamento, por sua vez, que surge coplanar ao corpo do edifício, abriga nos dois últimos pavimentos restaurante e salão de festas. Riscadas horizontalmente pelas lajes dos pavimentos tipo, as faces leste e oeste são envidraçadas e protegidas por brises metálicos colocados na vertical. As empenas em concreto armado aparente norte e sul, votadas respectivamente para a praia e para a Av. Zurriola, a principal da cidade, são cegas. A radicalidade desta escolha faz lembrar o Edifício V Avenida (1959), de Pedro Paulo de Mello Saraiva e Miguel Juliano, que, implantada longitudinalmente em lote estreito de meio de quadra, abre-se para os vizinhos laterais e oferece face cega para a Avenida Paulista, no centro da cidade de São Paulo.

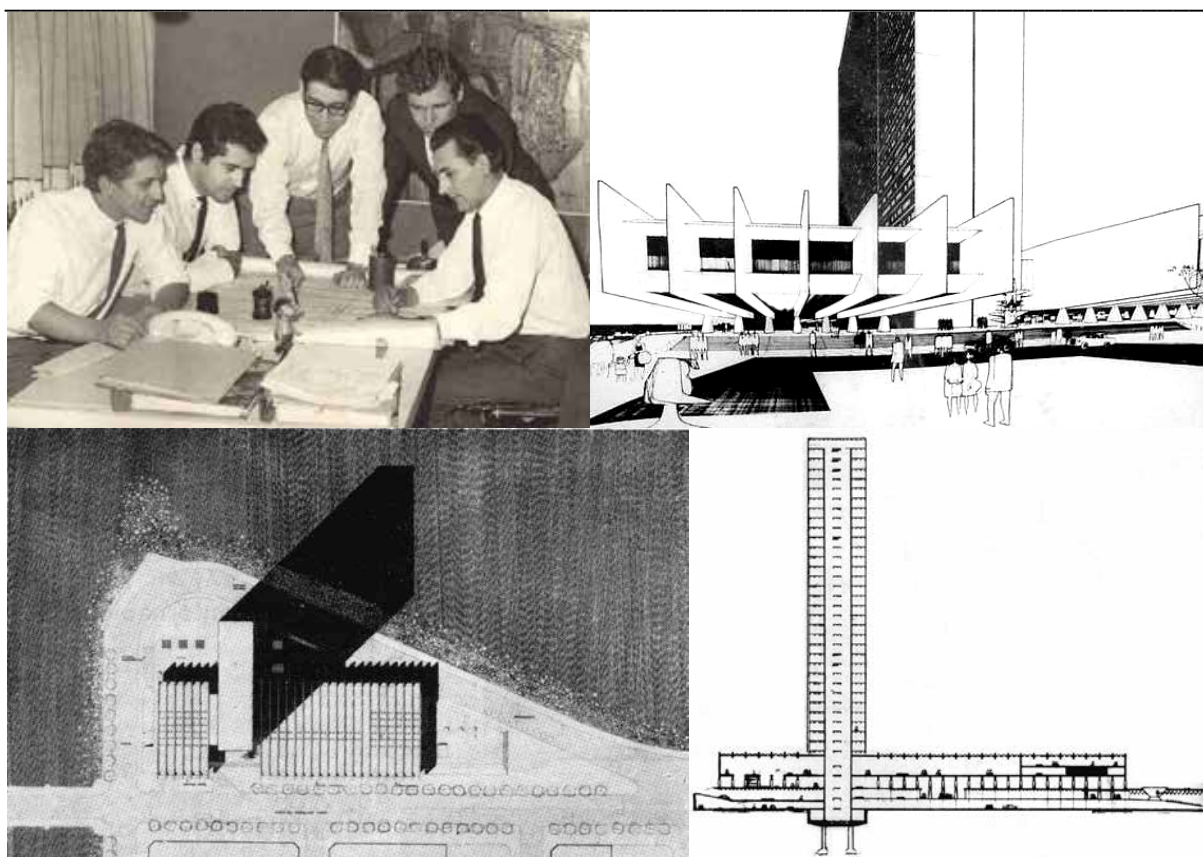


Fig.311: A equipe paranaense: (da esquerda para direita) Roberto Luiz Gandolfi, Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Jaime Lerner e Lubomir Ficinski Dunin.

Fig.312: proposta paranaense; vista do observador ao nível da Avenida Zurriola. Aos fundos a torre de apartamentos.

Fig.313: 2º prêmio concurso Euro Kursaal; implantação. **Fig.314:** 2º prêmio concurso Euro Kursaal; corte longitudinal.

A estrutura da torre se dá por meio de quatro placas estruturais em série, igualmente afastadas entre si e situadas transversalmente à maior dimensão do edifício. Estes quatro grandes pilares laminares determinam a existência de três naveas internas, cada uma delas servida por uma torre central de circulação vertical que contém escadas e elevadores. Isto possibilitou a convivência de funções diferentes num mesmo andar tipo, como por exemplo, hotel e apartamentos de aluguel.

O pavilhão horizontal apresenta quatro andares e um subsolo para estacionamento de veículos. A implantação deste edifício a meio nível da Avenida Zurriola possibilitou a existência de dois pisos de caráter público e igualmente servidos por escadas ligadas

diretamente à calçada (térreo e sobreloja). Protegidos pelo balanço do pavilhão superior, esta expansão da calçada pública acabou por proporcionar um espaço adequado para a instalação de lojas, cafés e restaurantes, ou seja, um cenário propício para uma cidade turística de clima quente e seco. Sobre esse aspecto, assim se pronunciou o júri: “o maior atrativo, sem dúvida, o desenvolvimento de suas áreas comerciais. A forma de tratá-la em vários níveis, a penetração da calçada criando uma grande superfície coberta, muito útil ao clima de San Sebastián, poderia fazer deste conjunto um lugar muito agradável na vida da cidade”.

O pavilhão superior, embora maior e mais sofisticado, lembra bastante a solução adotada três anos antes, por Forte e Gandolfi, no edifício sede do Santa Mônica Clube de Campo, solução que apareceria mais cristalizada no projeto de Pedro Paulo de Mello Saraiva e Francisco Petracco para o Clube XV de Santos (1963). Tratam-se aqui, de 27 pórticos simétricos em concreto protendido, biapoiados de modo a conformar um vão livre central de 27,0 metros e balanços bilaterais de 13,0 metros. Assim como na torre, os dois pórticos de fechamento, voltados para áreas públicas da cidade, surgem completamente cegos. Esta estrutura prolonga-se além do nível da laje superior e dos alinhamentos das faces norte e sul do edifício, de modo a conformar lemes verticais bastante pronunciados. Esta mesma linguagem já havia sido adotada em várias das residências projetadas pela dupla Forte e Gandolfi, entre estas a Casa Mário Petrelli (1964) e a Casa Ayrton Araújo (1965). Coberto por laje impermeabilizada perfurada por vazios protegidos por domus, este pavilhão acomoda dois níveis internos que, em certas partes assumem pé direito duplo. Como aqui já foi dito, estes espaços pertencentes ao embasamento são destinados às atividades públicas que envolvem lazer, jogos e esportes.

O partido plástico resulta de formas prismáticas puras, econômicas e derivadas de solução em que as expressivas estruturas em concreto armado comparecem sem revestimento. Naquele momento, esta noção já pode ser entendida como uma característica exclusiva do brutalismo brasileiro, uma vez que se difere bastante das soluções apresentadas pelas demais equipes concorrentes, que, embora também brutalistas, surgem mais livres e experimentais.

Após a premiação, a Sociedade Imobiliária Gran Kurssal acabaria por não construir o projeto vencedor, alegando problemas relacionados à complexidade da estrutura. Em 1973 a Sociedade Gran Kurssal voltaria a procurar a equipe paranaense, premiada em segundo lugar, contratando-os para um segundo projeto que, após resolvido e detalhado, também permaneceria no papel. Na década de 1990, entretanto, construiriam no local um complexo voltado para a área cultural: trata-se do *Kurssal Auditorium and Congress Center*, projetado pelo arquiteto espanhol Rafael Moneo.

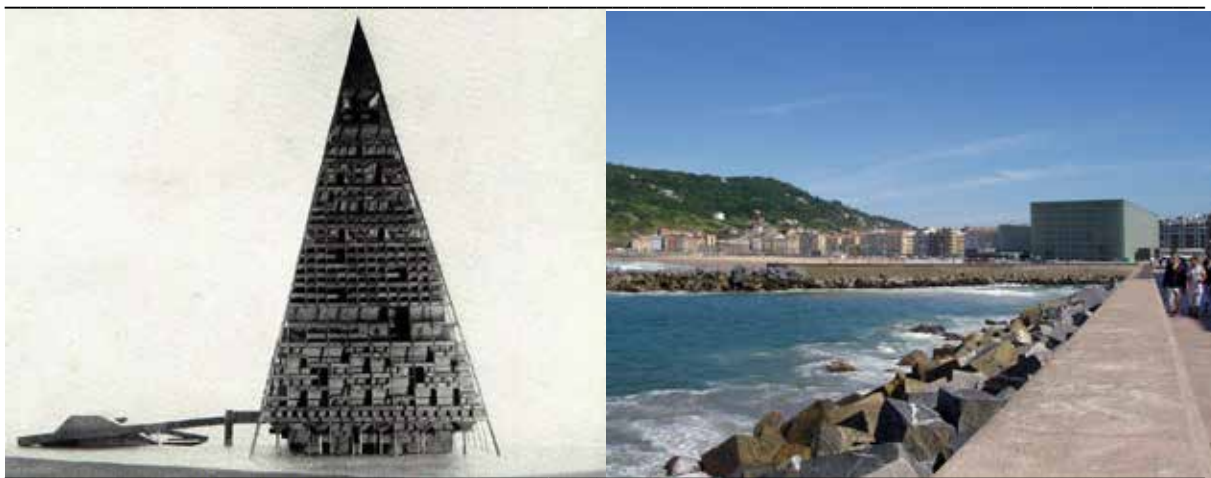


Fig.315: 3º prêmio concurso Euro Kurssal: Henry Ciriani e equipe.

Fig.316: *Kurssal Auditorium and Congress Center* (1990-1999), par de caixas cúbicas projetadas por Rafael Moneo.

15.14) CONCURSO TÊNIS CLUBE DE PRESIDENTE PRUDENTE:.....1966

Presidente Prudente, SP/ março de 1966.

2º prêmio

arquiteto:

Luiz Forte Netto

colaboradores:

Abrão Assad e José Hermeto Palma Sanhotene

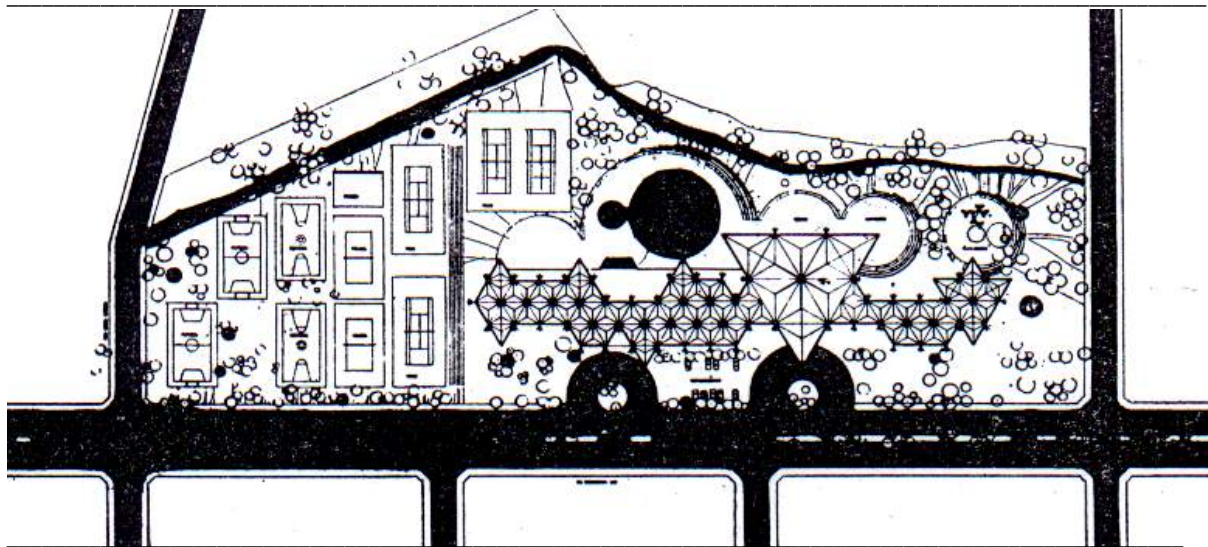


Fig. 317: Luiz Forte Netto; 2º prêmio concurso Tênis Clube de Presidente Prudente (SP). Solução orgânica dada por uma grelha de matriz hexagonal flexível. Implantação geral.

Concursos para sedes sociais e esportivas são freqüentes nesse período. Surgem juntamente com o estabelecimento e o crescimento da classe média no país. Situadas nas principais cidades do Brasil, estas sociedades recorrem ao IAB como entidade organizadora que, por sua vez, garante um ambiente de concorrência de credibilidade, em que, entre outros aspectos, se encontra: igualdade de condições aos concorrentes; legislação clara; júri isento; prazos adequados e premiação alinhada às tabelas de honorários profissionais vigentes. É graças a esse rigor que essa modalidade de projeto se expandirá nas duas décadas seguintes, tanto em número dos eventos como e em quantidade de participantes⁹⁴.

Na comissão julgadora do concurso de Presidente Prudente encontrava-se, entre outros, o jovem arquiteto Jerônimo Esteves Bonilha, formado pela FAUUSP, em 1957, e o experiente Fábio Penteadó, formado pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Mackenzie⁹⁵.

O terreno, de topografia bastante acidentada, acabou se apresentando como um componente de difícil solução. As equipes premiadas em 3º, 4º e 5º lugares lançaram mão de monoblocos bastante alongados e suportados por poderosas estruturas em concreto aparente, claramente inspiradas nas obras recém construídas de Vilanova Artigas, entre estas: os Vestiários do São Paulo Futebol Clube (1961); o Anhembi Tênis Clube (1961) e a Garagem de Barcos Santa Paula Iate Clube (1961). Embora complexas, as estruturas utilizadas pelos dois primeiros lugares surgem leves e abertas.

O 1º prêmio caberia a uma equipe de São Paulo, constituída por: Ariel Rubinstein, Luigi Villavecchia e Tito Lívio Frascino que, entre 1973 e 1974, viria a ser sócio de Penteadó. A equipe apresentava ainda como consultor estrutural o engenheiro e professor da Mackenzie Roberto Rossi Zoccolo que, viria a falecer prematuramente, em 1967. O edifício, que foi construído, surge como uma ampla tenda tracionada por cabos de aço, segundo engenhosa e incomum solução. Estes cabos de aço nascem de contrafortes em concreto aparente, situados junto ao alinhamento predial, e se lançam contra vigas assimétricas em

forma de “L”, que suportam a laje do mezanino, situada meio nível acima do salão de acesso. Estas vigas, que são apoiadas em sua parte central, têm seu equilíbrio restaurado justamente pela tração dos tirantes da cobertura. Como precedente pode-se citar a casa Edmundo Cavanelas (1954), de Oscar Niemeyer, que inaugura na arquitetura brasileira a noção de cobertura leve como um lençol apoiado por quatro pilares situados nos cantos do edifício.

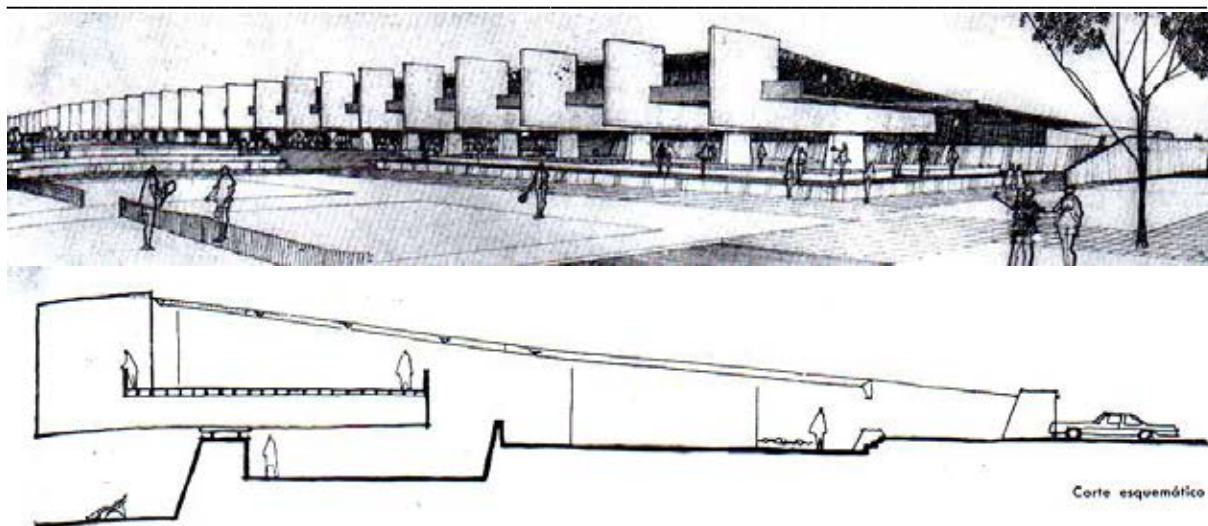


Fig. 318: Ariel Rubinstein, Luigi Villavecchia e Tito Livio Frascino; 1º prêmio concurso Tênis Clube de Presidente Prudente (SP). Perspectiva externa vista de face posterior do edifício.

Fig. 319: Corte transversal. Destaque para a cobertura em forma de “tenda” tracionada por cabos de aço.

Fig. 320: na foto aérea retirada do *Google Earth* se pode observar o edifício construído, com destaque para a cobertura.

O 2º lugar caberia à Forte e Gandolfi, que já possuíam experiência em sedes sociais, uma vez que haviam tido participações bem sucedidas em concursos anteriores, entre estas: um 2º lugar no Ginásio do Clube Atlético Paulistano (1958)⁹⁶ e dois primeiros lugares, um no Harmonia Tênis Clube (1959)⁹⁷, que permaneceria apenas como anteprojeto, e outro no Santa Mônica Clube de Campo (1962). Segundo análise aqui efetuada, este último teria o projeto premiado – um monobloco estruturado por pórticos planos e paralelos em concreto aparente – substituído por uma solução em organização sistêmica, passível de ser construída em partes, à medida que os recursos fossem sendo integralizados pelos associados. Conscientes do problema, Forte e Gandolfi voltam a evitar monoblocos indivisíveis na

proposta para o concurso Tênis Clube de Presidente Prudente, aliás, a mais orgânica das cinco premiadas.

O projeto utiliza uma malha modular baseada no hexágono (conformado por seis triângulos equiláteros), semelhante a algumas soluções desenvolvidas por Frank Lloyd Wright ainda antes da II Guerra Mundial, entre estas a *Honeycomb House*, construída em Stanford, Califórnia (1936-1937). Esse sistema possibilita uma ordem ampliável segundo formas geométricas irregulares. Leves coberturas piramidais em estrutura metálica formam os gomos dos hexágonos que se repetem à medida que o programa. O toque inovador da solução está na existência de hastes metálicas, situadas acima das coberturas, conformadas segundo as arestas de uma pirâmide, capazes de suportar módulos periféricos de cobertura em balanço.

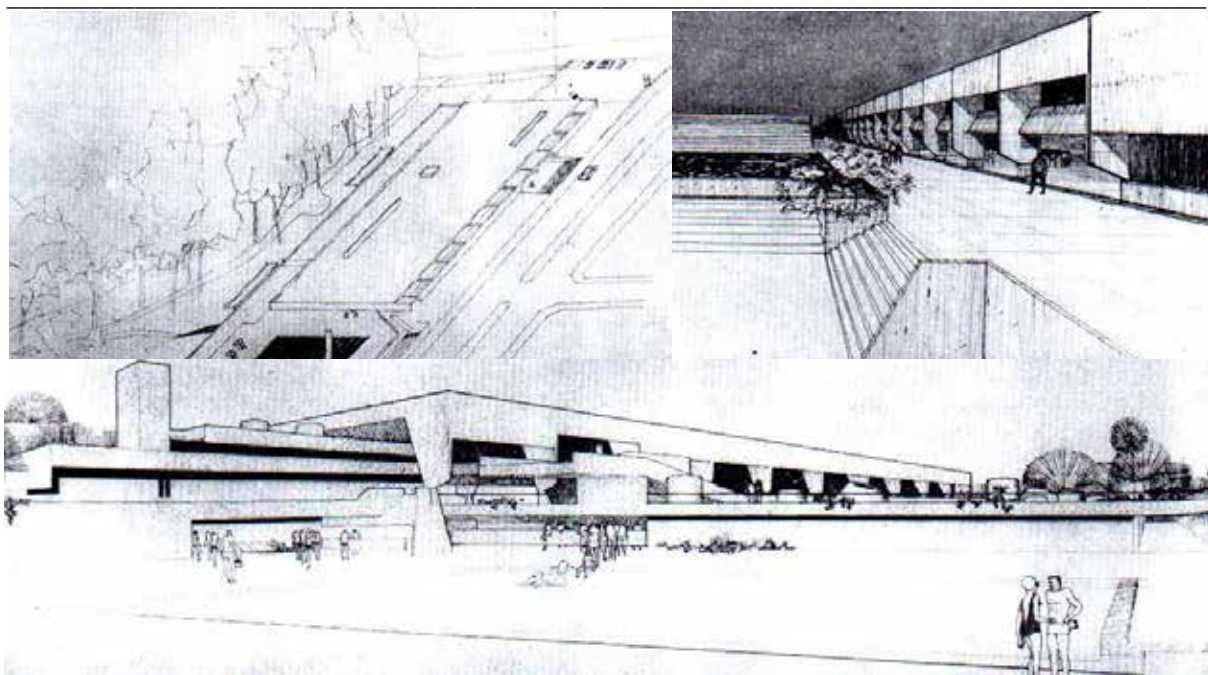


Fig. 321: 3º prêmio Tênis Clube de Presidente Prudente: Cândido Malta Campos Filho; Manoel K. Corrêa; Siegbert Zanettini.

Fig. 322: (sup. dir.) 4º prêmio Tênis Clube de Presidente Prudente: Bernardo Blanco, José A. Coelho e José Magalhães Jr.

Fig. 323: 5º prêmio Tênis Clube de Presidente Prudente: Antônio S. Bergamim, Arnaldo A. Martino e José G. Savoy de Castro.

Vê-se aqui, portanto, entre os arquitetos que constituirão a base teórica e prática das novas gerações paranaenses, a busca por opções capazes de substituir os monoblocos prismáticos como solução para a proteção dos espaços cobertos coletivos e flexíveis. Se no Santa Mônica Clube de Campo foi utilizado uma malha sistêmica baseada no quadrado, no Tênis Clube de Presidente Prudente observa-se uma grelha modular de matriz hexagonal. Ambas, no entanto, buscam a ruptura dos perímetros engessados, de forma a possibilitar execução em partes, ampliações e modificações ao longo do tempo. Embora já existisse entre os arquitetos paulistas, entre eles Joaquim Guedes, esta ação se mostrará bastante natural e desenvolvida entre os arquitetos do Grupo do Paraná. Como se verá mais à frente, propostas como a sede da Terrafoto (1979) e a sede do BNDE DF (1973) são exemplos clássicos disso.



Fig. 324: 2º prêmio concurso Tênis Clube de Presidente Prudente; corte longitudinal.

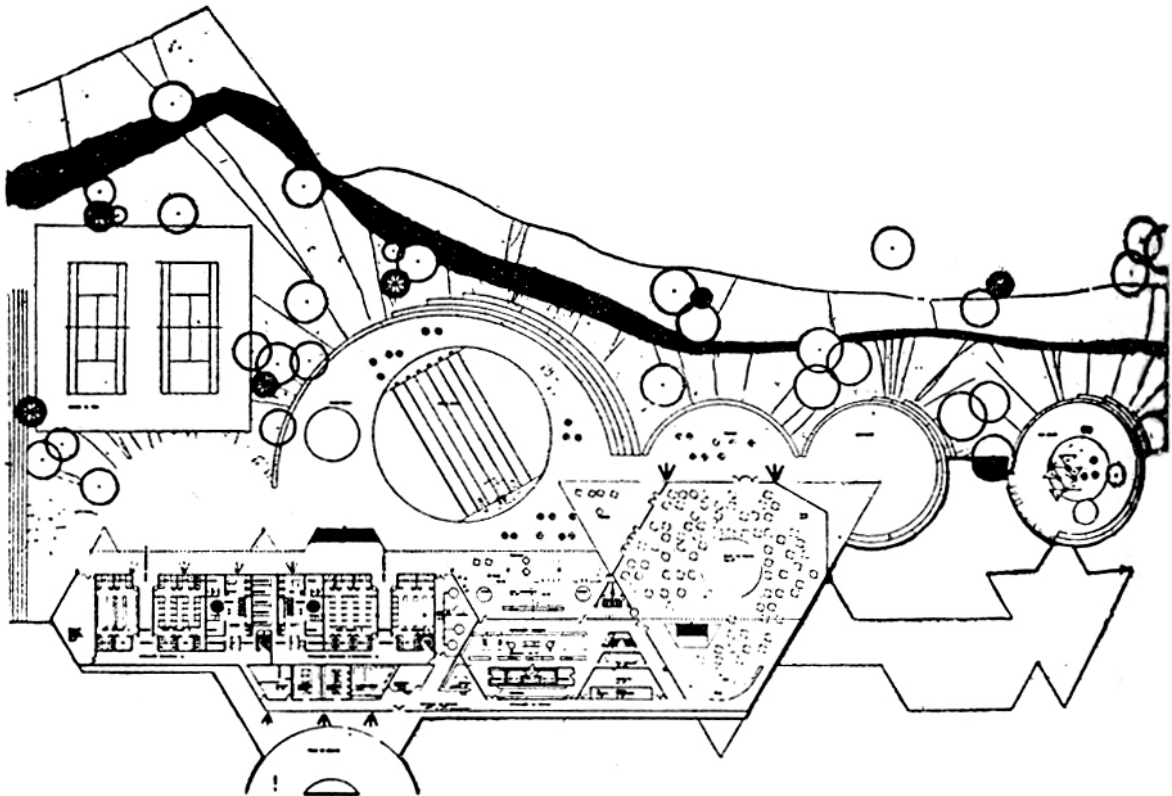
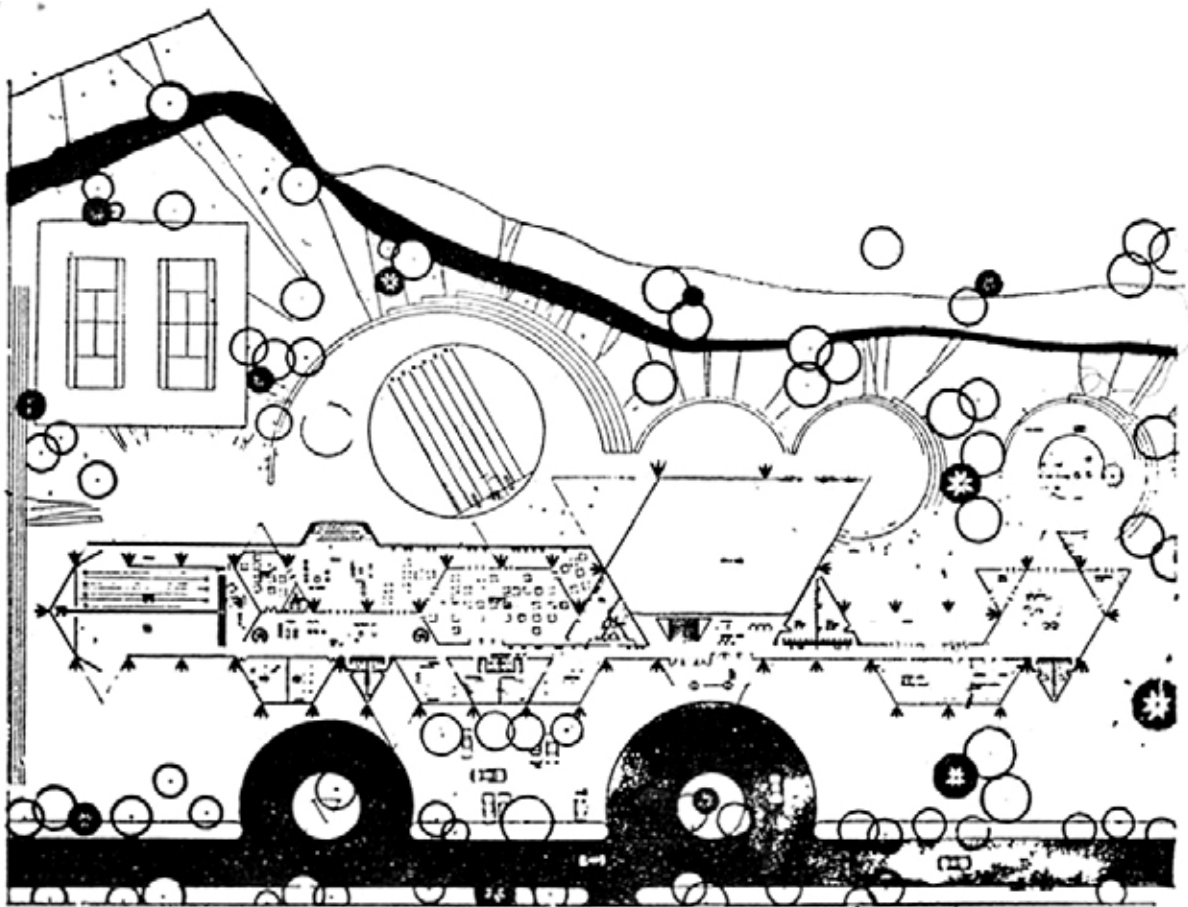


Fig. 325: Luiz Forte Netto; 2º prêmio concurso sede social Tênis Clube de Presidente Prudente (SP). planta térreo.

Fig. 326: 2º prêmio concurso sede social Tênis Clube de Presidente Prudente: planta subsolo.

15.15) CASA VIRGIL TRIFAN:.....1966

Curitiba, PR: Av. Marechal Humberto de Alencar Castelo Branco, nº559, Tarumã.

arquitetos:

Jaime Lerner

Domingos Bongestabs



Fig.327: Casa Virgil Trifan; Jaime Lerner e Domingos Bongestabs. Volumetria cúbica surgida de estrutura rigidamente modulada. O concreto aparente, a estrutura exposta e os grandes panos de vidros temperados sem a presença de caixilhos caracterizam a casa. Outro fator de destaque é a rampa em "U" que conduz veículos e visitantes diretamente ao 1º pavimento. Vista frontal.

Jaime Lerner gradua-se arquiteto no Curso de Arquitetura da UFPR, em 1965. Domingos Bongestabs também faz parte dessa primeira turma, especialmente aberta para engenheiros civis graduados naquela mesma universidade. Daí surgiria uma parceria de trabalho que se prolongaria por muitos anos. A Casa Virgil Trifan⁹⁸ pode ser entendida como a primeira obra de destaque da dupla de arquitetos.

O terreno retangular de meio de quadra, amplo e arborizado, encontra-se na parte mais alta do bairro. A casa, por sua vez, apresenta-se como um prisma puro de base retangular (1/ 1,5), de três pavimentos, situado transversalmente no meio do lote, de modo a conformar dois grandes jardins, um frontal e um posterior.

O pavimento térreo, que se encontra parcialmente enterrado, abriga garagem, salão de festas e dependências de serviços. Uma monumental rampa frontal e recurvada em "U", em concreto aparente, leva os moradores e visitantes até o 1º pavimento, que apresenta funções sociais, uma vez que abriga o hall social, salas e ambiente de jantar. Um vazio lateral liga as salas do 1º pavimento ao salão de festas, no térreo. No centro da casa situa-se uma escada de dois lances que conduz os moradores ao 2º pavimento, destinado aos quartos e suítes.

A estrutura da casa, em concreto aparente recoberto por tinta "duco", surge mediante modulação rígida: na maior dimensão se observa quatro módulos iguais de 4,75

metros, totalizando 19,0 metros de comprimento. Na dimensão menor surgem três módulos segundo o ritmo "A, B, A", sendo "A" equivalente a 5,0 metros e "B" a 2,5 metros. Os pilares e vigas permanecem aparentes nas fachadas da casa. Marquises e parapeitos também surgem em concreto aparente. Os vãos livres resultantes da trama estrutural são vedados em amplos panos de vidro temperado, sem a presença de caixilhos. Varandas e beirais compõem apenas na face posterior da casa, voltada para o noroeste.

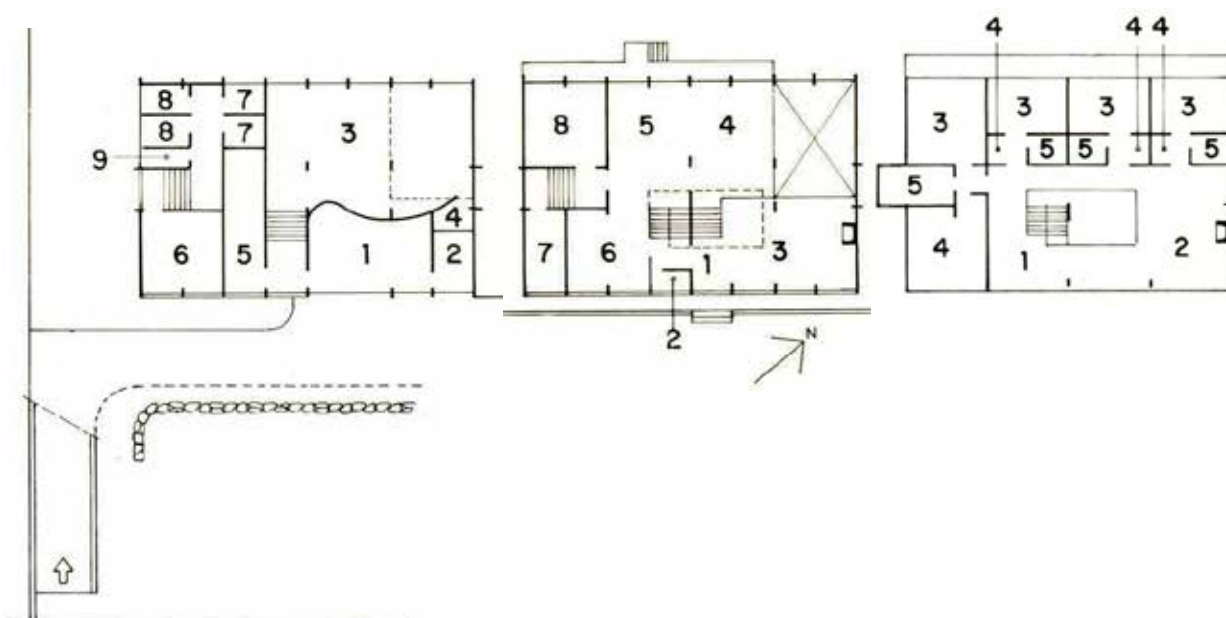


Fig. 328: Casa Virgil Trifan; vista posterior. Pilares e vigas permanecem aparentes na fachada do edifício; uma escada liga a varanda do 1º pavimento ao jardim.

Fig. 329: planta pavimento térreo: 1) garagem; 2) oficina; 3) festas; 4) lavabo; 5) sauna; 6) lavanderia; 7) depósito; 8) quarto empregada; 9) banheiro.

Fig. 330: planta 1º pavimento: 1) hall; 2) lavabo; 3) estar; 4) jantar; 5) estar íntimo; 6) biblioteca; 7) depósito; 8) cozinha.

Fig. 331: Casa Virgil Trifan; planta 2º pavimento: 1) hall; 2) estar íntimo; 3) dormitórios; 4) vestir; 5) banheiro.

15.16) EDIFÍCIO PANORAMA:.....1966

Curitiba, PR: Rua XV de Novembro, esquina Rua Ubaldino do Amaral/ Centro.

arquitetos:

Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi e Vicente de Castro.



Fig.332: Edifício Panorama (1966), vista promovida pela perspectiva da Rua XV de Novembro. A estrutura em concreto armado surge totalmente exposta nas fachadas do edifício, com especial destaque para os pilares frontais, externos ao corpo do monobloco, e à gaiola de vigas e pilares, presente na cobertura.

Fig.333: Edifício Panorama; vista da Rua Ubaldino do Amaral. Caixa cúbica sem a presença de superestruturas.

As habitações coletivas verticais ou, edifícios de apartamentos, podem ser entendidos como um capítulo à parte na evolução de Curitiba, face sua importância para o desenvolvimento da arquitetura moderna nessa cidade.

Lembre-se que a implantação do Plano Agache (1941-1943) coincide com o processo inicial de verticalização da cidade (décadas de 1940 e 1950). Este Plano Diretor, entretanto, nunca foi totalmente implantado, uma vez que o município não dispunha dos recursos financeiros para promover as desapropriações necessárias sugeridas. Outro motivo que contribuiu para seu fracasso foi a demora na aprovação das legislações criadas pelo urbanista francês, permanecendo por longo tempo sem efeito. Nesse período, portanto, o tecido urbano central da cidade permaneceria com as características tradicionais anteriores, em que os edifícios assumiam a forma integral do terreno, sem cumprir recuos frontais ou afastamentos laterais. Os quarteirões ainda assumiam forma de blocos compactos e contínuos, caracterizados pela seqüência ininterrupta das fachadas de meio de quadra e pela presença de edifícios cantoneiras junto às esquinas. As faces posteriores desses prédios se voltavam para exíguos miolos da quadra, em busca de um mínimo de iluminação e ventilação naturais.

Entretanto, essa noção de continuidade existente entraria em crise, uma vez que, em meio a edifícios de quatro a seis pavimentos surgiriam estruturas de mais de 15 andares,

que acabariam por expor não apenas as empenas cegas, situadas junto às divisas laterais, mas também as fachadas posteriores, pouco elaboradas.

É nesse momento que se destaca a obra do engenheiro Romeu Paulo da Costa, criador de diversos edifícios na região central de Curitiba. Entre estes estão o Ed. Marumby (1947) e o Ed. Rosa Ângela Perroni (1950), ambos projetados segundo uma interpretação muito limpa do *Art-Déco*, estilo que, então, se firmava como uma aproximação à arquitetura moderna. Lembre-se que, embora o edifício sede do MES já estivesse concluído desde 1943, a versão mais apurada desta arquitetura de cunho carioca só surgiria em Curitiba em 1951/1953, com as obras para o Centro Cívico de Curitiba.

A partir de meados da década de 1950 e sob a influência da escola carioca, o engenheiro André Masini passa a criar edifícios que, embora ainda surjam dentro do tecido urbano tradicional, já nascem totalmente imbuídos do espírito moderno. Nestes há a presença de térreos recessivos compostos por: pilotis cilíndricos; pilares em "V"; murais artísticos em azulejos ou pastilhas vitrificadas; rampas sinuosas; jardins tropicais ilhados por espelhos d'água sob formas amebóides. Este novo receituário gera junto às calçadas da cidade uma continuidade entre o espaço público e o espaço privado até então inexistente. Entre esses edifícios destacam-se o Brasília de Araújo (1961/1962), situado na Avenida Visconde de Nácar, e o Anita (1963, 1964), construído na esquina das ruas Emiliano Perneta e Lamenha Lins, ambos no centro de Curitiba.



Fig.334: (coluna esq. sup.) Edifício Anita (1963-1964), de André Masini; **Fig.334a:** (coluna esq. inf.) Mural existente no acesso do edifício Brasília de Araújo (1961-1962); **Fig.334b:** (coluna do meio) Ed. Rosa Ângela Perroni (1950), de Romeu Paulo da Costa; **Fig.334c:** (coluna dir. sup.) Ed. Marumby (1947), de Romeu Paulo da Costa; **Fig.334d:** (coluna dir. inf.) Ed. Brasília de Araújo (1961-1962), de André Masini.

O ciclo dos engenheiros perde força no início da década de 1960, momento em que se inaugura em Curitiba o Curso de Arquitetura da UFPR. Outro fator importante para essa mudança de cenário, pelo menos no que diz respeito aos condomínios verticais, está no retorno de Elgson Ribeiro Gomes à Curitiba, em 1959, após concluir seus estudos junto à Faculdade de Arquitetura Mackenzie, em São Paulo. Gomes trará em sua bagagem todo o conhecimento e prática adquirida em cerca de uma década de parceria junto ao escritório de Franz Heep, projetando em Curitiba dezenas de importantes edifícios, muitos deles ainda na década de 1960. Volumes simples, plantas inteligentes e fenestração complexa caracterizam essa produção. Entre outros, marcam a obra desse arquiteto os edifícios: Itália (1961), Barão do Serro Azul (1966-1968); e Veneza (1967-1969), todos os três resolvidos mediante faces curvas situadas junto ao alinhamento predial⁹⁹.

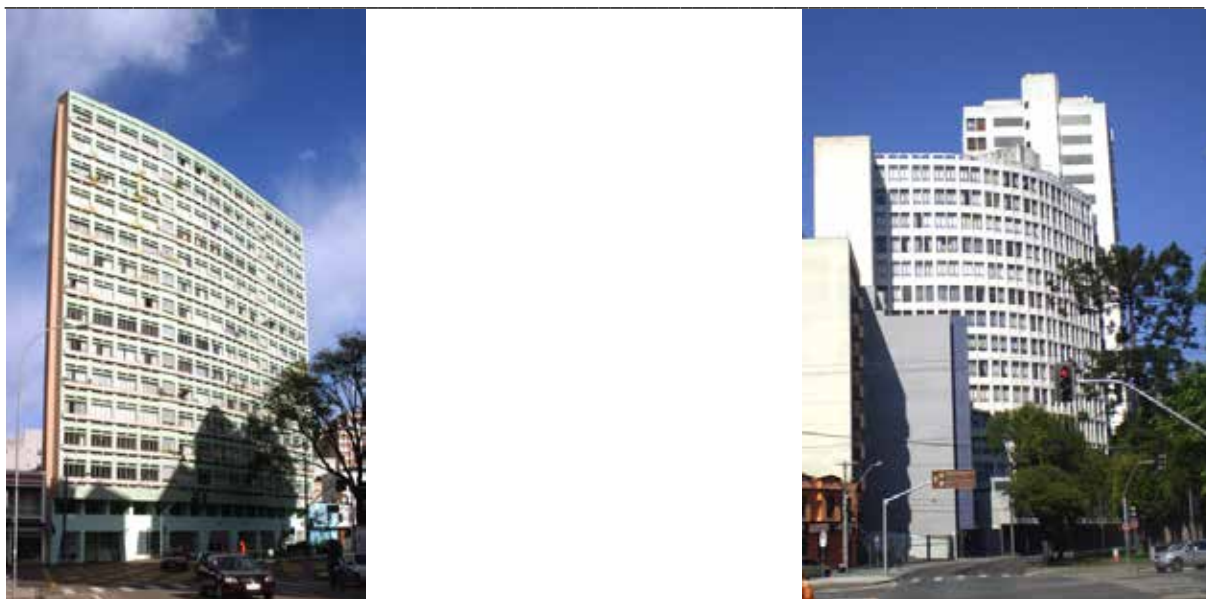


Fig. 335: Elgson Ribeiro Gomes: Ed. Itália (1961); embora de tratamento complexo, a plástica do edifício não revela a presença da estrutura.

Fig. 336: Elgson Ribeiro Gomes: Ed. Barão do Serro Azul (1966-1968), construído junto à avenida de mesmo nome, próximo a Catedral de Curitiba. Novamente se pode observar, no tratamento das fachadas, uma complexa trama de peles sobrepostas que, entretanto, resultam em clara legibilidade. As plantas internas obedecem uma organização segundo eixos concêntricos.

Fig. 337: Elgson Ribeiro Gomes: Ed. Veneza (1967-1969), situado junto ao Passeio Público de Curitiba. Aqui o arquiteto projeta dois edifícios, sendo um mais alto destinado a apartamentos maiores, situado na esquina (Maurício Thá), e outro mais baixo e recurvado, situado no meio da quadra, destinado a vários apartamentos tipo quarta e sala por andar (Ed. Veneza).

Alguns anos após instalarem-se em Curitiba, Forte & Gandolfi também atuarão junto ao mercado imobiliário projetando edifícios habitacionais. Gandolfi já possuía experiência na área, uma vez que projetara alguns condomínios verticais em São Paulo, antes de mudar-se em definitivo para Curitiba. Entre estes está o Solar do Conde, projetado em parceria com Pedro Paulo de Mello, em 1962, uma torre habitacional de quatorze pavimentos, sendo dois apartamentos por andar, que teve sua estrutura calculada por Roberto Zuccolo.

Embora contemporâneos da Faculdade Mackenzie, em São Paulo, as soluções de Forte e Gandolfi, em Curitiba, se mostrarão distintas das apresentadas por Elgson Gomes: as plantas surgem racionais e radicalmente adequadas às modulações organizadoras; os esqueletos estruturais, em concreto aparente, sempre compõem expostos nas fachadas dos edifícios, de forma a revelar a modulação interna; a volumetria apresenta-se ainda mais cúbica que nas soluções de Gomes, sendo freqüente o prisma puro de base retangular, sem anexos laterais para conter escadas de incêndio e elevadores; sem distinção entre partes noturnas e diurnas, as aberturas, que vão de pilar a pilar, rasgam horizontalmente as fachadas principais do edifício, de forma a contrastarem com as empenas laterais menores e cegas. Por trás da linha de pilares da exoestrutura, o térreo surge recessivo e transparente. O último pavimento esconde a casa de máquinas e caixa d'água sob um coroamento

conformado por vigas de fechamento que contém vazios descobertos, utilizados como terraços pelos apartamentos de cobertura. Este subterfúgio garante a volumetria pura do volume. Note-se que o edifício Panorama já se adequava às novas legislações urbanas definidas pelo Código de Posturas de 1953, pelo Plano de Zoneamento de 1956¹⁰⁰ e pela Lei nº 1830¹⁰¹, de 1960 que, definia recuos, afastamentos, densidades por meio de taxas de ocupação e coeficientes de edificação.

O Panorama, o primeiro edifício de apartamentos realizado pela dupla, em Curitiba, já apresenta todo o ideário acima descrito. Este é complementado aqui por parapeitos revestidos em cerâmica decorada por motivos geométricos em cor azul e branca, de modo a compor uma faixa horizontal ligeiramente avançada em relação ao aprumo da viga inferior, mantida em concreto aparente, assim como os pilares.

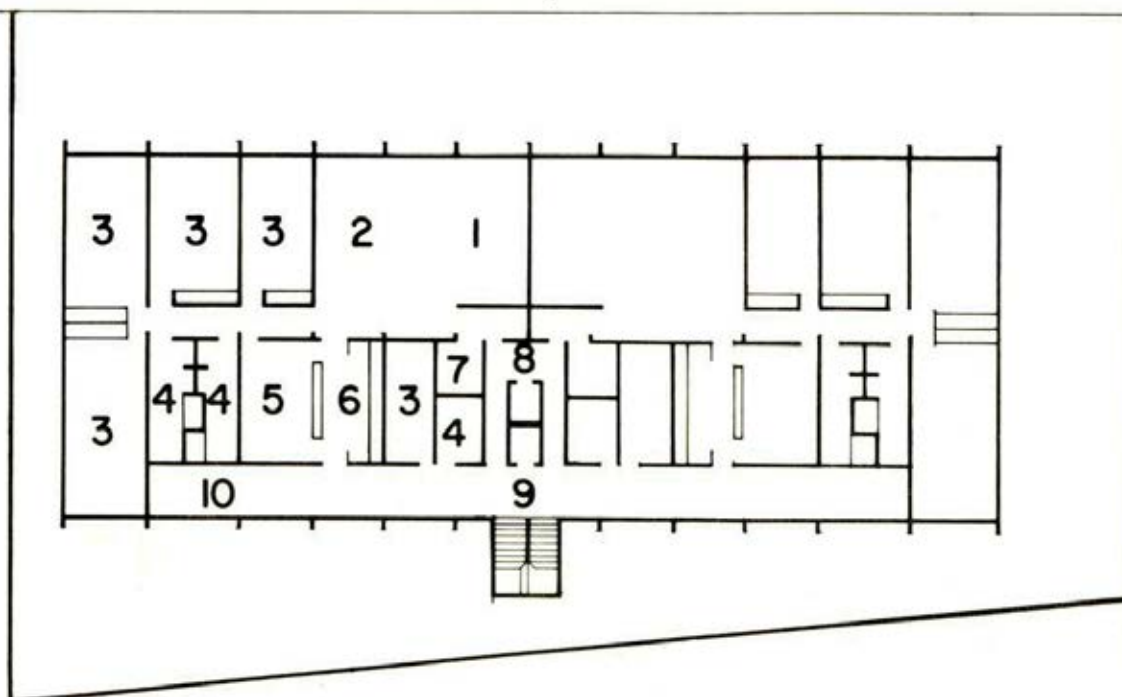
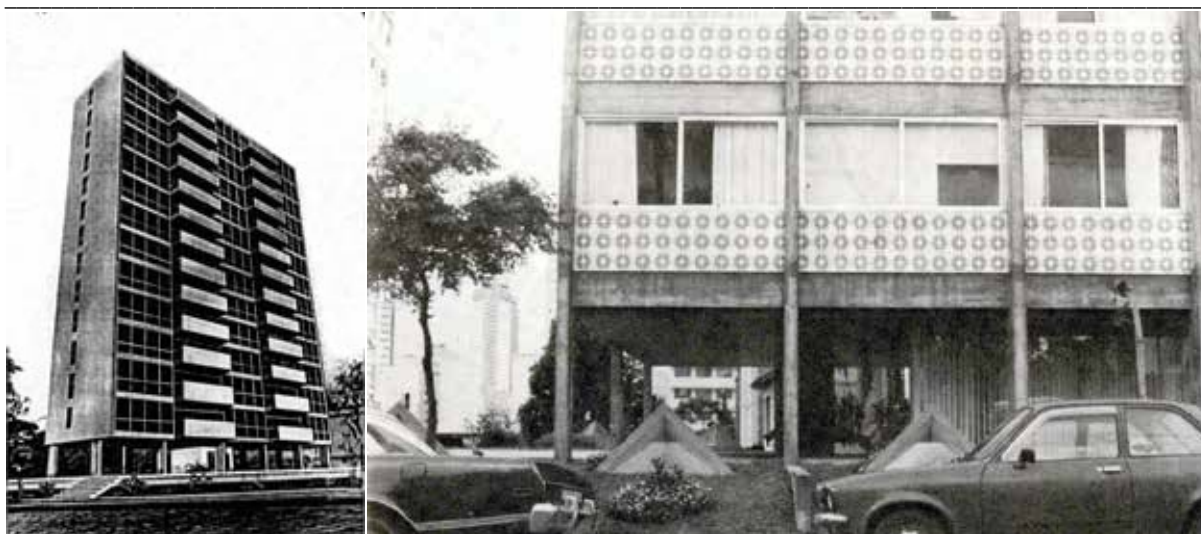


Fig.338: Pedro Paulo de Mello Saraiva e José Maria Gandolfi: Edifício Solar do Conde (1962), uma torre habitacional de quatorze pavimentos, sendo dois apartamentos por andar, que teve sua estrutura calculada por Roberto Zuccolo.

Fig.339: Ed. Panorama: detalhe do embasamento recessivo. Observar a presença da estrutura em concreto aparente e os parapeitos revestidos em cerâmica azul e branca.

Fig.340: Ed. Panorama; planta tipo: 1) sala social; 2) sala de jantar; 3) quarto; 4) banheiro; 5) sala íntima; 6) cozinha; 7) lavabo; 8) hall social; 9) hall de serviço; 10) lavanderia;

15.17) SEDE SOCIAL DO CLUBE CURITIBANO:.....1966

Curitiba, PR: Av. Pres. Getúlio Vargas, 2857, Bairro Água Verde.

arquitetos:

Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi e Vicente de Castro.



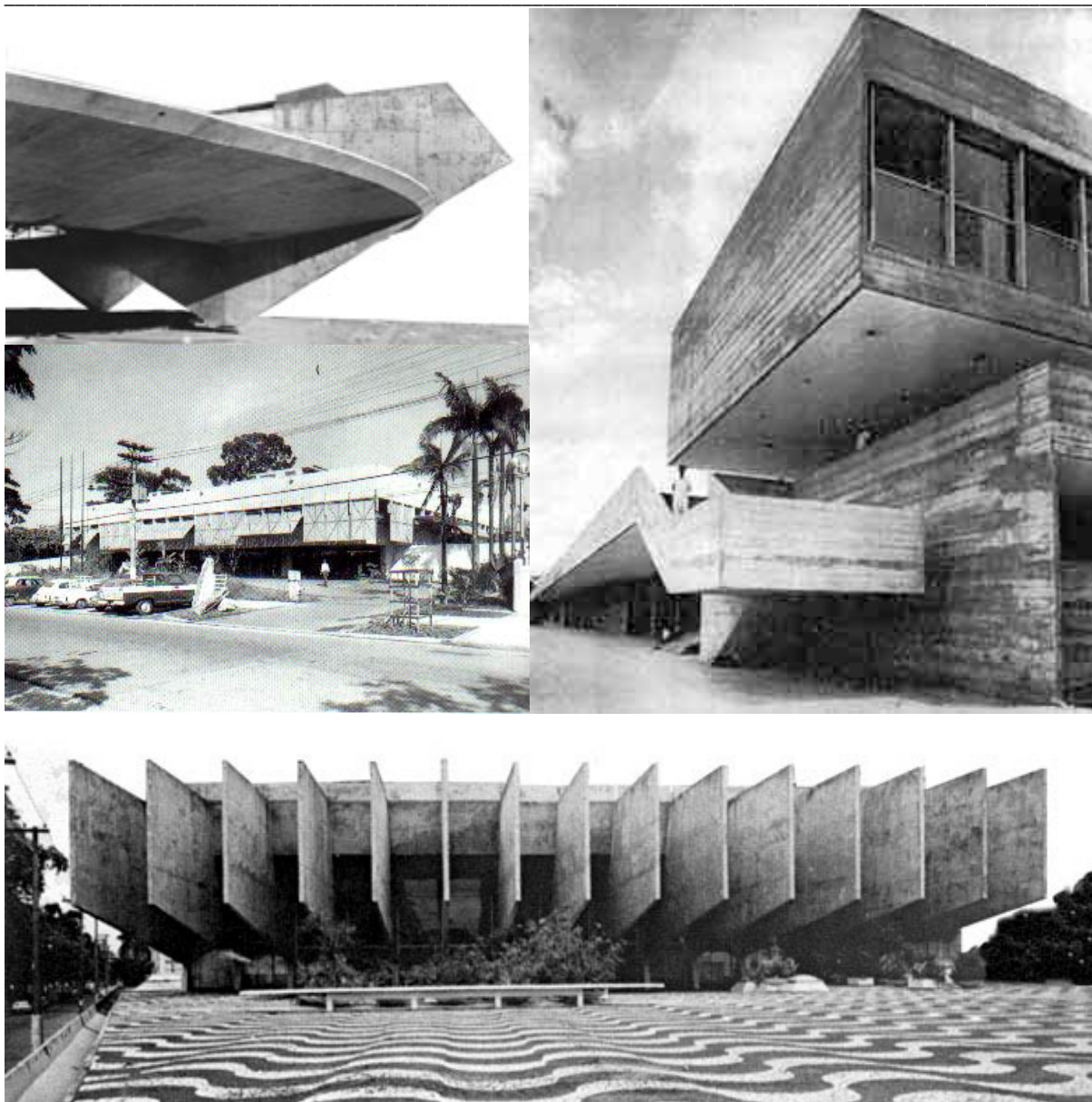
Fig.341: vista aérea da sede social do Clube Curitibano, projetada em 1966. Destaque-se a grande cobertura circular em laje de concreto aparente, plissada, de apenas 7 cm de espessura, apoiada sobre 16 pilares, de modo a proporcionar um vão livre interno de 36,0 metros e um amplo balanço periférico.

Desde meados da década de 1950, observa-se, nas principais cidades do Brasil, uma forte expansão dos clubes sociais, que, em função do aumento da classe média, passam a construir novas sedes, piscinas e ginásios esportivos. Este programa, geralmente resolvido por meio de pavilhões em robustas estruturas de concreto, acabaria por se transformar em um importante campo de experiências para a arquitetura moderna. O ginásio do Clube Atlético Paulistano (1958), concurso vencido por Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro; o Clube Paineiras do Morumbi (1960), de Carlos Millan; o Clube XV de Santos (1963), de Pedro Paulo de Mello Saraiva e o Clube Harmonia de Tênis (1964), de Fábio Pentead, Teru Tamaki e Alfredo Paesani, são apenas alguns dos muitos exemplos ocorridos em São Paulo, naquele período. Note-se que os quatro edifícios citados são classificados como precursores do que se convencionou chamar Arquitetura Paulista Brutalista.

Em Curitiba, esse fenômeno passa a se verificar após a construção do Santa Mônica Clube de Campo, ocorrida a partir de 1962. Influenciado pelo sucesso ali obtido, o tradicional Clube Curitibano, que em sua antiga sede central de Curitiba oferecia apenas atividades de salão, contrata os arquitetos vencedores do concurso do Clube Santa Mônica (ficha 24.1) para projetar uma nova sede social e demais dependências de esporte e lazer, em um amplo e arborizado terreno situado junto ao então calmo e periférico Bairro Água Verde, hoje totalmente envolvido por tecido urbano de alta densidade.

Como no projeto para o concurso Centro Comercial do Portão (1964), premiado em 2º lugar, Forte Netto e irmãos Gandolfi, acompanhados agora de Vicente de Castro, voltam a

utilizar uma solução em planta circular. Em ambos os projetos também se observa a utilização de coberturas capazes de proporcionar um grande e único espaço central, sendo cerca de 38,0 metros de vão livre no primeiro e 36,0 metros no Clube Curitibano.



em sentido horário:

Fig. 342: Ginásio do Clube Atlético Paulistano (1958), de Paulo Mendes da Roche e João Eduardo de Gennaro;

Fig. 343: Clube Paineiras do Morumbi (1960), de Carlos Berjas Millan, (caixa elevada sobre pilotis);

Fig. 344: Clube XV de Santos (1963), de Pedro Paulo de Mello Saraiva, (pórticos planos e paralelos);

Fig. 345: Clube Harmonia de Tênis (1964), de Fábio Penteado, Teru Tamaki e Alfredo Paesani, (laje nervurada).

No Centro Comercial do Portão, 16 treliças metálicas tridimensionais e radiais, apóiam-se periféricamente sobre pilares de concreto aparente (um para cada treliça) e, no centro, contra um anel de compressão em aço.

No Clube Curitibano, a cobertura apresenta-se como um sistema estrutural prismático dobrado disposto radialmente, ou seja, uma casca plissada de apenas sete centímetros de espessura, em concreto aparente¹⁰². Semelhante à solução empregada no Portão, esta estrutura triarticulada descarrega-se periféricamente sobre pilares em concreto aparente e, no centro, contra um anel de compressão bastante elevado. As águas pluviais coletadas em cada módulo de pétalas da cobertura são escoadas por dentro dos 15 pilares periféricos. Outra aproximação entre as duas soluções está nos amplos balanços periféricos gerados

pelas coberturas que, no caso do clube, conforma uma área protegida contígua a um terraço aberto para o bosque.

A estrutura que, no ponto mais alto da cobertura apresentava cerca de sete metros de altura livre, foi calculada pela TESC Consultoria de Projetos Estruturais S/C Ltda, dos engenheiros José Freitas Neto, Ernesto Sperandio Jr. e Inaldo Aires Vieira. Preocupados com o comportamento da cobertura no momento da retirada do escoramento, os calculistas criaram, na parte central, escoras apoiadas contra uma caixa de areia. O lento e gradual escoamento da areia represada afastaria as escoras, de modo a liberar a cobertura ao seu próprio peso e esforço.

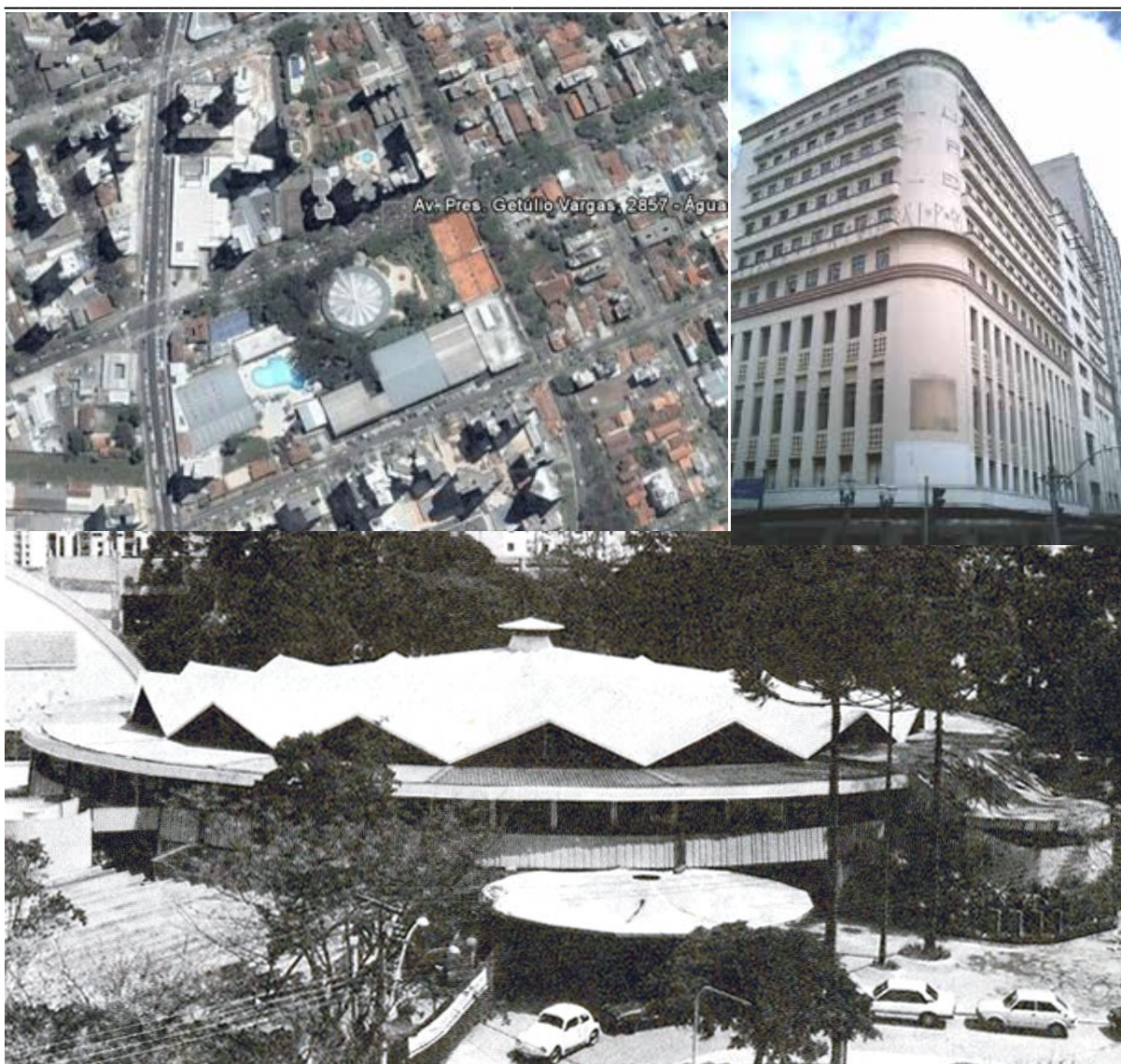


Fig. 346: Vista aérea por meio do *Google Earth*. Com o passar do tempo, as estruturas do clube se expandiram pela quadra toda e, o bosque perdeu espaço para funções edificadas.

Fig. 347: Antiga sede do Clube Curitibano, situada na esquina da Rua XV de Novembro e Rua Barão do Rio Branco.

Fig. 348: vista da sede social já modificada pela presença da cobertura periférica à casca plissada.

O edifício sede do Clube Curitibano, portanto, se apresenta como “um prédio circular de três pavimentos, que abriga, em pavimento semi-enterrado auditório, biblioteca, camarins, cozinha de preparo, lavanderia e bolão. No térreo, situam-se o acesso principal, administração, cozinha, restaurante, salão de beleza e, voltados para a piscina, vestiários e departamento médico e fisioterápico. O andar superior destina-se exclusivamente ao salão de festas (...)”¹⁰³.

Há, neste edifício, vários elementos que caracterizariam a arquitetura brutalista, no Brasil, tais como: a estrutura protagonista; gárgulas; receptáculos; escadas externas em formato helicoidal e parapeitos, todos em concreto aparente. Outro elemento de destaque está na laje circular plissada, de apoio central, também em concreto aparente, situada próxima o hall de acesso do clube, que atua como um abrigo para a chegada de veículos e pedestres. Outros materiais verificados são: as vedações em vidros temperados sem a utilização de caixilhos; os pisos e forros em madeira e os azulejos decorados com motivos geométricos em cores azul e branco, aplicados contra volumes hidráulicos. Todos estes elementos e materiais já haviam sido observados nas obras anteriores destes arquitetos, construídas em Curitiba desde 1962.

Infelizmente, pouco após o término das obras, o edifício sede passou a sofrer alterações importantes que acabariam por prejudicar a clara leitura proporcionada pela estrutura original. Um exemplo disso está na cobertura executada sobre o terraço circular periférico ao salão de bailes, anexo que, além de distorcer as proporções do edifício, eliminou a possibilidade de percepção da casca plissada de quem da rua observa.

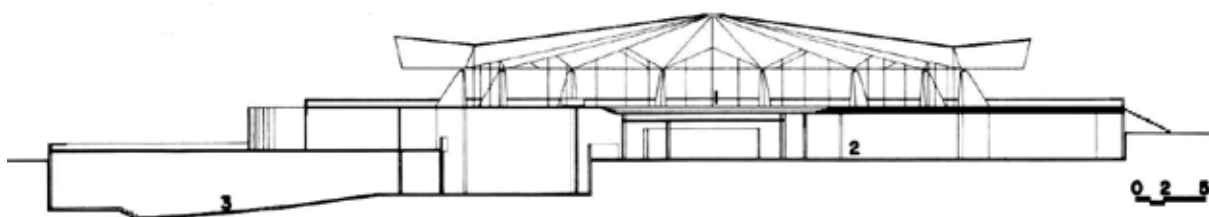


Fig.349: Vista interna do pavilhão social; vazio que permite acesso ao cinema e cancha de boliche (subsolo).

Fig.350: corte transversal: 1) salão de festas; 2) nível térreo; 3) cinema.

15.18) GINÁSIO ESPORTIVO DO CÍRCULO MILITAR:.....1966

Curitiba, PR: Rua Conselheiro Araújo nº19-87/ Centro.

arquitetos:

Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi e Vicente de Castro.

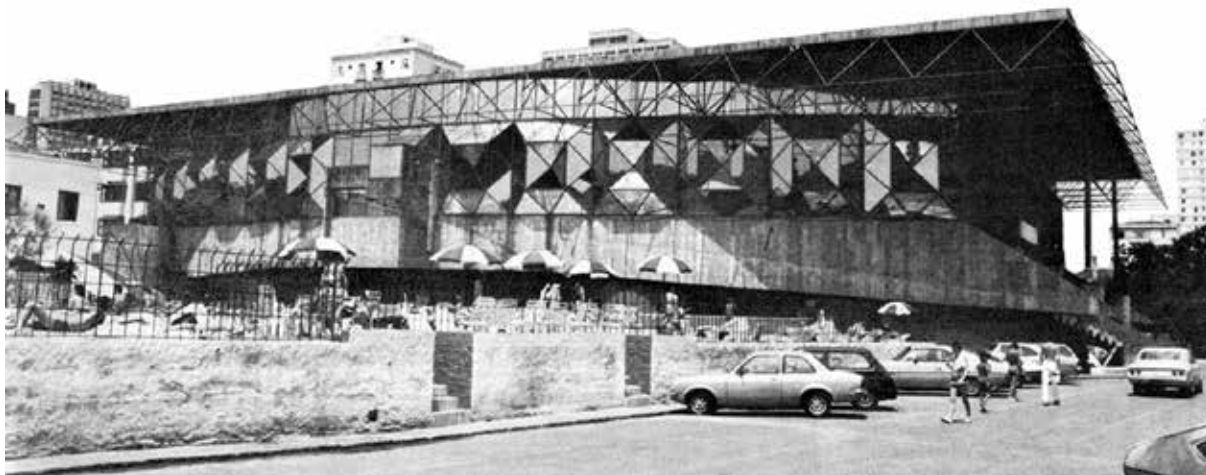


Fig. 351: vista da face norte do ginásio de esportes do Círculo Militar do Paraná. Este edifício foi um dos primeiros, em Curitiba, a utilizar estruturas metálicas para a solução de coberturas segundo grandes vãos.

Como o Clube Curitibano, em 1966 o Círculo Militar do Paraná contrata os arquitetos recém imigrados de São Paulo, vencedores do concurso para a sede do Santa Mônica Clube de Campo (1962). Forte Netto, irmãos Gandolfi e Vicente de Castro, arquiteto curitibano recém graduado pelo CAU UFPR, são então solicitados a realizar um Plano Diretor envolvendo as áreas anexas à antiga sede social do Clube, situada ao lado do Passeio Público de Curitiba. Além de uma nova sede social (que deveria ser construída no mesmo local da existente, após sua demolição), o programa pedia: um ginásio esportivo; quadras de tênis descobertas; um setor hípico (cavalariças, picadeiro para exercícios e provas de salto) e piscinas. Esta ampliação mostrava-se possível graças à conclusão da canalização do Rio Belém que, finalmente solucionava o problema das freqüentes enchentes da região.

Segundo Alberto Xavier, "do conjunto, o único construído foi o ginásio, localizado na parte frontal do terreno, por destinar-se, também, a fins de aluguel (bailes carnavalescos, shows, etc.) (...) ¹⁰⁴". Este edifício apresenta-se em dois níveis, sendo que no pavimento térreo, além da quadra polivalente, encontram-se os serviços de apoio ao público (sanitários) e os vestiários para atletas, ambos organizados sob as arquibancadas. Neste nível também estão os vestiários para o setor das piscinas, situadas ao lado. Acessado por ampla escadaria externa e frontal, no andar superior estão: o hall de acesso principal e um amplo anel periférico de circulações, de onde o público desce às arquibancadas em forma elíptica. Todo este embasamento é construído em concreto aparente, em que se pode observar com clareza a paginação deixada pelas tábuas das fôrmas, aplicadas na vertical.

A cobertura do ginásio se dá por meio de uma leve estrutura metálica espacial, descansada contra apenas quatro apoios. O vão maior entre apoios tem cerca de 45,0 m., enquanto o menor atinge 30,0 m. Os quatro pilares em concreto aparente conformam um tronco de pirâmide de base circular. De cada um de seus topos nascem quatro braços cilíndricos metálicos que suportam a treliça espacial de forma retangular, de modo a propiciar amplos balanços periféricos. Esta treliça é constituída por módulos piramidais de base quadrada, de cerca de quatro metros de altura. A cobertura plana constitui-se por telhas trapezoidais em alumínio. Trata-se de uma das primeiras estruturas metálicas construídas em Curitiba, sob esse tipo de solução.

Note-se que o vão livre existente entre a base e a cobertura foi fechado por vidros de grande dimensão. A fim de se conquistar uma melhor acústica e evitar reverberações, juntamente com o arquiteto especialista em acústica Igor Sresnewsky criou-se uma estrutura metálica secundária multifacetada, contra a qual os vidros foram fixados.

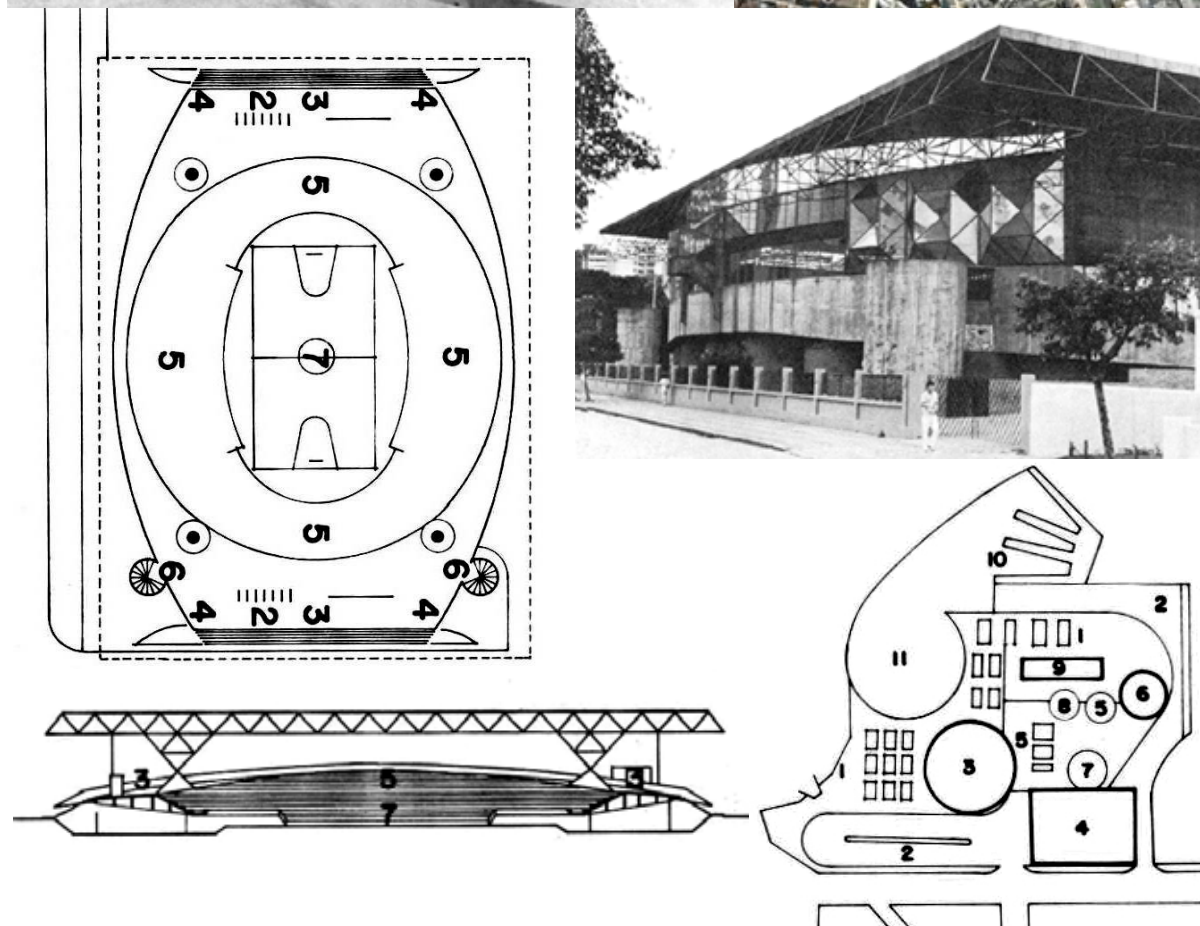


Fig. 352: (sup. esq.) vista interna do ginásio: um anel de circulação superior permite acesso às arquibancadas em forma elíptica. Destaque para a estrutura metálica espacial e os quatro apoios tipo “pé de galinha”, em forma de pirâmide invertida.

Fig. 353: (sup. dir.) imagem aérea retirada do *Google Earth* demonstrando a localização do edifício.

Fig. 354: (meio esq.) planta nível superior: 2) bilheteria; 3) entrada; 4) saída; 5) arquibancadas; 6) acesso aos sanitários; 7) quadra esportiva.

Fig. 355: (meio dir.) vista externa do ginásio do Círculo Militar;

Fig. 356: (inf. esq.) corte longitudinal. Observar a presença dos vestiários situados sob as arquibancadas;

Fig. 357: (inf.dir.) implantação geral: 1) quadras de tênis; 2) estacionamento; 3) sede social; 4) ginásio esportivo; 5) piscina; 6) piscina térmica; 7) bar; 8) play-ground; 9) boliche; 10) hípica; 11) picadeiro.

15.19) CONCURSO FECHADO EDIFÍCIO SEDE DA TELEPAR:.....1966

Curitiba, PR: Av. Manoel Ribas, nº115, Bairro São Francisco.

arquiteto:

Lubomir Ficinski Dunin



Fig.358: vista da face nordeste do edifício sede da TELEPAR, situado no alto do Bairro São Francisco, um dos pontos mais elevados da cidade. A verticalidade da solução foi determinada em função da altura ideal para o melhor funcionamento das antenas de comunicação, situadas na parte superior do edifício.

Fig.359: as empenas cegas laterais se devem a um melhor travamento dos sete andares intermediários, que chegam a atingir o pé direito de 4,60metros de piso a piso. Este pé direito pouco usual se deve à necessidade de abrigo aos equipamentos especiais.

O edifício sede da Empresa Telefônica do Paraná (Telepar) surgiu de uma concorrência por menor preço, ocorrida em 1966 e limitada aos arquitetos Rubens Meister, Elgson Gomes e Lubomir Ficinski Dunin, então responsáveis por três dos principais escritórios de projeto, em Curitiba. Como aqui já se viu, além de engenheiros civis, Gomes e Dunin também concluiriam seus cursos de arquitetura na Faculdade Mackenzie e CAU UFPR, respectivamente.

Além do Teatro Guaíra, que se encontrava em obras desde 1951, Meister já projetara importantes edifícios públicos como: o Centro Politécnico (1956); o Edifício-Sede da Prefeitura Municipal de Curitiba (1960); o edifício Lydio Paulo Bettega (1962)¹⁰⁵ e o Edifício-Sede da Celepar (1964).

Gomes, por sua vez, desde que retornara de São Paulo, em 1959, ocupava-se em projetar edifícios habitacionais para as principais construtoras de Curitiba, tais como: o Edifício Itália (1961); o Edifício Paraná (1962-1965) e o Edifício Colombo (1965-1968). Neste mesmo ano de 1966, Elgson Gomes concluiria os projetos do Barão do Serro Azul, um de seus edifícios mais expressivos.

Dunin, que despertara atenção por ocasião de sua participação na equipe paranaense premiada no concurso internacional Euro Kursaal (1965), ocupava-se, na ocasião, da sede da TV Paraná Canal 6¹⁰⁶, de propriedade dos Diários Associados, a primeira emissora a ter uma estrutura especificamente projetada para essa função, em Curitiba.

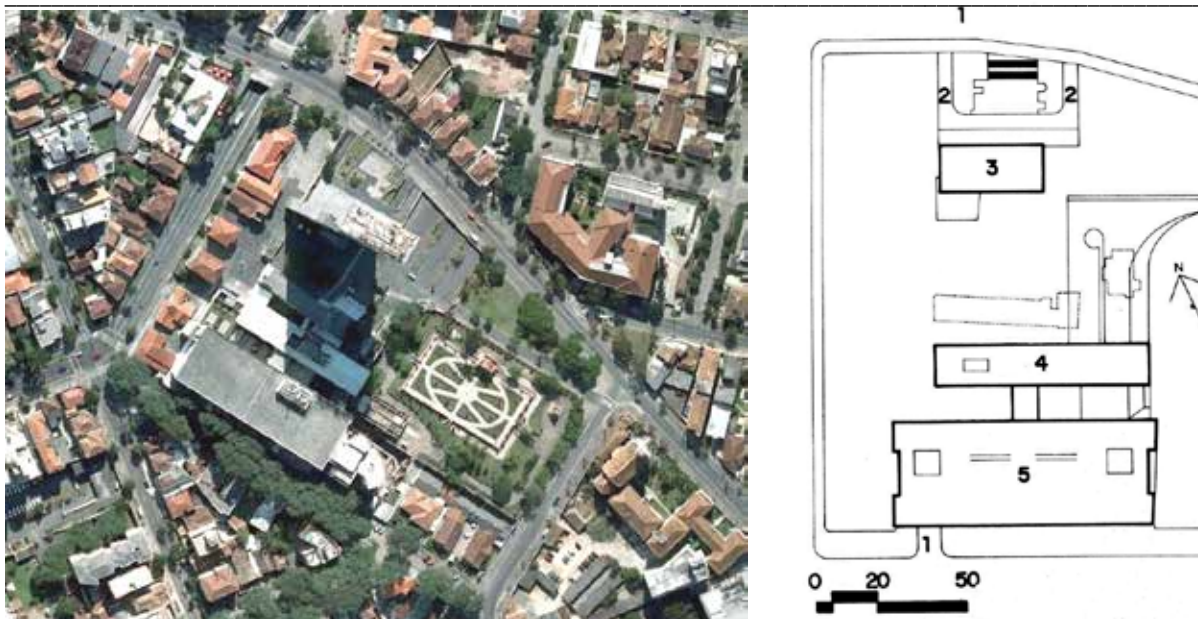


Fig. 360: vista aérea *Google Earth*. Ao norte vê-se a curva definida pela Av. Manoel Ribas. A Travessa Teixeira de Freitas coincide, na imagem, com a área arborizada, situada ao sul do lote.

Fig. 361: implantação geral: 1) ruas de acesso; 2) rampas de acesso à veículos, situadas ao lado da praça elevada; 3) Ed. sede; 4) construção complementar; 5) construção complementar.

O contrato para execução dos projetos da Telepar foi fechado com Lubomir Ficinski Dunin. O lote, de forma trapezoidal, que se apresentava como um amplo terreno de meio de quadra conformado por duas frentes opostas entre si, sendo a principal com face para a Av. Manoel Ribas (face nordeste) e a secundária para a Travessa Teixeira de Freitas (face sudoeste), situa-se na parte mais elevada do Bairro São Francisco, um dos mais altos de Curitiba.

Dunin apresentaria uma solução em dois setores distintos, porém interligados: no primeiro, situado na parte mais alta do lote e voltado para a Av. Manoel Ribas, seria edificado uma esbelta lâmina vertical, responsável por abrigar salas para pessoal técnico, máquinas, equipamentos eletrônicos e antenas parabólicas; no segundo setor, situado na metade mais baixa do terreno e voltado para a travessa Teixeira de Freitas, se edificariam, numa segunda fase, dois pavilhões administrativos.

A elevada altura da torre, aliás, era uma das exigências do programa, uma vez que a parte superior do edifício deveria ser projetada para abrigar as diversas antenas de transmissão. Segundo Alberto Xavier, "a excepcional altura da lâmina que abriga as instalações da Telepar exigiu, em fase de projeto, a aprovação de lei especial de zoneamento. Tal dimensão, imposta pelo sistema de microondas, localizado na cobertura do prédio, implicou num número de andares, na época julgado excessivo, face às necessidades da empresa, o que levou a Telepar a cogitar do uso temporário dessa área ociosa por órgãos públicos. Tal critério de ocupação fez com que o arquiteto propusesse uma trama de quebra-sol vertical de alumínio nas duas faces do prédio, de modo a assim favorecerem a utilização provisória pretendida¹⁰⁷". Esses usos provisórios, no entanto, nunca chegaram a ocorrer, uma vez que o rápido crescimento da empresa acabou por ocupar todo espaço disponível.

Compreende-se, portanto, que além de anteparo solar (face nordeste), estes elementos em réguas verticais de alumínio também atuariam como um filtro visual (face sudoeste), uma vez que permitiria, por detrás das tramas, o surgimento de diferentes aberturas ou fechamentos, de acordo com a necessidade funcional de cada andar. Visto que a face sul não necessitaria, na latitude de Curitiba, de qualquer proteção contra o sol, esta solução contradiz as premissas da arquitetura moderna, que se orientavam por noções éticas como: a aplicação correta das estruturas; a verdade dos materiais e a honestidade dos

sistemas construtivos. A aplicação dos brises verticais na face norte (ligeiramente nordeste) também vai nesse mesmo sentido.

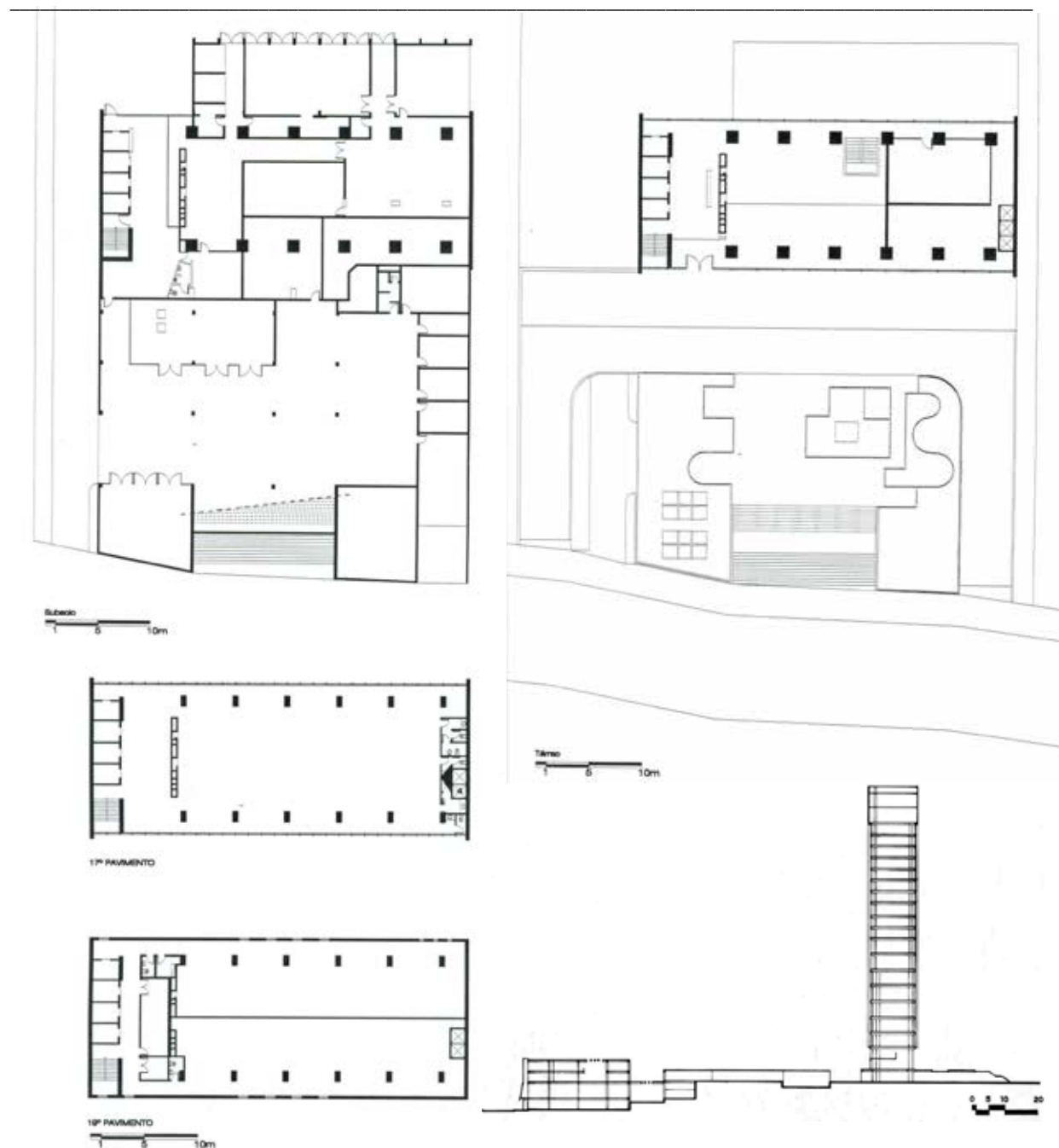


Fig.362: (sup. esq.) Edifício sede da Telepar (Lubomir Ficinski Dunin); planta emasamento;

Fig.363: (sup. dir.) Edifício sede da Telepar (Lubomir Ficinski Dunin); planta pavimento térreo;

Fig.364: (meio) Edifício sede da Telepar (Lubomir Ficinski Dunin); planta 17º pavimento;

Fig.365: (inf. esq.) Edifício sede da Telepar (Lubomir Ficinski Dunin); planta 18º pavimento;

Fig.366: (inf. dir.); corte transversal. A torre fica voltada para a Av. Manoel Ribas (rua mais alta), e os dois edifícios administrativos, construídos alguns anos depois, para a Travessa Teixeira de Freitas (rua mais baixa).

O edifício de 91,5 metros de altura (sem incluir a estrutura metálica para suporte das antenas, colocadas posteriormente no topo do edifício) é composto por 22 andares, sendo: um falso subsolo, que se expande muito além da projeção do edifício e conforma uma ampla praça de acesso, descoberta e elevada; um pavimento térreo; um mezanino; sete pavimentos para maquinários, com pé direito de 4,60m.; dez pavimentos para equipamentos técnicos; e dois salões superiores para abrigo de antenas.

A planta tipo, de forma retangular, é resolvida por meio de uma nave longitudinal de vão equivalente a 10,0m., ladeada por dois balanços de 2,5m. Transversalmente ocorrem oito naves, sendo as duas mais extremas menores, destinadas a escadas, elevadores, shafts e sanitários. Os elevadores e escadas, portanto, conformam um hall deslocado, proporcionando um uso integral do restante da planta. O vão das seis naves intermediárias é de 4,0m. Com o intuito de melhor travar a estrutura do edifício, as duas laterais menores foram mantidas como espessas empenas cegas.

Externamente estas empenas em concreto aparente, que avançam ligeiramente em relação ao limite das lajes dos pavimentos tipo, de forma a definir uma moldura periférica, conformam um baixo relevo composto por figuras geométricas. Além das presenças horizontais e intermitentes dos topos das lajes tipo, há ainda, nas duas fachadas principais do edifício, três cinturas envidraçadas e livres das presenças dos brises verticais: o pavimento térreo em pé direito duplo; um andar intermediário a separar os pavimentos especiais para maquinários dos pavimentos padrão, situados na parte mais elevada; e uma terceira cintura a separar o corpo do coroamento. Este último é definido por uma caixa opaca de bastante altura, revestida por pastilhas vitrificadas em cor branca. Nesta caixa, que transmite uma saudável sensação de peso a toda composição, percebem-se pequenas perfurações distribuídas de forma aleatória. Aí, situadas em dois pavimentos internos de 4,60m. de pé direito, deveriam ser instaladas as antenas, que, portanto, não ficariam expostas.

Alguns anos após a conclusão das obras, duas modificações comprometeriam as proporções originais do edifício, pondo a perder muito da pureza plástica existente: a primeira delas se refere à estrutura metálica para suporte de antenas, instalada no todo do edifício e, a segunda, à anexação de uma escada de prevenção contra incêndios, externa ao corpo do edifício, exigida pelas novas normas de segurança aprovadas pela ABNT.

Assim mesmo, seja pela posição de destaque no tecido urbano da cidade, seja por suas proporções contundentes, o edifício sede da Telepar acabou por se tornar, para os moradores de Curitiba, em um distinto elemento de referência ou, mais ainda, em um ícone arquitetônico.

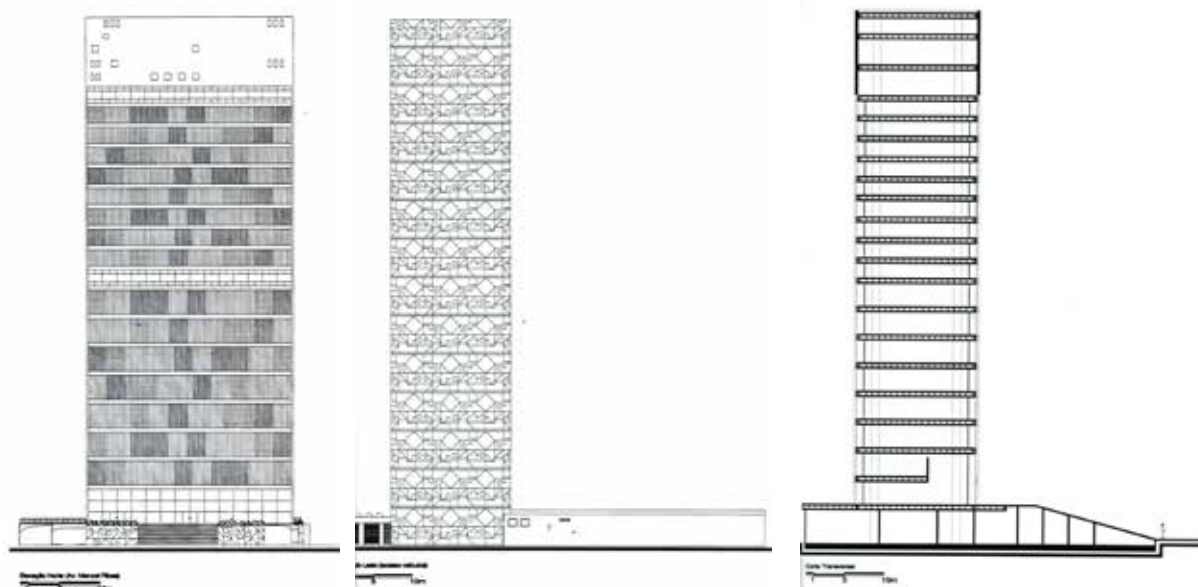


Fig. 367: Edifício sede da Telepar (Lubomir Ficinski Dunin); elevação frontal Av. Manoel Ribas;

Fig. 368: Edifício sede da Telepar (Lubomir Ficinski Dunin); elevação lateral;

Fig. 369: Edifício sede da Telepar (Lubomir Ficinski Dunin); corte transversal.

15.20) CONCURSO TEATRO MUNICIPAL DE CAMPINAS:.....1966

Campinas, SP/ abril de 1966

1º prêmio

arquitetos:

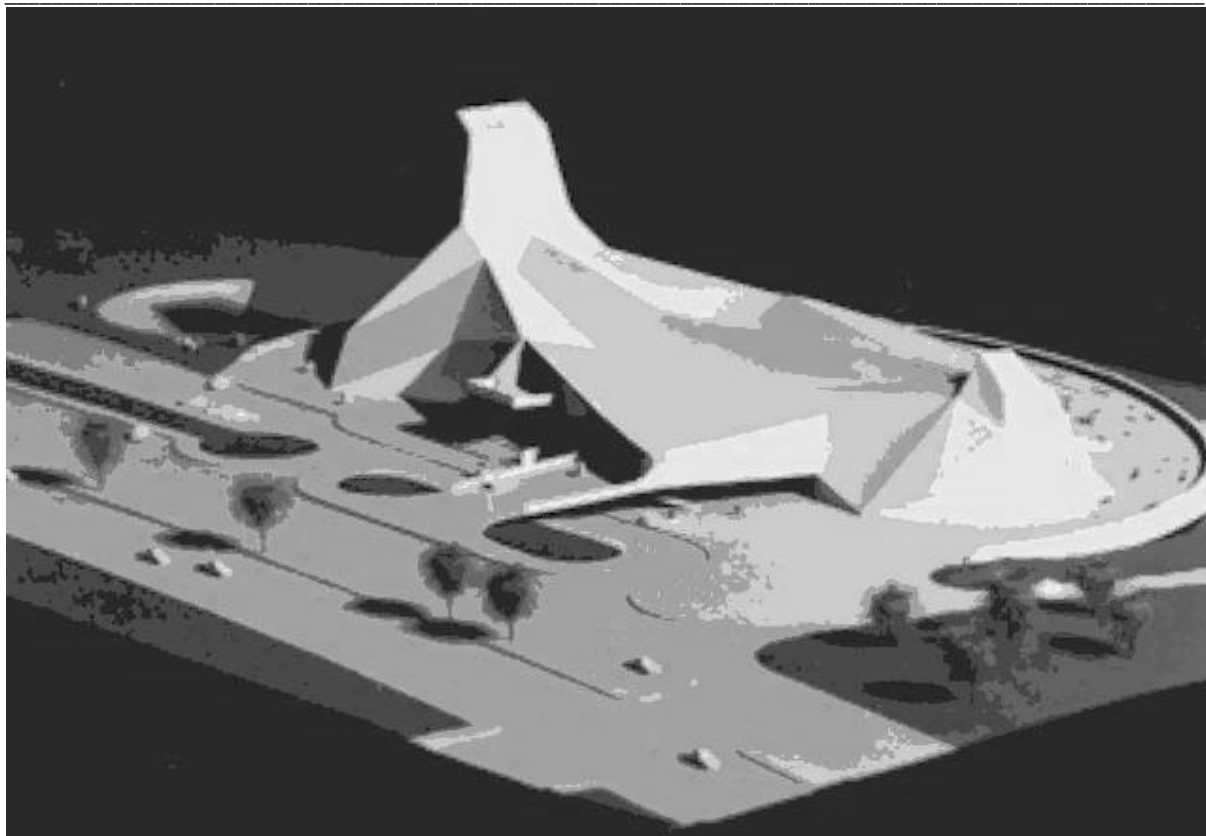
Roberto Luiz Gandolfi**Lubomir Ficinski Dunin**

Fig. 370: vista geral da maquete. Um platô circular invade a borda do lago. Sobre este se assenta um edifício de formas irregulares, estruturado por uma casca plissada em concreto aparente. Destaque para as duas elevações responsáveis por abrigar os urdimentos dos dois teatros do complexo, perceptíveis nos dois extremos opostos da cobertura.

Dois anos depois do concurso para o Monumento à Fundação de Goiânia, ocorrido em 1964, os arquitetos paranaenses voltam a vencer outra concorrência nacional. Tratava-se do concurso para o Teatro Municipal de Campinas¹⁰⁸, concluído no início de 1964, promovido pela Prefeitura Municipal de Campinas, SP, e organizado pelo departamento paulista do IAB.

Este concurso vinha na esteira da controvertida demolição do antigo Teatro Municipal Carlos Gomes, situado na parte central da cidade, em terreno frontal à Igreja Matriz. O processo de escolha para o Teatro Carlos Gomes também partira de um concurso público de arquitetura, ocorrido no início da década de 1920 e vencido pelo escritório paulistano Chiappori & Lanza Engenheiros e Architectos. O arquiteto italiano Giuseppe Chiappori, que se graduara na escola Politécnica de Turin, resolve o edifício sob morfologia clássica associada ao *Art Nouveau*. O interior, em estilo Beaux Arts, foi desenhado pelo arquiteto paulistano Christiano Stocler das Neves. A construção teve início em 1924 e a obra foi inaugurada em 10 de outubro de 1930. Em 1965, baseado em laudos técnicos de conteúdo polêmico, o prefeito Ruy Hellmeiter Novaes decidiu-se por sua demolição. Neste mesmo ano abriria processo para execução de um concurso de anteprojetos para uma nova sede, em novo local.

Participavam da comissão julgadora o engenheiro Francisco Bicalho, o engenheiro-arquiteto Roberto Cerqueira Cesar (1917-2003), sócio de Rino Levi e o arquiteto e marchand

Cesar Luiz Pires de Mello (1929-). Foram julgados 29 trabalhos, e premiadas cinco equipes, sendo uma do Paraná e quatro de São Paulo: 1º prêmio: Roberto Luiz Gandolfi e Lubomir Ficinski Dunin; 2º prêmio: Fábio Penteadó, Alfredo Paesani e Teru Tamaki; 3º prêmio: Paulo Antonacio, João Roberto Stroeter e Fernando Lemos; 4º prêmio: Manoel Siqueira de Figueiredo e Noêmio Xavier, que haviam vencido o concurso para o centro Comercial do Portão, ocorrido em Curitiba, em 1964; 5º Cláudio Cianciarullo, Dicran Kassardjian e Egídio Mantovani.



Fig.371: Teatro Municipal Carlos Gomes. projetado em 1923 pelo escritório paulista *Chiappori & Lanza Engenheiros e Architectos*. As obras foram iniciadas em 1924 e concluídas em 1930.

Fig.372: O Teatro Municipal Carlos Gomes, de Campinas, foi demolido em 1965, o mesmo ano em que foi lançado o concurso de anteprojetos para um novo teatro municipal, vencido por arquitetos do Paraná.

Entre estes premiados há vários arquitetos paulistas que vinham se dedicando aos concursos de arquitetura: Gandolfi fizera parte da equipe vencedora do concurso Monumento à Fundação de Goiânia, acima citado e, juntamente com Dunin, participara da equipe premiada em 2º lugar no concurso internacional Euro Kursaal, ocorrido em 1965, em San Sebastián, na Espanha; Fábio Penteadó vencera, em 1959, o concurso para a sede social do Clube Harmonia de Tênis de São Paulo; Figueiredo e Xavier, aqui premiados em 4º lugar, haviam vencido, em 1964, o concurso para o Centro Comercial do Portão, edifício que viria a ser construído em Curitiba.



Fig.373: foto aérea retirada do Google Earth. A Av. Heitor Penteadó contorna a Lagoa do Taquaral, que apresenta forma alongada de sentido leste/ oeste. o círculo indica o local a ser destinado ao novo teatro.

O sofisticado programa do Teatro de Campinas, que totalizava 12.800m.² de área construída, solicitava: um grande auditório para 1.500 pessoas (teatro de ópera); um pequeno e flexível auditório para 500 pessoas (teatro de comédia); saguões, um teatro de arena ao ar livre; restaurante; sala de ensaios de orquestra; uma escola para balé; e serviços de apoio para público, funcionários, músicos e atores.

O teatro seria implantado em um parque urbano situado próximo ao centro da cidade, constituído por bosques, áreas esportivas e a Lagoa Taquaral. O amplo terreno destinado ao Teatro Municipal limitava-se ao norte pela Av. Dr. Heitor Penteado e ao sul pela lagoa citada, que assume uma forma bastante alongada de sentido leste oeste. O terreno apresentava um desnível importante em direção à lagoa (de norte para sul).

Em suas justificativas, o júri destacou os dois trabalhos melhor classificados que, sob alguns aspectos, apresentaram soluções semelhantes: ambos lançam mão de propostas orgânicas em que se destacam as formas irregulares da cobertura; estas coberturas, em concreto aparente, revelam dois maciços elevados, responsáveis por abrigar as duas salas de teatro solicitadas pelo programa; as duas propostas também utilizam o desnível natural do terreno para semi-enterrar um subsolo que contém os serviços de apoio e circulações estratégicas, comuns às duas salas e, finalmente, os dois projetos tiram partido das características do lugar, especialmente no que diz respeito à proximidade com o lago existente.

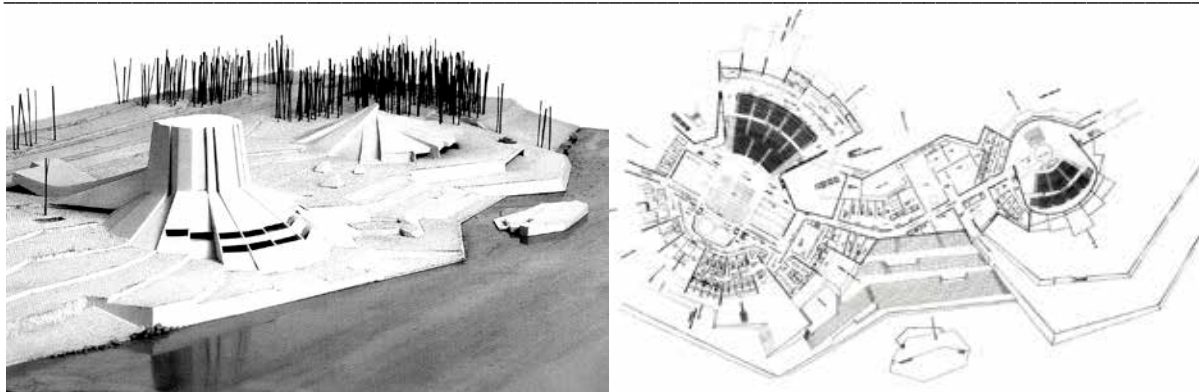


Fig.374: Teatro Municipal de Campinas; 2º prêmio (Fábio Penteado, Teru Tamaki e Alfredo Paesani). vista da maquete. Nota-se a presença de dois edifícios unidos por uma esplanada aberta para o lago.

Fig.375: 2º prêmio Teatro Municipal de Campinas; planta subsolo. As duas salas de espetáculos estão interligadas, no subsolo, pelos serviços de apoio e camarins.

Porém, há também, entre as duas propostas, diferenças importantes: a equipe premiada em 2º lugar buscou um edifício capaz de ser edificado em três partes seqüenciais: uma primeira incluiria a esplanada elevada (serviços de apoio em subsolo) e teatro de arena descoberto, voltado para um palco situado em ilha artificial; o teatro de comédia e o teatro de ópera resultariam nas duas etapas seguintes, de acordo com as disponibilidades financeiras do município. Caso apenas uma das salas fosse construída, não haveria prejuízo para as proporções do edifício ou para a paisagem.

Por outro lado, sobre a ampla plataforma em semicírculo, criada por Gandolfi e Dunin, surge um único e indivisível edifício que tem seu eixo longitudinal alinhado paralelamente ao da Av. Heitor Penteado e ao da lagoa. Neste edifício as duas salas de espetáculos encontram-se opostas entre si e coligadas pelos saguões. Embora contíguos e interconectados visualmente, o saguão do teatro de ópera encontra-se meio nível acima do da sala de comédia. Em ocasiões especiais, independentemente dos auditórios estarem sendo utilizados, estes dois saguões poderiam ser ligados internamente por meio de uma escadaria lateral. Note-se que o balcão da sala de 1.500 lugares faz mezanino para este espaço central, de amplo pé direito livre. Segundo a ata do júri: "os dois teatros, unidos por uma única estrutura e com os palcos colocados em posições opostas, estão interligados por espaços generosos que, conjugados, sugerem grande versatilidade de uso¹⁰⁹". Saliente-se

que, por meio de seu eixo transversal, os saguões, terraços e a plataforma fornecem conexão visual direta com a lagoa e o parque circundante.

Deve-se lembrar que o sistema estrutural baseado em lajes poliédricas plissadas, utilizado no projeto vencedor, já havia sido aplicado por Roberto Luiz Gandolfi e equipe no projeto do Clube Curitibano, desenvolvido naquele mesmo ano de 1966. A diferença para o Clube estaria na maior escala e nas formas livremente orgânicas verificadas no teatro. Soluções ligadas à arquitetura organicista já haviam sido testadas pelos arquitetos do Grupo do Paraná, como comprova o 2º prêmio, de Forte e Gandolfi, no concurso para a sede do Tênis Clube de Presidente Prudente (1966), em que utilizam uma malha expansiva e irregular baseada no módulo hexagonal (colméia), ao modo de Frank Lloyd Wright. O segundo projeto para a sede do Santa Mônica Clube de Campo, destes mesmos arquitetos, também guarda noções de grande proximidade à certas defesas da corrente orgânica, como as possibilidades de: crescimento, construção em etapas, flexibilidade de execução.

Note-se que, na arquitetura moderna, o organicismo ganha força após a Segunda Guerra Mundial, mediante a crise do racionalismo. Bruno Zevi, que no transcorrer da guerra estabeleceu-se nos EUA, onde estuda a arquitetura de Frank Lloyd Wright, assume, em seu regresso à Europa, a defesa desta arquitetura. Zevi visita o Brasil em 1959, oportunidade em que, além de reafirmar suas convicções, cria certo alarde em torno dessa arquitetura. Ecos disso são percebidos naquele momento no país, como se pode verificar na Fábrica Olivetti (1956-1958), projetada pelo arquiteto italiano Marco Zanuso e, de modo ainda mais categórico, nas casas de praia do arquiteto Eduardo Longo, no Guarujá.

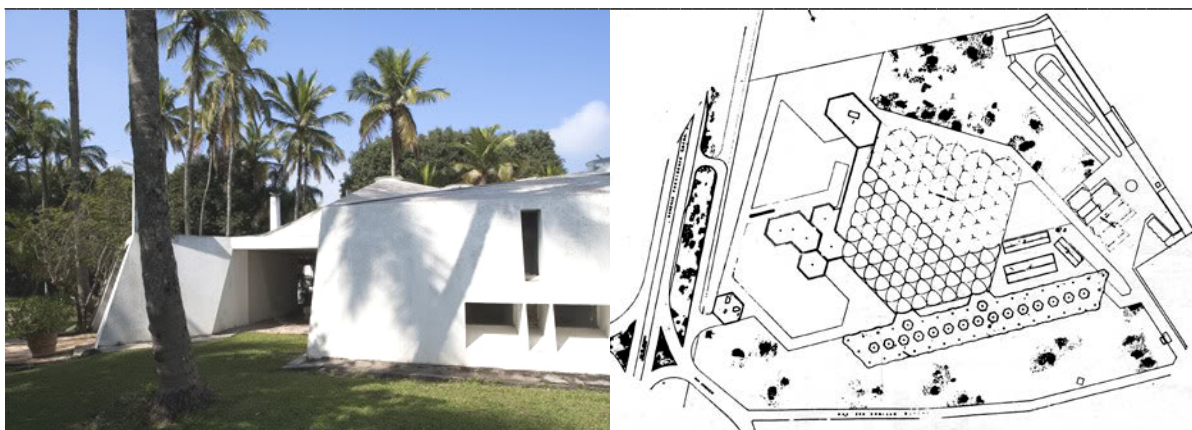


Fig.376: Casa Mar Casado, Eduardo Longo.

Fig.377: Fábrica Olivetti (1956-1958); São Paulo: arquiteto Marco Zanuso.

Outro aspecto a ser destacado está no surgimento das coberturas trabalhadas sob formas expressivas, ocorridas em importantes projetos a partir de meados da década de 1950. A recém concluída Ópera de Sidney (1957-1964), de Jörn Utzon, o Terminal da *Trans World Airlines* TWA (1956-1962), no Aeroporto JFK de Nova York, de Eero Saarinen (1910-1961), e a Filarmônica de Berlim (1956-1963), de Hans Scharoun (1893-1972), são exemplos disso. Esse recurso se contrapunha à horizontalidade das lajes planas, usualmente verificadas em edifícios construídos para os mais diversos programas, ao longo do período de entre guerras. Uma das críticas surgidas em relação à arquitetura moderna daquele período se dirigia exatamente à falta de monumentalidade de seus edifícios. Essas expressivas coberturas, como apontaram certos críticos da época, vinham no sentido de resgatar um importante fundamento da arquitetura.

As plataformas elevadas, verificadas com frequência naquele momento, também foram intencionalmente utilizadas para dotar os edifícios de monumentalidade, como pode demonstrar a Ópera de Sidney, acima citada. Este simples e antigo recurso de suspender um edifício público sobre um platô, de modo a separá-lo do solo contínuo das edificações comuns das cidades, é suficiente para diferenciá-lo, tornando-o nobre, monumental.

Giedion¹¹⁰, em seu livro *Espaço, tempo e arquitetura*, denomina esse novo espaço promovido pelas plataformas elevadas como a “terceira concepção espacial”.

O Teatro de Campinas, de Roberto Luiz Gandolfi e Lubomir Ficinski Dunin, além de se apresentar sob um esquema funcional consistente, parece responder a todos estes estímulos, presentes na arquitetura moderna de meados da década de 1960. Infelizmente, por motivos diversos, o projeto vencedor do Teatro Municipal de Campinas não viria a ser construído, permanecendo no papel.

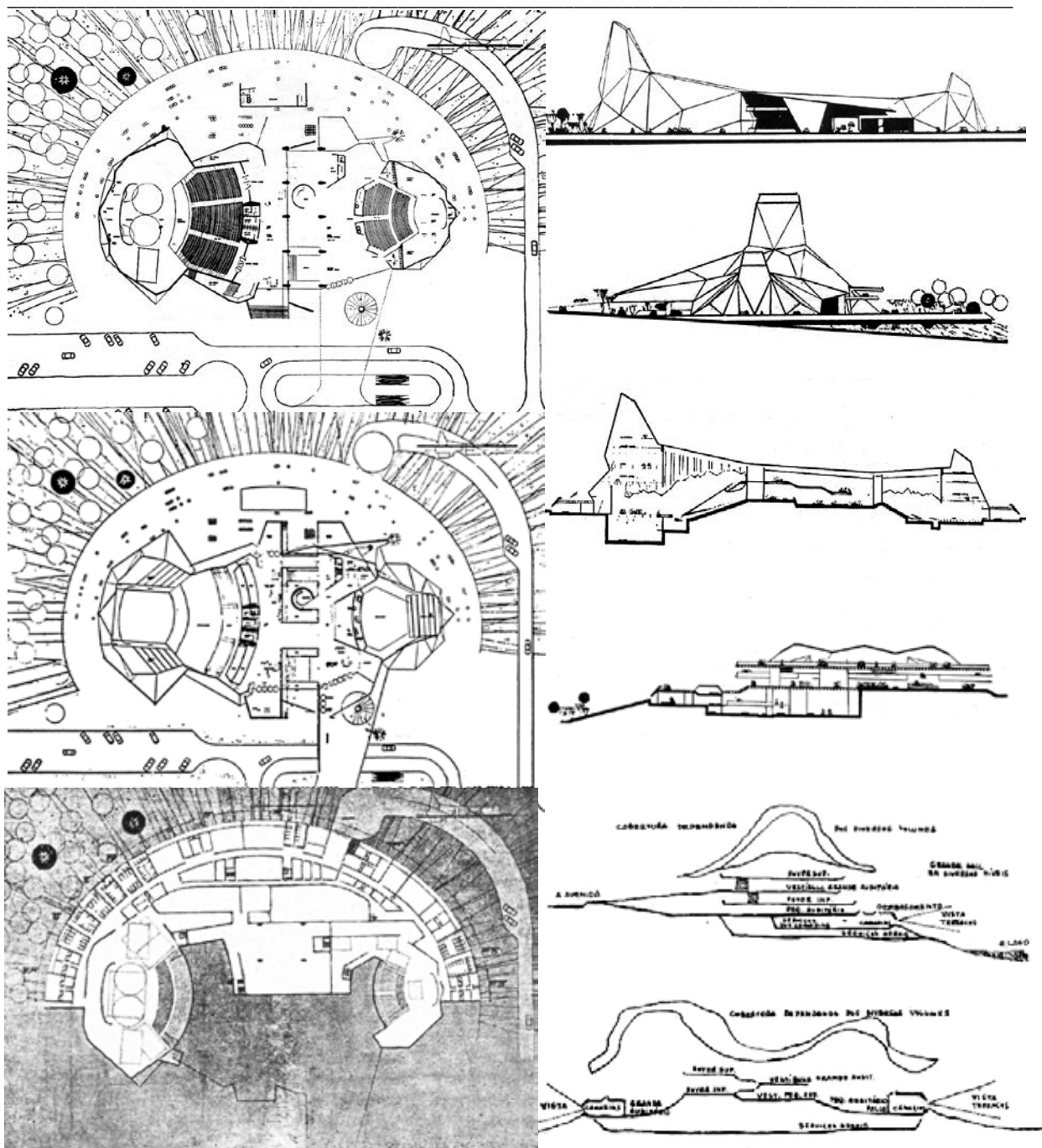


Fig. 378: (coluna esq. sup.) 1º prêmio concurso nacional Teatro Municipal de Campinas: planta pavimento térreo;
Fig. 379: (coluna esq. centro) 1º prêmio concurso nacional Teatro Municipal de Campinas: planta pavimento superior;
Fig. 380: (coluna esq. inf.) 1º prêmio concurso nacional Teatro Municipal de Campinas: planta subsolo;
Fig. 381: (col. dir. sup.) 1º prêmio concurso nacional Teatro Municipal de Campinas: elevação frontal Av. Dr. Heitor Penteadó;
Fig. 382: (col. dir. centro.) 1º prêmio concurso nacional Teatro Municipal de Campinas: elevação lateral;
Fig. 383: (col. dir. sup.) 1º prêmio concurso nacional Teatro Municipal de Campinas: corte longitudinal;
Fig. 384: (col. dir. sup.) 1º prêmio concurso nacional Teatro Municipal de Campinas: corte transversal; **Fig. 385:** esquemas.

15.21) CONCURSO MERCADO PÚBLICO (CENTRO) DE PORTO ALEGRE:.....1967

Porto Alegre, RS. (abril de 1967)

2º prêmio

arquitetos:

Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi, Vicente de Castro, José Hermeto Palma Sanchotene, Oscar Mueller e Abrão Assad (escultor)

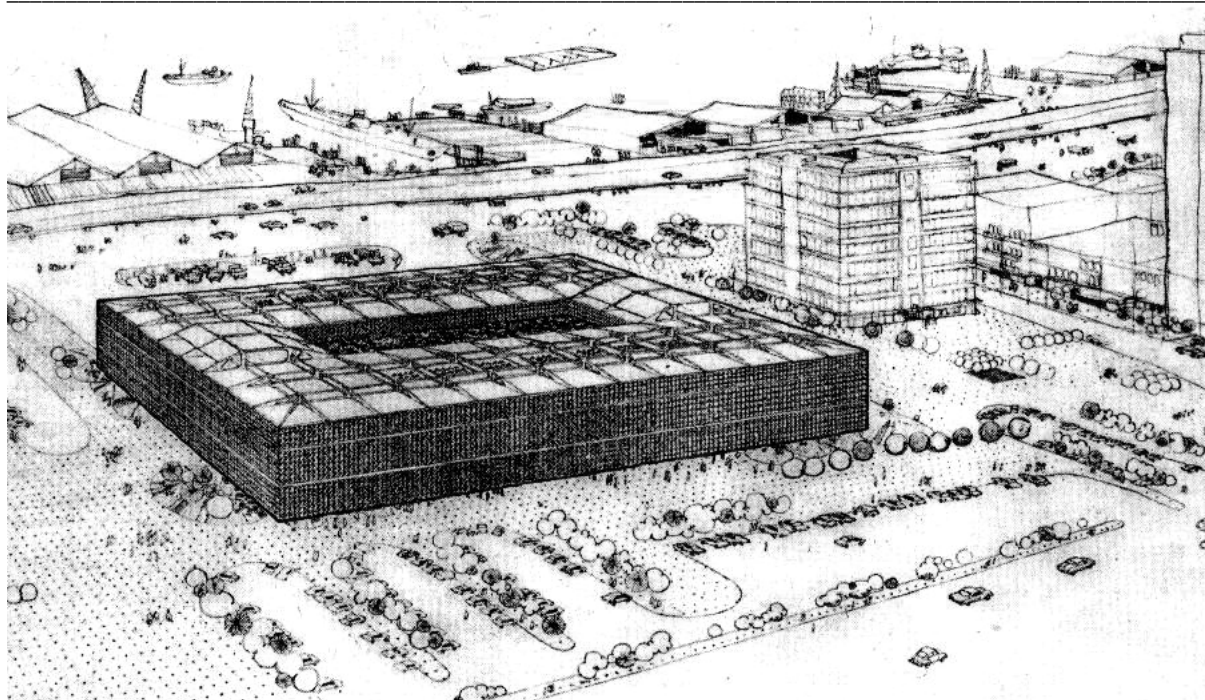


Fig. 386: 2º prêmio concurso de arquitetura Mercado Público de Porto Alegre. Em 1967, a previsão da retificação da Av. Júlio de Castilhos exigia a demolição do Mercado Público existente e a construção de um novo junto à Av. Mauá, que corre paralela ao cais da cidade. Com isso novas áreas seriam incorporadas à Praça XV de Novembro.

Em 1967, a Prefeitura Municipal de Porto Alegre¹¹¹ propõe um novo projeto urbano para a região da Praça XV de Novembro, próxima à zona portuária do Rio Guaíba. Além da demolição do antigo Mercado Público¹¹² ali existente, inaugurado em 1896, e da reconstrução de um novo, em terreno anexo, envolvia a readequação do sistema viário e a criação de uma praça cívica, estacionamentos e jardins.

No que diz respeito ao sistema viário, o novo plano buscava viabilizar uma ligação leste/oeste mais eficiente. Para isso redesenhava uma conexão contínua e fluída entre a Av, Júlio de Castilhos e a Rua Siqueira Campos. No entanto, esta nova ligação que se efetivaria por meio da retificação da Av. Júlio de Castilhos (no trecho de três quadras que vai da Rua Vig. José Inácio até a Av. Borges de Medeiros), atingiria toda a metade norte do histórico Mercado Público ali existente, sendo necessário, portanto, demoli-lo.

Em decorrência, um novo mercado seria edificado em área anexa, situada logo ao norte do mercado existente, ou seja, no mesmo terreno em que, em 1946, Affonso Eduardo Reidy e Jorge Machado Moreira haviam realizado o segundo projeto para sede da Viação Férrea do Rio Grande do Sul, uma torre de 20 andares que acabou não sendo construída¹¹³. No entanto, esta área surgia remodelada e inserida na parte central de uma grande quadra trapezoidal que mantinha, a leste e a oeste, edificações já existentes. Ao norte e paralelo à linha do cais, esta nova quadra fazia fronteira com a Av. Mauá, via que permitiria ao novo mercado o acesso pesado de cargas, mantimentos e saída de resíduos; ao sul, fazia frente com o trecho retificado da Av. Júlio de Castilhos, via que permitiria o acesso do público em geral. Amplos recuos junto às duas ruas possibilitariam a instalação de estacionamentos exclusivos aos usuários do mercado.

Note-se que, ao sul do trecho retificado da Av. Júlio de Castilhos, sobre a área hoje ocupada pela metade sul do Mercado Público, ocorreria, mediante a expansão de áreas verdes e da inserção de um estacionamento, a ampliação da Praça XV de Novembro. Vale lembrar que o projeto de Reidy e Moreira para a sede da Viação Férrea também previa a demolição do antigo mercado. Segundo Cláudio Calovi Pereira “a implantação (da sede Viação Férrea) revela um dado curioso: uma área verde é disposta à frente do edifício, liberando a visualização frontal do edifício. Evidentemente, isso implicaria a demolição do histórico Mercado Público, algo impensável hoje em dia mas admissível naqueles momentos de afirmação da arquitetura moderna”. Infere-se, então, que este momento de afirmação moderna ainda prevalecia 23 anos depois, por ocasião do novo plano urbano acima descrito.



Fig.387: Foto aérea retirada do *Google Earth* demonstra a localização do Mercado Público de Porto Alegre (círculo amarelo); ao norte do edifício encontra-se a Av. Júlio de Castilhos.

Fig.388: As setas amarelas demonstram, na foto aérea (*Google Earth*), os planos para a retificação da Av. Júlio de Castilhos, conectando-a a Rua Siqueira Campos. Para isso, porém, seria necessária a demolição do histórico Mercado Público de Porto Alegre. O círculo amarelo representa a área para onde deveria ser transferido o novo mercado público, motivo do concurso de arquitetura de 1967.



Fig.389: vista aérea do Mercado Público de Porto Alegre em meados da década de 1950.

Fig.390: vista atual do Mercado Público, após seu tombamento e restauração, ocorridos entre 1967 e 1969.

Portanto, em meados de 1967, a Prefeitura Municipal (promotora) e o Departamento Regional do IAB (organizador) lançam o concurso nacional de anteprojetos para o novo Mercado Público Unidade Centro de Porto Alegre¹⁴, obra equivalente a uma das etapas previstas para a remodelação da Praça XV de Novembro. O novo edifício, que deveria atingir cerca de 13.000m.² de área total, deveria situar-se na área acima descrita.

A comissão julgadora foi constituída pelos seguintes integrantes: eng. Mário Seara; arq. Armenio Wendhausen (IAB/RS); arq. Jorge Wilhelm (IAB SP); arq. Castelar B. Peña (IAB RS) e arq. Roberto Gomes Py da Silveira (IAB RS).

Foram premiados cinco dos 24 trabalhos entregues. O 1º lugar caberia a equipe paulista conformada pelos arquitetos: Adilson Costa Macedo, José Magalhães Júnior e Massimo Focchi, sob a consultoria estrutural do engenheiro Roberto Zuccolo, então professor da disciplina de estruturas da Faculdade de Arquitetura Mackenzie. Embora não construído, este projeto é citado por Ruth verde Zein¹¹⁵ como um dos que exprime o espírito brutalista que caracterizava certa arquitetura paulista naquele momento. O 2º lugar seria conquistado pelo grupo de arquitetos curitibanos organizados em torno de Luiz Forte Netto e irmãos José Maria e Roberto Luiz Gandolfi. Complementavam a equipe três jovens colegas de turma do CAU UFPR, graduados ainda em 1966: Vicente de Castro, José Sanhotene e Oscar Mueller. Abrão Assad, que ainda não se formara arquiteto, compareceria como escultor. O 3º prêmio coube a outra equipe paulistana: Manoel R. Siqueira de Figueiredo e Noemio Xavier da Silveira Filho. Lembre-se que estes eram assíduos participantes de concursos, uma vez que já haviam conquistado o 1º lugar no Centro Comercial do Portão (1964); o 4º lugar no Teatro Municipal de Campinas (1966) e, naquele mesmo ano de 1967, compareceriam entre os cinco finalistas do concurso Petrobrás 1º fase. O 4º lugar ficaria com Marcos Konder Netto, outro reconhecido adepto dos concursos de arquitetura que mantinha seu escritório na cidade do Rio de Janeiro. O 5º prêmio foi concedido a Ubirajara Ribeiro e Walter Maffei, outro escritório sediado em São Paulo.

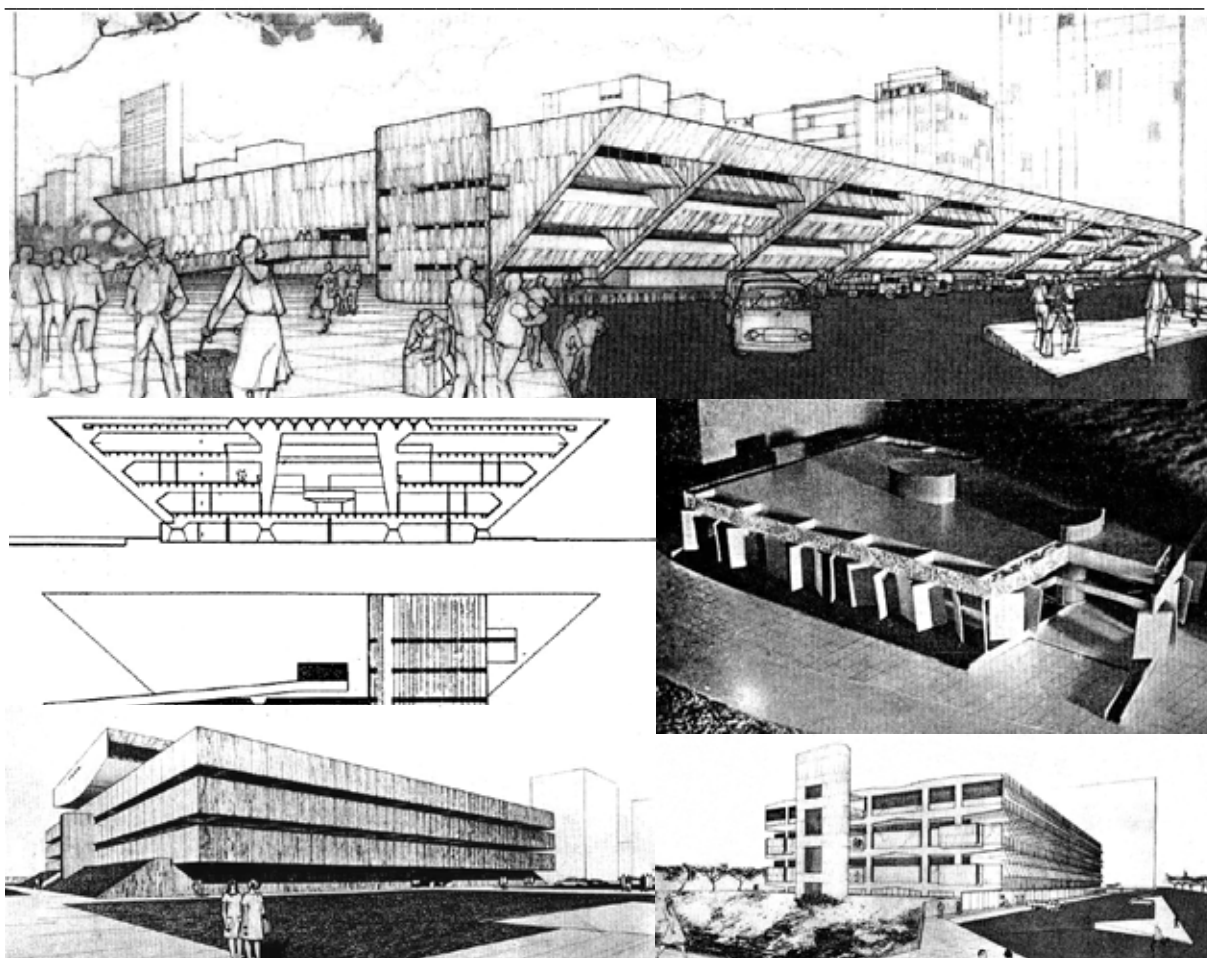


Fig. 391 (alto): 1º prêmio: Adilson Costa Macedo, José Magalhães Júnior e Massimo Focchi, consultoria estrutural do eng. Roberto Zuccolo; **Fig. 392** (meio esq.): 1º prêmio: corte transversal e elevação lateral (oeste); **Fig. 393** (meio dir.): 3º prêmio: Manoel R. Siqueira de Figueiredo e Noemio Xavier da Silveira Filho; **Fig. 394** (inf. esq.): 4º prêmio: Marcos Konder Netto; **Fig. 395** (inf. dir.): 5º prêmio: Ubirajara Ribeiro e Walter Maffei.

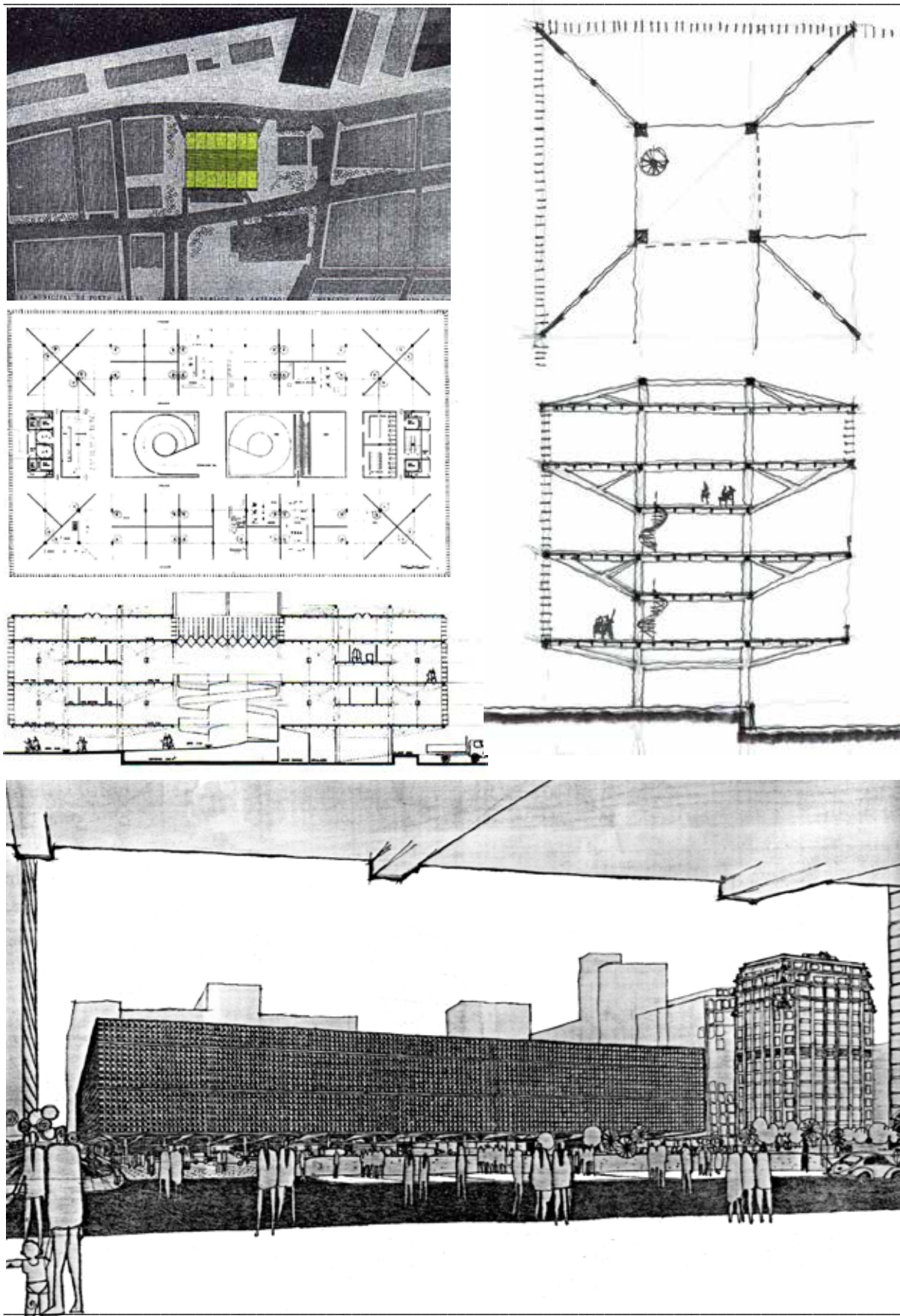


Fig.396: (sup. esq.) 1º prêmio; implantação geral; **Fig.397:** (sup. dir.) 2º prêmio; esquema estrutural tipo "árvore"; **Fig.398:** (meio) 2º prêmio; planta 2º pavimento e corte transversal; **Fig.399:** (inf.) 2º prêmio: perspectiva ao nível do observador.

A proposta paranaense surge segundo um prisma puro de base retangular (1: 1,6), afastado das divisas do lote. Suas faces maiores (norte/sul) ficam voltadas para as avenidas Mauá e Júlio de Castilhos, enquanto as fachadas menores se relacionam com os três edifícios existentes na quadra, situados a leste e a oeste.

A extensão do programa e a exígua área edificável do lote conduziram a uma solução verticalizada. Os quatro pavimentos do monobloco são subdivididos em: térreo junto aos pilotis; dois andares intermediários de dupla altura e um 4º pavimento de pé direito mais baixo, sob a laje de cobertura. Em sua parte voltada para a Av. Júlio de Castilhos, o térreo promove uma esplanada protegida para acesso público; já para a Av. Mauá, proporciona vão livre coberto para serviços de apoio e para carga e descarga de suprimentos; os dois pavimentos intermediários abrigam o mercado propriamente dito e; o quarto pavimento comporta os departamentos administrativos.

O programa se organiza em torno de um vazio central que transpassa verticalmente o edifício em toda sua altura. Este espaço central é protegido por uma estrutura metálica tridimensional coberta por domos acrílicos translúcidos, situada na altura do piso do quarto andar.

A circulação pública, que interliga os três primeiros andares e se encontra no vão livre do vazio central do edifício, ocorre por meio de um par de rampas helicoidais e um par de escadas rolantes. Por sua vez, as circulações verticais de serviço (seis elevadores e três escadas), que interligam os quatro pavimentos do edifício, se concentram nos dois núcleos que limitam a leste e a oeste o vazio central. Estes núcleos contêm ainda os sanitários públicos. O 4º pavimento administrativo, portanto, só pode ser alcançado pelas circulações de serviço.

O esqueleto portante se resolve mediante estruturas planas e paralelas, de duplo apoio e balanços simétricos bilaterais, em concreto aparente. Estas estruturas, que se assemelham a "árvores", utilizam "mãos francesas" capazes de proporcionar balanços laterais de mesma dimensão que o vão central. Estes "braços em balanço" se repetem nos três pisos do edifício. Na laje de cobertura estes braços se invertem, transformando-se em tirantes expostos à céu aberto.

A organização do esquema estrutural baseia-se numa modulação de matriz xadrez, de modo a conformar um anel retangular ladeado por um balanço interno e outro externo. Note-se que, a fim de melhor se adequar ao vazio central retangular, esta estrutura se modifica nos quatro cantos do edifício, conformando-se em "mesas" quadradas de quatro apoios, travadas por vigas a 45 graus.

É deste sistema estrutural calcado em balanços laterais e apoios recuados das fachadas que resulta a estética abstrata do edifício, percebido como um monobloco que paira a pouca altura do solo. Além da sombra profunda proporcionada pela fenda horizontal junto ao térreo, chama atenção o tratamento dado às quatro fachadas, todas recobertas por cobogós cúbicos em concreto aparente. Nestas fachadas, a noção de escala é recuperada pela presença da espessura das lajes dos andares intermediários e cobertura, reveladas segundo frisos horizontais periféricos.

Seguindo uma tendência brasileira que se mostrava quase oficial, o projeto vencedor do concurso para o Mercado Público de Porto Alegre acabou não sendo construído, assim como a ampliação da Av. Júlio de Castilhos e a remodelação do entorno da Praça XV de Novembro. Neste caso, porém, acredita-se que tal fato tenha ocorrido para o bem da cidade de Porto Alegre, já que o Mercado Público existente foi, em 1979, tombado pelo Patrimônio Histórico e Cultural de Porto Alegre (lei 4.317/77) e, pouco depois, em 1990, inteiramente restaurado e reinaugurado em 19 de março de 1997, transformando-se num dos espaços públicos de indiscutível qualidade da cidade. O Projeto de Restauração foi desenvolvido pelos arquitetos Doris Oliveira, Evaldo Schumacher, Octacilio Rosa Ribeiro, Teófilo Meditsch e Vera Maria Becker que, em 1997 receberam o *Prêmio 3º Bienal Internacional de Arquitetura*, concedido pelo *Instituto de Arquitetos do Brasil* e pela *Fundação Bienal de São Paulo*.

15.22) CONJUNTO RESIDENCIAL SILVA JARDIM:.....1967

Curitiba, PR.

Jaime Lerner
Domingos Bongestabs

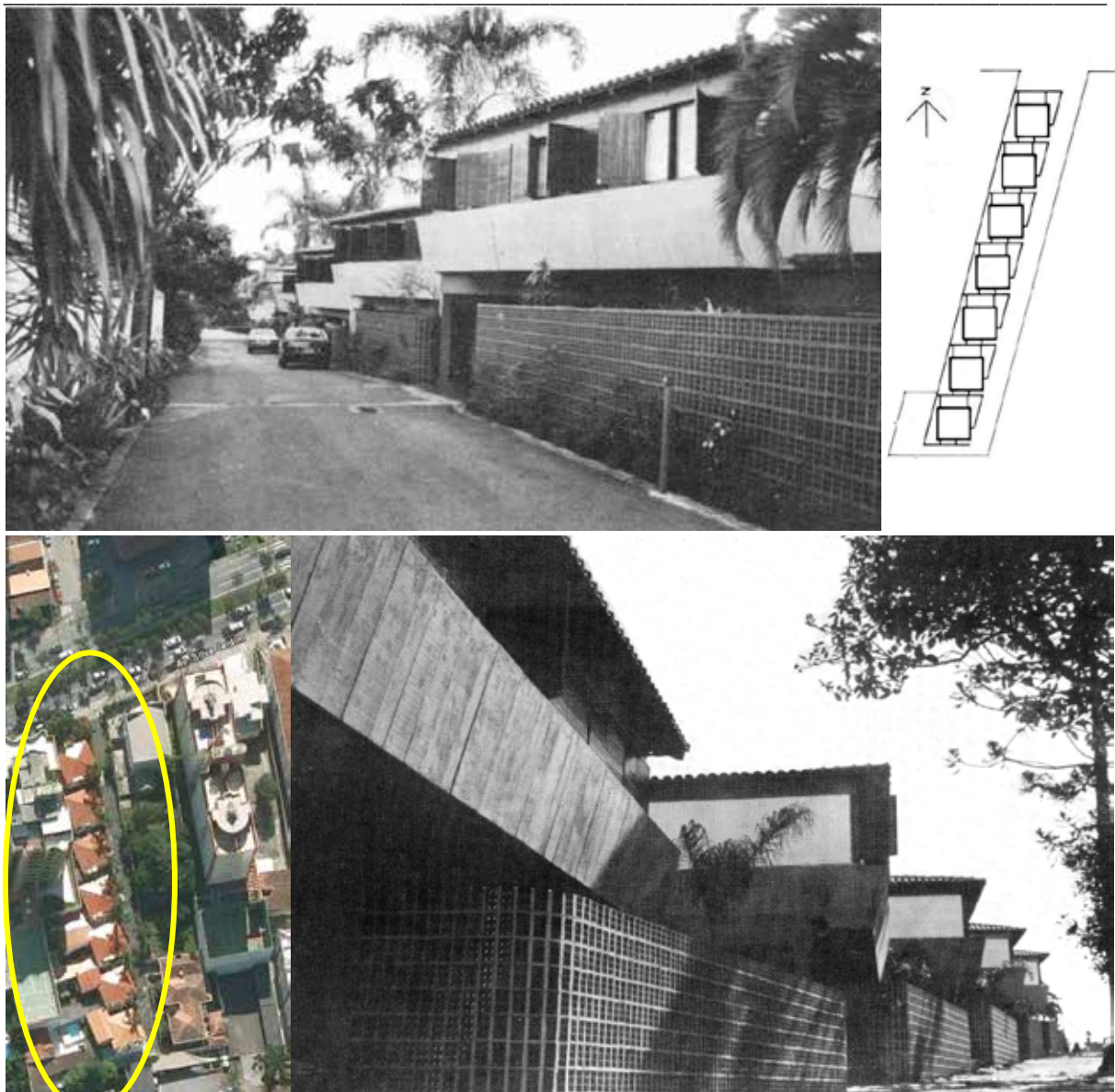


Fig.400: (sup. esq.) Vista da rua de acesso, alinhada contra a face leste do terreno. Observar a instigante perspectiva provocada pelo deslocamento das unidades em relação ao eixo longitudinal do terreno.

Fig.401: (sup. dir.) Conjunto Residencial Silva Jardim; implantação geral das sete casas em lote estreito e profundo.

Fig.402: (inf. esq.) Conjunto Residencial Silva Jardim; foto aérea *Google Earth*.

Fig.403: Conjunto Residencial Silva Jardim; vista sul das unidades. Destaque para o segundo pavimento em balanço.

Após formar-se arquiteto, em 1965, Lerner passa a realizar trabalhos com Domingos Bongestabs, seu colega na “turma especial¹¹⁶” do CAU UFPR. Aliás, esta parceria se prolongaria por décadas, mesmo após Lerner assumir cargos públicos como prefeito e governador. A Casa Virgil Trifan (1966), e o Colégio Professor Loureiro Fernandes (1966), construído no Bairro Juvevê, em Curitiba, marcam o início dessa associação.

Ainda em 1964, juntamente com Rafael Dely, Lerner realizara o Condomínio Mateus Leme, rigorosa composição cúbica constituída por seis habitações escalonadas em terreno de esquina em forte acive.

Três anos depois Lerner e Bongestabs são convidados a projetar outro conjunto residencial conformado por habitações unifamiliares que, novamente, destaca-se pela forma de implantação. Desta feita, o terreno de meio de quadra, que se encontra no Bairro Água Verde, apresenta-se segundo uma estreita faixa de terra em suave declive. Neste lote de sentido sul/ norte e de forma aproximada à de um "L" invertido e inclinado (17m. X 100m.), os arquitetos dispuseram sete casas de dois pavimentos com 150m² de área útil cada uma. Aos fundos, na base expandida do "L", criou-se um espaço de lazer para uso coletivo.

Embora as casas tenham sido resolvidas em série e dividam paredes comuns no andar térreo, no pavimento superior compõem-se afastadas entre si. Na verdade, a parte superior, coroada por telhado de quatro águas, desloca-se da divisa norte e projeta-se em balanço contra a divisa sul. O paralelismo à rua pública e a necessária adaptação à forma irregular do terreno, além de gerarem uma perspectiva instigante, provocada pela seqüência escalonada, garantem visibilidade e individualidade às unidades. Uma rua lateral conduz veículos e visitantes ao acesso social. O canto em balanço do andar superior proporciona abrigo para o veículo.

Os materiais surgem rústicos e naturais. Além dos tijolos cerâmicos vazados no muro curvo que contém os jardins frontais, há também o telhado recoberto por telhas cerâmicas tipo "capa e canal". A madeira tipo "imbúia" comparece nos beirais da cobertura, nos forros, pisos, portas e esquadrias. No térreo, as esquadrias, que vão do piso ao teto, rasgam o ambiente social de parede à parede. No andar superior venezianas em série, "tipo muxarabi", abrem-se por cima de um nicho em concreto aparente, demarcado pelas tábuas da fôrma. Para completar, as paredes laterais e internas surgem rebocadas e pintadas em branco.

Embora com mais de 40 anos de existência, o Condomínio Silva Jardim encontra-se bem preservado e bastante valorizado.

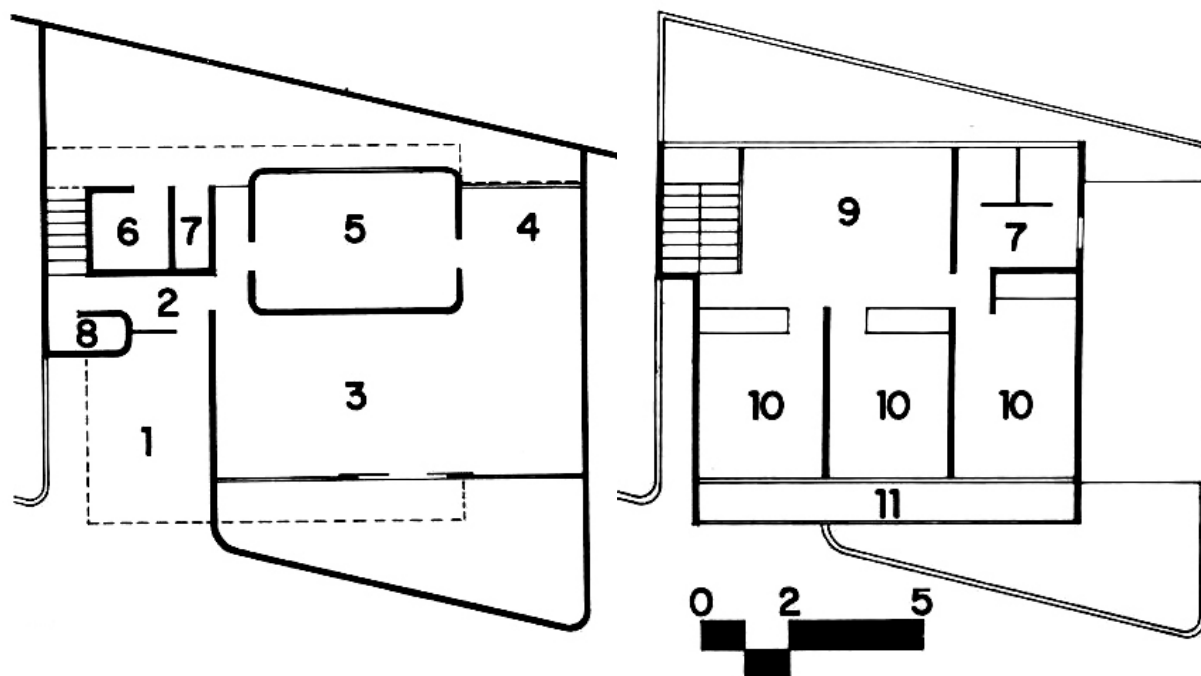


Fig.404: Conjunto Residencial Silva Jardim; planta pavimento térreo: 1) garagem; 2) hall de acesso; 3) sala social; 4) refeições; 5) cozinha; 6) Q. empregada; 7) banho; 8) lavabo.

Fig.405: Conjunto Residencial Silva Jardim; planta pavimento superior: 7) banho; 9) estar íntimo; 10) quarto.

15.23) CONCURSO DEPARTAMENTO FEDERAL DE SEGURANÇA PÚBLICA:.....1967

Brasília/ DF (abril/1967)

1º prêmio

Jaime Lerner
Domingos Bongestabs
Marcos Prado



Fig.406: Vista aérea do edifício sede do Dep. Federal de Segurança Pública, projetado por Lerner, Prado e Bongestabs.

O bom momento da dupla Lerner e Bongestabs seria confirmado com o 1º lugar no concurso nacional de estudos preliminares para o edifício sede do Departamento Federal de Segurança Pública, ocorrido em meados de 1967. Tratava-se do primeiro concurso nacional vencido por arquitetos graduados em Curitiba, sem a presença de ao menos um dos paulistas imigrados: Luiz Forte Netto, Roberto Luiz Gandolfie José Maria Gandolfi¹¹⁷.

Apesar desse sinal de independência, deve-se lembrar que a influência dos arquitetos paulistas sobre os dois jovens arquitetos curitibanos era inevitável, uma vez que, além da longa relação professor/aluno, verificada no CAU UFPR, também ocorreriam parcerias de trabalho. Uma amostra disso pode ser verificada no concurso internacional Euro Kursaal, ocorrido em 1965, na Espanha, oportunidade em que Lerner e Lubomir Ficinski Dunin, ex-colegas na turma especial do CAU UFPR, participam como co-autores do anteprojeto premiado em segundo lugar, elaborado por Forte Netto e irmãos Gandolfi.

A boa relação entre estas duas gerações pode ser mensurada pelo fato de Luiz Forte Netto¹¹⁸, em 1969, ter recomendado o nome de Jaime Lerner¹¹⁹ para substituí-lo no cargo de presidente do IPPUC. Como se verá mais adiante, a noção de Grupo do Paraná, defendida por essa tese, se esboçará em torno desses dois nomes. Porém, será possível notar também que, embora imbuídos de um espírito renovador semelhante, cada um deles encabeçará um sub-grupo distinto de seguidores, especialmente após Lerner assumir carreira pública, iniciada no primeiro de seus três mandatos na Prefeitura Municipal de Curitiba, em 1971.

Deve-se citar ainda Marcos Prado, arquiteto que complementa a equipe vencedora do concurso para o Departamento Federal de Segurança Pública¹²⁰. Como aqui se viu os mineiros Prado e Armando Strambi, com experiência na área do ensino de arquitetura,

adquirida em Belo Horizonte, haviam chegado a Curitiba no início da década de 1960, atraídos pela possibilidade de estruturar o novo curso de arquitetura que aqui se inaugurava, junto à UFPR. Embora o CAU tenha nascido como um braço das politécnicas, Prado e Strambi o organizariam como um curso independente das engenharias e livre do ranço tradicionalista, comumente verificado no ensino da arquitetura derivado da École Beaux Arts.

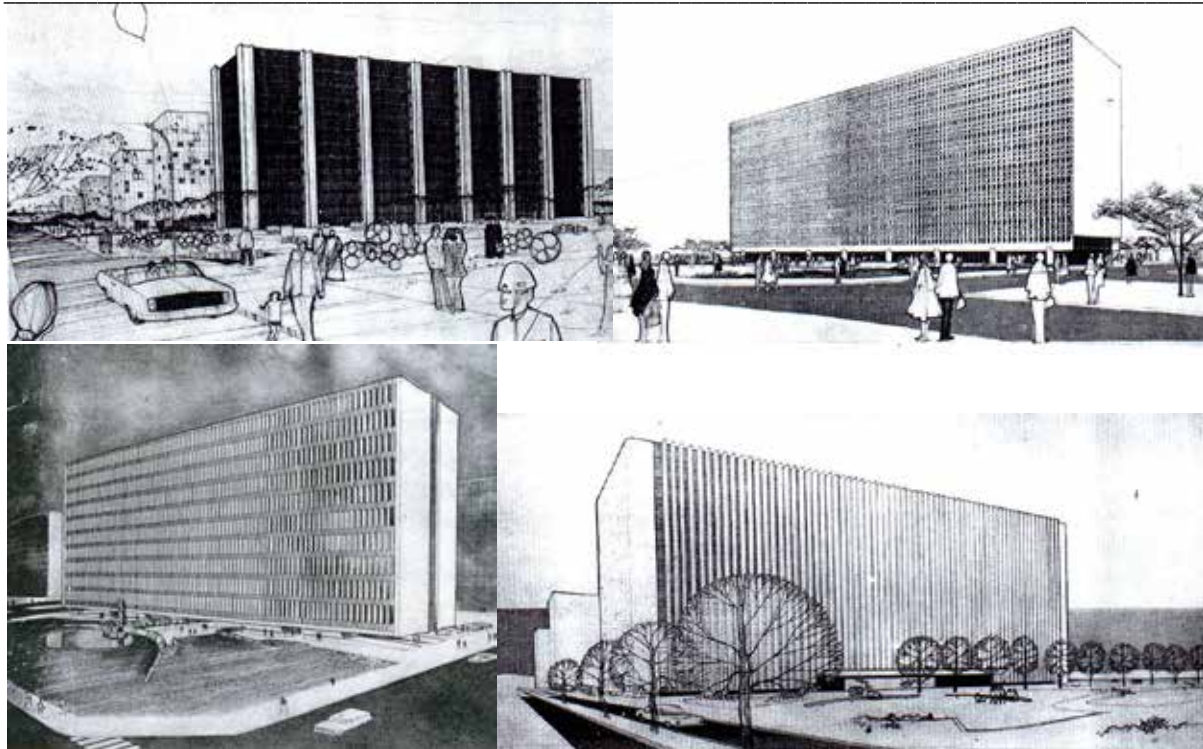


Fig.407: 1º prêmio (equipe de Curitiba) / Jaime Lerner, Domingos Bongestabs e Marcos Prado; perspectiva externa.

Fig.408: 2º prêmio concurso Dep. Federal de Segurança Pública (equipe de São Paulo) / Francisco Petracco, Joel Ramalho Júnior, Luigi Villavechia, Marina Bernardini Ponelli e Roberto Rossi Zuccolo como consultor estrutural; perspectiva externa.

Fig.409: [inf. esq.]3º prêmio concurso Departamento Federal de Segurança Pública (equipe de Porto Alegre) Miguel Pereira, Ivan Mizoguchi e Francisco Stockinger; perspectiva externa.

Fig.410: 4º prêmio concurso Departamento Federal de Segurança Pública [equipe de São Paulo] /Gregório Zolko, Nélio Rodrigues, Pawell Martyn Liberman e Richard Kohn; perspectiva externa.

Organizado pelo Instituto de Arquitetos do Brasil, o concurso para a sede do Departamento Federal de Segurança Pública teve por assessor o arquiteto Flávio Leo da Silveira (IAB-GB) e foi avaliado pela comissão julgadora integrada pelo Coronel Newton Braga Teixeira e pelos arquitetos Ícaro de Castro Mello (IAB-SP), Júlio Franco Neves (IAB-SP), Marcos Konder Netto (IAB-GB) e Nauro Jorge Estêves (IAB-DF). Concorreram 46 trabalhos, vindos de diferentes partes do país. Além dos paranaenses acima citados, premiou-se: 2º lugar para a equipe paulista constituída por Francisco Petracco, Joel Ramalho Júnior, Luigi Villavechia, Marina Bernardini Ponelli e Roberto Rossi Zuccolo como consultor estrutural; 3º lugar para a equipe gaúcha conformada por Miguel Pereira, Ivan Mizoguchi e Francisco Stockinger; 4º lugar para Gregório Zolko, Nélio Rodrigues, Pawell Martyn Liberman e Richard Kohn, outra equipe de São Paulo, e 5º lugar para os arquitetos Acácio Gil Borsoi e Almir Gadelha, do Recife.

Note-se que na equipe paulista premiada em 2º lugar está Joel Ramalho Júnior e Francisco Petracco, contemporâneos de Forte Netto e José Maria Gandolfi na Faculdade de Arquitetura Mackenzie. Como aqui já foi antecipado, Ramalho Júnior imigraria para Curitiba pouco tempo depois desse evento, nesse mesmo ano de 1967, por ocasião do concurso de títulos para a sede do IPE, oportunidade em que se integraria à sociedade Forte & Gandolfi. Do projeto da equipe de Ramalho Júnior vale salientar a solução estrutural e o método construtivo, baseados em vigas protendidas pré-fabricadas.

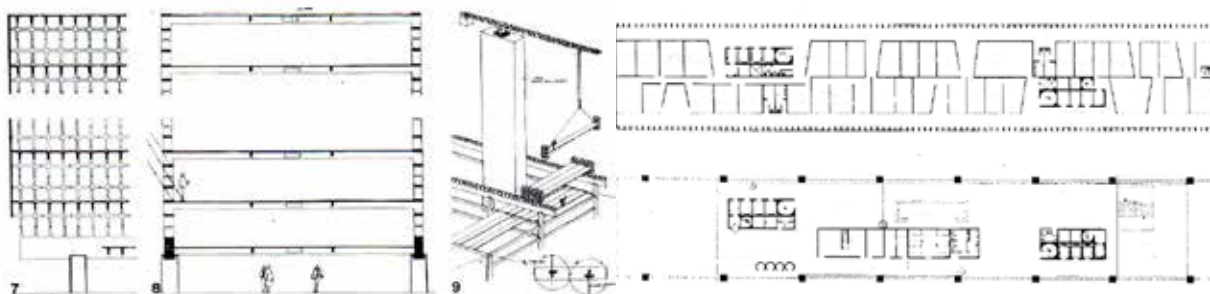


Fig.411: 2º prêmio Departamento Federal de Segurança Pública; elevação, corte transversal, esquema de construção por sistema pré fabricado, plantas térreo, planta subsolo.

Destaca-se também nesse concurso a presença de Miguel Pereira e Ivan Mizoguchi, dois jovens arquitetos gaúchos que, pouco depois, naquele mesmo ano de 1967, se classificariam entre os cinco finalistas do concurso para a sede da Petrobrás, no Rio de Janeiro. Também se pode citar Gregório Zolko e Pawell Liberman. Zolko, em colaboração com Wolfgang Schoedon, venceu o concurso para a sede da Assembléia Legislativa do Rio Grande do Sul (1958) e Liberman, juntamente com Richard Kohn, havia recebido premiações nos concursos para a sede do Clube XV (1963) e para o Monumento à Fundação de Goiânia (1964). Por fim, Acácio Gil Borsoi que, já em 1967, conquistara respeito no cenário da arquitetura brasileira.

As soluções formais apresentadas pelos finalistas são muito semelhantes, uma vez que os parâmetros construtivos, determinados pela NOVACAP, impediam interpretações que se afastassem do edifício tipo lâmina de base retangular. Mesmo assim há distorções, como as verificadas em projetos que exageram na adoção de conceitos ligados à segurança, condição que assemelha o edifício a caixas fortes bastante fechadas e pesadas. Segundo o júri, um dos aspectos determinantes para a escolha do melhor estudo estava no sistema de circulações que, de acordo com o edital, deveria separar o fluxo dos funcionários do dos visitantes. Porém aqui também se verificam exageros, uma vez que há trabalhos que, além de criarem dois núcleos independentes de circulação vertical, com inevitável multiplicação de escadas e elevadores, também duplicam as circulações horizontais nos pavimentos tipo, estratégia que incorre em desperdício de áreas úteis.

Para a experiente banca de jurados o projeto paranaense mostrou-se mais equilibrado, tanto no que diz respeito ao aspecto funcional, como no plástico. A estrutura adotada também foi considerada: oito pares de pilares periféricos em "H", situados de forma a organizar sete naves transversais e uma única nave longitudinal. Estes pilares em concreto aparente, que permanecem expostos nas fachadas do edifício, promovem uma cavidade para a passagem de dutos e tubulações. Destaque também para a estratégia de circulações, uma vez que se trata do único, entre os cinco finalistas, que lança mão de uma só torre de circulação vertical associada a uma única circulação horizontal, situada no eixo de cada pavimento tipo. Este núcleo, que contém três pares de elevadores e duas escadas, todos abertos para diferentes orientações, foi localizado sobre o eixo longitudinal do edifício e, portanto, afastado das vedações. Isso possibilitou a criação de um hall periférico que pode ser facilmente reorganizado para permitir circulações reservadas e circulações gerais, de acordo com a necessidade de cada pavimento.

O subsolo, que pode ser acessado pelo miolo da super quadra, abriga, além das garagens para veículos, um auditório para 600 pessoas e serviços de apoio.

No que diz respeito ao aspecto plástico, há certa alusão à arquitetura clássica, seja pela frontalidade do edifício, seja pela verticalidade das pilastras ou pelo afastamento constante existente entre apoios. No entanto, não se verifica aqui a composição vertical tripartite, próprio da arquitetura clássica, conformado pela base, corpo e coroamento. Na realidade, a única distinção junto à parte inferior do edifício está na coloração mais clara dos

vidros, uma vez que não há recuos ou avanços do pavimento térreo, nem mesmo destaque para as portas de acesso. O corpo do edifício, por sua vez, se prolonga até o nível da cobertura sem qualquer coroamento distintivo.

O edifício, portanto, apresenta-se mediante apenas dois materiais: o vidro escuro, que recobre todo o corpo do prédio; e o concreto aparente dos pilares em "H". As lâminas duplas de vidro fumê, afastadas entre si de modo a abrigar uma persiana interna, são fixados contra caixilhos de alumínio anodizados em preto. A noção de caixa de vidro contínua se acentua pelo fato dos painéis escuros de vedação se sobreporem às faces mais externas das vigas de cada pavimento tipo, escondendo-as.

O edifício foi construído com rigor e, ainda hoje, mais de quatro décadas depois, encontra-se conservado e sob boas condições de uso.

Por fim, conclui-se que, já há, por parte da primeira geração de arquitetos genuinamente curitibanos, uma sensível amenização do receituário brutalista protagonizado pelos mestres imigrados de São Paulo.

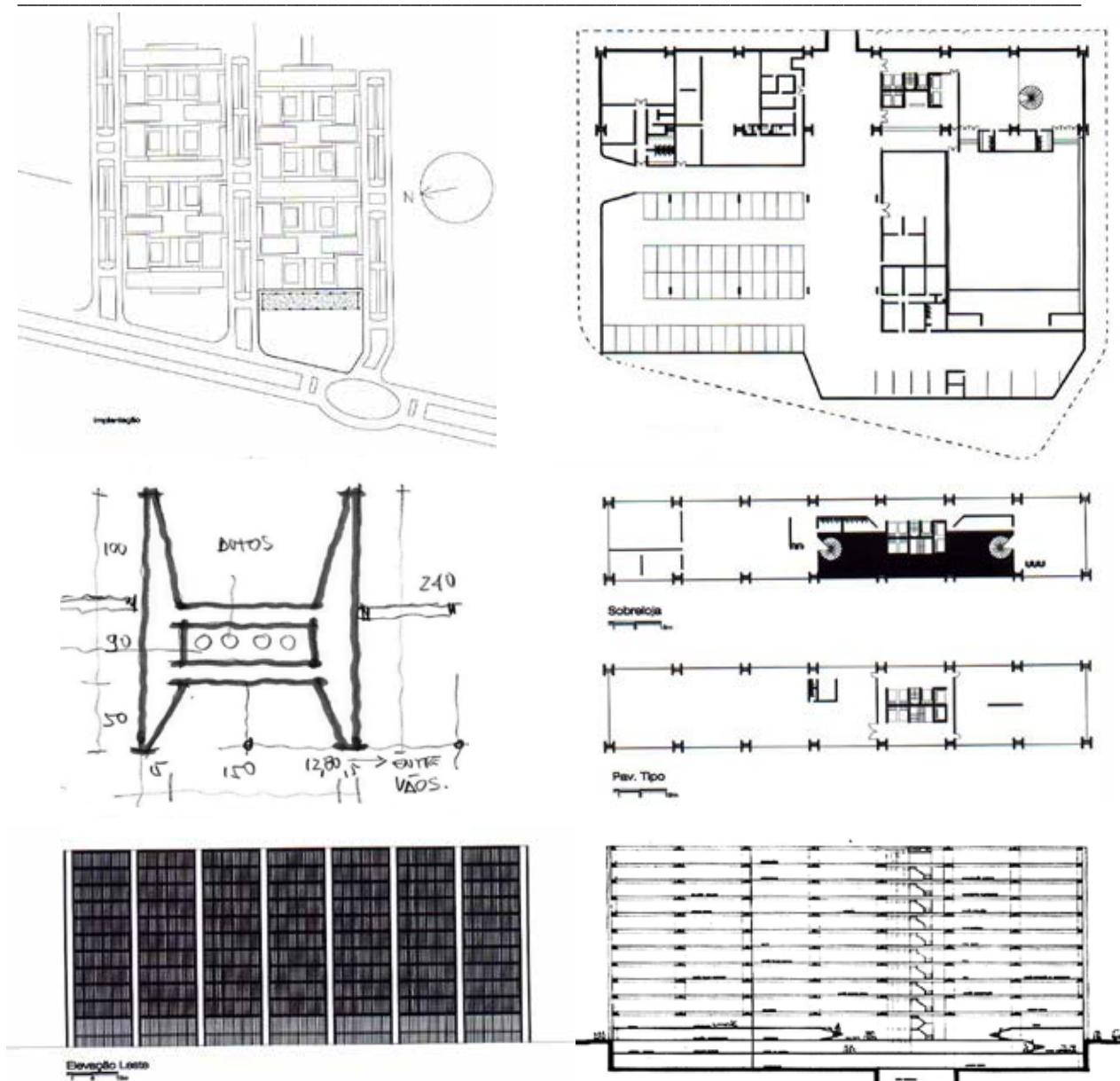


Fig.412: 1º prêmio concurso Departamento Federal de Segurança Pública; planta de situação; **Fig.413:** (sup. dir.) planta de subsolo; **Fig.414:** (meio esq.) seção esquemática do pilar em "H"; **Fig.415:** (meio dir.) planta mezanino e planta pavimento térreo. **Fig.416:** (inf. esq.) elevação frontal; **Fig.417:** corte longitudinal.

15.24) CONCURSO EDIFÍCIO-SEDE DA PETROBRAS (1ª fase):.....1967

Rio de Janeiro, GB (16/08/1967)

entre as cinco equipes classificadas para a segunda fase
arquitetos:

Roberto Luiz Gandolfi

José Hermeto Palma Sanchotene

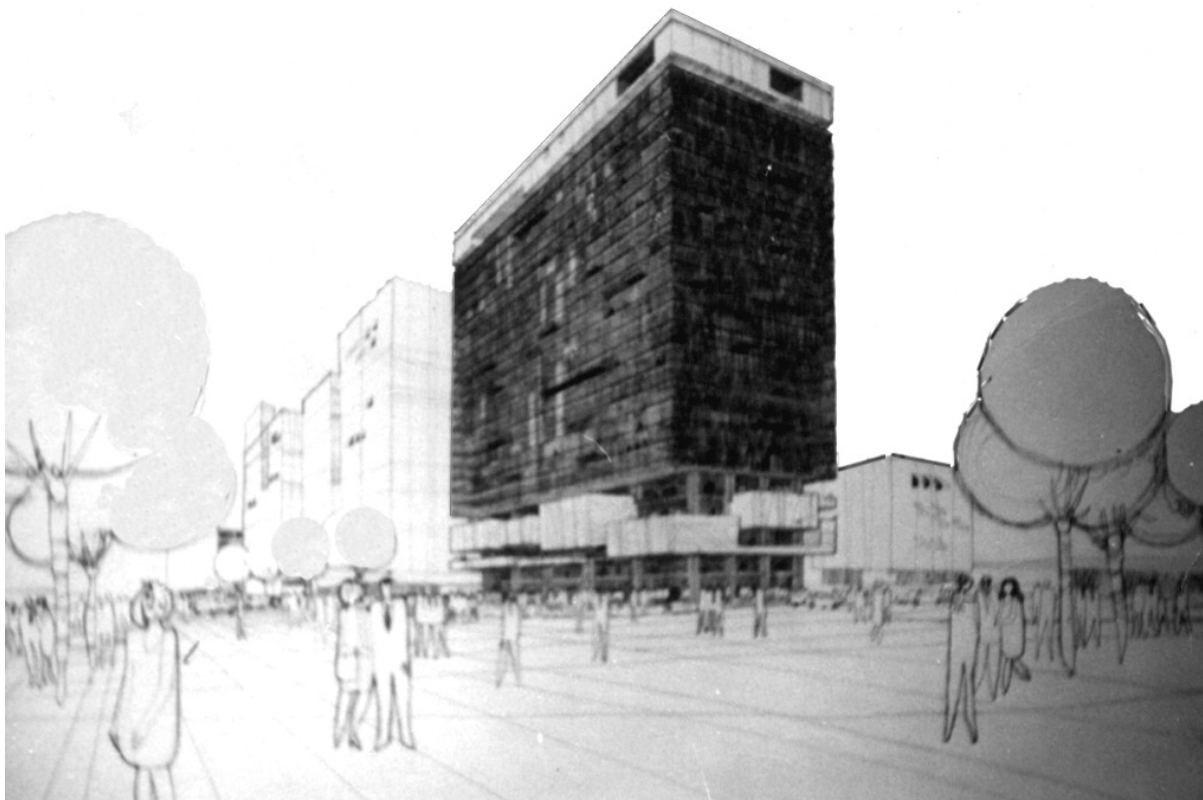


Fig. 418: Roberto Luiz Gandolfi e José Hermeto Palma Sanchotene: proposta classificada entre os cinco finalistas da 1ª fase do concurso para a sede da Petrobrás (1967). Perspectiva externa com ponto de vista situada sobre a Av. Presidente Vargas. Observar a clássica composição vertical subdividida em três partes: base, corpo e coroamento.

A Petrobrás (Petróleo Brasileiro S. A.), sociedade de economia mista com maioria das ações em poder do governo federal, foi criada por Getúlio Vargas, em 1953. A lei que a originou (Lei 2004), resultada de uma campanha popular de âmbito nacional, garantiu à empresa estatal o monopólio da extração do petróleo no país.

Com a instauração do regime militar, em 1964, passam a ocorrer expressivos aportes financeiros originados de empréstimos internacionais, que acabariam por tornar a Petrobrás na maior empresa do país. Algumas de suas estruturas físicas, no entanto, permaneciam defasadas. Um exemplo disso estava no setor administrativo que, desde meados da década de 1950, se encontrava fragmentado em diversos edifícios alugados, espalhados pelo centro do Rio de Janeiro, condição onerosa e pouco funcional. A organização destes serviços em torno de um único núcleo, portanto, mostrava-se fundamental para a saúde da estatal. Há quem afirme que um edifício capaz de traduzir-se como um forte símbolo nacional também viria de encontro aos desejos políticos do momento.

Assim, no final de 1966 o Governo Federal instituiu um concurso de arquitetura para o projeto de uma nova sede a ser construída na cidade do Rio de Janeiro. Este concurso, no entanto, deveria ser disputado em duas fases consecutivas: numa primeira se faria a escolha de cinco projetos preliminares que, após certo prazo de desenvolvimento, deveriam rerepresentar-se em forma de anteprojeto. Desta segunda etapa surgiria o projeto vencedor.



Fig.419: foto aérea retirada do Google Earth demonstrando a situação atual do terreno, então escolhido para a implantação da sede da Petrobrás.

Fig.420: Affonso Eduardo Reidy: 2º Plano Urbanístico (1948) para o centro do Rio de Janeiro; um eixo Norte/ Sul faria a ligação direta entre a Av. Presidente Vargas (norte/ círculo vermelho), e Esplanada do santo Antônio, que deveria abrigar o centro cívico da cidade, e os bairros ao sul.

Fig.421: Sede do Instituto de Previdência do Estado da Guanabara (1957-1965), edifício projetado por Affonso Eduardo Reidy, totalmente construído em estrutura metálica.

Fig.422: Instituto de Previdência do Estado da Guanabara: galeria junto à Presidente Vargas, determinada pelo Plano Agache.

O novo edifício, que deveria atingir 100.000m.² de área construída, seria implantado em terreno de quadra inteira de 3.217m.², situado na Av. Presidente Vargas, esquina com a Rua dos Andradas, próximo à Igreja da Candelária, no centro do Rio de Janeiro¹²¹. O térreo e a sobreloja deveriam cumprir os recuos determinados pelo Plano Agache que requeriam uma galeria coberta de sete metros de largura junto a Av. Presidente Vargas e de quatro metros

nas demais ruas periféricas. O terreno plano apresentava a forma de um trapézio de 80,00m. de base média e 39,00m. de altura., com sua face ligeiramente angulada voltada para a Rua dos Andradas. Esta quadra fora desapropriada alguns anos antes para a implantação das alças de acesso à Av. Norte/ Sul, importante artéria existente no 2º Plano Urbanístico (1948) de Affonso Eduardo Reidy. Por meio de um eixo transversal, Reidy ligava a Av. Presidente Vargas à área resultante do desmonte do Morro do Santo Antônio, esplanada onde seria implantado o novo centro cívico da cidade. No entanto, as demais desapropriações necessárias para o sucesso do plano original não ocorreram e a longa Av. Norte /Sul acabou por transformar-se no curto trecho da Av. República do Paraguai hoje existente. Portanto, por ocasião do concurso da Petrobrás, em 1967, os planos para a conclusão da Avenida Norte/ Sul já haviam sido abandonados.

Vale citar ainda que a quadra escolhida para a nova sede da Petrobrás tinha por vizinho imediato, junto à Rua dos Andradas esquina com Av. Presidente Vargas, a sede do Instituto de Previdência do Estado da Guanabara (1957-1965), edifício projetado por Affonso Eduardo Reidy, totalmente construído em estrutura metálica, algo raro no Brasil naquele momento.

Organizado pelo departamento carioca do IAB, o concurso teve por comissão julgadora os seguintes integrantes: arq. João Batista Vilanova Artigas (representante IAB Nacional); arq. Hélio Ribas Marinho (representante da Secretaria de Viação e Obras da Guanabara); eng. arq. Mauro Ribeiro Viegas (representante do Clube de Engenharia); arq. Ernani de Vasconcelos (representante IAB GB); arq. Lucas Meyerhofer (representante IAB GB); eng. Ruy Guaraná (representante da Petrobrás); eng. Antônio Tinoco Netto (representante da Petrobrás).

Com exceção dos engenheiros representantes da Petrobrás e do Clube de Engenharia, todos os arquitetos da comissão já haviam prestado serviços importantes na área da arquitetura. Artigas, sem dúvida o mais produtivo deles, vinha de uma fase bastante fértil em que dotara as técnicas do concreto de uma expressão formal bastante particular. Exemplo disso estava na FAU USP, projetada entre 1961 e 1962, e, então, em adiantada fase de execução (1965-1968). Neste mesmo ano de 1967, além da Casa Elza Berquó, Vilanova Artigas, em parceria com Fábio Penteadó e Paulo Mendes da Rocha, também se ocupava do projeto Conjunto Habitacional CECAP "Zezinho Magalhães Prado".

Lucas Mayerhofer, além de Professor da Faculdade de Arquitetura da UFRJ, era reconhecido por seus trabalhos de restauração junto ao Museu das Missões Jesuíticas (RS), projetado por Lúcio Costa. Por sua vez, Hélio Ribas Marinho se destacara internacionalmente por ocasião do Monumento Nacional aos Mortos da Segunda Guerra Mundial (1956-1960), projeto também originado de um concurso realizado em parceria de Marcos Konder Netto. Arquiteto, pintor e muralista, Ernani Vasconcelos (1912-1989) compôs a equipe capitaneada por Lúcio Costa no projeto para o Edifício Gustavo Capanema (MEC) (1937-1943).

Das 136 equipes inscritas, apenas 32 efetivamente entregaram seus trabalhos, sendo: 14 de São Paulo; dez do Rio de Janeiro; duas de Brasília; duas de Belo Horizonte, uma de Salvador e uma de Curitiba. A maior parte destas propostas pertencia a grupos chefiados por arquitetos nacionalmente reconhecidos, como por exemplo: Fábio Penteadó; Edson Musa; José Carlos Ribeiro de Almeida; Liberman & Kohn Arquitetos Associados; Luiz Eduardo Índio da Costa; Marcos Konder Netto; Miguel Pereira; Paulo Antunes Ribeiro; Paulo Mendes da Rocha; Plínio Croce, Roberto Aflalo e Gian Carlo Gasperini; Sergio Bernardes; Joaquim Guedes; Paulo de Melo Bastos e Siegbert Zanettini.

Tratava-se de um desafio inédito, uma vez que, até então, no Brasil, não se construía um edifício de escritórios com tamanhas dimensões. Os exemplos mais próximos ainda eram o CBI Esplanada (1946) e o Conde de Prates (1952), ambos construídos em estruturas de concreto armado, no Vale do Anhangabaú, na cidade de São Paulo. O primeiro, que fora projetado por Lucjan Korngold, atingia 50.000m.², enquanto o segundo, projetado por Giancarlo Palanti, chegava a 45.000m.² de área construída.

O concurso internacional para a sede da Peugeot, em Buenos Aires, ocorrido em 1962, apresentava-se como outra importante referência, já que seu programa solicitava um edifício de escritórios com área útil de 140.000m.² e um mínimo de 60 andares. Lembre-se que duas equipes brasileiras receberam aí importantes premiações: Croce, Aflalo e Gasperini, juntamente com o arquiteto argentino Eduardo Patrício Suarez, ficariam com o 1º prêmio, enquanto Marcos Konder Netto e Ulysses Burlamaqui conquistariam uma menção honrosa. Não é de se estranhar, portanto, que estes arquitetos estivessem entre os concorrentes do concurso Petrobrás.

A abertura dos pacotes ocorreu no dia 02 de agosto de 1967, no Ed. Astória, oportunidade em que se fez uma análise preliminar dos projetos. Inicialmente, porém, a comissão elegeu por presidente o arquiteto Lucas Mayerhofer.

A segunda reunião foi marcada para o dia 05 de agosto, sábado, porém desmarcada por motivo de viagem de alguns dos integrantes da comissão. Uma nova reunião da comissão julgadora voltaria a ocorrer no dia 08 de agosto, mas sem a presença de Vilanova Artigas que, por motivos de ordem pessoal, justifica estar impossibilitado de comparecer. Nesta ocasião, após uma análise individual dos 32 trabalhos apresentados, a banca seleciona dez finalistas. Artigas enviaria seus selecionados por escrito. Os números de identificação destes selecionados¹²² são: nº2 (João Henrique Rocha); nº3 (Luiz Eduardo índio da Costa); nº4 (Marcos Konder Netto); nº10 (David A. B. Ottoni); nº13 (Laércio Macedo Gontijo); nº17 (Miguel Pereira); nº18 (Manoel Roberto Siqueira de Figueiredo); nº19 (Siegbert Zanettini); nº27 (Roberto Luiz Gandolfi) e nº32 (Paulo de Mello Bastos).

No dia 17 de agosto ocorreria a terceira e última reunião da comissão julgadora, oportunidade em que, dentre os dez pré-selecionados, escolhe-se os cinco trabalhos finalistas aptos a participar da segunda fase do concurso. Pelo sistema adotado, cada integrante da banca de jurados apontaria cinco trabalhos de sua preferência, permanecendo os cinco projetos que mais acumulassem votos em geral. Artigas novamente não comparece, mas, segundo atesta a ata, envia sua lista por escrito. A tabela anexa descreve os votos de cada membro da banca. Observe-se que apenas sete dos dez trabalhos pré-selecionados recebem votos, eliminando-se de saída os projetos de: nº3, nº13 e nº19. Note-se que os integrantes da comissão se organizam segundo três grupos distintos. Constituído pelos arquitetos Vilanova Artigas, Ernani Vasconcelos e Hélio Ribas Marinho, o grupo "A" seleciona os trabalhos de números: 4 (Marcos Konder Netto); 10 (David Ottoni); 17 (Miguel Pereira); 27 (Roberto Gandolfi) e 32 Paulo de Mello Bastos). O grupo "B", de Mauro Viegas e Lucas Mayerhofer escolhe os seguintes trabalhos: 2 (João Henrique Rocha); 10 (David Ottoni); 18 (Manoel S. de Figueiredo); 27 (Roberto Gandolfi) e 32 (Paulo de Mello Bastos). O grupo "C", conformado pelos engenheiros da Petrobrás Ruy Guaraná e Antonio Tinoco Netto, por sua vez, escolhe os trabalhos: 10 (David Ottoni); 17 (Miguel Pereira); 18 (Manoel S. de Figueiredo); 27 (Roberto Gandolfi) e 32 (Paulo de Mello Bastos).

Portanto, três dos cinco trabalhos finalistas recebem sete votos: nº10 (David Ottoni/ SP); nº27 (Roberto Gandolfi/ PR) e nº32 (Paulo de Mello Bastos/ SP). O projeto nº17 (Miguel Pereira/ DF) ficou com cinco votos e o nº18 (Manoel S. de Figueiredo/ SP), com quatro.

Em relação à escolha do grupo de arquitetos reunidos a Artigas, portanto, foi eliminado o trabalho de nº4 (Marcos Konder Netto), com três votos e classificado o trabalho de nº18 (Manoel Siqueira de Figueiredo), com um voto a mais.

Sobre a participação de Artigas pairam dúvidas e folclores. As dúvidas são de natureza ideológica: uma vez tendo explicitado seu desgosto pelos rumos políticos do país, por que atuar como jurado do concurso que escolheria um dos principais símbolos do regime militar? Também restam dúvidas sobre suas repetidas ausências ao longo dos trabalhos de seleção. Na realidade, o arquiteto esteve presente apenas na primeira reunião do dia 02 de agosto, oportunidade em que os integrantes da comissão tomaram contato com os 32 trabalhos concorrentes pela primeira vez. Como não voltaria a ver os trabalhos e, mesmo assim, se manteria no processo de escolha por meio de votos emitidos por escrito e enviados

pelo correio, depreende-se que o arquiteto tenha escolhido seus cinco finalistas neste primeiro dia. Não se trata de algo muito simples, uma vez que, supondo-se que cada trabalho contivesse oito pranchas, haveria, portanto, 256 pranchas para serem analisadas em um único dia.

Há quem aponte como motivo das ausências do arquiteto paulista o acirramento da repressão promovida pelo regime militar que, desde 1964, o perseguia por sua explícita ligação com o Partido Comunista Brasileiro. Lembre-se que fora preso por alguns dias, em 1964 e, pouco depois, em 1969, cassado e afastado da FAU USP, sendo obrigado a se exilar no Uruguai.

CONCORRENTE	2	4	10	17	18	27	32		VOTOS	
Artigas		●	●	●		●	●	A	2. João H. Rocha	2
Ernani Vasconcellos		●	●	●		●	●		4. Marcos Konder Netto	3
Hélio Ribas		●	●	●		●	●		10. David Ottoni	7
Mauro Viegas	●		●		●	●	●	B	17. M. Pereira	5
Lucas Meynhoffer	●		●		●	●	●		18. Noêmio Xavier	4
Ruy Guaraná			●	●	●	●	●	C	27. Roberto Gandolfi	7
Tinoco			●	●	●	●	●		32. Paulo Bastos	7

Fig.423: (tabela esq.) votos por juizes; (tabela dir.) somatória dos votos recebidos por concorrente.

O aspecto folclórico nasce de certos depoimentos que imputam a Artigas a sumária desclassificação de todo projeto que tenha respeitado as exigências do Plano Agache, no que diz respeito às galerias periféricas e cobertas. Segundo consta, os pilares descarregados junto ao alinhamento predial dotariam esta galeria de um aspecto semelhante ao das palafitas, sendo, portanto, recusados por Artigas¹²³. Como se verá, as propostas de Paulo de Mello Bastos e de Roberto Gandolfi apresentam estruturas bastante recuadas e balanços suficientemente amplos para cobrir as galerias periféricas sem o auxílio de pilares de borda. O edifício, portanto, flutuaria sobre as calçadas, protegendo-as contra a chuva e o sol. No entanto, as propostas dos outros três finalistas (Miguel Pereira, Manoel Figueiredo e David Ottoni) utilizam exoesqueletos ritmados que, aprumados contra o alinhamento predial, descem até o chão de forma a criar galerias recuadas junto ao térreo. Porém, de todas as cinco propostas, a única que não teve o voto de Artigas foi a de Figueiredo.

Os parâmetros construtivos legais e a enorme exigência por área construída fizeram com que todos os finalistas chegassem à mesma forma final, ou seja, uma lâmina de base retangular com cerca de trinta andares de altura.

Esta pesquisa teve acesso a poucos dados do projeto de Roberto Luiz Gandolfi e José Hermeto Palma Sanchoatene. Uma perspectiva externa a partir de um observador colocado junto ao nível do canteiro central da Av. Presidente Vargas apresenta um edifício de composição vertical subdividida em três partes distintas: um embasamento recessivo, que atinge os cinco primeiros pavimentos; um corpo revestido por esquadrias duplas de vidro fumê, equipadas com persianas reguláveis internas, que ocupa os 20 andares intermediários; e o coroamento, conformado por uma caixa em concreto aparente perfurada por aberturas assimétricas, que preenche os três últimos andares do edifício.

Uma varanda recuada, que marca a presença do andar da presidência da empresa, separa o coroamento do corpo do edifício. Este coroamento inteiriço abrigaria serviços complementares importantes como: casas de máquinas de elevadores, caixas d'água, salas para equipamentos de ar condicionado e um heliponto.

Na base, uma série de caixas em concreto aparente, fixadas contra as últimas linhas de pilares, avançam em proeminente balanço sobre as calçadas. Estas caixas elevadas abrigariam partes públicas do programa como: biblioteca, auditório, salão de exposições, etc.

Nesta parte do edifício em que a vedação ocorre recuada, é possível perceber a presença dos pilares de seção quadrada que se descarregam diretamente contra o solo.

Uma planta esquemática determina a presença da estrutura e a posição do núcleo de circulação vertical. A estrutura é resolvida segundo um esquema Dom-ino, em que cinco naves transversais de 14,0 m. de vão, se contrapõem a três naves longitudinais de 9,0m. de largura. A dimensão dos balanços que circundam o edifício é variável, sendo que o voltado para a Av. Presidente Vargas atinge 7,0m., enquanto os demais 4,0m.

O núcleo de circulação vertical, que é composto por 18 elevadores, encontra-se colocado assimetricamente em relação ao eixo transversal do edifício.

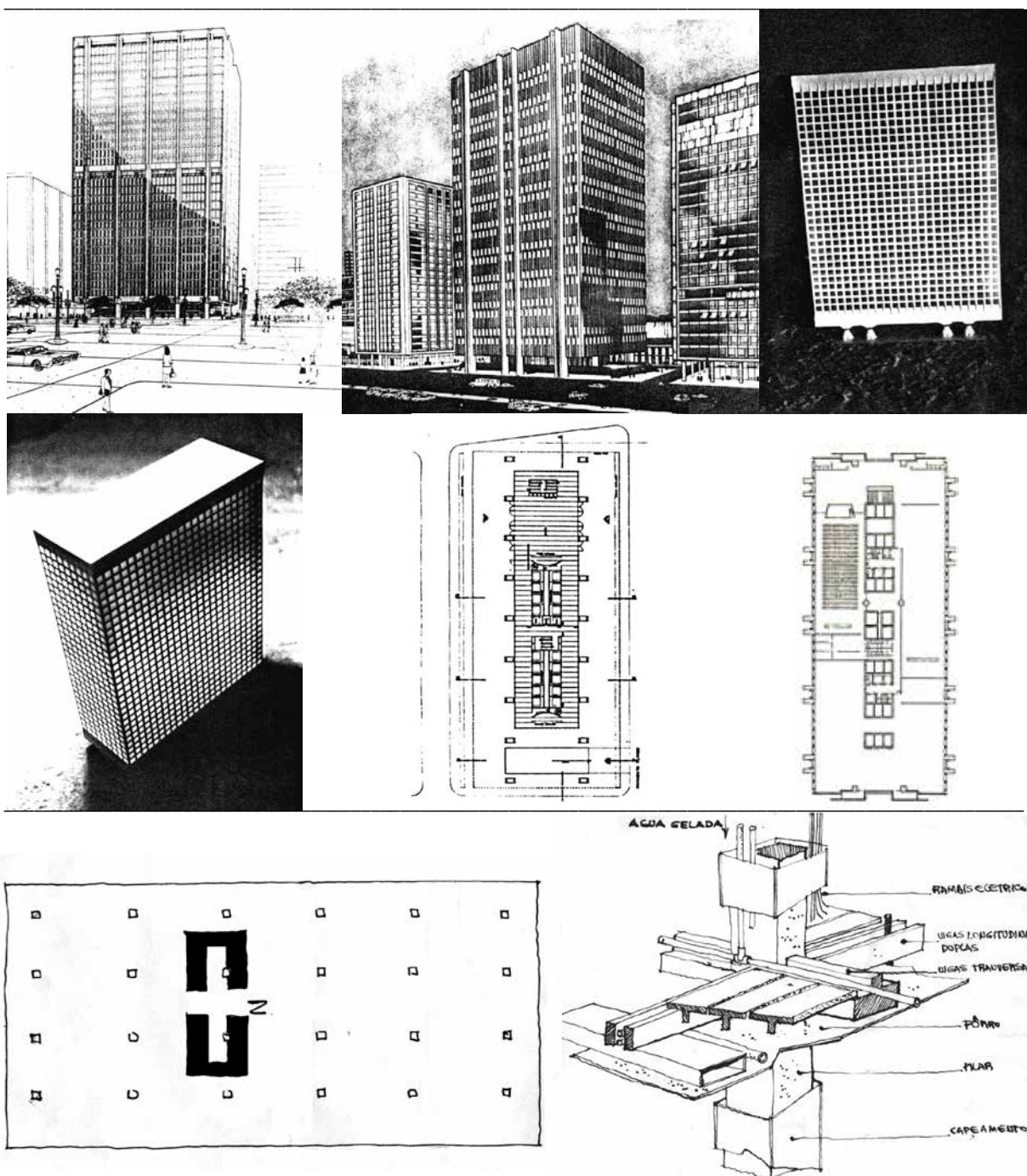


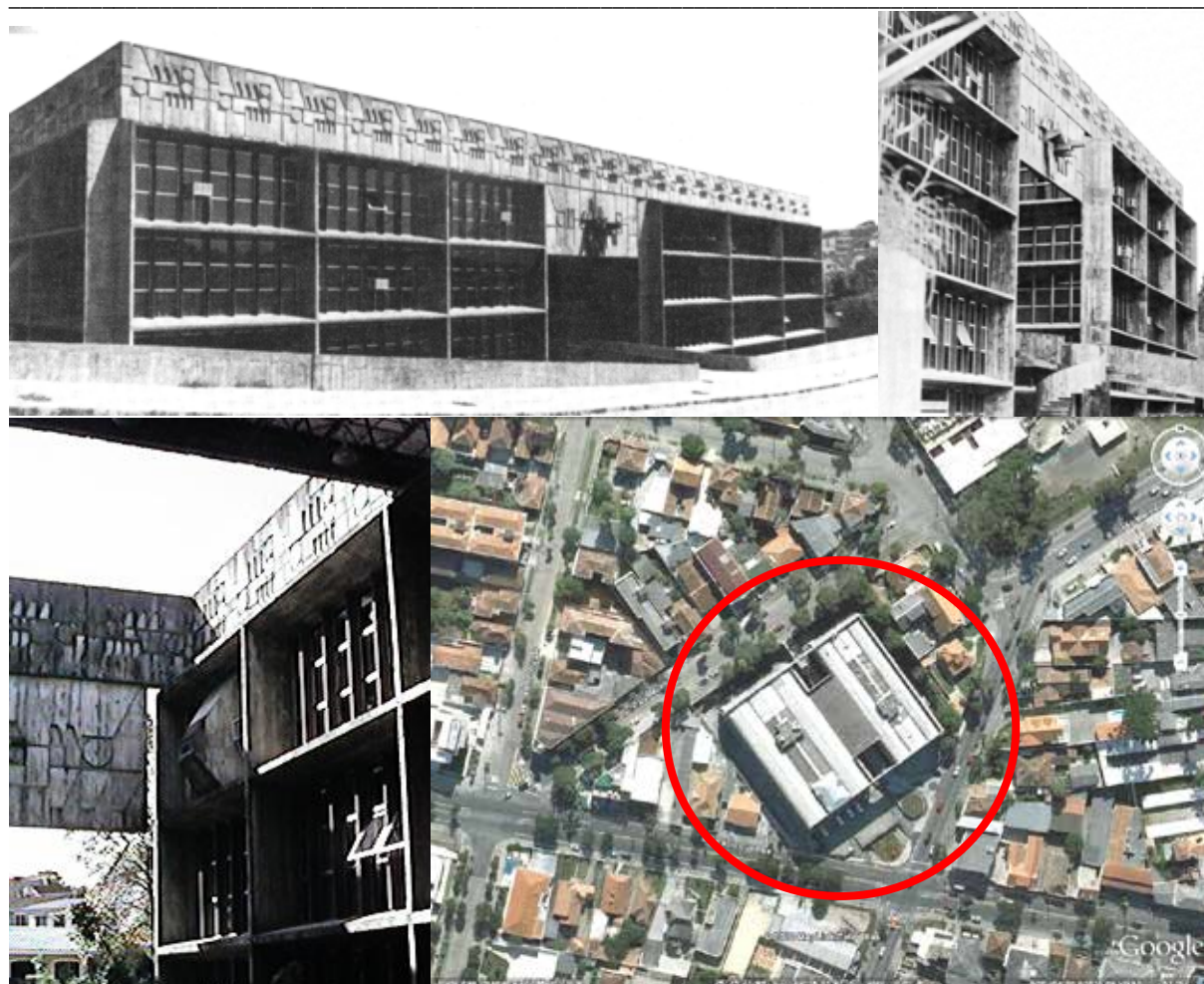
Fig.424: (sup. esq.) Proposta de David Araujo Benedicto Ottoni e Dacio Araujo Benedicto Ottoni. **Fig.425:** (sup. centro) Proposta de Miguel Alves Pereira e Ivan Mizogushi. **Fig.426 e 427:** projeto de Manoel Figueiredo e Noêmio Xavier; **Fig.428:** Paulo de Mello Bastos/ planta térreo; **Fig.429:** David e Dácio Ottoni: planta tipo; **Fig.430:** Roberto Gandolfi e José Sanchoatene: planta tipo esquemática; **Fig.431:** Roberto Gandolfi e José Sanchoatene: detalhe do encontro do pilar e vigas.

15.25) CONC. SEDE INSTITUTO DE PREV. DO ESTADO DO PARANÁ (IPE):.....1967

Curitiba, PR.

1º prêmio

arquitetos:

Luiz Forte Netto**José Maria Gandolfi****Vicente de Castro****Joel Ramalho Júnior****Fig.432:** Edifício sede IPE; vista da face noroeste, retirada da Travessa Raul Munhoz.**Fig.433:** Edifício sede do IPE; vista da face sudeste, com destaque para o vão livre central.**Fig.434:** Edifício sede do IPE; detalhe do vão livre central.**Fig.435:** foto aérea retirada do *Google Earth*. Ao sul a Rua Inácio Lustosa, o principal eixo de acesso da região.

Hoje extinto, o IPE era o órgão responsável por prestar assistência de saúde ao funcionalismo público do Estado do Paraná. Em 1967 o Governador Paulo Pimentel determina a execução de uma nova sede que deveria oferecer diferentes serviços, entre estes: um posto de triagem e um centro médico/odontológico.

O processo de contratação dos projetos, que se dá por meio de concurso de títulos, marca a chegada de Joel Ramalho Júnior, o último dos quatro arquitetos paulistas a imigrar para a cidade.

Colega nos tempos da Faculdade de Arquitetura Mackenzie, Ramalho Júnior gradua-se em 1959, um ano depois de Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi. Inicia sua carreira profissional por meio de uma sociedade com o experiente Eduardo Kneese de Mello, oportunidade em que realizará obras importantes, como o Conjunto Residencial Cidade

Universitária da USP (CRUSP), em 1961. Neste mesmo ano venceria o concurso para o Hospital do Coração, em São Paulo e, no início de 1967, em parceria com Ubirajara Gillioli, conquistaria o 1º prêmio no concurso para o Hospital da Força Pública, construído em São Paulo.

É exatamente essa comprovada experiência na área hospitalar que motivará Forte e Gandolfi a convidarem Ramalho Júnior, que ainda residia em São Paulo, a participar do concurso do IPE.

Com cerca de 6.800,0m.², a área destinada ao novo edifício situa-se no Bairro São Francisco, próximo ao alto do Cemitério Municipal. O terreno em forte aclive ocupa a parte central de um quarteirão em forma trapezoidal, de modo a conformar duas frentes opostas entre si. Sob a forma de uma proa de navio, a frente principal (sudeste) e mais baixa volta-se para o encontro das ruas Inácio Lustosa e João Manoel. Cerca de quatro metros acima se situa a frente oposta (noroeste), que se abre para a Travessa Raul Munhoz.

O projeto foi resolvido segundo um falso monobloco de base retangular, afastado das divisas, totalizando cinco pavimentos de altura. A solução, na realidade, envolve dois edifícios de diferentes tamanhos destinados a funções independentes, interligados por um hall comum. O maior deles abriga os consultórios médicos, enquanto o menor concentra os serviços de triagem.

Os dois blocos apresentam organizações espaciais semelhantes: o maior resolve-se mediante três naves longitudinais de 10,0m. de vão contrapostas por nove naves de 6,0m. de largura. No bloco menor as naves transversais são coincidentes, enquanto as três naves longitudinais surgem mais estreitas, com 7,0m. de largura. Note-se que o módulo intermediário de cada um dos blocos conforma-se em vazio de grande altura, recoberto por estrutura metálica e telhas translúcidas. Aí estão localizados as escadas abertas e os elevadores. Neste mesmo módulo intermediário também ocorre o núcleo contendo sanitários públicos, instalado em oposição ao núcleo de serviços.

Estes dois blocos são separados por um amplo vão livre de 12,0m. de largura, que transpassa o edifício de rua a rua. Esta fenda central, que apresenta pé direito livre equivalente aos cinco andares do edifício, é parcialmente recoberta por treliça espacial metálica e telhas translúcidas. Solta das laterais e no nível do terceiro andar, uma rua aérea permite o acesso dos usuários e funcionários aos dois edifícios. Esta passarela em concreto aparente nasce na Rua Inácio Lustosa sob a forma de uma rampa curva e atravessa todo o vão central do edifício, até atingir, em nível, a Travessa Raul Munhoz, na face oposta. A possibilidade de acesso junto ao nível intermediário do edifício permite aos usuários um deslocamento mais amigável, uma vez que se sobe ou desce apenas dois andares. Lembre-se que esta estratégia já havia sido utilizada por Le Corbusier, em 1961, no Centro de Artes Visuais, em Cambridge, EUA, também denominado Carpenter Center.

A estrutura do edifício, por sua vez, surge como um exoesqueleto em concreto aparente. Nas fachadas, os pilares e as lajes dos pisos intermediários se projetam para o exterior, de modo a conformar proeminentes molduras em malha retangular. A seção das vigas e pilares apresenta-se sob a forma de um trapézio regular bastante alongado, de modo a que a base menor volte-se para o exterior. Os pilares dos cantos redobram-se em seção "L".

Trabalhada por motivos geométricos em baixo relevo, uma testeira superior em concreto aparente une os dois blocos do edifício. Coincidente com o vão livre de acesso do edifício, pende desta testeira um painel escultórico, também fundido em concreto.

A paleta dos materiais aplicados no edifício é bastante restrita: estrutura e rampas em concreto aparente, caixilharia em alumínio fixadas contra perfis metálicos vermelhos; vidro transparente e pisos em pedra branca. As paredes internas que envolvem os volumes hidráulicos compõem-se em argamassa pintada em cor branca. Responsáveis por conter os sanitários médicos, os pequenos volumes em concreto aparente, salientes na fachada noroeste, também foram recobertos com a cor vermelha.

Pode-se concluir que certas ações aqui verificadas foram capazes de dotar esse edifício da monumentalidade necessária aos prédios públicos. Entre estas estariam: a escolha dos materiais; a inusitada implantação e a solução funcional baseada num rígido sistema modular (perceptível nas fachadas por meio da presença da estrutura). O IPE pode ser considerado como o primeiro edifício público construído por arquitetos que conformariam o Grupo do Paraná.

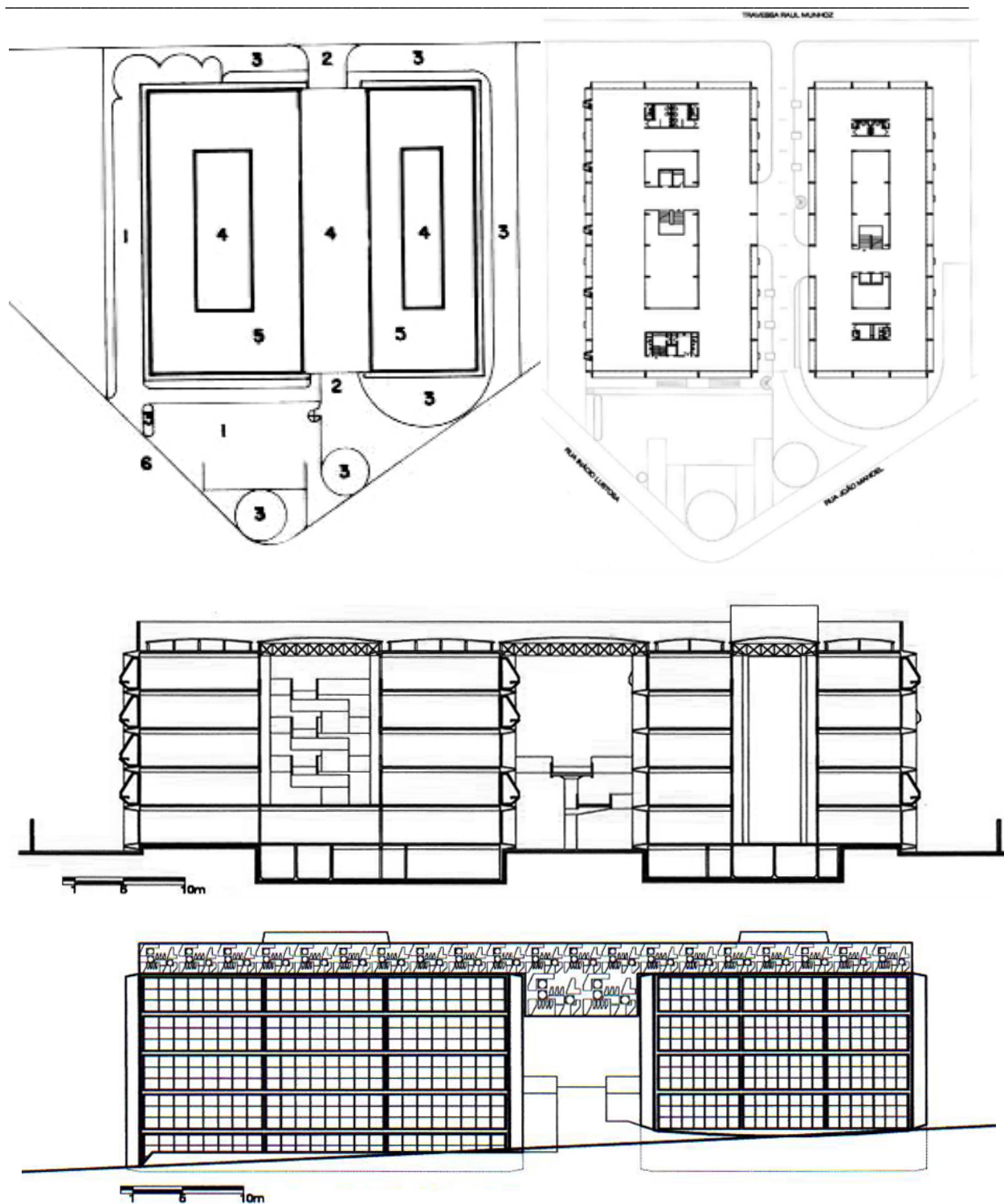


Fig. 436: implantação: 1) estacionamento; 2) acesso público; 3) jardim; 4) iluminação zenital; 5) edificações; 6) rua de acesso.

Fig. 437: Edifício sede do IPE; planta 3º pavimento.

Fig. 438: Edifício sede do IPE; corte transversal.

Fig. 439: Edifício sede do IPE; elevação frontal (Rua Inácio Lustosa).

15.26) PRAÇA 29 DE MARÇO:.....1967

Curitiba, PR/ Rua Martim Afonso, esq. Brigadeiro Franco/ Mercês

Jaime Lerner
Domingos Bongestabs
Onaldo Pinto de Oliveira

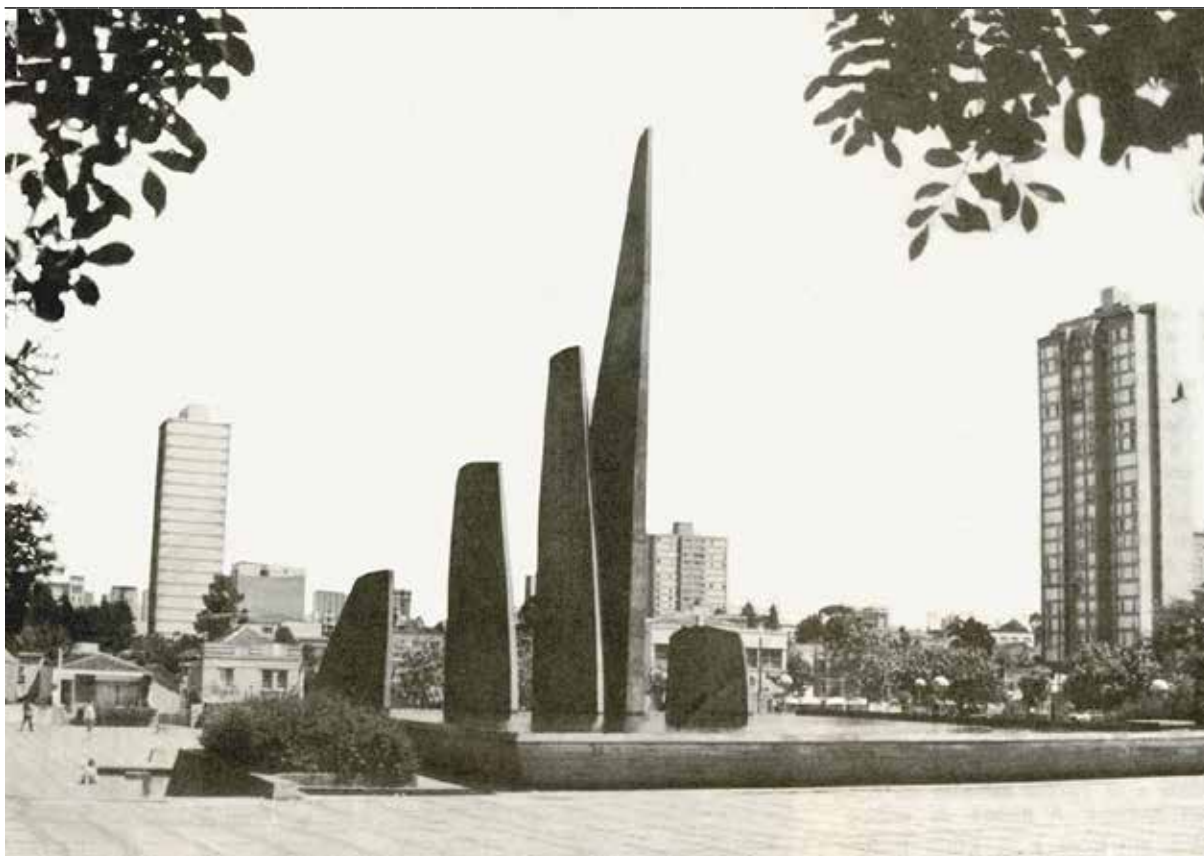


Fig.440: Praça 29 de Março; vista geral a partir da parte superior do platô. Cinco totens verticais em concreto aparente.

Após sua criação, em 1965, uma das primeiras obras do IPPUC foi a Praça 29 de Março, projetada como uma homenagem ao aniversário de fundação da cidade de Curitiba. Desde seu início o IPPUC teve entre seus principais objetivos a criação de praças e parques, uma vez que a cidade, em fins da década de 1960, se mostrava carente destes espaços públicos.

Sob a forma retangular e cercada por ruas bastante importantes, a Praça 29 de Março, com cerca de 10.000m² de área, apresenta declive que se processa da Rua Padre Anchieta para a Rua Martim Afonso.

Jaime Lerner e Domingos Bongestabs, aqui associados a Onaldo Pinto de Oliveira, tiram proveito da topografia do terreno de modo a organizar a área em dois grandes platôs contíguos e paralelos, separados por muro de arrimo em concreto aparente com cerca de três metros de altura. Tratado de forma escultórica, este muro recebeu trabalhos em relevo do artista plástico curitibano Poty Lazzarotto. Uma laje de bordas recurvadas em concreto aparente, que represa um espelho d'água, se lança da parte mais alta do terreno de modo a conformar uma ampla passagem coberta. Esta laje suspensa se apóia contra cinco totens verticais e desiguais, situados no platô inferior, de forma a conservar seus cantos em balanço. As águas do lago superior caem em cascata sobre outro lago situado na parte mais baixa. Segundo consta, cada um dos totens representaria um dos ciclos de desenvolvimento da cidade de Curitiba.

A solução aplicada à Praça 29 de Março, de Lerner e equipe, remete ao projeto vencedor do concurso para o Monumento à Fundação de Goiânia (1964), realizado pelos arquitetos Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi e Roberto Luiz Gandolfi, obra infelizmente não executada devido à crise política provocada pelo golpe militar, em 1964.



Fig.441: Praça 29 de Março, foto aérea retirada do *Google Earth*.

Fig.442: capa de revista com destaque para os totens em concreto aparente da Praça 29 de Março.

Fig.443: vista do muro de arímo escultórico, em concreto aparente, que separa os dois platôs da praça; observar a passagem coberta sob a laje que suporta o espelho d'água superior. Note-se, também, as antigas luminárias em forma de globo de acrílico, desenhadas na época pelo IPPUC e hoje substituídas.

16) FASE DE CRISTALIZAÇÃO: 1968-1972

Se na Fase de Emergência a arquitetura do concreto aparente procurava conquistar espaço no cenário curitibano, surgindo normalmente em casas e sedes de clubes sociais, esta comparece agora, na fase de Cristalização, nos mais distintos programas como: indústrias, terminais rodoviários, escolas e, até mesmo nos edifícios para habitação coletiva vertical, construídos pelas tradicionais incorporadoras locais, inicialmente arredias a essa arquitetura.

Entre as várias obras classificadas para esse período, incluíram-se três casas e três habitações coletivas verticais. Entre as habitações unifamiliares destacam-se duas casas projetadas por Leo Grossman, em Curitiba: a Casa Mário Rangel (1968), e a sua própria residência, construída no Bairro Cabral, em 1972. As duas casas, além de utilizarem materiais naturais como a pedra, o tijolo aparente, e as esquadrias em madeira, também apresentam a estrutura da cobertura em concreto aparente. Embora ambas apresentem soluções de planta muito parecidas, sendo a primeira em forma de "T" e a segunda em "+", estas surgem sob espíritos diferentes, já que a primeira resulta de dois corpos contrapostos, sob módulos em série; e a segunda origina-se de uma modulação baseada em módulos hexagonais, muito ao gosto organicista de Frank Lloyd Wright. A primeira casa utiliza cobertura sob a técnica das abóbadas paralelas, seqüenciais e desiguais, executadas em tijolos maciços recobertos por capa de concreto impermeabilizado. A segunda, por sua vez, lança mão de cobertura em lajes planas de duas águas, sob longos beirais.

Já entre as torres habitacionais vale examinar os sistemas construtivos dos dois edifícios de apartamentos criados por Lubomir Ficinski Dunin e Roberto Martins de Albuquerque: o Edifício Araucária, de 1969, e o Edifício Rio de Janeiro¹²⁴, de 1971, ambos construídos em Curitiba. Enquanto o primeiro lança mão de fachadas baseadas na composição de módulos estruturais pré-moldados em concreto aparente, semelhante ao sistema desenvolvido por Marcel Breuer para a Companhia *Armstrong Rubber, WST Haven, Connecticut*, 1965-1969, o segundo aplica a planta quadrada estruturada por laje nervurada xadrez, em concreto armado, apoiada por dois pilares em cada face, de modo a manter os quatro cantos em balanço. Embora em material diferente, trata-se do modelo estrutural desenvolvido por Mies van der Rohe para o pavilhão do *Bacardi Office Building*, em Santiago de Cuba, em 1957, e da *New National Gallery* de Berlin (1962-1968). Louis Kahn desenvolveria uma versão desse sistema para edifícios verticais em seu *Richards Medical Research Building*, da Universidade da Pensilvânia (1957-1960), porém, conformado segundo estrutura de concreto pré-moldado.

Selecionou-se também a Rodoferroviária de Curitiba, terminal intermodal de passageiros projetado por Rubens Meister, em 1969. Como aqui já foi dito, esta obra pode ser entendida como uma das primeiras de Meister em que se percebe uma aproximação em relação à arquitetura brutalista. Constituído por seqüência de grandes vigas calha em concreto aparente, paralelas entre si e apoiadas contra pilares de tronco rotacionado, este edifício acabaria por se tornar uma das grandes referências urbanas da cidade.

Vale salientar nessa Fase de Cristalização, também, o desempenho do acima citado arquiteto e professor gaúcho Leo Grossman, estudioso da arquitetura racionalista de Mies van der Rohe. Grossman, após alguns anos de trabalho em Curitiba, criará obras de caráter brutalista sem, no entanto, abrir mão de muitas de suas convicções iniciais. Além das duas casas acima citadas, selecionou-se ainda mais três obras desse arquiteto: a Estação Rebaixadora da Copel (1969), premiada na I Bienal de Arquitetura de São Paulo, em 1973; a Escola Israelita, de 1970 e a sede das Indústrias Promepar (1972), construída na Cidade Industrial de Curitiba..

Nesta Fase de Cristalização, Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi continuariam sua impressionante ascensão. Da dupla paulista vale citar o pavilhão do refeitório da Academia

da Polícia Militar do Paraná¹²⁵, de 1968, um edifício de dois pavimentos que se resolve como um grande apartamento elevado apoiado sobre pilotis recuados, e o Pavilhão da Piscina do Clube Curitibano¹²⁶, por sua estrutura que, de forma semelhante ao verificado no MASP de Lina Bo Bardi, utiliza um par de vigas bi-apoiadas que suportam a cobertura do edifício segundo seu maior vão. Aqui a cobertura foi conformada por uma seqüência de arcos metálicos justapostos, livres de qualquer apoio intermediário. Isto possibilitou um amplo vão livre junto ao térreo, suficientemente flexível para transformar-se em salões de festa sob as mais diversas configurações.

Vale citar ainda a importante participação de Forte & Gandolfi e arquitetos associados, junto ao mercado imobiliário, por meio de projetos de habitações verticais coletivas para distintas incorporadoras da cidade. Tanto o edifício Mikare Thá¹²⁷, construído em 1972, como o já citado edifício Panorama, de 1966, representam um novo paradigma para as torres habitacionais de Curitiba, uma vez que, além de recuados do alinhamento predial, também se apresentam bastante afastados das divisas secas, revelando, portanto, suas quatro fachadas. Estes edifícios são concebidos segundo prismas puros de bases regulares, geralmente retangulares. As fachadas maiores são demarcadas pela presença das colunas em concreto aparente, externas ao corpo do edifício. As janelas são resolvidas em fita contínua, a ponto de rasgar de lado a lado as fachadas maiores do edifício. Subdivididas pelo mesmo módulo, estas funcionam segundo um mesmo sistema para as diferentes partes do apartamento. Os parapeitos contínuos, freqüentemente revestidos por placas cerâmicas sob discretos motivos artísticos em azul e branco, fazem o contraponto horizontal à composição verticalizada pela estrutura. As fachadas laterais menores compõem invariavelmente cegas, sob a forma de empenas em concreto aparente ou, ainda, por alvenarias recobertas por revestimentos cerâmicos, de forma a deixar aparente as vigas de cada pavimento. Ressalte-se que o rigor da forma cúbica verificado nesses edifícios não pode ser justificado apenas pela presença das novas normas urbanas que passaram a vigorar desde princípios da década de 1960. Estas substituíram as existentes desde o Plano Agache, de 1943, que, por sua vez permitiam construções elevadas junto aos alinhamentos prediais, sem recuos.

A expressão brutalista continuaria vigorosa nos concursos públicos de arquitetura, modalidade que se mantém em destaque entre os arquitetos do Grupo do Paraná. Note-se que, nos cinco anos da Fase de Cristalização (1968 a 1972), os arquitetos paranaenses ficariam entre os finalistas em quatorze concursos nacionais, obtendo vinte e uma premiações. Para a surpresa da crítica nacional, passará a ser comum a presença de mais de uma equipe de Curitiba entre os cinco projetos classificados, condição que historicamente coubera apenas a São Paulo e ao Rio de Janeiro. Isto se verifica no concurso para o Hotel de Turismo de Juazeiro¹²⁸ (1969), oportunidade em que o Paraná obtém o 1º e o 5º lugares. Volta a acontecer no concurso para o Parque de Exposições Agroindustriais do Rio Grande do Sul (1969)¹²⁹, com um 2º lugar e uma menção honrosa. Entre os finalistas do concurso nacional para o Estádio de Futebol do Paraná (Pinheirão)¹³⁰ (1970), há três equipes de Curitiba: o 1º, o 2º e o 3º lugares. Já no concurso para o Banco do Brasil de Caxias do Sul (1970)¹³¹ surgem quatro equipes de Curitiba entre as cinco premiadas: o 1º, o 2º o 4º e o 5º lugares. Finalmente, no concurso para a sede do CONFEA, em Brasília (1971), há dois classificados: o 2º e o 3º prêmio.

Entre os maiores freqüentadores destas premiações, com nove participações, está a equipe conformada por Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi, Joel Ramalho Júnior e Vicente de Castro. Destaque-se Roberto Luiz Gandolfi que, nas horas vagas constituiria outras pequenas equipes que conquistariam três premiações importantes, obtidas nos concursos: Hotel de Juazeiro; Sede do CONFEA; e Biblioteca da Bahia.

Porém, a revelação maior estaria em José Hermeto Palma Sanhotene, também um ex-aluno do CAU UFPR que aprimorara seus conhecimentos práticos em estágio no escritório Forte & Gandolfi. Mesmo depois de formado, em 1966, compareceria como co-autor em

concursos realizados por aquele escritório, como no caso do Mercado Público de Porto Alegre, 1967. Depois conforma parcerias vitoriosas juntamente a Roberto Gandolfi e Abrão Assad, como na primeira fase do concurso da Petrobrás do Rio de Janeiro, em 1967, e no 3º prêmio da Biblioteca da Bahia, em 1968. A partir de 1969, porém, Sanchotene confirma sociedade com Alfred Willer e Oscar Mueller, contemporâneos do CAU UFPR. Tratava-se da *WSM Arquitetura*, que logo se tornaria um dos principais escritórios de projeto de Curitiba. O 1º lugar no concurso para o Hotel de Juazeiro, em 1969, inaugura esta nova sociedade. Neste mesmo ano conquistariam uma menção honrosa no concurso para o Parque de Exposições Agropecuárias do Rio Grande do Sul e um 3º lugar no Pavilhão do Brasil para a Exposição Internacional de Osaka, concurso vencido pela equipe de Paulo Mendes da Roche e Ruy Ohtake. Em 1970 voltam a vencer com o projeto para o Estádio do Pinheirão. Neste mesmo ano ainda ficariam com o 4º lugar no concurso para a sede do Banco do Brasil de Caxias do Sul. Neste período, portanto, José Sanchotene e equipes a ele associadas conquistariam sete premiações em concursos nacionais de arquitetura. Em todos esses projetos percebe-se uma arquitetura baseada em plantas limpas e em sistemas estruturais bem demarcados, geralmente constituídos por estruturas em concreto armado aparente. Como se verá, pode-se notar nesses edifícios, também, uma busca por espaços flexíveis, passíveis de serem modificados ou ampliados.

A Fase de Cristalização, portanto, além de confirmar a importância dos quatro arquitetos paulistas recém imigrados, também galvaniza nomes como os de: Lubomir Ficinski Dunin; Leo Grossman e José Sanchotene. Vale citar também Jaime Lerner que, iniciaria seu primeiro mandato como Prefeito de Curitiba em 1971. Neste período colocaria rapidamente em prática o novo Plano Diretor de Curitiba que, embora desenvolvido pelo IPPUC desde 1965, ainda permanecia sob compasso de espera por tornar-se realidade.

O Período de Cristalização, portanto inicia-se com a definição da segunda etapa do concurso da sede da Petrobrás, no Rio de Janeiro, que escolheria um projeto paranaense entre os cinco finalistas brasileiros¹³². Este edifício, que será rapidamente construído, atuará como um atestado de maioria para a arquitetura moderna de Curitiba. Esta fase se conclui com o processo de implantação do Plano Diretor de Curitiba, conduzido por Jaime Lerner, período que alçaria diversos jovens arquitetos graduados nas primeiras turmas do CAU UFPR em importantes cargos e funções da cidade. Há com isso uma valorização da carreira do arquiteto e um reequilíbrio de forças internas. Surge então um novo cenário na arquitetura curitibana, em que grupos diversos passam a coexistir em escala e importância, ao já tradicional escritório Forte & Gandolfi, os precursores da arquitetura brutalista em Curitiba. Como se verá, embora se estabeleça uma multiplicidade de novas influências e conhecimentos, a arquitetura brutalista continuará dominante.

16.1) CONCURSO BIBLIOTECA CENTRAL DA BAHIA.....1968

Salvador/BA (divulgação da ata: 13/04/1968).

3º prêmio

Roberto Luiz Gandolfi
José Hermeto Palma Sanchotene
Abrão Assad

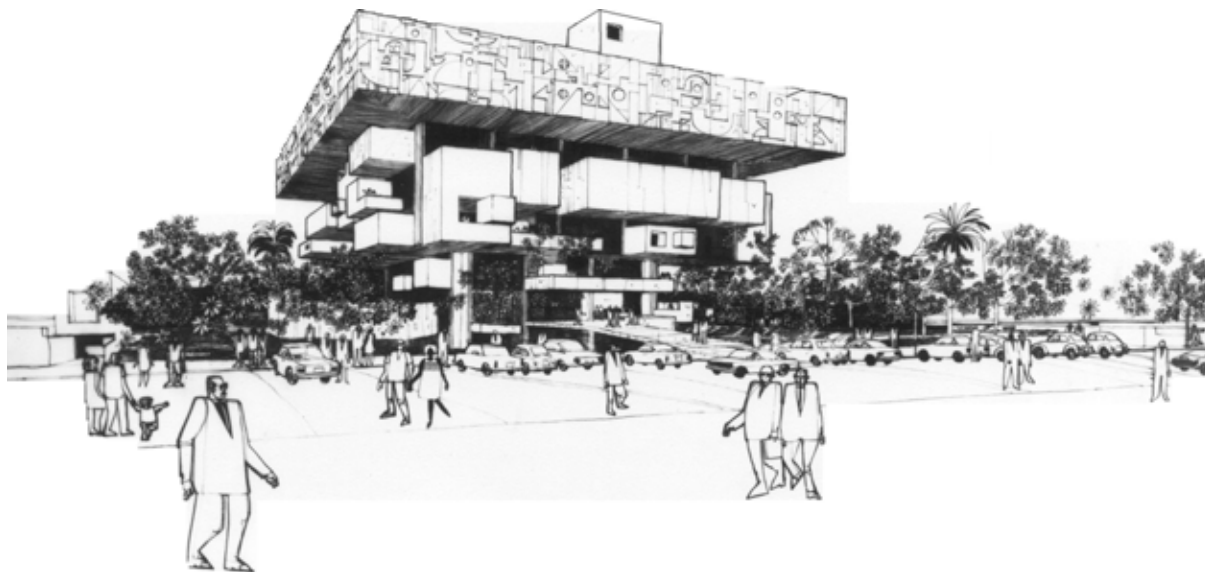


Fig.444: 3º prêmio concurso nacional para a sede da Biblioteca Central da Bahia, ocorrido em 1968. A perspectiva externa representa um edifício em estrutura "tipo árvore", ou seja, base estreita e parte superior em balanço.

No início de 1968, o Governo do Estado da Bahia lançou concurso de estudos preliminares para o edifício sede da Biblioteca Central¹³³, obra que deveria ser edificada na cidade de Salvador. A organização do evento ficou por conta do departamento regional do IAB, que selecionou os seguintes arquitetos para a comissão julgadora: Acácio Gil Borsoy (IAB/PE); Marcos Konder Netto (IAB/GB); e Paulo Antunes Ribeiro (IAB/GB). Complementava ainda o grupo de jurados a bibliotecária Adalgisa Moniz de Aragão. O arquiteto Walter Velloso Gordilho atuou como consultor. Dos 137 concorrentes inscritos, apenas 69 entregaram trabalhos.

Com pouco mais de 10.000m.² de área, o terreno, que se situa numa parte bastante elevada do Bairro Barris, junto ao centro da cidade, apresentava-se recoberto por árvores centenárias. O terreno em forma de um trapézio regular com a base menor (face noroeste) voltada para a rua principal (Rua Gel. Labatut), pode ainda ser acessado pela pequena Rua Theodoro Sampaio, situada no miolo da quadra (face sudoeste).

O programa solicitava: biblioteca circulante; auditório; exposições; cantina; salas de aula; hall; recepção, salões de leitura; depósitos gerais; catálogo coletivo; administração geral; setor para livros raros, setor para livros em braile; documentação e reprografia; processamento técnico, etc. Mediante o extenso programa requerido, o grande desafio estava em como organizar o edifício sem erradicar o arvoredo existente.

A experiente comissão julgadora, em 13 de abril de 1968, divulgou os cinco trabalhos premiados. O 1º lugar coube a uma equipe da Bahia, constituída pelos arquitetos: Enrique Alvarez, Rodrigo Pontual e Ulrico Zurcher. Em 2º lugar ficou a equipe de arquitetos paulistas integrada por Joaquim Guedes, Pedro Taddei, Silvio Sawaya e Tokuji Ito. Roberto Luiz Gandolfi, José Sanchotene e Abrão Assad, que poucos meses antes haviam se classificado

entre as cinco equipes finalistas da 1ª fase do concurso para a sede da Petrobrás, no Rio de Janeiro, ficariam aqui com o terceiro lugar. Também classificados para a 2ª fase do concurso da Petrobrás, os gaúchos Jorge Moreira e Ivan Mizoguchi conquistariam neste concurso o 4º lugar. Por fim, o 5º lugar foi concedido a uma equipe de Brasília, conformada pelos arquitetos José Rodrigues de Faria e Lúcia Moschella.

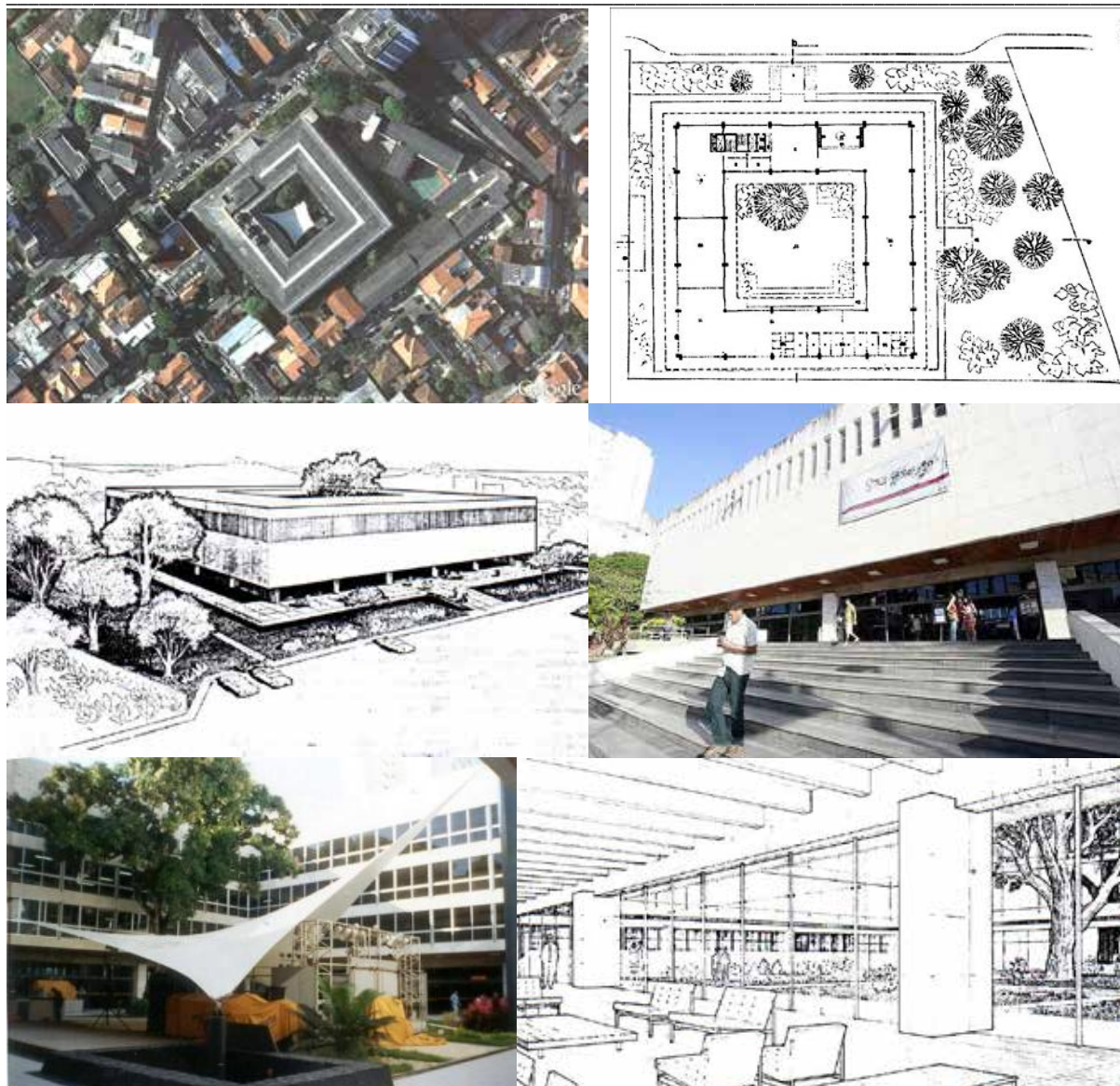


Fig.445: foto aérea retirada do *Google Earth*, apresentando a situação atual da Biblioteca Central da Bahia. Observar edifício anexo construído onde antes existia um bosque de árvores centenárias.

Fig.446: implantação do projeto vencedor do concurso. Um edifício de planta quadrada vazada por pátio central.

Fig.447: (meio esq.) perspectiva externa do projeto da equipe da Bahia, constituída por: Enrique Alvarez, Rodrigo Pontual e Ulrico Zurcher.

Fig.448: (meio dir.) vista atual do edifício, resultante do projeto vencedor do concurso.

Fig.449: (inf. esq.) vista atual do pátio descoberto central. **Fig. 450:** (inf. dir.) 1º prêmio: perspectiva do vazio central.

Embora as cinco equipes finalistas justifiquem seus partidos em função da preservação do bosque existente, a única solução em que isto poderia ocorrer de forma menos traumática estava no projeto dos arquitetos de Brasília, premiado em 5º lugar. Faria e Moschella propõem uma torre de base quadrada (34m. X 34m.), de 22 pavimentos, encaixada contra o único ângulo reto do terreno. A verticalização do programa, conseqüentemente, preservaria a maior parte do terreno intocada.

As propostas elaboradas pelas equipes de São Paulo e do Paraná, embora não tão radicalmente verticais, exploram o problema da preservação de um maior número de árvores

possível, mediante recursos inovadores. Joaquim Guedes e equipe lançam mão de uma solução orgânica, em que um edifício tentacular, apoiado sobre pilotis, esquiva-se das copas das árvores. Espaços sombreados surgiriam não só ao rés do chão, mas também entre os tentáculos retorcidos e suspensos. A parte mais vertical do edifício, com nove pavimentos e em forma de uma elipse, comportaria nos andares superiores o acervo da biblioteca. Os curitibanos, por sua vez, propõem um tronco de pirâmide invertido, de base quadrada. Justificam os arquitetos que a base menor causaria menos estrago junto às raízes das árvores. Por outro lado, um coroamento bastante expansivo e em balanço, como uma árvore frondosa, promoveria sombra para as partes inferiores do edifício, protegendo seu corpo contra os rigores do clima de Salvador.

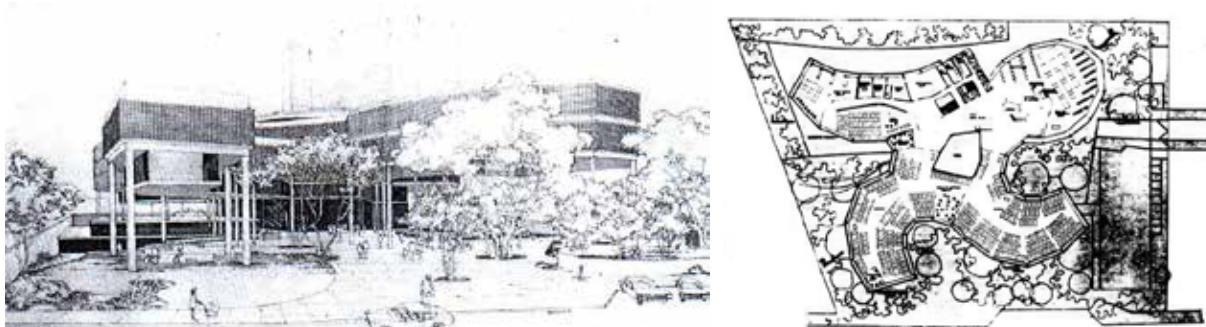


Fig. 451: 2º lugar; Joaquim Guedes, Pedro Taddei, Silvio Sawaya e Tokuji Ito (perspectiva externa).

Fig. 452: 2º lugar; planta nível superior. O edifício deveria conformar-se às copas das árvores existentes.

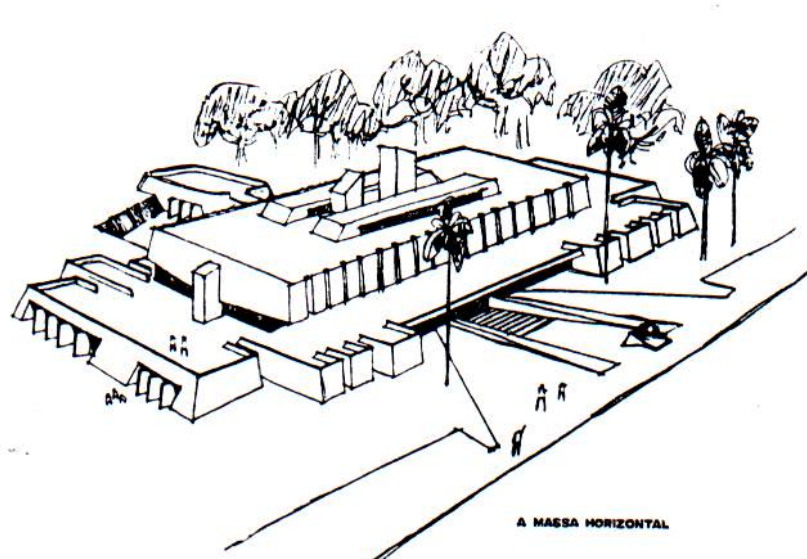
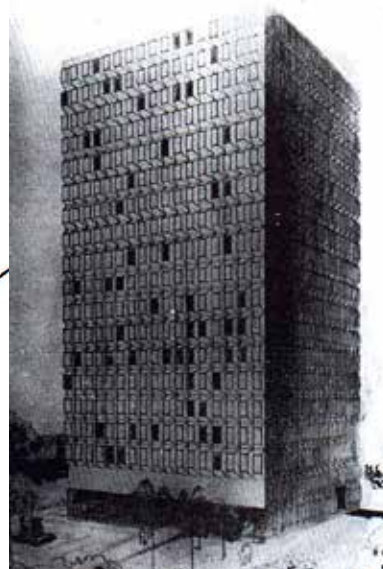


Fig. 453: concurso nacional para a sede da Biblioteca Central da Bahia; 4º prêmio; Jorge Moreira e Ivan Mizoguchi.

Fig. 454: 5º prêmio; arquitetos José Rodrigues de Faria e Lúcia Moschella. Torre de 22 pavimentos engastada contra o ângulo reto do terreno. O partido verticalizado foi assumido em função da preservação do arvoredo existente no terreno.



Dos cinco projetos premiados, o vencedor é o que menos preserva a paisagem existente, uma vez que é o que mais ocupa o solo. Trata-se de um prisma puro de base quadrada, vazado no centro por um pátio de mesma forma. Note-se que o subsolo avança muito além do perímetro estabelecido pelas testadas do edifício. O desapego pela paisagem natural existente pode ser comprovado pela foto aérea da situação atual, em que se observa que, no terreno, além da Biblioteca, foi edificado um segundo edifício, condição que pôs fim a qualquer possibilidade de permeabilidade de solo e de preservação de arvoredo.

Para concluir, deve-se ressaltar o interesse dos arquitetos paranaenses por esquemas que, embora utilizassem estruturas racionalmente organizadas (malhas xadrez associadas à estrutura Dom-ino), também possibilitassem estratégias funcionais bastante livres e orgânicas. Isto, de certa forma, já se apresentara no segundo projeto para a sede do Santa

Mônica Clube de Campo (1962/1963) e no embasamento do projeto para a 1ª fase do concurso da Petrobrás (1967). Como se verá mais adiante, este esquema organizacional surgirá bastante desenvolvido não só na proposta para a 2ª fase do concurso da Petrobrás (1968), mas também no projeto vencedor para o concurso da sede do BNDE DF (1973).

Outro aspecto que se mostrava recorrente entre os arquitetos de Curitiba estava na utilização das grandes empenas cegas, em concreto aparente, como anteparo para a aplicação de painéis escultóricos em alto e baixo relevo. Especialmente presente nos edifícios públicos, este artifício era aplicado como meio de se aproximar da monumentalidade requerida. No grupo do Paraná o responsável direto por estes trabalhos era o artista plástico Abrão Assad, que realiza vários murais sob geometrias abstratas ligadas às correntes artísticas de então, como a Arte Concreta.

Vale notar que o elo comum entre os concursos da Bahia, Rio de Janeiro e Brasília encontra-se em José Sanchotene, jovem arquiteto que, antes de se graduar no CAU UFPR, em 1966, estagiava no escritório Forte & Gandolfi. Pouco depois de formado, estabeleceria sociedade com Roberto Gandolfi, o mais jovem dos imigrados paulistas. Além dos concursos para a sede da Petrobrás, no Rio de Janeiro (1967), e para a Biblioteca da Bahia (1968), ambos projetariam, também, o edifício sede do Tribunal de Contas do Estado do Paraná, em 1967.

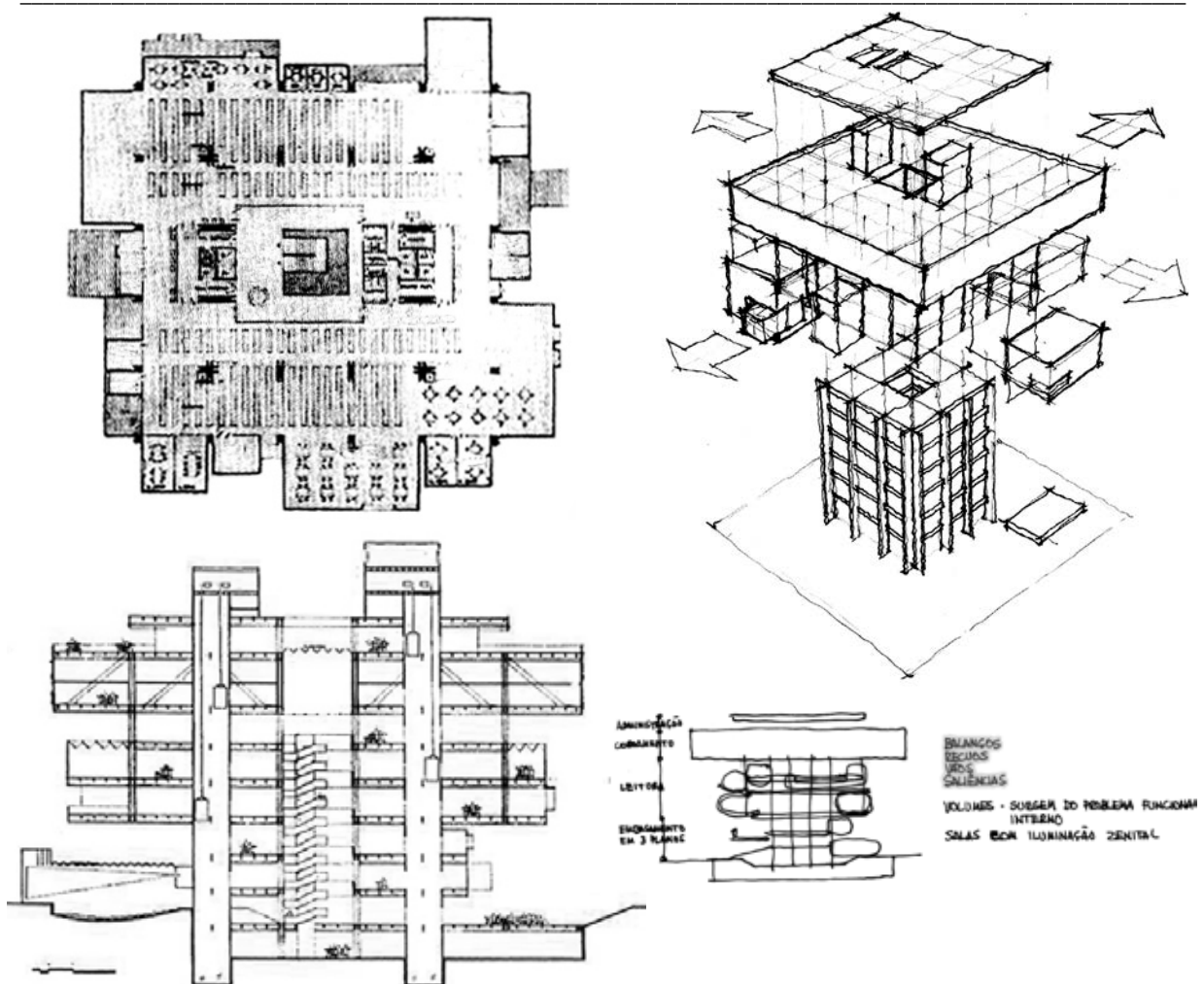


Fig.455: 3º lugar (Roberto Gandolfi, José Sanchotene e Abrão Assad) planta pavimentos intermediários;

Fig.456: (sup. dir.) esquema morfológico; o coroamento em balanço sombreia as caixas aleatoriamente dispostas contra o corpo do edifício.

Fig.457: (inf. esq.) corte transversal. Parte dos ocos intermediários são suspensos por tirantes em concreto armado. O coroamento do edifício é sustentado por treliças em balanço, contrapostas nos dois sentidos, em concreto armado.

16.2) CONCURSO EDIFÍCIO-SEDE DA PETROBRÁS (2ª fase):.....1968

Rio de Janeiro, GB (Esplanada do Santo Antônio)

1º prêmio

Roberto Luiz Gandolfi
José Hermeto Palma Sanchotene
Abrão Assad
Luiz Forte Netto
José Maria Gandolfi
Vicente de Castro



Fig.458: projeto vencedor da 2ª fase do concurso para a sede da Petrobrás, no Rio de Janeiro. Perspectiva com o observador situado sobre o encontro da Av. Norte Sul com a Av. República do Chile. Observar que, embora tenha sua volumetria completa, a parte superior do edifício encontra-se desocupada. De acordo com o edital do concurso, o edifício deveria prever uma segunda etapa de ampliação que deveria atingir 25% da área total construída.

A 1ª fase do concurso para a sede da Petrobrás, concluída em agosto de 1967, selecionou cinco trabalhos que deveriam ser especialmente desenvolvidos para uma 2ª fase de julgamento, em que se escolheria o projeto vencedor. Os finalistas se distribuíam em três equipes de São Paulo, uma do Paraná e uma do Rio Grande do Sul. Da cidade de São Paulo, portanto, estavam: Paulo de Mello Bastos; Manoel R. de Siqueira Figueiredo e Noêmio Xavier; e os irmãos David A. B. Ottoni e Dacio A. B. Ottoni. Na equipe curitibana estavam: Roberto Luiz Gandolfi, José H. P. Sanchotene e Abrão Assad, que ainda não se formara arquiteto e comparece sob o título de escultor, uma vez que possuía o diploma da Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP¹³⁴). Miguel Alves Pereira e Ivan Mizoguchi, por sua vez, possuíam escritório de arquitetura em Porto Alegre.

Ocorrem nesta 2ª fase três alterações importantes.

A primeira estava no local da sede, que se transfere da Av. Presidente Vargas para a um terreno maior situado na esplanada do Santo Antônio. Com 10.000m.² de área (125m. X 80m.), este terreno conforma três frentes para ruas públicas, sendo a maior (face norte) para a Av. República do Chile (Av. Leste Oeste). A face oeste volta-se para a Av. República do Paraguai (Av. Norte Sul) e a face leste para a pequena Rua Lélio Gama. Ao sul encontra-se a Praça Ministro Francisco Pinto, espaço livre e arborizado em que se dá o retorno do bonde de Santa Tereza.

Lembre-se que a área conformada pela Esplanada do Santo Antônio fora motivo de dois projetos urbanísticos (1948/1949) elaborados por Affonso Eduardo Reidy, que os criou não como intervenções pontuais, mas como partes importantes de um grande plano geral da cidade. Na realidade, tratava-se “da última oportunidade de introdução de um elemento novo no seu centro de gravidade que iria articular a fraturada ligação entre as zonas Norte, Centro e Sul, através da implantação da Avenida Norte-Sul e da Leste-Oeste, que se cruzavam exatamente na Esplanada do Santo Antônio¹³⁵”.

No entanto, ambas as propostas de Reidy foram descartadas pelo Prefeito Mendes de Moraes. A primeira, de 1948, que abrangia centro cívico e o Museu de Crescimento Ilimitado, de Le Corbusier, foi recusada pelo baixo aproveitamento do solo; a segunda, elaborada em 1949, foi abandonada pelos altos custos da Avenida Norte-Sul, projetada como uma rua elevada do solo. Porém, algo do traçado inicial proposto manteve-se e, a título de ilustração, pode-se afirmar que o local do terreno destinado à nova sede da Petrobrás equivale à área reservada por Reidy, em seu primeiro plano, ao museu de Le Corbusier.

A segunda alteração verificada nessa nova fase do concurso estava na dimensão do programa, que se amplia dos 100.000m.² solicitados na Av. Presidente Vargas para os 150.000m.² agora exigidos. Trata-se de um acréscimo considerável, uma vez que, apenas a título de comparação, o CBI Esplanada, edifício projetado por Lucjan Korngold e construído no final da década de 1940, na cidade de São Paulo, então considerado a maior estrutura em concreto armado já edificada, totaliza 50.000m.² de área construída.

A terceira e mais complexa modificação do edital ficava por conta da necessidade de se construir o edifício em duas etapas distintas, ou seja, uma primeira equivalente a 75% do total da obra e uma segunda destinada aos 25% restantes. Aliás, como se verá, condição que nenhum dos cinco finalistas solucionará com perfeição.

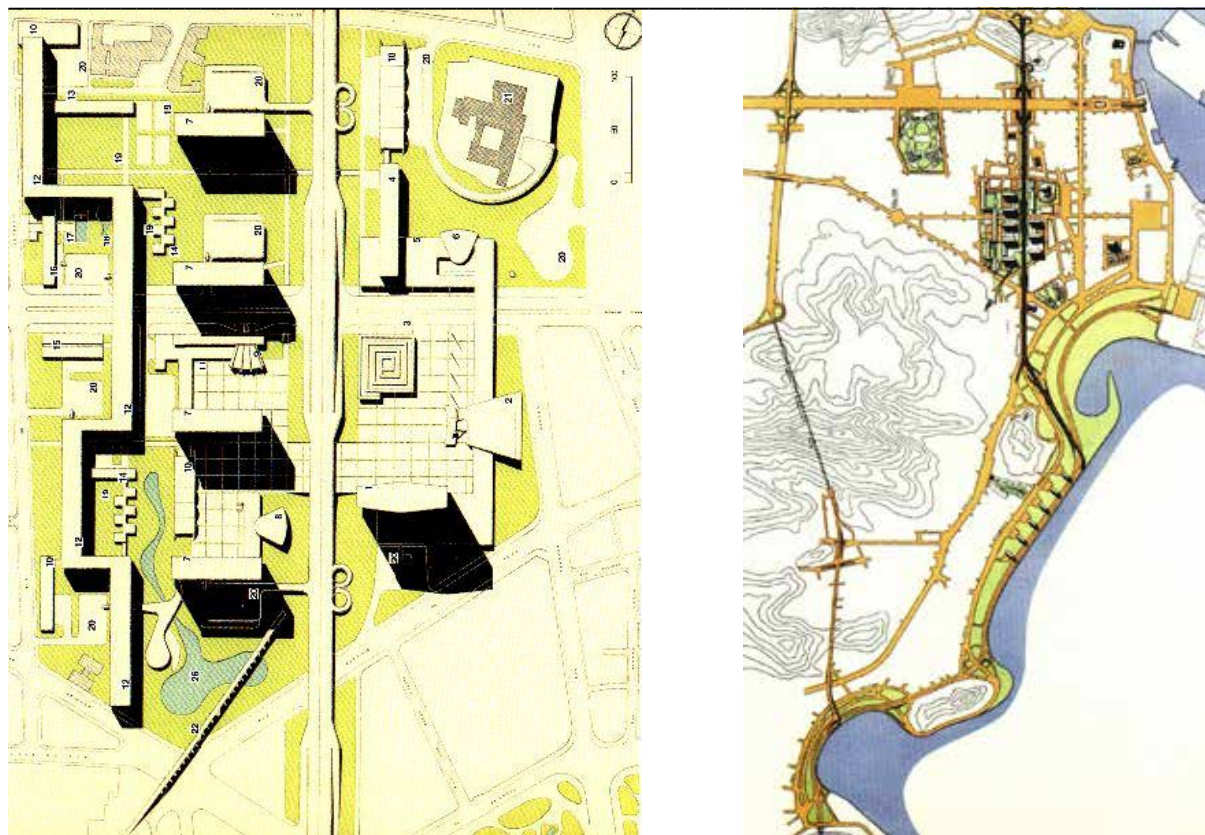


Fig. 459: Affonso Eduardo Reidy: Primeiro Plano Urbanístico para a Esplanada do Santo Antônio, realizado em 1948. Além de um centro cívico contendo teatro e o Museu de Crescimento Ilimitado, de Le Corbusier, o plano trazia ainda edifícios comerciais.
Fig. 460: Affonso Eduardo Reidy; Segundo Plano Urbanístico para a Esplanada do Santo Antônio, de 1949, que abandona a ideia de centro cívico e aumenta a densidade por meio de novas torres comerciais.

Embora a comissão julgadora tenha sido mantida a mesma da 1ª fase¹³⁶, permanece o mistério sobre a participação de Vilanova Artigas¹³⁷.

Algumas considerações sobre o novo sítio são necessárias, uma vez que, por apresentar características tão distintas das da 1ª fase, determinarão a escolha do projeto vencedor. Enquanto o primeiro terreno encontrava-se inserido em tecido urbano denso e constituído, este se situa numa ampla esplanada ainda desabitada. Como condicionantes estão as duas avenidas de sentido norte/sul e leste/oeste, entrecruzadas na esquina principal do lote. Note-se, porém, que, mediante taludes bastante verticais, a Av. República do Chile (leste/oeste) foi rebaixada cinco metros em relação à Av. República do Paraguai (norte/sul), transformando-se no que muitos denominam “túnel a céu aberto”. O cruzamento de veículos e pedestres é feito por pontes e por passarelas elevadas, sendo que uma destas encontra-se alinhada próxima ao eixo do terreno da Petrobrás.

Outra condicionante importante está nas encostas remanescentes do Morro do Santo Antônio, escavadas de modo a preservar o antigo convento de mesmo nome, situado na parte norte da elevação. Note-se que, na ocasião do lançamento da 2ª fase da Petrobrás, outros dois edifícios, vizinhos ao lote, se encontravam em fase adiantada de construção: a sede do Banco Nacional de Habitação (BNH)¹³⁸, lâmina esbelta situada próxima à esquina noroeste do cruzamento das duas avenidas citadas e, no quadrante sudoeste, a Catedral Metropolitana do Rio de Janeiro (Catedral de São Sebastião), edifício em concreto aparente em forma de tronco de cone de 106 metros de diâmetro e 76 metros de altura, projetado pelo arquiteto Edgard de Oliveira da Fonseca¹³⁹.

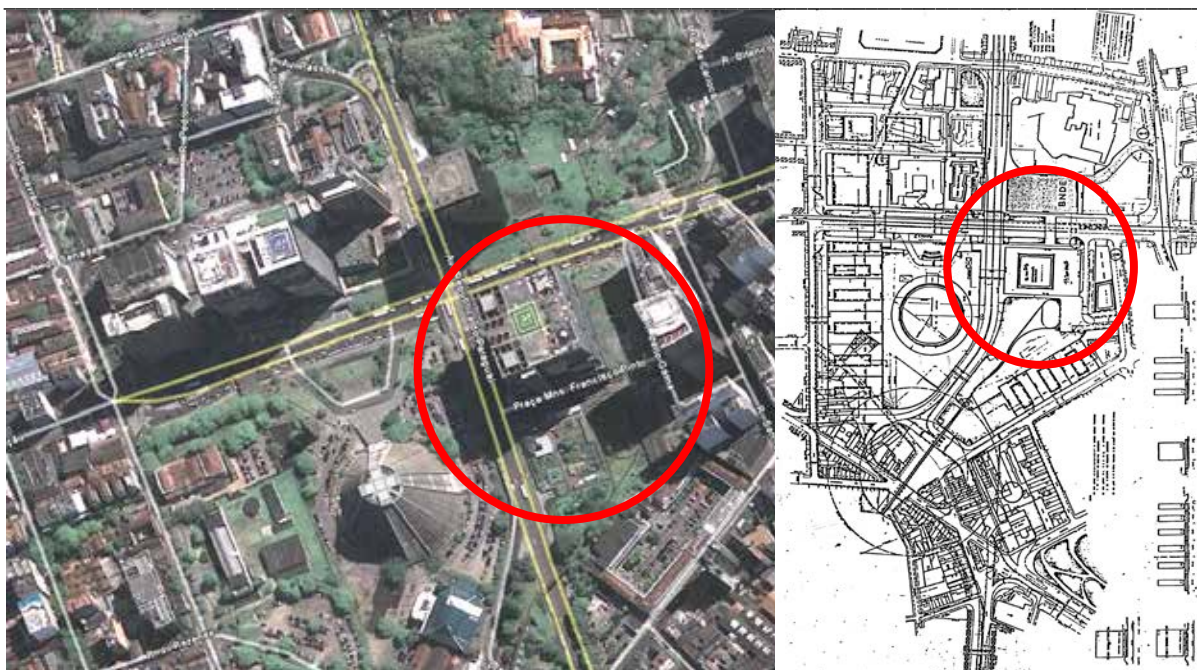


Fig.461: foto aérea retirada do Google Earth. O círculo indica a posição do edifício sede da Petrobrás.

Fig.462: Plano Urbanístico da cidade do Rio de Janeiro, elaborado após a saída de Reidy do Departamento de Urbanismo.

Estas novas exigências estabelecidas pelo programa e lugar provocarão reações bastante distintas entre os cinco concorrentes. Tanto no trabalho de Paulo de Mello Bastos como no da dupla Figueiredo e Xavier se verificará a manutenção do partido adotado na fase anterior (Av. Presidente Vargas), ou seja, uma lâmina vertical voltada para a rua pública principal (Av. República do Paraguai). Embora adaptados às novas necessidades de escala e de dimensão do programa, mantêm-se a plástica, o sistema estrutural e o esquema funcional. Mesmo a forma de acesso junto ao térreo, embora se trate de lugar totalmente distinto, permanece igual. Bastos ficaria com o 3º lugar e Figueiredo e Xavier com o 5º.

Já na equipe dos irmãos Ottoni ocorre o contrário: há uma total desconsideração do projeto inicial e a reconstrução de um partido inteiramente novo, ou seja, abandona-se o

monobloco laminar da primeira fase por uma solução fragmentada, conformada por duas lâminas esbeltas e paralelas, bastante afastadas entre si, intercaladas por dois núcleos de elevadores e sanitários. A ligação entre as partes seria efetuada por passarelas aéreas. A lâmina de trinta andares voltada para a face sul seria inteiramente edificada, enquanto a da face norte permaneceria pela metade, complementada apenas em uma segunda fase de ampliação (25%). Situado entre as duas torres, o acesso público e de funcionários se daria por uma rua coberta e interna, de sentido leste/oeste, capaz de ligar a Av. República do Chile à Rua Lúlio Gama. Os irmãos Ottoni conquistariam o 2º prêmio.

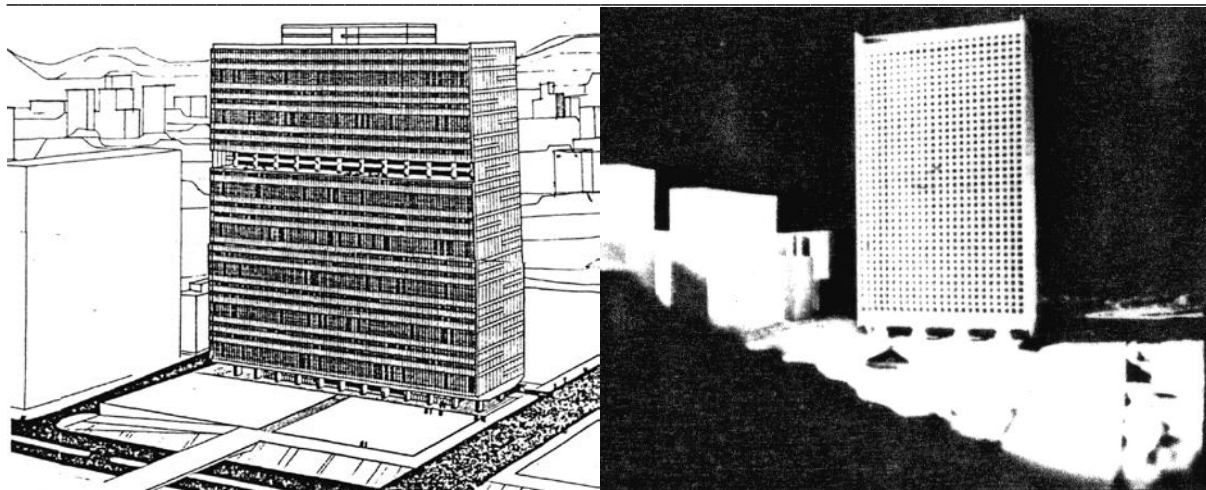


Fig.463: Paulo de Mello Bastos; solução em lâmina de base retangular voltada para a Av. Leste-Oeste.

Fig.464: Manoel R. de Siqueira Figueiredo e Noémio Xavier; Edifício laminar de base retangular de 45 andares de altura, voltado para a Av. Leste-Oeste. As quatro fachadas são tratadas como grelhas de vigas e pilares. Os pilares dos andares superiores descarregam-se contra as vigas de transição, situadas na parte inferior do edifício. Estas, por sua vez, são apoiadas por dez pilares, sendo quatro em cada fachada principal e um em cada fachada lateral. Os quatro cantos do edifício permanecem em balanço.

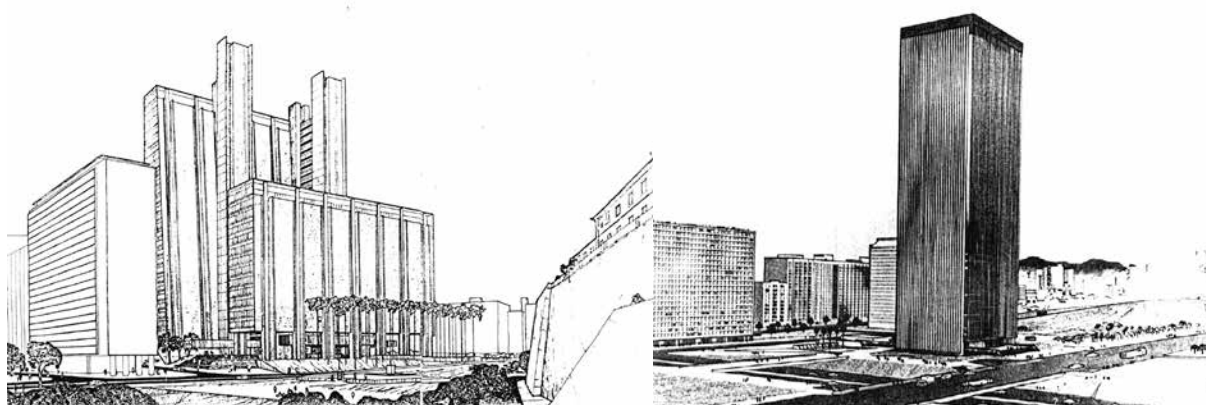


Fig.465: David A. B. Ottoni e Dacio A. B. Ottoni. Duas lâminas paralelas e interligadas por duas torres de elevadores independentes. A torre menor seria complementada em uma segunda fase de obra.

Fig.466: Miguel Pereira e Ivan Mizoguchi. Torre esbelta de base quadrada. A estrutura, no entanto, foi disposta apenas nas faces norte e sul e no núcleo central de elevadores.

Miguel Pereira e Ivan Mizoguchi também trazem novidades. Substituem o prisma puro de base retangular, da 1ª fase, por uma torre de base quadrada de quarenta andares. No entanto, trata-se de uma mudança apenas formal, já que mantém o mesmo esquema funcional. Os arquitetos, portanto, corrompem a noção do quadrado como figura geométrica homogeneamente equilibrada e o tratam, por meio de vetores unidimensionais, como um retângulo. Em outras palavras, embora utilizem uma estrutura formal em que todas as faces têm a mesma hierarquia em relação ao centro geométrico, dispõem-se a estrutura sobre as faces norte e sul e o núcleo de equipamentos de apoio sobre o eixo paralelo, solução que divide o espaço em duas alas (norte e sul). Note-se que as estruturas de apoio do edifício

foram fracionadas de modo a transformar os pilares em lâminas verticais frequentes, como se assim também pudessem atuar como um *brise soleil*. Entretanto, não deve ter sido essa a intenção dos arquitetos, uma vez que o mesmo acontece na face sul e que as fachadas leste e oeste, bastante expostas ao sol, permanecem como cortinas de vidro. Aliás, as faces leste e oeste projetam-se em ligeiro balanço, revelando os quatro cantos do edifício. Não há como deixar de se referir à solução vencedora do concurso para a sede da Peugeot (1962), de Croce, Aflalo e Gasperini. Ali também se verifica uma planta (retângulo pouco pronunciado) suportada por estruturas unidirecionais, expostas nas duas faces laterais, de modo a proporcionar balanços opostos entre si. Note-se que esta estrutura é complementada pela presença do volume dos elevadores que, somado ao núcleo de sanitários, divide o espaço útil em duas alas laterais e paralelas entre si. O projeto vencedor do Peugeot também inaugura, entre os brasileiros, a caixa de vidro miesiana, solução adotada em toda sua essência pela dupla gaúcha. Pereira e Mizoguchi foram premiados com o 4º lugar.

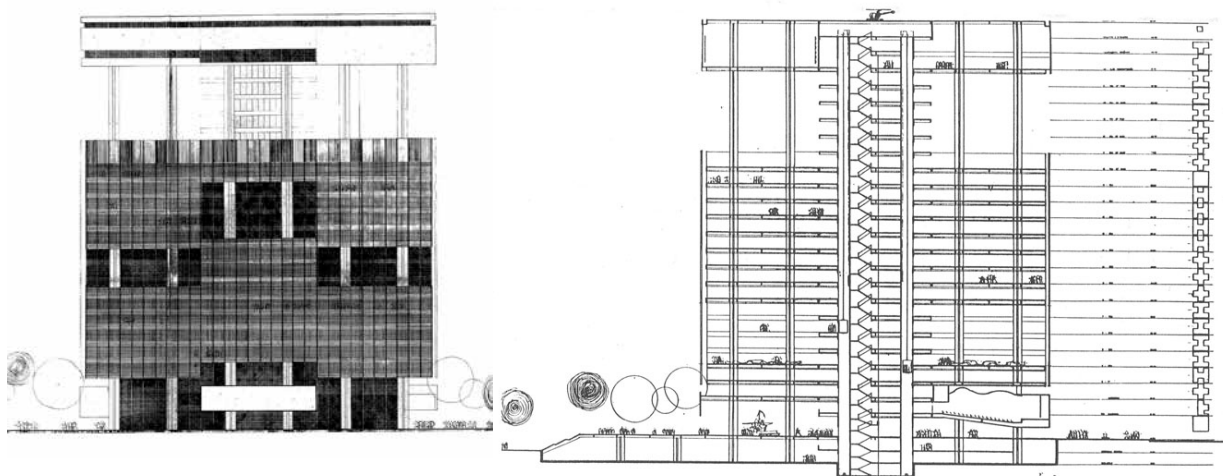


Fig.467: 1º prêmio concurso sede da Petrobrás. elevação sul. O terço superior do corpo do edifício (25%) deveria ser complementado em uma segunda fase de obra, segundo determinação do edital do concurso.

Fig.468: Edifício sede da Petrobrás; projeto da equipe paranaense; corte leste/oeste. Observar ao lado a disposição das diferentes plantas tipo.

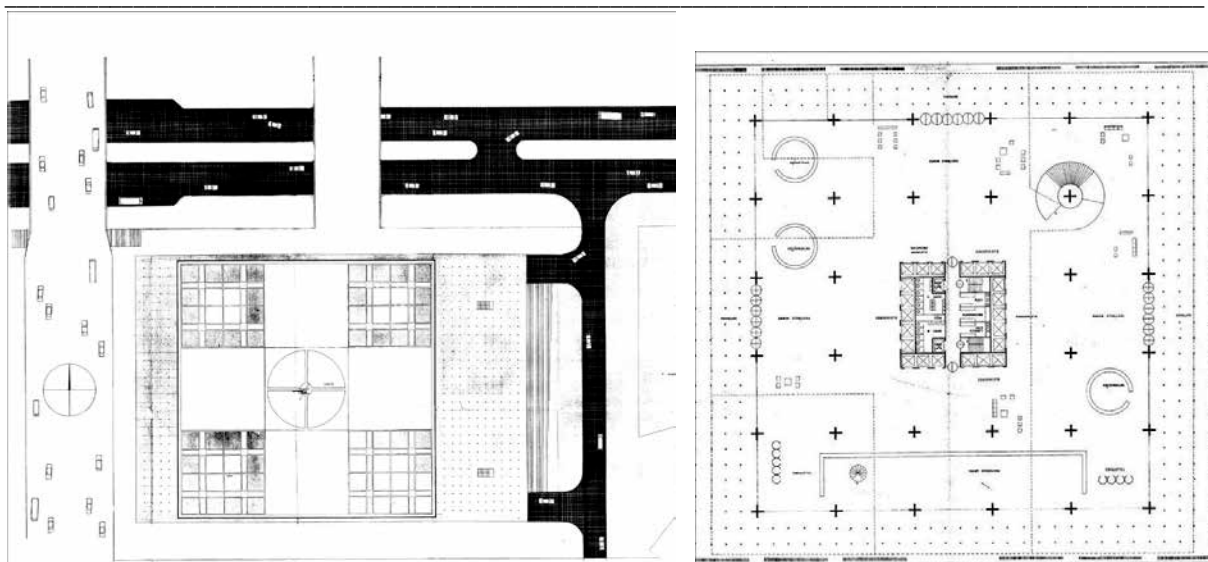


Fig.469: 1º prêmio Edifício-sede da Petrobrás; implantação geral; o edifício foi situado junto à esquina das avenidas Paraguai (Norte-Sul) e Chile (Leste-Oeste). Uma praça terminada em escadaria foi criada junto à Rua Lúlio Gama, à leste.

Fig.470: planta pavimento térreo. Esta pavimento apresenta-se totalmente livre, a fim de permitir a acumulação e possibilitar passagem do grande número de funcionários e visitantes. Os acesso abrem-se para as fachadas norte, leste e oeste. O núcleo de elevadores foi disposto no centro geométrico da planta quadrada. A escada helicóide leva ao pavimento cultural (1º andar).

Apontada pelo júri como vencedora da 2ª fase, a solução curitibana também traz em si modificações importantes, a começar pela própria conformação da equipe que, além dos três integrantes iniciais (Roberto Gandolfi, José Sanchotene e Abrão Assad), traz ainda as presenças de Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi e Vicente de Castro. Embora da primeira fase tenham mantido a bem demarcada composição vertical tripartite (corpo, base e coroamento) e preservado o esquema estrutural Dom-ino, alteram na segunda etapa a essência do edifício, que passa de uma solução em lâmina para uma torre de base quadrada. Porém, diferentemente de Pereira e Mizoguchi, a forma quadrada da base age aqui segundo seu vetor vertical, de forma a proporcionar quatro faces hierarquicamente iguais. Esse tratamento, segundo a defesa dos arquitetos, era o que melhor respondia às qualidades do sítio, conformado por uma esplanada constituída por amplas perspectivas circundantes. Tratava-se, portanto, do resgate de lições já proferidas por Andrea Palladio (1508-1550), por ocasião de seu projeto para a Villa Capra (Rotunda), construída em Vicenza entre 1552-1567. Outro exemplo pode ser encontrado na Ville Savoye, de Le Corbusier, construída no topo de uma suave colina, em Poissy, em 1929. Sob essa mesma ênfase também se pode citar a Nova Galeria Nacional, de Mies van der Rohe, construída em uma área descampada de Berlim, entre 1962 e 1968.

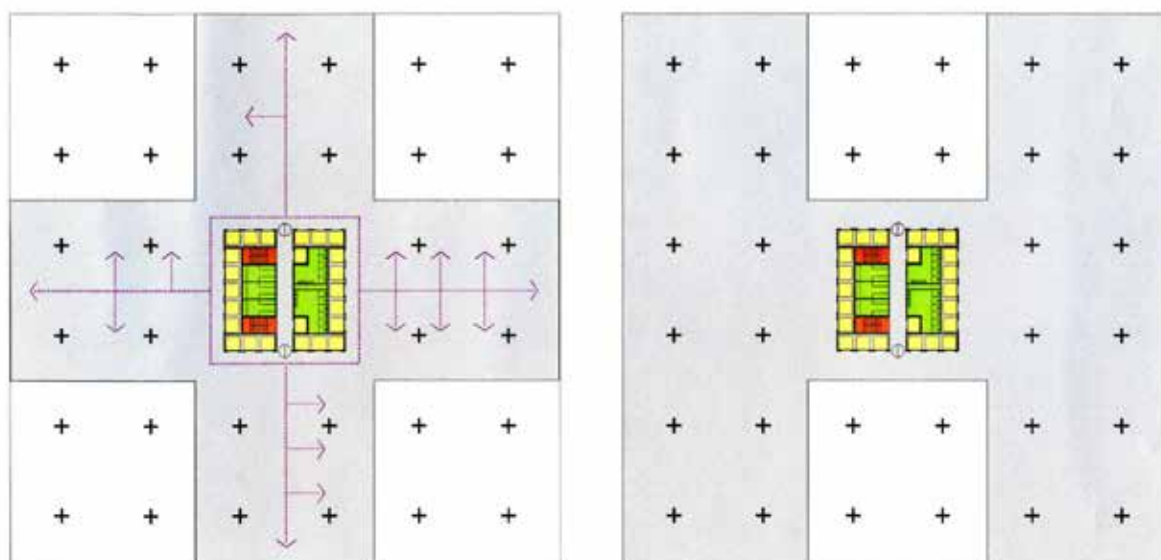


Fig.471: planta tipo em forma de “cruz”; os quatro cantos conformam vazios ajardinados por Burlle Marx.

Fig.472: planta tipo em forma de “H”. Com maior área útil, esta planta possui dois jardins contrapostos, contornado por vidros em três de seus quatro lados.

O edifício, portanto, foi resolvido mediante uma torre de 26 andares, totalizando 110 metros de altura. Observam-se, na solução vertical, quatro partes destinadas a funções distintas: subsolo, base, corpo e coroamento.

O subsolo, que foi organizado em dois níveis, comporta: garagem para 400 veículos; serviços de apoio pra funcionários (vestiários, salas de segurança, etc.); e equipamentos como cisterna, fossos de elevadores, central de força e máquinas para ar condicionado.

No embasamento, que envolve os três primeiros andares do edifício, ocorrem os acessos e a parte pública do programa. Aliás, o respeito ao lugar também pode ser observado na solução do térreo, resolvido como um espaço livre de amplo pé direito duplo que, além de possibilitar acumulação de pessoas, permite franco acesso pelas três frentes abertas para ruas públicas, sem denotações hierárquicas. No 1º pavimento ocorrem funções culturais, uma vez que ali estão situados a biblioteca central, o salão permanente de exposições e o auditório para 300 lugares. No 2º andar encontram-se serviços gerais destinados ao público, entre estes uma agência do Banco do Brasil.

No corpo do edifício, que vai do 3º ao 21º andar (19 pavimentos), estão situados os escritórios, que se distribuem em plantas alternadas em formato de “cruz” e “H”. As partes vazias destes pavimentos são complementadas por espelhos d’água e jardins de amplo pé direito livre, projetados por Burle Marx. As faces leste e oeste são protegidas por brises em alumínio conformados por lâminas verticais, afastados do corpo do edifício, de modo a permitir manutenção e a abertura das janelas da cortina de vidro. A face norte recebe o mesmo sistema de brises, porém mediante paletas horizontais. A face sul, por sua vez, não recebe este protetor solar, mas vidros duplos com persiana interna (venaglass).

No coroamento, que vai do 22º ao 24º andares, estão situados os escritórios principais: presidência, diretorias, conselho de administração e salão nobre. Complementam ainda o coroamento um heliponto, as torres de resfriamento do ar condicionado e as caixas d’água.

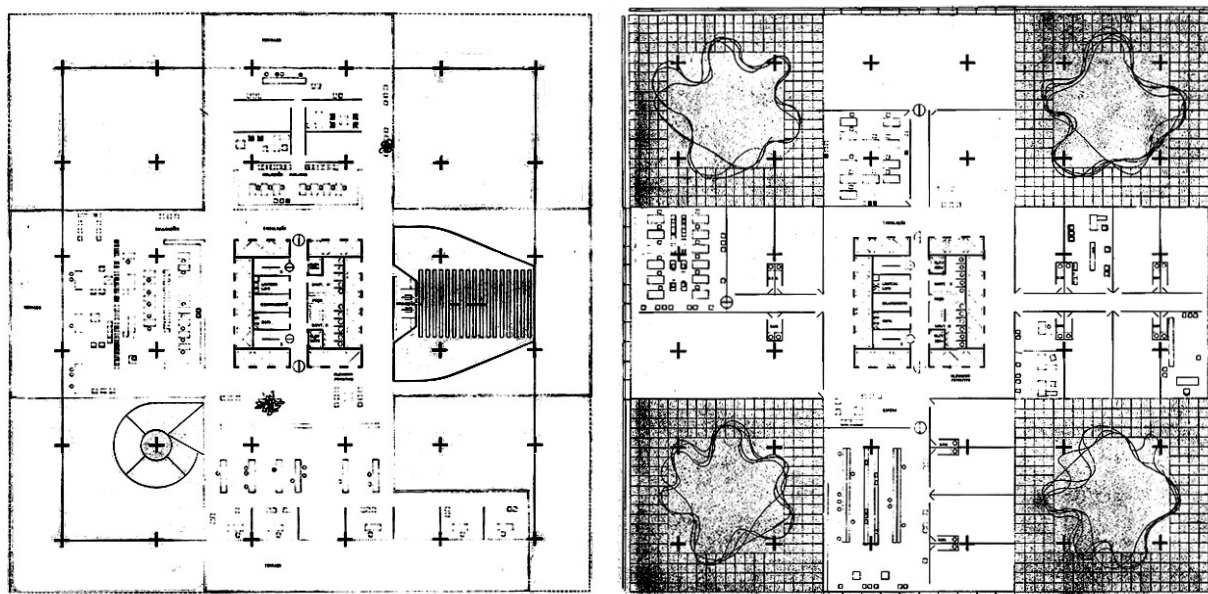


Fig.473: 1º prêmio Edifício-sede da Petrobrás; planta 1º pavimento; auditório, exposições e biblioteca central.

Fig.474: 1º prêmio Edifício-sede da Petrobrás; planta em “cruz” e suas possibilidades de subdivisão.

A planta tipo, que conforma um quadrado de 75 metros de lado (5.625m.²), foi subdividida em nove quadrados iguais, uma organização muito utilizada por Andrea Palladio. Em cada um desses quadrados, de 25 metros de lado, ocorrem quatro pilares de modo a proporcionar um vão central de 12,5 metros e balanços laterais de 6,25 metros. No quadrado central foram dispostos os elevadores, sanitários, shafts, equipamentos e escadas de incêndio. Dos 24 elevadores (relação que equivale a um elevador por andar), 22 deles estão dispostos radialmente, abertos para o espaço livre do pavimento de forma a não conformar hall, e dois deles, destinados a serviços, localizados na circulação interna do núcleo, que também dá acesso aos sanitários e copas. Como já foi dito, a planta tipo, que atinge a máxima taxa de ocupação permitida, pode ser reorganizada em “cruz” e “H”, de acordo com as necessidades internas de cada pavimento.

É justamente nesta busca por uma maior extensão possível da planta tipo em relação ao núcleo de circulações verticais e serviços, que se encontra outra grande diferença entre paranaenses e demais finalistas. Aqui se verifica um núcleo que ocupa 18% da área útil de cada pavimento, enquanto que, nas soluções laminares e verticais esta proporção ficou em torno dos 45%. Esta busca pela horizontalidade acabará conduzindo a um edifício de proporções atarracadas, ou seja, uma caixa aproximadamente cúbica, em que suas dimensões da base quase se equivalem à da altura.

A solução formal em que o corpo do edifício comparece perfurado por vazios profundos e aleatórios já havia sido utilizada no projeto não premiado para a sede da Peugeot, em Buenos Aires (1962), elaborado pela equipe de Eduardo Kneese de Mello. Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi, integrantes da equipe paranaense nessa 2ª fase, também fizeram parte do time de Mello. Na proposta para a sede da Peugeot, porém, mediante uma mesma área, os vazios foram inseridos para proporcionar um edifício mais alto, uma das exigências do edital. Por outro lado, na sede da Petrobrás, em que se busca a maior extensão horizontal possível para os pavimentos tipos, são os vazios que permitam as qualidades naturais de luz e ventilação.

Vale lembrar ainda que, pouco antes de se lançarem para a 2ª fase da Petrobrás, Roberto Gandolfi, José Sanchotene e Abrão Assad conquistariam o 3º lugar no concurso nacional para a Biblioteca Central da Bahia, finalizado em abril de 1968. Nesta proposta se percebe uma estrutura em pirâmide invertida composta por três partes verticais distintas: uma base recessiva e transparente; um corpo demarcado por caixas aleatórias em balanço; e um coroamento expansivo e massivo, em concreto aparente, também em balanço. Tratava-se de uma estrutura Dom-ino racionalmente organizada, porém, organicamente livre. Algo dessa filosofia também estará presente, pouco depois, na proposta vencedora da Petrobrás.

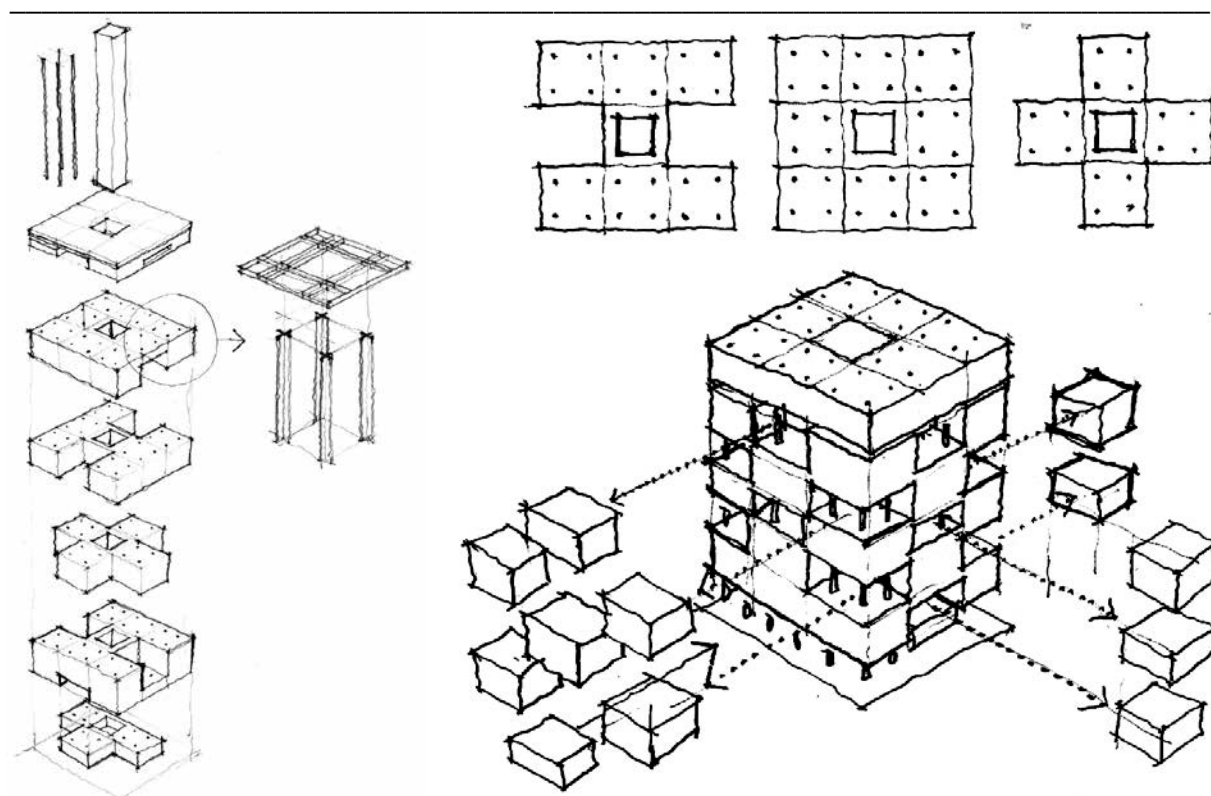
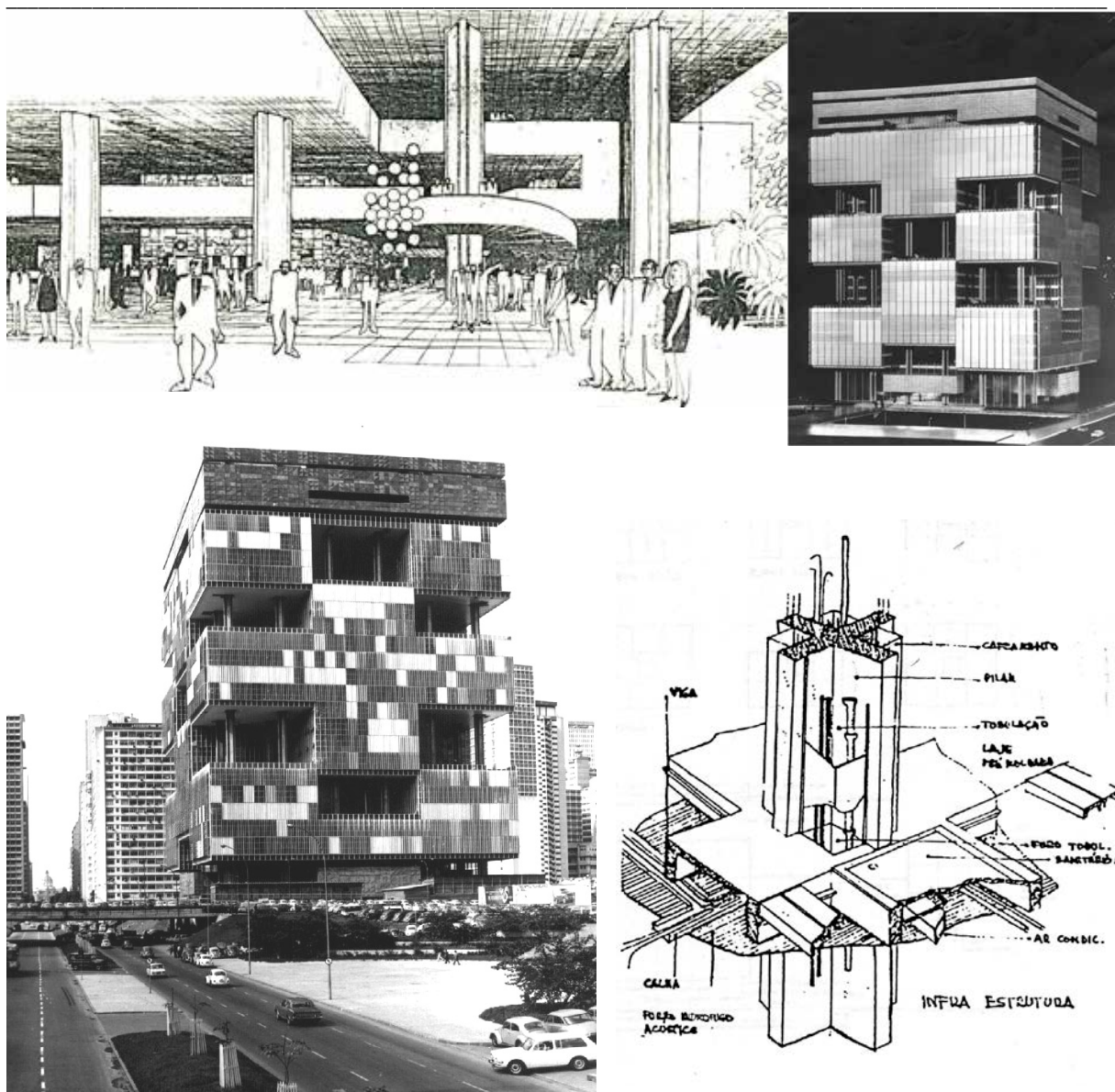


Fig.475: 1º prêmio Edifício-sede da Petrobrás; organização aditiva e a estrutura Dom-ino.

Fig.476: organização subtrativa. Os vazios nos cantos do edifício transferem ao edifício noção de tridimensionalidade.

A estrutura Dom-ino utilizada pela equipe curitibana na fase final da Petrobrás também apresenta as novidades conquistadas pela técnica do concreto armado, em especial no que diz respeito a dotar cada pilar de shafts verticais. Estes vazios, que foram acomodadas contra os quatro cantos dos pilares em cruz, permitem com facilidade a passagem (e a substituição) de tubulações hidráulicas e fiações elétricas, para qualquer parte do edifício. Vale lembrar que também as lajes foram racionalizadas de modo a apoiar-se contra dois pares de vigas contrapostas, capazes de gerar vazios para a instalação de tubulações de ar condicionado.

Como na primeira fase, as três partes funcionais do edifício permanecem bastante evidentes em seu aspecto plástico final. A vedação do embasamento é recuada a ponto de expor os pilares de apoio. A sombra aí reinante invoca a sensação de que o pesado maciço flutua a poucos metros do solo. A percepção do embasamento, que se mostra um tanto rarefeita, se dá por meio de quatro grandes caixas opacas em concreto aparente e em balanço, dispostas nas quatro fachadas do edifício. Estas caixas, que abrigam o auditório, a biblioteca e o salão de exposições permanentes, assumem conformações distintas. O corpo do edifício, por sua vez, mostra-se perfurado por grandes vazios de diferentes dimensões, ora localizados no centro, ora nos cantos. Note-se que a subtração de massa nos cantos do edifício diminui a noção de frontalidade e acentua a percepção de tridimensionalidade, convidando, portanto, o observador a contorná-lo para melhor compreendê-lo. Por fim, o pesado coroamento em concreto aparente, que comparece para estabilizar a composição, surge coplanar às quatro faces do edifício. Esta caixa opaca de grande altura em balanço, que flutua sobre o corpo do edifício, é assimetricamente rasgada por aberturas em fita.



em sentido horário

Fig.477: perspectiva do pavimento térreo. Destaque para a escada em espiral que dá acesso ao pavimento cultural.

Fig.478: vista da face sul do edifício, a única a não possuir brises de alumínio (maquete).

Fig.479: esquema ilustrativo do funcionamento do pilar em "cruz" e das lajes apoiadas sobre pares de vigas paralelas.

Fig.480: imagem retirada da Av. Chile, destacando a face oeste do edifício.

Diferentemente das outras equipes, os curitibanos reservaram para futura ampliação a parte superior do corpo do edifício, situada logo abaixo do coroamento. Assim, mesmo em sua fase inicial, o prédio apresentaria proporções finais definitivas. Novas lajes e fechamentos, equivalentes aos 25% da área total, poderiam ser edificadas posteriormente, sem a necessidade de tapumes e de um novo canteiro de obras.

Porém, a obra, que foi concluída em 1972, acabou sendo inteiramente executada numa única fase, dispensando todo o complexo processo de edificação em partes. Outro aspecto que não se mostrou condizente ao edital foi a área total construída, que não passou dos 135.000m.²

O descontentamento e a incompreensão da crítica especializada passaram a ficar evidentes ainda no transcorrer da obra. O edifício lhes parecia estranho às conquistas da arquitetura moderna brasileira. Em vez da leveza, a noção de peso; em vez de uma lâmina esbelta e rápida, a sensação de massa e estabilidade; em vez da superfície lisa e branca, a textura e o concreto aparente; em vez da transparência ensolarada, o corpo rugoso sombrio e perfurado. Tratava-se, portanto, de um resultado estético oposto a tudo o que perseguiu a escola carioca. Exemplo dessa reação pode ser lida na crítica de Eduardo Mondolfo:

Este prédio é um bom exemplo da grandiloquência arquitetônica da produção pós-Brasília, sobre bases conceituais já esgotadas. Para ser mais preciso, a sua concepção como que estetiza (expressa formalmente) a pesada máquina da tecnoburocracia nativa, ou seja, dá a sensação de que formula uma certa estética do desperdício. O volume do prédio, em vidro e brise metálico, e com proporções (relação altura-largura) dignas de crítica, possui, ritmando as suas fachadas homogêneas, grandes vazios (varandas administrativas?), talvez numa tentativa de ser menos Mies. Esse esburacamento do volume do prédio, ao invés de garantir mais originalidade ao seu partido plástico, pelo contrário, reforça a sensação de que se distorceu uma determinada linguagem arquitetônica, tal que, com a distorção, se conseguisse reviver os seus princípios.

Embora provido de esquema funcional simples e possuidor de estrutura bastante convencional, o edifício sede da Petrobras, por meio de suas formas, composição subtrativa e proporções pouco convencionais, mostrou-se um eficiente símbolo de uma empresa muito específica no cenário brasileiro. Mais que isso, passou a ser identificado como o representante maior de um regime autoritário e de sua política de expansão megalomaniaca, impetrada ao longo da década de 1970. Para muitos historiadores e estudiosos, esta simbiose foi de tal ordem que parecia impossível separá-los.

No entanto, passados mais de quatro décadas desde sua concepção, sendo a metade delas sob regime democrático, o estranhamento e a animosidade parecem ter arrefecido. A própria arquitetura da escola paulista e sua aproximação ao brutalismo, ocorrida ao longo das décadas de 1960 e 1970, contribuíram para a percepção geral de que haveria outras possibilidades na arquitetura nacional, além das apresentadas pela escola carioca. Seja como for, o edifício sede da Petrobrás parece hoje possuidor de certa dignidade exata. Inclusive, como se tem verificado no cenário internacional, antecipou soluções como a denominada "*bigness*", protagonizada pelo arquiteto holandês Rem Koolhaas, em que edifícios para grandes programas buscam formas de menor perímetro possível, resultando em proporções bastante atarracadas, como por exemplo, a Biblioteca Pública de Seattle (1999-2004), e a casa da Música do Porto (1999-2005).

Para o Grupo do Paraná o edifício da Petrobrás significou não apenas o reconhecimento de seus pares situados em centros mais desenvolvidos, como o acesso a um período de maioridade, aqui denominado de Fase de Cristalização.

16.3) ACADEMIA DE POLÍCIA MILITAR DO PARANÁ:.....1968

Rodovia Curitiba- Paranaguá (BR 277), Km. 10/ Guatupê.

Luiz Forte Netto
José Maria Gandolfi
Vicente de Castro



Fig.481: Vista externa da Academia de Polícia Militar do Paraná; edifício tipo apartamento elevado sobre pilotis.

A Academia de Polícia Militar do Estado do Paraná¹⁴⁰ foi instalada numa grande área junto ao Guatupê, região próxima à cidade de Curitiba, cortada pela rodovia que liga a capital ao Porto de Paranaguá (BR-277). O projeto coube ao escritório Forte & Gandolfi que, naquele momento contava ainda com a participação de Vicente de Castro.

Dividida ao meio pela rodovia, a gleba foi organizada em dois setores distintos: ao norte: cavaleriças, estande de tiros e internada; ao sul: as áreas edificadas: alojamentos, administração, capela, salas de aulas, ginásio de esportes, refeitório, etc. As diversas funções foram organizados em torno de uma esplanada de 60m. X 140m. Na cabeceira (noroeste) deste espaço, também denominado de "*Place d'Armes*", situou-se o refeitório e, no extremo oposto (sudeste), os três pavilhões dormitório. Numa das laterais ficariam as salas de aulas e na outra o edifício administrativo e a capela.

Vale ressaltar que a área destinada ao edifício refeitório mostra-se como uma suave colina descampada, situada próxima ao trevo de acesso e, portanto, bastante visível da rodovia. Mediante a ausência de prédios vizinhos e em decorrência da ampla paisagem circundante, os arquitetos propuseram um edifício prismático de planta quadrada, conformado por quatro fachadas iguais. Embora se trate de um edifício de proporções horizontais, apresenta vetor organizacional de cunho vertical e, portanto, não conforma relações hierárquicas com o entorno. Lembre-se que este estratagema também foi utilizado na sede da Petrobrás, no Rio de Janeiro, projeto vencedor da 2ª fase do concurso ocorrido naquele mesmo ano¹⁴¹.

Embora não essa pesquisa não tenha tido acesso à plantas e cortes desse edifício, pode-se fazer algumas inferências. Elevado sobre pilotis, o pavimento superior do refeitório tem as lajes de piso e cobertura estruturadas por grelhas xadrez em concreto aparente, de modo a proporcionar um amplo perímetro em balanço. As bordas destas duas lajes foram unificadas por esbeltos pilaretes seriados que se projetam além da testada do edifício. Entre

estes foram fixadas esquadrias de vidro temperado encimadas por basculante, que vão do piso ao teto.

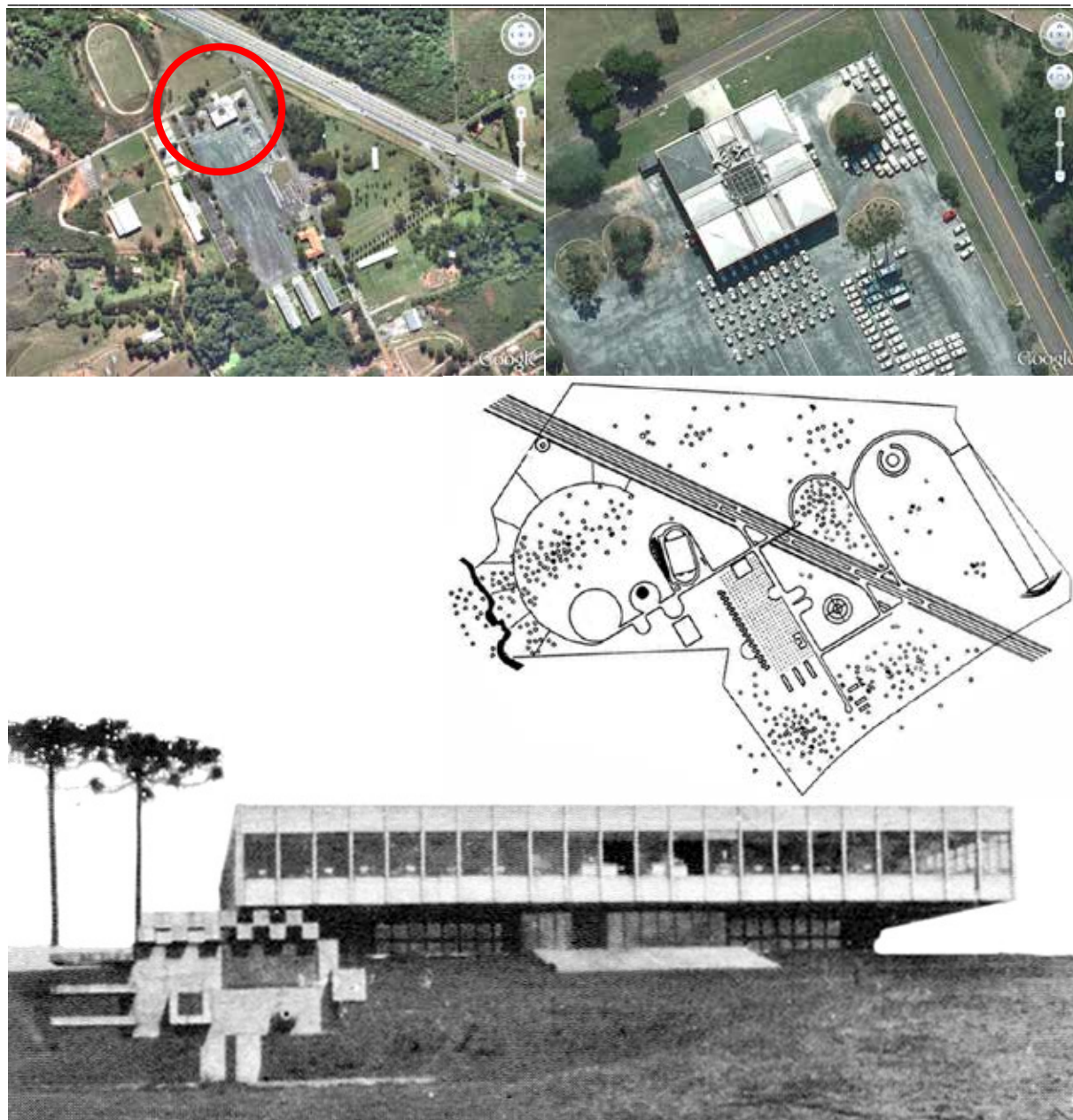


Fig.482, 483 e 484 (centro): fotos aéreas retiradas do *Google Earth* e planta de situação.

Fig.485: pavilhão do refeitório, vista frontal. Em primeiro plano escultura em concreto armado criada pelos arquitetos.

As referências podem ser encontradas em Le Corbusier e Mies van der Rohe. Como aqui já se antecipou, de Le Corbusier está, a *Ville Savoye*, não só como exemplo de relação com a paisagem circundante, mas também como noção de caixa elevada; do edifício de escritórios Bacardi (Santiago de Cuba, 1957), de Mies, vem a proposta e estrutural e a busca pela simplicidade morfológica.

Note-se que Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi utilizavam com inequívoca frequência, em seus projetos, parte do ideário da Escola Paulista, que naquele momento ainda se cristalizava em São Paulo. As primeiras versões da sede da Santa Mônica Clube de Campo (1962) e do Euro Kursaal (1965), são mostras disso. Nesta obra, porém, se percebe certo arrefecimento em relação a isso. Embora aqui se verifiquem o concreto aparente e um sistema estrutural contundente, o resultado plástico final traduz qualidades de leveza e de silêncio bastante distintos dos verificados naquela arquitetura.

16.4) CASA MÁRIO RANGEL:.....1968

Curitiba, Rua Pres. Washington Luiz, nº550, Bairro Jardim Social.

Leo Grossman


Fig.486: Vista externa da Casa Mário Rangel, projetada, em 1968, pelo arquiteto Leo Grossman.

Leo Grossman foi um dos arquitetos imigrados para Curitiba, no início da década de 1960, para atuar como professor junto ao recém criado Curso de Arquitetura da Universidade Federal do Paraná (1962). Grossman, além de assumir a disciplina de Composição III (Projeto de Arquitetura), ministrada aos alunos do 3º ano (1964), estabeleceria importante escritório de projetos na cidade que, posteriormente, se converteria na Construtora Adobe, empresa responsável por inúmeros edifícios habitacionais de comprovada qualidade.

Leo Grossman, que se graduara pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, realizara, sob a arquitetura moderna, alguns importantes projetos em Porto Alegre, como bem comprova o edifício Gustavo Ioshpe (1955), construído no centro daquela cidade. Lembre-se que, após formar-se arquiteto, Grossman cursaria pós-graduação no *Illinois Institute of Technology* (IIT), em Chicago, onde estudaria a obra de Mies van der Rohe, arquiteto que marcaria toda sua produção.



Fig.487: Foto aérea retirada do *Google Earth* representando a condição atual da casa, Observar anexo posteriormente construído, nos fundos do lote.

Fig. 488: casa Mário Rangel; imagem retirada do pátio frontal, com destaque para a cobertura em abóbadas em concreto, projetadas de forma a produzir amplos balanços.

A Casa Mario Rangel¹⁴² é uma das primeiras obras do arquiteto gaúcho, em Curitiba. Situada em lote retangular de meio de quadra, no Bairro Jardim Social, a casa, que foi

resolvida em um único pavimento, organiza-se segundo uma letra "T", de modo a conformar três pátios independentes: um maior e frontal, de forma quadrada, voltado para o norte, para onde se abrem os quartos; o pátio retangular orientado para o leste, que acompanha as funções sociais representadas pelas salas de estar e jantar; e outro pátio menor, na porção oeste da casa, responsável por iluminar e ventilar as funções de serviço e estar íntimo. Embora apenas um dos braços do "T" atinja as divisas do lote, não há como deixar de se referir às casas servidas por um, dois ou três pátios internos (1931-1938), criadas por Mies em seu período posterior ao Pavilhão de Barcelona (1928-29). Os muros periféricos em tijolos cerâmicos à vista, amarrados em distintas composições, utilizados com frequência, naquele período, por Mies, também compõem na Casa Mário Rangel. Mostra disso está no muro frontal que se dobra e avança contra o corpo da casa, de maneira a delimitar um pátio protegido e a explicitar o acesso social e entrada de veículos. Outra das características de Mies, aqui verificada, está na adoção de paredes armários e volumes para lareiras, situados de modo a não tocar o perímetro do ambiente, condição que, além de dividir ambientes, garante a fluidez do espaço interno.

No entanto, percebe-se na casa Rangel outros elementos arquitetônicos que podem ser relacionados à arquitetura de Le Corbusier e, em paralelo, há certos aspectos da arquitetura brasileira, que passava, naquele momento, pela ascensão da escola paulista em detrimento da escola carioca. O tijolo à vista, as abóbadas em concreto aparente e elementos escultóricos, como a caixa d'água em pirâmide invertida, também em concreto aparente, remetem ao vocabulário utilizado por Le Corbusier nas Casas Jaoul (1951-1955). Em meados da década de 1960, estes elementos estavam sendo reinterpretados de um modo muito peculiar pelos arquitetos paulistas. No entanto, a utilização das abóbadas de berço, por Grossman, remete muito mais ao gosto carioca que ao paulista. Isto porque estas compõem bastante esbeltas e organizadas sob diferentes vãos, de modo a criar um ritmo sensual que lembra experiências de Niemeyer na Pampulha. Esta percepção é reforçada pela sobreposição de um segundo nível de abóbadas, responsáveis por recobrir o grupo de banheiros internos, ventilando-os e iluminando-os pela fenda vertical resultante.

Os materiais utilizados são bastante seletos, com destaque para a estrutura em concreto aparente, revestida pela cor branca. Notem-se, também, as esquadrias de madeira, desenhadas de modo a compor amplas aberturas do piso ao teto, resolvidas segundo painéis de correr.

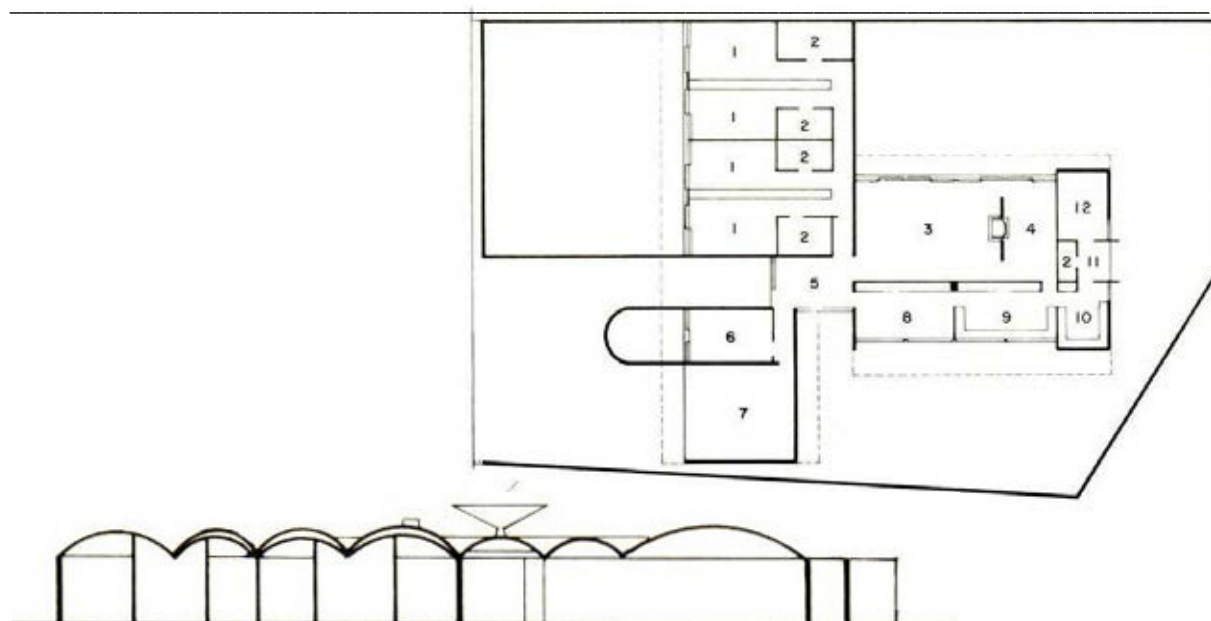


Fig. 489: planta térreo: 1) quartos; 2) banheiros; 3) estar; 4) jantar; 5) hall; 6) biblioteca; 7) garagem; 8) s. íntima; 9) cozinha.
Fig. 490: Casa Mário Rangel; corte transversal.

16.5) CONCURSO PENITENCIÁRIA DO ESTADO DA GUANABARA:.....1968

Bangu, GB.

2º prêmio

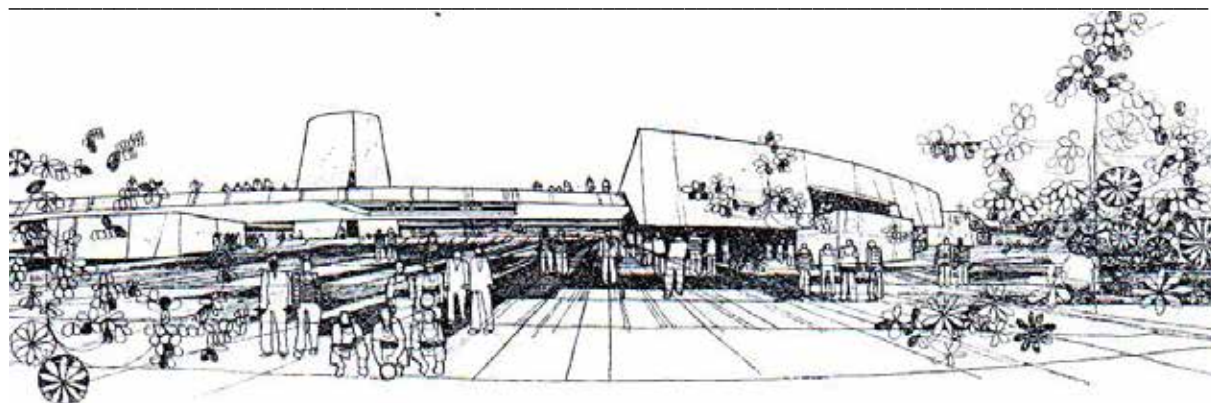
Luiz Forte Netto**José Maria Gandolfi****Vicente de Castro****Roberto Luiz Gandolfi****Joel Ramalho Júnior**

Fig.491: 2º prêmio concurso Penitenciária do Estado da Guanabara (1968). Edifício em concreto aparente organizado em torno de pátio circular.

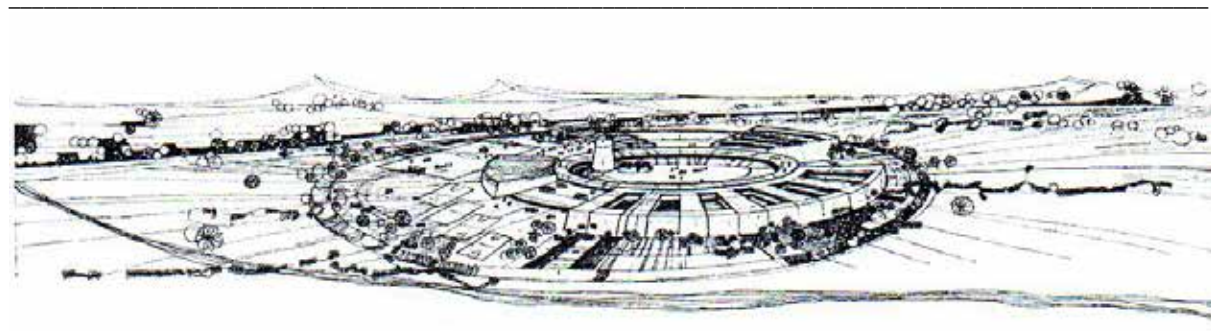


Fig.492: 2º prêmio concurso Penitenciária do Estado da Guanabara (1968). Perspectiva aérea.

Mesmo após conquistarem consolidada clientela na cidade de Curitiba, fato que se comprova pelo elevado número de projetos ligados aos mais distintos programas, os arquitetos Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi não deixam de participar de concursos de arquitetura. Sempre que possível organizam-se em equipes variadas que, mediante concentração de esforços ao longo de algumas poucas semanas, apresentam propostas bastante inovadoras para programas tradicionais. Este é o caso do concurso nacional para a Penitenciária do Estado da Guanabara¹⁴³, que deveria ser construído no município de Bangu, ocorrido em meados de 1968. Como se verá, a proposta da equipe paranaense, premiada em 2º lugar, destoa radicalmente das demais equipes selecionadas, todas preocupadas em estabelecer diferenças sutis de uma mesma solução convencional.

O concurso, que foi promovido pelo Governo do Estado e organizado pelo departamento carioca do IAB, selecionou o seguinte corpo de jurados: Juiz Bandeira Stampa como presidente; e os arquitetos Marcos Konder Netto (representante da CEDEP); Willey Medeiros de Vasconcellos (representante da Divisão de Obras da SUSIPE); Alfredo Brito e Geraldo Nogueira Batista, representantes do IAB-GB e AAB-DF, respectivamente. Note-se, porém, que ao iniciar os trabalhos de avaliação, o Juiz Stampa determina aos demais colegas de júri que, para o complexo prisional em concurso, a "solução pavilhonar, com blocos

isolados, é a única que oferece condições materiais para a efetivação do atual ideário penitenciário, qual seja a recuperação dos internos¹⁴⁴". Nesse sentido fez um apelo para que os demais membros do júri procurassem, dentre os projetos apresentados, "apontar como vencedor aquele que apresentasse essas condições, no seu planejamento global, mesmo que, no ponto de vista da criatividade arquitetônica, tal projeto não oferecesse solução marcante¹⁴⁵". Lembrou ainda que, "qualquer resultado fora daqueles princípios poderia, eventualmente, frustrar o concurso de seu objetivo básico, qual seja a efetiva construção do conjunto penitenciário, além de possibilitar uma repercussão negativa nos meios prisionais¹⁴⁶".

O sistema pavilhonar segundo blocos isolados, portanto, encontra-se presente no 1º e 3º lugares, bem como entre as menções honrosas. Diferem dessa proposição o trabalho da equipe curitibana e o da equipe paulista constituída pelos arquitetos Ezequiel Bertoldi, José Pessoa e Luiz Gobeth Filho, que ficaram com uma das menções honrosas. Ambas as equipes partiram para monoblocos: os curitibanos propõem um edifício constituído por partes diversas organizadas radialmente em torno de um vazio circular; os paulistas, por sua vez, apresentam um edifício de base retangular estruturado por pórticos transversais em forma da letra grega "Π". Enquanto no vazio central ocorrem as partes públicas do programa, dos dois braços laterais simétricos pendem, em balanço, as celas.

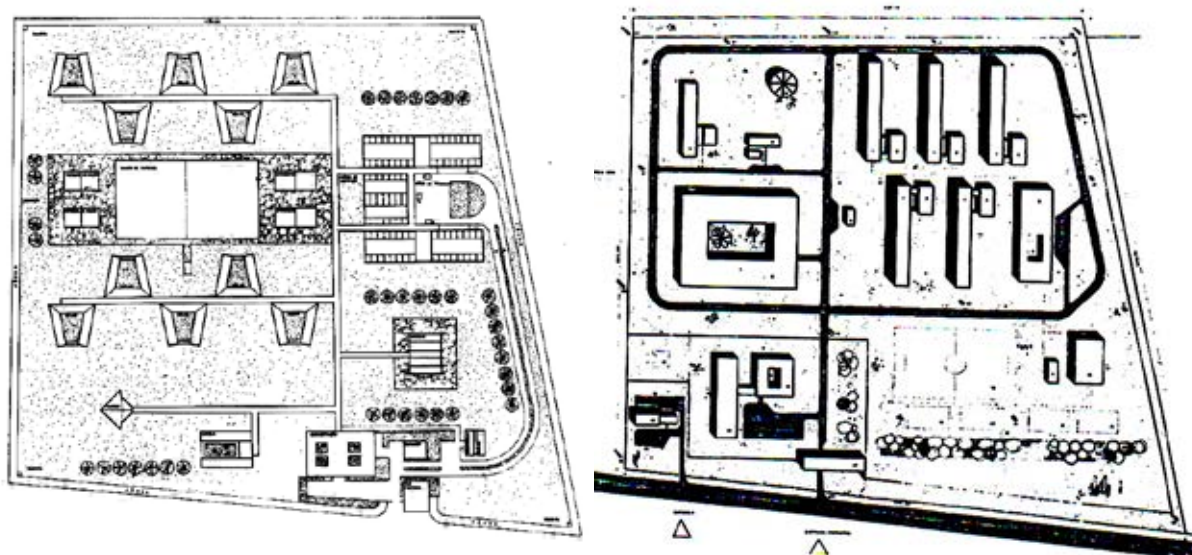


Fig.493: projeto premiado em 1º lugar; equipe do Rio de Janeiro constituída por: Ângela Tâmega Menezes, Mehdi Kazemi Bid-Hendi, Yara Lúcia Costa Lima e Seid Ahmas Isfehar. Implantação.

Fig.494: 3º prêmio; equipe do Rio de Janeiro constituída por: Adilson Miranda Neto e José Geraldo de Almeida. Implantação.

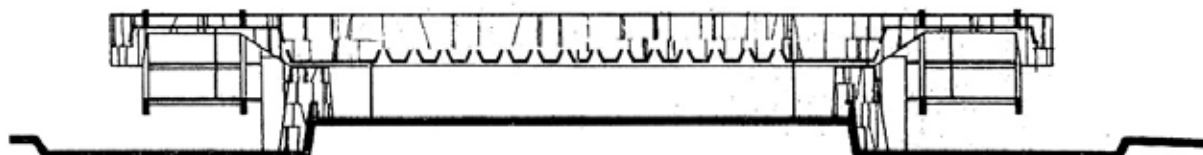


Fig.495: menção honrosa; equipe paulista conformada por Ezequiel Bertoldi, José Pessoa e Luiz Gobeth Filho.

No projeto paranaense, o anel central, conformado em torno do pátio central, concentra não apenas as circulações dos detentos e dos guardas, dispostas em níveis diferentes, mas toda a infra-estrutura funcional. Amplos espaços comuns convergem para o vazio central, separando partes do programa, como: celas, refeitório e quadra coberta. A linguagem arquitetônica é contundentemente brutalista. Note-se que não há a presença de muros, mas sim o de uma vala periférica, também em forma circular, conformada por

pendentes íngremes que, segundo os arquitetos, além de impedir fugas, se mostraria mais humana. Este parece ser o conceito do grupo ao afirmar em seu memorial descritivo que: “Dentro dos modernos conceitos, uma penitenciária de segurança média deve constituir um conjunto arquitetônico no qual a fluência espacial se processe de maneira fácil e desimpedida, liberando visuais alongadas, que evitam a sensação de opressão e confinamento. A limitação da liberdade física dos internos deve ser humanizada pela amplitude dos espaços, pelas relações entre os mesmos e pelas ligações dos internos com os exteriores. O conceito formal proposto visa a materialização destes princípios¹⁴⁷”.

Vale lembrar que, além de Forte Netto, José Maria Gandolfi e Vicente de Castro, que conformavam o escritório Forte & Gandolfi, a equipe reunia ainda Roberto Luiz Gandolfi e Joel Ramalho Júnior, que havia chegado à Curitiba apenas um ano antes. Trata-se da primeira vez, em solo curitibano, que os quatro arquitetos imigrados de São Paulo voltam a atuar juntos. Isto já ocorrera no 2º prêmio para concurso da Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo (1961), quando, além deles, estava também: Eduardo Kneese de Mello, Francisco Petracco, e os colaboradores Luiz Gobeth Filho e Sidney de Oliveira.

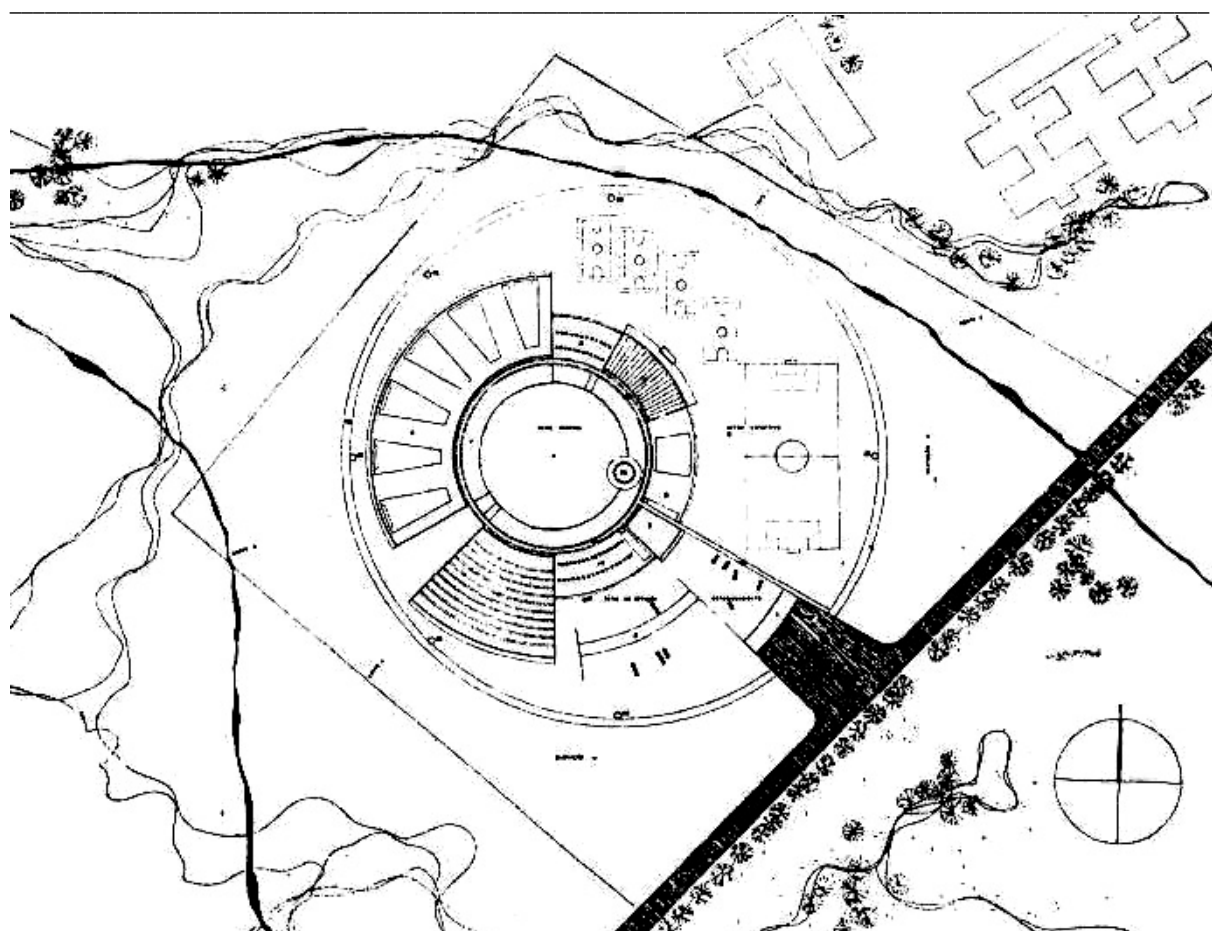


Fig. 496: 2º prêmio; equipe paranaense constituída por: Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Vicente de Castro, Roberto Luiz Gandolfi e Joel Ramalho Júnior. A implantação mostra um edifício tipo “falso monobloco”, composto por distintos pavilhões organizados de forma radial em torno de um vazio central circular.

16.6) CONCURSO HOTEL DE TURISMO EM JUAZEIRO:.....1969

Juazeiro, BA.

1º prêmio

José Hermeto Palma Sanchotene**Alfred Willer****Oscar Mueller**

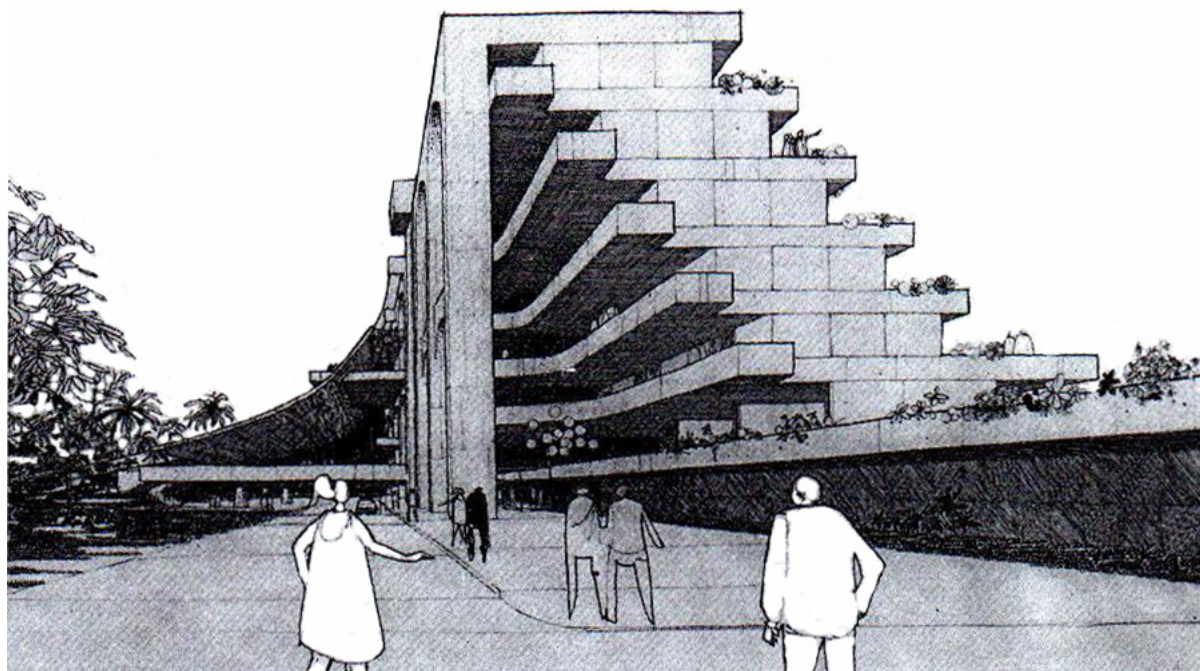


Fig.497: 1º prêmio concurso Hotel de Juazeiro (1969). Estrutura com pórticos planos e paralelos em "A" possibilita que a parte do edifício, voltada para o Rio São Francisco, se incline de modo a possibilitar apartamentos com terraços privativos.

O concurso para o Hotel de Turismo em Juazeiro¹⁴⁸, Bahia, marca o início da *WSM Arquitetos Associados*, escritório de projetos de arquitetura constituído por: Alfred Willer, José Sanchotene e Oscar Mueller.

Willer fizera parte da primeira e única turma especial para engenheiros, oferecida pelo recém inaugurado Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR (1962-1965). Logo após graduar-se arquiteto, Willer¹⁴⁹ assumiria a presidência da COHAB-CT, oportunidade em que comandaria a implantação da Vila Nossa Senhora da Luz, construída na Cidade Industrial de Curitiba, o primeiro conjunto habitacional de interesse social do Paraná¹⁵⁰.

Sanchotene, por sua vez, fizera parte da 1ª turma classificada por concurso vestibular, do CAU UFPR, graduando-se em 1966. No final desse período realiza estágio no escritório Forte & Gandolfi e, entre 1967 e 1968 constitui sociedade com o arquiteto Roberto Gandolfi, período em que, além de importantes projetos locais¹⁵¹, venceriam o concurso para a sede da Petrobrás (1967/1968), no Rio de Janeiro. Em 1968, quando assume a chefia da Divisão de Projetos da COHAB-CT, estreitaria laços com Willer, estabelecendo então os primeiros passos do que seria uma futura e profícua sociedade profissional. Oscar Mueller, por sua vez, fora colega de Sanchotene no CAU UFPR, período em que também trabalha no escritório Forte & Gandolfi.

O concurso para o Hotel de Juazeiro teve a seguinte comissão julgadora: arquitetos Alberto Hoisel Jr., Ary M. Andrade, Evano C. Gualberto, Walter V. Gordilho e o especialista em hotéis José A. C. Ribeiro. Benito Sarno foi o arquiteto consultor.

O terreno, de cerca de 12.000m.², apresentava-se segundo a forma aproximada de um retângulo de proporção 1:2,5. Seu eixo longitudinal apontava para o norte, face que se volta para barranca do Rio São Francisco. O extremo conformado pelo encontro das faces sul e leste resulta em esquina para a Praça da Navegação Bahiana do São Francisco e a Rua José Pititinga. Outra característica importante estava no exuberante bosque que ocupava todo o terço sul do terreno.

Além do programa e das excepcionais qualidades naturais do lugar, os arquitetos também deveriam considerar as condições do clima, sempre quente e seco. Por fim, o edital pedia um projeto que possibilitasse construção em duas fases distintas, uma primeira que deveria envolver 75% do programa, e uma segunda com a porcentagem final, em data a ser definida pelo contratante.

A banca de jurados concedeu cinco premiações: 1º lugar para José Sanchotene, Alfred Willer e Oscar Mueller, de Curitiba; 2º lugar para Flávio Marcondes, Vasco de Mello, Álvaro Macedo Neto, Luiz de Oliveira Camargo e Alfredo Parlato, de São Paulo; 3º lugar para Ezequiel Bertoldi, Joaquim Dutra Neto e Luiz Gobeth Filho, de São Paulo; 4º lugar para Walter Caprera e Rogério Antonio Dorsa Garcia e, em 5º lugar, Roberto Luiz Gandolfi, também de Curitiba. Note-se que Luiz Gobeth Filho, por ocasião do concurso para a Assembléia Legislativa do Estado de São Paulo (1961), já compusera equipe com Forte Netto e os irmãos Gandolfi. Aliás, um ano antes Gobeth e equipe haviam conquistado o 3º prêmio no concurso para a Penitenciária da Guanabara (1968).

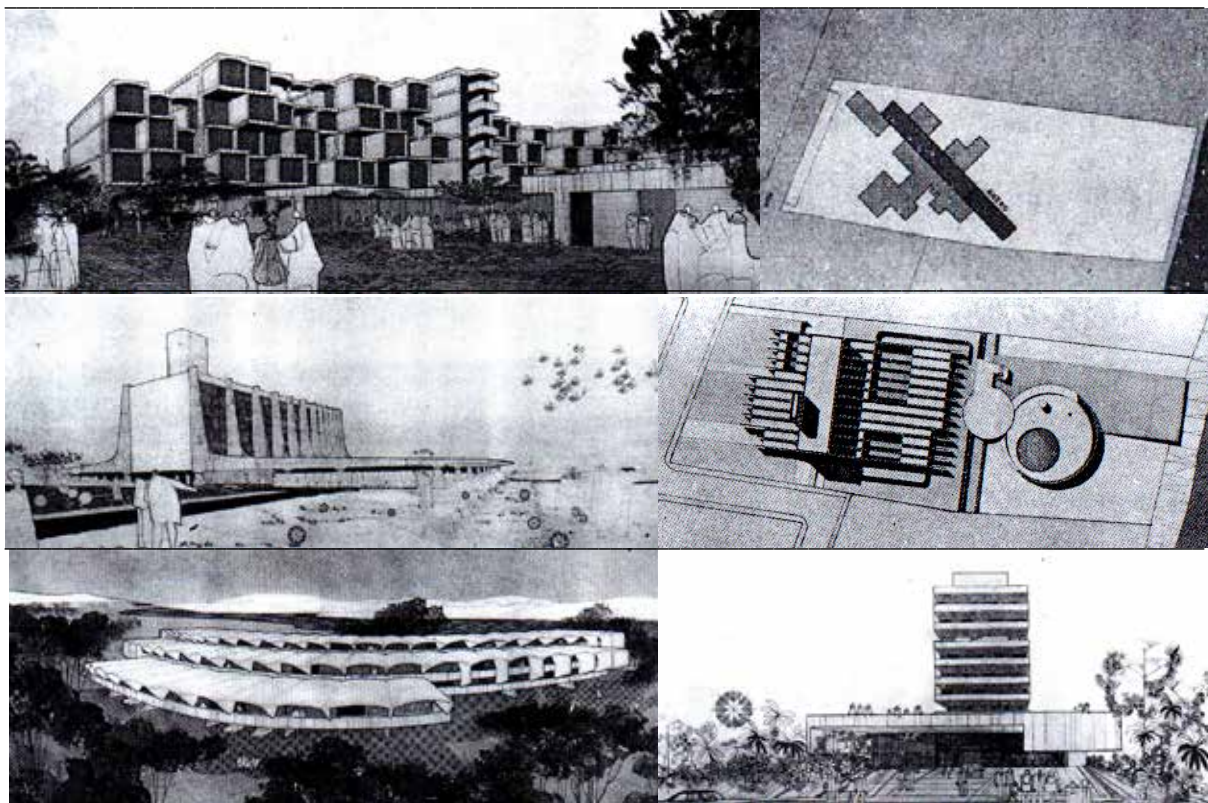


Fig.498: 2º prêmio concurso Hotel de Turismo em Juazeiro: Flávio Marcondes, Vasco de Mello, Álvaro Macedo Neto, Luiz de Oliveira Camargo e Alfredo Parlato, de São Paulo; perspectiva externa.

Fig.499: 2º prêmio concurso Hotel de Turismo em Juazeiro; implantação geral (edifício implantado na diagonal do terreno).

Fig.500: 3º prêmio; Ezequiel Bertoldi, Joaquim Dutra Neto e Luiz Gobeth Filho, de São Paulo; perspectiva externa.

Fig.501: 3º prêmio concurso Hotel de Turismo em Juazeiro; implantação geral.

Fig.502: 4º prêmio: Walter Caprera e Rogério Antonio Dorsa Garcia; composição de três níveis em leque.

Fig.503: 5º prêmio; Roberto Luiz Gandolfi. Torre laminar de sete pavimentos, situada sobre embasamento de dois níveis.

O projeto vencedor propõe um edifício transversal ao eixo longitudinal do lote, separando-o em duas partes distintas: uma frontal, constituída pelo bosque e pelos caminhos de acesso; e outra posterior, conformado pelo deck da piscina e pela barranca do

Rio São Francisco. Estas duas partes e o edifício são coligados por um eixo de circulação, que transpassa todo o comprimento do lote, localizado junto à divisa oeste. Vale observar que este eixo, que se inicia plano, vence a barranca por meio de escadaria e, por fim, transforma-se rio adentro em trapiche para barcos.

O edifício conforma duas frentes distintas: para a Rua Pititinga (sul) volta as partes sociais relacionadas ao acesso do hotel. Destaque-se a grande cobertura em forma de tenda (curva em catenária), constituída por estrutura metálica apoiada contra cabos de aço que, por sua vez, adentram ao bosque até atingir seus blocos de ancoragem. Já a face voltada para o rio se apresenta privativa, de uso dos hóspedes. Além dos apartamentos, estão situados aí também o restaurante e o deck da piscina. Note-se que o pavimento térreo expande-se como uma base (serviços e garagem), sobre a qual se apóiam as duas barras escalonadas.

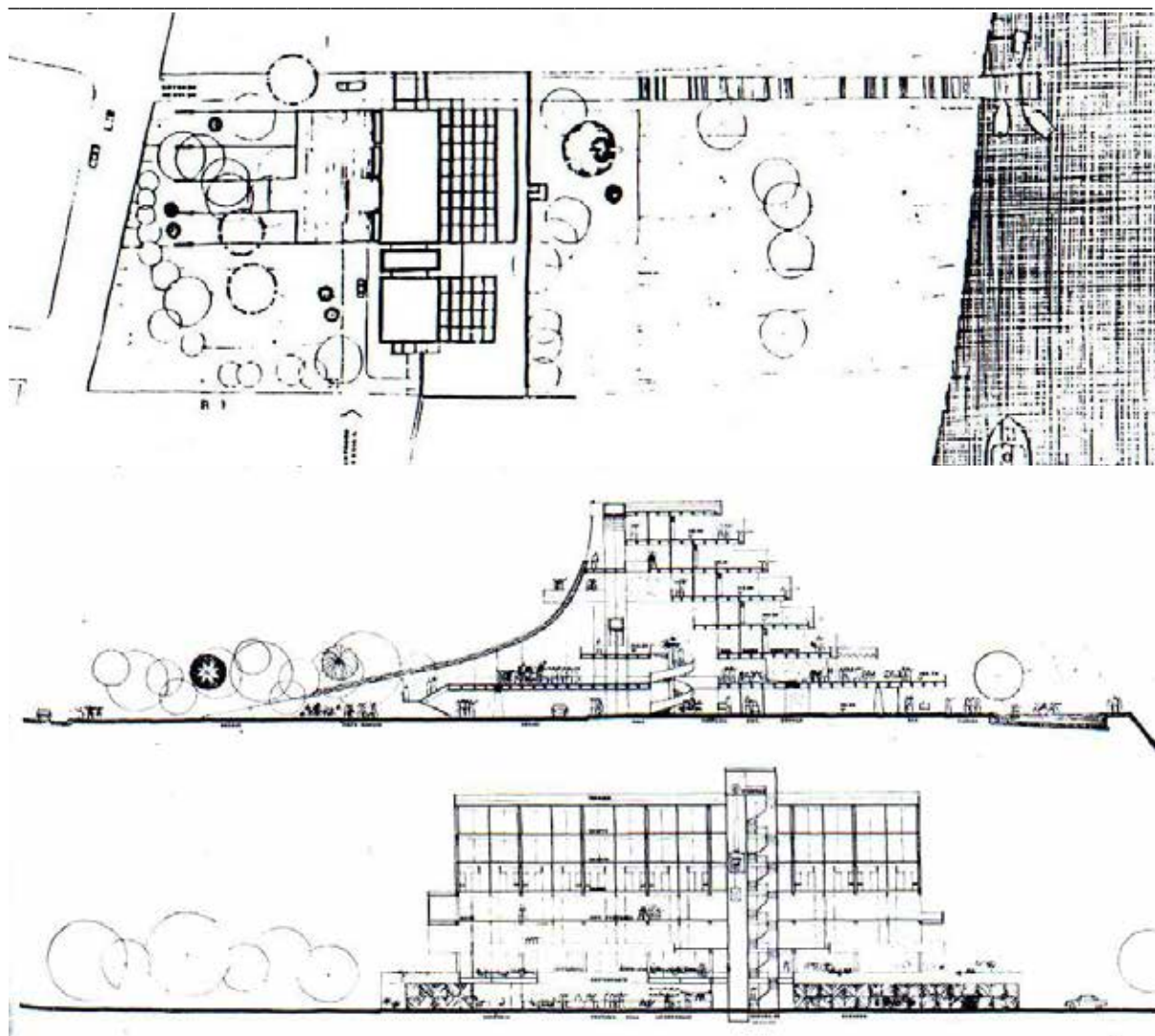


Fig.504: 1º prêmio concurso Hotel de Turismo em Juazeiro; implantação geral.

Fig.505: 1º prêmio; corte transversal. Observar cobertura metálica em tenda estruturada por cabos de aço.

Fig.506: 1º prêmio concurso Hotel de Turismo em Juazeiro; corte longitudinal.

A estrutura utilizada se dá por meio de pórticos em concreto aparente, planos e paralelos, em forma de letra "A". Enquanto o esbelto apoio voltado para o sul desce ortogonalmente ao solo, o apoio norte se apresenta bastante robusto e inclinado a ponto de proporcionar varandas escalonadas aos cinco pavimentos de apartamentos. Na realidade, a cobertura do apartamento imediatamente inferior se apresenta como o terraço do apartamento superior.

O vão livre resultante entre apoios surge sombreado e aberto, como convém ao clima da região. Vale salientar que, nesse saguão de amplo pé direito livre, as circulações de acesso aos apartamentos superiores comparecem como frisas em um teatro.

A torre de circulações verticais subdivide o corpo do edifício em duas partes, entendidas como as duas fases de obra requisitadas em edital.

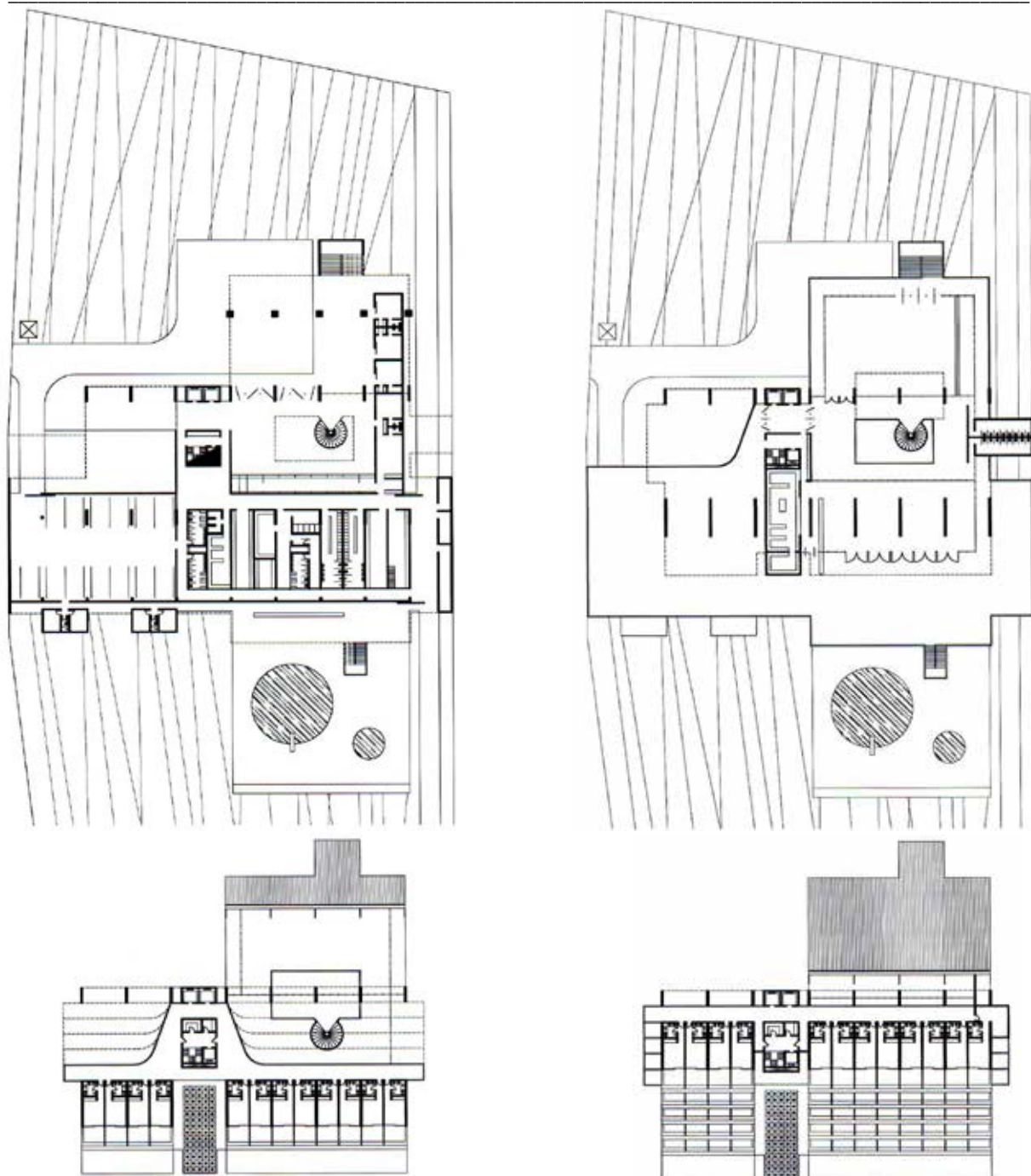


Fig.507: (sup. esq.) 1º prêmio; planta pavimento térreo.
Fig.509: (inf. esq.) 1º prêmio; planta 2º pavimento.

Fig.508: (sup. dir.) 1º prêmio; planta 1º pavimento.
Fig.510: (inf. dir.) 1º prêmio; planta 6º pavimento¹⁵².

O projeto de Willer, Sanhotene e Muller remete a algumas referências clássicas da arquitetura moderna: O perfil serrilhado e escalonado foi utilizado por Le Corbusier no projeto para o Loteamento Durand (1933), Qued-Ouchaia, na Argélia. Marcel Breuer também aplicou esquema semelhante em seu projeto para o Hospital Elberfeld (1928). O próprio

Oscar Niemeyer resolve o avarandado do Grande Hotel de Ouro Preto (1940) segundo um perfil geometricamente recortado. Quanto aos pórticos em "A", pode-se citar inicialmente o projeto *Wohnberg* (1928), de Walter Gropius e, depois, o projeto para a Urbanização da Baía de Boston (1959) de Kenzo Tange e equipe. Estes elementos estruturais em forma de "A", por suas características (duas faces inclinadas para o leste e oeste, geralmente destinadas às habitações e grande vão livre central para as partes públicas do programa) foram muito utilizados em projetos utópicos da década de 1960, ligados aos conceitos das mega-estruturas. Ressalte-se que, pouco depois do projeto para o Hotel de Juazeiro, Roberto Gandolfi e Lubomir Ficinski Dunin também resolverão a segunda proposta para o Euro Kursaal (1972) por meio de duplos pórticos em "A", assimétricos e contrapostos.

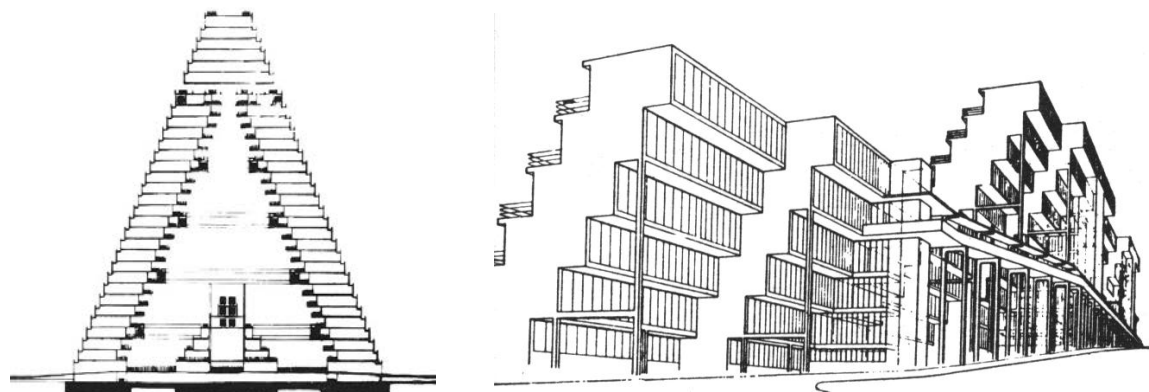


Fig.511: Walter Gropius, projeto *Wohnberg* (1928); estrutura porticada tipo "A".

Fig.512: Marcel Breuer, Hospital Elberfeld (1928); estrutura escalonada proporcionando terraços.

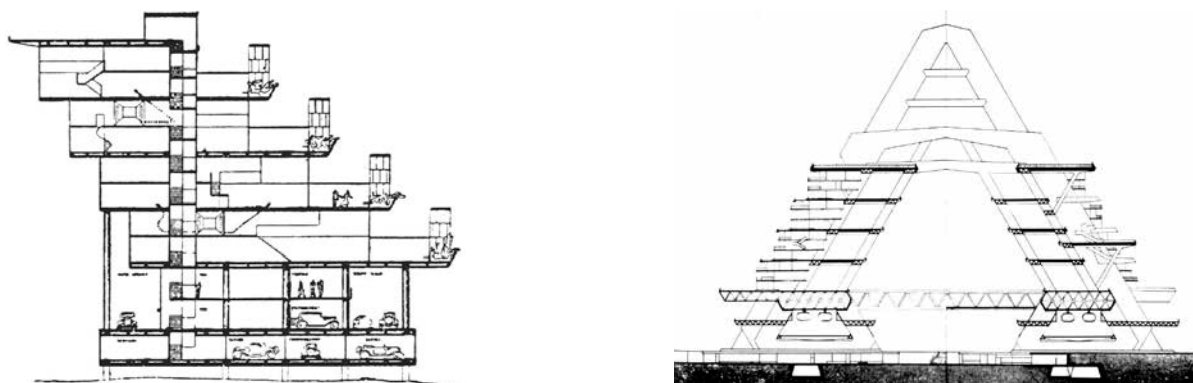


Fig.513: Le Corbusier; Loteamento Durand (1933), Argélia; estruturas terraceadas.

Fig.514: projeto para a Urbanização da Baía de Boston (1959) de Kenzo Tange e equipe; pórtico em "A".

Fig.515: Roberto Luiz Gandolfi e Lubomir Fivinski Dunin; 2º projeto para o Complexo Turístico Euro Kursaal, San Sabastián, Espanha (1972). Dois edifícios contrapostos estruturados por pórticos tipo "A", em concreto aparente.

Sanchotene, Mueller e Lubomir Ficinski Dunin representam a primeira geração de arquitetos graduados em Curitiba, capaz de interpretar de forma mais livre as diferentes influências trazidas pelos arquitetos imigrados para atuar como professores junto ao CAU UFPR.

O projeto premiado para o Hotel de Turismo de Juazeiro foi mais um dos que permaneceu apenas no papel, seguindo uma tendência que se mostrava comum entre os concursos nacionais de arquitetura. O curioso é constatar que o hotel (Grande Hotel de Juazeiro¹⁵³) foi construído e inaugurado, em 1973, porém, segundo outro projeto qualquer, sem as qualidades observadas em qualquer um dos projetos premiados pelo concurso aqui analisado. A foto aérea retirada do *Google Earth* representa o local hoje, já ocupado pelo hotel acima mencionado. Observam-se também outros fatos lamentáveis, entre estes: a destruição do bosque frontal (parte sul do terreno); a descaracterização da praça pública junto à esquina sul, do lote, pela construção de um edifício no local. Finalmente, constata-se que parte norte do terreno, voltada para o São Francisco, foi desapropriada e destinada para uso público, mediante a modificação da barranca do rio por meio de aterros e desmatamento.



Fig.516: foto aérea retirada do Google Earth, demonstrando a condição atual do terreno. Observa-se aqui a presença do Grande Hotel Juazeiro, construído em 1973, edifício não selecionado pelo concurso de 1969 (círculo vermelho). Nota-se, também, que o terreno pertencente ao hotel teve sua parte norte (margem do Rio São Francisco) desapropriada e transformada em área de uso público. Outra alteração significativa em relação às condições apresentadas em 1969 está na derrubada do bosque situado na parte sul do terreno.

Fig.517 e Fig.518: imagens retiradas do site do Grande Hotel de Juazeiro, disponibilizadas na rede *Internet*.

16.7) CONCURSO PAVILHÃO DO BRASIL NA EXPO 70:.....1969

Osaka, Japão.

3º prêmio

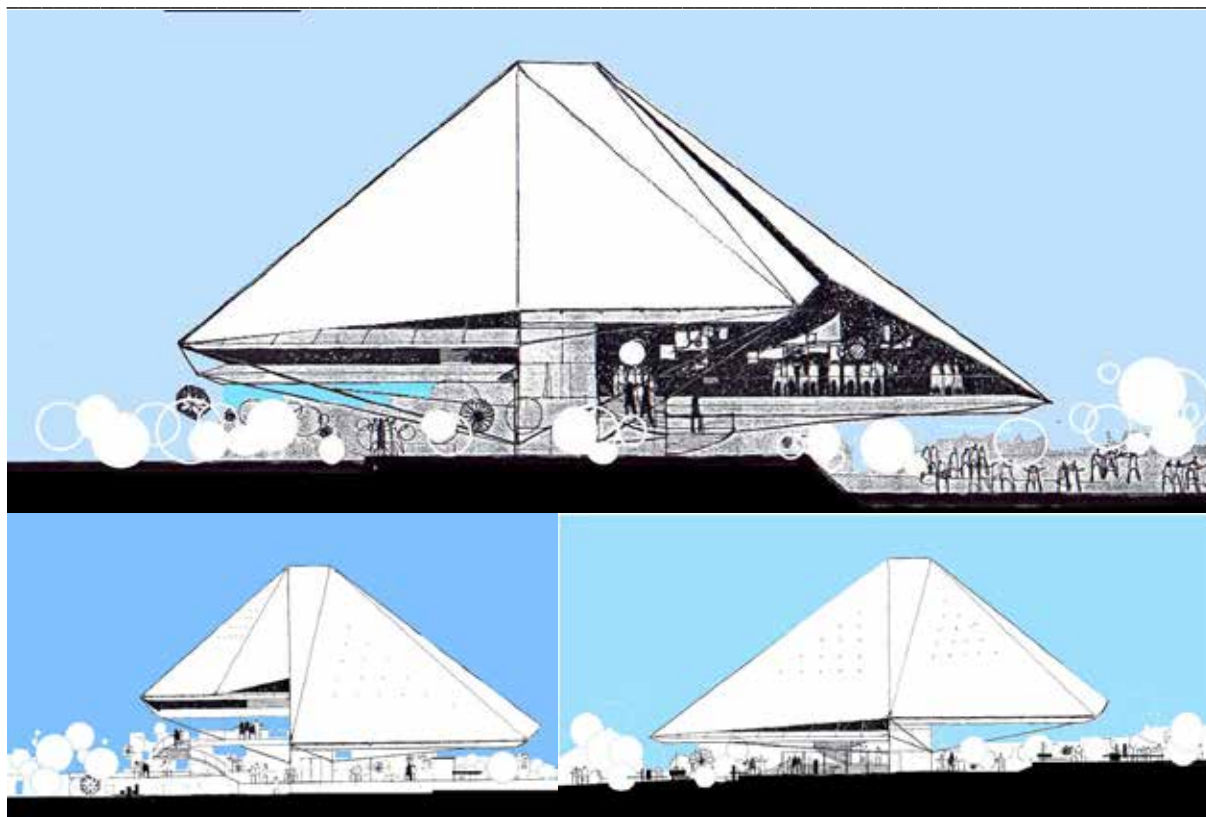
José Hermeto Palma Sanchotene**Alfred Willer****Oscar Mueller**

Fig.519, Fig.520, Fig.521: 3º prêmio (Alfred Willer, José Sanchotene e Oscar Mueller) concurso Pavilhão do Brasil na Exposição Internacional de Osaka, Japão (1969); elevações. Pilone central em concreto aparente suporta plataformas em estrutura metálica, suspensas por tirantes em cordoalha de aço. Uma lona em PVC estirada contra os tirantes faz a função de cobertura.

Em 1969, quando o Governo Brasileiro se decidiu por participar da EXPO 70, no Japão, os prazos oficiais estabelecidos pelos organizadores de Osaka encontravam-se praticamente encerrados. Em conversa com o Eduardo Kneese de Mello, então presidente nacional do IAB, o Ministério das Relações Exteriores solicitou a indicação de cinco arquitetos capazes de realizar o desafio. O IAB, por sua vez, preferiu realizar, em tempo recorde, um concurso de âmbito nacional¹⁵⁴. O edital foi elaborado pelos arquitetos: Maurício Tuck Schneider (nomeado assessor do concurso), Fábio Penteadó e Kneese de Mello. A banca de jurados, por sua vez, foi composta pelos seguintes nomes: Pedro Paulo de Mello Saraiva; Henrique Mindlin; Miguel Pereira e Giancarlo Gasperini. O engenheiro Macedo Soares complementou o júri.

A área reservada ao Brasil apresentava-se segundo um lote de meio de quadra de forma retangular (50m. X 82,5m). Enquanto as faces menores conformavam duas frentes opostas entre si, abertas para vias locais, as faces maiores faziam divisas para os pavilhões da Checoslováquia e Etiópia.

Ao final dos 25 dias de prazo, foram apresentados 83 trabalhos, vindos de todas as partes do Brasil. A abertura dos envelopes identificadores ocorreu em sessão pública nos salões do Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. O júri estabeleceu os três primeiros

lugares e, concedeu ainda cinco 'quartos lugares'. Entre os premiados há uma maioria de equipes de São Paulo: em 1º lugar: Paulo A. Mendes da Rocha, Jorge Caron, Júlio Katinsky e Ruy Ohtake (São Paulo); 2º lugar para Luigi Villavecchia, Koiti Yamagushi, Rogério A. Dorsa Garcia e Walter Caprera (São Paulo); 3º lugar para Alfred Willer, José Sanchothene e Oscar Mueller (Curitiba); 4º lugar: Ricardo Loeb, F. M. Guimarães e M. S. Landa (São Paulo); 4º lugar: Francisco Petracco, Edgar Gonçalves Dente, A. M. Biase, Maria Helena Flynn e Miguel Juliano e Silva (São Paulo); 4º lugar: Siegbert Zanetini (São Paulo); 4º lugar: Ivan Mizoguchi e R. Malinski (Porto Alegre); 4º lugar: A. Pontual, D. Pontual, R. Lifschits, M. Flaksmann, W. Reiber (Rio de Janeiro).

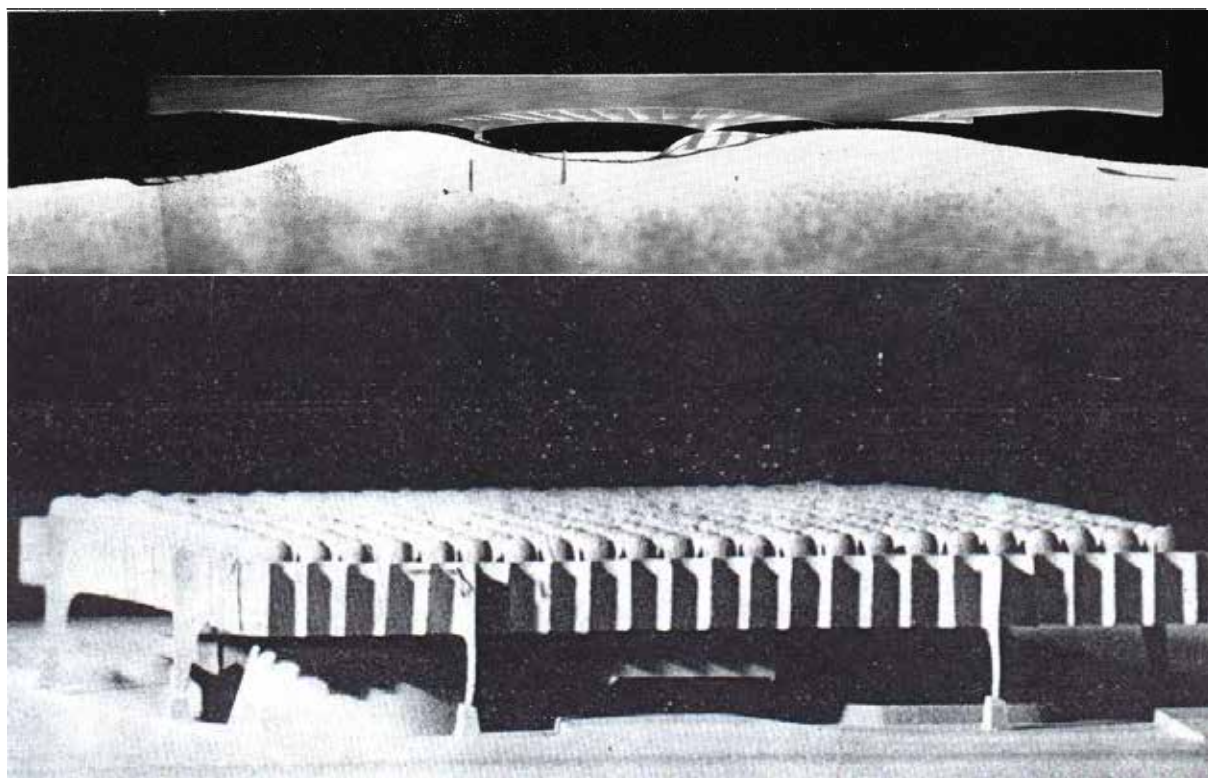


Fig.522: 1º lugar: Paulo A. Mendes da Rocha, Jorge Caron, Júlio Katinsky e Ruy Ohtake (São Paulo);

Fig.523: 2º lugar para Luigi Villavecchia, Koiti Yamagushi, Rogério A. Dorsa Garcia e Walter Caprera (São Paulo);

Segundo a ata final: "o projeto vencedor escolheu uma abordagem tipicamente brasileira. Ele apresenta como solução básica a liberação do terreno, com um tratamento do chão elaborado sobre composição de espaço rico em formas e conteúdo. Seu maior sentido de profundidade é uma poética inconfundível, muito ligada às tradições brasileiras. O projeto se destacou desde o início do julgamento por essas qualidades, sendo fácil destacar o primeiro prêmio dentro das premissas que foram estabelecidas. As classificações seguintes foram muito difíceis¹⁵⁵".

De acordo com a descrição de Ruth Verde Zein, "a proposta da equipe vencedora definia uma cobertura, resultando num perímetro de cerca de 32,5m. X 50m. disposto transversalmente (ocupando toda a largura do lote) e restando duas faixas livres, cuja área total perfaria um quadrado de mais ou menos 50 X 50m., (...). A cobertura plana proporciona uma sombra, não ocupada por nenhuma construção, mas cujo chão se eleva em pequenas elevações artificiais de desenho irregular, os quais quase tocam a cobertura em três de seus quatro pontos de apoio, estes dispostos nas bordas da cobertura e em posições ligeiramente assimétricas. Em compensação são definidas também duas áreas em subsolo, independentes entre si e acessíveis por rampas próprias¹⁵⁶".

Para Zein, se o pavilhão do Brasil, na Feira de Nova York, projetado por Oscar Niemeyer e Lucio Costa, em 1939, era a representação da arquitetura brasileira por meio da escola carioca, o pavilhão da Expo 70, de Mendes da Rocha e equipe, pode ser entendido

como a representação da nova arquitetura nacional, agora, porém, por meio da escola paulista, ou seja, da Arquitetura Paulista Brutalista.

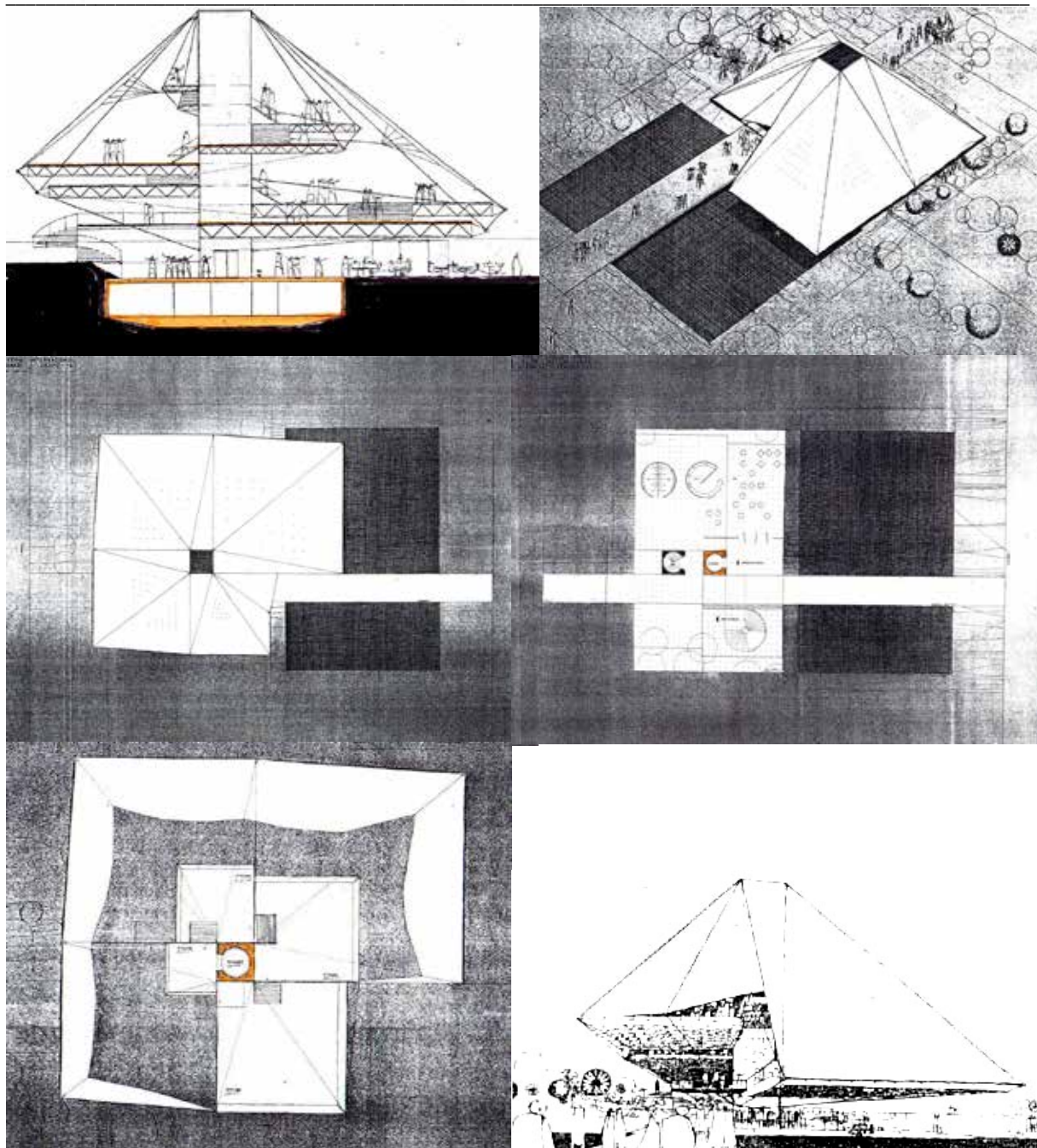


Fig.524: 3º prêmio; corte transversal. No subsolo ficam os sanitários públicos e serviços de apoio.

Fig.525: (sup. dir.) 3º prêmio; perspectiva aérea.

Fig.526: (centro esq.) 3º prêmio; planta de cobertura.

Fig.527: (centro dir.) 3º prêmio; planta pavimento térreo. Acesso por via passarela em ponte sobre espelho d'água. Escada helicóide liga o térreo ao piso do 1º pavimento.

Fig.528: (inf. esq.) planta do 4º, 5º, 6º e 7º pavimentos, situados em meios níveis crescentes.

Fig.529: perspectiva externa ao nível do observador.

Diferentemente do projeto vencedor, constituído por robusta estrutura em concreto armado fundida no local, a solução dos arquitetos curitibanos Willer, Sanchotene e Mueller, que naquele mesmo ano já haviam vencido o concurso para o Hotel de Juazeiro, na Bahia, comparece sob uma arquitetura efêmera, leve, desmontável, própria para as feiras de exposições, geralmente destinadas a curtos prazos de duração. Normalmente, após o término desses eventos os edifícios são desmontados e devolvidos aos países de origem ou,

ainda, devido aos altos custos de transporte, transformados em sucatas reaproveitadas por outras obras locais. A proposta curitibana, portanto, se baseia em materiais industriais descartáveis e reutilizáveis, como aço e lona plástica. Trata-se de plataformas metálicas suspensas por cabos de aço e recobertas por lonas em PVC, em cor branca.

A parte mais complexa da construção estava no pilone central, elemento em concreto armado que, além de conter o elevador, deveria suportar os pisos elevados destinados às exposições dos artigos brasileiros. Como já se disse, estes pisos de diferentes tamanhos ocorreriam por meio de sete plataformas quadradas e independentes, em estrutura metálica tridimensional. Situadas em meios níveis crescentes, estas plataformas se organizam em torno do pilone central, de modo a constituir uma helicóide. Segundo os arquitetos, cada plataforma representaria uma fase histórica do desenvolvimento do país. Um dos cantos destes pisos quadrados seria fixado diretamente contra o apoio central, enquanto os outros três seriam suportados por tirantes em cordoalha de aço, que, por sua vez, seriam fixados contra a parte superior do mesmo pilone.

A visita pública ocorreria segundo esquema semelhante ao estabelecido por Frank Lloyd Wright no Museu Guggenheim, de Nova York, ou seja, o público, após ser recepcionado em ampla praça aberta junto ao térreo, seria conduzido diretamente ao alto do edifício pelo elevador. Daí, em percurso helicóide e decrescente observaria a exposição dos produtos em espaços cada vez mais amplos, até retornar ao ponto de partida, sem grande esforço físico. Outra antecedência importante para o esquema utilizado pelos paranaenses está no Museu do Crescimento Ilimitado, de Le Corbusier, também baseado em espirais geométricas e contínuas.

Note-se que a cobertura em lonas de PVC, segundo diferentes planos triangulares, seria tensionada contra os cabos de aço responsáveis pelo suporte dos pisos elevados. Estas superfícies seriam utilizadas, em seu lado interno, como telas de projeções para filmes e imagens.

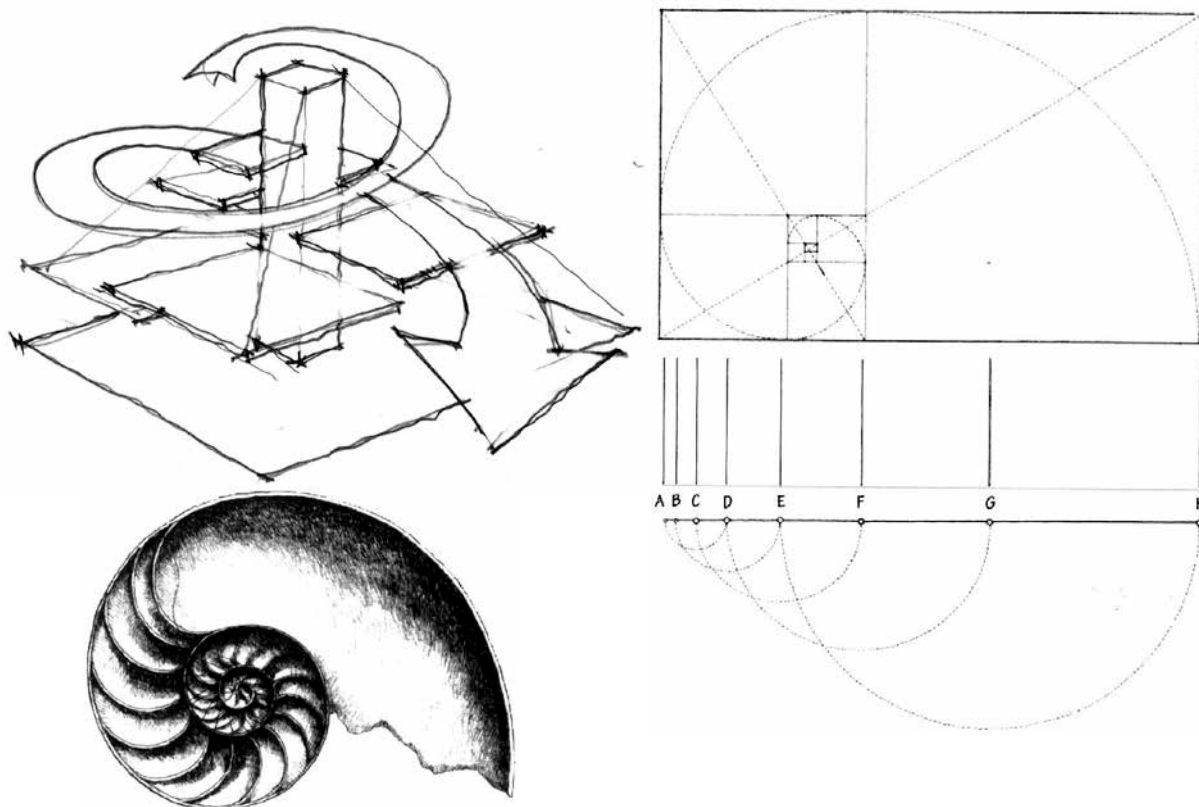


Fig. 530: esquema de percurso em helicóide crescente, utilizados pelos curitibanos no Pavilhão do Brasil para a Expo 70.
Fig. 531 e Fig. 532: Le Corbusier e os estudos realizados a partir do retângulo áureo e a geração das helicóides.

16.8) EDIFÍCIO ARAUCÁRIA:.....1969

Curitiba, Rua Treze de Maio, esquina Rua Conselheiro Laurindo/ Centro.

Lubomir Ficinski Dunin
Roberto Martins de Albuquerque



Fig.533: Edifício Araucária; vista da Rua 13 de Maio.

Fig.534: Edifício Araucária, vista da Rua Conselheiro Laurindo. Parte do embasamento, que contém a garagem, se expande alinhando-se contra a calçada.

Lubomir Ficinski Dunin foi um dos integrantes da pequena turma especial para engenheiros do CAU UFPR. Ainda antes de formar-se arquiteto, em 1965, já desenvolvia projetos importantes na cidade, como bem exemplifica a sede da TV Paraná Canal 6 (1965), o primeiro edifício inteiramente projetado, em Curitiba, para abrigar as funções de um estúdio de televisão¹⁵⁷. O aqui já comentado edifício sede da Telepar (1966), por ele projetado, resultou de uma concorrência de preços entre Dinin, Rubens Meister e Elgson Gomes, talvez os três principais escritório de arquitetura naquele momento.

O curso de arquitetura o aproximou de nomes como Luiz Forte Netto, seu professor, e Jaime Lerner, seu colega de turma. No concurso internacional para o Complexo Turístico em San Sebastián, Espanha, promovido pelo grupo empresarial Euro Kursaal, ocorrido em 1965, Dunin, Forte e Lerner, juntamente com os irmãos Gandolfi, conquistarão um 2º prêmio que lhes renderá mais tarde, em 1972, um contrato para elaboração de um segundo projeto. Aliás, com Roberto Gandolfi realizará alguns concursos que resultariam em premiações expressivas, a começar pelo 1º lugar no Teatro Municipal de Campinas (1966) e, em 1973, o 5º lugar no edifício sede do BNDE DF. Dunin ainda desenvolveria longa carreira ligada ao IPPUC, instituto que presidiu por duas vezes.

Realizado em parceria com Roberto Martins de Albuquerque, o edifício Araucária, aqui analisado, representa uma de suas primeiras incursões em projetos para condomínios verticais. Trata-se de um edifício composto por térreo mais 16 pavimentos tipo, sendo quatro

apartamentos de três quartos por andar, todos iguais entre si. Devido à vizinhança do Rio Belém (solo arenoso e lençol freático alto), optou-se por evitar o subsolo, utilizando-se, portanto, a maior parte do pavimento térreo para isso.

Projetos realizados para o mercado habitacional, normalmente, se atém a respeitar a legislação vigente, a alcançar o máximo potencial construtivo permitido e a criar espaços mínimos para um cliente abstrato e despersonalizado, resultando freqüentemente em obras bastante rígidas, insípidas e pouco criativas. No entanto, há no Ed. Araucária algumas soluções que o diferenciam, entre estas as relacionadas à implantação inusitada, à estrutura e ao sistema construtivo aplicado.

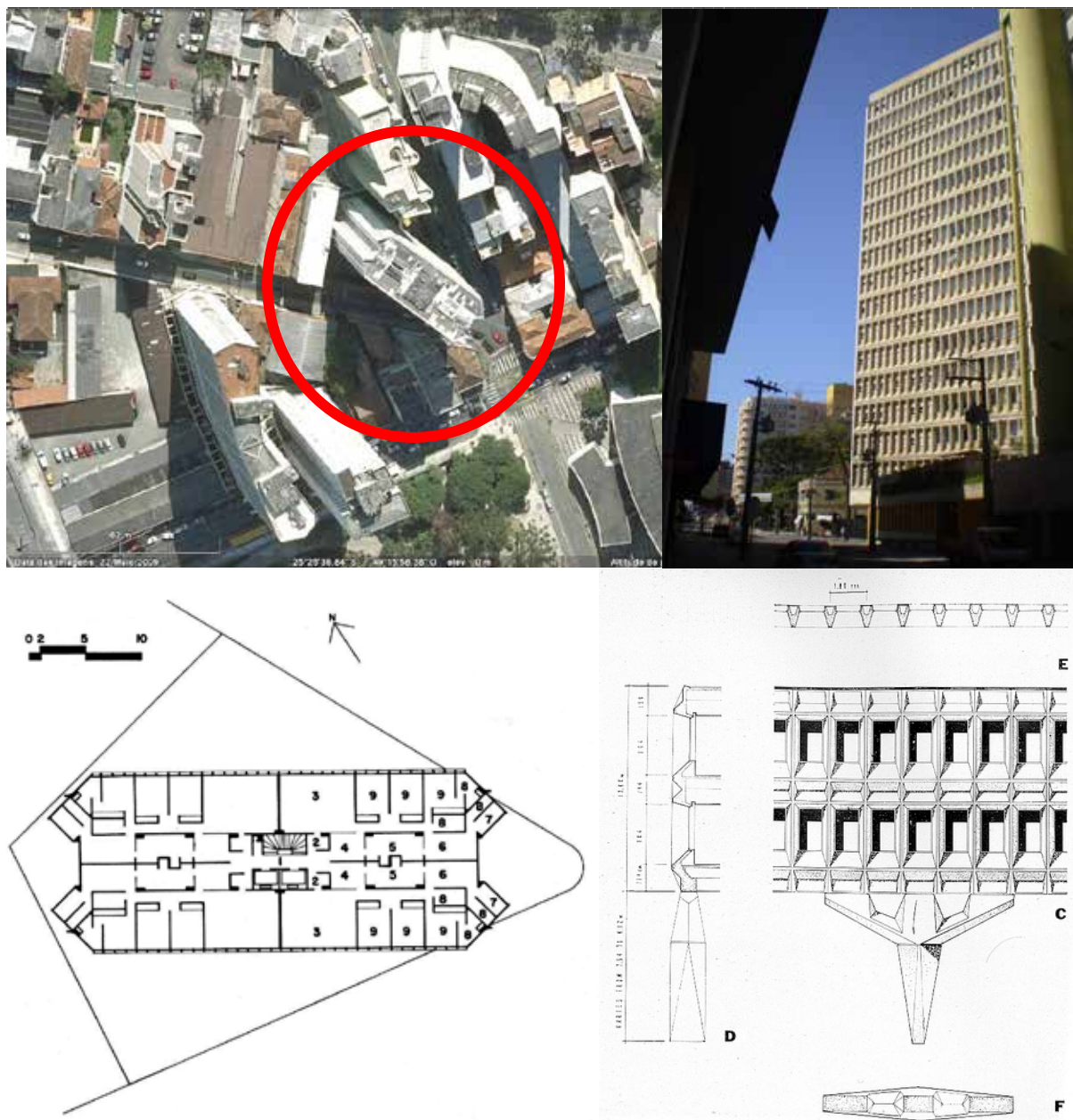


Fig.535: foto aérea retirada do *Google Earth* apresentando a inserção do Ed. Araucária, no centro de Curitiba.

Fig.536: vista do edifício Araucária; Fotografia retirada da Rua Conselheiro Laurindo.

Fig.537: planta do pavimento tipo; 1) hall elevadores; 2) hall de entrada; 3) estar/ jantar; 4) refeições; 5) cozinha; 6) serviço; 7) Q. empregada; 8) banheiro; 9) dormitório.

Fig.538: Marcel Breuer, Centro de Investigações da IBM. La Gaude, França, 1960-1961. Detalhe da fachada estrutural.

O terreno em questão localiza-se no centro da cidade, próximo a locais como o Passeio Público e a Praça Santos Andrade. Nesta última estão situadas a sede histórica da Universidade Federal do Paraná e o Teatro Guaíra. O terreno em forma de um losango

irregular conforma uma esquina de ângulo bastante agudo, apontada para o sudeste. Os arquitetos optaram em situar o corpo do edifício sobre a maior diagonal do lote, de modo a que suas duas faces principais continuassem relacionadas às ruas imediatas. Para isso, no entanto, os quatro cantos da torre foram chanfrados em ângulos semelhantes aos encontrados na poligonal. Observe-se que, apesar disso, parte do corpo do edifício avança em balanço sobre as calçadas das ruas 13 de Maio e Conselheiro Laurindo. O acesso principal, portanto, que coincide com a fenda vertical existente nas fachadas menores, se dá pelos pilotis voltados para a esquina aguda.

A composição do conjunto, portanto, conforma-se segundo a tipologia “base mais torre”, sendo a base constituída pela garagem de veículos coberta, que se expande até o alinhamento predial das duas ruas citadas.

A organização da planta tipo ocorre por meio de três naves longitudinais, que coincidem com a estrutura. A nave central concentra o núcleo de circulação vertical e os serviços, que se expandem em direção aos cantos angulados. As salas sociais e os quartos abrem para as fachadas principais.

O núcleo de circulação vertical, as duas linhas de pilares centrais e os cantos angulados (serviços) constituem os elementos estruturais, em concreto armado, formados no local. Nas duas fachadas principais, em vez de pilares periféricos, os arquitetos criaram um módulo pré-fabricado. Fundidos em formas de alumínio em seção “U”, além de atuarem como pilaretes em série, estes módulos geram molduras para as janelas tipo “máximo-ar”. Segundo depoimento dos arquitetos¹⁵⁸, este sistema de fachada não só reduziu o tempo de obra como também diminuiu em 15% o custo final do edifício. Unidos entre si, estes módulos resultam em uma grelha vertical coesa que sustenta as extremidades das lajes dos pavimentos tipo. Note-se que em 1968, o edifício sede da Ericsson do Brasil, projetado por Charles Bosworth, utilizara estratégia construtiva semelhante. Neste mesmo ano os arquitetos Rocha Diniz e Sidonio Porto resolvem o edifício sede da CBPO, segundo o mesmo processo. Tratava-se, portanto, de uma técnica em franca aplicação no Brasil. O precursor provavelmente seja Marcel Breuer, que, desde seu projeto para o Centro de Investigações da IBM, construído em 1960-61, em *La Gaude*, França, já vinha realizando este tipo de pesquisa em estruturas pré-fabricadas¹⁵⁹.

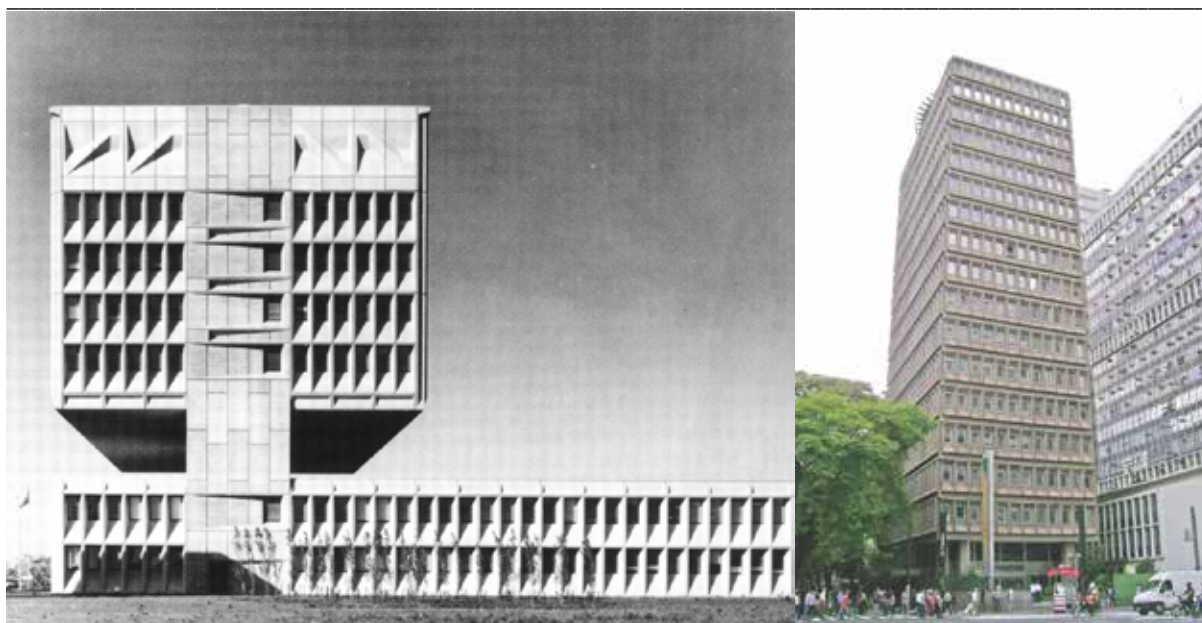


Fig.539: Marcel Breuer; Edifício Sede da Companhia Armstrong Rubber, Wst Haven, Connecticut, 1965-1969. Aqui, diferentemente do edifício sede da IBM (1960-1961), do mesmo arquiteto, as nervuras das fachadas do edifício superior agem como tirantes.

Fig.540: R. N. Rocha Diniz e Sidonio Porto: Edifício sede da CBPO, 1968, São Paulo, 1968.

16.9) ESTAÇÃO REBAIXADORA DA COPEL:.....1969

Rodovia Curitiba- Paranaguá (BR-277), Km5, Uberaba.

**Leo Grossam
Winston Ramalho**

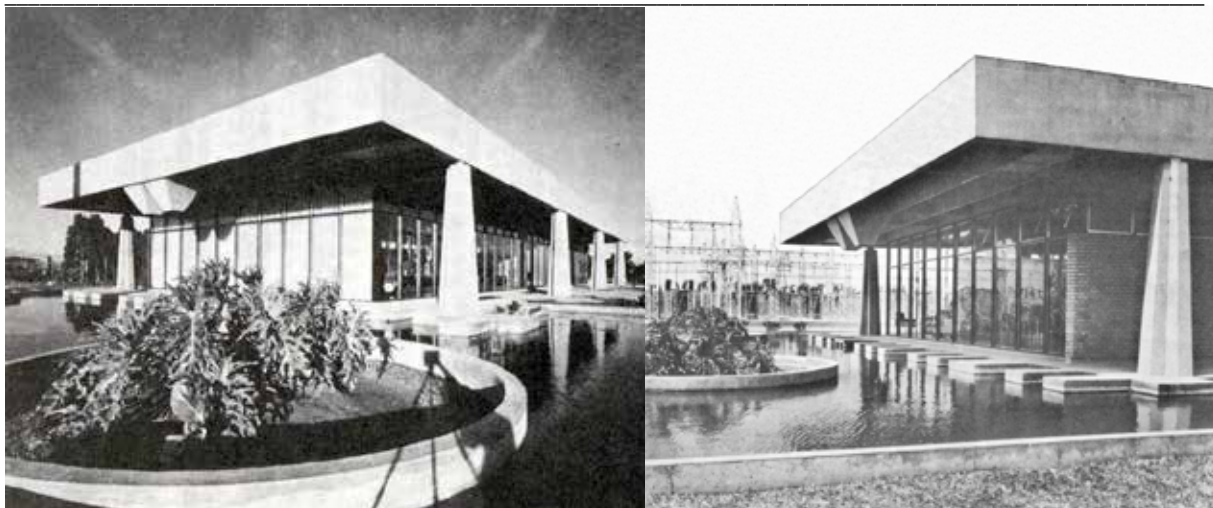


Fig.541: Estação Rebaixadora da Copel, 1969; Leo Grossman e Winston Ramalho. Laje da cobertura resolvida mediante uma grelha estrutural apoiada contra quatro pares de pilares, de sorte a preservar balanços nos lados menores.

Fig.542: Estação Rebaixadora da Copel, 1969; observa-se a aplicação do receituário desenvolvido por Mies van der Rohe (grelha de cobertura armada nos dois sentidos, cantos em balanço, pilares em cruz, panos de vidros independentes da estrutura e estruturados por caixilhos verticais, paredes estruturais em tijolos à vista em amarração), porém, adaptados a um gosto brutalista que se mostrava próprio da arquitetura paulista, naquele momento.



Fig.543: foto aérea retirada do *Google Earth*, representando a localização do edifício.

Fig.544: foto aera mais aproximada demonstrando a condição atual do edifício, no lugar.

Como aqui já se referiu, Leo Grossman foi um dos arquitetos imigrados a Curitiba, no início da década de 1960, para atuar como professor junto ao recém inaugurado Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR. Paralelo à carreira acadêmica, o arquiteto gaúcho manteria escritório de projetos que, mais tarde, se transforma na Construtora Adobe. Grande parte das obras projetadas por Leo Grossman foi destinada a residências unifamiliares e sofisticados condomínios para habitação coletiva vertical. No entanto, foi por meio de um pequeno edifício de serviços, programa normalmente tratado com desprezo pelas concessionárias de serviços públicos, que o arquiteto recebeu importante premiação na I Bienal de Arquitetura, realizada em São Paulo, em 1973.

Trata-se do pavilhão da Estação Rebaixadora da Copel¹⁶⁰, situado no Km. 5 da rodovia que liga Curitiba à Paranaguá (BR 277). O edifício, que está implantado junto ao

pátio de transformadores, na parte alta e frontal daquela estação de energia elétrica, é facilmente visível da rodovia.

O programa, que abrange casa de comando com locais complementares para: escritório; comunicação; baterias elétricas; almoxarifado; cantina e sanitários; foi organizado em um monobloco térreo de base retangular, de proporção 2:1. A cobertura resolve-se segundo uma laje plana fundida sobre grelha bidirecional em concreto armado, dimensionada em sub-módulos quadrados de 1,20m. de lado. Duas linhas paralelas de quatro pilares em cruz apóiam a cobertura em seus lados maiores, de modo a preservar os lados menores em balanço. A distância entre essas linhas de apoios é de 17,0m. A vedação, que conforma um retângulo bastante recuado da projeção da cobertura e independente dos pilares, surge sob dois materiais: o vidro que, instalado do piso ao teto, envolve três lados do edifício e; uma parede de tijolos à vista em amarração, situada na face maior voltada para a rodovia. Note-se que o pano de vidro é estruturado por perfiz metálicos verticais instalados segundo a mesma modulação da cobertura e, que a parede de tijolos não toca a cobertura, estando afastada desta por uma fita contínua de vidro.

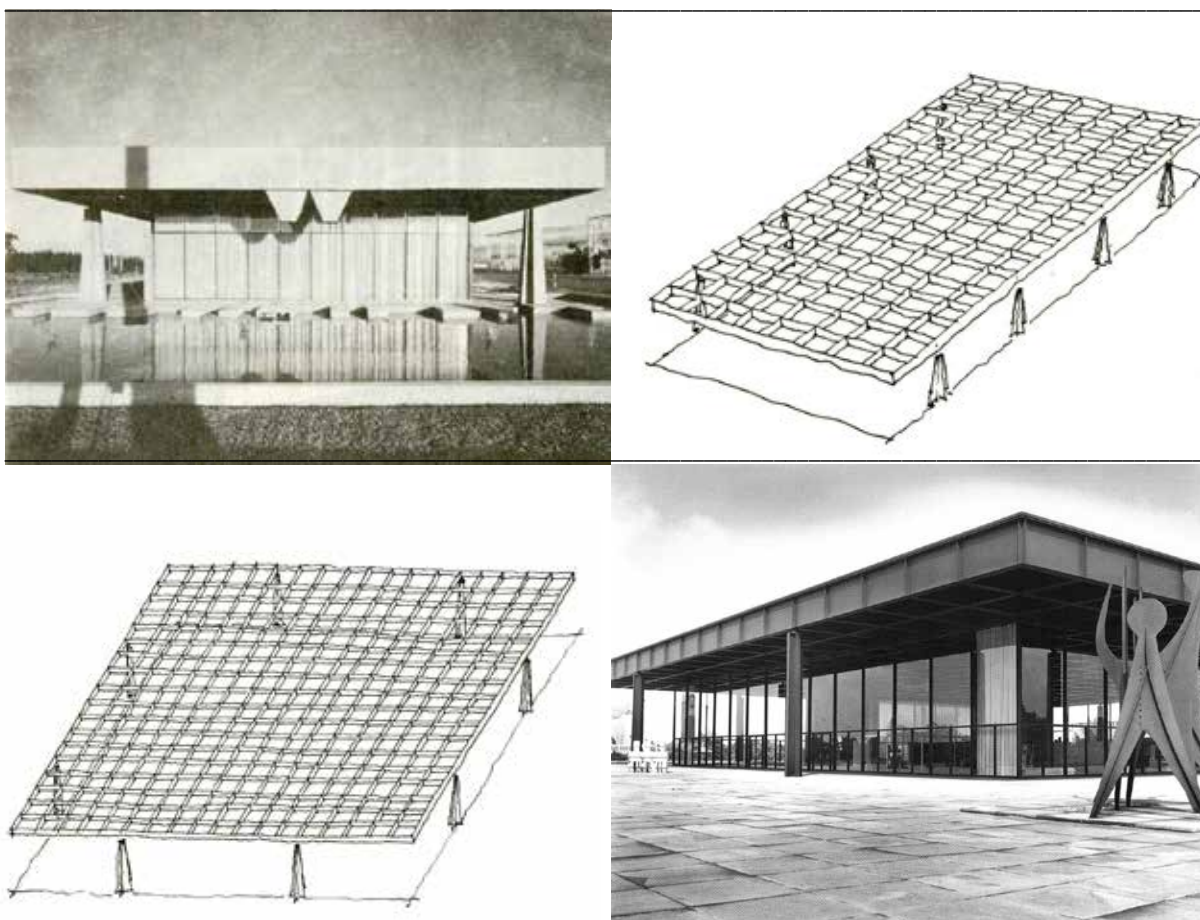


Fig.545: Subestação da Copel (1969), de Leo Grossman e Winston Ramalho; vista externa lateral.

Fig.546: Subestação da Copel (1969), de Leo Grossman e Winston Ramalho; grelha de cobertura retangular apoiada contra duas linhas de quatro apoios;

Fig.547: Galeria Nacional de Berlim, de Mies van der Rohe; grelha quadrada xadrez apoiada contra oito apoios, dois em cada face, de forma a manter os quatro cantos em balanço.

Fig.548: Galeria Nacional de Berlim, de Mies van der Rohe; vista externa do edifício.

O receituário formal e estrutural é próprio da arquitetura de Mies van der Rohe, em seu período americano. A cobertura em grelha xadrez, apoiada contra poucos pilares periféricos, de sorte a manter os cantos em balanço, foi inicialmente aplicada no projeto para a casa *fifty foot by fifty foot* (1950-1951). A cobertura quadrada em grelha xadrez apoiada sobre oito pilares em cruz (dois em cada face), também de forma a manter os quatro cantos em balanço, ressurge no projeto para o edifício de escritórios Bacardi, de

Santiago de Cuba (1957). Diferentemente da *fifty foot by fifty foot house*, aqui a vedação já comparece recuada do bordo superior da laje e livre dos apoios. Este sistema morfológico-estrutural, porém, só surgiria como obra executada no edifício para a Nova Galeria Nacional de Berlim (1962-1968), concluída um ano antes da Subestação da Copel. Os amplos balanços da cobertura plana sombreiam os panos de vidro recuados, eliminando assim a presença de brises.

O espírito da obra de Grossman e Ramalho, porém, é brutalista. Isto ocorre não só pela presença do concreto aparente da estrutura, mas principalmente pelas proporções geométricas desta. Os pilares em seção em cruz (seção decrescente), assim como a espessura do bordo externo da laje de cobertura, são hiper dimensionados, promovendo a sensação de peso e massa¹⁶¹. Também contribuem para essa noção elementos como: as gárgulas; as floreiras circulares e os dois espelhos d'água de borda intrincadamente recortada; uma vez que estão ligados ao ideário encontrado em obras de Le Corbusier do período pós II Guerra Mundial, como por exemplo: as Casas Jaoul.

Percebe-se, portanto, nas obras de Grossman, que chega a Curitiba com uma arquitetura bastante racional e econômica, muito aos moldes de Mies van der Rohe, um lento e gradual alinhamento ao gosto brutalista que se fazia evidente naquele momento, na arquitetura moderna de Curitiba. No entanto, esta conversão, se é que pode ser chamada assim, ocorre de forma a não perder as qualidades encontradas na obra do arquiteto alemão.

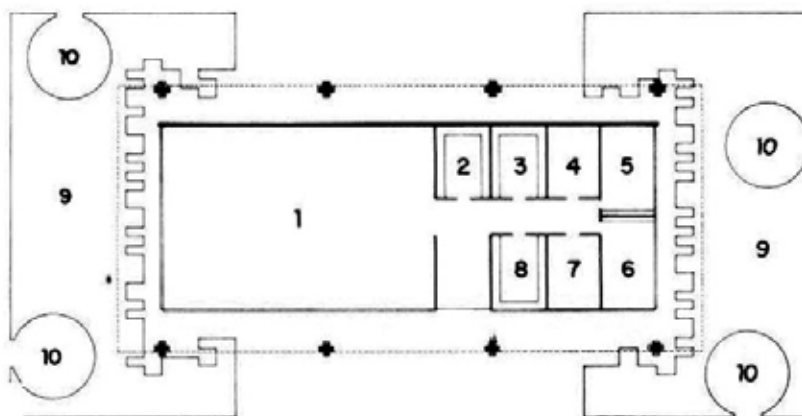


Fig.549: planta térrea da Estação Rebaixadora da Copel. 1) sala de comando; 2) baterias; 3) depósito; 4) sanitário; 5) cantina; 6) escritório; 7) gerador; 8) comunicações; 9) espelho d'água; 10) floreira.



Fig.550: Estação Rebaixadora da Copel; vista atual do edifício.

16.10) ESTAÇÃO RODOFERROVIÁRIA DE CURITIBA:.....1969-1972

Curitiba: Av. Presidente Affonso Camargo, esq. Largo Baden Powell, Capanema.

Rubens Meister



Fig.551: vista aérea da Rodoferry de Curitiba, projetada pelo engenheiro Rubens Meister, em 1969. Em primeiro plano a Av. Affonso Camargo. Aos fundos, depois do pátio de manobras dos trens, encontra-se o Durival de Brito, estádio de futebol que, até a privatização ocorrida em meados da década de 1990, pertenceu à Rede Ferroviária Federal.

Embora não pertença ao que esta Tese denominou de “Grupo do Paraná”, Rubens Meister tem sua carreira intimamente ligada aos fatos que geraram a existência do fenômeno. Em capítulos anteriores viu-se que o engenheiro foi responsável não só pelo projeto do Centro Politécnico da UFPR (1956), em Curitiba, complexo onde se encontra instalado o Curso de Arquitetura e Urbanismo, mas também por conduzir o laborioso processo de criação daquela escola, que se encerraria em meados de 1961, com a oficialização do curso.

Mediante a criação de uma turma especial para engenheiros, com duração de três anos, Meister, que ainda não tinha o título de arquiteto, vislumbrou a possibilidade de atuar não apenas como professor do novo curso, mas também como aluno. No que seria seu primeiro desapontamento em relação ao novo universo que se abria em Curitiba, tal solução foi negada pela UFPR, sendo-lhe exigido que em caso de opção pela carreira tardia de estudante, abandonasse a docência, profissão que mantinha desde os tempos de recém formado, em 1948. Pela segunda vez, portanto, Meister se vê forçado a não cursar uma faculdade de arquitetura. A primeira ocorrera ainda enquanto estudante de engenharia, quando se inscreve na ENBA do Rio de Janeiro, mas, entre outros motivos, desiste em seguida para concluir seus estudos no Paraná.

Vindos dos grandes centros do país, para atuar como professores no CAU UFPR, os arquitetos inauguram, finalmente, o departamento regional do IAB (1963)¹⁶². Este instituto logo aprovaria, junto aos órgãos do Governo Estadual, leis que obrigariam a autoria de

arquitetos em projetos públicos. Meister sofre aí, portanto, seu segundo revés, já que neste nicho se encontrava a grande fonte de seus trabalhos e, como engenheiro, estaria aliado dos concursos e concorrências. A situação que se apresentava era, no mínimo, irônica, já que o principal mentor do CAU UFPR passaria a ter dificuldades profissionais infringidas justamente por aqueles a quem convidara diretamente para ali trabalhar.

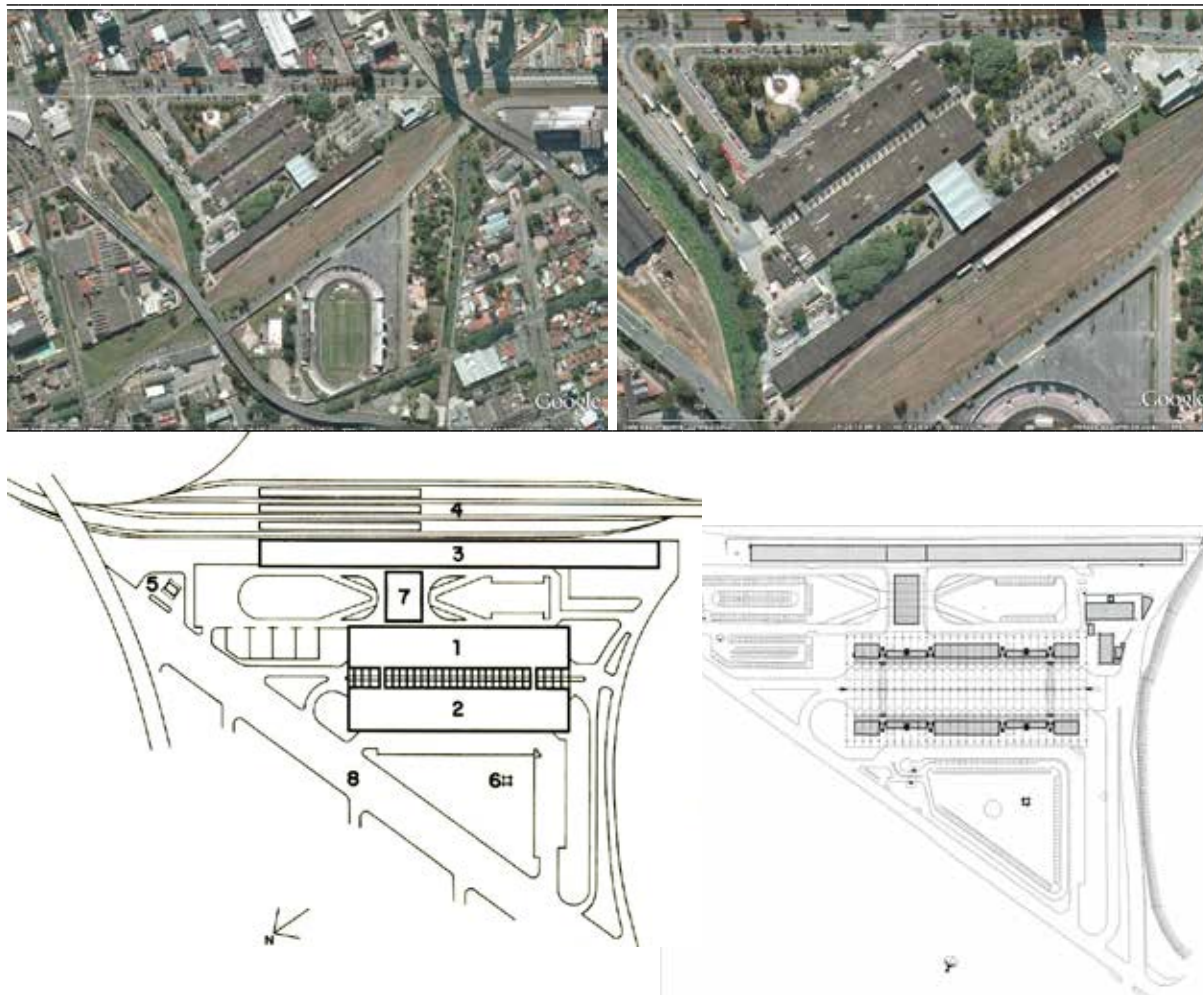


Fig.552 e Fig.553: vista aérea retirada do Google Earth, apresentando a situação atual do lugar. Ao norte encontra-se a Av. Affonso Camargo. Ao sul o Estádio de Futebol Durival de Brito, que pertenceu à RFFSA até meados da década de 1990. Em diagonal o pátio de manobras de trens.

Fig.554: implantação geral da Rodoferroviária de Curitiba (1969-1972), projetada por Rubens Meister; 1) terminal estadual; 2) terminal interestadual; 3) terminal ferroviário; 4) vias férreas; 5) posto de gasolina; 6) caixa d'água; 7) exposições; 8) ruas de acesso.

Fig.555: planta pavimento térreo representada pelas massas construídas que descansam diretamente contra o solo.

O projeto para a Rodoferroviária de Curitiba¹⁶³ apresenta-se como um terceiro capítulo dessa conflituosa relação entre Meiter e os arquitetos. Eram os tempos do Prefeito Omar Sabbag (1967-1971), que vivia às turras com os arquitetos do IPPUC. Luiz Forte Netto, após desentendimentos com o mandatário, demite-se do cargo da presidência do IPPUC, em 1968, sendo sucedido por Jaime Lerner. Nesse momento o instituto elaborava projeto revendo não só o sistema de transporte coletivo, mas principalmente o fluxo dos ônibus intermunicipais e interestaduais, que, insuficientes e espalhados por antigas estações, careciam de melhor localização e infra-estrutura adequada¹⁶⁴. Mediante a presença de extensas áreas livres situadas junto ao centro e próxima às saídas da cidade, então ocupadas pelas antigas oficinas de manutenção da Rede Ferroviária Federal (RFFSA)¹⁶⁵, o IPPUC vislumbra a possibilidade de ali construir um terminal intermodal que abrigue não só as linhas de ônibus municipais, estaduais e internacionais, mas também as linhas de trem

que serviam Paranaguá. Imaginava-se, também, uma ligação direta ao aeroporto Afonso Pena, por meio de uma linha especial que o ligaria até o terminal de transporte central. Ainda no transcorrer das negociações com a União, o IPPUC inicia, por meio de seus arquitetos internos, os projetos do novo terminal naquela área. Porém, mediante a discordância de Sabbag, que contrata Rubens Meister para a elaboração de um novo projeto, Lerner rebela-se e é demitido do cargo¹⁶⁶.

Com 35.000m.² de área, o terreno em questão, que se apresenta bastante plano e sob a forma de um triângulo retângulo, tem em sua hipotenusa (face norte) a presença da Avenida Affonso Camargo. No cateto menor (face sudoeste) encontra-se o Rio Belém e, na margem oposta deste, a antiga oficina de manutenção das litorinas, construída em estrutura encimada por três abóbadas de concreto armado. No cateto maior (face sudeste) foi instalado o pátio de manobra dos trens. Meister situa seu complexo de edifícios ortogonais ao ângulo reto conformado pelo triângulo acima descrito. Surgem daí duas praças triangulares junto à Av. Affonso Camargo, utilizadas para bosques e estacionamento de veículos.



Fig.556 e Fig. 557: vista do edifício na época da inauguração, retirada da Av. Affonso Camargo.

Fig.558: Rubens Meister; Estação Rododotterbahnhof de Curitiba; vista aérea atual.

A Rododotterbahnhof de Curitiba teve seu programa organizado segundo três edifícios prismáticos de base retangular bastante alongada. O principal deles, com 185 metros de comprimento, se apresenta como um falso monobloco, já que se trata de dois edifícios interligados por um vazio central descoberto. A parte situada junto à Avenida Affonso Camargo abriga os ônibus interestaduais e internacionais, e o pavilhão que se situa no interior do terreno contém os ônibus que servem os municípios do Estado.

Vale observar que, diferentemente da solução encontrada na maioria das rodoviárias, no Brasil, Meister destina as varandas externas dos dois blocos geminados, não para os ônibus, mas para o acesso e a recepção ao público. Os ônibus, portanto, foram acondicionados no vão central, parcialmente coberto e demarcado pela presença seriada das vigas da cobertura. Os passageiros têm acesso aos ônibus protegidos por amplas varandas internas. Esta estratégia, além de humanizar a paisagem, uma vez que retira da vista os

grandes e barulhentos veículos, estabelece, por meio das duas praças triangulares destinadas aos pedestres, uma convivência mais pacífica entre o novo edifício e o contexto urbano existente. Os terminais de ônibus foram resolvidos em dois pavimentos, sendo que a venda das passagens, sanitários públicos, os portões e as plataformas de embarque ficam no térreo e as lojas e as salas de espera no segundo andar.

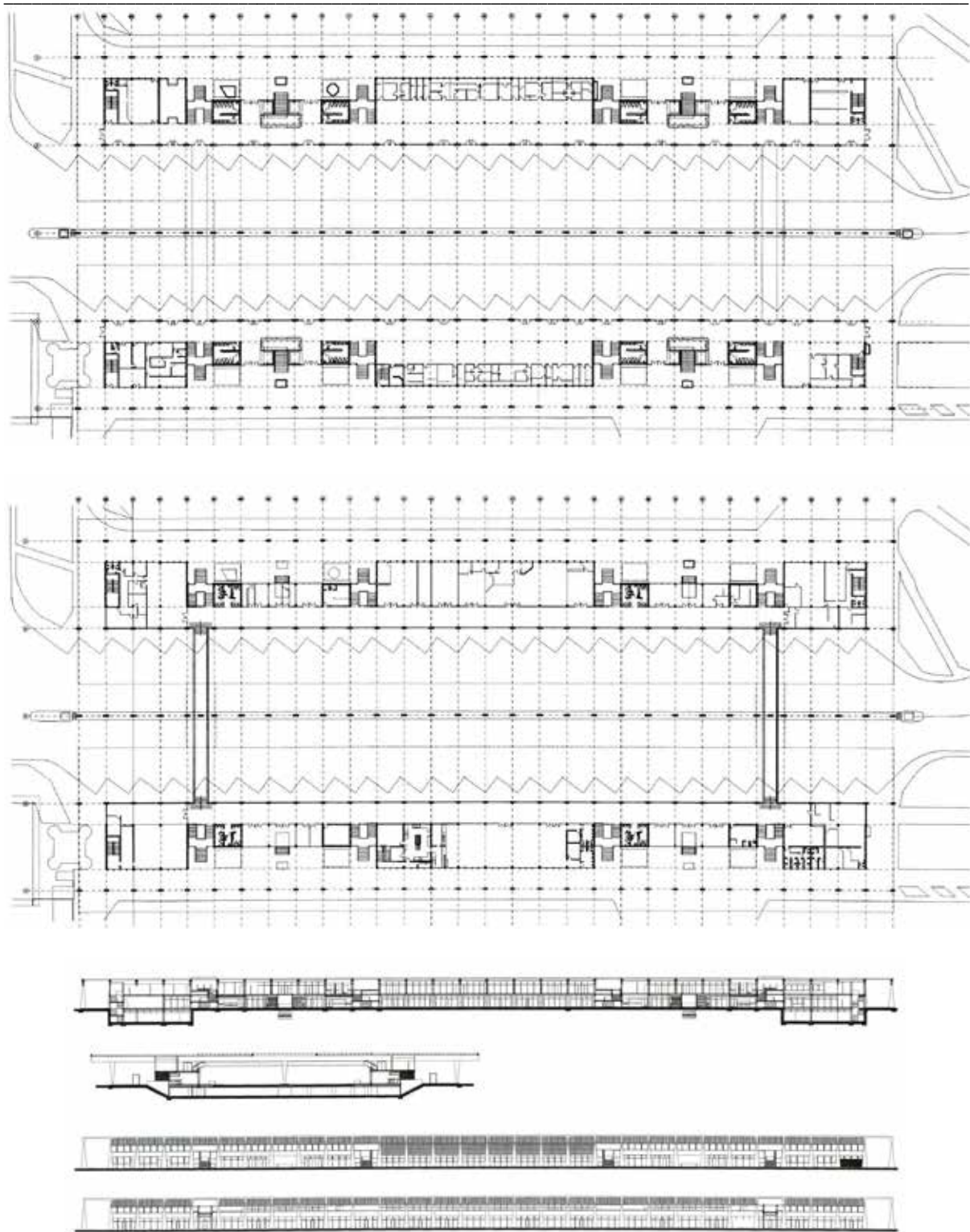


Fig.559: Rubens Meister: Rodoferrviária de Curitiba; bloco terminal interestadual e estadual; planta pavimento térreo;

Fig.560: Rubens Meister: Rodoferrviária de Curitiba; bloco terminal interestadual e estadual; planta pavimento superior;

Fig.561: Rubens Meister: Rodoferrviária de Curitiba; corte longitudinal; corte transversal; elevação interna; elevação externa.

A estrutura deste pavilhão duplo se apresenta bastante simples: vigas-calha em concreto aparente e seção em "V" que suportam cobertura autoportante constituída por telhas pré-moldadas em perfil "W", também em concreto aparente. Estas vigas, moduladas por entre vão de 6,40 metros, estão situadas em série ao longo do eixo principal do edifício, de modo a proporcionar 30 naveas transversais. Cada viga, que suporta a cobertura das duas barras geminadas, foi descansada sobre cinco pilares iguais, de modo a proporcionar quatro vãos internos e dois balanços laterais opostos entre si (varandas de acesso e circulação pública). Note-se que a vedação das faces externas das áreas funcionais surge bastante recuada da linha dos pilares, proporcionando ao longo das varandas uma espécie de loggia. Os pilares, por sua vez, conformam-se segundo duas seções retangulares iguais e centralizadas, mas giradas entre si 90 graus. Em outras palavras, o retângulo da base da coluna encontra-se alinhado paralelamente ao eixo longitudinal do edifício, enquanto o retângulo do topo, alinhado ao eixo das vigas calha, aumentando assim a área de apoio. As arestas, por sua vez, ligam os cantos dos dois retângulos, de maneira sugerir um sólido em torção.

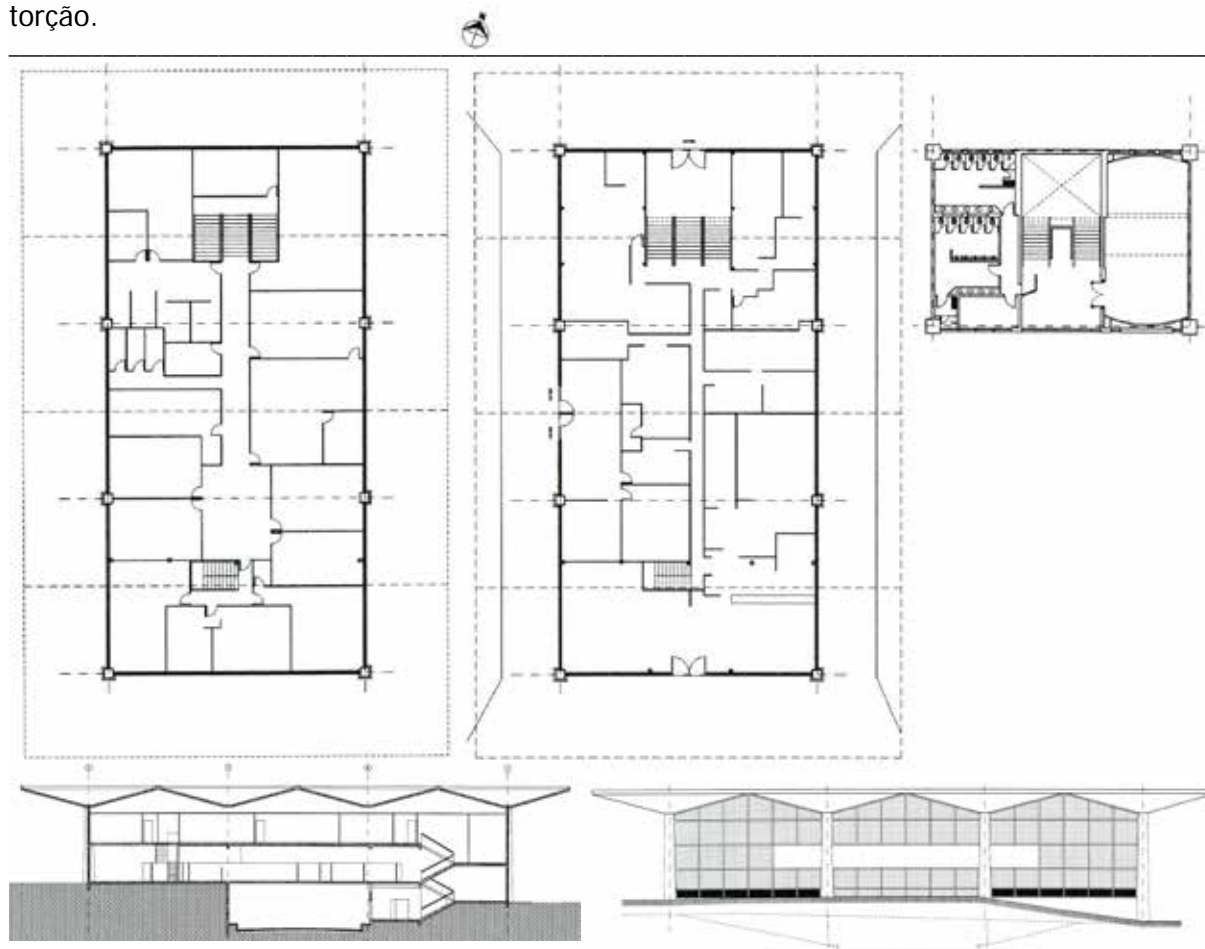


Fig. 562: Estação Rodoviária de Curitiba; pavilhão administrativo (URBS): planta pavimento superior;

Fig. 563: Estação Rodoviária de Curitiba; pavilhão administrativo (URBS): planta pavimento térreo;

Fig. 564: Estação Rodoviária de Curitiba; pavilhão administrativo (URBS): planta subsolo;

Fig. 565: Estação Rodoviária de Curitiba; pavilhão administrativo (URBS): corte longitudinal;

Fig. 566: Estação Rodoviária de Curitiba; pavilhão administrativo (URBS): elevação longitudinal.

Com 345 metros de comprimento, o edifício destinado aos passageiros ferroviários foi localizado na parte mais ampla do terreno (face sudeste), junto ao pátio de manobras das composições. Assim como nas alas destinadas aos ônibus, também conforma duas varandas paralelas e opostas entre si, protegidas pelo balanço da cobertura. Uma delas (interna) se destina ao acesso dos passageiros, e a outra (externa) ao embarque nas composições. A estrutura se apresenta como uma viga transversal bi-apoiada com um único vão livre e duplo balanço bilateral. As superfícies de vedação, aqui, alinham-se contra o eixo dos pilares.

Este longo prisma de base retangular é conectado aos terminais de ônibus por meio de um edifício menor e mais alto, o único do conjunto de edifícios a estar situado transversalmente. Também sua cobertura se mostra distinta, uma vez que, em vez das vigas calha e as telhas tipo “W”, têm-se uma casca plissada em concreto aparente, conformando quatro cálices prismáticos. Projetado para abrigar salão de exposições e serviços administrativos¹⁶⁷, este edifício apresenta-se como uma espécie de ponte, já que permite pelo seu subsolo a passagem de veículos para o pátio interno, destinado à embarque e desembarque daquele setor.

Meister havia projetado dois túneis subterrâneos que deveriam atuar como passagens de interligação entre as diferentes partes do complexo. Estes, porém, não foram construídos devido ao medo de inundação, já que todo o fundo de vale da Rodoferroviária se apresentava passível de ser atingido pelas cheias do Rio Belém.

Por ironia, as obras da Rodoferroviária, projetada por Rubens Meister, seriam concluídas por Jaime Lerner que, se tornara prefeito de Curitiba, em 1971. Por meio dos técnicos da URBS, Jaime substituiu os túneis de Meister por passarelas elevadas em concreto aparente¹⁶⁸. A comunicação visual, que seria criada por Manoel Coelho, acabaria se constituindo em modelo para outras rodoviárias do país.

Sob certos aspectos, a Rodoferroviária de Curitiba representa uma mudança sensível na forma de Meister projetar, notável por seguir uma linha racionalista própria dos arquitetos modernos alemães, como Mies van der Rohe e Walter Gropius. Embora ainda mantenha as rigorosas organizações modulares e o gosto pelas composições pavilhonares, observa-se, aqui, pela primeira vez na obra de Meister, a utilização do concreto aparente e a crua expressão do sistema estrutural, duas expressões próprias da arquitetura de cunho brutalista que se firmava em São Paulo, com grandes repercussões em Curitiba. Além disso, nota-se também a utilização de muros em tijolos à vista em amarração, construídos ao gosto de Mies van der Rohe, mas adequado aos padrões brutalistas oferecidos por Le Corbusier em seu período pós II Guerra Mundial. Há também o surgimento de algumas massas de cores contrastantes aplicadas contra certas superfícies, ações utilizadas tanto por Le Corbusier como Vilanova Artigas. Por fim, embora de forma mais limpa e geométrica, a torção dos pilares isentos, acima comentados, conduz às experiências de Artigas, realizadas desde finais da década de 1950.

Esta incursão brutalista voltará a ser percebida em obras posteriores do arquiteto, como por exemplo: a Sede Administrativa Banco do Estado do Paraná Banestado, construída em Curitiba, em 1975; o Centro de Atividades do SESC (1980), conhecida como SESC da Esquina, também construída em Curitiba e, a Eletromotores WEG (1982), indústria construída em Jaraguá do Sul, Santa Catarina. Além dos materiais em estado bruto e do concreto aparente, todas apresentam não só uma nova noção de peso, mas também uma linguagem plástica que opta pelas massas opacas em detrimento da transparência, ou seja, ações bastante distintas das que Meister costumava utilizar.



Fig.567: Rubens Meister: Sede Administrativa Banco do Estado do Paraná Banestado, construída em Curitiba, em 1975;

Fig.568: Rubens Meister e Elias Lipatim Furman: Centro de Atividades do SESC (1980), conhecido como SESC da Esquina, também construído em Curitiba

Fig.569: Rubens Meister: Eletromotores WEG (1982), indústria construída em Jaraguá do Sul, Santa Catarina

16.11) PAVILHÃO DA PISCINA DO CLUBE CURITIBANO:.....1969

Curitiba: Av. Getúlio Vargas, nº2.857, Água Verde.

Luiz Forte Netto
José Maria Gandolfi
Vicente de Castro
Orlando Busarello
Dilva Cândido Slomp Busarello

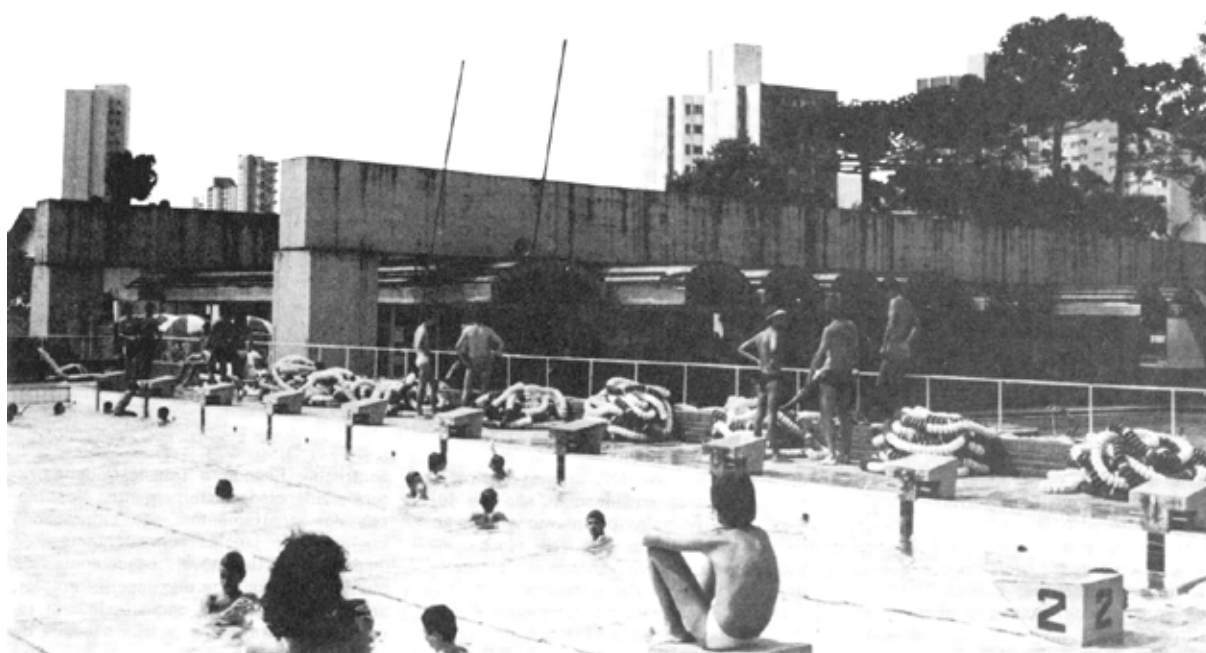


Fig.570: vista do pavilhão da piscina retirada da área elevada da piscina olímpica (competições). Destaque para a estrutura em par de vigas protendidas que sustentavam, por meio de tirantes, uma cobertura conformada por abóbadas metálicas.

A sede social do Clube Curitibano, situada em amplo terreno no Bairro Água Verde, fora realizada pelo escritório Forte & Gandolfi, em 1966. Na época, a sociedade entre Forte Netto e José Maria Gandolfi era complementada por Roberto Luiz Gandolfi e Vicente de Castro. Segundo análises anteriores aqui realizadas, a encomenda viera em decorrência do Santa Mônica Clube de Campo, projeto de concurso vencido pelo escritório Forte & Gandolfi, ainda em 1962, o primeiro da dupla paulista em Curitiba.

Por ocasião do Pavilhão da Piscina do Clube Curitibano¹⁶⁹, além de Vicente de Castro, a sociedade Forte & Gandolfi contava agora com os arquitetos Orlando e Dilva Busarello, casal que ali trabalhava desde os tempos de estudantes do CAU UFPR. Roberto Gandolfi deixara o escritório, em 1966, para pouco depois estabelecer sociedade com José Sanchotene (1967/ 1968). Depois disso alçaria vôo solo, associando-se à Lubomir Ficinski Dunin apenas para a realização de alguns concursos de arquitetura¹⁷⁰.

O Pavilhão da Piscina, portanto, vinha em decorrência do primeiro projeto realizado para o clube, em 1966. Destinava-se aos jovens, uma vez que estes entendiam ser a sede principal um tanto solene para as atividades casuais diárias. O programa abrangia: hall, três grandes salões de uso múltiplo, bar e cozinha, vestiários para piscina, assistência médica e salas para condicionamento físico.

A área prevista apresentava-se segundo uma estreita faixa de terra situada entre a piscina (já existente) (face sul) e lotes vizinhos (face norte), voltados para a Av. Getúlio Vargas e ocupados por residências de moradores do bairro¹⁷¹. Uma pequena rua sem saída, derivada da Av. Getúlio Vargas, permitiria acesso independente ao novo edifício, tanto para associados quanto para os serviços do clube.



Fig.571: foto aérea retirada do *Google Earth*, apresentando a condição atual da sede do Clube Curitibano. o círculo demarca a localização do pavilhão da piscina.

Fig.572: foto aérea retirada do *Google Earth*, apresentando com maiores detalhes a condição atual do Pavilhão da Piscina.

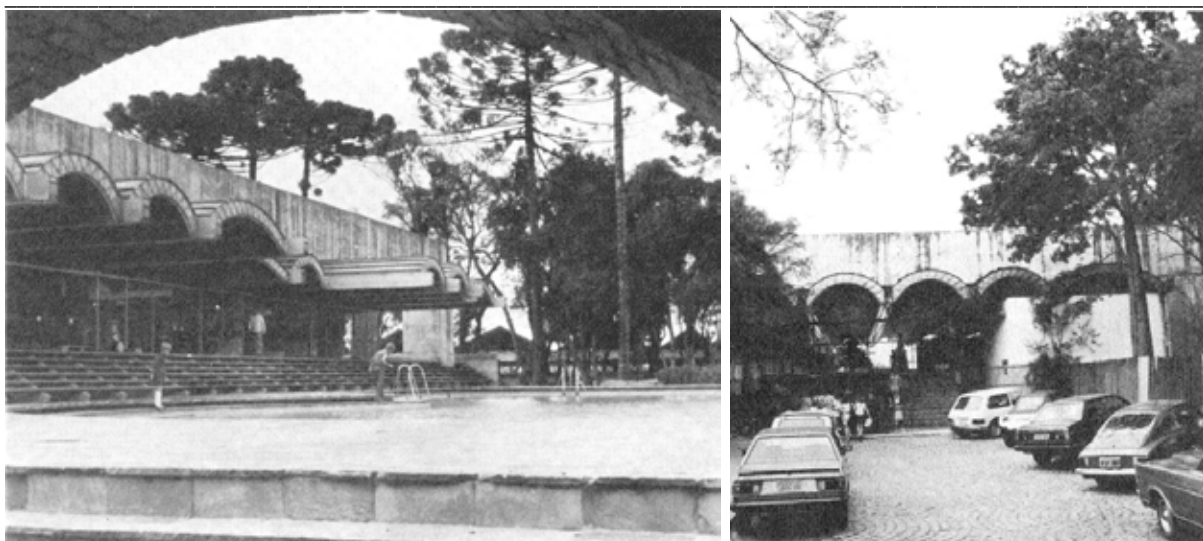


Fig.573: vista do pavilhão, retirada da piscina de recreação. Destaque para a estrutura em concreto protendido que suspende cobertura em abóbadas metálicas.

Fig.574: vista do Pavilhão da Piscina do Clube Curitibano, retirada da rua de acesso externo.

O edifício de forma retangular é organizado em dois pavimentos, de modo a que o térreo permaneça elevado apenas meio nível em relação à pequena rua de acesso e à piscina. Neste nível superior foram instalados as partes mais nobres do programa, como o hall, os salões (jogos, festas e restaurante) e o bar. No subsolo, que é resolvido semi-enterrado, de modo a não perder iluminação e ventilação naturais, estão situados os serviços de apoio à piscina, como: vestiários, salas para musculação e motores para filtragem da água. Por meio de escada lateral, escavada no terreno, os vestiários têm acesso às piscinas.

Para atender festas especiais, os três salões foram organizados de forma a poderem ser unificados em um único espaço. Para isso, optou-se por uma estrutura que permitisse não só transparência para a piscina, mas um amplo vão livre, desimpedido de colunas. Semelhante à estratégia adotada por Lina Bo Bardi no MASP, em São Paulo, utilizou-se aqui também um par de vigas paralelas em concreto protendido, orientadas segundo o maior vão

(leste/oeste) e apoiadas contra colunas externas ao corpo do edifício. Estas duas grandes vigas suspendem, por meio de tirantes metálicos, uma série de vigas calha metálicas, situadas transversais ao eixo longitudinal do edifício de forma a produzir distintos balanços bilaterais. Contra estas, por sua vez, foram fixados arcos metálicos treliçados, de diferentes raios, revestidos na face superior por chapa metálica curva e forrados por ripas de madeira. Na face norte do edifício projeta-se, sob o balanço da cobertura em abóbadas metálicas, dois volumes cúbicos e opacos, de tamanhos diferentes: o menor abriga sanitários públicos e o maior a cozinha. No vão livre situado entre estes ocorre a escadaria de acesso, voltada para a ruazinha acima mencionada.

Infelizmente, hoje o edifício encontra-se inteiramente descaracterizado, como bem comprovam as fotos aéreas retiradas do Google Earth. Observa-se que foi instalada uma segunda cobertura sobre a estrutura existente, eliminando-se os balanços e as abóbadas metálicas.

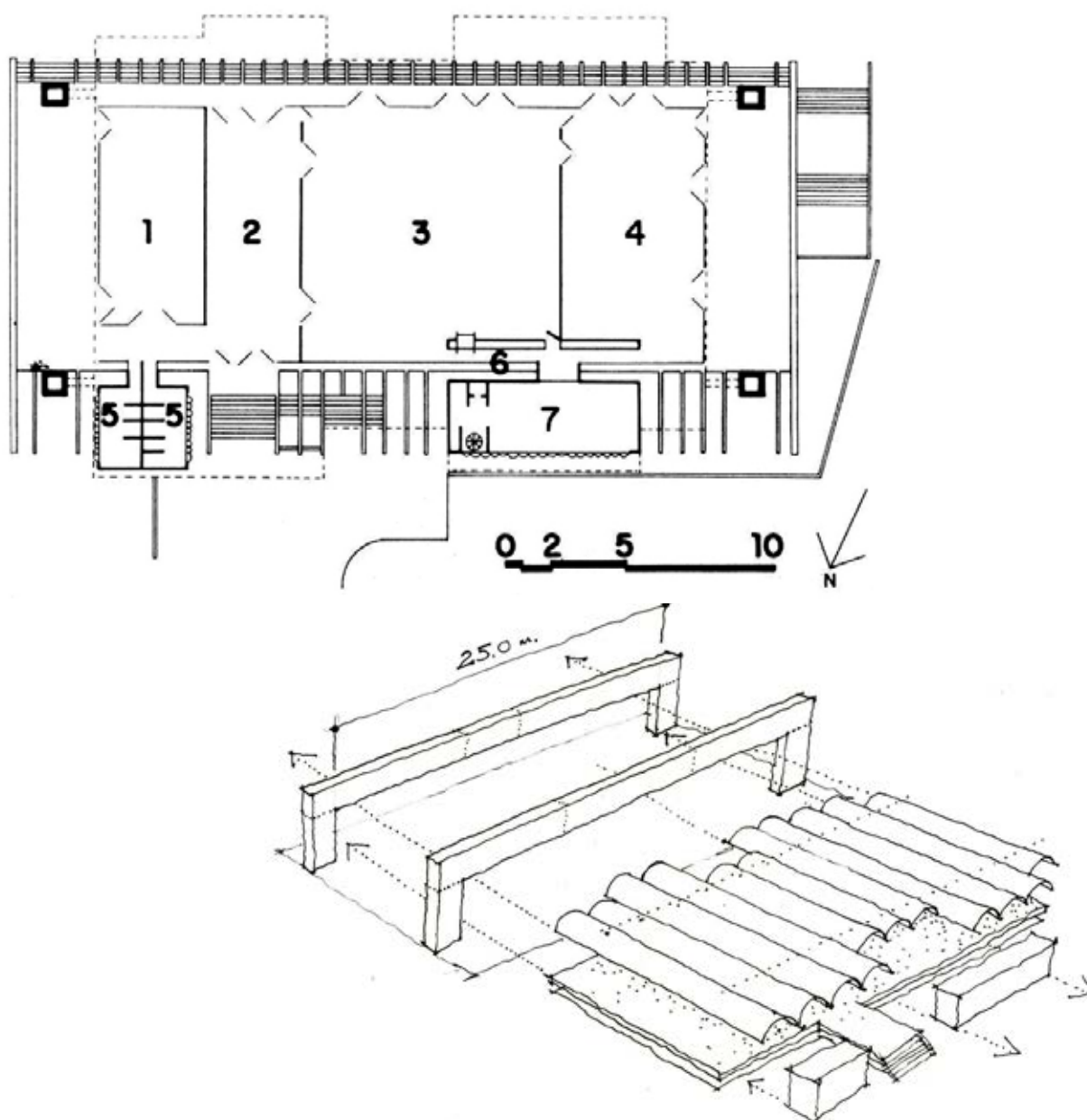


Fig.575: planta térreo Pavilhão da Piscina: 1) salão de jogos; 2) hall; 3) salão de festas; 4) restaurante; 5) sanitários; 6) buffet; 7) cozinha.

Fig.576: Pavilhão da Piscina do Clube Curitibano: esquema representando a organização da estrutura do edifício.

16.12) CONCURSO BANCO DO BRASIL DE CAXIAS DO SUL:.....1970

Caxias do Sul, RS; Rua Marquês do Herval esquina Rua Sinimbu .

1º prêmio

Luiz Forte Netto

José Maria Gandolfi

Roberto Luiz Gandolfi

Joel Ramalho Júnior

Vicente de Castro



Fig.577: vista da Agência do Banco do Brasil de Caxias do Sul, situada em frente à Praça Dante Alighieri.

Fig.578: o edifício, que foi resolvido mediante a tipologia “torre sobre embasamento”, caracteriza-se pela presença de dois pilones laterais, responsáveis por abrigar escadas e elevadores. Estes, por sua vez, suportam as lajes dos andares tipo, que se projetam em balanços opostos entre si (frontal e posterior).

Em meados de 1970, o Banco do Brasil promove concurso de anteprojetos para sua sede, na cidade de Caxias do Sul. O programa, que abrangia uma agência bancária e escritórios administrativos da Estatal, totalizava cerca de 8.000m.² de área. O complexo terreno em questão mostrava-se pequeno para uma solução horizontal. O concurso foi vencido por uma equipe do Paraná: Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi, Joel Ramalho Júnior e Vicente de Castro. O anteprojeto vencedor, que propunha um edifício de 15 pavimentos foi, em seguida, desenvolvido e detalhado e construído dentro dos rigores determinados pelos arquitetos.

Entretanto, embora a importância do concurso, não se encontrou nas revistas especializadas da época maiores informações sobre o assunto, tais como: composição da comissão julgadora, número de trabalhos participantes e data da divulgação da ata. Os próprios arquitetos que venceram o concurso, além de não mais possuírem documentos oficiais sobre o evento ocorrido a 40 anos, não se recordam dos detalhes, confirmando apenas tratar-se de um concurso nacional organizado pelo Departamento Regional do IAB¹⁷².

Porém, pesquisas realizadas por este autor sobre este mesmo concurso revelaram que, além do já citado 1º lugar, outras equipes de Curitiba também conquistariam expressivas premiações. Na realidade, quatro dos cinco prêmios finais foram destinados a arquitetos de Curitiba, resultado que, para as condições provincianas verificadas na cidade, naquele momento, se mostra no mínimo curioso: 1º lugar para Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi, Joel Ramalho Júnior e Vicente de Castro¹⁷³; 2º lugar para Sergio Scheinkmann¹⁷⁴; 4º lugar para Alfred Willer, José Sanchotene e Oscar Mueller e, finalmente, 5º lugar para Manoel Coelho e Ricardo dos Santos¹⁷⁵.

Note-se que, na equipe vencedora estão os quatro arquitetos imigrados de São Paulo: Forte, irmãos Gandolfi e Ramalho Júnior. Todos os participantes das demais equipes premiadas são jovens arquitetos de Curitiba, formados nas primeiras turmas do CAU UFPR e, em maior ou menor grau, haviam não só recebido influência dos paulistas¹⁷⁶, como herdado o gosto pela sistemática participação em concursos de arquitetura. Lembre-se que, pouco antes (1969), Forte, irmãos Gandolfi e Ramalho Jr¹⁷⁷, haviam se classificado em 2º lugar no concurso para o Parque de Exposições Agro Industriais do Rio Grande do Sul¹⁷⁸.

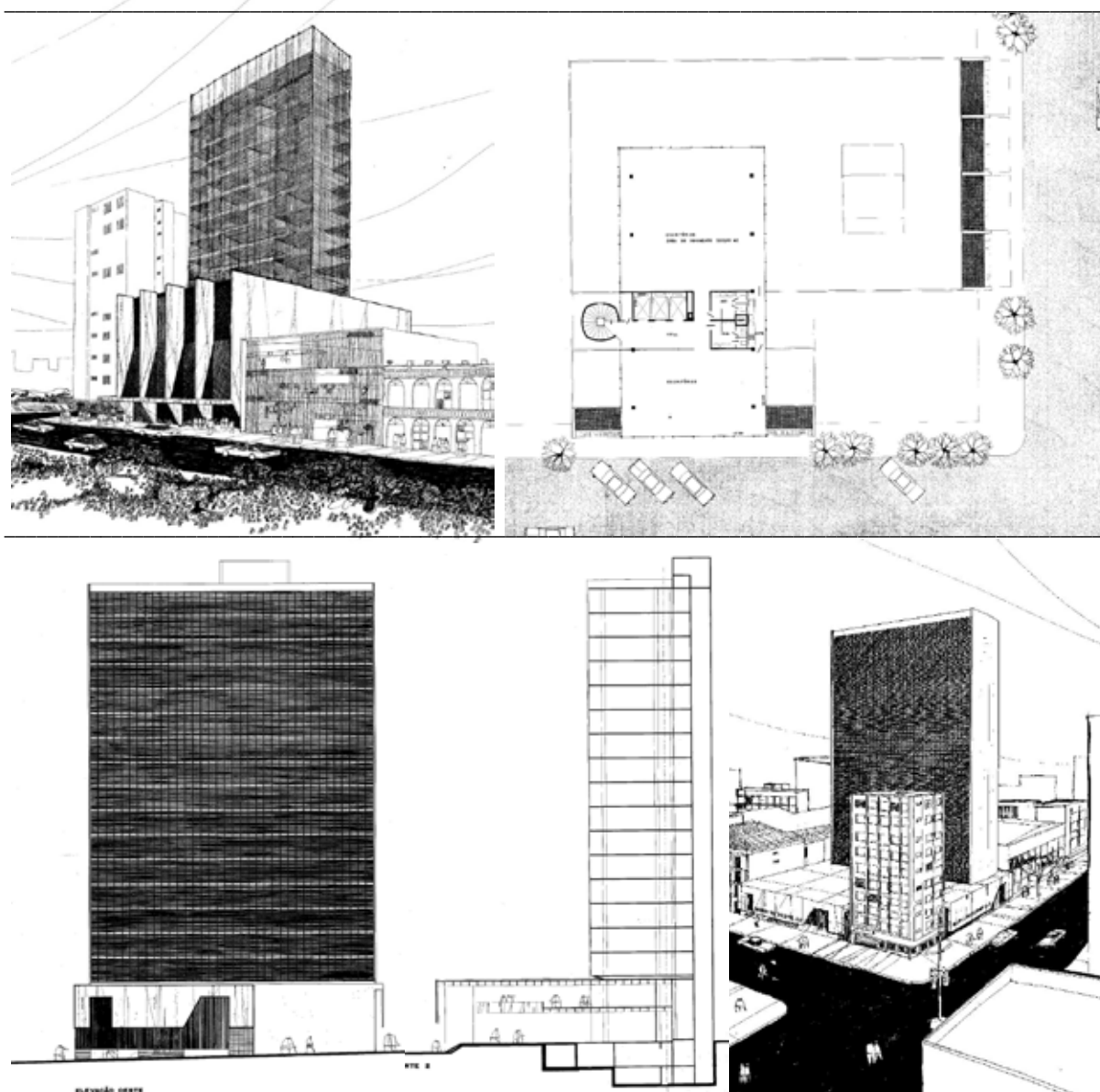


Fig.579: 2º lugar agência Banco do Brasil de Caxias do Sul: Sergio Scheinkmann; perspectiva da Rua Sinimbu e planta tipo.

Fig.580: 5º lugar agência Banco do Brasil de Caxias do Sul: Manoel Coelho e Ricardo dos Santos; elevação frontal; corte transversal e perspectiva esquina das ruas Marques do Herval e Sinimbu.

Vale aqui, portanto uma análise mais detalhada do projeto premiado, a começar pelo lugar, um intrincado terreno em forma de “L”, situado de maneira a envolver um edifício existente, de dez pavimentos, localizado na esquina¹⁷⁹. Dito de outra forma, os dois extremos deste “L” fazem frente para duas ruas que se cruzam em 90 graus: a Rua Marquez do Herval (face oeste) e a Rua Sinimbu (face sul), situada cerca de 1,5m. abaixo da primeira. Os arquitetos consideraram a Rua Marques do Herval mais importante que a Sinimbu, uma vez que esta se abre para a Praça Dante Alighieri, amplo espaço arborizado para onde também se volta a histórica catedral da cidade. Além de escritórios com vista desimpedida, a praça propiciaria uma perspectiva integral do novo edifício que, também deveria agir como um símbolo da Estatal, na cidade.

O edifício é resolvido segundo a tipologia “torre sobre embasamento”. A base, que assume a forma do terreno, contém a agência bancária na perna do “L” voltada para a Sinimbu, e o hall de acesso à torre de escritórios, na outra perna, aberta para a Praça Dante Alighieri.



Fig.581: foto aérea retirada do *Google Earth* representando a implantação da agência do Banco do Brasil de Caxias do Sul, RS. Ao centro a Praça Dante Alighieri e ao sul desta, a Rua Sinimbu. Na face leste da Praça está a Rua Marques do Herval.

Fig.582: ao sul da Praça está a Catedral de Caxias do Sul. O terreno da agência do Banco do Brasil conforma um “L” em que cada um dos braços se volta para ruas diferentes. A torre de escritórios foi localizada de frente para a Praça e a agência bancária, por sua vez, para a Rua Sinimbu. Na esquina encontra-se um edifício de dez pavimentos, pertencente a terceiros.

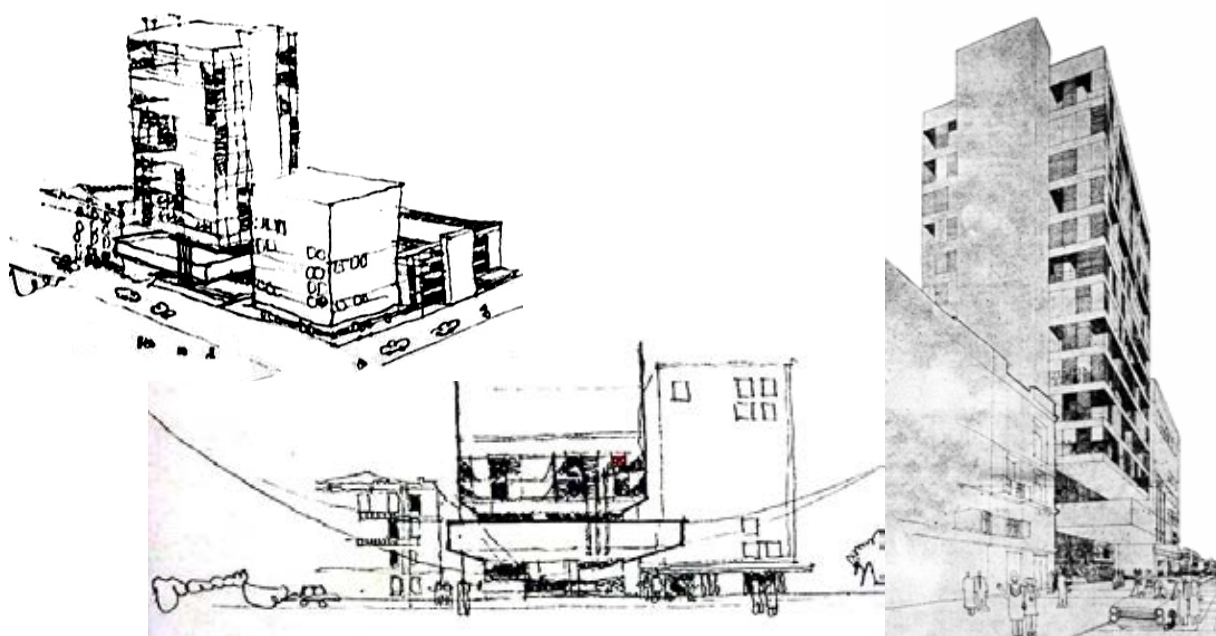


Fig.583: 1º lugar; croqui demonstrando a conformação do edifício. Observar edifício existente junto à esquina.

Fig.584: croquis representando a fachada do edifício junto à Rua Marques do Herval. Marquise em balanço marca o acesso.

Fig.585: perspectiva com observador junto à Marques do Herval, rua que tangencia a Praça Dante Alighieri.

A agência bancária, resolvida em cinco pavimentos mais subsolo para garagem, ocupa o lote de divisa a divisa, porém, de maneira a permitir a existência de longas fendas laterais ventilantes. As lajes retangulares dos dois pisos intermediários se apóiam contra quatro pares de pilares, de modo a permitir dois vazios laterais internos. A laje plana de cobertura, por sua vez, resolvida como uma grelha sob módulos quadrados, parcialmente recoberta por domos translúcidos, vence o vão sem apoios intermediários. Nas empenas cegas laterais, que coincidem com os grandes vazios internos, observam-se painéis escultóricos em alto relevo, de autoria dos arquitetos, compostos por peças em concreto aparente. Aliás, além da estrutura do edifício (empenas cegas laterais, vigas, lajes, pilares), também parapeitos e escadas foram mantidos em concreto aparente, o material onipresente.

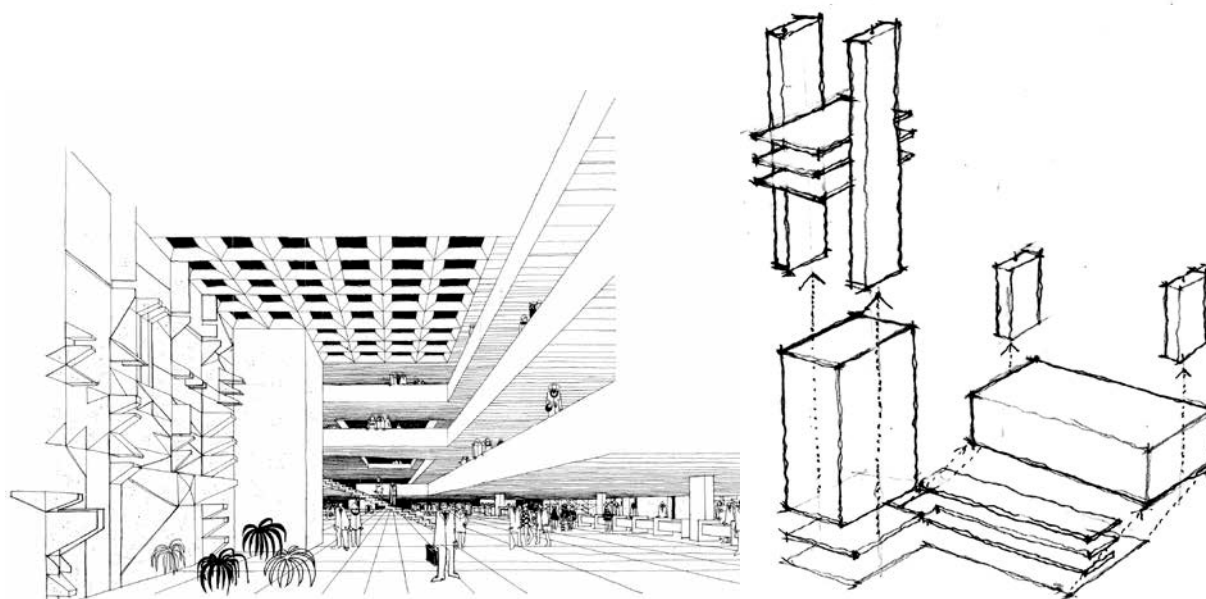


Fig.586: (sup. esq.) Agência Banco do Brasil de Caxias do Sul: vista do vazio interno. Observar laje nervurada da cobertura, recoberta por domos translúcidos. O concreto aparente prevalece.

Fig.587: (sup. centro) concurso Banco do Brasil de Caxias do Sul: vista da fachada da Agência voltada para a Rua Sinimbu.

Fig.588: (sup. dir.) concurso Banco do Brasil de Caxias do Sul: 1º prêmio; esquema estrutural do pavimento tipo.

Fig.589: (inf. esq.) conc. Banco do Brasil de Caxias do Sul: 1º lugar: perspectiva representando o espaço da agência bancária.

Fig.590: (inf. dir.) conc. Banco do Brasil de Caxias do Sul: esquema morfológico representando as partes do edifício.

O maior destaque fica por conta da torre de escritórios, que teve sua estrutura resolvida mediante a presença de dois pilones laterais, comprimidos contra as divisas do terreno de forma a permitir um vão livre interno de cerca de 20 metros. Enquanto o pilone situado na face norte abriga dois elevadores e uma escada contra incêndios, o da face sul

comporta sanitários, *shaft* e sala para ar condicionado (*fancoil*). Os pavimentos tipo se estruturam por meio de lajes nervuradas que descansam sobre pares de vigas protendidas transversais, apoiadas nos extremos dos dois pilones. Note-se que as lajes nervuradas se lançam em balanço frontal e posterior, de sorte a que os quatro cantos da caixa envidraçada permaneçam livres de apoios. Não há a presença de brises solares.

Esse sistema estrutural baseado na redução do número de apoios que, por sua vez, compõem ocos e capazes de abrigar outras funções (circulação vertical e serviços de apoio), ao qual se pode denominar de “super citrohan”, já havia sido empregado por Zenon Lotufo e Ubirajara Ribeiro, em 1963, no Edifício Sede do Sindicato dos Trabalhadores das Indústrias de Energia Elétrica, construído em São Paulo. Porém, diferentemente do Banco do Brasil de Caxias do Sul, a torre da sede do Sindicato foi bastante recuada do alinhamento predial, a ponto do embasamento obstruir sua percepção de quem da rua observa.

Em ambos os edifícios percebe-se a aplicação do conceito de “espaço servidor X espaço servido”, de Louis Kahn, noção que propõem a criação de espaços de serviço bastante contidos e estrategicamente localizados a fim de permitir que o espaço protagonista se mantenha livre de empecilhos funcionais e, portanto, totalmente flexível.

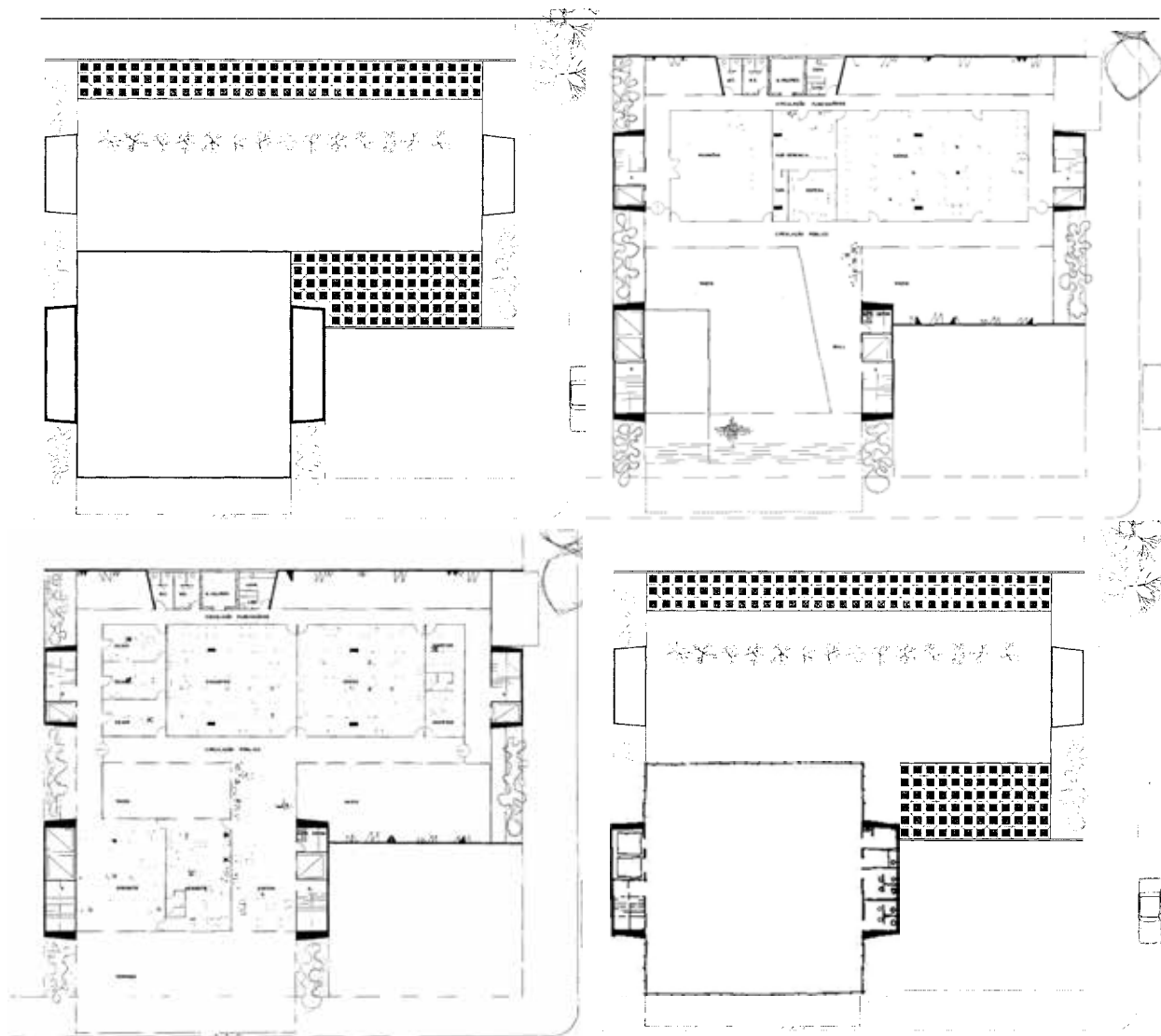


Fig.591: 1º lugar (L. Forte Netto, José M. Gandolfi, Roberto Gandolfi, J. Ramalho Jr. e Vicente de Castro; planta de cobertura;

Fig.592: 1º lugar; planta 1º mezanino (agência bancária);

Fig.593: (inf. esq.) conc. Banco do Brasil de Caxias do Sul: 1º lugar; planta 2º mezanino.

Fig.594: (inf. dir.) conc. Banco do Brasil de Caxias do Sul: 1º lugar; planta pavimento tipo.

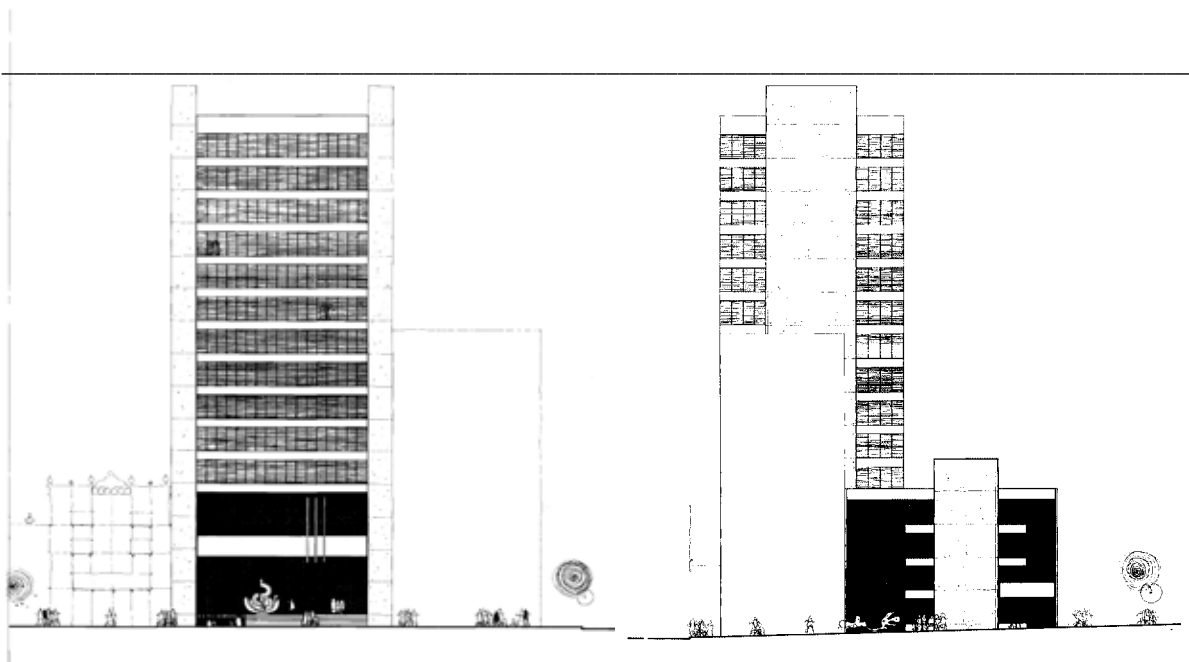


Fig.595: 1º prêmio; elevação Rua Marques do Herval; **Fig.596:** 1º prêmio; elevação Rua Sinimbu; **Fig.597:** 1º prêmio; corte transversal à torre de escritórios; **Fig.598:** 1º prêmio; corte longitudinal à torre de escritórios.

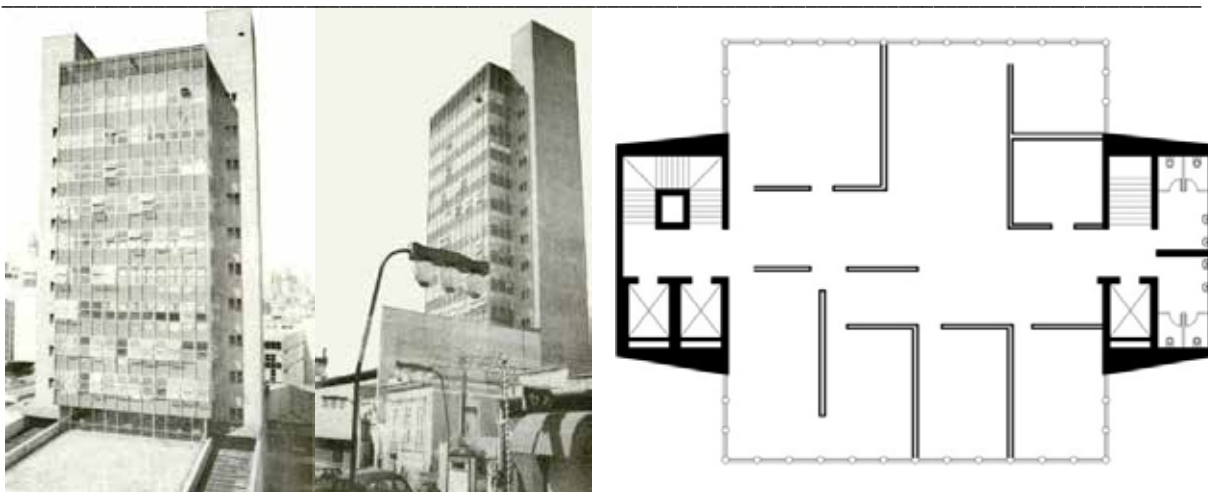


Fig.599/Fig.600: Zenon Lotufo e Ubirajara Ribeiro, Sindicato dos Trabalhadores das Indústrias de Energia Elétrica, 1963, SP.

16.13) CONCURSO ESTÁDIO DE FUTEBOL DO PARANÁ (PINHEIRÃO):.....1970

Curitiba, Av. Victor Ferreira do Amaral/ Bairro do Tarumã.

1º prêmio

José Hermeto Palma Sanchotene

Alfred Willer

Oscar Mueller

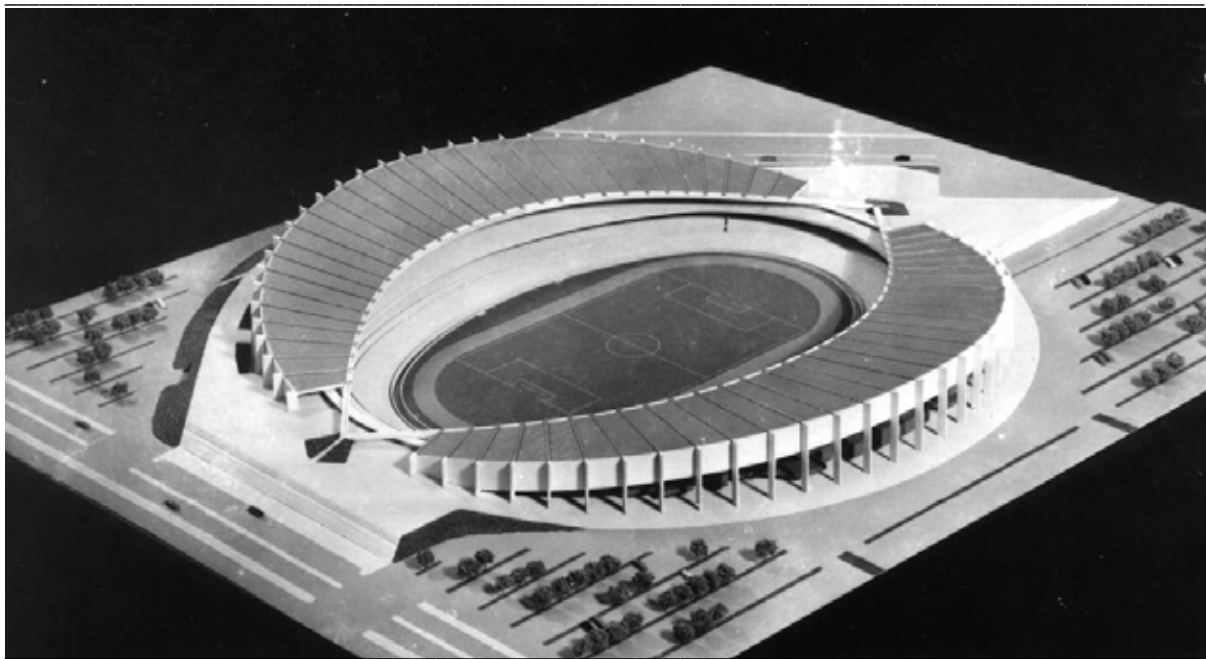


Fig.601: fotografia da maquete do projeto vencedor do concurso para o Estádio de Futebol do Paraná, ocorrido em finais de 1970. A equipe era constituída pelos arquitetos de Curitiba: José Hermeto Palma Sanchotene, Alfred Willer e Oscar Mueller.

Embalada pela vitória brasileira na Copa do Mundo do México, ocorrida em 1970, a Federação Paranaense de Futebol promove, em meados daquele mesmo ano, concurso de anteprojetos visando um novo estádio para Curitiba¹⁸⁰. O departamento regional do IAB Paraná, que organiza o evento, define o seguinte programa: um estádio de futebol com pista olímpica e capacidade para 120.000 espectadores; infra-estrutura de apoio aos participantes; acomodações para a Federação Paranaense de Futebol (FPF) e administração do estádio; acomodações para a justiça desportiva; estacionamento para cerca de 3.700 veículos; áreas comerciais para arrendamentos e áreas a serem transferidos à municipalidade (Escola de Educação Física, cancha para futebol de salão e área de 5.000m.² cujo uso não foi especificado). Além disso, o projeto deveria prever a execução da obra em duas fases distintas, sendo a primeira capaz de acomodar um público de 40.000 a 55.000 pessoas. A área construída totalizava 125.000m.².

A área destinada ao estádio localiza-se no Bairro Tarumã, região leste de Curitiba onde já se encontram instalados outros equipamentos esportivos de porte, como o Ginásio do Tarumã e o Jockey Clube. O terreno bastante plano e em forma de um triângulo retângulo apresenta as seguintes divisas: ao norte a Av. Victor Ferreira do Amaral (principal via de acesso); a oeste a Rua Eng. Farid Surugi e a sudeste um pequeno rio em diagonal, ladeado por ruas de acesso local.

A comissão julgadora foi composta pelos seguintes arquitetos: Marcos Konder Netto (IAB/RJ); Marcelo Fragelli (IAB/SP); Cyro C. de Oliveira Lyra (IAB/PR); Leo Grossman (IAB/PR) e o engenheiro Euro Brandão (1924-2000), representante da FPF. Além de suas atividades liberais, Oliveira Lyra e Leo Grossman eram também professores do CAU UFPR.

Embora de âmbito nacional, apenas 16 equipes enviaram trabalhos. Após as devidas

análises, a comissão apontou os seguintes premiados: 1º lugar: (Curitiba) José Sanchotene, Alfred Willer e Oscar Mueller; 2º lugar: (Curitiba): Lubomir Ficinski Dunin, Luiz Augusto de Araújo Amora, Roberto Martins de Albuquerque; 3º lugar: (Curitiba) Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi, Joel Ramalho Júnior e Vicente de Castro; 4º lugar: (?) Flávio de Oliveira Ferreira; 5º lugar: (Rio de Janeiro) Carlos Porto¹⁸¹, Luiz C. Neves, Pedro P. Machado, Sérgio Porto.



Fig. 602: foto aérea retirada do *Google Earth* representando a localização do Estádio Pinheirão, no tecido urbano da cidade. À oeste verifica-se a Linha Verde (antiga BR 116) e ao norte o Jóquei Clube. A Av. Victor Ferreira do Amaral (no centro da imagem), faz a ligação leste/oeste.

Fig. 603: Foto aérea retirada do *Google Earth* representando as condições atuais do Estádio Pinheirão, que teve seu projeto original parcialmente construído e bastante modificado

Três equipes de Curitiba, portanto, encabeçam as premiações concedidas. Todas são constituídas por arquitetos dedicados a esse tipo de concorrência. Embora aqui estejam conformados em grupos distintos, já haviam trabalhado juntos em concursos anteriores. Lubomir Ficinski Dunin, por exemplo, realizara o Kursaal (1965) com Forte, irmãos Gandolfi e Jaime Lerner. Um ano depois, com Roberto Luiz Gandolfi, venceria o concurso para o Teatro Municipal de Campinas (1966). Sanchotene, por sua vez, trabalhara por alguns anos no escritório Forte & Gandolfi e, mais tarde, realizara concursos associado a Forte Netto¹⁸² e, pouco depois, a Roberto Gandolfi. O melhor exemplo dessas parcerias está nas duas fases do concurso para a sede da Petrobrás, do Rio de Janeiro (1967/1968). Aqui, portanto, observa-se o que esta Tese denominou de Grupo do Paraná, ou seja, um grupo de arquitetos de formações semelhantes que, ora concorrendo entre si, ora associados, repensam os aspectos da arquitetura brasileira e sua adequação às necessidades sociais da época.

Vale aqui, portanto, uma breve análise do trabalho melhor avaliado. Com o intuito de concentrar a maior quantidade de pessoas em torno do campo, opta-se por arquibancadas elípticas. No entanto, em vez de utilizar uma única elipse como fonte geradora de referências geométricas, os arquitetos lançam mão de duas destas, sobrepostas e deslocadas de forma a criar uma terceira menor e centralizada (ver esquema anexo). A subtração da figura central (espaço destinado ao campo gramado) resulta em duas meias luas contrapostas ligadas por apenas dois pontos. Esta estratégia geométrica possibilita uma maior extensão das arquibancadas nos pontos de observação mais desimpedidos, ou seja, próximos às duas laterais do campo. Tem-se, portanto, uma maior concentração de espectadores justamente no trecho de melhor visibilidade. Outro aspecto interessante estava no fato de que arquibancadas mais largas proporcionavam, sob estas, espaços mais amplos para a locação de centros comerciais e partes do programa solicitado. Princípio semelhante já havia sido utilizado por Forte e irmãos Gandolfi no Ginásio do Círculo Militar¹⁸³, em 1966.

Na proposta vencedora, o estádio encontra-se semi enterrado. O primeiro anel de arquibancadas, que se apresenta menor e mais próximo ao campo, acomoda-se logo abaixo do nível de acesso. As duas meias luas com as arquibancadas superiores são acessadas não

só pelas duas dezenas de escadarias, mas também pelas duas rampas posteriores, situadas junto aos contrafortes de apoio da cobertura. Estas nascem junto aos dois acessos principais, próximo ao ponto em que os dois pares de tirantes são ancorados.

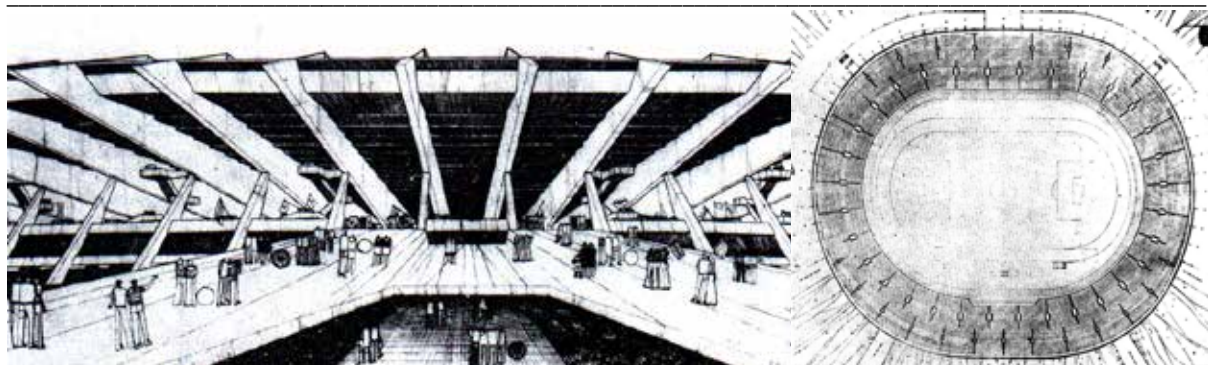


Fig. 604: 2º prêmio: Lubomir Ficinski Dunin, Luiz Augusto Amora e Roberto Martins de Albuquerque (perspectiva e planta);

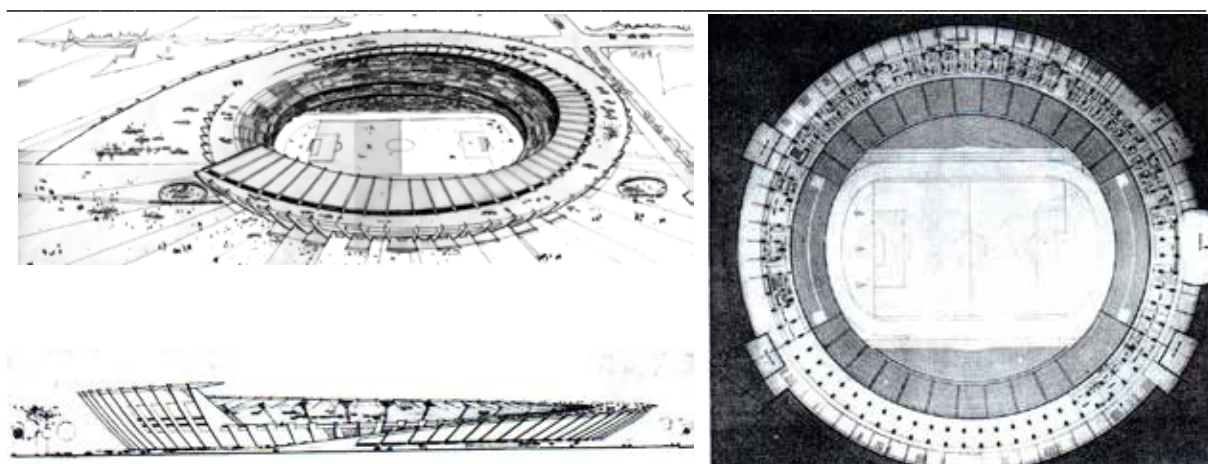


Fig. 605: 3º prêmio concurso Pinheirão: Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Gandolfi, Joel Ramalho Jr. e Vicente de Castro. Perspectiva; planta nível térreo e elevação. Organização circular com rampa helicóide e arquibancadas crescentes.

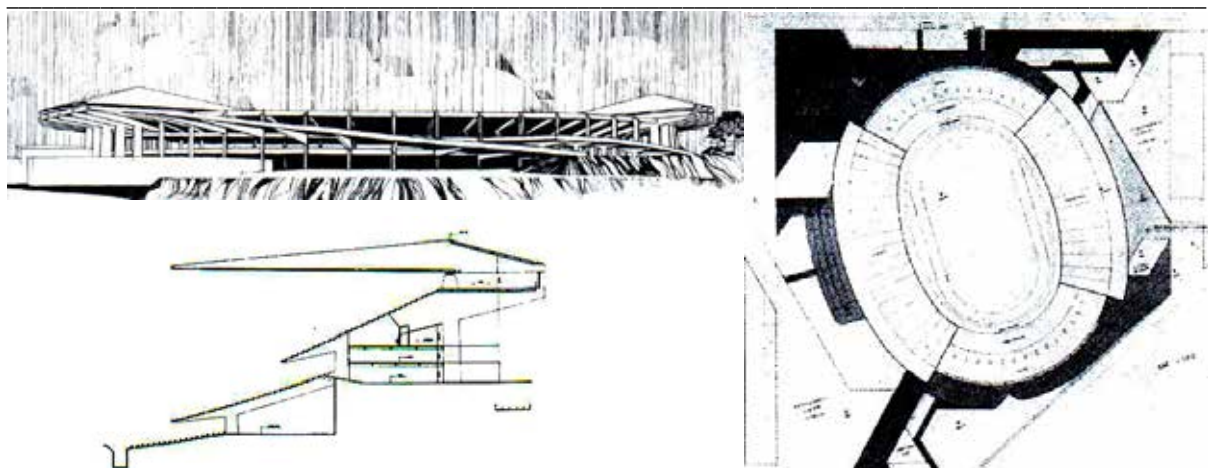


Fig. 606: 4º prêmio concurso Estádio Pinheirão: Flávio de Oliveira Ferreira; perspectiva, implantação e corte transversal.

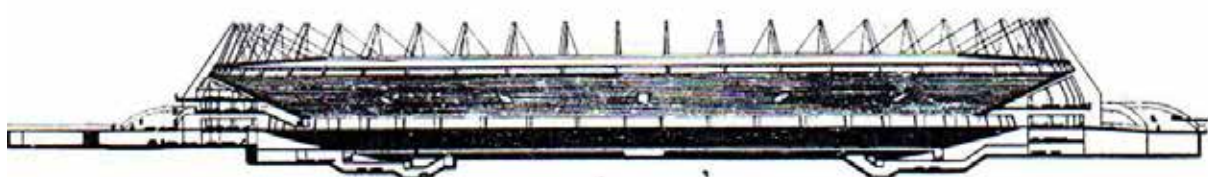


Fig. 607: 5º prêmio concurso Estádio Pinheirão: Carlos Porto, Luiz C. Neves, Pedro Machado e Sérgio Porto. Corte transversal.

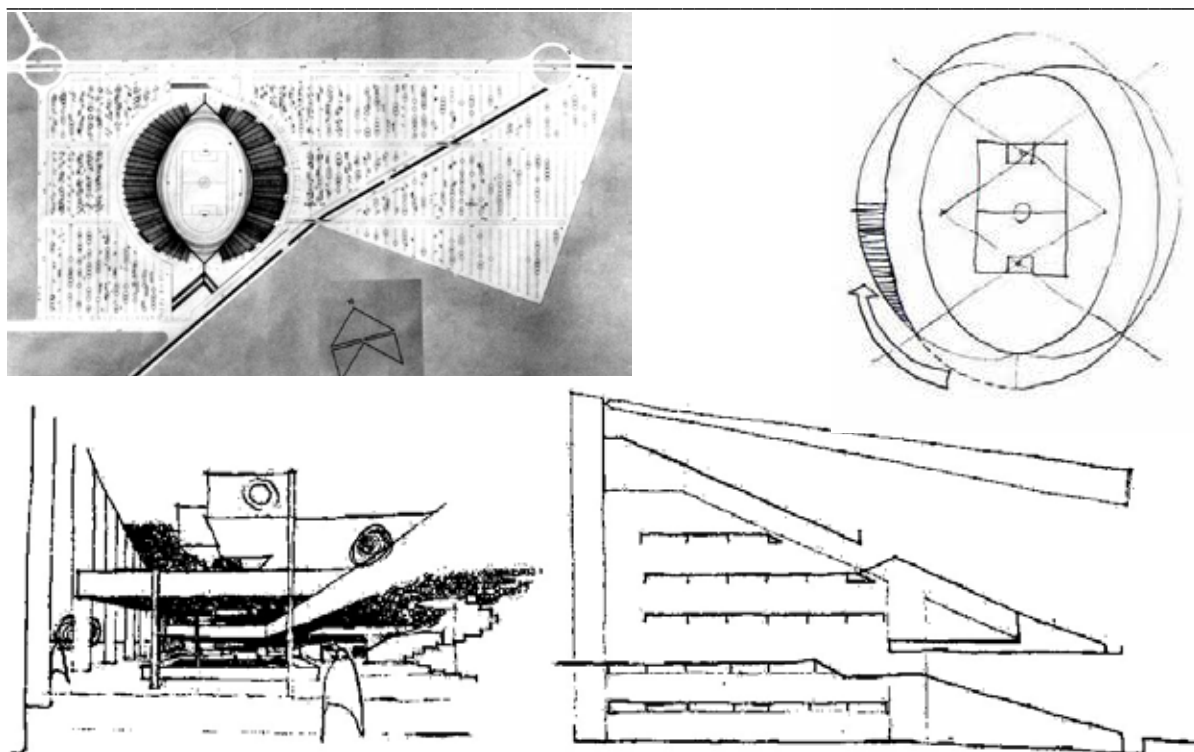


Fig. 608: 1º prêmio: José Sanchotene, Alfred Willer e Oscar Mueller. Implantação geral. Os arquitetos sugeriram a desapropriação de outras áreas anexas, a fim de aumentar a área de estacionamento. Outra sugestão estava na criação de uma avenida ocupando as duas margens do canal, como via alternativa de ligação do estádio ao centro da cidade.

Fig. 609: 1º prêmio; esquema da organização geométrica das arquibancadas: duas elipses deslocadas.

Fig. 610: 1º prêmio concurso Estádio Pinheirão; croqui representando o espaço comercial surgido sob as arquibancadas.

Fig. 611: 1º prêmio concurso Pinheirão; corte transversal. observar cobertura metálica estruturada por sistema em tração.

Dois coberturas iguais e simétricas protegem quase que a totalidade das arquibancadas. Estas coberturas são suspensas por um sistema em tração composto por duas partes: dois pares de tirantes flexíveis, esticados contra as duas cabeceiras do estádio e; 31 treliças metálicas rígidas e desiguais que, por sua vez, são fixadas, de um lado, contra o par de tirantes citado e do outro, aos contrafortes verticais, em concreto armado, postados externamente ao corpo curvo das arquibancadas. Note-se que todos estes contrafortes são interligados por uma viga superior encurvada, forma que reage perfeitamente bem aos esforços internos de tração. As águas pluviais das coberturas, que apresentam declividade para dentro do campo, são recolhidas por calhas periféricas, contrapostas ao par de tirantes e conduzidas em gradiente às duas cabeceiras do estádio.

A ata do júri fez as seguintes considerações sobre o projeto vencedor:

O projeto ao qual foi concedido o 1º prêmio destacou-se nitidamente dos demais concorrentes pelo seu caráter entre forma e função, do qual resultou uma concepção plástica muito feliz, externamente simples e perfeitamente integrada à paisagem. Apesar da relativamente pequena área ocupada pelo Estádio, correspondente à cerca de $\frac{3}{4}$ da média dos demais concorrentes, foram atendidos os requisitos do programa, com uma criteriosa localização de seus elementos. (...) Também foi bem solucionada a disposição dos expectadores, nos diversos níveis, pois que os situa em maior parte nas laterais do campo, restringindo a ocupação das zonas posteriores aos gols. (...) A disposição de todas as funções não específicas do Estádio, sob a estrutura das arquibancadas, logrou como nenhum outro concorrente integrá-la no interior da estrutura, sem, no entanto, com ela conflitar ou lhe prejudicar a definição e leveza¹⁸⁴.

Por fim, vale destacar a concepção do projeto premiado em 3º lugar, de Forte Netto, irmãos Gandolfi, Joel Ramalho Jr. e Vicente de Castro, que se conforma segundo uma rampa

helicóide crescente, contra a qual se arranjam as arquibancadas. Esta rampa inicia-se bastante ampla, a fim de melhor acomodar o grande acesso do público e, à medida que sobe, estreita-se, já que também os espectadores vão diminuindo em número. O resultado plástico é cheio de tensão e assimetria, qualidades raras neste tipo de programa.

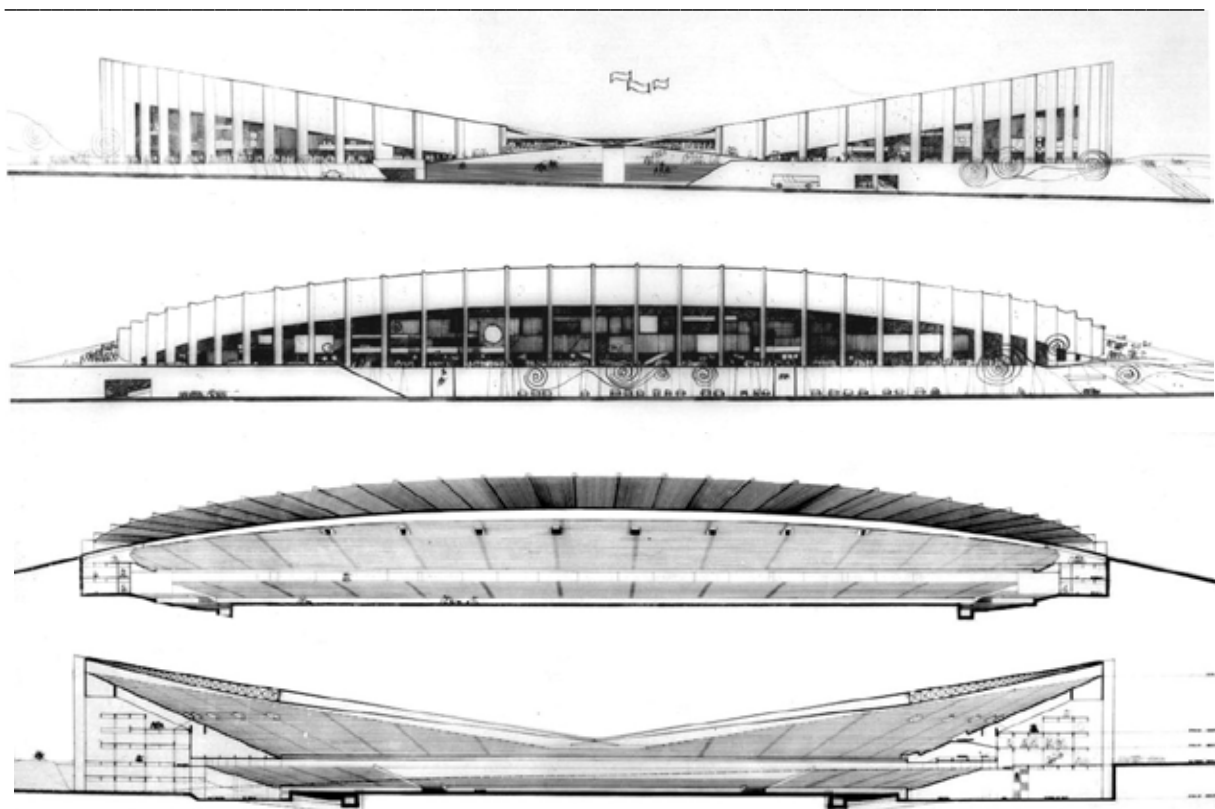


Fig.612: elevação norte; **Fig.613:** elevação leste; **Fig.614:** corte longit. (norte/sul); **Fig.615:** corte transv. (leste/oeste).

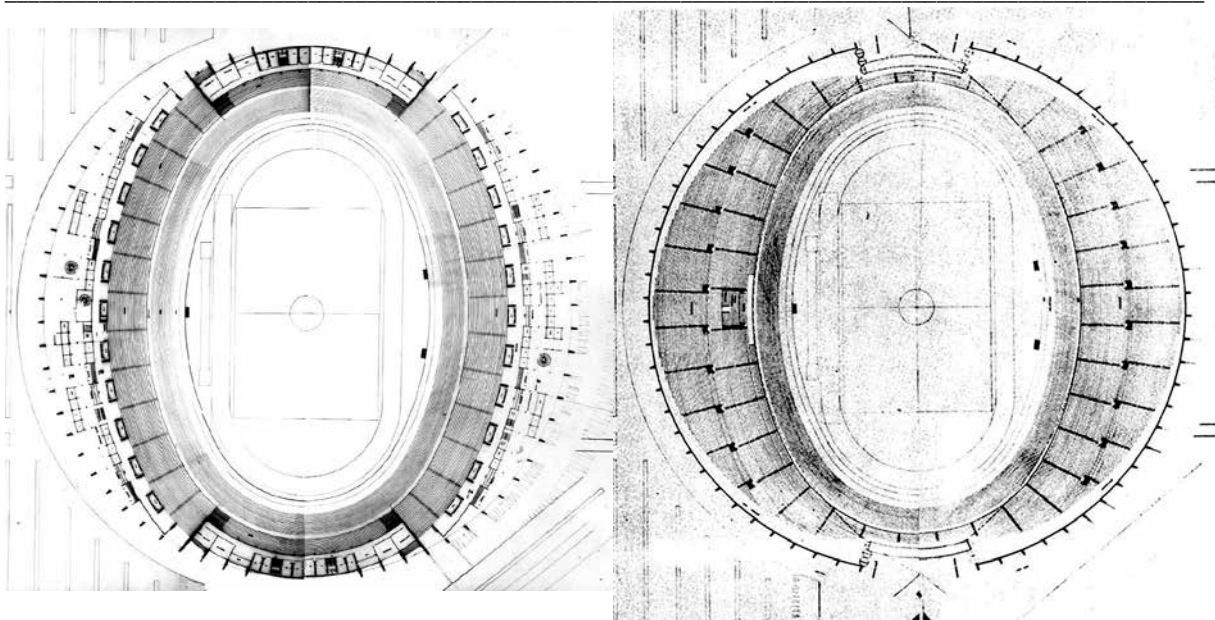


Fig.616: 1º prêmio concurso Estádio Pinheirão: planta nível terreno; **Fig.617:** planta nível superior.

Por fim, fica a constatação de que as pretensões da FPF, no que diz respeito ao Pinheirão, estavam distantes de serem tímidas, uma vez que Curitiba, em 1970, embora apresentasse uma taxa média de crescimento em torno de 5% ao ano¹⁸⁵, possuía apenas 600.000 habitantes¹⁸⁶. Este distanciamento da realidade por parte dos dirigentes foi um dos

principais motivos para que o projeto vencedor, nos anos seguintes ao concurso, fosse apenas parcialmente construído, apresentando-se hoje como uma ruína de um sonho desvairado. Quarenta anos depois, com a região metropolitana próxima dos 2.500.000 de habitantes, Curitiba ainda não tem um estádio dessa magnitude e, segundo tendências atuais, nem precisaria tê-lo¹⁸⁷.

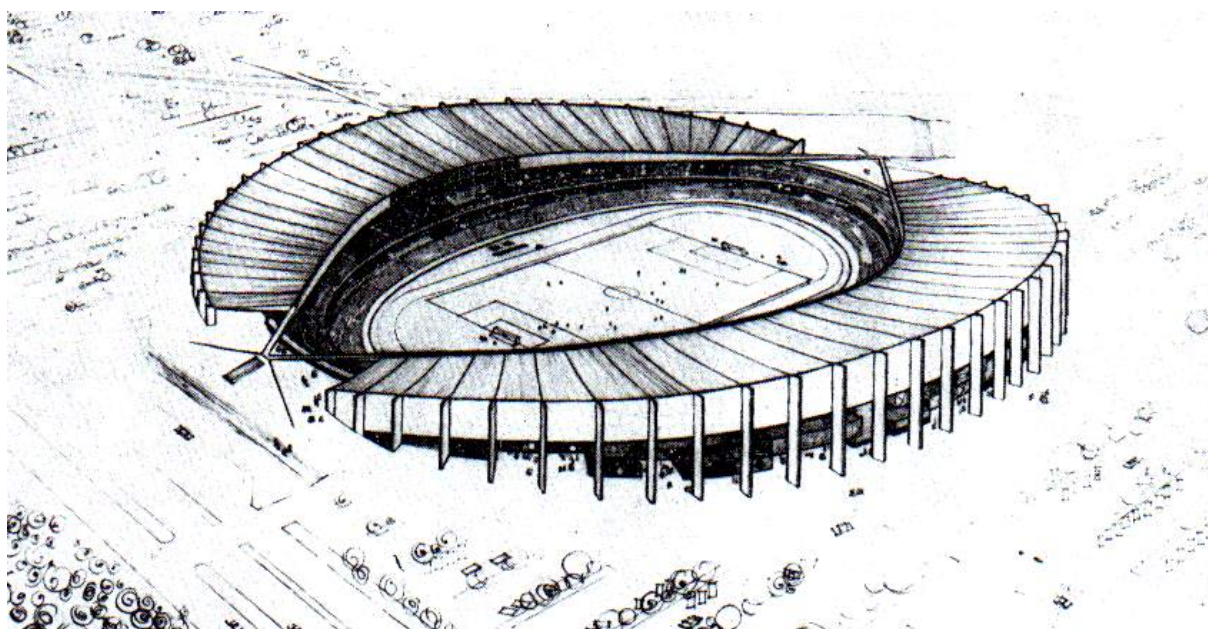


Fig. 618: 1º prêmio concurso Estádio Pinheirão: vista em elevação da maquete (face leste);

Fig. 619: 1º prêmio concurso Estádio Pinheirão: perspectiva aérea.

Fig. 620: Estádio do Pinheirão: vista da arquibancada. **Fig. 621:** Estádio do Pinheirão; observe-se que o projeto vencedor foi bastante modificado e apenas parcialmente construído.

16.14) ESCOLA ISRAELITA BRASILEIRA:.....1970

Curitiba, Rua Nilo Peçanha, nº 666, Bairro Bom Retiro.

Leo Grossamn



Fig. 621: Escola Israelita Brasileira: vista posterior do edifício, que se adapta ao terreno em forte declive por meio de platôs. O elemento que se expande junto ao térreo, semi-enterrado e iluminado por gazebo superior, é a sala de culto religioso.

Aqui já se comentou sobre o arquiteto Leo Grossman, que imigrara de Porto Alegre para assumir carreira docente junto ao CAU UFPR, ainda no início das atividades do curso (1962). Grossamn também manteria escritório de projetos que, mais tarde, uma construtora especializada em obras na área dos condomínios habitacionais. Como se viu, seria premiado na I Bienal de Arquitetura, realizada em São Paulo, com seu projeto para a Estação Rebaixadora da Copel (1969). Embora não concorra com projetos em concursos de arquitetura, como os arquitetos imigrados de São Paulo, Grossman participa de comissões julgadoras destes eventos, como a que escolheu o projeto vencedor do Estádio de Futebol do Paraná (1970).

Observa-se, desde seus primeiros projetos, realizados ainda em Porto Alegre, um gradativo deslocamento em sua obra, que passa do rigor racionalista, de gosto miesiano, conformado por edifícios leves e estruturas discretas, para outra arquitetura mais expressiva e robusta, demarcada por estruturas musculosas e formas pesadas. Pode-se explicar esse deslocamento cognitivo em função do crescimento da arquitetura brutalista no Brasil, especialmente em Curitiba, cidade onde tal modo de se pensar encontrou grande respaldo. Esta adaptação ao gosto brutalista também pode ser verificada na obra de Rubens Meister que, assim como Grossman, nutria pela arquitetura de Mies van der Rohe um grande respeito.

Embora a Estação Rebaixadora da Copel¹⁸⁸ já deixasse entrever esse processo de deslocamento, é com a Escola Israelita Brasileira que isso se faz totalmente presente.

O terreno em questão, de forma retangular e tipo “meio de quadra”, encontra-se no Bairro Bom Retiro, área residencial situada ao norte do centro da cidade. A parte posterior do lote coliga-se com o Clube Israelita, sociedade da qual a escola usufrui a estrutura esportiva, como piscina e quadras esportivas. Mediante o forte aclave verificado, o arquiteto reorganizou a área em três platôs, de modo a implantar a escola sobre o intermediário, a meio nível da rua frontal e da parte posterior do lote, que se avizinha ao clube mencionado.



Fig.622: vista aérea retirada do *Google Earth*, representado a inserção do edifício no contexto urbano. Observar a vizinhança do Clube Israelita, sociedade que permite à escola o uso de suas estruturas esportivas.

Fig.623: Vista aérea aproximada. (*Google Earth*). Em modificações recentes o vazio central foi recoberto por telhas opacas.



Fig.624: Escola Israelita Brasileira (Leo Grossman): vista do vazio interno de três pavimentos de altura. Destaque para a escada de dois lances, em concreto aparente, suspensa apenas pelos parapeitos.

Com três pavimentos, o edifício¹⁸⁹ de base retangular foi orientado segundo o eixo leste/oeste, de modo a oferecer as laterais maiores para o norte e o sul. As plantas se organizam segundo três naves longitudinais contrapostas por quatro naves transversais. A nave central abriga o hall de acesso, pátio central coberto, escada e saída para o jardim posterior. O pátio central é recoberto por telhas translúcidas. As duas naves laterais comportam o programa funcional da escola, propriamente dito: as salas de aulas na ala norte (mais ampla) e biblioteca, setor pedagógico e setor administrativo na ala sul.

A estrutura segue o esquema Dom-ino: vinte pilares cilíndricos seguem rígida modulação, porém, recuados de forma a manter as fachadas livres de sua presença. As janelas tipo máximo-ar, portanto, seguem em fita contínua, livres de interrupções. Isso fica especialmente claro nos quatro cantos do edifício, em que planos diferentes de vidro oferecem uma intrigante transparência e senso de continuidade.

O edifício monobloco, em forma de um tronco de pirâmide, apresenta-se inteiramente constituído por um único material, o concreto aparente riscado verticalmente por nervuras em relevo. Outros elementos importantes, como escadas, floreiras e o volume da sala de culto também comparecem sob esse mesmo material que, é amenizado apenas pela

presença dos vidros, caixilhos em alumínio e as lajes (forros), pintadas em branco. Na fachada posterior, a simplicidade da forma é quebrada pelas presenças da escada helicoidal externa e da sala de culto, semi-enterrada. Embora a presença das aberturas em fita sobrepostas, a forma em monólito sob um material pétreo leva o observador a entender o edifício como um bunker, ou seja, um local onde os internos possam se proteger contra as possíveis agressividades do meio externo.

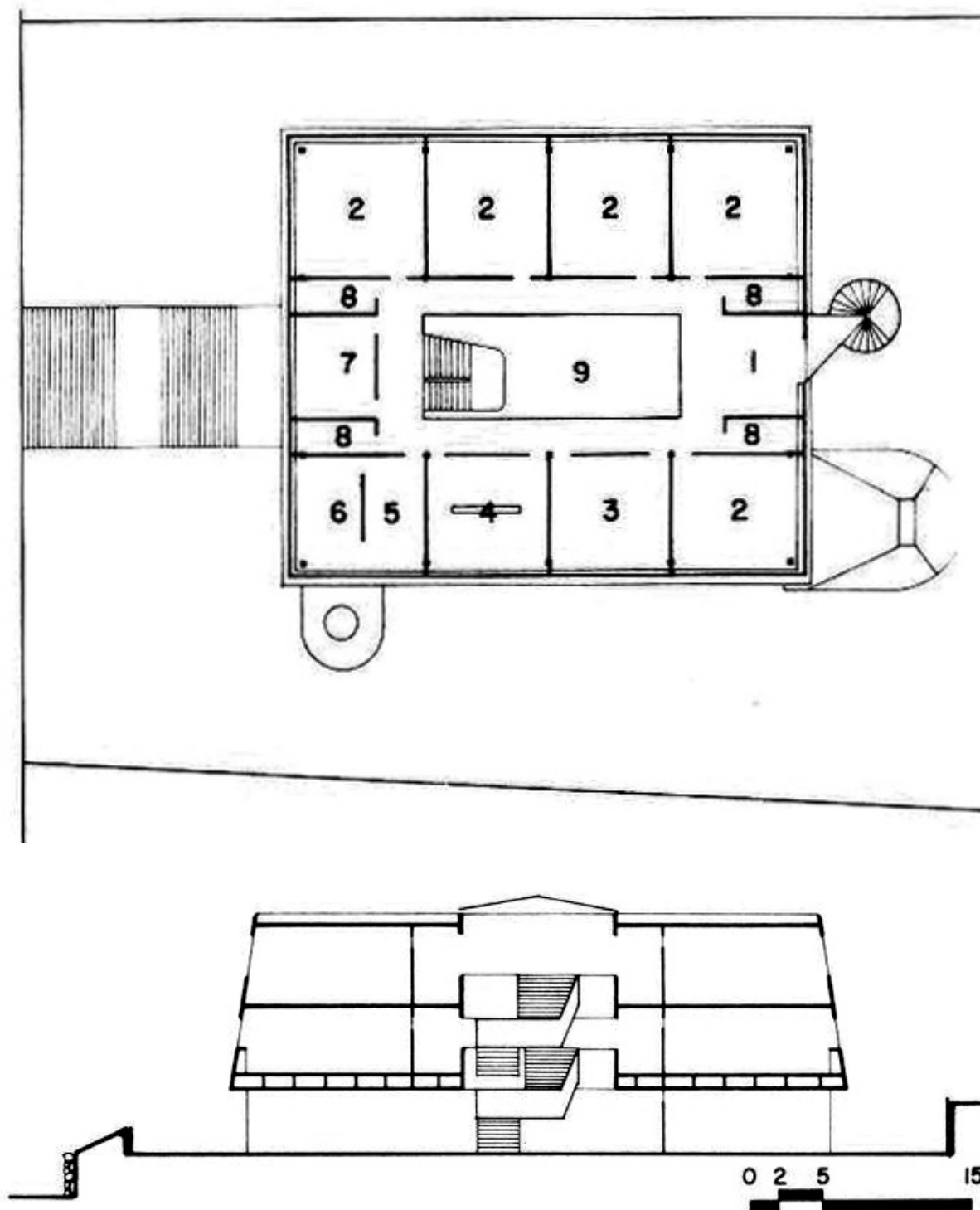


Fig.625: Leo Grossman; Escola Israelita Brasileira: planta 2º pavimento; 1) sala de estar dos alunos; 2) sala de aula; 3) biblioteca; 4) diretor/ professores; 5) diretor/ secretaria; 6) diretor; 7) reunião; 8) sanitários; 9) vazio.

Fig.626: Leo Grossman; Escola Israelita Brasileira: corte longitudinal (eixo leste/oeste).

16.15) CONCURSO SESC ARGB (CENTRO DE ATIVIDADES DO SESC TIJUCA):..1970

Rio de Janeiro, GB./ Rua Barão de Mesquita nº539, Andaraí.

2º prêmio

Luiz Forte Netto

José Maria Gandolfi

Roberto Luiz Gandolfi

Joel Ramalho Júnior

Vicente de Castro

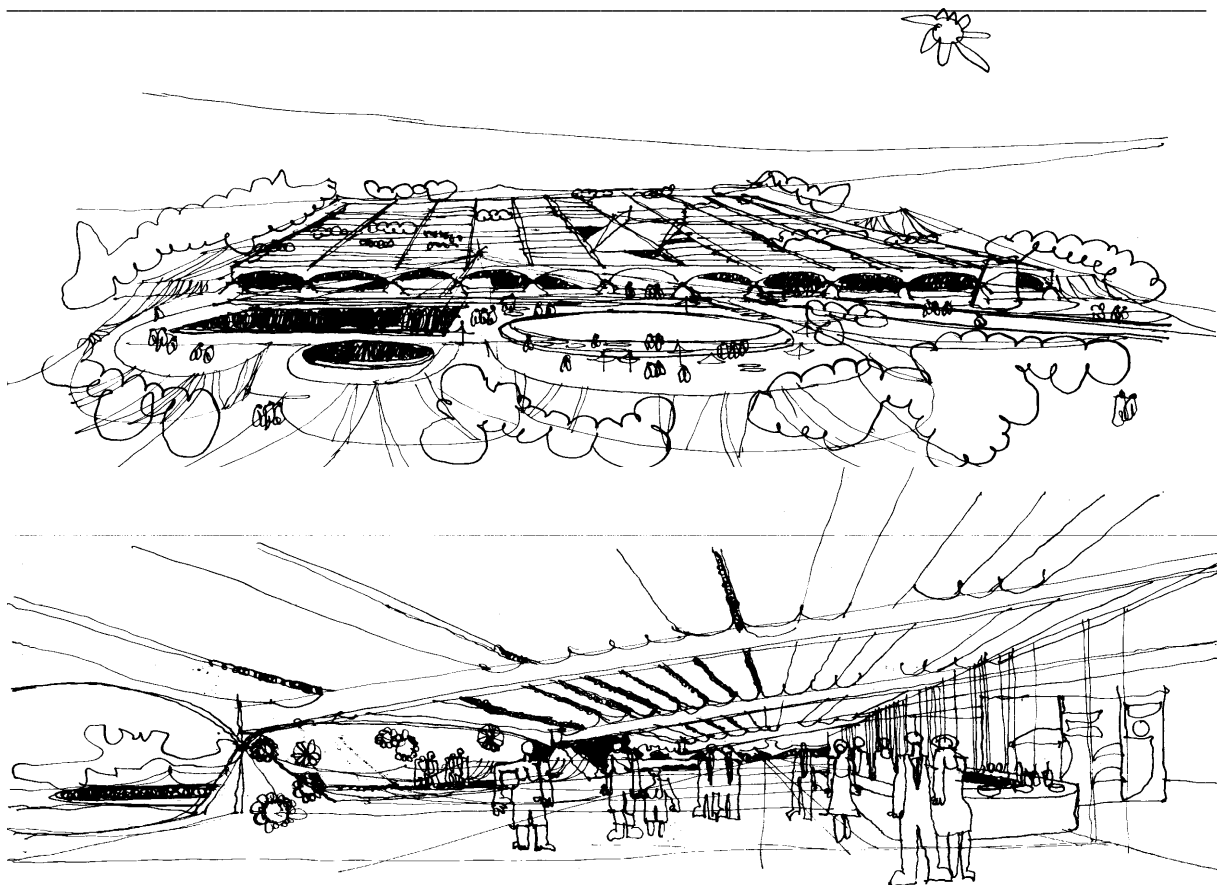


Fig. 627: 2º prêmio concurso SESC ARGB (Centro de Atividades do SESC Tijuca): Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Gandolfi, Joel Ramalho Jr. e Vicente de Castro. Croqui representando a vista da Rua Barão de Mesquita.

Fig. 628: 2º prêmio SESC ARGB; perspectiva interna do saguão de acesso.

Em 1970, auxiliado pelo Departamento Regional do IAB/ Rio de Janeiro, o Serviço Social do Comércio (SESC) promoveu concurso nacional de anteprojetos para uma sede a ser instalada junto à Rua Barão de Mesquita, na fronteira dos bairros Andaraí e Tijuca.

O programa, que abrangia atividades culturais e esportivas, compreendia: teatro; capela; restaurante; biblioteca; sala de exposições; salas e ateliês para aulas; administração; ginásio esportivo e piscinas.

O terreno, de meio de quadra, apresenta sua face principal (Rua Barão de Mesquita¹⁹⁰) voltada para o norte. Com área aproximada de 14.000m.², conforma-se segundo um quadrado de aproximadamente 120 metros de lado. Sua topografia, bastante acidentada, descreve uma encosta ascendente de sentido norte/sul. A rua de acesso, portanto, localiza-se na parte mais baixa do terreno. Daí que, a encosta natural existente se volta para o norte e para os morros de Vila Izabel, mais adiante. Além de bastante arborizado, o terreno apresentava ainda, em sua parte intermediária, um solar do século XIX de indiscutível valor histórico e elevada qualidade arquitetônica.



Fig.629: foto aérea retirada do *Google Earth*, representando o local do SESC ARGB. O eixo viário de sentido leste/oeste é a Rua Barão de Mesquita.

Fig.630: foto aérea retirada do *Google Earth* demonstrando as atuais condições do edifício resultado do projeto vencedor do concurso, construído entre 1970 e 1971. Observar que o casarão do século XIX, situado no centro do lote, foi preservado e restaurado. Diferentemente da proposta curitibana, premiada com o 2º lugar, o projeto vencedor solucionou o programa por meio de uma composição bastante fragmentada, em que pequenos prismas adaptam-se à topografia de modo a preservar árvores e o edifício histórico existente.



Fig.631 e Fig.632: vistas parciais do SESC ARGB, resultado do projeto vencedor do concurso realizado em 1970.

Embora não tenham sido encontradas publicações com maiores detalhes sobre esse concurso, constatou-se que foi vencido pelos arquitetos: Sergio Jamel, Marco Antônio Coelho, Ângela Tâmega e Maria de Lourdes David de Freitas¹⁹¹. O projeto vencedor foi construído logo depois do concurso e encontra-se, hoje, aberto à população. Do projeto vencedor há apenas algumas imagens dispersas e as fotos aéreas retiradas do *Google Earth*. Por aí se observa que o partido adotado buscou uma solução cúbica e fragmentada, composta por pequenos edifícios de cobertura plana e revestidos por tijolos à vista, que se distribuem em uma série de platôs ao longo da encosta. Esta composição pulverizada, que se baseia em malha xadrez à 45 graus, além da manutenção de árvores existentes, permitiu também a preservação do antigo solar, que foi restaurado. As grandes partes do programa, como ginásio de esportes e piscinas, foram acomodadas contra a divisa oeste do lote. Segundo a descrição do edifício, citada no Guia da Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro, as atividades do programa foram de tal forma divididas, “que em momento algum os usuários têm noção da multidão que o frequenta ao mesmo tempo. A revitalização do solar do séc. XIX e sua relação com a construção nova denota grande sensibilidade, rara à época. É talvez a primeira obra verdadeiramente significativa construída na cidade após a mudança da capital do país para Brasília, em 1960¹⁹²”.

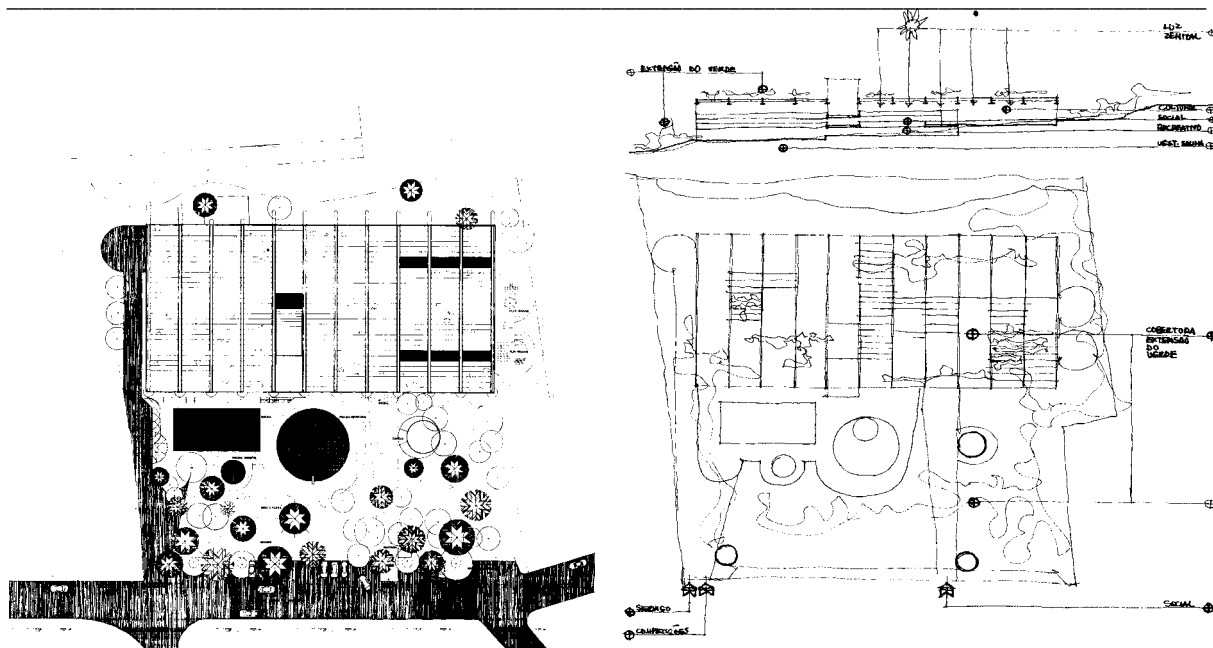


Fig. 633: implantação 2º prêmio concurso SESC ARGB (SESC Tijuca); o edifício foi situado no fundo do lote, contra a elevação da encosta existente. No jardim frontal foram dispostas as três piscinas e o caminho de acesso público. Uma rua lateral (face leste) atende as funções de serviço.

Fig. 634: 2º prêmio; implantação e corte transversal esquemático. O edifício se adapta à topografia do terreno.

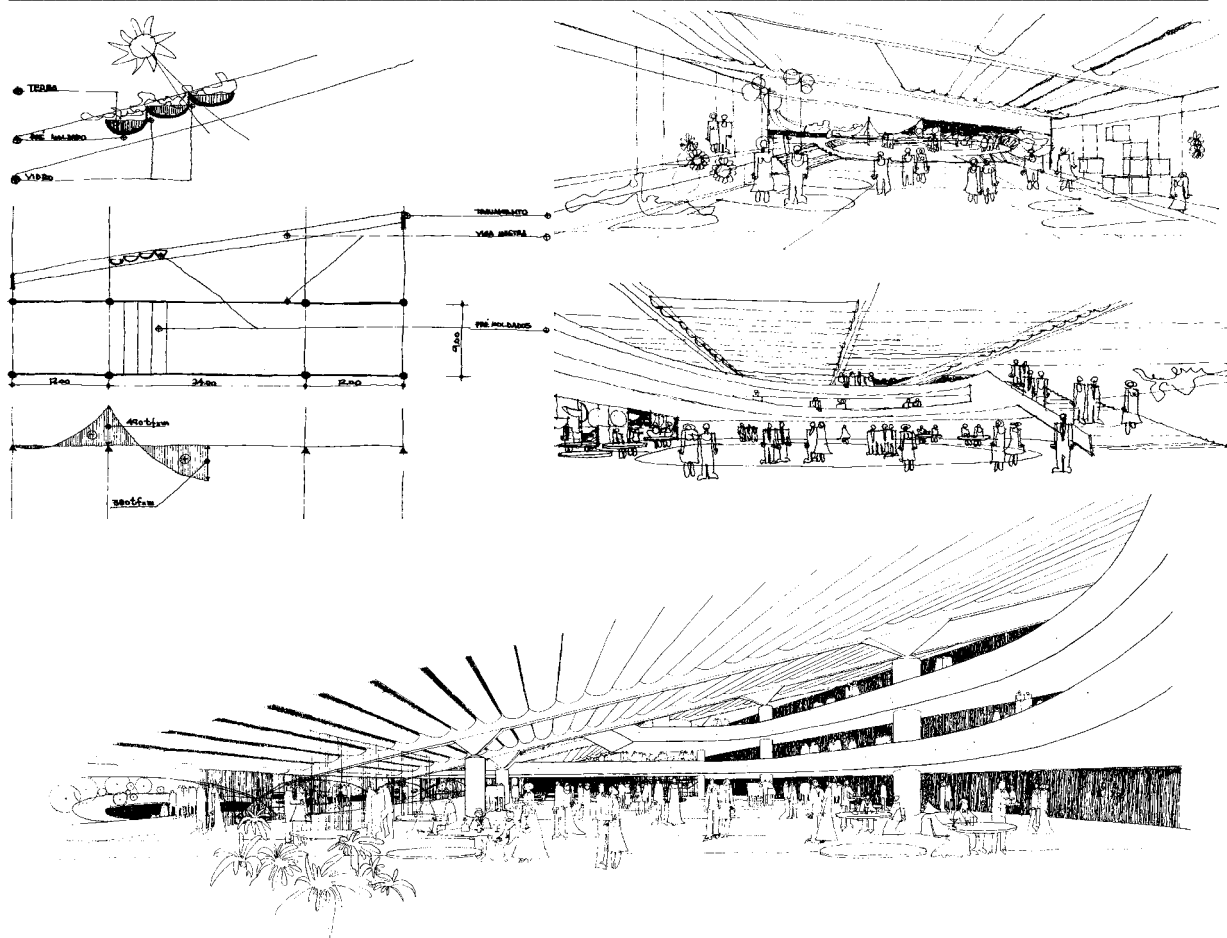


Fig. 635: 2º prêmio; esquema da estrutura; vigas inclinadas transversais apoiadas contra quatro pilares; vão: A, B, A.

Fig. 636: 2º prêmio concurso SESC ARGB; croquis representando a qualidade do espaço interno.

Fig. 637: vista do hall de acesso com pé direito triplo. Acima a cobertura em uma água inclinada e recoberta por vigas floreira.

A equipe de Curitiba, conformada pelos arquitetos Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi, Joel Ramalho Júnior e Vicente de Castro, ficou com o segundo prêmio¹⁹³. Essa mesma equipe já conquistara prêmios importantes em outros concursos, como por exemplo: o 2º lugar no concurso para a Penitenciária do Estado da Guanabara (1968); o 3º lugar no concurso para o Estádio Pinheirão (1970); o 1º lugar no concurso para o Banco do Brasil de Caxias do Sul (1970) e, no ano seguinte, em 1971, o 3º lugar no concurso para a Casa da Moeda. Trata-se do período em que os quatro arquitetos paulistas formados pela Mackenzie e imigrados na década de 1960, para Curitiba, realizariam projetos em parceria.

Na solução para o SESC ARGB, o grupo opta por um monobloco bastante recuado da rua, situado na parte mais elevada do terreno. Toda a parte frontal, portanto, foi destinada às atividades de lazer e recreação, como piscinas, bosques, arco e flecha e capela. Embora o edifício se utilize do contexto existente e tire proveito das paisagens e da topografia, não preserva o antigo casarão do século XIX.

O edifício de base retangular de proporção 2:1, apresenta-se segundo um plano inclinado e voltado para a Rua Barão de Mesquita (face norte). Esta cobertura suavemente inclinada é composta por doze pórticos em série, em concreto aparente, distanciados nove metros entre si, de modo a totalizar uma barra de 110 metros de comprimento. Estes pórticos apresentam três vãos segundo o ritmo A, B, A, sendo que o vão central B com o dobro da dimensão de A. Vigas em concreto em seção "U", desenhadas para atuar como floreiras, vencem a distância entre pórticos de forma a que o vão existente entre as peças subseqüentes possa atuar como fonte de luz natural para o interior do edifício. As floreiras em série teriam a função de recompor a camada vegetal existente na encosta existente.

Por debaixo desta cobertura ocorreriam quatro níveis, sendo o primeiro deles semi-enterrado e destinado às funções de serviço e apoio aos esportes, como vestiários e casa de máquinas para piscina. O térreo abrigaria as funções recreativas e o 1º pavimento as atividades sociais. Por fim, com pé direito mais elevado, o 2º pavimento conteria as atividades culturais, como auditório e anfiteatro. Um grande vazio interno abrigaria a quadra polivalente.

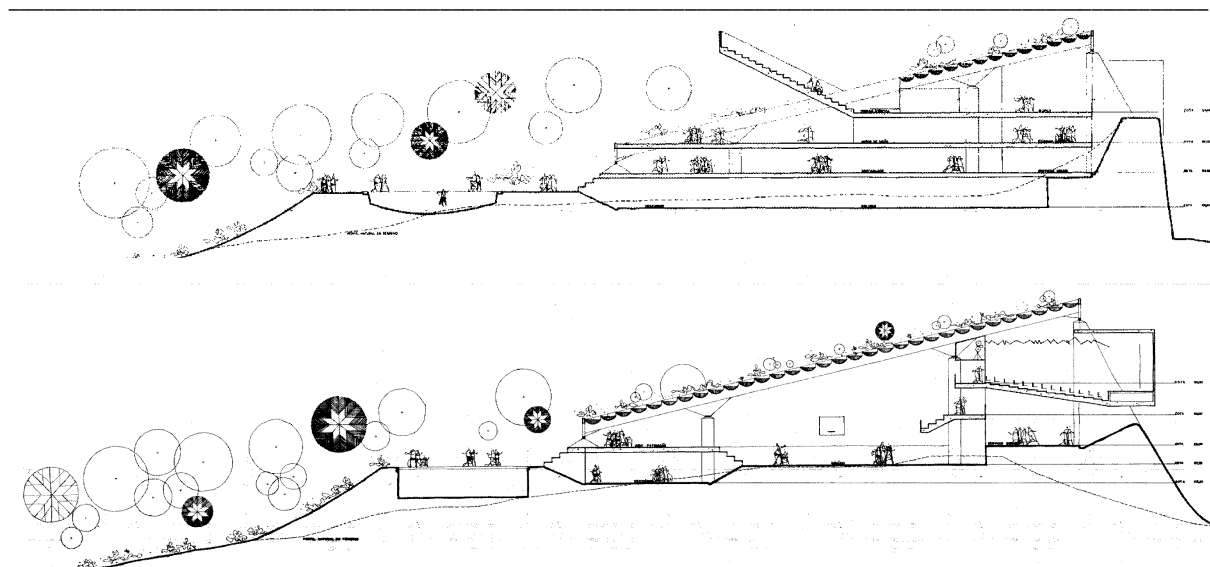


Fig. 638: 2º prêmio: corte transversal representando como o edifício surge por meio da recomposição da encosta do morro.

Fig. 639: 2º prêmio concurso SESC ARGB: corte transversal demonstrando a organização interna do edifício e a acomodação da topografia existente. Corte passando pelas piscinas, quadra coberta e auditório.

A parte posterior do edifício seria parcialmente composta pelos arrimos que conteriam o morro existente.

Há nessa solução do grupo do Paraná uma evidente aproximação às propostas mais contextuais e ecológicas ocorridas naquele momento, no panorama internacional, como bem

exemplifica o *The Oakland Museum*, projetado por Kevin Roche, em 1961, e inaugurado, na Califórnia, em 1968. Observa-se no SESC ARGB dos curitibanos a mesma intenção em fazer com que o edifício desapareça na paisagem por meio de uma cobertura intensamente vegetada.

As coberturas em uma única água inclinada a favor do sol e protegida por brises vegetados voltariam a comparecer nos próximos projetos de equipes comandadas por Forte Netto e irmãos Gandolfi. Mostra disso pode ser encontrado na menção honrosa obtida no concurso para a Rodoviária de Florianópolis, ocorrido em 1976, dos irmãos Gandolfi e, um ano mais tarde, na sede da ACARPA, edifício projetado por Luiz Forte Netto, Orlando Busarello e Dilva Busarello.

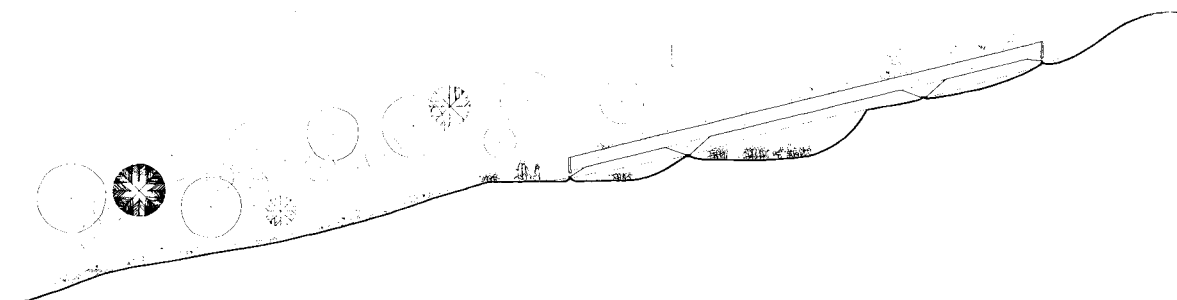
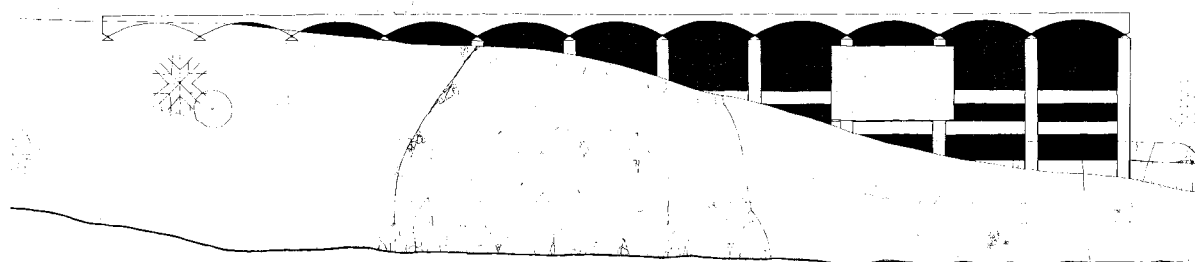
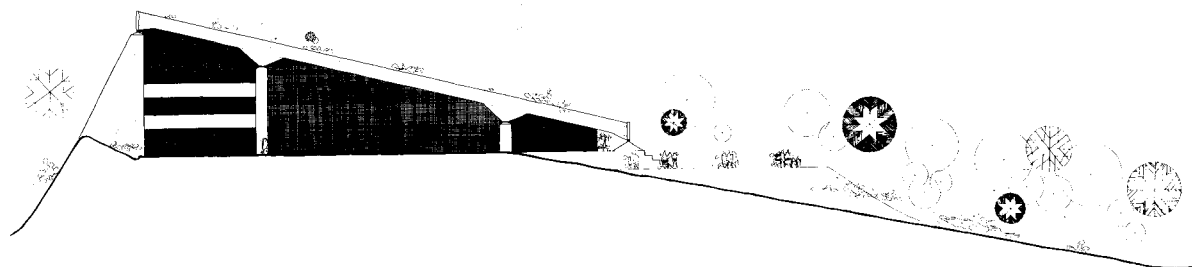
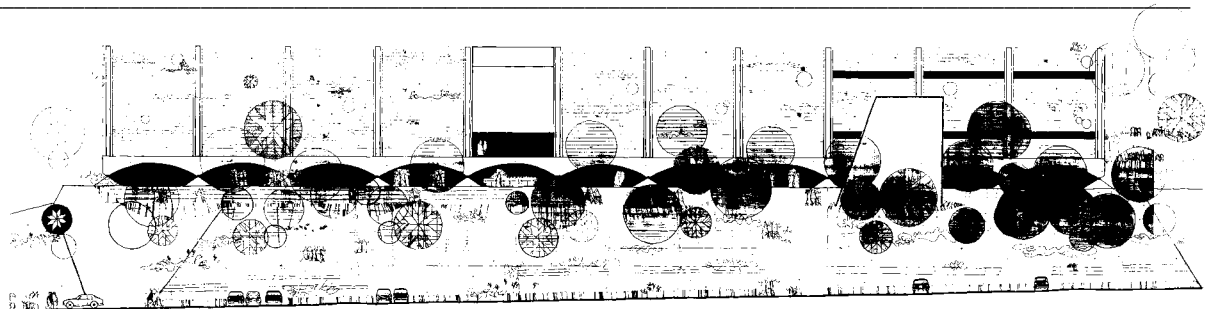


Fig. 640: 2º prêmio SESC ARGB; elevação norte. (face frontal se dá pela continuidade da inclinação da encosta existente).

Fig. 641: 2º prêmio concurso SESC ARGB; elevação sul; (face posterior surge por detrás da parte do morro preservada).

Fig. 642: 2º prêmio concurso SESC ARGB; elevação leste;

Fig. 643: 2º prêmio concurso SESC ARGB; elevação oeste (cobertura surge quase que paralela à encosta existente).

16.16) CONCURSO CASA DA MOEDA:.....1971

Rio de Janeiro, GB./ Praça da República, Centro.

3º prêmio

Luiz Forte Netto

José Maria Gandolfi

Roberto Luiz Gandolfi

Joel Ramalho Júnior

Vicente de Castro

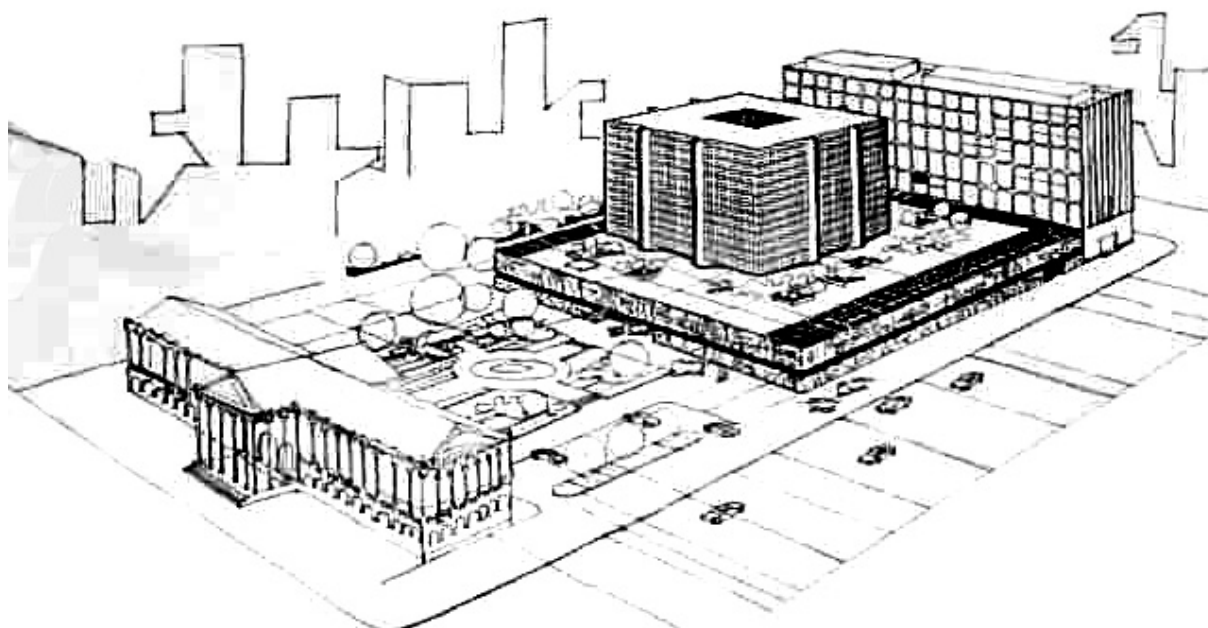


Fig. 644: 3º prêmio concurso nova sede Casa da Moeda do Brasil, no Rio de Janeiro. Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Gandolfi, Joel Ramalho Jr. e Vicente de Castro. Perspectiva aérea representando a relação entre os três edifícios do complexo: em primeiro plano encontra-se o edifício histórico (1694) que abrigou a Casa da Moeda, no Rio de Janeiro, até 1969. Neste ano suas funções foram transferidas para o edifício construído na face oposta do terreno, com vista para a Rua General Caldwell. A pequena praça das palmeiras imperiais situada na face posterior do edifício neoclássico era, na realidade, o pátio interno do antigo anexo em forma de "U", ali existente. O espaço quadrado entre esta praça e a lâmina de 1969 foi destinado à construção da nova Casa da Moeda. Na figura vê-se uma perspectiva aérea da proposta paranaense, premiada em 3º lugar

Como já foi dito, Forte Netto, irmãos Gandolfi e Ramalho Jr se conheciam desde os tempos da Faculdade de Arquitetura Mackenzie, período em que chegaram a trabalhar juntos (e separados) para arquitetos paulistas renomados, entre estes: Eduardo Kneese de Mello, Fábio Penteado e Pedro Paulo de Mello Saraiva. Com a chegada de Joel Ramalho Jr. a Curitiba, em 1967, os quatro arquitetos voltam a atuar juntos, especialmente em concursos de arquitetura, área em que conquistaram grande experiência, em São Paulo. Ao se re-associarem, o grupo dos quatro, acompanhados ainda de Vicente de Castro, conquistará expressivos e freqüentes prêmios, tais como: 1º prêmio no concurso fechado para o Instituto de Previdência do Estado do Paraná (1967)¹⁹⁴; menção honrosa no concurso para a Secretaria de Agricultura de São Paulo (1968); 2º prêmio no concurso para a Penitenciária do Estado da Guanabara (1968); 2º prêmio no Parque de Exposições Agroindustriais do Rio Grande do Sul (1969); 1º prêmio no Banco do Brasil de Caxias do Sul (1970); 3º prêmio no Estádio de Futebol Pinheirão (1970); 2º prêmio no SESC ARGB (1970).

Em 1971, voltariam a conquistar um 2º lugar no concurso para o Clube de Regatas Saldanha da Gama, em Santos e, um 3º lugar no concurso para a nova sede da Casa da Moeda, edifício que deveria ser construída em terreno anexo às estruturas já existentes

daquela empresa pública, situadas em frente à Praça da República (antiga Praça da Aclamação), no centro do Rio de Janeiro.



Fig. 645: foto aérea retirada do *Google Earth*, representando a situação atual do local. à leste se encontra a Praça da República; ao norte a Av. Presidente Vargas; no centro se observa o antigo casarão neoclássico da Casa da Moeda, inaugurado em 1869, e seu anexo em “U”, construído décadas depois. Na face oposta do terreno encontra-se o edifício de sete pavimentos, construído pela Casa da Moeda, na década de 1960.

Fig. 646: seguindo a noção de pouco respeito em relação às edificações históricas, existente naquele momento, A Casa da Moeda decide-se pela demolição do antigo anexo em “U”. O quadrado vermelho indica a área a ser destinada, pelo concurso de 1971, ao novo edifício. O pátio central do anexo em “U” deveria ser mantido, bem como suas alamedas em palmeiras imperiais.



Fig. 647: fotografia do edifício sede da Casa da Moeda (1965-1869), retirada da Praça da República.

Fig. 648: modelagem em três dimensões oferecida pelo *Google Earth*, representando as características do lugar. Em primeiro plano a antiga casa da Moeda e, aos fundos, o edifício tipo barra prismática construído pela empresa pública, na década de 1960.

Segundo consta, o velho casarão da Praça da República, em estilo neoclássico, foi projetado pelos engenheiros Teodoro de Oliveira e Antônio Francisco Guimarães Pinheiro, em 1853, e inaugurado em 1868¹⁹⁵. Um século depois, em 1969, suas funções foram transferidas para um novo edifício situado na face oposta do terreno (Rua General Caldwell), que deveria resolver os graves problemas de espaço existentes na antiga estrutura. Porém, poucos anos depois, em 1971, constatou-se a urgente necessidade de ampliação, condição que motivou o lançamento deste concurso. Após análise interna, os promotores do evento decidiram que esta expansão deveria ocorrer em espaços livres daquela mesma área.

Trata-se de um terreno retangular tipo “cabeça de quadra” que volta suas faces menores para a Praça da República (face leste) e Gal. Caldwell (face oeste). A face maior (norte), por sua vez, abre-se para a Rua Azeredo Coutinho, paralela à Av. Presidente Vargas. A metade leste do lote fica totalmente ocupada pelo casarão do séc. XIX e seu anexo posterior, um edifício¹⁹⁶ em “U”, de dois pavimentos, organizado em torno de um pátio interno adornado por alamedas de palmeiras imperiais. Note-se que este pátio silencioso e controlado se apresenta sob a forma de um quadrado de 50 metros de lado. Na face oeste, por sua vez, encontra-se o edifício em lâmina (75m. X 25m.) de sete pavimentos (mais

subsolo), construído nos anos 1960. Porém, o espaço livre restante entre este e o anexo do casarão acima citado, um retângulo de 75m. X 65m., foi considerado, pela Casa da Moeda, insuficiente para a nova edificação pretendida. Decidiu-se, portanto, pela demolição do anexo em "U", mas de forma a preservar a praça das palmeiras imperiais. Assim o espaço livre para a nova edificação totalizou uma área de 6.000m.² (75m. X 80m.).

O programa previa: escritórios administrativos; centro de processamento; cofres, setor de acabamento e embalagem; setor de impressão de papéis não amoadados; setor de cunhagem de moedas; carga e descarga de materiais pesados; carga e descarga de materiais leves e setor de medalharia. O novo edifício deveria coligar-se ao prédio existente, construído na década de 1960, e ter seu acesso principal pela praça das palmeiras imperiais. O antigo casarão do século XIX seria transformado em um museu¹⁹⁷.

A Comissão Julgadora do concurso público de anteprojetos foi composta pelos seguintes integrantes: Sr. Renato Ferreira Pereira (diretor-técnico da Casa da Moeda); arquiteto Paulo Casé (Presidente do Instituto dos Arquitetos do Brasil); arquiteto Orlando Madalena (Escritório Técnico da Cidade Universitária); arquiteto Rui Cruz (Casa da Moeda); major-engenheiro Haroldo Carneiro da Cunha (representante das Forças Armadas); e o Sr. Leon Ejenberg.

Os prêmios foram concedidos às seguintes equipes: 1º lugar (Rio de Janeiro): Maurício Roberto, Márcio Roberto, Ellida Engert Morales, Maurício Nogueira Batista, Alfredo Brito e André Sá; 2º lugar (Rio de Janeiro): Ulisses Burlamaqui; 3º lugar (Curitiba): Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi, Joel Ramalho Jr. e Vicente de Castro; 4º lugar (Rio de Janeiro): Lutz Quaresma; 5º lugar (São Paulo): Salvador Augusto Candia.

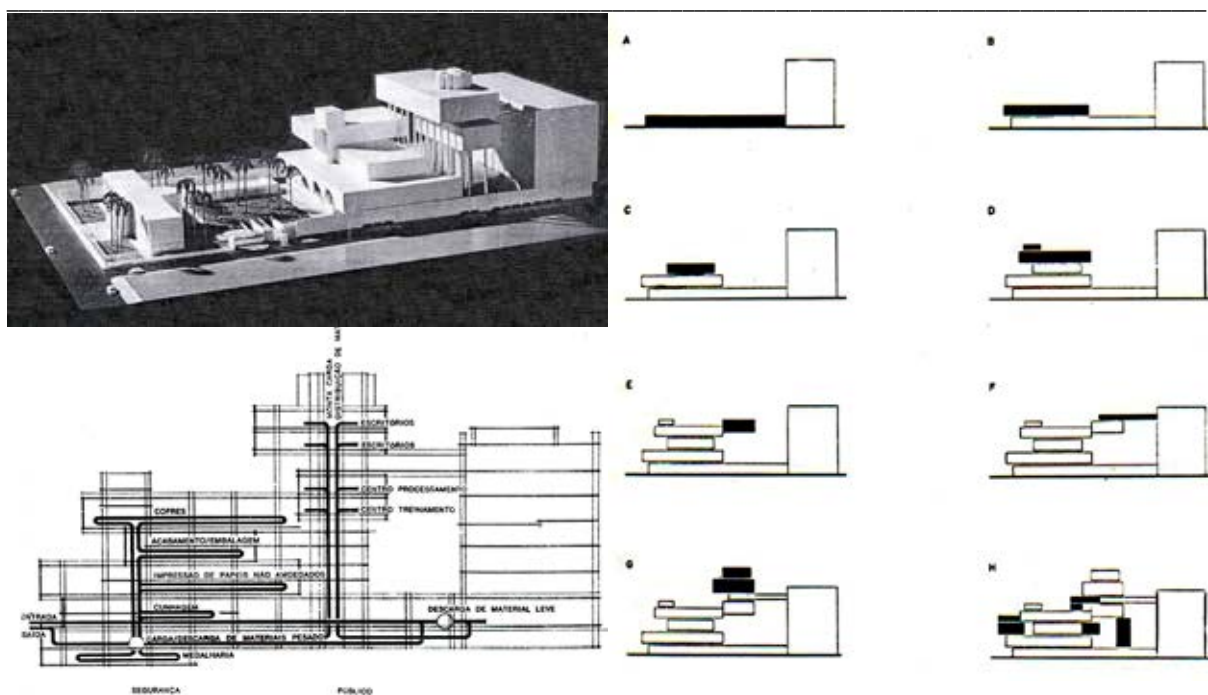


Fig.649: 1º prêmio concurso sede SESC ARGB (1971); Escritório M. Roberto: fotografia da maquete.

Fig.650: (dir.) 1º prêmio; esquema demonstrando a possível evolução do edifício em subseqüentes etapas de construção.

Fig.651: 1º prêmio; corte esquemático demonstrando as circulações (horizontal e vertical) existentes no edifício.

O projeto vencedor, do escritório M. Roberto, concebeu solução fragmentada baseada em cinco caixas prismáticas independentes, suspensas por pilotis sobre um grande embasamento que, por sua vez, coliga o novo edifício ao existente (Rua Gel Caldwell). As três caixas mais baixas e voltadas para a praça das palmeiras imperiais, e parte do embasamento, abrigam depósitos e o processo de fabricação de moedas e cédulas. As duas caixas mais altas, acessadas por elevadores e ligadas ao edifício existente por passarela

aérea, abrigam o centro de processamento e os escritórios administrativos. Segundo os arquitetos, essa fragmentação possibilitaria ao complexo, caso fosse necessário, expandir-se num futuro próximo¹⁹⁸.

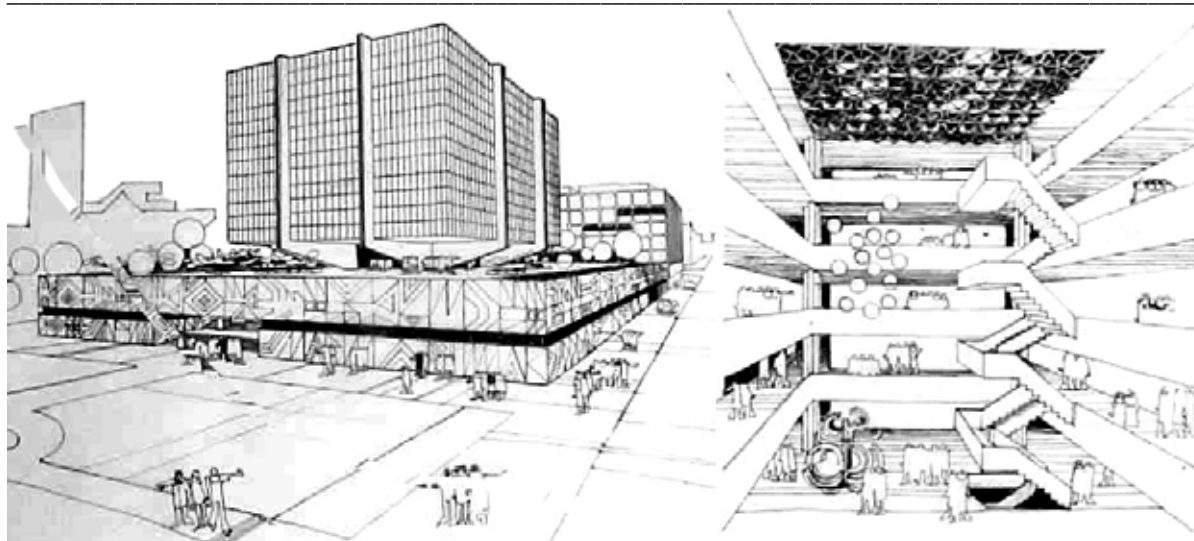


Fig.652: 3º; perspectiva externa vista da praça das palmeiras. Torre de vidro em base quadrada sobre embasamento.

Fig.653: perspectiva interna representando o vazio central da torre, recoberto por estrutura metálica e domos translúcidas.

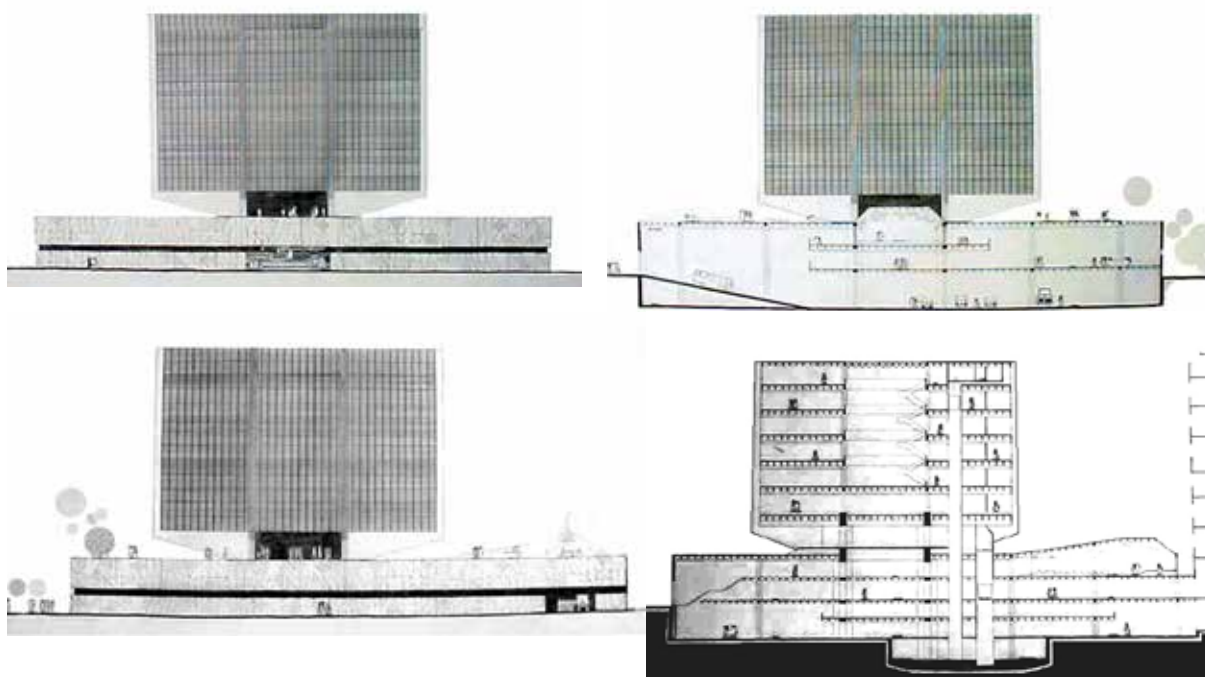


Fig.654: 3º prêmio; elevação leste;

Fig.656: 3º prêmio; elevação norte (Rua Gal. Caldwell);

Fig.655: 3º prêmio; corte transversal passando pela base;

Fig.657: 3º prêmio; corte longitudinal.

Os paranaenses, por sua vez, optam por um edifício tipo “torre sobre embasamento”. A base, uma ampla plataforma quadrada de quatro pisos (dois subsolos, térreo e superior) que ocupa toda a área reservada ao novo edifício, abriga o processo de fabricação das cédulas e moedas. A luz e ventilação naturais dos grandes espaços internos são garantidas pelos vazios internos e pelas duas faixas translúcidas verificadas na laje de cobertura.

Os escritórios administrativos estão situados na torre de sete pavimentos, um prisma cúbico bastante recuado das bordas do embasamento. Enquanto a base surge opaca e contida por paredes externas em concreto aparente (uma única abertura em fita contorna

todo o edifício), a torre mostra-se inteiramente revestida por cortinas de vidro duplo (equipadas com persianas internas de alumínio).

A estrutura em concreto armado do embasamento ocorre por meio de um esquema Dom-ino, modulado por malha xadrez (cinco nave X cinco nave), de forma que os pilares periféricos permaneçam recuados da testada perimetral. Deslocada do centro geométrico da base, a torre se apóia contra apenas quatro pilares em seção "cruz". Estes estão situados nos quatro cantos do módulo central da planta tipo, também de forma quadrada. Note-se que, assim como no edifício sede da Petrobrás, a planta tipo surge modulada em nove partes iguais, esquema geométrico encontrado nas soluções de Andrea Palladio. Toda a parte inferior da torre (1º andar) é ocupada por vigas misuladas em balanço, que nascem dos quatro apoios centrais. De seus extremos afilados surgem oito pilares em "U", todos mantidos externos ao corpo do edifício. Estes são responsáveis por apoiar os tabuleiros das lajes nervuradas dos andares superiores, porém, de modo a manter os quatro cantos do edifício em balanço. No módulo central, que permanece vazio, situa-se uma escada em concreto aparente, de dois lances em balanço. Este espaço é encimado por estrutura metálica espacial coberta por domos translúcidos. O núcleo de serviços e circulação vertical, que comporta três elevadores, escada de incêndio e sanitários, localiza-se logo à frente da escada escultórica, em módulo lateral.

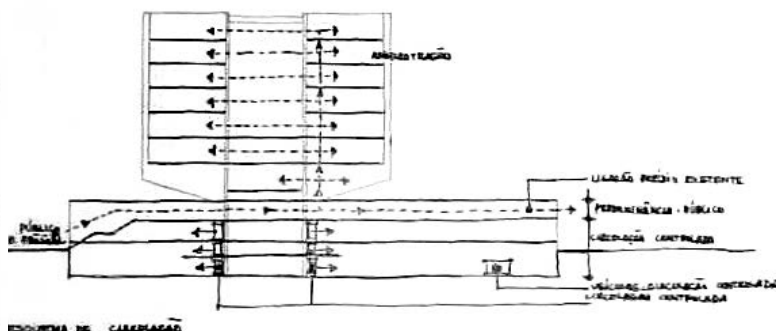
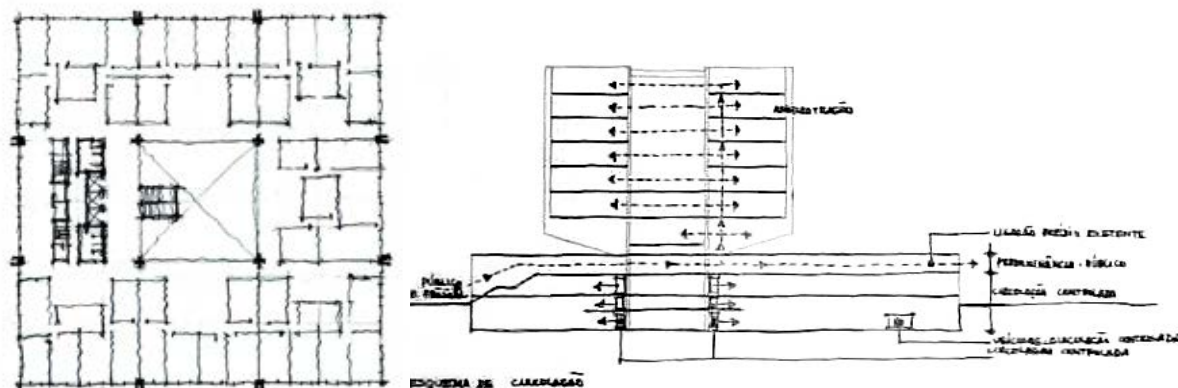
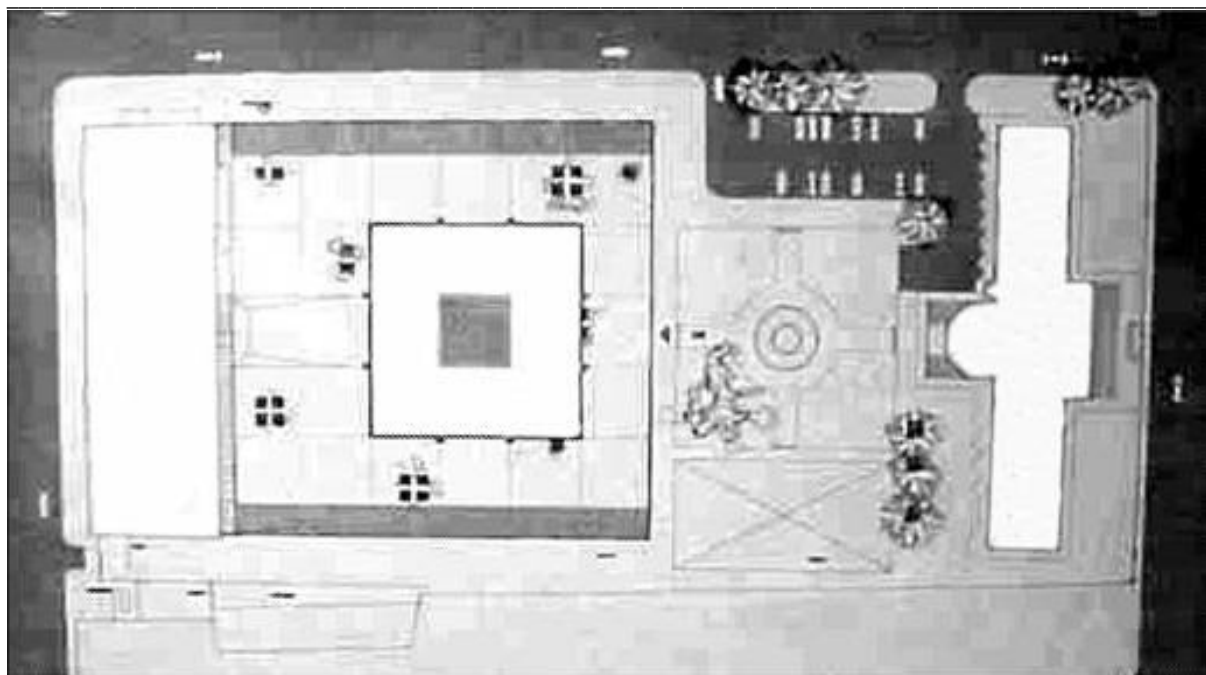


Fig. 658: 3º prêmio concurso sede Casa da Moeda (1971); implantação geral.

Fig. 659: 3º prêmio concurso sede Casa da Moeda (1971); planta tipo;

Fig. 660: 3º prêmio sede Casa da Moeda (1971); corte esquemático representando as circulações (horizontais e verticais).

Assim como nas soluções propostas para a Biblioteca da Bahia e para a sede da Petrobrás, há neste edifício uma evidente preocupação em se conquistar, nos pavimentos tipo, a maior área horizontal útil em função de uma menor massa de equipamentos de serviço. O edifício, portanto, como nos exemplos citados, surge pouco esbelto, atarracado, pesado. Opõem-se, portanto, às premissas reconhecidas como características da escola carioca. A noção de peso, os potentes sistemas estruturais, os esquemas funcionais claros e o concreto aparente, podem ser entendidos como características que aproximam a ação do grupo paranaense a certa arquitetura que se elaborava em São Paulo, ao longo das décadas de 1960 e 1970. Como se verá mais adiante, esse mesmo espírito propositivo voltará a comparecer no concurso para a sede do BNDE de Brasília, em 1973, oportunidade em que quatro equipes de Curitiba estarão entre as cinco finalistas premiadas.

Para concluir, deve-se citar que o projeto vencedor do escritório M. Roberto acabou não sendo construído e, tão pouco foi demolido o anexo em "U" do antigo edifício neoclássico da Praça da República. Em vez de novos anexos naquela área exígua e delicada, conformada por intenso tecido urbano constituído e edifícios históricos, a Casa da Moeda decidiu-se, em 1984, por construir um novo complexo no distrito industrial de Santa Cruz, Zona Oeste do Rio de Janeiro, com área útil de 110.000m.². Em 2009 foi tombado todo o conjunto histórico da Casa da Moeda, na Praça da República. Segundo notícias veiculadas pela Prefeitura Municipal do Rio de Janeiro, um museu destinado à memória da Casa da Moeda do Brasil será ali instalado.

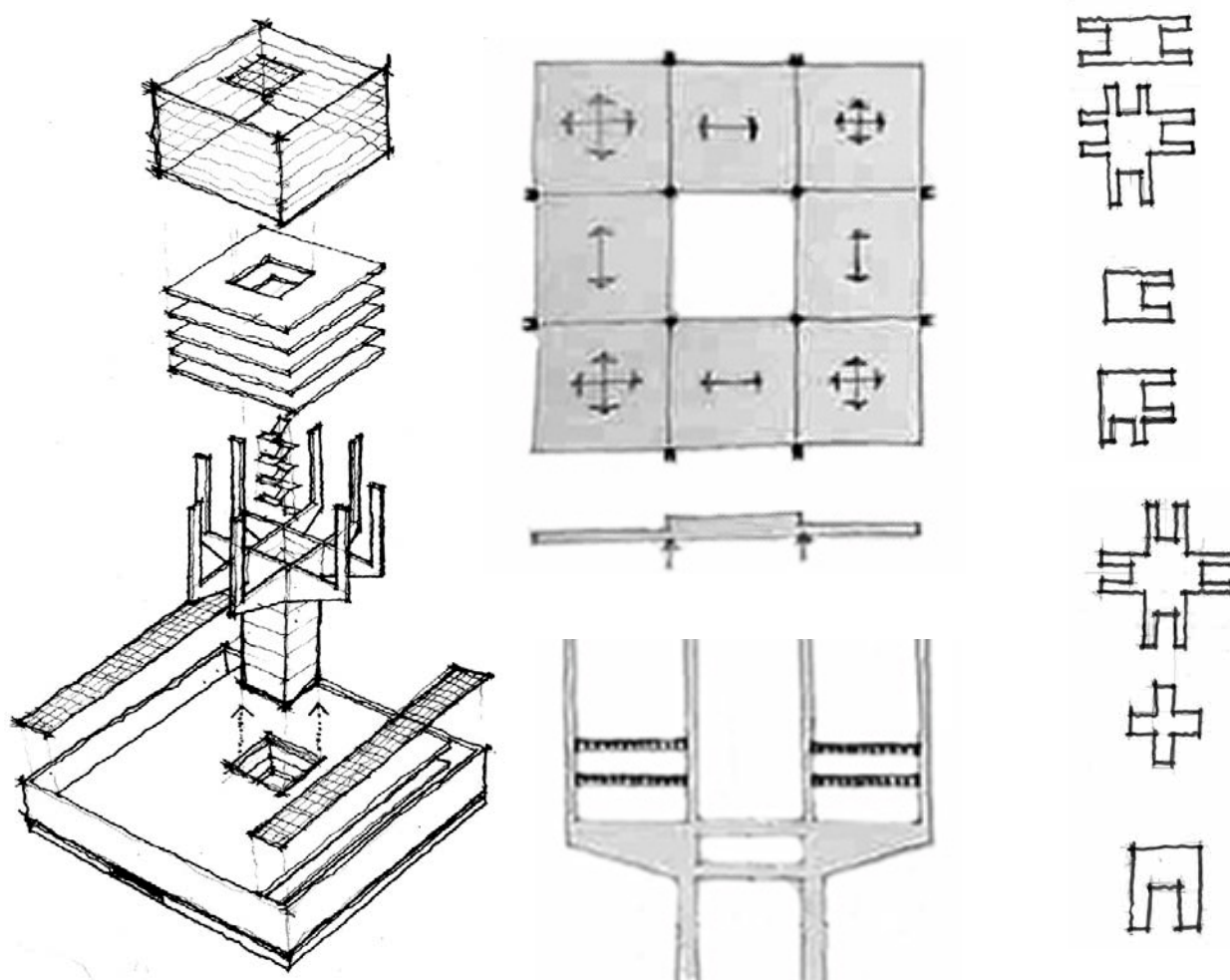


Fig. 661: 3º prêmio; esquema gráfico representando a solução estrutural aplicada no edifício (desenho Paulo Pacheco)

Fig. 662: 3º prêmio; planta estrutural da laje tipo e corte da estrutura em cálice (retirado do memorial descritivo do concurso).

Fig. 663: 3º prêmio concurso Casa da Moeda (1971); seções dos diversos pilares utilizados na estrutura da torre.

16.17) EDIFÍCIO RIO DE JANEIRO:.....1971

Curitiba, PR; Rua XV de Novembro nº 1.206, Centro.

Lubomir Ficinski Dunin
Luiz Augusto de Amora
Roberto Martins de Albuquerque



Fig.664, 665 e 666: Edifício Rio de Janeiro; torre bastante esbelta de 25 andares, sendo um apartamento por andar. Os pavimentos tipo ocorrem sob planta quadrada de 16 metros de lado. As lajes nervuradas em dois sentidos são suportadas por dois pilares em cada face, de modo a preservar os cantos em balanço.

Viu-se aqui que Lubomir Ficinski Dunin destacou-se rapidamente, em Curitiba, com seus projetos para a sede da TV Paraná Canal 6 (1965), e para a sede da Telepar (1966). Dunin realizaria também algumas parcerias bem sucedidas com Luiz Forte Netto e Irmãos Gandolfi: o 2º prêmio no concurso para o Euro Kursaal, em 1965; e o 1º prêmio no Teatro Municipal de Campinas, em 1966, são apenas alguns exemplos disso. Em 1969, juntamente com Roberto Martins de Albuquerque, com quem constituíra sociedade, projeta o edifício Araucária, condomínio de apartamentos dotado de fachadas em elementos pré-moldados em concreto aparente.

Em 1971, Dunin, Albuquerque e Luiz Augusto de Araújo Amora projetam o Edifício Rio de Janeiro¹⁹⁹, no centro de Curitiba, uma esbelta torre de 25 andares de altura, dimensionada para abrigar um apartamento por pavimento. Embora se tratasse de um terreno retangular de meio de quadra, os arquitetos abrem mão de uma solução em lâmina de base retangular, com suas faces maiores voltadas para as divisas secas, e optam por um edifício de planta quadrada (16m. X 16m.), em que todas as fachadas são igualmente tratadas, sem distinção hierárquica.

Assim como ocorrera no Ed. Araucária, o sistema estrutural adotado no Rio de Janeiro é bastante inovador: lajes nervuradas nos dois sentidos, apoiadas no núcleo central de circulação vertical e contra oito pilares periféricos e externos ao corpo do edifício. Estes pilares, que ocorrem aos pares em cada face do prédio, foram situados de modo a preservar os quatro cantos das lajes em balanço (5 metros de extensão). Note-se que, a fim de reduzir

o peso dos balanços, utilizou-se uma argamassa de concreto especial em que a brita foi substituída por palets cerâmicos. Os andares tipo, portanto, formam bandejas horizontais separadas entre si por uma fita de vidro periférica que percorre as quatro faces do edifício. Estas janelas em alumínio, desenhadas segundo uma mesma modulação e tipologia ("máximo ar"), foram aplicadas a todos os ambientes do edifício, independente de sua função.

A noção de verticalidade, que se dá pela proporção esbelta do edifício, é reforçada pelos perfis tubulares em alumínio, aplicados externamente aos parapeitos de modo a fixar as esquadrias, e pelos pilares que se projetam até a parte inferior da viga superior da cobertura, que flutua solta do corpo do edifício.

Lembre-se que Mies van der Rohe utilizara, no Edifício dos Escritórios Bacardi (1957), em Santiago de Cuba, e na Nova Galeria Nacional (1962-1968), de Berlim, um sistema estrutural baseado em cobertura metálica nervurada apoiada contra oito apoios, dois em cada face, de modo a propiciar balanços nos cantos do edifício. Entretanto, diferentemente do Edifício Rio de Janeiro, nestes exemplos a tônica formal está na noção de horizontalidade.



Fig.667: foto aérea retirada do *Google Earth* demonstrando a situação do edifício no tecido urbano de Curitiba.

Fig.668: Foto aérea aproximada representando a situação do edifício situado em lote de meio de quadra.

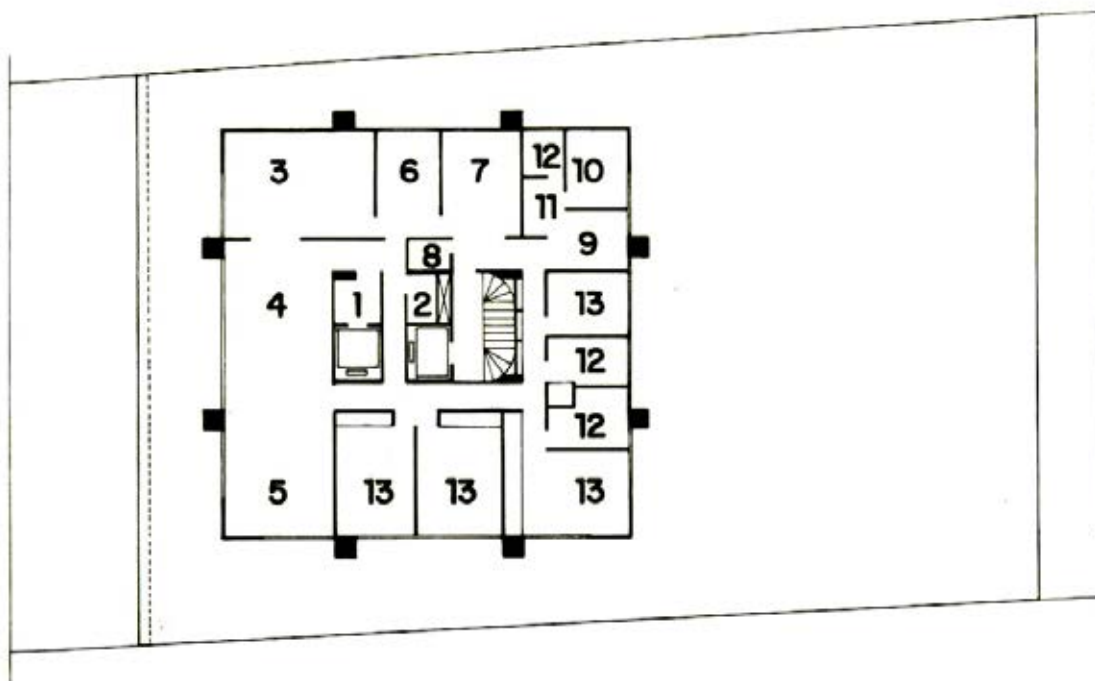


Fig.669: Edifício Rio de Janeiro: planta tipo: 1) hall social; 2) lavabo; 3) jantar; 4) estar social; 5) estar íntimo; 6) refeições; 7) cozinha; 8) despensa; 9) serviço; 10) q. empregada; 11) lavanderia; 12) banheiro; 13) dormitório.

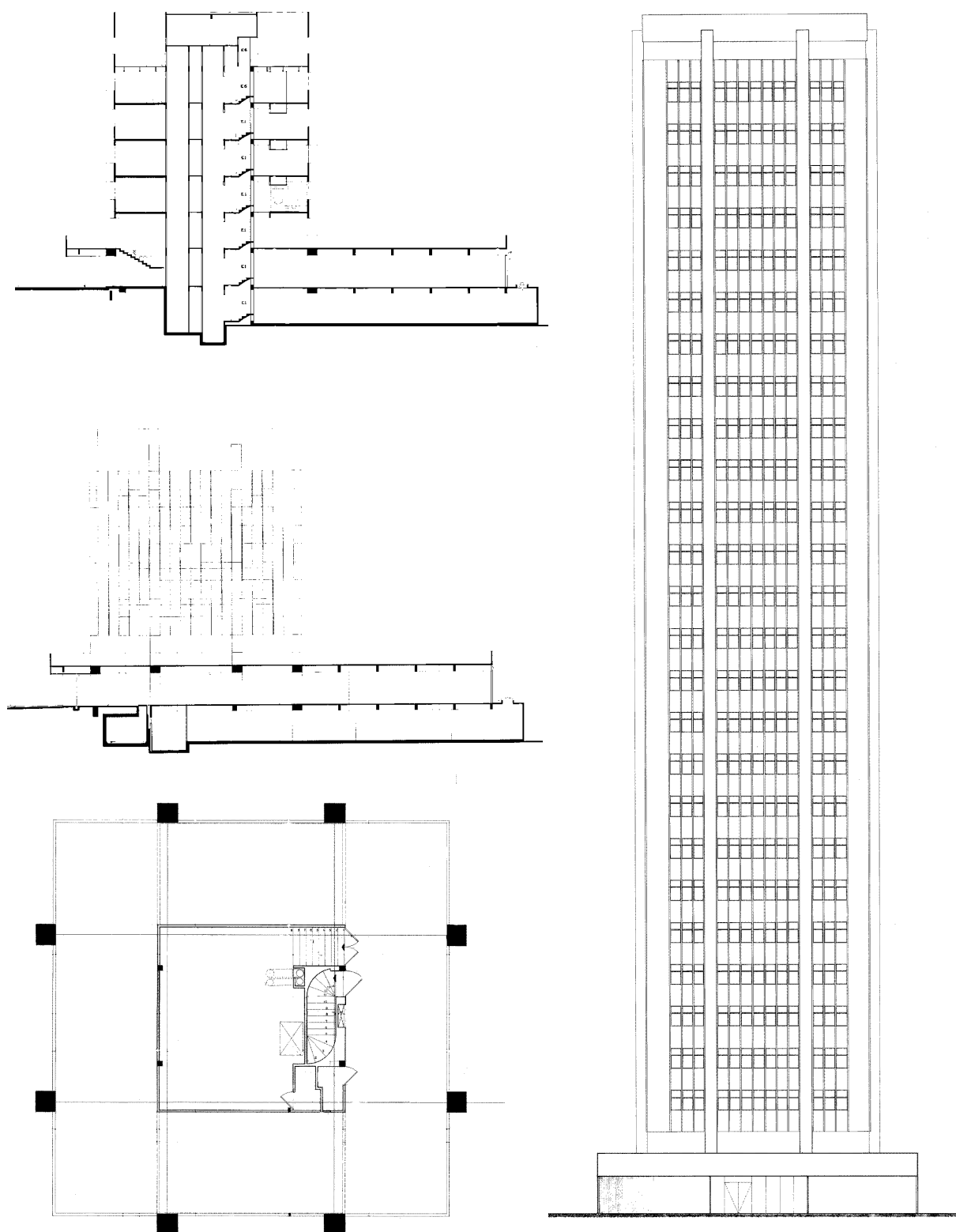


Fig.670: Dunin, Amora e Albuquerque; Edifício Rio de Janeiro: corte longitudinal passando pela torre;

Fig.671: Dunin, Amora e Albuquerque; Edifício Rio de Janeiro: corte longitudinal passando pela base;

Fig.672: Dunin, Amora e Albuquerque; Edifício Rio de Janeiro: elevação frontal;

Fig.673: Dunin, Amora e Albuquerque; Edifício Rio de Janeiro: planta do terraço superior/ casa de máquinas²⁰⁰.

16.18) CASA LEO GROSSMAN:.....1972

Curitiba, PR; Rua Vereador Garcia Rodrigues Velho, nº105, Bairro Cabral.

Leo Grossman



Fig.674: vista externa da residência: destaque para as duas coberturas entrecruzadas de forma a possibilitar amplos beirais.

A casa no Bairro Cabral, desenhada para ser sua própria residência, traz novas informações sobre as possíveis precedências que influenciaram a obra do arquiteto Leo Grossman. Viu-se aqui que, após graduar-se, em meados da década de 1950, na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, dedica-se a estudar a fase americana de Mies van der Rohe, arquiteto que, sob distintos aspectos, conduzirá as ações iniciais de Grossman. O Centro Comercial de Praia de Belas (1960)²⁰¹, projetado para a cidade de Porto Alegre, é uma clara aproximação aos pavilhões horizontais idealizados por Mies, para o campus do IIT, Illinois, Chicago, ocasião em que são utilizados malhas estruturais metálicas pontuadas por colunas isentas. Apesar da cobertura em abóbadas seriadas em concreto aparente, a influência miesiana também se faz presente na Casa Mário Rangel (1968)²⁰², especialmente no que diz respeito à distribuição dos espaços internos, organizados de forma a se abrirem para pátios descobertos contidos, ao modo das "casas com pátios", do mestre alemão. No entanto, é com a Estação Rebaixadora da Copel (1969)²⁰³, que esta ascendência fica evidente, seja pelo sistema estrutural aplicado (lajes grelhadas sobre duas linhas de quatro apoios, de modo a preservar os extremos da cobertura em balanço), seja pela estética final do edifício (pavilhão horizontal em cobertura plana descarregada contra poucos apoios e, espaço interno delimitado por perímetro de vidro recuado dos apoios).

Pode-se inferir, também, que as influências da arquitetura brutalista, seja por via internacional (Le Corbusier), ou por meio da Escola Paulista, já se encontram presentes na Casa Mário Rangel e na Estação da Copel. Não apenas as citadas coberturas em abóbadas, mas principalmente o concreto aparente e suas idiossincrasias, dotam esses dois edifícios de proporção e peso não existentes na obra de Mies van der Rohe.

Embora estejam presentes o concreto aparente e as espessas paredes em tijolos aparentes, ao gosto de Le Corbusier (Casas Jaoul), observa-se na casa do arquiteto, pela utilização de uma malha modular hexagonal, uma solução espacial e formal muito próxima de Frank Lloyd Wright, como por exemplo, a Casa Paul R. Hanna (1936), Stanford, Califórnia, também conhecida por "*Honeycomb House*". Além das tramas complexas em

tijolos à vista, ali estão também as pouco inclinadas coberturas em duas águas, que conformam oitões proeminentes. O fato da casa se organizar como uma planta em cruz que, em movimento centrífugo, se expande de um ponto central onde se encontra o volume maciço da lareira, também pode ser entendido como uma aproximação à uma das conhecidas estratégias espaciais do mestre americano.



Fig.675: Casa Paul R. Hanna (*Honeycomb House*) (1936), Stanford, Califórnia, Frank Lloyd Wright.

Fig.676: foto aérea retirada do *Google Earth* representando a situação da Casa Le Grossman, no Bairro Cabral, em Curitiba.

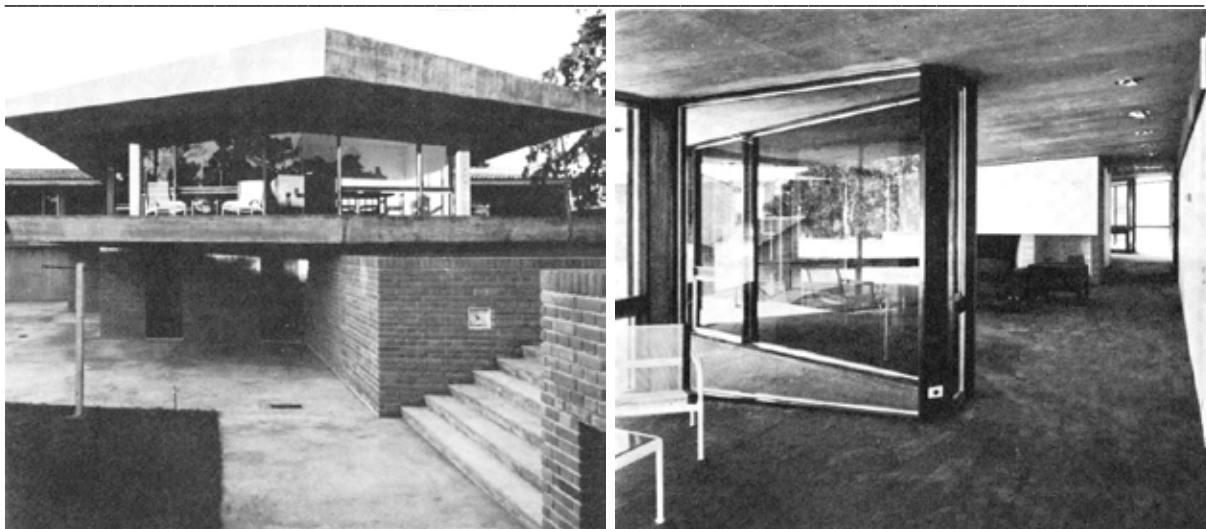


Fig.677: Casa Leo Grossman; vista da parte posterior da casa Leo Grossman. Cobertura em duas águas bastante abatidas desenhadas de forma a gerar amplos beirais, apoiadas contra espessas paredes em tijolos aparentes. Devido à declividade do terreno, aqui surge um pavimento inferior aberto para o pátio da piscina.

Fig.678: Casa Leo Grossman; seqüência espacial que vai da sala de jantar (extremo sul) à biblioteca (norte), passando pela sala (lareira) de estar e o hall. à direita encontra-se o volume da cozinha.

A Casa Grossman²⁰⁴, pelas peculiaridades que acrescenta ao panorama existente, deve, portanto, ser aqui melhor analisada. Encontra-se situada em um bairro que até a década de 1980 se apresentava como estritamente residencial. O terreno em questão, de meio de quadra, apresenta-se como um retângulo de 40m. X 60m., voltado para o nordeste e com grande declive.

Apesar da possibilidade de gerar esquemas orgânicos, própria das modulações hexagonais, a casa surge em evidente forma de cruz. O braço paralelo ao eixo longitudinal do terreno abriga as partes sociais do programa: biblioteca na frente, hall, lavabo, lareira e escada no centro e sala de estar, ampla cozinha e sala de jantar nos fundos. O braço transversal, por sua vez, condiciona um amplo abrigo aberto para veículos, varanda, acesso íntimo e quatro suítes, todas abertas para a frente (nordeste).

O módulo hexagonal é utilizado pelo arquiteto de modo a produzir espaços bastante contidos, porém sem perder a noção de continuidade. Mostra disso está na instigante

seqüência espacial proporcionada pela biblioteca, hall de acesso, sala social e sala de jantar. Esta mesma modulação também permita aberturas que, de certa forma, lembram as *bay windows* da tradicional arquitetura inglesa.

Se a frente da casa se mostra térrea e, até certo ponto comum, o mesmo não pode ser dito de sua parte posterior, já que, com o declive do terreno, ganha aí mais um andar. Além disso, a modulação hexagonal produz aqui espaços mais livres e fluidos que os encontrados no andar superior. Enquanto as dependências de serviço se encontram voltadas para um pátio externo rebaixado (face sudoeste), o salão de festas, acessado pela escada interna central, abre-se para o grande pátio da piscina. Não só os espaços internos são regidos pela modulação hexagonal, mas também o desenho os recintos externos, forma da piscina, muros de arrimo e escadarias, condição que proporciona uma perfeita integração entre interior e exterior.

Os materiais de construção são bastante seletivos: o concreto aparente para as lajes de cobertura, testadas, beirais, escadas e terraços. As telhas cerâmicas na cobertura (capa e canal) e os tijolos à vista nas paredes, volume da lareira e muros de divisa. Esquadrias de madeira imbuia desenhadas de forma a comportar amplas vidraças.

Para concluir, deve-se comentar a solução da cobertura. Trata-se de lajes planas em concreto aparente, em duas águas pouco inclinadas capazes de conformar amplos balanços em todas as direções. Esta é recoberta por outra cobertura em telhas de barro tipo capa e canal, com ponto mais elevado, de forma a proporcionar um caixão perdido triangular. Neste vão surgido entre a laje inferior e o madeiramento superior, que garante um melhor isolamento térmico, encontram-se também as canalizações elétricas e o sistema de calefação.

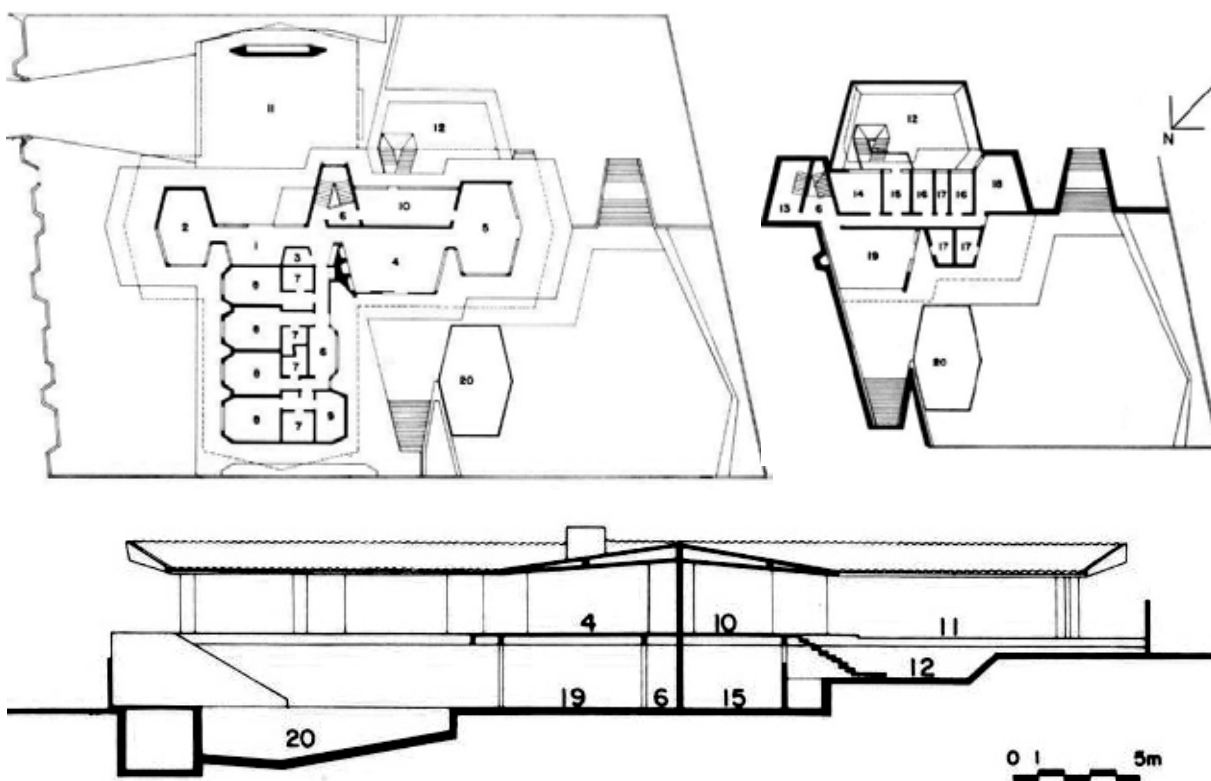


Fig.679: Casa Leo Grossman; planta pavimento térreo: 1) hall social; 2) biblioteca; 3) lavabo; 4) sala de estar; 5) sala de jantar; 6) circulação; 7) banheiros; 8) dormitório; 9) vestiário; 10) cozinha; 11) abrigo; 12) área de serviço; 13) casa de bombas; 14) casa de máquinas; 15) lavanderia; 16) q. empregada; 17) banheiro; 18) depósito; 19) salão de festas; 20) piscina.

Fig.680: Casa Leo Grossman; planta pavimento inferior;

Fig.681: Casa Leo Grossman; corte transversal passando pela piscina: 4) sala de estar; 6) circulação; 10) cozinha; 11) abrigo; 12) área de serviço; 15) lavanderia; 19) salão de festas; 20) piscina.

16.19) EDIFÍCIO MIKARE THÁ:.....1972

Curitiba, PR; Rua Conselheiro Araújo, esq. Rua Dr. Faivre/ Centro.

Luiz Forte Netto
José Maria Gandolfi
Vicente de Castro
Orlando Busarello
Dilva Cândido Slomp Busarello



Fig.682: vista do Edifício Mikare Thá à partir da Rua Dr. Faivre: uma lâmina de base retangular revestida por cerâmica em cor ocre. A estrutura em concreto aparente distribui-se em forma de pilaretes seriados contra as duas fachadas maiores.

Fig.683: junto ao térreo, vigas de transição em arcada suportam os pilaretes seriados, que se expõem adiante do corpo principal do edifício²⁰⁵.

Até meados da década de 1960, os edifícios habitacionais, em Curitiba, eram geralmente projetados por engenheiros que se preocupavam basicamente com a fachada principal, descuidando-se das demais. A forma final do edifício, geralmente, resultava da extrusão vertical dos limites do próprio terreno, sem recuos laterais. As partes posteriores, que normalmente ficavam voltadas para os miolos de quadra e, portanto, pouco visíveis da rua, apresentavam-se como um acumulado de aberturas e puxados. Os coroamentos, de forma geral, surgiam feito um amontoado de volumes responsáveis por abrigar casas de máquinas, caixas d'água e barriletes.

A chegada de Forte & Gandolfi coincide com um maior rigor na legislação urbana de Curitiba e, portanto, com a necessidade de se respeitar parâmetros construtivos como: taxa de ocupação; potencial construtivo; recuos frontais e afastamentos laterais. Baseados nisso e, munidos da noção que cada edifício é importante para a conformação geral do tecido das cidades, estes arquitetos projetam o Edifício Panorama (1966), que, sob distintos aspectos, inaugura um novo modo de resolver as habitações coletivas verticais, em Curitiba. À partir do Panorama, os edifícios habitacionais passam a surgir contidos em prismas simples de base geométrica regular, afastados das divisas. Todas as fachadas são tratadas com o mesmo cuidado e a estrutura portante do edifício passa a exercer uma forte participação na elaboração da estética do edifício. As aberturas são projetadas para serem produzidas industrialmente em série e, instaladas prontas na obra. Outra novidade estava no revestimento externo em placas cerâmicas coloridas, material que possibilitava uma maior longevidade ao edifício em relação ao clima chuvoso da cidade.

É neste viés que deve ser analisado o Edifício Mikare Thá²⁰⁶, construído na esquina das ruas Conselheiro Araújo e Dr. Faivre, no centro de Curitiba. O desnível do terreno permitiu a execução de um embasamento para garagens em dois níveis, de modo que cada um destes pode ser acessado por ruas diferentes. Este embasamento, que toma a forma do terreno, foi executado em concreto aparente. Na Conselheiro Araújo, a rua mais alta e voltada para o norte, uma escadaria junto à divisa seca do lote marca o acesso dos moradores.



Fig.684: foto aérea retirada do *Google Earth* representando a localização do edifício. As ruas que conformam a esquina são: Conselheiro Araújo (nordeste/sudoeste) e Dr. Faivre (noroeste/ sudeste).

Fig.685: vista mais aproximada da esquina: observar a forma prismática pura do edifício, uma das características do período.

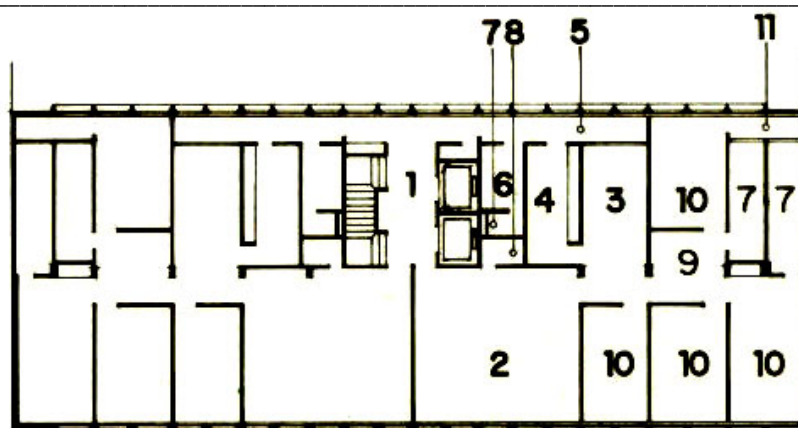


Fig.686: planta do pavimento tipo: 1) hall do elevador; 2) estar; 3) estar íntimo; 4) cozinha; 5) serviço; 6) q. empregada; 7) banheiro; 8) lavabo; 9) hall íntimo; 10) dormitório; 11) terraço.

Sobre a esplanada gerada pela laje de cobertura da garagem emerge, recuada, uma torre de 18 pavimentos. Trata-se de um prisma de base retangular, com plantas tipo para dois apartamentos de quatro quartos, por pavimento. A circulação vertical se acha embutida no corpo do edifício e, portanto, não pode ser percebida externamente.

A estrutura se faz por meio de três linhas longitudinais de pilares, organizadas de modo a promover duas naves internas paralelas e livres. As duas linhas externas ocorrem por meio de pilaretes laminares seriados a cada 1,5 metros, dispostos de forma a projetar-se para fora do corpo do edifício. As três linhas de pilares apóiam-se contra vigas de transição em forma de arcadas, situadas no térreo. Na cobertura, a estrutura conforma um coroamento ligeiramente elevado, porém, plano, sem a presença de castelos d'água ou casas de máquinas. Note-se também que os dois extremos laterais do corpo elevado do edifício se projetam em balanço além do limite da estrutura em concreto aparente. Essa defasagem entre os limites da estrutura e do corpo do edifício, revestido em cerâmica em cor terra-cota, apenas realça a noção das diferentes funções, ou seja, quem suporta e quem é sustentado.

16.20) INDÚSTRIAS PROMEPAR:.....1972

Curitiba, PR; Rua AT-2, nº 550/ Cidade Industrial.

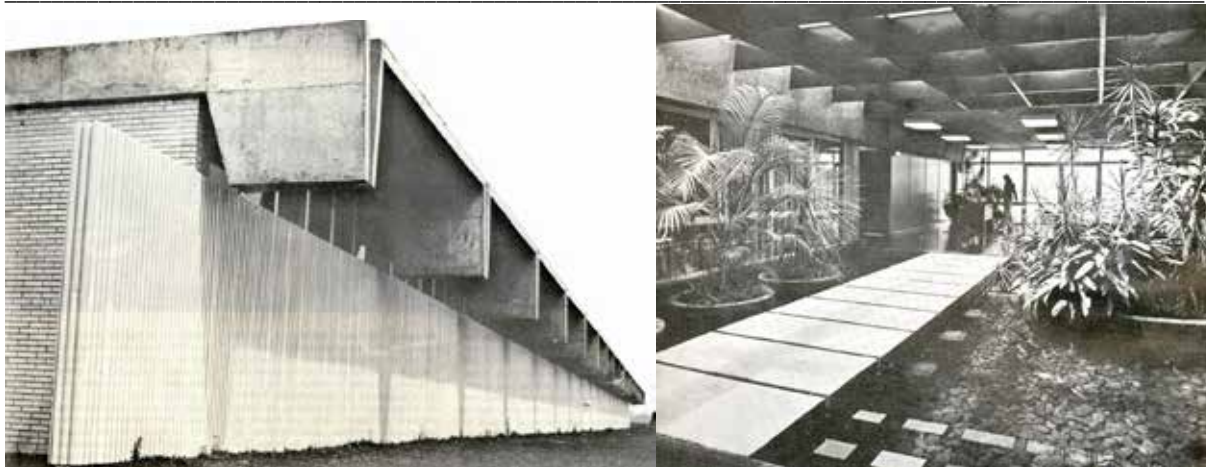
Leo Grossman

Fig.687: A Indústrias Promepar, projetada pelo arquiteto Le Grossman, situa-se na Cidade Industrial de Curitiba. A cobertura ocorre por meio de painéis independentes de laje de concreto armado impermeabilizada, apoiados de forma a apoiarem-se nas vigas calha transversais, também em concreto aparente.

Fig.688: vista interna do pavilhão administrativo. Pátio central com iluminação zenital e jardim.

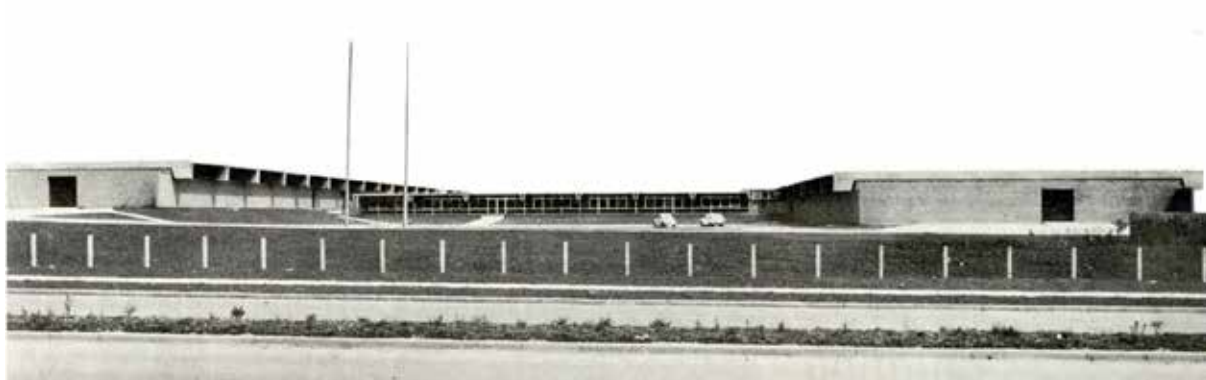


Fig.689: vista geral das Indústrias Promepar; dois pavilhões paralelos, responsáveis pelas atividades industriais, ligados por barra transversal administrativa.

Com a Fábrica Promepar²⁰⁷, Leo Grossmann, que já projetara casas unifamiliares, condomínios verticais, escolas e edifícios de escritórios, comprova sua versatilidade como arquiteto ao também criar plantas industriais. Em comum entre esses diferentes programas estão elementos como: plantas simples geradas por meio da aplicação de malhas modulares reguladoras, estruturas engenhosas em concreto aparente, vedações independentes em espessas paredes de tijolos à vista em amarração e/ou amplos painéis de vidro. Não há como deixar de perceber certo espírito clássico em suas soluções, seja pela simetria dos edifícios, sejam pela presença de vetores verticais seriados, geralmente constituídos por elementos estruturais. Percebe-se, também, desde sua chegada a Curitiba, no início da década de 1960, um lento e gradual alinhamento à arquitetura de cunho brutalista.

A Fábrica foi instalada na Cidade Industrial de Curitiba, área criada pelo Plano Diretor, de 1965, situada na região sudoeste do município. Solicitou-se ao arquiteto uma área coberta de 4.000m.², a ser instalada em terreno plano de 30.000m.² Trata-se, na realidade, da fabricação de dois produtos distintos: seringas e agulhas descartáveis. Note-se, porém, que enquanto a fabricação das seringas deveria seguir as determinações do layout de origem dinamarquesa, a produção das agulhas descartáveis, por sua vez, deveria atrelar-se às exigências do layout de origem americano.

Grossman opta por uma composição em "H" constituída por três pavilhões independentes, porém, interligados entre si. Os dois pavilhões maiores, correspondentes às pernas do "H", surgem em planta retangular (1:4), paralelos, iguais e bastante afastados entre si. Cada um deles abriga uma das plantas industriais (seringas/ agulhas). O menor dos três pavilhões, que comporta as atividades administrativas, foi instalado transversalmente aos outros dois, de modo a constituir uma ponte de ligação. Enquanto os outros dois maiores apresentam-se bastante opacos e com grande pé-direito livre, de modo a cumprir as determinações necessárias à fabricação dos produtos, este se mostra mais baixo e envidraçado.

A estrutura se faz por meio de vigas calha seriadas, em concreto aparente, apoiadas por pares de pilares, porém, de forma a projetar, em ambos os extremos, uma gárgula para águas pluviais. As lajes planas que descansam contra a parte superior das vigas calha se lançam externamente de modo a proporcionar amplos beirais. As paredes de fechamento situadas nas faces menores dos pavilhões ocorrem em tijolos à vista em amarração. Nas fachadas maiores, por sua vez, foram instaladas paredes em dupla camada de telhas em fibrocimento, aplicadas na vertical, de modo a permanecerem separadas da laje superior por uma fita de vidro.

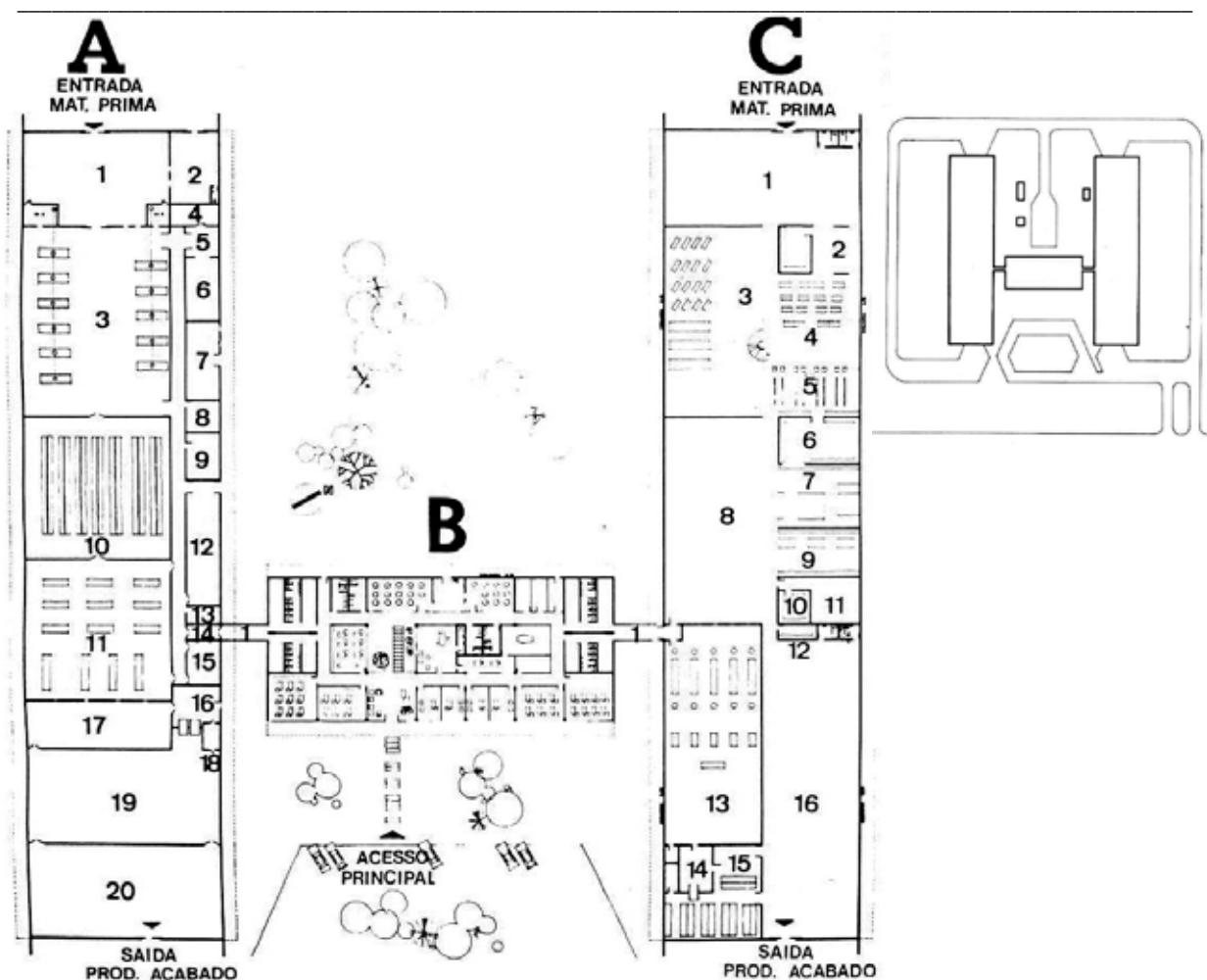


Fig. 690: planta pavimento térreo: BLOCO A (fábrica de seringas): 1) depart. de matéria-prima; depart. de sobra de materiais; 3) depart. de injeções; 4) peças; 5) serviço; 6) oficinas/ máquinas; 7) ar-condicionado/compressor; 8) supervisor; 9) testes; 10) depart. de componentes; 11) depart. de montagem/ graduação/ embalagem; 12) depart. de material de embalagem; 13) enfermagem; 14)0 eclusa; 15) lavagem de containers; 16) esterilização; 17) depart. de acondicionamento; 18) máquinas; 19) quarentena; 20) estoque. BLOCO B (administração) 1) passarela; BLOCO C (fábrica de agulhas): 1) depart. de matéria-prima/ plástico/aço; 2) soldagem; 3) depart. de plásticos; 4) estiramento; 5) retificação; 6) inspeção; 7) corte/ limpeza; 8) depart. de componentes; 9) corte final; 10) estoque; 11) limpeza; 12) epóxi; 13) depart. de montagem/graduação/embalagem; 14) esterilização; 15) quarentena; 16) estoque.

16.21) COMPLEXO TURÍSTICO EURO KURSAAL (fase 2):.....1972

San Sebastián, Espanha.

projeto A

Luiz Forte Netto**José Maria Gandolfi**

projeto B

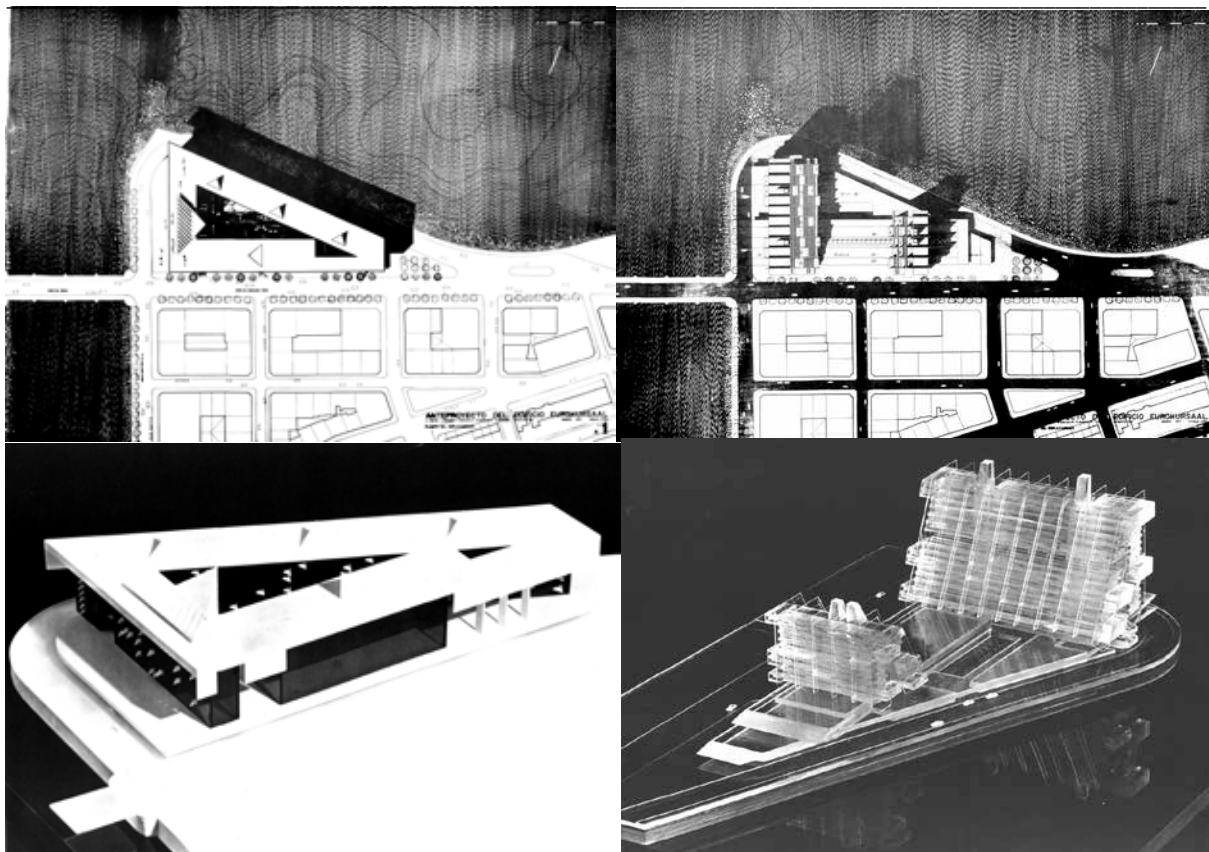
Roberto Luiz Gandolfi**Lubomir Ficinski Dunin**

Fig.691: (sup. esq.) Complexo Turístico Euro Kursaal; (projeto A) Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi. Implantação.

Fig.692: (inf. esq.) Complexo Turístico Euro Kursaal (projeto A); fotografia da maquete.

Fig.693: (sup. dir.) Complexo Turístico Euro Kursaal (projeto B); Roberto Luiz Gandolfi e Lubomir Ficinski Dunin; implantação.

Fig.694: (inf. dir.) Complexo Turístico Euro Kursaal (projeto B); fotografia da maquete.

Viu-se no capítulo “Fase de Emergência (1962-1965)” que, em 1965, uma equipe de Curitiba conquistaria o 2º lugar no concurso internacional para a sede do complexo turístico Euro Kurssal²⁰⁸, complexo multifuncional a ser construído na cidade de San Sebastián, situada defronte ao mar Cantábrico, próximo à divisa entre a Espanha e a França. Além dos três arquitetos imigrados de São Paulo (Forte Netto e os irmãos Gandolfi), a equipe contava ainda com dois jovens engenheiros civis que receberiam o título de arquiteto, junto ao CAU UFPR, naquele mesmo ano: Jaime Lerner e Lubomir Ficinski Dunin. A solução paranaense se baseara numa composição de três edifícios: dois pavilhões horizontais em linha intercalados por uma torre de trinta andares. Segundo a crítica emitida pela comissão julgadora, constituída, entre outros nomes internacionais, por Pierre Vago e Ernesto Nathan Rogers, a qualidade do projeto encontrava-se justamente nos pavilhões horizontais que, além de respeitar a escala do tecido urbano existente, criava, por meio de amplos balanços sombreados e pisos em meios níveis para lojas, um agradável ambiente de rua.

Sete anos depois, os promotores do Euro Kursaal voltam a procurar a equipe paranaense. Devido às complexidades estruturais apresentadas pelo projeto vencedor, de

Jan Lubicz-Nycz e Carlo Pelliccia, decidem-se por contratar o grupo do Paraná para o desenvolvimento de uma segunda proposta. Os promotores, no entanto, não recomendam uma solução em torre, mas algo próximo à solução verificada no embasamento da proposta premiada em 1965. Parte dos projetos foi desenvolvida pelos paranaenses, ao longo de três meses, na própria cidade de San Sebastián.

Segundo depoimento de Lubomir Ficinski Dunin, concedido a esse autor²⁰⁹, Jaime Lerner não participa desta segunda fase, uma vez que assumira a Prefeitura Municipal de Curitiba. Dunin afirma ainda que, em vez de um, apresentam, aos espanhóis, dois projetos bastante distintos entre si. Divididos em duplas, Forte Netto e José Maria Gandolfi projetam um pavilhão triangular de dez pavimentos e três subsolos, organizado em torno de um pátio aberto, também triangular; Roberto Gandolfi e Dunin, por sua vez, elaboram um partido, que, de certa forma, lembra o projeto vencedor de Lubicz-Nycz e Peliccia, ou seja, dois pavilhões trapezoidais contrapostos e apoiados sobre uma ampla plataforma habitável.

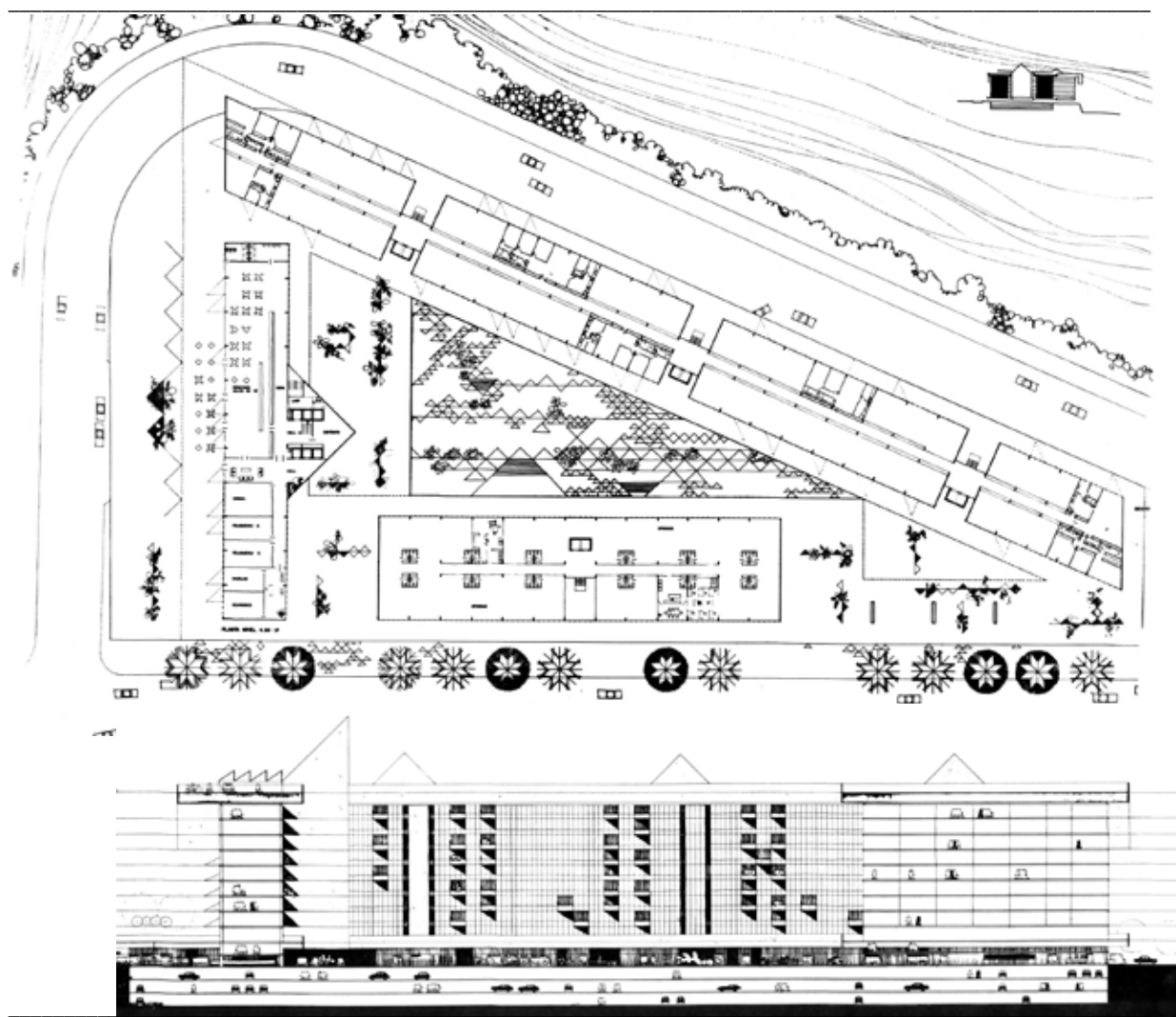


Fig. 695: Complexo Turístico Euro Kurssal (projeto A); Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi; planta pavimento tipo. Três barras de dez pavimentos em torno de vazio central triangular. Uma das barras refere-se ao hotel, outra aos apartamentos para venda e, uma terceira para serviços e lazer. **Fig. 696:** Projeto A: corte longitudinal.

Na proposta de Forte Netto e José Maria Gandolfi, aqui denominada de “Projeto A”, três edifícios tipo barra, de tamanhos e comprimentos distintos, contornam um grande vazio central triangular. A barra maior, que equivale à hipotenusa do triângulo, foi destinada a apartamentos para venda; um hotel foi situado junto ao cateto menor e vertical; por fim, na barra restante situaram-se lojas, escritórios, serviços e lazer. As três partes, embora independentes, usufruem de um mesmo subsolo e de uma mesma cobertura.

Aqui denominada de "Projeto B", a solução da dupla Roberto Gandolfi e Lubomir Ficinski Dunin é, sem dúvida, bastante instigante. Sobre um subsolo de três níveis, que ocupa toda a forma do terreno, surge um embasamento em forma de "L", de três pavimentos, responsável por abrigar lojas, serviços e lazer. A torre mais larga e mais alta (18 pavimentos) ocupa toda a base do "L", enquanto a mais estreita e mais baixa (nove pavimentos) situa-se sobre o extremo do braço maior do "L". Na torre maior instalaram-se apartamentos para venda e, na menor, um hotel. Ambas apresentam seção trapezoidal em "A", de modo que o lado externo permaneça vertical e o interno, voltado para a praça central, surja inclinado cerca de 30 graus. É esta inclinação que possibilita as fachadas escalonadas, de modo que o teto do apartamento inferior se transforme no terraço do apartamento superior. Pode-se, inclusive, referir-se ao projeto premiado de Sanchotene, Willer e Mueller, para o concurso Hotel de Turismo em Juazeiro (1967). Outra semelhança está nos vazios internos, amplos espaços livres e protegidos destinados ao uso público.

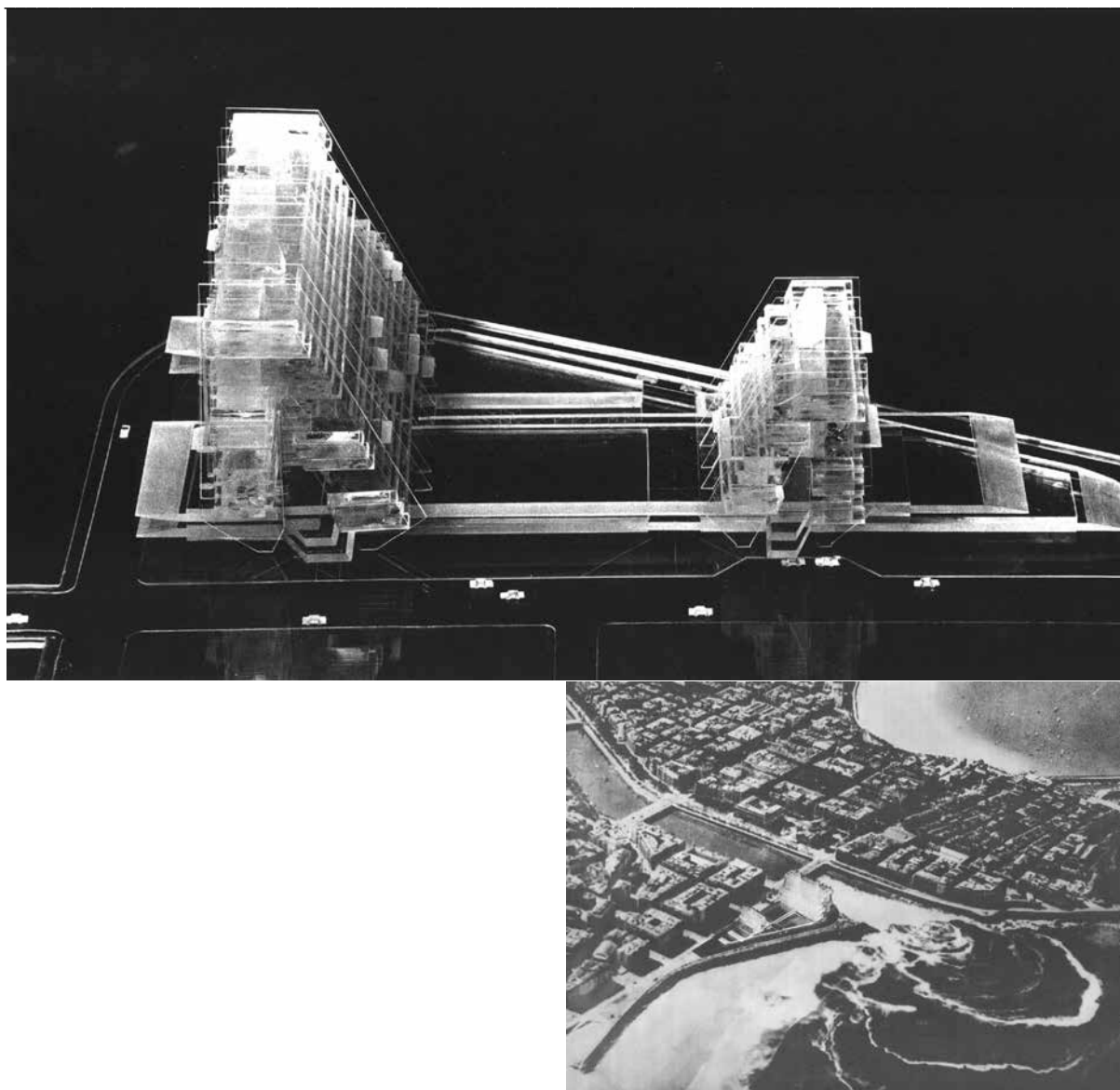


Fig. 697: Projeto B, Euro Kursaal (fase 2): proposta elaborada por Roberto Luiz Gandolfi e Lubomir Ficinski Dunin. Vista da maquete; dois pórticos em "A" contrapostos.

Fig. 698: Projeto B, Euro Kursaal; foto montagem proposta Roberto Gandolfi e Lubomir Ficinski Dunin;

Fig. 699: Projeto B, foto montagem proposta Roberto Gandolfi e Lubomir Ficinski Dunin; na foz do Rio Urumea.

O sistema estrutural se dá por meio de pórticos trapezoidais em forma de "A", planos e paralelos. No edifício maior ocorrem 11 pórticos igualmente espaçados entre si, de modo a

criar dez naves transversais e uma única grande nave longitudinal. No edifício menor, por sua vez, seis pórticos proporcionam cinco naves transversais e uma única nave longitudinal.

Infelizmente, nenhuma das duas propostas sairia do papel. Na década de 1990, a Sociedade Gran Kursaal construiria no local um complexo voltado para a área cultural: trata-se do *Kurssal Auditorium and Congress Center*, projetado pelo arquiteto espanhol Rafael Moneo.

Fig. 700: Projeto B, Euro Kursaal; Projeto B: perspectiva do embasamento em direção ao bloco do Hotel.

Fig. 701: Projeto B; vista do saguão interno do Hotel. Observar que os pórticos em "A" afinam-se ao se aproximar do solo.

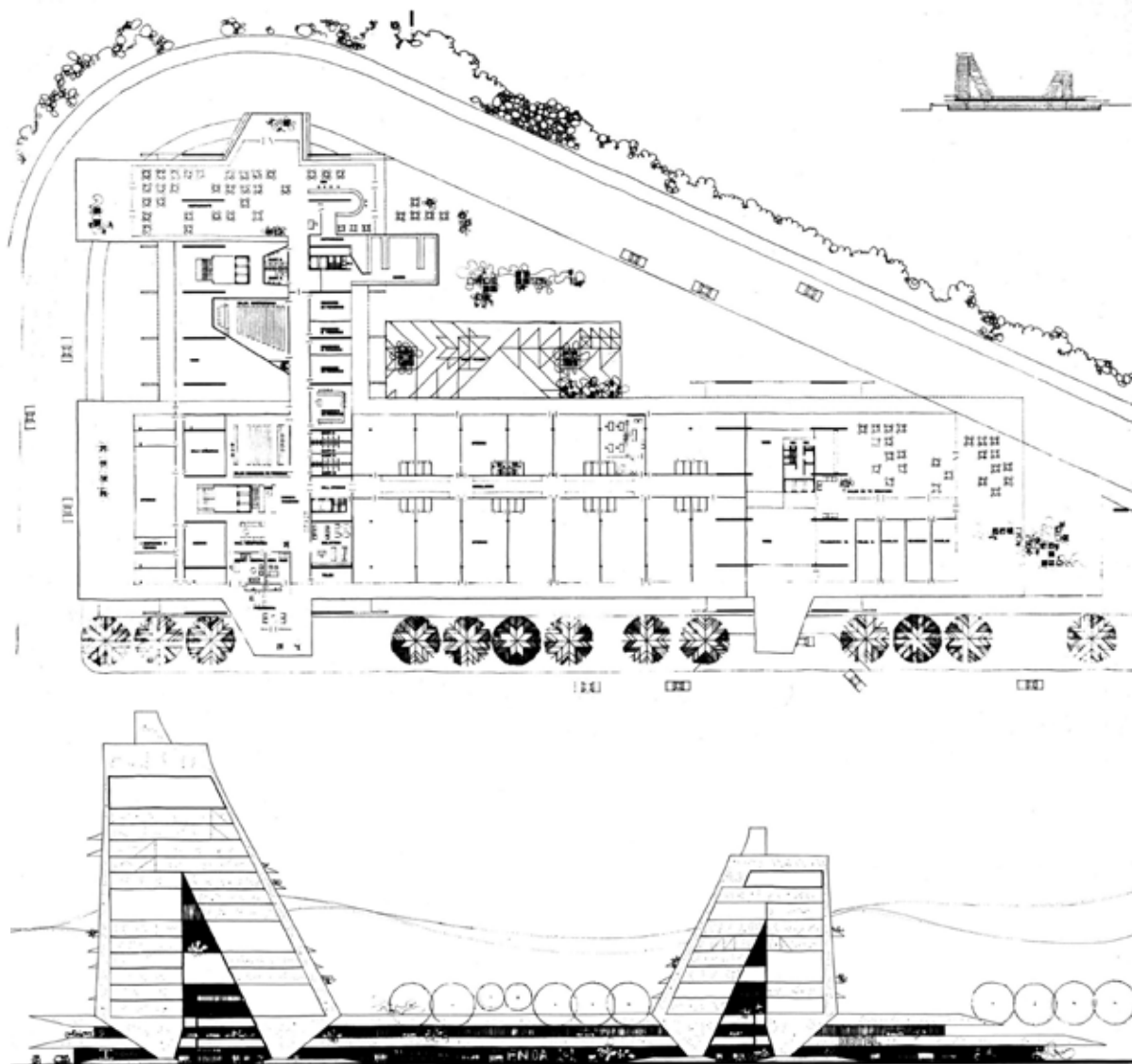


Fig. 702: Euro Kursaal; Projeto B; planta 2º pavimento (embasamento). **Fig. 702a:** elevação lateral face sul.

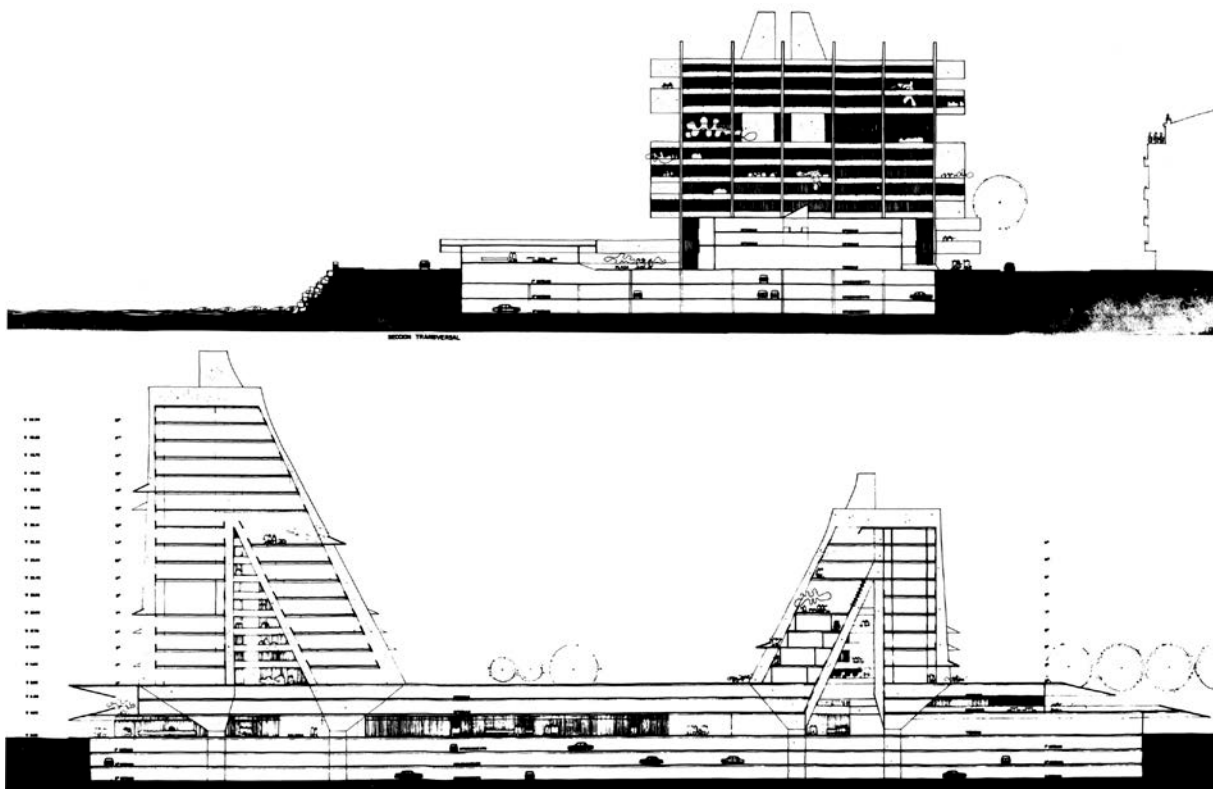


Fig. 703: Euro Kursaal; Projeto B; corte transversal com vista para o bloco do hotel;

Fig. 704: corte longitudinal.

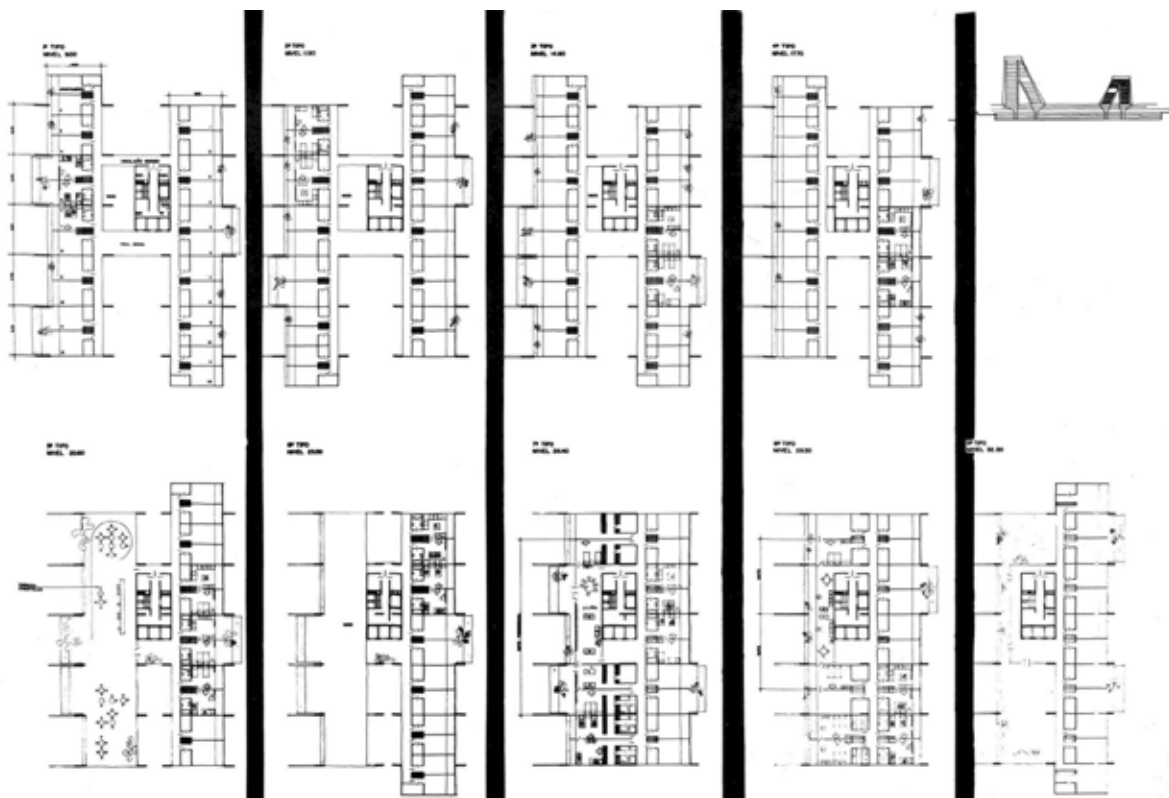


Fig. 705: Euro Kursaal; Projeto B; plantas dos diversos pavimentos do Bloco destinado ao Hotel.

17) FASE DE DISPERSÃO: 1973-1980

Viu-se nos capítulos anteriores que, para o “Grupo do Paraná”, o início da década de 1960 se apresentou como uma fase de surgimento ou de “emergência”, e o início da década de 1970, como o período de confirmação ou de “cristalização” de sua arquitetura. Já o transcorrer da década de 1970 pode ser entendido como a “Fase de Dispersão ou Disseminação”, ou seja, o período em que esta arquitetura de características brutalistas deixa de ser exceção e se faz predominante. Esta arquitetura também não mais comparece restrita àqueles arquitetos do grupo inicial, apresentando-se pulverizada por dezenas de escritórios da cidade, dirigidos ou não por profissionais experientes. Em outras palavras, a arquitetura brutalista se popularizara.

Note-se que essa proliferação coincide com o período de forte crescimento econômico apresentado pelo país, na década de 1970. Ruth Verde Zein chama atenção para um fenômeno semelhante ocorrido a arquitetura brutalista em São Paulo, no início desta mesma década, ao qual denomina de “fase de difusão”²¹⁰. Zein acrescenta ainda que, logo após a metade da década, passa a ocorrer também um ácido processo de “exacerbação, vulgarização e esgotamento” dessa arquitetura, ação que se prolongaria até a virada da década de 1980, quando seria substituída pelas novas vertentes trazidas pelo pós-modernismo.

O escritório *Forte - Gandolfi Arquitetos Associados* se mostraria, ao longo dessas duas primeiras fases, como uma das mais sólidas referências no cenário curitibano. Além de Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi, na virada da década de 1970 também contaria com as presenças de Joel Ramalho Júnior e Vicente de Castro.

Em 1969 oficializara-se o grupo de Alfred Willer, Oscar Mueller e José Sanchotene, todos graduados pelo CAU UFPR entre 1965 e 1967. O *WSM Arquitetos Associados*, aliás, transforma-se muito rapidamente não só num dos principais escritórios de arquitetura da cidade, como também em um grupo vencedor de importantes concursos nacionais²¹¹. Outro escritório que merece ser destacado era o do experiente engenheiro e arquiteto Lubomir Ficinski Dunin, que se associara a Roberto Martins de Albuquerque e Luiz Augusto Amora. Ficinski e equipe realizariam os projetos para o Edifício Araucária (1969) e Rio de Janeiro (1971), além da agência bancária do Banco Banestado (1973), construído junto ao Centro Cívico de Curitiba.

Em torno de Jaime Lerner surgem outros nomes capazes de realizar uma arquitetura de traços consistentes, entre estes: Domingos Bongestabs (1941-) e Manoel Coelho (1940-). Acrescidos de Clio de Paiva Bello, conquistam o 4º lugar no concurso para a sede do BNDE de Brasília, em 1973. Bongestabs e Coelho aparecem juntos no projeto para o Centro de Formação Profissional do SENAI, construído na Cidade Industrial de Curitiba, em 1974.

Na Fase de Dispersão o círculo de adeptos da arquitetura brutalista se amplia, incluindo grupos conformados por associações entre ex-alunos do CAU UFPR. Entre estes se pode citar os seguintes parcerias: Carlos Emiliano de França (1947-) e Sérgio Parada (1951-); Zenon Pesch (1945-) e Ricardo Pereira (1948-); Edison Morozowski (1944-), Everson Morozowski (1951-) e Luis Eduardo Perry (1951-), criadores da sede da Associação dos Economiários do Paraná (1976).

Há que se mencionar ainda, nesta Fase de Dispersão, a importante participação do grupo formado por Aldo Matsuda, Alberto Foloni, Renato Mueller (1942-) e Jurandir Nogueira (1940-2001)²¹², todos pertencentes às primeiras turmas do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR. Em 1968, Matsuda e Mueller vencem o concurso local para a nova sede do CREA PR. Na década de 1970, Renato Mueller desenvolve as agências bancárias do Banco Bamerindus, utilizando as possibilidades do concreto aparente para isso. Em 1977, o grupo constituído pelos quatro arquitetos acima citados, vence o concurso para a sede do CREA MT, em Cuiabá. Em 1978 os quatro arquitetos ficam com o 4º lugar no concurso nacional

para a sede do CREA SP, vencido pelo paulista Ubirajara Gilioli. No mesmo ano de 1978, o mesmo grupo conquistaria o 2º lugar no concurso nacional para a sede do SBPC, vencido por outro grupo de Curitiba liderado por José Sanchotene²¹³.

Porém, a Fase de Dispersão traria outro ingrediente importante: trata-se do desmanche da sociedade Forte & Gandolfi, associação que, sob diversos aspectos significou não só a chegada da arquitetura brutalista a Curitiba, mas também o gosto pela participação em concursos de arquitetura. Primeiramente, como acima já se antecipou, sai Roberto Gandolfi e, pouco depois, Joel Ramalho Júnior. Mais tarde Vicente de Castro se transfere a trabalho para o Rio de Janeiro. Finalmente, ocorre a cisão entre Luiz Forte Netto e José Maria Gandolfi, parceiros desde os tempos da Mackenzie. Chega ao fim uma sociedade de dez anos de existência (1962-1972). Luiz Forte Netto reinicia seu escritório em sociedade com o jovem casal de arquitetos locais: Orlando Busarello e Dilva Busarello.

Da dispersão ocorrida no escritório Forte & Gandolfi vale destacar a re-associação verificada pouco depois, em 1972, entre Joel Ramalho Júnior e Leonardo Oba, formado no CAU UFPR naquele mesmo ano. Juntamente com Guilherme Zamoner, o grupo se mostraria um freqüente vencedor de concursos nacionais de arquitetura. Leonardo Oba quando estudante fora estagiário de José Sanchotene que, por sua vez, trabalhara diretamente com Luiz Forte Netto.

Ramalho, Oba e Zamoner anexarão ao termo "dispersão", utilizado para denominar essa fase, um novo significado, uma vez que a arquitetura por eles elaborada se afastará da expressão de cunho brutalista e se aproximará de motivos mais prementes ao seu tempo. Assim, diferentemente da expressão brutalista, as estruturas empregadas em seus projetos parecem sóbrias, econômicas e passíveis de industrialização. Seus edifícios não mais se apresentam como monoblocos, mas sim em forma de malhas sistêmicas capazes de se expandir em distintos níveis e direções. Outra característica de suas soluções, ainda raras na época, estava no cuidado em relação aos aspectos ambientais, entre estes a redução de energia consumida e a diminuição de cortes e aterros. Portanto, antecipam o fim de um sistema vigente até então, baseado em soluções restritas a um único e caudaloso caminho, fragmentando-o ou, ainda, dispersando-o.

O evento que melhor representa estas importantes transformações verificadas nessa fase é o concurso para a sede do BNDE de Brasília, ocorrido em 1973, aliás, obra que abre a Fase de Dispersão. Como já acontecera no concurso nacional para o Banco do Brasil de Caxias do Sul, em 1970, quatro equipes de Curitiba ficam entre os cinco finalistas. A equipe vencedora reúne três escritórios de Curitiba: o WSM Arquitetos, de Willer, Sanchotene e Mueller; o recém criado escritório de Joel Ramalho Júnior e Leonardo Oba e, finalmente, o de Ariel Stelle e Rubens Sanchotene, irmão mais novo de José Sanchotene. O segundo lugar ficaria com a equipe de Forte Netto e José Maria Gandolfi, complementada ainda por Vicente de Castro e o casal Busarello. O quarto lugar ficaria com a associação entre Domingos Bongestabs, Manoel Coelho e Clio de Paiva Bello, todos ex-alunos das primeiras turmas do CAU UFPR. Finalmente, o quinto lugar caberia a Roberto Luiz Gandolfi e Lubomir Ficinski Dunin, companheiros de outros concursos, como por exemplo, o Teatro de Campinas, de 1966.

Note-se que os quatro arquitetos imigrados de São Paulo, associados por algum tempo ao escritório Forte-Gandolfi, encontram-se envolvidos diretamente a três das cinco premiações finais. Tendo-se em vista que o concurso sede BNDE DF foi de âmbito nacional, ou seja, aberto a todos os escritórios do Brasil, trata-se, realmente, de algo marcante.

A Fase de Dispersão é mais longa que as anteriores, prolongando-se por nove anos. Há uma sensível diminuição no número de concursos (apenas nove), se comparado às fases anteriores, mas um aumento na participação de equipes curitibanas entre as premiações, ou seja, 18 premiações, o que perfaz uma média de duas por concurso.

17.1) CONC. BANCO NACIONAL DE DESENVOLVIM. ECONÔMICO/ BNDE:.....1973

Brasília, DF

1º prêmio:

Alfred Willer
José Sancho
Oscar Mueller
Joel Ramalho Júnior
Leonardo Oba
Ariel Stelle
Rubens Sancho

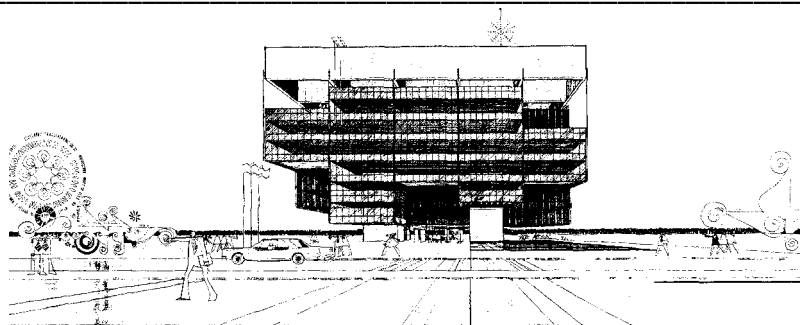


Fig. 706: 1º prêmio concurso edifício-sede BNDE DF (1973): perspectiva externa

2º prêmio:

Luiz Forte Netto
José Maria Gandolfi
Vicente de Castro
Orlando Busarello
Dilva Slomp Busarello

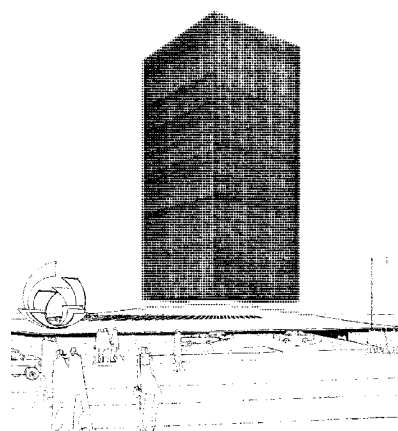


Fig. 707: 2º prêmio concurso edifício-sede BNDE DF (1973): perspectiva externa

4º prêmio:

Domingos Bongestabs
Manoel Coelho
Clio de Paiva Bello
Julio Lerner (engenheiro).

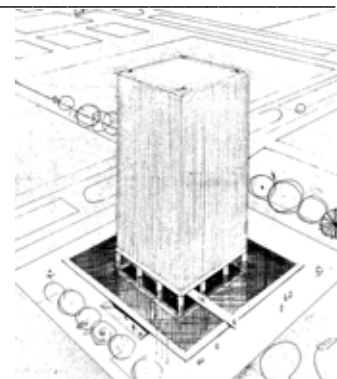


Fig. 708: 4º prêmio concurso edifício-sede BNDE DF (1973): perspectiva externa

5º prêmio:

Roberto Luiz Gandolfi
Lubomir Ficinski Dunin

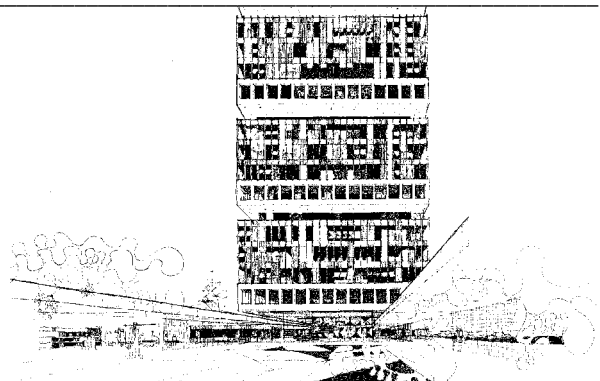


Fig. 709: 5º prêmio concurso edifício-sede BNDE DF (1973): perspectiva externa

Em 1973, o Governo Federal lança concurso nacional de anteprojetos para a sede do Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico (BNDE)²¹⁴, a ser construída em Brasília. A organização do evento ficou a cargo do departamento regional do IAB/Rio de Janeiro, que estabeleceu a seguinte comissão julgadora: arquitetos Alcides da Rocha Miranda (1909-2001) (IAB/DF); Jorge Machado Moreira (1904-1992) (IAB/GB); e Jorge Wilhelm (IAB/SP); engenheiros Jorge da Rocha Chataignier (BNDE) e Luiz Carlos Soares de Souza Rodrigues (BNDE) e o economista Ademardo Caldeira (presidente de honra do COMTRAN/ Comissão Executiva de Programa de Transferência). A consultoria caberia ao arquiteto Antônio Pedro Gomes de Alcântara (IAB/GB).

O concurso nascera em função da necessidade do BNDE transferir suas estruturas existentes no Rio de Janeiro, para a capital Brasília. Para isso reservara-se uma área com cerca de 9.000m.² (lote A, Quadra 4), situada no Setor de Autarquias Norte do Plano Piloto daquela cidade. Com sete metros em desnível, esta área, que se apresentava sob a forma de um retângulo de 90m. X 100m., não poderia ser acessada diretamente pelo eixo ERN (Eixo Rodoviário Norte), mas pela Via Transversal do setor.

No programa, que totalizava área útil de 35.000m.², compareciam espaços como: auditório para 500 pessoas (com possibilidade de acesso interno e externo); escritórios administrativos; cinco diretorias; áreas nobres para presidência (deveriam permanecer num mesmo pavimento); área para a associação dos funcionários (com salão de festas); microfilmagem; garagem para 300 veículos; heliponto; lanchonete; etc.

O edital deixava claro ainda a necessidade de o novo edifício apresentar-se não apenas como uma resposta às necessidades técnicas e funcionais do momento, mas também, como um símbolo governamental: "(...) deverá ainda, o edifício, revestir-se de caráter monumental e expressar, em suas linhas arquitetônicas, a posição de destaque e vanguarda que a Empresa ocupa na economia e no crescimento do País; assim, suas instalações deverão apresentar as mais altas concepções do que seja propício ao ambiente de trabalho, proporcionando conforto, propriedade, racionalidade e funcionalidade, na disposição e interligação dos espaços. Entretanto, além do caráter monumental do edifício, deverão também ser levadas em consideração as vantagens técnicas e econômicas de sua arquitetura".

Embora tenham ocorrido 250 inscrições de equipes de todo o Brasil, apenas 48 trabalhos foram efetivamente entregues no prazo estipulado. Após complexo processo de avaliação, a ata final, contendo os projetos premiados, foi divulgada no dia 18 de julho de 1973, no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro. Das cinco premiações estabelecidas pela comissão julgadora, quatro foram destinadas a equipes de Curitiba: 1º lugar (Curitiba): José Hermeto Palma Sanchotene, Leonardo Tossiaki Oba, Joel Ramalho Júnior, Alfred Willer, Oscar Mueller, Ariel Stelle e Rubens Sanchotene; 2º lugar (Curitiba): Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Vicente Ferreira de Castro, Orlando Busarello e Dilva Slomp Busarello; 3º lugar (São Paulo): Bernardo Blanco, Glaycon Motta Mello, Idal Feferbaum, Umberto Andrade Leone e Igor Sresnewsy; 4º lugar (Curitiba): Domingos Henrique Bongestabs, Manoel Isidro Coelho, Clío de Paiva Bello e eng. Júlio Lerner; 5º lugar (Curitiba): Roberto Luiz Gandolfi e Lubomir Ficinski Dunin.

A equipe vencedora²¹⁵ resulta da associação de três escritórios de arquitetura: A WSM Arquitetos Associados, de Willer, Sanchotene e Mueller; o recém criado escritório de Joel Ramalho Júnior e Leonardo Oba; e o de Ariel Stelle e Rubens Sanchotene, este último irmão mais novo de José. Note-se que há aqui três "safras" distintas de profissionais: uma primeira, representada por Joel Ramalho Júnior, um dos paulistas imigrados, formado na Mackenzie em 1959; uma segunda geração resultada das duas primeiras turmas de formandos do CAU UFPR, representada por Alfred Willer (Turma espacial de 1965), José Sanchotene e Oscar Mueller (ambos formados em 1966) e, finalmente, uma terceira geração de jovens arquitetos graduados depois de 1970: Leonardo Oba, Ariel Stelle e Rubens Sanchotene. Vale mencionar, ainda, que enquanto estudante de arquitetura, José

Sanchotene trabalhara com Forte Netto e irmãos Gandolfi. Leonardo Oba, por sua vez, preparara-se, enquanto estudante, no escritório da WSM, de José Sanchotene. Observa-se aí, portanto, uma linha de ação e de transferência de conhecimento bastante contínua. Vale aqui, portanto, uma rápida análise dos projetos premiados.

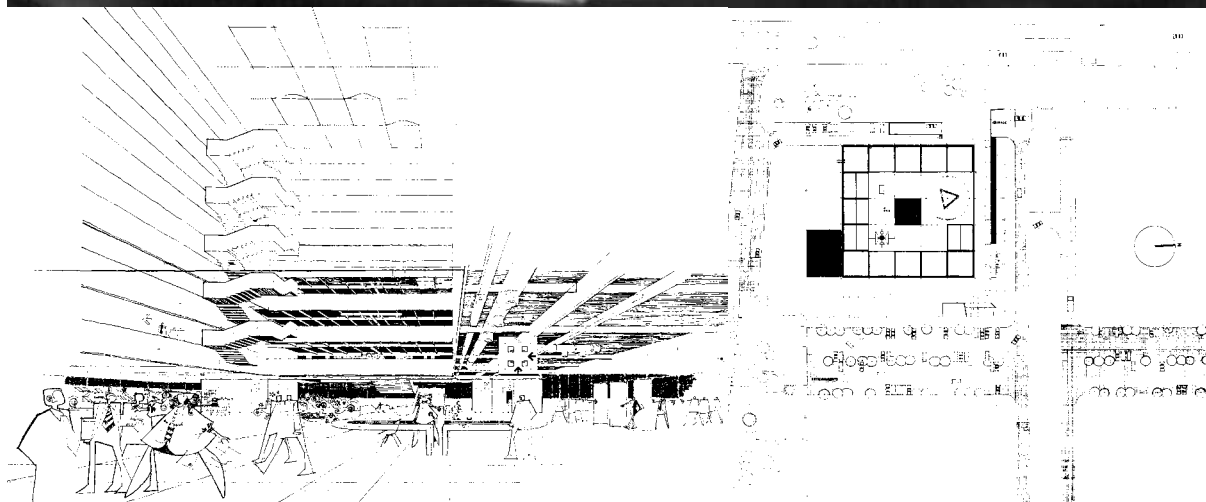
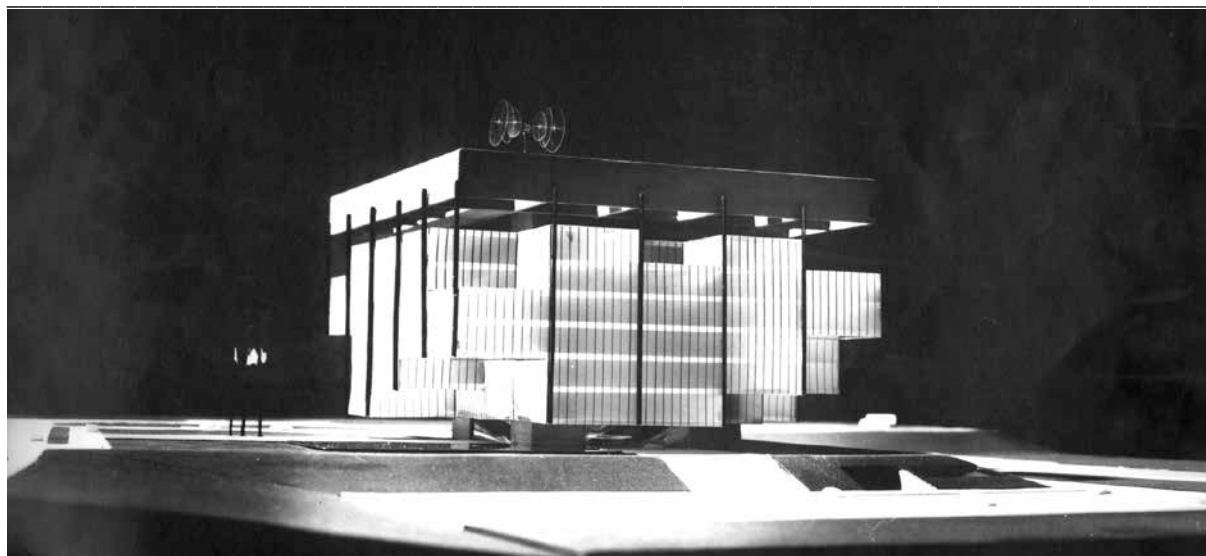


Fig. 710: 1º prêmio concurso edifício-sede BNDE DF; fotografia da maquete.

Fig. 711: 1º prêmio concurso edifício-sede BNDE DF; perspectiva interna. Vista do vazio central.

Fig. 712: 1º prêmio concurso edifício-sede BNDE DF; implantação geral.

Não é à toa que na proposta deste grupo para o BNDE DF, se pode observar uma solução que tenha em suas raízes algo da sede da Petrobrás do Rio de Janeiro (1967/1968) e da Biblioteca da Bahia (1968), já que José Sanchotene também esteve presente nestes dois projetos. Os elementos comuns aos três projetos estão nas plantas quadradas subdivididas em nove ou quinze partes iguais, e a estrutura vigorosa em concreto aparente sob rígida modulação, porém, lançada de modo a permitir uma livre organização dos espaços verticais e horizontais. Observa-se também que, embora se apresentem como torres de vários andares, a tônica das soluções é horizontal, ou seja, plantas com grande área contínua em um único piso.

No entanto, há no projeto vencedor para a sede do BNDE DF, um espírito de precisão ainda inexistente nos dois predecessores, fruto, talvez, da evolução desta cadeia tipológica ao longo dos anos; da experiência baseada na ação continuada do projeto; da reflexão calcada na tentativa e no erro.

Como foi dito, trata-se de um edifício de grande massa, porém, com número reduzido de andares: dois subsolos para garagens e auditório; térreo para hall e recepção; seis

pavimentos para escritórios e uma cobertura para a associação dos funcionários. O edifício, portanto, apresenta-se como um monobloco bastante recuado das divisas. O desnível do terreno foi corrigido pela presença dos subsolos que ocupam toda a área permitida. Da tampa do subsolo surge uma ampla esplanada recoberta por jardins e espelho d'água.

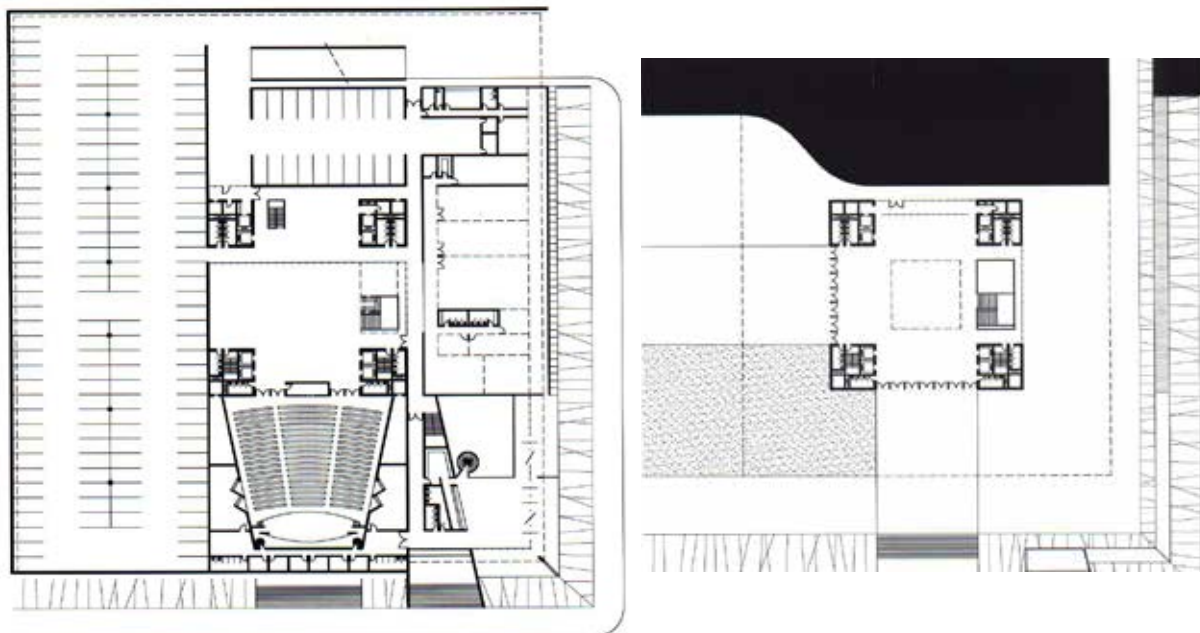


Fig. 713: 1º prêmio edifício-sede BNDE DF; planta 1º subsolo. Estacionamento coberto, hall e auditório com acesso externo.
Fig. 714: 1º prêmio BNDE DF; planta pavimento térreo. Pavimento livre e demarcado pelos quatro pilones de apoio.

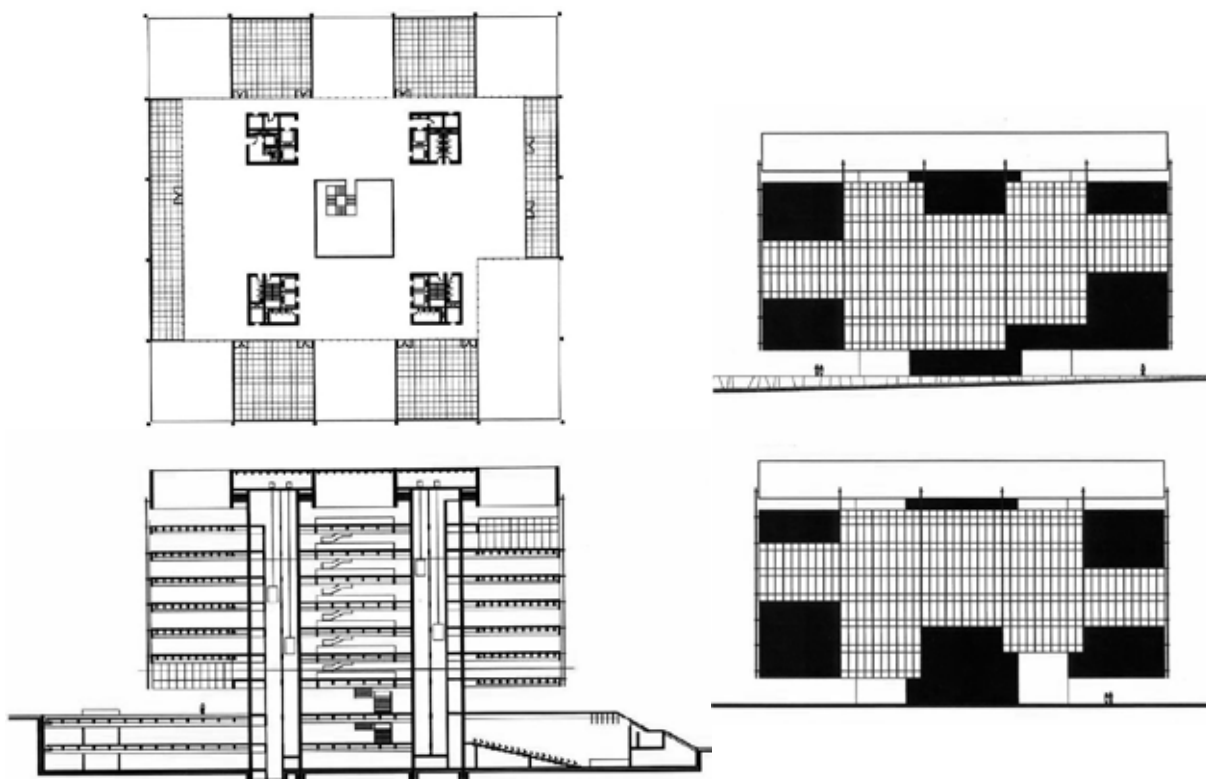


Fig. 715: 1º prêmio BNDE DF; planta 7º pavimento, reservado para a associação dos funcionários.
Fig. 716: 1º prêmio; corte transversal passando por dentro dos pilones com circulação vertical e pelo auditório (subsolos).
Fig. 717: 1º prêmio concurso edifício-sede BNDE DF; elevação oeste.
Fig. 718: 1º prêmio edifício-sede BNDE DF; elevação sul. Observar nos cantos do edifício o desmanche da massa edificada.

As plantas foram concebidas sobre malha xadrez baseada no módulo de 1,25m. de lado. Gerou-se, a partir daí, uma “planta tipo” quadrada, subdividida em cinco sub-módulos iguais e quadrados de 12,5m. de lado, totalizando laterais de 62,5 metros. O módulo central manteve-se como um grande vazio que transpassa verticalmente o edifício do térreo à cobertura que, neste ponto se dá por estrutura metálica protegida por domos acrílicos translúcidos. Neste vazio observa-se uma escultórica escada quadrada, em quatro lances, em concreto aparente e em balanço, que conduz os usuários do primeiro piso à cobertura. No cruzamento dos módulos pares (2 e 4) situou-se quatro pilones em concreto armado, responsáveis não apenas por suportar o edifício, mas também por abrigar serviços (sanitários públicos, depósitos, shafts, ar condicionado, etc.) e circulações verticais (duas escadas contra incêndio e oito elevadores). Trata-se de uma redução radical do número de apoios porá que, se conquistou assim, plantas flexíveis e desimpedidas.

Lembre-se que algo nesse sentido já havia sido realizado no projeto vencedor do Banco do Brasil de Caxias do Sul (1970), em que uma torre de quatorze pavimentos é estruturada por dois pilones retangulares laterais, de forma a gerar plantas livres entre estes. O sistema estrutural aplicado no Banco do Brasil pode ser entendido como uma versão vitaminada da estrutura *Citrohan*, de Le Corbusier, denominada aqui de “Super Citrohan”. No caso do BNDE DF, por outro lado, observa-se uma aplicação da “estrutura Dom-inó”, criada por Le Corbusier, porém, de modo a que esta apresente-se superdimensionada a ponto de abrigar outras funções, como serviços e circulações verticais. Esta Tese denominou esta ação de “supor Dom-inó”, ou “super pilotis”.

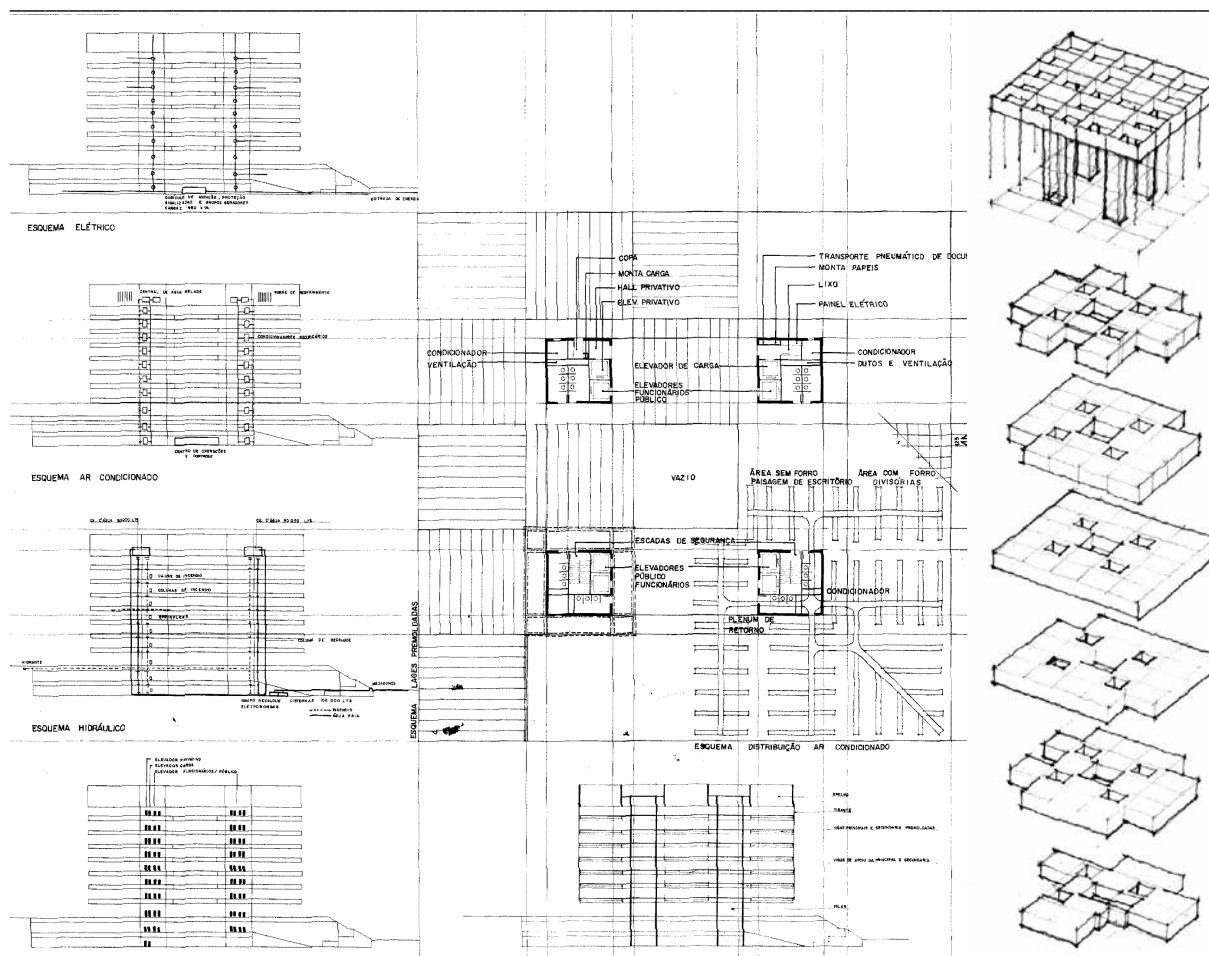


Fig.719: (coluna da esquerda); cortes esquemáticos representando as instalações elétricas; ar condicionado; hidráulicas; elevadores.

Fig.720: (centro); planta esquemática representando a localização dos sistemas de apoio.

Fig.721: (coluna dir.) esquema gráfico representando a estrutura e a variação dos pavimentos tipo.

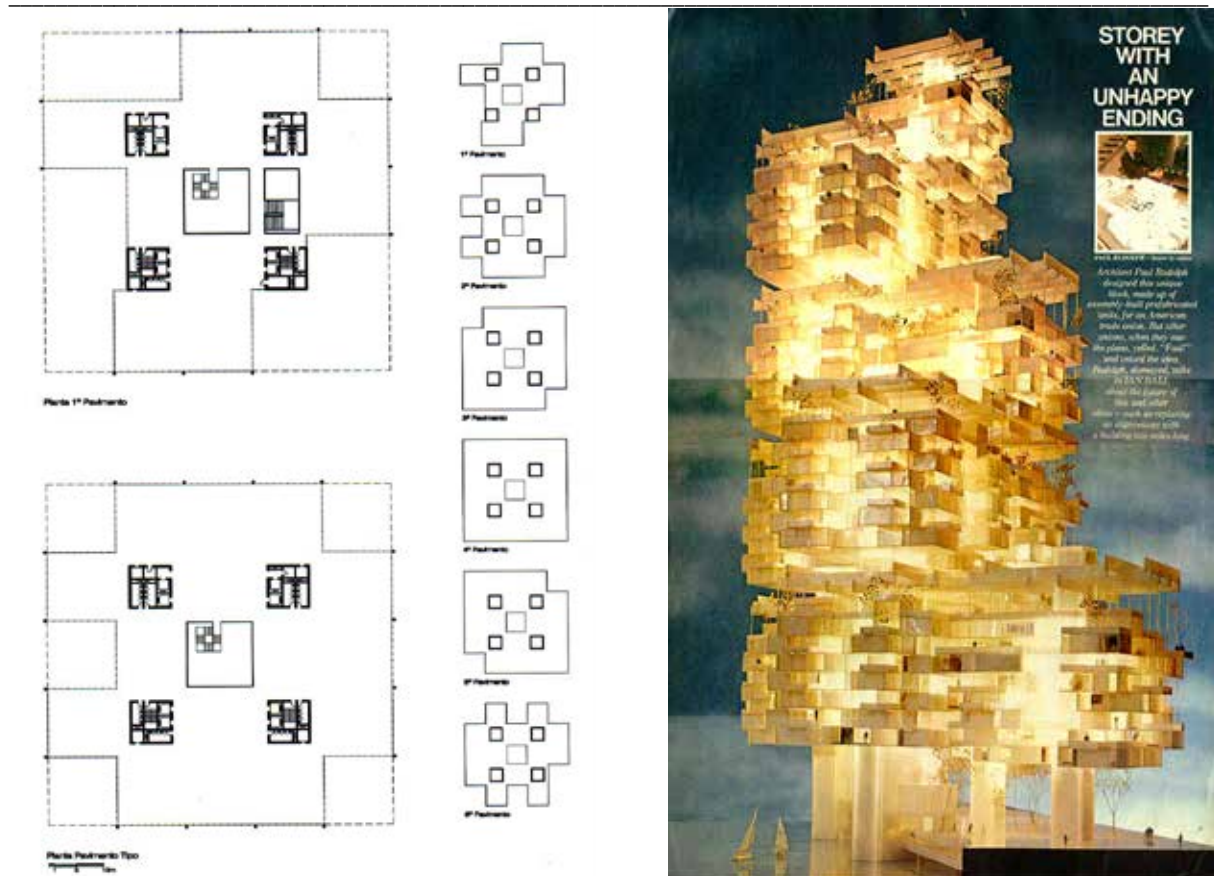


Fig. 722: (coluna esq.) 1º prêmio BNDE DF; planta 1º pavimento e planta 6º pavimento; (centro) variação da tipologia dos pavimentos, verificada do 1º ao 6º andares.

Fig. 723: (coluna dir.); Paul Rudolph: *Graphic Arts Center* de Nova York (1967).

Note-se que, a exemplo do projeto para o *Graphic Arts Center* de Nova York (1967), de Paul Rudolph, a estrutura não apóia o edifício, mas o dependura por meio de tirantes. Para isso estabelece-se no topo dos quatro apoios uma poderosa grelha em concreto aparente, em balanço. Dos nós de seu perímetro pendem tirantes metálicos que, por sua vez, ancoram as bordas das lajes nervuradas dos seis pavimentos situados logo abaixo. Vale salientar que não há, propriamente dito, uma planta tipo congelada e repetitiva, mas sim seis plantas que, em função das necessidades programáticas de cada pavimento, se mostram diferentes entre si. Estas, portanto, podem incluir mais ou menos módulos quadrados de 12,5m. de lado, conformando perímetros bastante. Percebe-se, na seção vertical do edifício, um movimento crescente seguido de um decrescente, ou seja, as plantas crescem de tamanho até o 3º pavimento, que surge sob a forma de um quadrado perfeito de 62,5m. de lado, e voltam a se reduzir, gradativamente, até o 6º pavimento e último pavimento. Outro aspecto que contribui para a percepção plástica do edifício está em que os quatro cantos do edifício surgem bastante subtraídos, quase vazios, condição que produz tridimensionalidade e, portanto, instiga o observador a contornar o edifício, a fim de melhor compreendê-lo.

A inserção de vazios aleatórios no corpo do edifício remete à sede da Petrobrás, no Rio de Janeiro (1967/1968). Diferentemente de lá, entretanto, os vazios mais importantes encontram-se junto ao solo e junto à cobertura. O vazio junto ao térreo se mostra equivalente ao de um único pé direito livre que se expande em função das subtrações volumétricas das plantas tipo superiores. O térreo é bastante recessivo e, portanto, imerso em sombra. Mostra-se marcado apenas pelos quatro patagões bastante recuados da projeção da cobertura. O acesso do público se dá por uma composição tripartite, ou seja, um vazio entre dois cheios. O vazio superior, acima mencionado, apresenta-se entre a grelha

estrutural em balanço e a laje de cobertura do sexto pavimento. Este espaço livre também equivale à altura de um único pé-direito, porém, como no térreo, expande-se com a subtração de partes do corpo do edifício. A caixa de vidro, que perfaz esse corpo, flutua no ar, desconectada da grelha superior e do chão. Note-se que os únicos materiais visíveis são o concreto aparente da estrutura, o aço dos tirantes, os vidros escuros²¹⁶ e os perfiz verticais da caixilharia em alumínio.

No sentido vertical do edifício, portanto, encontra-se, também, uma composição tripartite: uma base bastante recessiva, um corpo expressivo e multifacetado e, um coroamento expansivo, maciço e dominante. Diferentemente dos demais projetos premiados, o 1º lugar resulta em edifício mais horizontal que vertical. Segundo a ata final da comissão de jurados, este foi um dos motivos para sua escolha, uma vez que mostrou-se mais adequado ao entorno existente.

O projeto premiado em 2º lugar²¹⁷, de Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Vicente de Castro, Ornado Busarello e Dilva Busarello, merece comentários. Trata-se de uma torre de base quadrada de vinte pavimentos e dois níveis de subsolo. O embasamento, de dois pés direitos de altura, se conforma por meio de uma suave cúpula de base quadrada, em casca dupla de concreto armado. Seu perfil pode ser interpretado como uma elevação topográfica natural. Sua borda inferior aproxima-se do solo, de modo a permitir apenas uma fenda de luz que, se expande por ocasião dos acessos ao público. Uma abertura em forma quadrada, situada no topo da cúpula, permite a passagem do pilone central, estrutura que suportará os pavimentos tipo superiores. Segundo uma estrutura tipo “árvore”, vigas em concreto em balanço, entrecruzadas contra o pilone de seção quadrada, suportam as lajes dos pavimentos tipo, também quadradas. Note-se que a torre flutua logo acima da cúpula do embasamento. O amplo terreno livre, a ausência de vizinhos próximos e a paisagem circundante justificam a solução segundo quatro fachadas iguais, a mesma estratégia já utilizada na sede da Petrobrás do Rio de Janeiro (1967/1968). Porém, aqui não há brises externos, apenas uma caixa lisa de vidro²¹⁸ riscada pelos perfiz verticais das esquadrias.

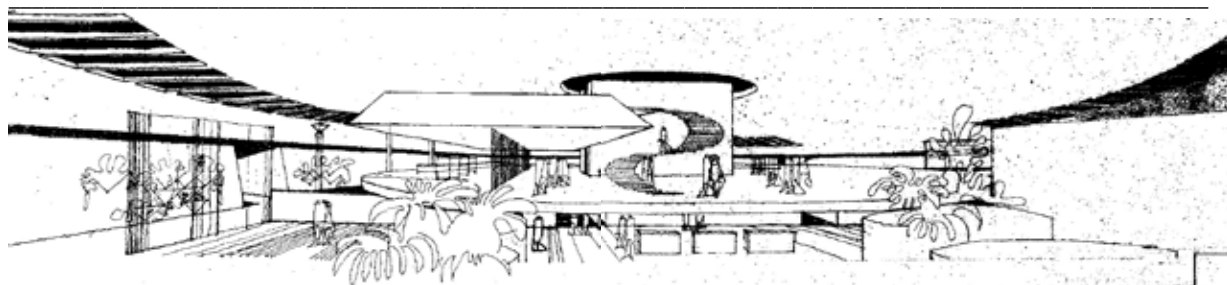


Fig. 724: 2º prêmio BNDE DF; perspectiva interna do saguão sob a cúpula do embasamento. Do pilone de base quadrada, no centro do desenho, eleva-se o edifício.



Fig. 725: 2º prêmio BNDE DF; implantação geral; destaque para a cúpula em base quadrada, sob a torre de apoio central.

Fig. 726: 2º prêmio BNDE DF; perspectiva externa apresentando o edifício em tipologia “base mais torre”.

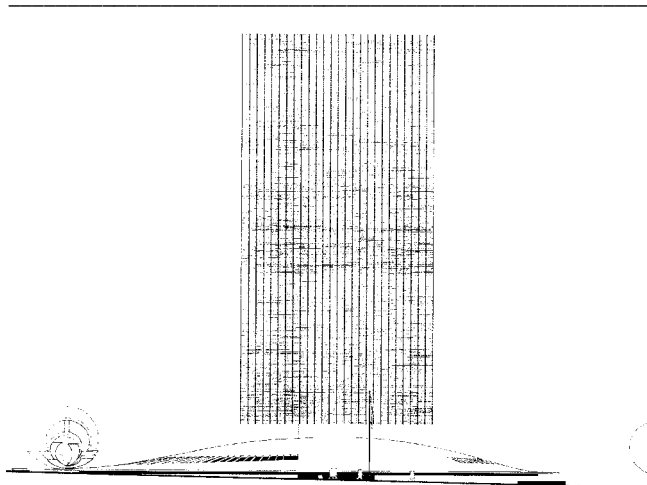


Fig.727: 2º prêmio concurso edifício BNDE DF; elevação norte;

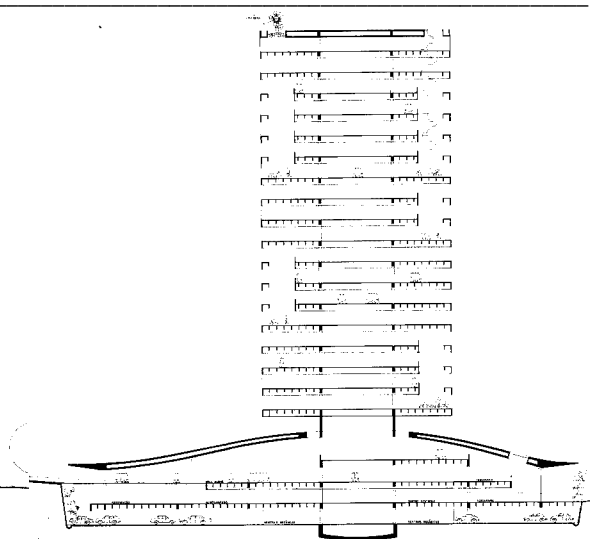


Fig.728: 2º prêmio BNDE DF; corte transversal.

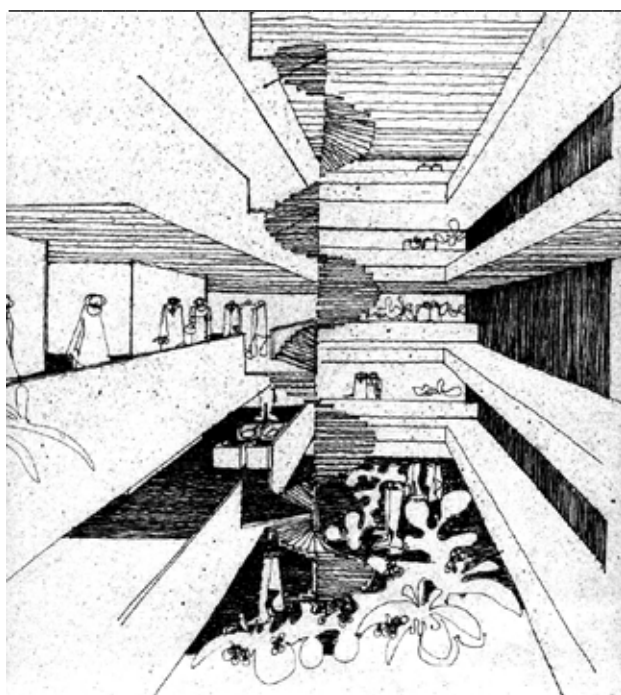
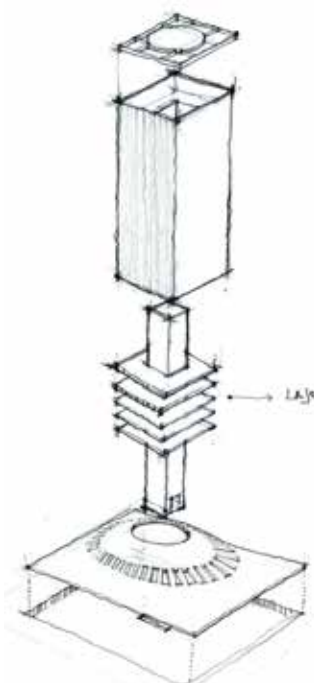


Fig.729: 2º prêmio; perspectiva de um dos vazios internos existentes na torre; Fig.730: esquema morfológico estrutural.



No projeto de Domingos Bongestabs, Manoel Coelho, e Clio de Paiva Bello, premiado em 4º lugar²¹⁹, observa-se também uma torre de base quadrada com vinte pavimentos, solta sobre um amplo espelho d'água (laje superior do subsolo para garagens). A vedação do pavimento térreo apresenta-se bastante recuada. A estrutura se dá por meio de um núcleo central reforçado (circulação vertical e serviços de apoio) e, por uma viga de transição periférica situada junto à altura da base do primeiro pavimento. Desta viga, que se descarrega contra o solo em quatro pontos, nascem, em cada um das fachadas iguais, 31 pilaretes laminares que, por sua vez, suportarão as bordas das lajes dos pavimentos tipo. Note-se que os pilaretes são implantados verticalmente em relação à superfície das fachadas, projetando-se externamente como brises verticais.

O projeto de Roberto Gandolfi e Lubomir Ficinski Dunin, por sua vez, premiado em 5º lugar²²⁰, segue a regra e apresenta-se como uma torre de base quadrada, também com vinte andares de altura. O destaque fica por conta da estrutura em "vigas vierendeel" entrecruzadas que ocorrem a cada cinco pavimentos e ocupam o 1º, o 6º, o 11º e o 16º

andares. Note-se que os três pavimentos seguintes são apoiados contra estas estruturas, de forma a produzir um andar totalmente vazio imediatamente abaixo da vierendeel superior seguinte. Nestes andares estruturais, em que ocorre a presença de apoios internos, locaram-se as diretorias. Finalmente, o coroamento em concreto aparente, que se apresenta opaco e em balanço, abriga casas de máquinas, caixas d'água, equipamentos de ar condicionado e heliponto.

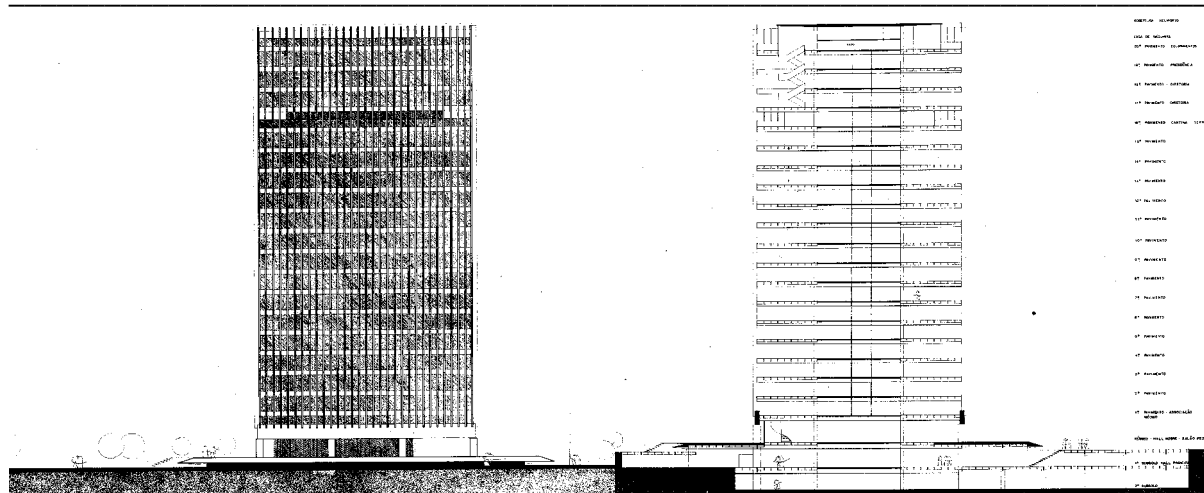


Fig. 731: 4º prêmio concurso edifício-sede BNDE DF; elevação.

Fig. 732: 4º prêmio BNDE DF; corte transversal.

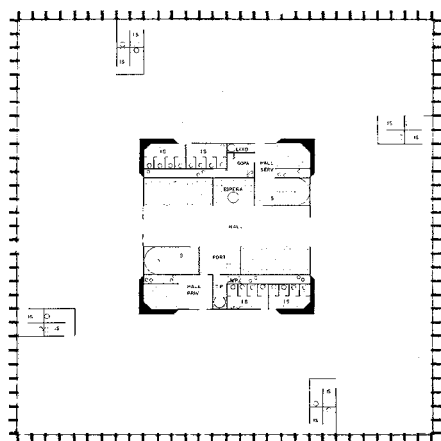


Fig. 733: 4º prêmio concurso BNDE DF; planta tipo;

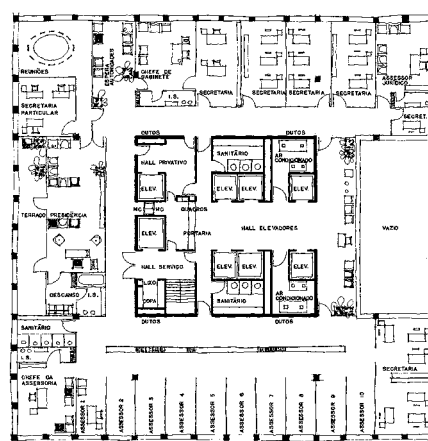


Fig. 734: BNDE DF; 5º lugar BNDE DF; planta tipo diretorias

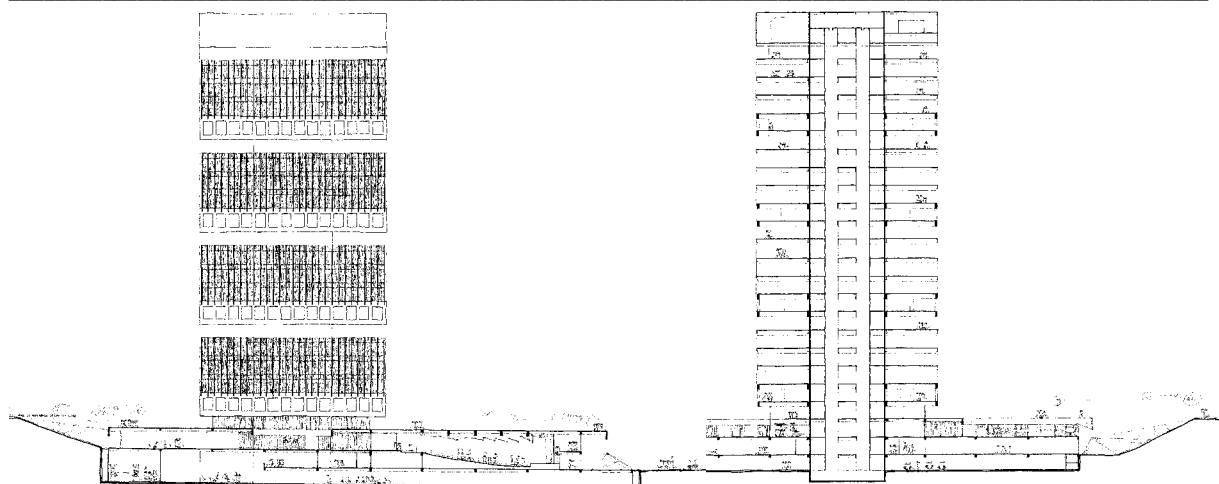


Fig. 735: 5º prêmio BNDE DF; corte/ elevação;

Fig. 736: 5º prêmio concurso sede BNDE DF; corte transversal.

17.2) CLÍNICA DE REPOUSO PAPA JOÃO XXIII:.....1973

Estrada do Ganchinho, nº 1451, Umbará/ Curitiba, PR.

Luiz Forte Netto
Orlando Busarello
Dilva Cândido Busarello

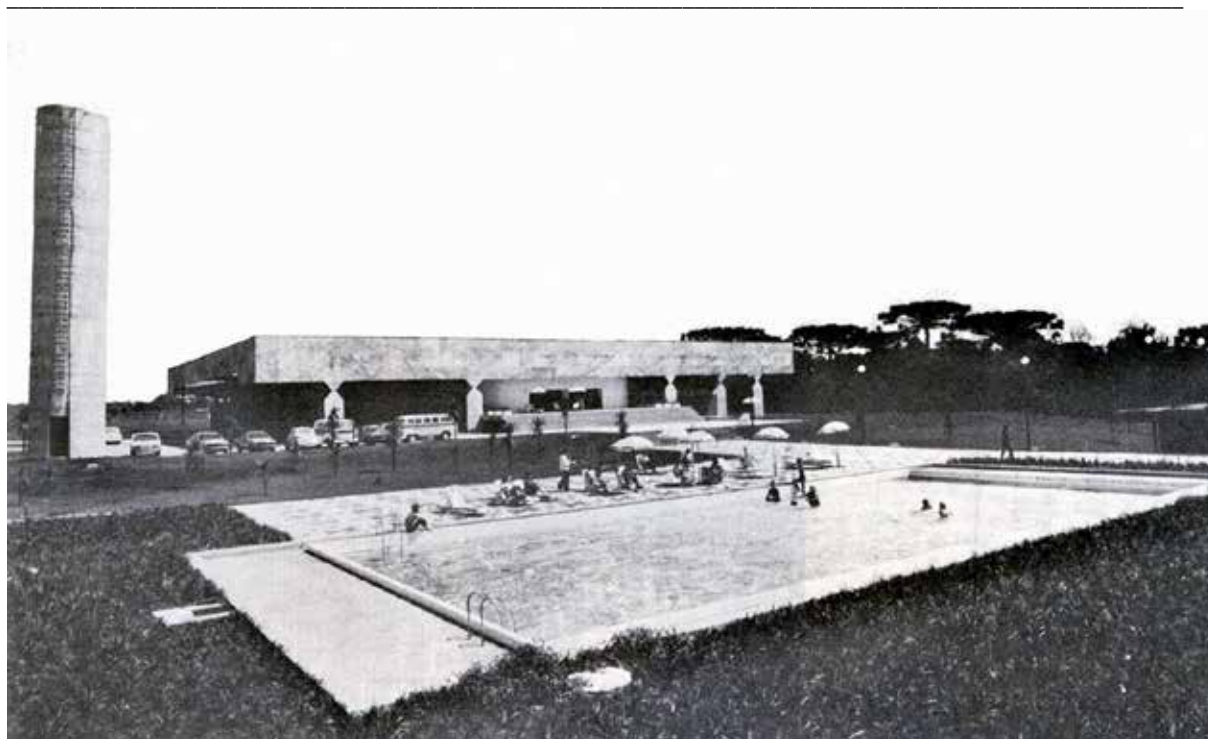


Fig.737: Clínica de Repouso Papa João XXIII, vista externa.

A Clínica de Repouso Papa João XXIII pode ser considerada a primeira obra de destaque, de Luiz Forte Netto, após o fim das atividades do escritório Forte & Gandolfi Arquitetos Associados, em 1973. Com o desmanche da sociedade entre Forte Netto e José Maria Gandolfi, cairia por terra também as freqüentes associações entre estes, Roberto Gandolfi e Joel Ramalho Júnior, especialmente no que se trata de participações em concursos de arquitetura, modalidade de projeto em que haviam conquistado muitas premiações importantes.

A ruptura da parceria entre Forte e José Maria se apresenta, portanto, como uma clara evidência da entrada de um novo período para a arquitetura paranaense, pelo menos no que diz respeito às ações do que essa Tese denominou de Grupo do Paraná. Ambos os arquitetos podem ser entendidos como o cerne de um movimento local, que, desde 1962 frutificou e gerou ramos importantes dentro das novas gerações de arquitetos genuinamente curitibanos. Destaque para Luiz Forte Netto que, ao longo desse período de mais de uma década, sempre demonstrou capacidade de aglutinação, organização e empreendedorismo. Este novo período foi aqui denominado de Fase de Dispersão, ou Fragmentação, uma vez que se caracteriza pela pulverização dos escritórios de arquitetura, dirigidos agora por jovens arquitetos já graduados em Curitiba que, avidamente se lançam ao mercado de trabalho. O sentido de “dispersão” também está no fato de que, com a chegada das novas gerações, declina-se gradativamente o rigor de muitas das premissas trazidas pelos mestres de São Paulo. Novas tendências, portanto, passam a ocupar espaço onde antes se encontrava uma trilha rigorosa que, embora crivada de complexidades e distintas possibilidades, mostrava-se coesa e unidirecional.



Fig. 738: foto aérea retirada do *Google Earth* apresentando as atuais condições da antiga Clínica de Repouso Papa João XXIII.

Fig. 739: Foto aérea retirada do *Google Earth* com destaque para o edifício projetado por Forte Netto e casal Busarello.

Fig. 740: vista aérea da Clínica já apresentado alterações impostas pelo Clube Atlético Paranaense, seu novo proprietário.

Fig. 741: vista mais atualizada, demonstrando a atual condição do complexo (Centro de Treinamento do Cajú).

O fim do escritório Forte & Gandolfi coincide com a saída de Vicente de Castro, que se transfere para o Rio de Janeiro, onde desenvolverá carreira ligada ao urbanismo. Com Forte Netto, portanto, permanece o casal Orlando e Dilva Busarello.

A Clínica de Repouso Papa João XXIII²²¹ apresenta características encontradas na arquitetura da Escola Paulista, ou Arquitetura Paulista Brutalista, a começar por tratar-se de um monobloco isolado em que uma grande cobertura, em concreto aparente, abriga partes menores independentes situadas em torno de um vazio interno. Pode-se, inclusive, traçar certas semelhanças ao edifício da FAU USP, de Vilanova Artigas, que vão desde a estratégia organizacional do programa até o resultado formal do edifício.

A região do Umbará, bairro escolhido para a implantação da clínica, apresentava-se, em 1973, como predominantemente agrícola. Próxima à BR 116 (saída para Porto Alegre) e com 250.000m.² de extensão, a área mostrava-se plana e contornada por capões de araucárias. O edifício destinava-se a abrigar uma clínica para repouso permanente ou temporário de pessoas adultas com problema de stress, esclerose, etc. O programa incluía áreas de alojamento, assistência médico-psicológica e áreas para convívio e lazer.

O edifício, implantado segundo orientação norte/sul, foi resolvido mediante uma modulação que apresenta nove naves transversais menores e seriadas contrapostas por três naves transversais maiores, dispostas segundo o ritmo "A, B, A", sendo "B" uma vez e meia maior que "A". Enquanto as duas naves laterais "A" abrigam programas em dois pavimentos, a nave central "B", em pé-direito duplo, mostra-se vazia e dominada por um amplo pátio coberto por domos acrílicos translúcidos.

O pavilhão voltado para o sul abriga, no pavimento térreo, recepção, setor de administração e salas para terapia. No piso superior estão os consultórios médicos. Os dois pavimentos do pavilhão norte, interligados por rampa de dois lances, abrigam alojamentos individuais. O grande espaço central destina-se às atividades de convívio e lazer. Nos dois

extremos desse pátio encontram-se volumes bastante maciços e arredondados destinados às atividades ocupacionais (face oeste) e ao restaurante e sala de jogos (face leste) que, por sua vez, ligam-se ao jardim externo com piscina. Note-se que o piso do restaurante encontra-se elevado meio nível acima da praça, de forma a poder permitir um meio subsolo destinado às áreas de serviço (cozinha, lavanderia e apoio para funcionários), biblioteca e sala de música.

A clínica é complementada ainda por um castelo d'água cilíndrico bastante alto, situado afastado do edifício principal, e por uma capela escavada no solo, recoberta por laje jardim e acessada por ampla escadaria descoberta.

A estrutura se dá por pórticos seriados em concreto aparente, articulados contra quatro apoios, de modo a proporcionar amplos balanços nos dois extremos, terminados por uma testada que permanece suspensa e afastada das lajes de cobertura. Note-se que os dois pórticos de fechamento (leste e oeste) permanecem soltos do corpo recuado do edifício, condição que gera amplas varandas laterais. Como já se disse aqui, não apenas as estruturas em pórticos planos paralelos, em concreto aparente, mas também as articulações triangulares contrapostas por pilares que mudam de seção remetem às características da arquitetura de Vilanova Artigas.

A Clínica de Repouso Papa João XXIII foi recentemente adquirida pelo Clube Atlético Paranaense, que a transformou em Centro de Treinamento, ação que, além de resultar em um grande número de novos edifícios anexos, resultou também em alterações das características originais do edifício.



Fig. 742: vista do saguão interno;

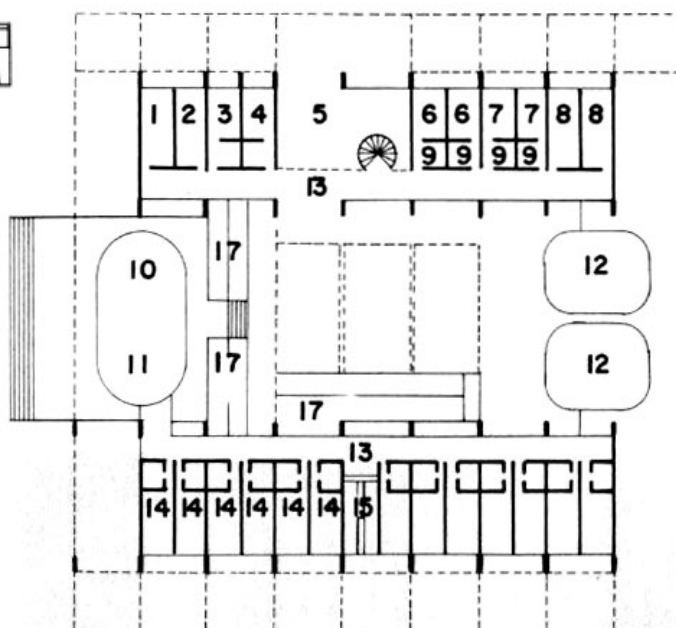
Fig. 743: vista da capela em primeiro plano e, do edifício principal ao fundo.



Fig. 744: corte transversal;

Fig. 745: planta pavimento térreo;

- 1) almoxarifado;
- 2) farmácia;
- 3) tesouraria;
- 4) secretaria;
- 5) recepção;
- 6) entrevista;
- 7) terapia;
- 8) eletro;
- 9) espera;
- 10) jogos;
- 11) restaurante;
- 12) escola;
- 13) circulação;
- 14) quartos;
- 15) posto enfermaria;
- 16) copa;
- 17) rampas.



17.3) AGÊNCIA CENTRO CÍVICO BANESTADO:.....1973

Av. Cândido de Abreu, esq. Lisymaco Ferreira da Costa/ Centro Cívico, Curitiba, PR.

Lubomir Ficinski Dunin
Luiz Augusto de Araújo Amora



Fig. 746: vista externa da agência do Banco Banestado, sob o ponto de vista da Prefeitura Municipal de Curitiba. Trata-se de um prisma de base quadrada, sob cobertura metálica plana, com quatro fachadas iguais e revestidas por vidros escuros fixados contra perfiz verticais de aço.

Fig. 747: vista aproximada do edifício, que se caracteriza pelos perfiz verticais em aço pintado de preto fosco e por vidros temperados fumês sem caixilhos horizontais.

A parceria entre Lubomir Ficinski Dunin e Luiz Augusto Amora, que se inicia em 1970, renderia frutos importantes. Além do edifício Rio de Janeiro (1970), aqui já analisado, ambos haviam projetado, em 1970, o edifício sede da Copel, situado no Bairro Batel. Com 12 pavimentos em estrutura pré-fabricada de concreto armado, esta sede destina-se a abrigar escritórios administrativos daquela empresa. Semelhante à solução empregada no edifício Araucária (1969)²²², os pavimentos retangulares também concentram os sanitários nas duas extremidades menores. Além de trazer maior estabilidade para a estrutura do edifício, essa estratégia possibilita que as plantas tipo permaneçam desimpedidas e flexíveis.

Outro de seus trabalhos que merece atenção é a Agência Centro Cívico do Banco Banestado²²³, situada na esquina da Avenida Cândido de Abreu com a Rua Lisymaco Ferreira da Costa, defronte à Prefeitura Municipal de Curitiba, no bairro Centro Cívico.

Note-se que, a partir do início da década de 1970, passa a ocorrer uma disseminação das agências bancárias, que se espalham pelos bairros das principais cidades do país. Essa expansão das instituições financeiras, que foi gerada pelo rápido crescimento econômico verificado no país, trouxe repercussões à arquitetura brasileira, uma vez que se abriu um novo campo de experiências. Estes edifícios, que geralmente eram implantados em lotes de boa visibilidade, situados em ruas importantes, deveriam atuar como uma tradução imediata da filosofia aplicada pelos diferentes conglomerados financeiros. Surgiria daí alguns exemplares importantes, especialmente aqueles ligados à arquitetura brutalista que, então, ganhava espaço em todo o País, como bem comprova a Agência Butantã (1976), do Banco do Estado de São Paulo, projetada por Ruy Ohtake.

Note-se, porém, que é por meio da popularização dessa arquitetura baseada na expressão das estruturas em concreto aparente, verificada no transcorrer da década de 1970, que se perderá o rigor das primeiras obras de excelência, condição que resultaria na exacerbação das premissas iniciais daquela escola. Esse maneirismo desmedido, inclusive, seria especialmente verificado em muitas das agências bancárias projetadas no período, uma vez que estas foram concebidas sob a primordial necessidade de chamar atenção, feito verdadeiros *outdoors*.



Fig. 748: foto aérea retirada do *Google Earth*, com a localização do edifício junto ao Bairro Centro Cívico, em Curitiba.

Fig. 749: foto aérea aproximada, retirada do *Google Earth*, apresentando a esquina da Avenida Cândido de Abreu (norte/ sul) com a Rua Lisymaco Ferreira da Costa (leste/oeste). Em frente à agência bancária situa-se a Prefeitura Municipal de Curitiba.

A agência Centro Cívico, de Dunin e Amora, destaca-se, entre outras coisas, pelo equilíbrio, sobriedade e respeito ao tecido urbano existente. Note-se que, apesar do interesse despertado pelas exuberantes estruturas em concreto aparente, então existente, os arquitetos optam por um simples prisma de base quadrada, confeccionado em aço e vidro. O edifício, que se encontra recuado das divisas e afastado dos alinhamentos da esquina, é estruturado por apenas quatro pilares centrais, em concreto armado que, além de suportar a laje nervurada do mezanino, apóiam as treliças metálicas entrecruzadas da cobertura, de modo a proporcionar amplos balanços periféricos. Portanto, os perfis verticais de aço, verificados nas quatro fachadas, não têm função de suportar a cobertura, mas apenas de fixar os grandes planos de vidros das fachadas.

Tanto a verticalidade da composição, como o tom monocromático dos materiais aplicados, remetem à linguagem de Mies van der Rohe. Vale lembrar que, nesse momento da arquitetura internacional e, também nacional, verifica-se uma aceitação cada vez maior dos prismas de vidro, sem proteções externas contra o sol. Os projetos de concurso realizados para a Casa da Moeda, no Rio de Janeiro e, para a sede do BNDE DF, vão nesse mesmo sentido.

O funcionamento da planta, portanto, ocorre por meio de uma ilha central destinada aos funcionários, que coincide com a projeção do mezanino superior. Aos clientes é reservada a área periférica do espaço. Um volume opaco situado sob o mezanino abriga as partes mais reservadas do programa: sanitários públicos e de funcionários, tesouraria, caixa forte e almoxarifado.

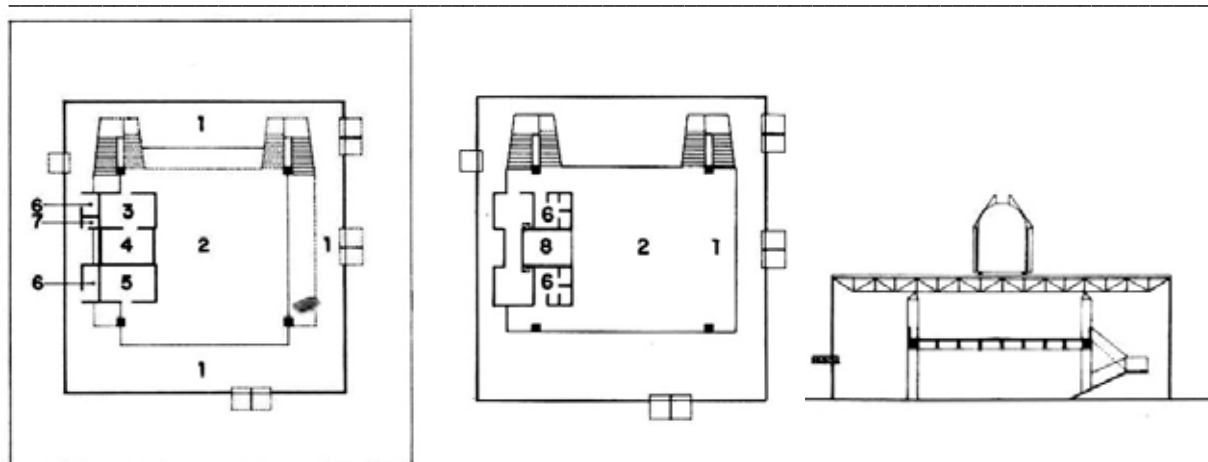


Fig. 750: planta pavimento térreo; 1) público; 2) expediente; 3) tesouraria; 4) cx. forte; 5) almoxarifado; 6) sanitário; 7) material de limpeza; 8) climatização. **Fig. 751:** planta mezanino; **Fig. 752:** corte transversal.

17.4) EDIFÍCIO SEDE DA MONTEPAR:.....1974

Av. Cândido de Abreu nº535/ Centro Cívico, Curitiba, PR.

Alfred Willer
José Hermeto Palma Sanchotene
Oscar Mueller

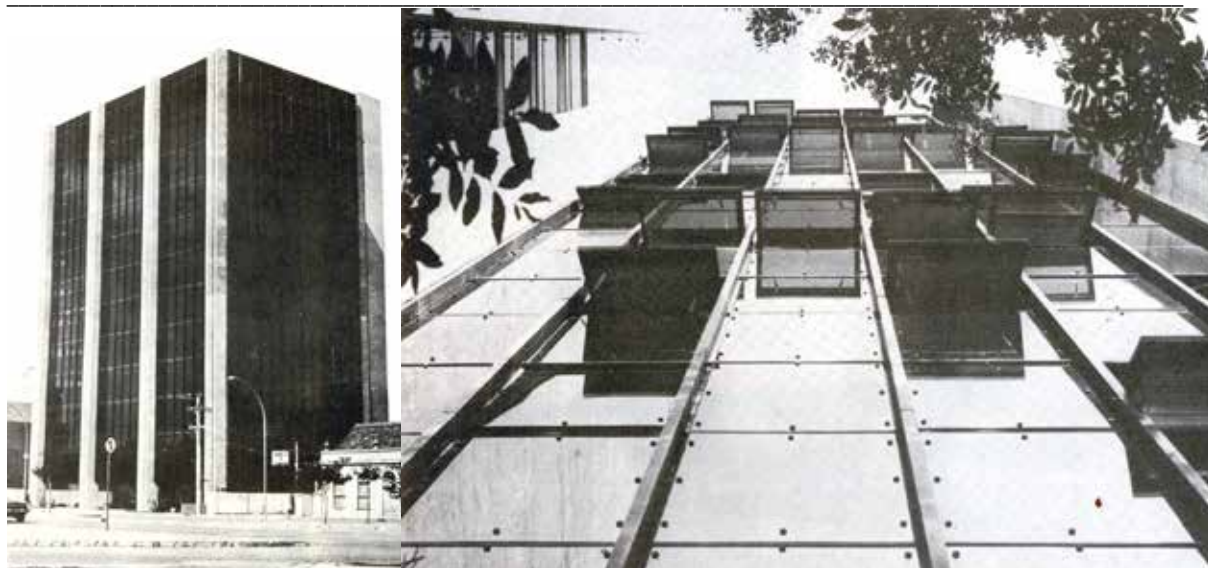


Fig. 753: vista externa do Edifício Sede da Montepar; situado em lote de meio de quadra, no Bairro Centro Cívico, em Curitiba.

Fig. 754: vista aproximada do edifício, que se caracteriza pelos perfis verticais em aço pintado de preto fosco e por vidros temperados fumês sem caixilhos horizontais.

O edifício sede da Montepar²²⁴, construído em Curitiba, em 1974, vem confirmar a boa fase verificada entre os integrantes da *WSM Arquitetos Associados*, escritório de projetos constituído por Willer, Sanchotene e Mueller. Além de outras funções, o edifício deveria abrigar ainda dependências do Tribunal de Justiça do Estado.

A área em questão localiza-se na Avenida Cândido de Abreu, eixo viário de sentido norte/sul que liga o “marco zero” da cidade, situado na Praça Tiradentes, ao Centro Cívico de Curitiba (1951), esplanada em que se encontram os edifícios governamentais do Estado do Paraná. Tratava-se de um lote de meio de quadra resultado da unificação de três sub-lotes menores, sendo o do meio mais profundo.

A solução encontrada parte de dois distintos volumes verticais, ligeiramente afastados entre si, e ligados por passarela. O volume maior e frontal apresenta-se como um prisma puro de base retangular (1:1,5), afastado das divisas e recuado do alinhamento predial, de modo a manter as faces maiores paralelas à avenida. Organiza-se mediante três naves longitudinais menores e iguais entre si, contrapostas por uma única e ampla nave transversal, condição que garante ampla flexibilidade às plantas dos pavimentos tipo. O volume menor, totalmente fundido em concreto aparente, comparece bastante opaco e encaixado contra a fenda posterior do terreno. Ligeiramente deslocado em relação ao eixo do edifício maior, este bloco abriga quatro elevadores, escada contra incêndios, serviços de apoio e sanitários.

A estrutura em concreto aparente se dá por meio de pilares em seção “H”, expostos nas fachadas. Por seus vazios internos, existentes entre os dois braços do “H”, passam as tubulações para ar condicionado. Visto a limitação da altura final do edifício, os arquitetos se utilizaram de lajes protendidas ancoradas contra vigas peitoril, situadas nas fachadas maiores, a fim de possibilitar a inserção de mais um andar, totalizando onze pavimentos e um subsolo.



Fig. 755: foto aérea retirada do *Google Earth*, representando a inserção do edifício no tecido urbano existente. A Avenida Cândido de Abreu, de sentido norte/sul, situada á frente do edifício, faz a ligação entre a Praça Tiradentes e o Centro Cívico.

Fig. 756: foto ampliada, retirada do *Google Earth*, demonstrando as condições atuais verificadas no edifício. Repare a inserção de um anexo posterior, inexistente no projeto original.

As quatro fachadas do bloco principal são vedadas por cortinas de vidro temperado escuro (sanduíche de duas folhas de vidro intercaladas por persiana de alumínio). Estas são arrematadas no todo do prédio de forma a não constituir coroamento. Tubos verticais de aço pintados em preto fosco, fixados externamente ao corpo do edifício, sustentam as janelas tipo máximo-ar. A vedação do pavimento térreo, por sua vez, surge bastante recuada, de modo a revelar toda a dimensão dos grandes pilares frontais. Não há como deixar de se referir ao Departamento Federal de Segurança Pública²²⁵, edifício sede resultado de concurso nacional ocorrido em 1967, e construído em seguida, na cidade de Brasília. Lá estão: a caixa de vidro escuro riscada na vertical; os pilares em “H”, em concreto aparente; e a composição sem coroamento demarcado.

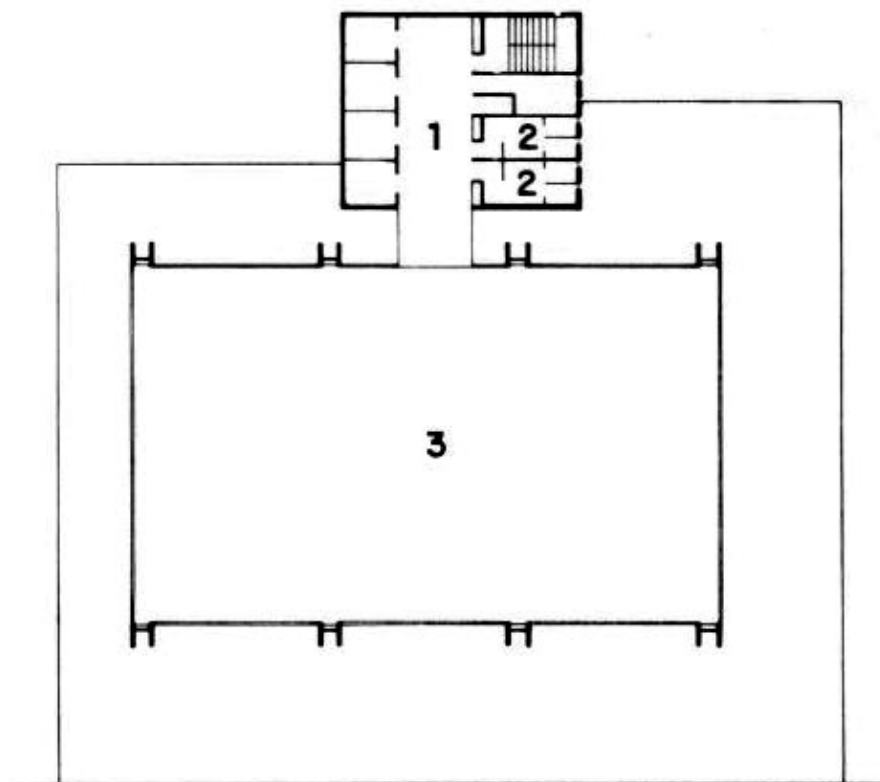


Fig. 757: Edifício-sede da Montepar: planta pavimento tipo: 1) hall elevador; 2) sanitários; 3) salão.

17.05) EDIFÍCIO SEDE BNDES/RJ:.....1974

Av. República do Chile esq. Av. República do Paraguai/ Centro, Rio de Janeiro.

Alfred Willer
José Hermeto Palma Sanchotene
Oscar Mueller
Joel Ramalho Júnior
Leonardo Tossiaki Oba
Ariel Stelle
Rubens Sanchotene



Fig. 758: vista externa do Edifício Sede do BNDES; situado na esquina da Av. Chile com a Av. República do Paraguai, no Centro do Rio de Janeiro.

Fig. 759: (sup. dir.) vista da Esplanada do Morro do Santo Antônio; em primeiro plano encontra-se o Convento de mesmo nome; no centro destaca-se o edifício do BNDES, à esquerda a sede da Petrobras e, à direita, a sede do BNH.

Fig. 760: vista aproximada dos jardins criados por Burle Marx, situados sobre a laje inclinada que cobre o embasamento do BNDES e recompõem a encosta do Morro do Convento.

Viu-se aqui que, em 1973, o Governo Federal se decidira por transferir, do Rio de Janeiro para Brasília, toda a estrutura burocrática e administrativa ligada ao Banco Nacional de Desenvolvimento Econômico/BNDE. Para isso cria a Contram, Comissão de Transferência que lança concurso nacional de anteprojetos, naquele mesmo ano, vencido pela equipe de arquitetos conformada por três escritórios de Curitiba: o WSM Arquitetos Associados, de Alfred Willer, José Sanchotene e Oscar Mueller; a recém criada associação entre Joel Ramalho Júnior e Leonardo Oba e, a parceria existente entre Ariel Stelle e Rubens Sanchotene.

Esse projeto, no entanto, não seria executado, uma vez que o próprio Governo Federal percebeu que, caso não ocupasse de imediato uma valorizada área situada no

Centro do Rio de Janeiro, perderia sua posse, em definitivo. Portanto, após todo o empenho da Contram, do IAB, da banca de jurados e das 48 equipes participantes do concurso, desiste-se da transferência para Brasília e decide-se por construir a nova sede na área já existente no Rio de Janeiro. Embora os futuros desdobramentos venham a amenizar essa situação, fica também a sensação de perda pela não execução do projeto vencedor, um edifício criado sob o rigor da técnica e mediante adequação ao lugar.

Como forma de compensação pela interrupção dos trabalhos de Brasília, propõe-se aos arquitetos de Curitiba um novo contrato para o terreno do Rio de Janeiro, situado na esplanada do Santo Antônio. Porém, com um agravante: em função dos contratos legais para a utilização do lote pelo BNDE, as obras deveriam iniciar impreterivelmente em 90 dias. Como se sabe, o grupo de Curitiba aceita o desafio e as obras iniciam no prazo estabelecido.

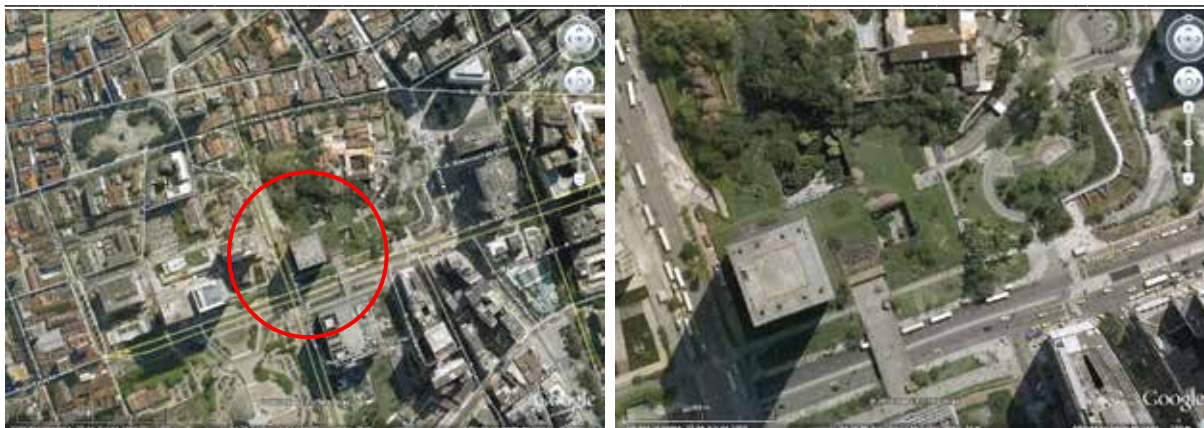


Fig. 761: foto aérea retirada do *Google Earth* demonstrando a situação do edifício sede do BNDES, no Centro do Rio de Janeiro. Observar o cruzamento proporcionado pelas avenidas República do Chile (leste/oeste) e República do Paraguai (norte/sul). Ao norte do edifício encontra-se o Convento do Santo Antônio e ao sul, a Catedral. O edifício sede da Petrobrás, por sua vez, encontra-se em frente ao BNDE, do lado oposto da Av. República do Chile.

Fig. 762: foto aérea mais aproximada, retirada do *Google Earth*, representando a situação do edifício junto à esquina das Avenidas acima citadas, e a reconstrução do Morro do Santo Antônio. Observar que o acesso principal do edifício coincide com a presença da passarela que transpõe a Av. República do Chile.

A área de 8.125m.² se situa na esquina da Av. República do Paraguai (Av. Norte/Sul) com a Av. República do Chile (Av. Leste/Oeste), logo à frente da Sede da Petrobrás. Vale lembrar que a esplanada resultante do desmanche parcial do Morro do Santo Antônio, cruzada por duas largas avenidas e subdividida em grandes lotes, começava a ter, naquele momento, suas características urbanas mais cristalizadas, uma vez que, além do edifício sede do BNH, coexistiam agora ali a Catedral e a torre da Petrobrás, ambos recém concluídos (1972). Trata-se de um cenário no mínimo complexo, uma vez que, embora bastante afastados entre si, os três edifícios citados apresentam grande massa construída, proporções pesadas, formas variadas e estruturas expressivas. Como se não bastasse, havia ainda a participação do Convento do Santo Antônio, edifício histórico situado no alto da parte preservada do morro, ao norte da esplanada.

Portanto, além dos prazos insuficientes para a realização de um projeto desta complexidade, os arquitetos também deveriam contornar outros três obstáculos: o primeiro estava no súbito crescimento do programa, que passara dos 35.000m.² estabelecidos no concurso de Brasília, para 90.000m.² de área total, agora solicitado; o segundo se encontrava na legislação urbana local, que exigia uma proporcionalidade entre áreas de estacionamento coberto para veículos e áreas para escritórios, ou seja, com o crescimento do programa, ampliava-se também a necessidade de mais garagens; o terceiro obstáculo estava nas restrições estabelecidas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN em decorrência da vizinhança a um monumento histórico cuja visibilidade não poderia ser prejudicada. Baseado nessa premissa o IPHAN impõe que o novo edifício deveria ocupar a esquina das avenidas Chile e Paraguai, área do lote diagonalmente oposta ao Convento.

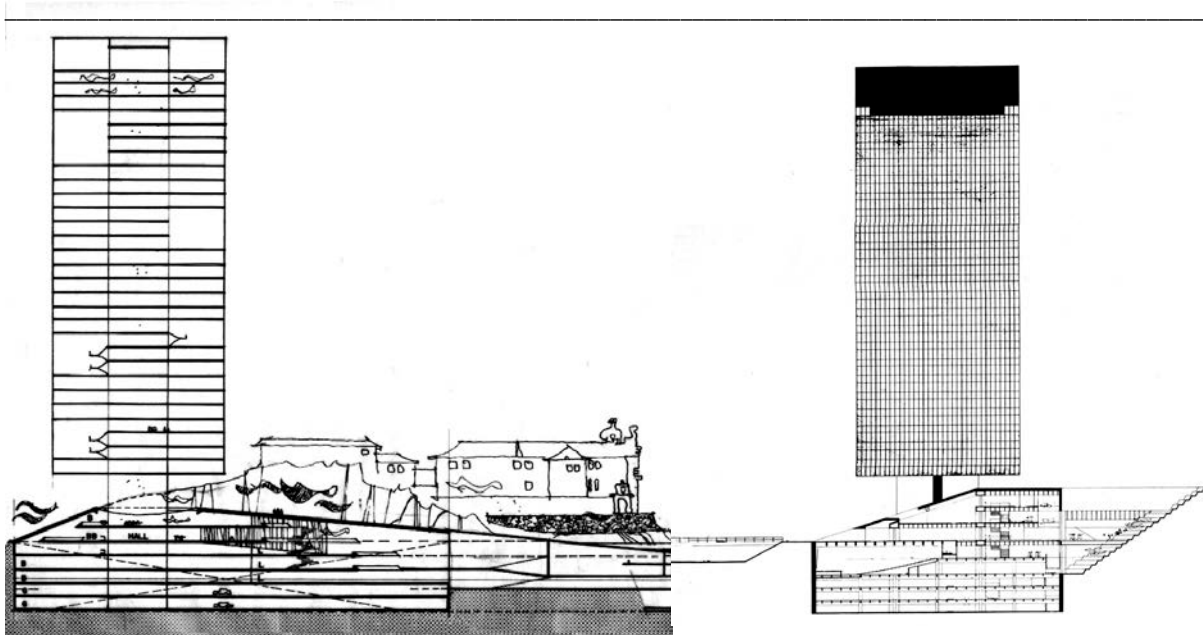


Fig. 763: corte transversal segundo sua primeira versão, em que o edifício ainda comparece com 29 pavimentos tipo mais dois andares técnicos no coroamento. A dimensão do núcleo aqui equivale à terça parte do lado do quadrado que proporciona os pavimentos tipo.

Fig. 764: corte transversal da versão construída, em que a torre comparece com 22 pavimentos mais dois pavimentos técnicos no coroamento. Observar que o corte passa pelo auditório e pela área desmoronada do Morro, espaço que, por meio de jardins escalonados, foi utilizado para iluminar e ventilar o interior dos subsolos.



Fig. 765: implantação geral: 1) sede BNDES; 2) Convento Santo Antônio; 3) sede da Petrobras; 4) sede do BNH.

Fig. 766: foto retirada do edifício em obras, em fase inicial de fixação dos caixilhos e vidros.

Devido ao contexto já bastante carregado, os arquitetos decidem-se por um edifício monolítico, liso e monocromático, sem demarcação de detalhes evidentes. Trata-se de uma composição conformada por torre de vidro sobre embasamento. A base é constituída por cinco subsolos que ocupam toda a área disponível do terreno, e um térreo recoberto por laje inclinada e ajardinada, que recompõem o antigo perfil topográfico da encosta do morro²²⁶. Esta estratégia, portanto, resgata a paisagem voltada para o Convento do Santo Antônio e para a estação de metrô do Largo da Carioca. A enorme base, portanto, desaparece no contexto, restando explícito apenas a torre.

Dos cinco subsolos, os três mais profundos se destinam a abrigar 668 vagas para veículos. Enquanto no 2º subsolo encontram-se o centro de serviços gráficos, almoxarifado e oficinas, no 1º subsolo têm-se um centro comercial para 17 lojas, auditório para 450 lugares, agência bancária (2.200m.²) e acesso direto à estação de metrô, situada ao lado.

No térreo uma praça pública coberta conduz à entrada do edifício que, além do hall do Banco, também contém a recepção, a central telefônica, o hall dos elevadores e outro centro comercial. Escadas rolantes ligam o térreo à agência bancária, no 1º subsolo. Acima do térreo, sob a laje inclinada, ocorrem ainda a sobreloja (agremiação dos funcionários) e um mezanino (serviço médico e assistencial).

Na concepção original dos arquitetos, a torre constituía-se por 29 pavimentos tipo mais dois andares técnicos, situados no coroamento do edifício. Tratava-se, na realidade, de solução estrutural semelhante à aplicada ao projeto vencedor do concurso de Brasília, ou seja, uma estrutura em árvore em concreto armado em que um único pilone central apóia o coroamento em balanço periférico, do qual pendem tirantes externos que suportam os pavimentos tipo. Estes seriam executados em treliça metálica sob a espessura de um metro de altura entre o piso acabado e o forro. Pelos vãos desta leve estrutura passariam as tubulações elétricas e de ar condicionado. Após a conclusão do pilone central (por meio de formas deslizantes) e do coroamento em balanço, os pavimentos tipo seriam armados no chão e suspensos completamente prontos, um a um, por meio dos tirantes periféricos. Note-se que estes tirantes estruturais, situados a cada 1,25m., atuariam também como montantes das esquadrias de vidro que, após o término da supra-estrutura, seriam apenas encaixadas. O edifício, portanto, surgiria como um prisma de vidro afastado do solo inclinado e suportado por um unido apoio central recuado. A fenda surgida próxima ao nível térreo permitiria aos pedestres da região observar o Convento do Santo Antônio, mais ao fundo.

Porém, a ainda recente tragédia da Gameleira (1971) fez com que os engenheiros da TESC Técnicas de Estruturas Soc. Civil, não prosseguissem com esta solução, sendo a estrutura, portanto, alterada para vigas em concreto protendido em balanço, ancoradas contra o pilone central²²⁷. Outra mudança importante seria imposta pelo IPHAN, que reduziria para 22 o número de pavimentos, nivelando a altura do edifício ao da Petrobrás, situado do outro lado da Av. Chile. Esta intervenção, porém, alterou as proporções originais do edifício, atarracando-o.

A solução final, portanto, ocorreria sob um prisma de base quadrada, de lado equivalente a 42,5m., estruturado por um pilone central em concreto armado, também em seção quadrada (20,0m. X 20,0m.). Além das funções estruturais, o pilone abriga as circulações verticais (12 elevadores públicos, dois privativos e um de serviço) e os serviços de apoio (sanitários masc. e fem., salas para *fancoil* e *shafts* para instalações). Fundidas em concreto protendido, vigas em balanço (11,25m.), ancoradas contra o pilone central, suportam as lajes dos pavimentos tipo. Estes surgem mediante modulação em malha xadrez de 1,25m. de lado, que determina não apenas a conformação dos forros e a disposição das luminárias, mas também a localização das tomadas de piso, das bocas de ar condicionado, das divisórias e da paginação dos caixilhos. O espaço útil verificado nos pavimentos tipo equivale a um anel contínuo de 1.355m.², área que possibilita aos departamentos administrativos os mais diversos arranjos.

Seguindo uma tendência que se fazia cada vez mais evidente no panorama internacional, o edifício sede do BNDES também se apresenta como uma torre de vidro riscada verticalmente por montantes de aço. Não há mais a presença de elementos externos ao corpo do edifício, com função de minimizar os efeitos do sol, como se pode verificar no próprio edifício sede da Petrobrás, concluído dois anos antes. Cabia agora às peles de vidro, tipo "venaglass"²²⁸, resolver não apenas as questões térmicas e acústicas, mas também as condições de estanqueidade e longevidade das fachadas dos edifícios.

Há quem perceba certa semelhança entre o edifício sede do BNDES do Rio de Janeiro, e a solução premiada em 2º lugar no concurso para o BNDE de Brasília (1973),

elaborada pelo escritório Forte & Gandolfi. Na verdade, com a recusa da solução estrutural inicialmente projetada por Ramalho Jr., Sanchotene, Oba e companhia, baseada em coroamento em balanço e andares tipo suspensos externamente por tirantes verticais, lá também estão: a estrutura em árvore segundo um único pilone central; a caixa de vidro suspensa e a conformação de um embasamento topográfico. A diferença maior, no entanto, está no fato do embasamento do Rio de Janeiro reconstituir um morro vegetado existente e, portanto, desaparecer sob este. Na solução de Brasília, a base, embora suave, se faz evidente sob a técnica de uma ampla e abatida cúpula em concreto aparente.

Seja como for, no espaço de poucos anos e mediante a aprovação de seus pares, por meio de concursos de arquitetura, arquitetos do Paraná acabaram contribuindo para a definição de uma das paisagens urbanas mais instigantes do Brasil, contexto este que ainda hoje gera discussões apaixonadas marcadas por posições antagônicas em relação ao resultado conquistado.

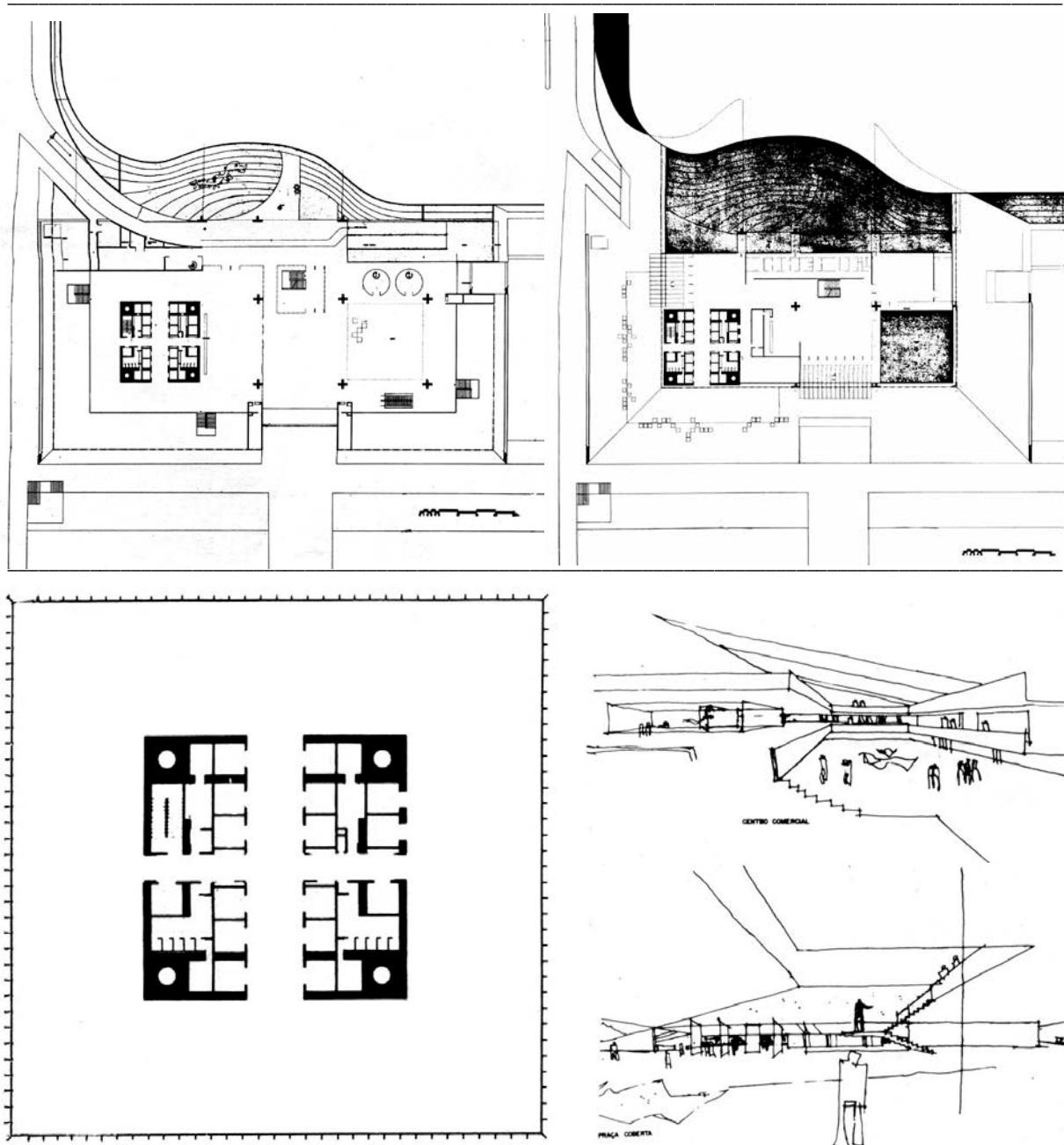


Fig. 767: planta pav. térreo; **Fig. 768:** planta mezanino; **Fig. 769:** planta pavimento tipo. **Fig. 770:** croquis hall de acesso.

17.06) CASA MARIA NADIR DE CARVALHO:.....1975

Curitiba, Rua Robert Schumann, nº268, Bairro Vista Alegre

Maria Nadir de Carvalho



Fig. 771: vista externa da casa, que, por meio de empena em concreto aparente, se apresenta bastante opaca para a rua.



Fig. 772: foto aérea retirada do *Google Earth*, representando a situação da residência. Na parte esquerda da imagem verifica-se a presença do Bosque Alemão, área de preservação que inclui parque de uso público.

Fig. 773: vista mais aproximada, demonstrando a implantação transversal da casa, organizada de modo a propiciar uma área de serviço frontal e um amplo jardim posterior.

Viu-se aqui que, o Grupo do Paraná abrange pelo menos três gerações bem definidas: uma primeira, que envolve os arquitetos imigrados de outros Estados do Brasil, no início da década de 1960, para ministrar aulas no CAU UFPR ou, simplesmente para atuar no ramo de projetos de arquitetura. Entre estes, além de Marcos Prado e Leo Grossman, destacam-se os quatro paulistas: Forte Netto, irmãos Gandolfi e Ramalho Júnior. Uma segunda geração foi conformada por arquitetos das primeiras turmas do CAU UFPR, graduados de 1965 a 1970, entre os quais se pode citar: Jaime Lerner, Domingos

Bongestabs, Lubomir Ficinski Dunin, José Sanchotene e Manoel Coelho. Uma terceira geração seria formada pelos arquitetos formados na primeira metade de década de 1970, com especial destaque para Leonardo Oba, Guilherme Zamoner, irmãos Morozoski e Luiz Eduardo Perry. Note-se que as duas primeiras gerações praticamente se misturam, atuando como professores do CAU e trabalhando juntos em concursos de arquitetura. Esta terceira geração, embora diretamente influenciada pelas duas primeiras, apresentará, à medida que amadurece, distensões mais visíveis em busca de novas alternativas, como as relacionadas às soluções aos problemas ligados ao meio ambiente, questão que se fará premente a partir da crise do petróleo, verificada no início da década de 1980. Maria Nadir de Carvalho, que, enquanto estudante de arquitetura, estagiara no escritório de Joel Ramalho Júnior e Leonardo Oba, pode ser incluída nessa terceira geração.

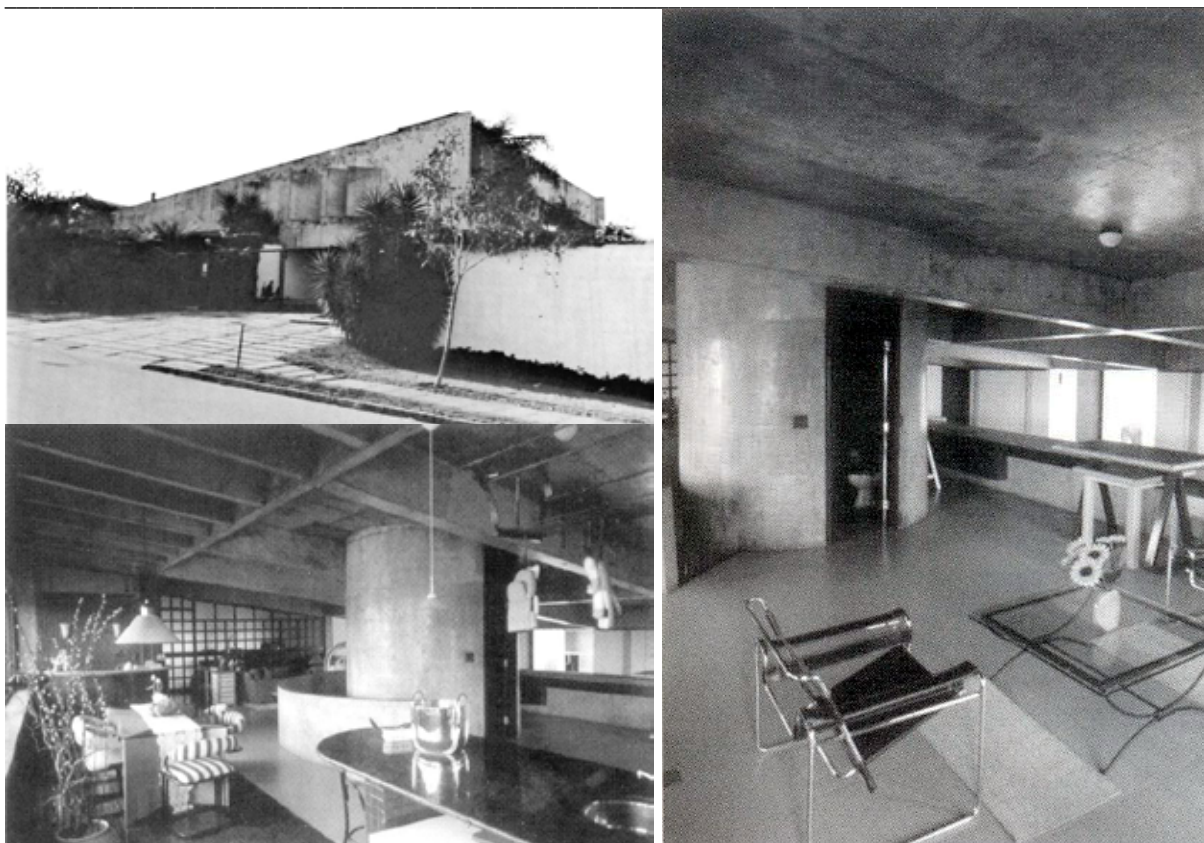


Fig. 774: vista frontal da casa, que apresenta para a rua uma de suas empenas laterais cegas, fundidas em concreto aparente.

Fig. 775: (dir.) vista do mezanino original, com destaque para o cilindro que suporta a caixa d'água (lavabo).

Fig. 776: (inf.) vista do mezanino reformado, oportunidade que anexou a área externa da varanda para o interior da casa.

Projetada para ser a residência da família, esta casa²²⁹ teve sua estrutura dimensionada pelo engenheiro calculista Rogério de Carvalho, marido da arquiteta. Situada no Bairro Vista Alegre, de característica essencialmente residencial, a casa ocupa lote de meio de quadra de 1.200m.² (30m. frente X 40m. profundidade). Com cerca de 400,0m.², o edifício que se apresenta segundo um prisma de seção trapezoidal e de base retangular, foi situado transversalmente ao eixo longitudinal do lote, de modo a não apenas tirar proveito da declividade do terreno, mas também a proporcionar uma área de serviço frontal e um amplo jardim posterior.

A planta foi organizada segundo três faixas transversais sob diferentes funções e em níveis decrescentes: na primeira, situada na parte mais elevada do lote e voltada para um jardim protegido (orientado para o noroeste), está situada a área íntima da casa, constituída por quatro quartos e devidos serviços de apoio. Na faixa intermediária, meio nível abaixo da anterior, verificam-se os espaços de encontro diário da família: sala íntima, cozinha e o ambiente de refeições. Na terceira faixa, mais ampla e meio nível mais baixa que a anterior,

ocorrem dois pavimentos: o térreo, que inclui o abrigo de veículos, o acesso social, lavabo, escada e ampla sala social; e o mezanino, com salão de festas, biblioteca e varandas com vista desimpedida para a cidade.

O edifício foi estruturado de forma a preservar não apenas vigas, lajes e pilares em concreto aparente, mas também: parapeitos, escadas, caixa d'água, brises e empenas laterais. Note-se que, seguindo uma estratégia verificada na Escola Paulista, a casa foi organizada de modo a negar transparências para a rua pública, já que para ela volta uma de suas amplas laterais opacas. Outra de suas características que remonta àquela escola encontra-se na única cobertura inclinada que abriga diferentes pisos em meios níveis. Embora a parte noroeste deste prisma apóie-se diretamente contra o solo, sua parte sudeste, que comporta dois pavimentos, surge elevada, de modo a preservar o canto que recobre o abrigo de veículos, em balanço e, as salas, ao nível dos pilotis, aberta para o jardim posterior.

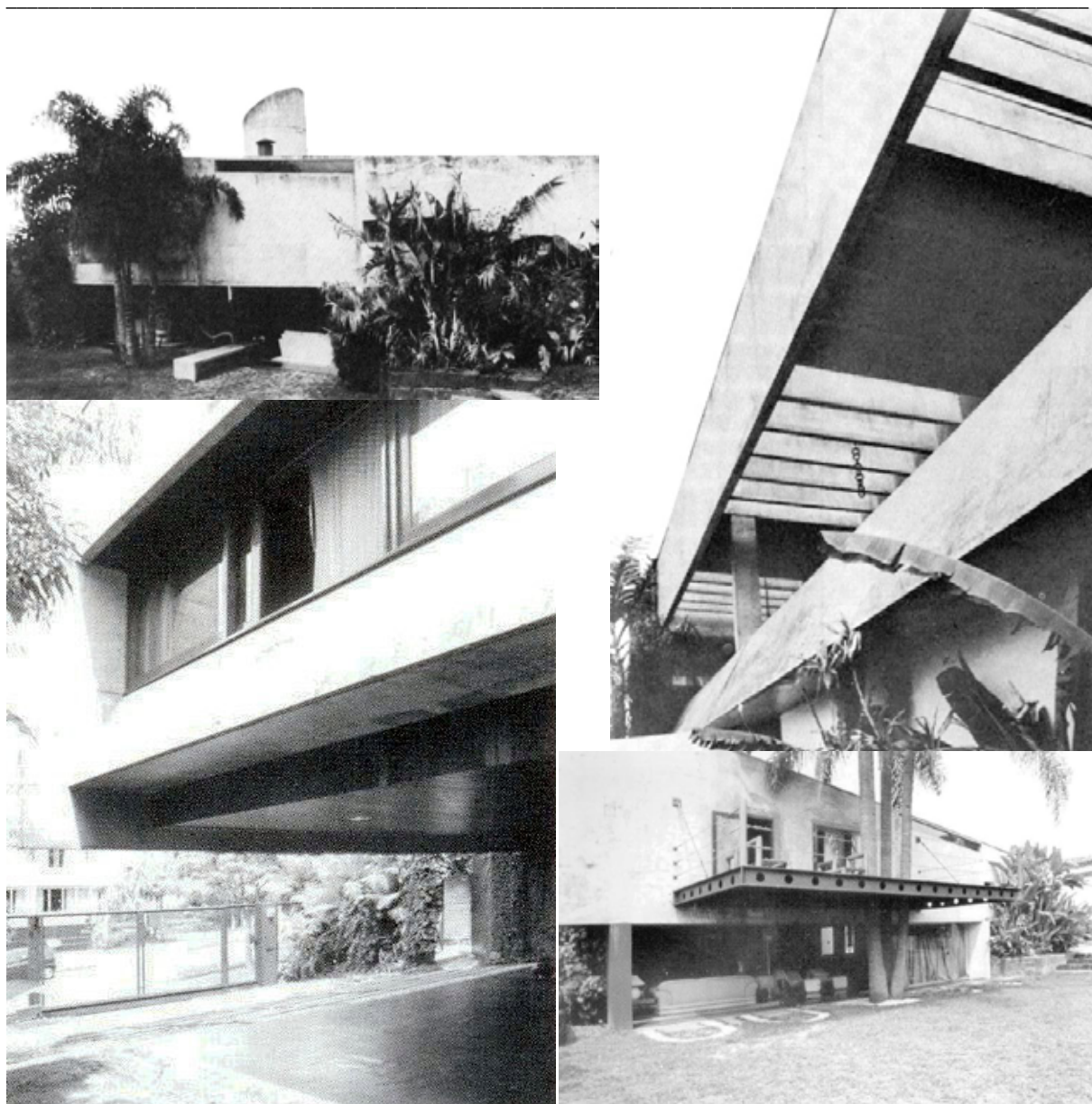


Fig. 777: (sup.); vista da fachada posterior original; prisma elevado sobre pilotis, com ampla transparência rente ao solo.

Fig. 778: (sup. dir.) vista da varanda recoberta por pérgola em concreto aparente, sob sua conformação original.

Fig. 779: (inf.) vista da fachada posterior após a reforma; observar a inclusão de um deck em estrutura metálica.

Fig. 780: (inf. esq.) vista do vão livre (abrigo para veículos). Acima deste observa-se a varanda já modificada.

A casa, que foi recentemente reformada, teve a varanda superior eliminada e transformada em churrasqueira. Um deck em estrutura metálica e piso em tábuas, suportado por um par de tirantes e voltado para o jardim posterior, foi anexado ao piso superior.

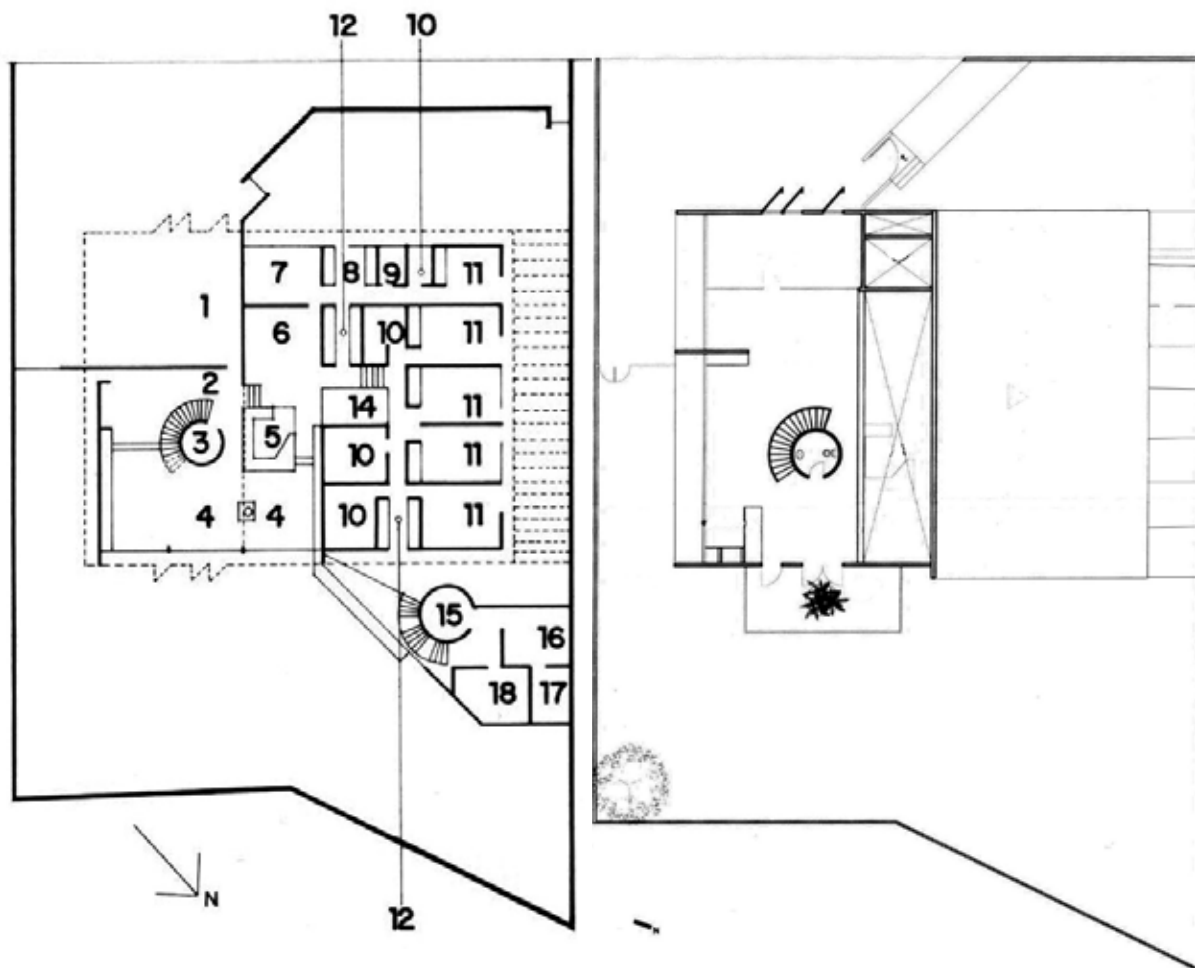


Fig. 781: planta pavimento térreo: 1) abrigo para veículos; 2) hall; 3) lavabo; 4) estar social; 5) estar íntimo; 6) jantar; 7) cozinha; 8) lavanderia; 9) armário; 10) banho; 11)0 dormitório; 12) closet; 13) rouparia; 14) jardim; 15) ginástica; 16) vestiário; 17) sauna; 18) casa máquinas; 19) terraço; 20) mazanino.

Fig. 782: planta mezanino.

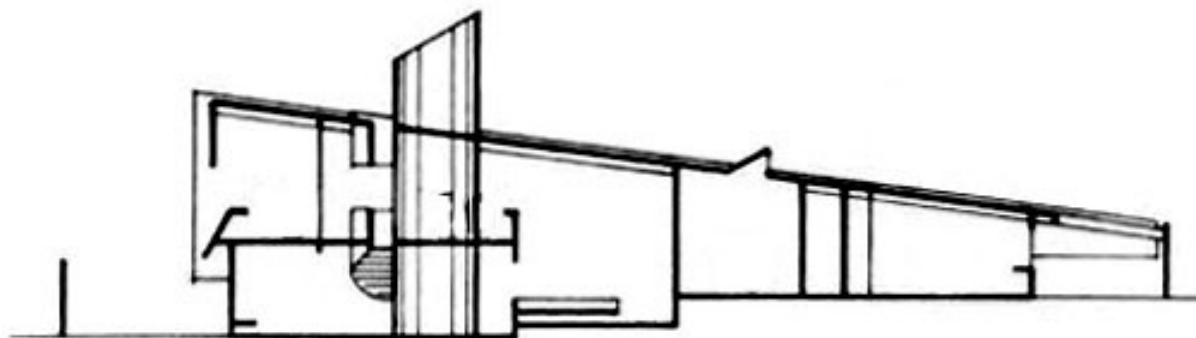


Fig. 783: Casa Maria Nadir de Carvalho; corte longitudinal.

17.7) EDIFÍCIOS CONRADO RIEDEL:.....1975

Curitiba, Av. Cândido de Abreu, nº427, Bairro Centro Cívico

Luiz Forte Netto
Orlando Busarello
Dilva Cândido Slomp Busarello

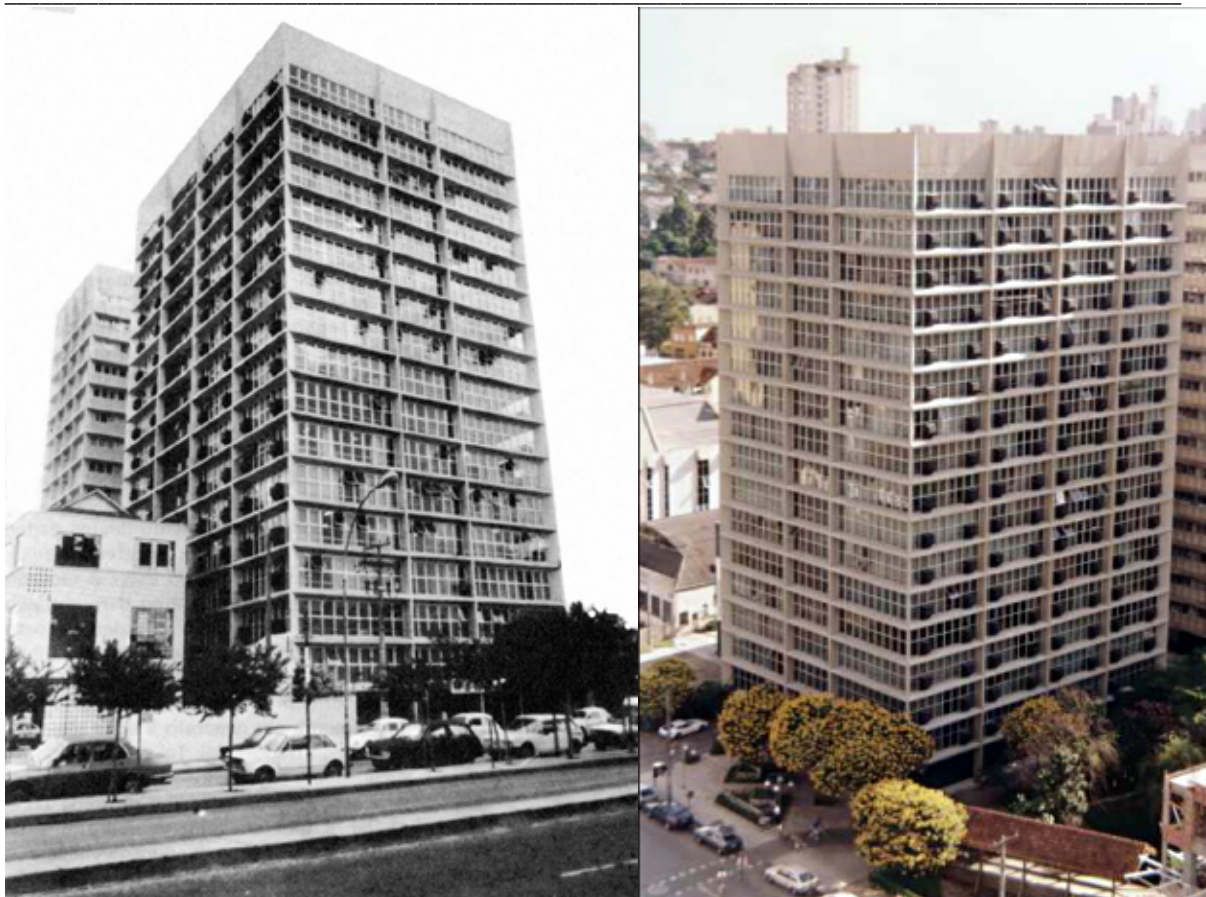


Fig. 784: vista externa do edifício comercial, em exoesqueleto em concreto aparente e vedações em grandes panos de vidro.

Fig. 785: vista externa do edifício comercial, mais transparente que o edifício residencial, situados aos fundos do mesmo lote.



Fig. 786: foto aérea retirada do *Google Earth*, representando a situação dos Edifícios Conrado Riedel, localizado junto à Av. Cândido de Abreu, principal eixo de ligação entre a Praça Tiradentes e o Centro Cívico de Curitiba.

Fig. 787: vista mais aproximada, demonstrando a relação espacial entre os dois edifícios: comercial, de planta tipo mais quadrada, à frente e residencial, sob planta retangular, nos fundos.

Viu-se aqui que, com o final do escritório de projetos denominado *Forte & Gandolfi Arquitetos Associados*, ocorrido em 1973, Luiz Forte Netto se associa ao casal Orlando e Dilva Busarelo, dando prosseguimento a projetos importantes sob os mais distintos programas. Os edifícios Conrado Riedel²³⁰, realizados em 1975, são uma mostra disso.

Trata-se de duas torres de 16 pavimentos e um subsolo, que totalizam 20.000m.² de área construída, destinadas a funções distintas: a frontal abriga escritórios e a posterior, apartamentos. Ambas foram construídas sobre um mesmo terreno plano de forma aproximadamente trapezoidal, situado em meio de quadra de modo que a menor face fique voltada para a Av. Cândido de Abreu, o principal eixo de ligação entre o centro da cidade (Praça Tiradentes), e o Centro Cívico de Curitiba. Note-se que a maior face do terreno (norte), ligeiramente encurvada, faz divisa com o Rio Belém que, nesse trecho corre a céu aberto, protegido por margens arborizadas.

Os dois edifícios, que se encontram alinhados contra os afastamentos obrigatórios da divisa sul, surgem sob plantas retangulares contrapostos entre si, de maneira a gerar um ângulo de 90 graus. A laje que recobre o subsolo propicia uma praça pétrea comum aos dois blocos. Ambos os edifícios tem acesso público pela Cândido de Abreu, sendo que o comercial pelo canto esquerdo, e o residencial pelo direito, junto ao rio.

Segundo aponta Alberto Xavier, "a linguagem plástica adotada visa assegurar unidade ao conjunto através do emprego de uma malha estrutural semelhante. A diferença das funções 'habitar' e 'trabalhar' reside nos elementos de vedação: painel de vidro do piso ao teto para escritórios e peitoril de alvenaria revestido de fibrocimento na cor bege nos apartamentos".

Não há como deixar de se referir ao Edifício Sede do Instituto de Previdência do Estado do Paraná/ IPE (1967), projetado por Forte Netto, José Maria Gandolfi, Joel Ramalho Júnior e Vicente de Castro. Em comum observa-se o exoesqueleto em concreto aparente, criado de modo a projetar, externamente ao corpo do edifício, vigas e pilares. Estes conformam requadros protuberantes vedados por painéis de vidros do piso ao teto.

Na planta tipo do edifício de escritórios verifica-se estrutura organizada mediante quatro naves transversais iguais por três longitudinais, sendo a intermediária mais estreita. Parte da circulação horizontal de cada pavimento tipo, dos sanitários e halls, dos 14 conjuntos comerciais, ocupa essa nave central. Os escritórios, por sua vez, bastante estreitos e alongados, voltam-se para as fachadas norte e sul.

O pavimento tipo do edifício de apartamentos, de base retangular próxima à proporção 3:1, abriga oito apartamentos por andar, sendo os de dois quartos situados nos quatro cantos do edifício e, os tipo "quarto e sala", nos vãos intermediários.

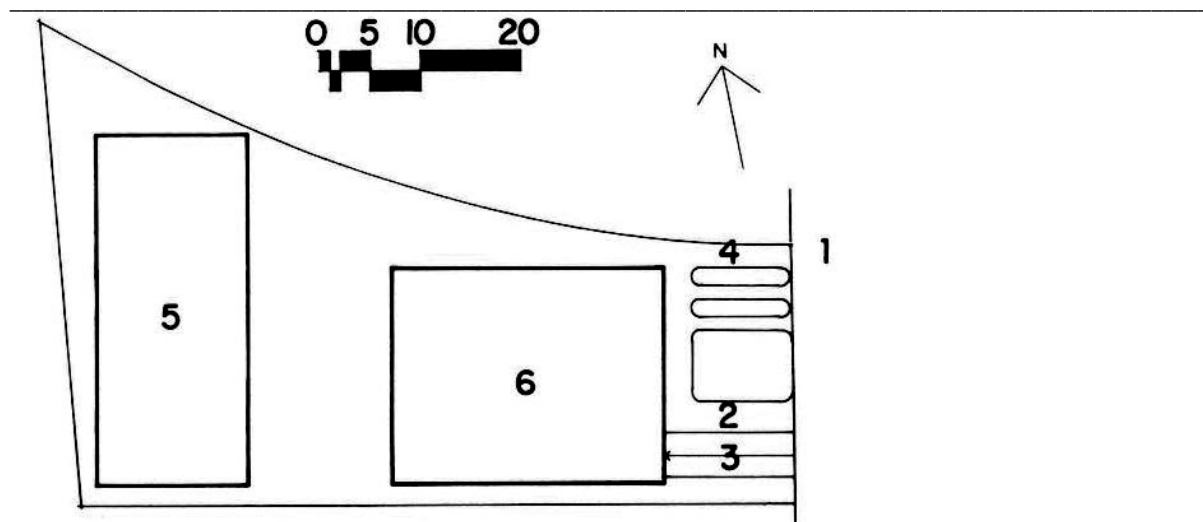


Fig. 788: implantação geral: 1 rua de acesso; 2) acesso comercial; 3) acesso estacionamento; 4) acesso edifício residencial; 5) edifício residencial; 6) edifício comercial.



Fig.789: vista do conjunto de edifícios Conrado Riedel. Observar que, embora se utilize o mesmo sistema estrutural, o fechamento dos vãos livres se faz diferente: mais aberto, no edifício comercial, mais fechado, no residencial.
Fig.790: detalhe da fachada do edifício comercial.

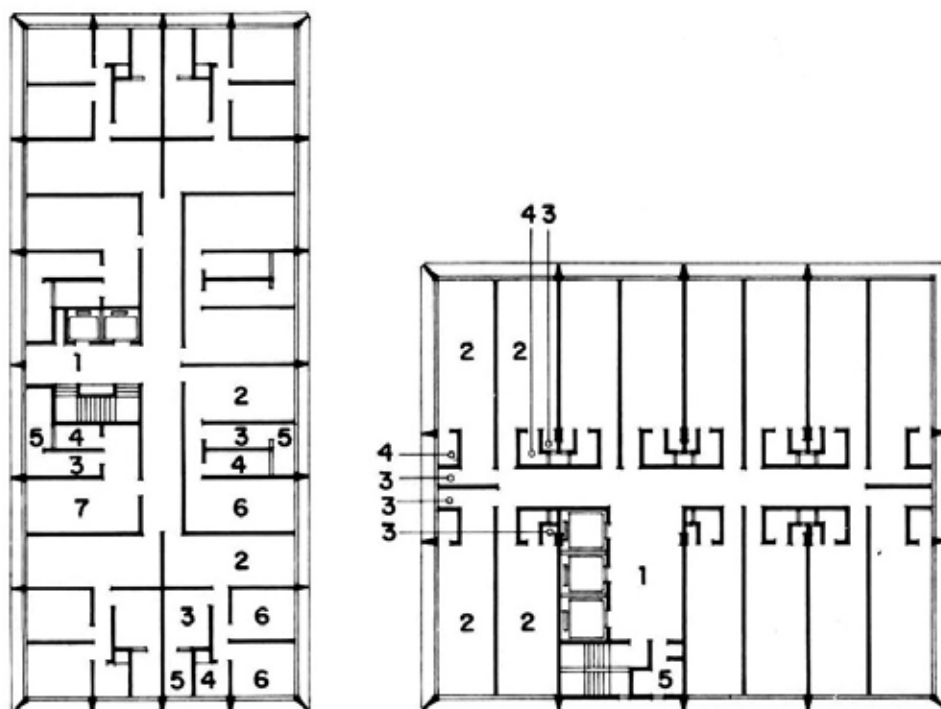


Fig.791: planta pavimento tipo (EDIFÍCIO APARTAMENTOS): 1) hall elevadores; 2) estar; 3) cozinha; 4) banheiro; 5) serviço; 6) dormitório; 7) sala/dormitório. (EDIFÍCIO ESCRITÓRIOS): 1) hall elevadores; 2) escritório; 3) cozinha; 4) sanitário; 4) serviço.

17.8) EDIFÍCIO SPRINGFIELD:.....1975

Curitiba, Rua Ildefonso Borba Cordeiro, nº64, Bairro Batel.

Luiz Forte Netto, Orlando Busarello, Dilva Cândido Slomp Busarello



Fig. 792: vista externa do edifício à partir da Rua Dom Pedro II. Exoestrutura e varandas ritmadas em concreto aparente.

Fig. 793: vista da face norte, obtida pela Rua de acesso denominada Ildefonso Borba Cordeiro.



Fig. 794: foto aérea retirada do *Google Earth*, representando a situação do Edifício junto ao Bairro Batel.

Fig. 795: vista mais aproximada, demonstrando a implantação do edifício junto à Rua Ildefonso Borba Cordeiro. Observar que a Rua Dom Pedro II interrompe-se, em frente ao edifício, transformando-se em jardim privativo do condomínio.

O edifício Springfield²³¹ apresenta-se como um contraponto ao Conrado Riedel, dos mesmos arquitetos. Com 415m.² por pavimento tipo destinado a um único apartamento por andar, o edifício insere-se em amplo terreno arborizado situado no Bairro Batel. Observe-se que o terreno em questão interrompe a Rua Dom Pedro II, de forma a incorporar ampla área da quadra defronte, região transformada em área de lazer privativa do condomínio. O

edifício, portanto, pode ser acessado tanto pela Dom Pedro II, como pela Rua Ildefonso Borba Cordeiro, pequena rua sem saída situada na face norte do lote. Os arquitetos buscaram um esquema funcional bastante flexível para os pavimentos tipo. Para isso estabeleceram uma modulação baseada na malha 7 X 7 metros, que resultou em planta retangular conformada por quatro naves transversais contrapostas por duas naves longitudinais. Além de combaterem o efeito "punção" verificado nas amplas lajes, os pilares em "cruz" possibilitam a passagem de tubulações hidráulicas junto aos quatro vazios anexos. A fim de garantir flexibilidade, um volume externo ao edifício comporta escada de incêndio e elevador de serviço. A parte de serviço do apartamento foi concentrada no centro da planta, possibilitando assim circulação periférica. A fim de reduzir a sensação de corredor os banheiros e salas de refeições foram conformados sob paredes curvas. Observe-se que a posição dos banheiros é apenas sugerida, uma vez que a laje dupla com 50 cm. de espessura garantiria a re-disposição dos mesmos, sem qualquer prejuízo para a infraestrutura. Por fim, deve-se salientar o efeito plástico conquistado, baseado no jogo alternado das varandas balcão. Além disso, ressalte-se que o edifício foi totalmente concebido em concreto aparente, material contraposto apenas pelos panos transparentes de vidros situados de apoio a apoio.

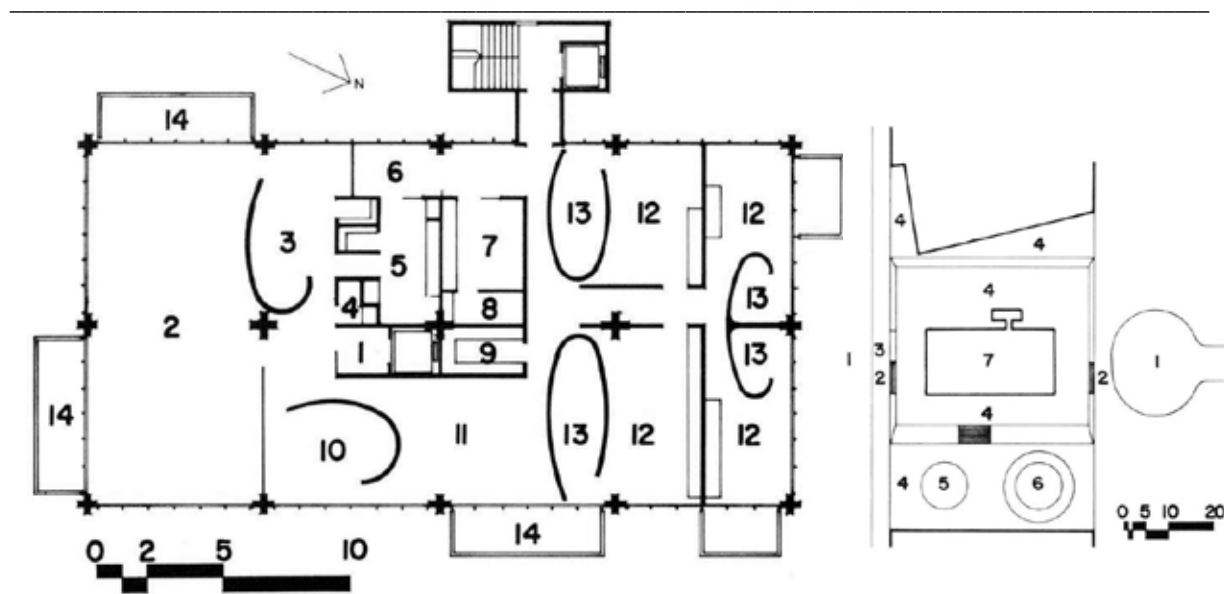


Fig. 796: planta pavimento tipo: 1) hall social; 2) estar/jantar; 3) refeições; 4) lavabo; 5) cozinha; 6) serviço; 7) q. empregada; 8) b. empregada; 9) rouparia; 10) escritório; 11) estar íntimo; 12) dormitório; 13) banheiro; 14) terraço.

Fig. 797: implantação: 1) rua de acesso; 2) acesso público; 3) acesso garagem; 4) jardim; 5) play-ground; 6) piscina

Fig. 798; Fig. 799 e Fig. 800: Edifício Springfield: outras vistas do edifício.

17.9) INDÚSTRIAS DE TINTAS RENNER:.....1975

Curitiba, Av. do Contorno Sul, nº 13.465/ Cidade Industrial.

Lubomir Ficinski Dunin
Eleny Gomes Costa

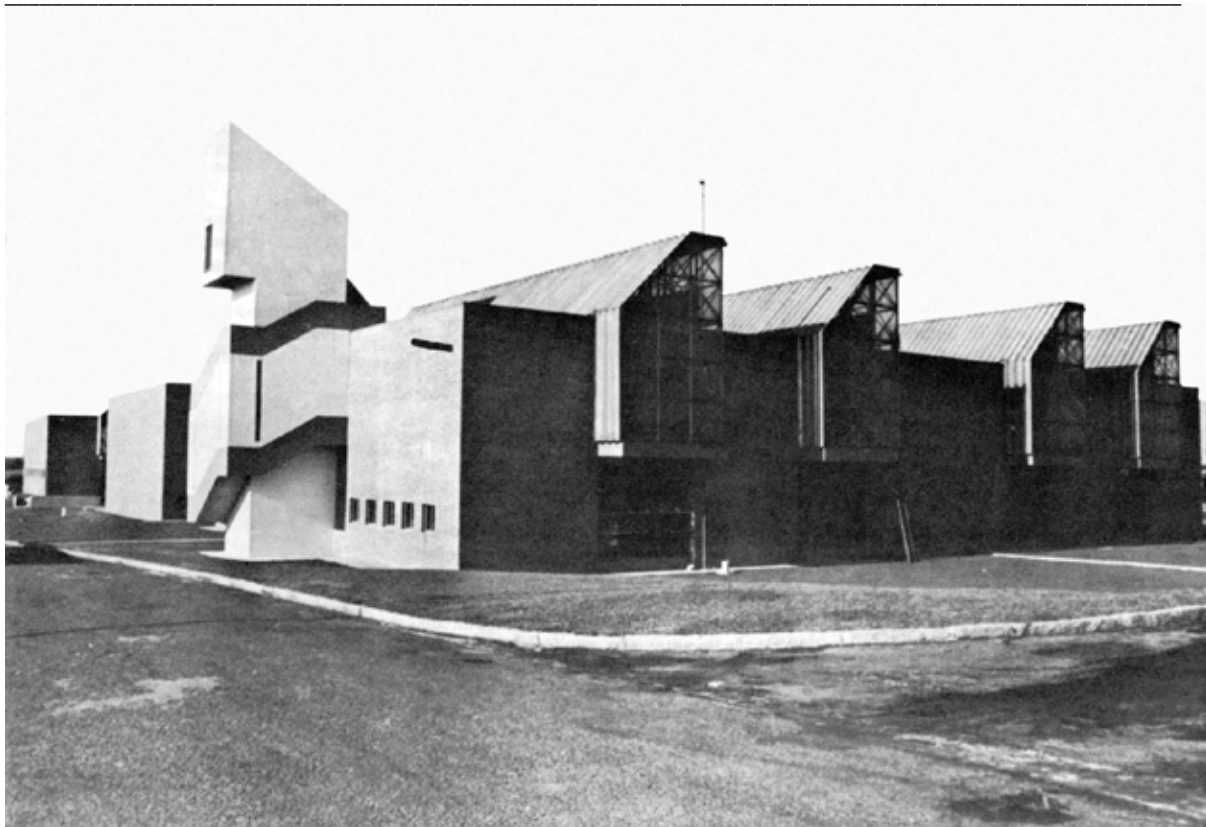


Fig. 801: vista externa de um dos edifícios do complexo fabril: paredes cegas em tijolos aparentes contrastam com o sheds em estrutura metálica e vidro.



Fig. 802: Foto aérea retirada do *Google Earth* representando a situação da indústria junto ao Contorno Sul, em Curitiba.

Fig. 803: Indústrias de Tintas Renner: vista aproximada dos edifícios conformados por coberturas em sheds metálicos.

Embora Lubomir Ficinski Dunin ocupe-se cada vez mais de cargos burocráticos, como a presidência do IPPUC, não abandona o hábito de projetar, dividido agora com a arquiteta Eleny Gomes Costa. Assim como as indústrias Promepar, projetadas por Leo Grossman, em 1972, as Indústrias Renner²³², de Dunin e Gomes, demonstram que a arquitetura pode ser importante para a solução de programas voltados para fábricas. Embora baseados em linhas de produção regidas com condições muito específicas e por aspectos funcionais

determinados por projetos internacionais, ambos os projetos tiram proveito de certos detalhes funcionais para ancorar soluções estáticas que contribuirão para a identidade final do edifício.

O programa da Tintas Renner abrange setores bastante distintos, como restaurante, laboratórios e vestiários, além das unidades produtivas, abrigadas sob os edifícios de maior porte do complexo. O partido pavilhonar foi adotado por necessidades de segurança contra incêndio, uma vez que a matéria prima principal envolve resinas, thinners e solventes de natureza altamente combustível. Como forma de dissipar os vapores tóxicos e solventes voláteis, os arquitetos lançaram mão de recursos como pé direito bastante elevado e sheds ventilantes em série. A luz proveniente da orientação sul produzida por esses elementos, que se destacam acima da caixa cúbica que conforma os pavilhões, também ajuda na melhor percepção visual das cores produzidas. Estes sheds são estruturados por treliças metálicas tridimensionais e transversais, capazes de vencer o vão do edifício sem a necessidade de apoios intermediários. Esteiras rolantes e guias de transporte são, também, fixadas contra esses elementos.

O material utilizado para conformar as grandes caixas cúbicas que abrigam os diversos programas do complexo industrial é o tijolo aparente, intertravado de forma a criar desenhos em diagonal. O concreto aparente comparece de quando em quando, aplicado à elementos como escadas de acesso e caixas d'água.

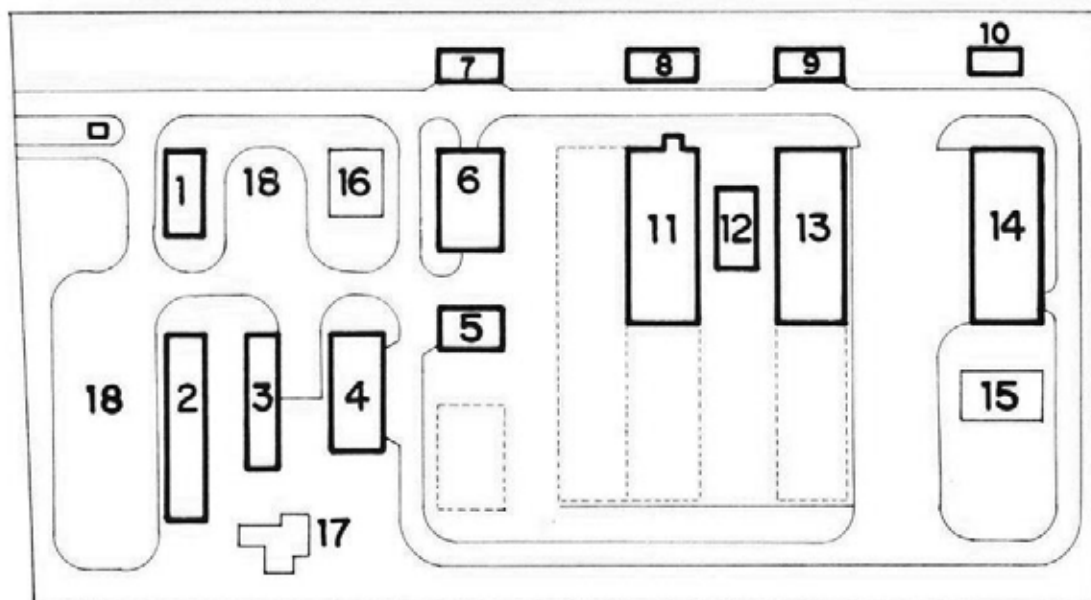


Fig.804: vista geral do complexo industrial; observar as amplas caixas cúbicas em alvenaria de tijolos aparentes, perfuradas por pequenas aberturas seriadas. Notar, também, o efeito produzido pelos *sheds* confeccionados em estrutura metálica e vidro.
Fig.805: implantação: 1) laboratório; 2) administração; 3) restaurante; 4) dep. matéria-prima; 5) caldeira; 6) reator; 7) oficina; 8) vestiários; 9) lavagem tambores; 10) dep. nitrocelulose; 11) moinhos/mistura; 12) laboratório de tintas; 13) recepção/ expedição; 14) thinners; 15) tanques aéreos; 16) tanques/ resina; 17) piscina de resfriamento de água; 18) estacionamento.

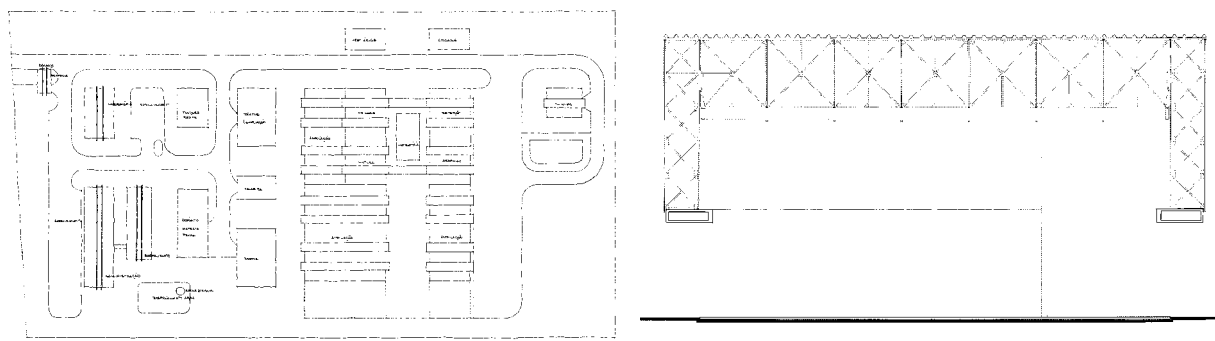


Fig. 806: Indústrias de Tintas Renner: implantação geral e as possibilidades de ampliação.

Fig. 807: Indústrias de Tintas Renner: corte demonstrando a solução dos sheds em estrutura metálica treliçada.

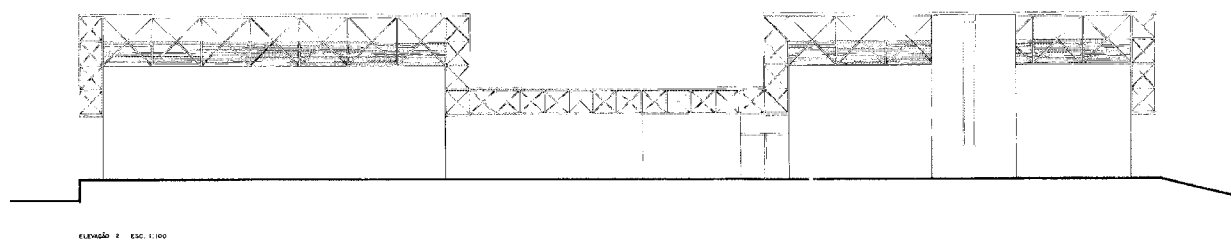
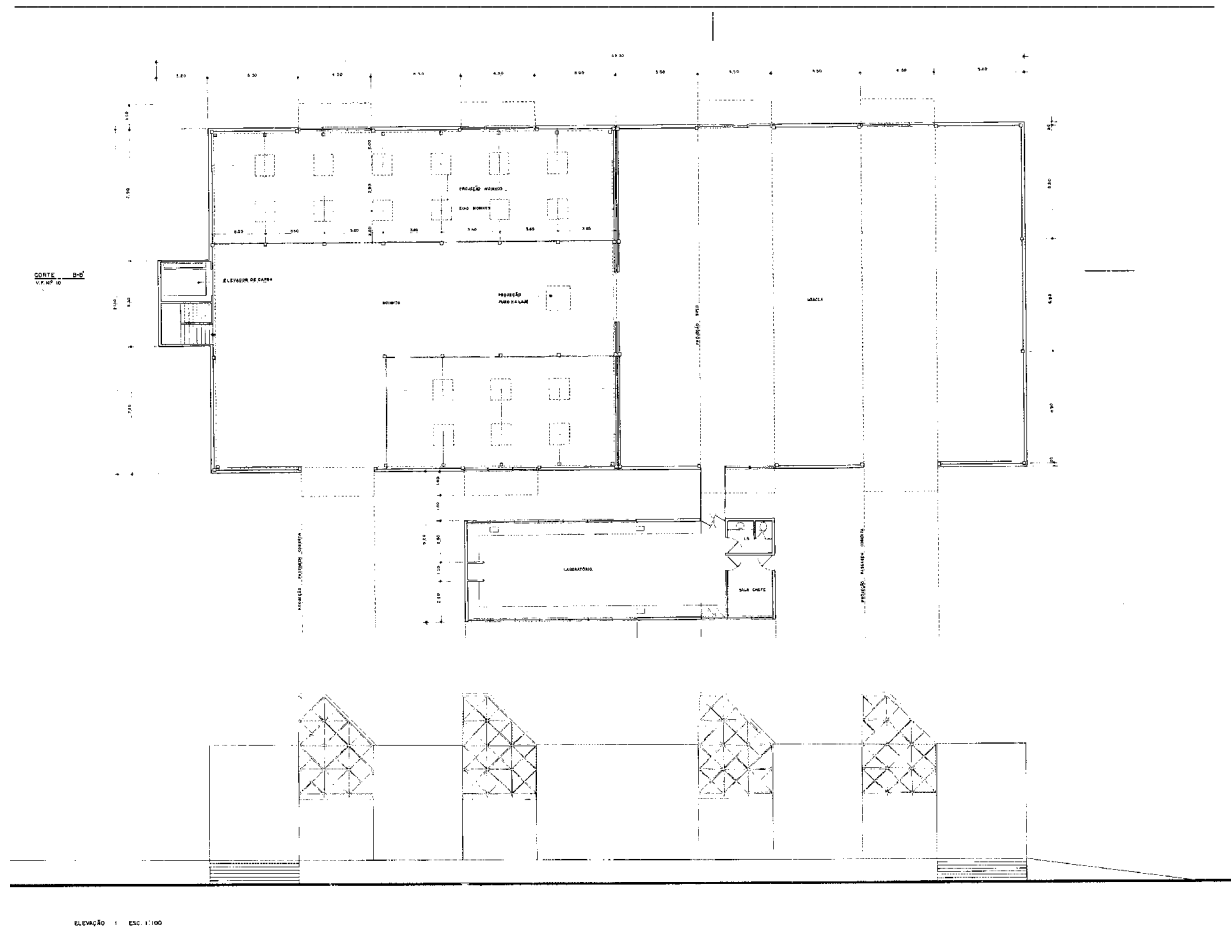


Fig. 808: Indústrias de Tintas Renner: planta parcial do pavimento térreo do pavilhão "reservatório de tintas".

Fig. 809: elevação longitudinal e transversal dos pavilhões 12 e 13 (reservatório de tintas e expedição/recepção).

17.10) ASSOCIAÇÃO DOS ECONOMIÁRIOS DO PARANÁ:.....1976

Curitiba, Rua Capitão Leônidas Marques, nº 900/ Bairro Uberaba.

Edison Morozowski
Everson Morozowski
Luiz Eduardo Perry



Fig.810: vista externa do edifício sede da Associação dos Economiários do Paraná (1976). Observar a viga em seção tubular quadrada, mediante caixão perdido. A cobertura, por sua vez, adapta-se aos desníveis do terreno, de acordo com a necessidade de cada parte do programa.



Fig.811: Foto aérea retirada da *Google Earth* representando a situação do complexo, junto à região sudeste de Curitiba.

Fig.812: Vista aproximada do edifício conformado por cobertura metálica plissada.

Everson Morozowski e Luiz Eduardo Perry graduam-se arquitetos junto ao CAU UFPR, em 1974. Dois anos depois, juntamente com Edison Morozowski, projetam o edifício sede da Associação dos Economiários do Paraná²³³, obra que, em 1982, lhes renderia uma premiação internacional. Tratava-se do *R. S. Reynolds Memorial Award*, premiação que desde a década de 1950 é concedida pelo *American Institute of Architects* a projetos de arquitetura que

utilizem o alumínio. Segundo a comissão julgadora que, entre seus integrantes contava com R. Randall Vosbeck, ex-presidente da AIA; Anthony Lumsden, da firma *Daniel, Mann, Johnson & Mendenhall*, de Los Angeles; e Richard Rogers, de Londres, "os arquitetos obtiveram um agradável e convidativo edifício, extremamente bem integrado com seu entorno natural".

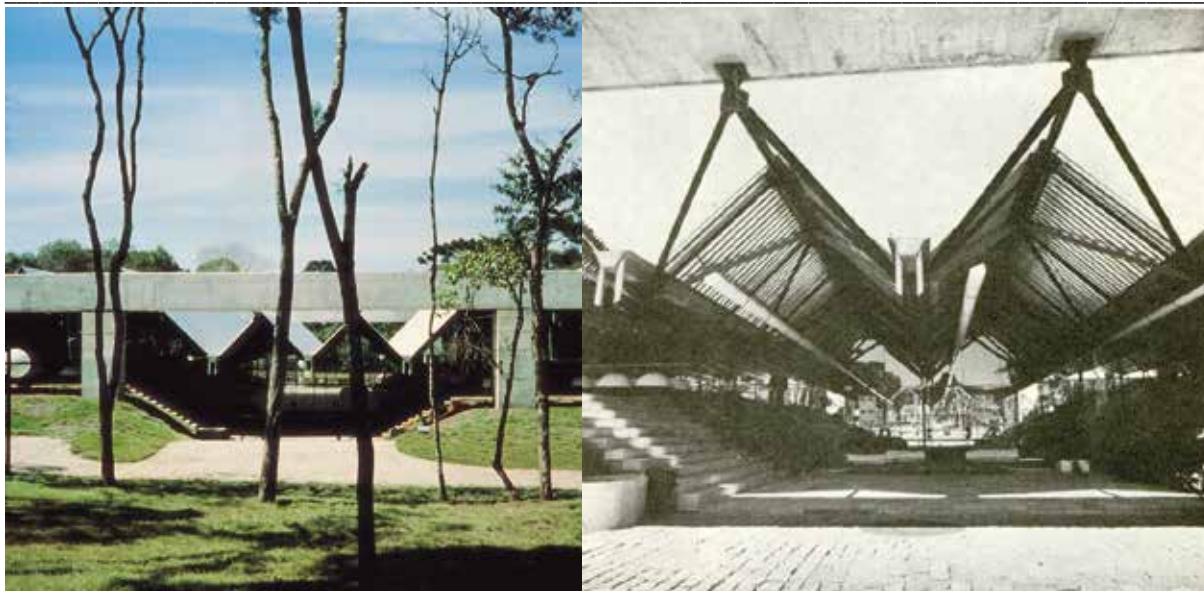


Fig.813: vista frontal da praça de acesso, ponto em que a cobertura mais se aproxima do solo.

Fig.814: vista interna da praça de acesso. Escadas em dois lances alcançam os meios níveis dos dois pavimentos das naves laterais. Observar o sistema de gárgulas metálicas, que lançam as águas pluviais em receptáculos demarcados no solo.

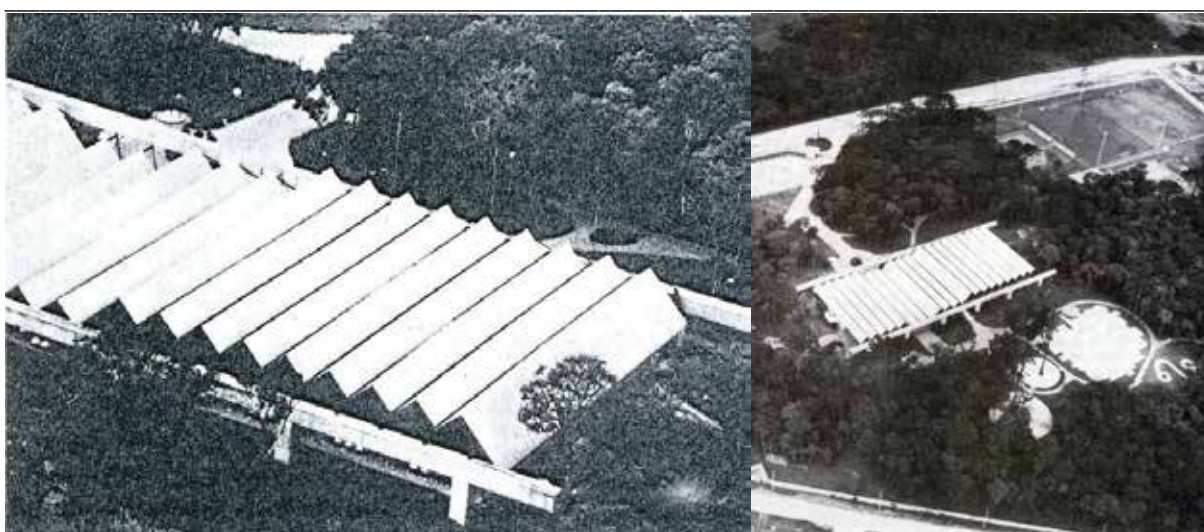


Fig.815: Associação dos Economiários do Paraná: vista aérea da cobertura metálica.

Fig.816: Assoc. dos Economiários do Paraná: vista aérea da Associação dos Economiários e a inserção de seu edifício sede.

O terreno de 11,5 ha, bastante ondulado e arborizado, encontra-se no Bairro do Uberaba, na região sudeste de Curitiba.

O programa solicitava portaria, estacionamento, piscinas, quadras de esporte ao ar livre, camping, churrasqueira e áreas cobertas com cerca de 5.000m.² para abrigar atividades diversas como ginásio de esportes, salão de festas, cantina e restaurante, balé, biblioteca, administração e serviços de apoio.

Os arquitetos reúnem esta parte do programa sob uma única cobertura, porém, de forma livre, fluída, integrada e contínua. O pavilhão, portanto, apresenta-se como uma cobertura plissada em alumínio descansada contra uma estrutura tridimensional em aço que, por sua vez, apóia-se contra um par de vigas paralelas em concreto aparente. Estas longas

vigas (85m.), que surgem em seção quadrada mediante caixão perdido, guardam distância de 37,5 metros entre si. É esta seção tubular em grande altura que permite que cada uma das vigas se descarregue apenas contra seis apoios, a cada 15 metros. Observe-se que, em busca de melhor proteger as diferentes funções do edifício, a cobertura ora se eleva, ora se rebaixa, ação que tira proveito do ritmo resultado da combinação de capas e canais.

O edifício, portanto, surge mediante cinco naves transversais menores contrapostas a uma única nave maior, longitudinal. O acesso público se dá pela segunda nave, ponto em que a cobertura metálica atinge seu nível mais baixo. Desta praça aberta e transpassante, que faz a função de hall, chega-se, por meio de escadas em dois lances, às duas naves laterais (3ª e 5ª), ambas situadas a meio nível da primeira. Em dois pavimentos, estes módulos abrigam as partes fechadas do programa: restaurante, copa, bar, salão de festas, e vestiários. Observe-se que nestes dois pontos a cobertura atinge altura intermediária. As duas primeiras naves, por sua vez, cobrem uma quadra poliesportiva mediante amplo pé direito livre, possibilitado pela maior altura da cobertura.

Esse projeto de Perry e irmãos Morozowski pode ser entendido como uma antecipação a algumas experiências de Paulo Mendes da Rocha, como as verificadas no Pavilhão do Mar (1999), projetado para Caraguatatuba; e a Escola Parque Arte e Ciência, construído em Santo André, em 2003. Ali também estão os pares de vigas paralelas, em concreto aparente, a apoiar coberturas sob grandes vãos que, por sua vez, abrigam diferentes funções.

O edifício sede da Associação dos Economistas do Paraná abriga em si, com simplicidade desconcertante, toda a essência da arquitetura da Escola Paulista, que se gestava naquele momento. Estão entre suas habilidades: a aplicação de sistemas estruturais evidentes, em concreto aparente; a conquista do espaço sombreado por amplas coberturas situadas próximas ao chão; os espaços internos fluídos e contínuos, organizados em desníveis sequenciais; as plantas simples e os cortes complexos.

Aqui, porém, observa-se ainda uma profunda integração com a paisagem, o clima e a topografia circundantes, conquistas nem sempre verificadas entre os paulistas.

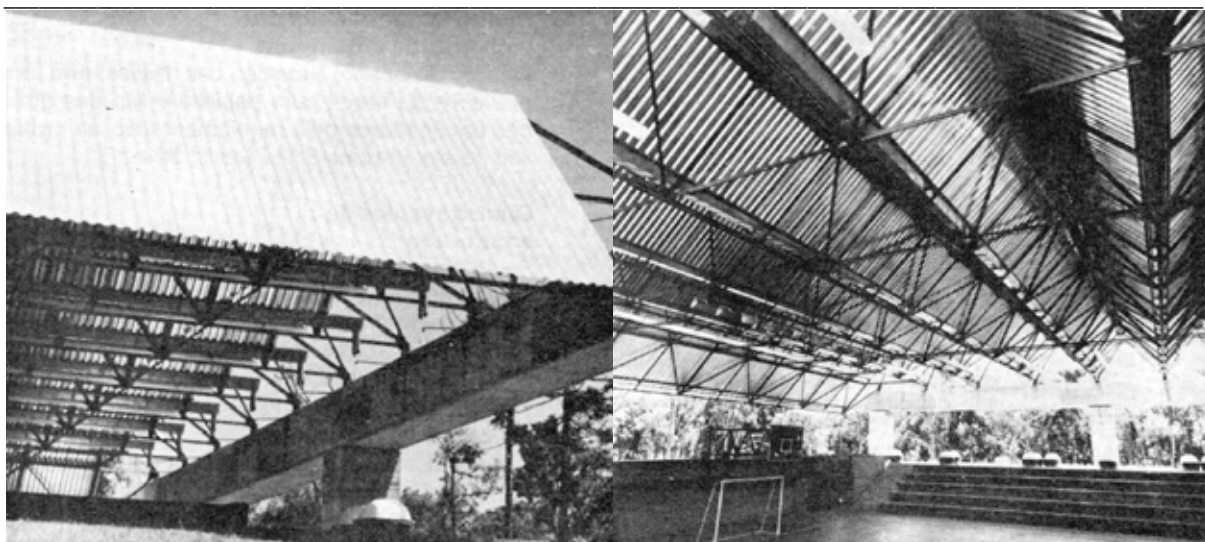


Fig.817: vista aproximada do sistema estrutural constituído por viga/pilar em concreto aparente. Observar que treliças metálicas tridimensionais descansam contra as duas travessias laterais, de modo a poder suportar as coberturas em chapa ondulada de alumínio.

Fig.818: Associação dos Economistas do Paraná: vista interna da cobertura metálica na região da quadra poliesportiva.

Os irmãos Morozowski e Luiz Eduardo Perry, pertencentes à segunda geração de arquitetos graduados em Curitiba, farão parte do Grupo do Paraná não apenas por suas premiações internacionais e participações em concursos de arquitetura, mas principalmente pela ação continuadora às soluções lançadas pela primeira geração de arquitetos aqui estabelecida.

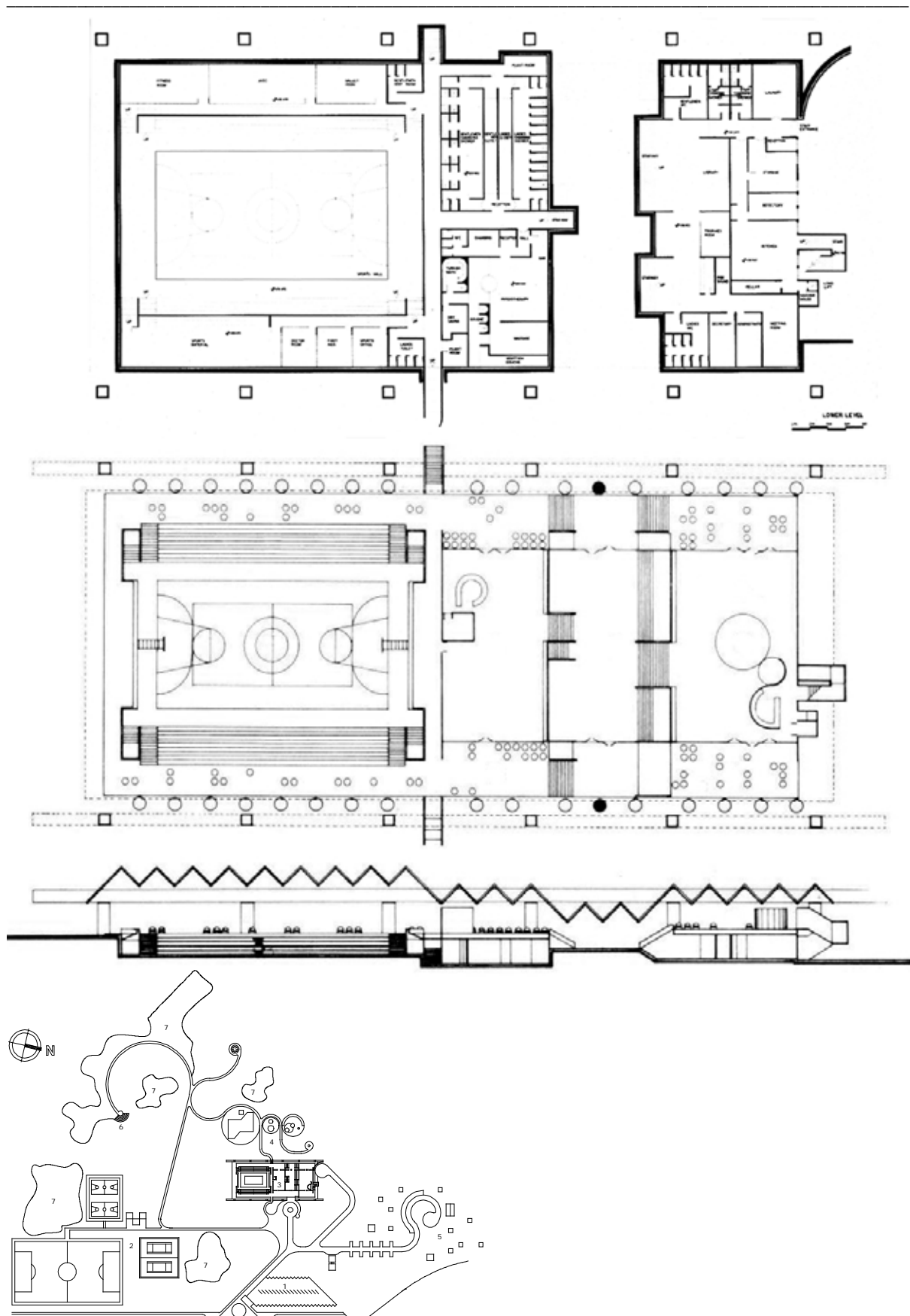


Fig. 819: planta subsolo: vestiários e apoio da quadra esportiva, à esquerda, e sanitários públicos e apoio ao restaurante, à direita. **Fig. 820:** planta pavimento térreo; **Fig. 821:** corte longitudinal; **Fig. 822:** implantação geral.

17.11) AGÊNCIA BATEL BANCO BAMERINDUS:.....1976

Curitiba, Rua Comendador Araújo esq. Rua Coronel Dulcídio/ Bairro Batel.

Renato Mueller



Fig.823: vista externa da agência Batel do Banco Bamerindus, edifício que baseia sua expressão nos elementos em concreto aparente, entre estes as abóbadas seriadas que atuam como quebra-sol.



Fig.824: Foto aérea retirada do *Google Earth* representando a situação do complexo, junto à região sudeste de Curitiba.

Fig.825: Vista aproximada do edifício conformado por cobertura metálica plissada.

Renato Mueller é mais um dos arquitetos formados no CAU UFPR, em meados da década de 1970, pertencente, também, ao que essa Tese denominou de terceira geração de arquitetos de Curitiba. Essa geração se caracteriza não apenas por dar continuidade às premissas apresentadas pelas duas primeiras gerações, mas também, por inserir novos aspectos às complexidades existentes.

Além de participar de concursos de arquitetura em parceria com Aldo Matsuda, Alberto Foloni Jr. e Jurandir Nogueira, Mueller foi responsável por projetar a maioria das

agências do Bamerindus, banco originado em Curitiba e pertencente a empresários locais. Embora alinhadas a uma linguagem que extrai grande expressão das estruturas em concreto aparente, seus agências não repetem uma mesma fórmula congelada, já que se modificam em função dos diferentes estímulos verificados em cada lugar, rua ou bairro.

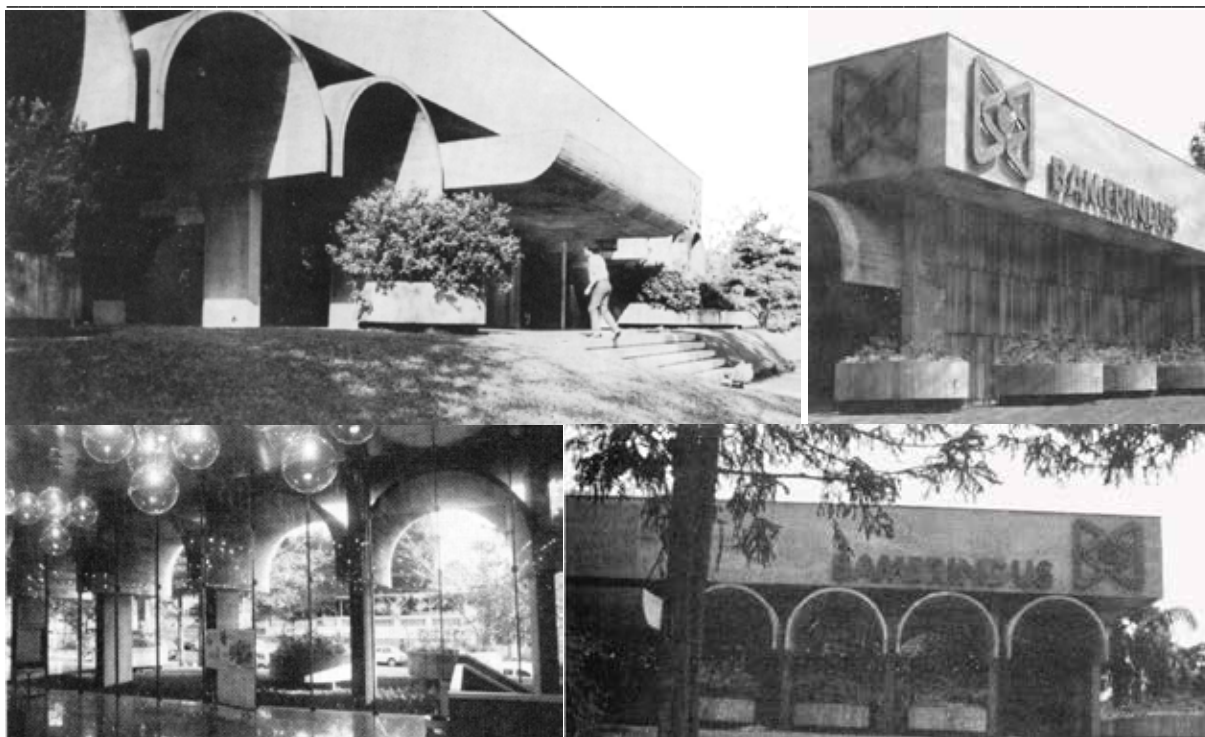


Fig. 826: vista externa da fachada principal do edifício. Destaque para a marquise encurvada que marca o acesso da agência.

Fig. 827: Vista do canto voltado para a esquina.

Fig. 828: vista do aspecto interno da agência, iluminada artificialmente por luminárias conformadas por globos de vidro.

Fig. 829: detalhe da fachada frontal; destaque para as abóbadas em concreto aparente, que atuam como quebra-sol.

O Batel, por exemplo, apresenta-se como um próspero bairro caracterizado por seu comércio exuberante e por habitações destinadas às famílias de renda elevada. O terreno escolhido para a agência²³⁴ encontra-se em terreno trapezoidal que conforma esquina em ângulo agudo.

O arquiteto resolve o edifício em dois pavimentos: um subsolo para veículos dos clientes e um salão superior destinado à agência propriamente dita. O piso térreo, que se encontra elevado cerca de um metro em relação ao nível da calçada, é acessado por uma ampla escadaria frontal, que conduz ao acesso principal encimado por marquise encurvada, também em concreto aparente.

O pavilhão surge sob a forma de um prisma de base retangular de 24 X 36 metros, implantado de modo a situar-se próximo a divisa posterior do lote e, com sua face maior voltada para a Rua Cel. Dulcídio. O espaço interno apresenta-se solucionado mediante duas naves longitudinais contrapostas por três naves transversais. Externamente, no entanto, cada um desses três vãos transversais parece subdividido em quatro pequenos sub-vãos demarcados por pilares laminares em série. Estes, por sua vez, amparam abóbadas em concreto aparente, responsáveis por amenizar a insolação dos períodos da manhã e tarde. A vedação que surge independente e recuada em relação à linha dos pilares, ocorre por meio de vidros temperados sem caixilhos.

A laje nervurada da cobertura, demarcada por testeira de 2,40 metros de altura, conforma balanço periféricos, mesmo nas laterais menores, fechadas por empenas cegas. Internamente esta laje demarca duas linhas de domos acrílicos translúcidos, paralelos à fachada principal do edifício. Por fim, um volume, de cantos recurvados que se expande

além da projeção da cobertura, na fachada posterior, abriga as dependências de serviço e cofre forte.

Explorando as possibilidades do concreto armado sem perder o rigor necessário a toda arquitetura que se pretenda séria, as agências bancárias projetadas por Mueller, ao longo da década de 1970, como esta aqui analisada, atenderam ao desafio de também atuar como uma marca para uma empresa que, então, se baseava na idéia de solidez, eficiência e modernidade.

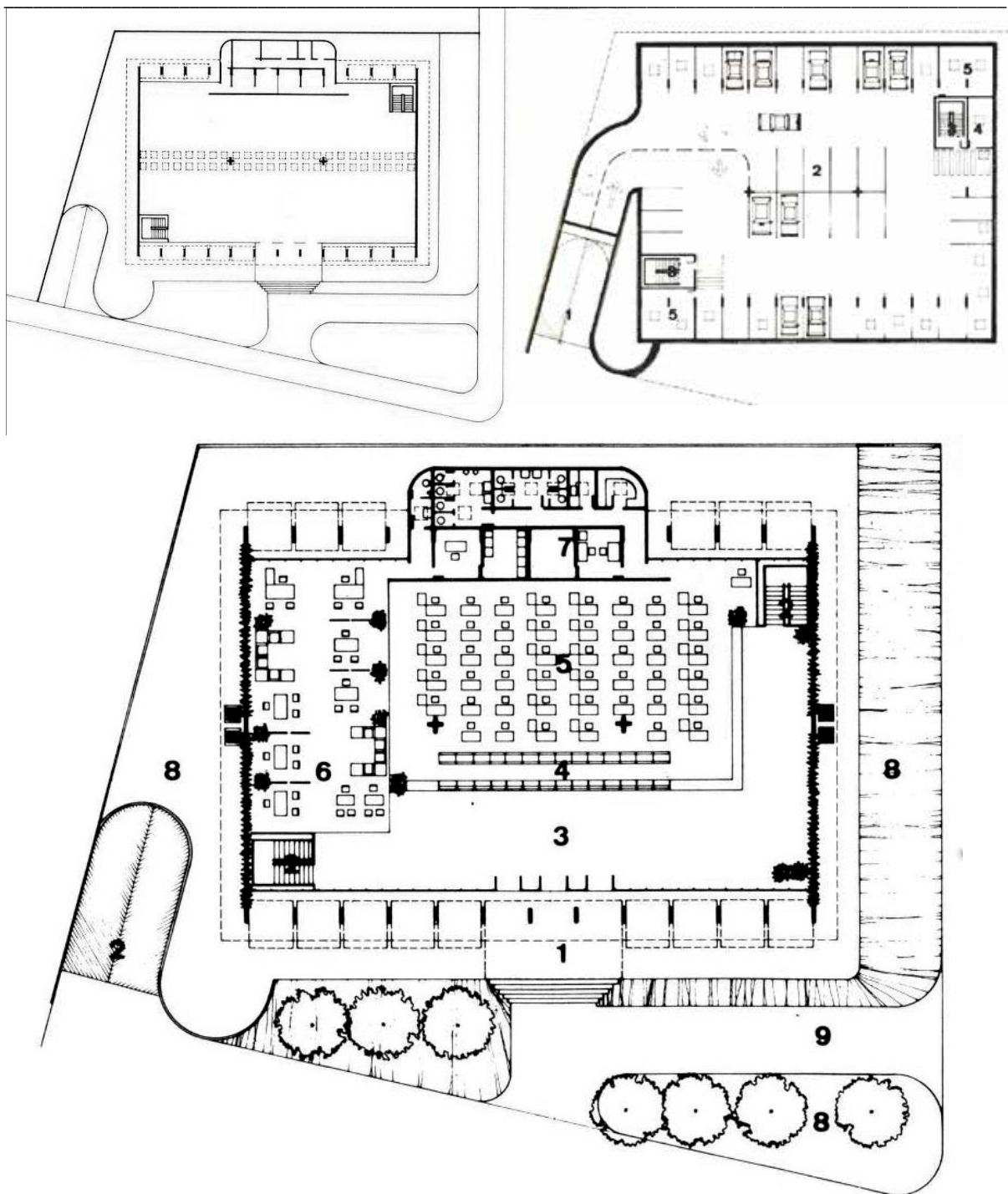


Fig. 830: planta pavimento térreo sem a presença do layout.

Fig. 831: planta do subsolo: 1) rampa; 2) estacionamento; 3) escada; 4) depósito; 5)

Fig. 832: planta do pavimento térreo com a presença do layout: 1) acesso principal; 2) escada; 3) hall de entrada; 4) caixas; 5) área de trabalho; 6) gerência; 7) serviços de apoio; 8) jardim; 9) rua interna de acesso.

17.12) CONCURSO ANEXO DA ASSEMB. LEGISLAT. DO ESTADO DO PARANÁ:..1976

Curitiba, Praça Nossa Senhora da Salette/ Bairro Centro Cívico.

1º prêmio

Joel Ramalho Júnior
Leonardo Tossiaki Oba
Guilherme Zamoner Neto



Fig.833: vista externa do Anexo da Assembléia Legislativa do Estado do Paraná (edifício da direita). à esquerda observa-se o Plenário da Assembléia, edifício pertencente ao contexto original do Centro Cívico, projetado em 1951.



Fig.834: Foto aérea retirada do *Google Earth* representando a situação do Anexo junto ao Centro Cívico de Curitiba.

Fig.835: Vista aproximada da Assembléia Legislativa, conformada por três edifícios coligados entre si por passarelas aéreas. .

Em 1976, o Governo do Estado do Paraná convida quatro reconhecidos escritórios de projetos de arquitetura de Curitiba a participarem do concurso fechado para o Anexo da Assembléia Legislativa²³⁵, edifício a ser construído em área livre situada no Centro Cívico de Curitiba. O concurso seria organizado pelo Departamento Regional do Paraná do IAB, que

estabeleceria por comissão julgadora os seguintes integrantes: os arquitetos Lubomir Ficinski Dunin, Elgson Ribeiro Gomes, Osvaldo Navarro Gomes, Itacy Amoedo Canto e o engenheiro Pedro Ludovico Demeterco.

Todos os quatro escritórios convidados se destacavam por participações premiadas em concursos nacionais de arquitetura, ou por realização de importantes projetos na cidade de Curitiba, a começar pelo de Luiz Forte Netto, Orlando Busarello e Dilva Busarello. Também estava presente o WSM Arquitetos Associados, de Alfred Willer, José Sanhotene e Oscar Mueller. A associação entre Joel Ramalho Júnior e Leonardo Oba vinha acrescida de Guilherme Zamoner Neto, graduado no CAU UFPR em 1974. Por fim, completava o grupo de concorrentes o escritório de Henrique Paneck, Armando Strambi e Lourenço Mourão.

A área escolhida para o novo edifício se encontra inserida dentro da esplanada conformada pelo Centro Cívico de Curitiba, complexo de edifícios projetado, em 1951, por um grupo de arquitetos cariocas chefiados por David Xavier de Azambuja²³⁶. Embora parcialmente construído e, submetido a alterações, trata-se do mais completo exemplo da arquitetura oriunda da escola carioca, executado na cidade.

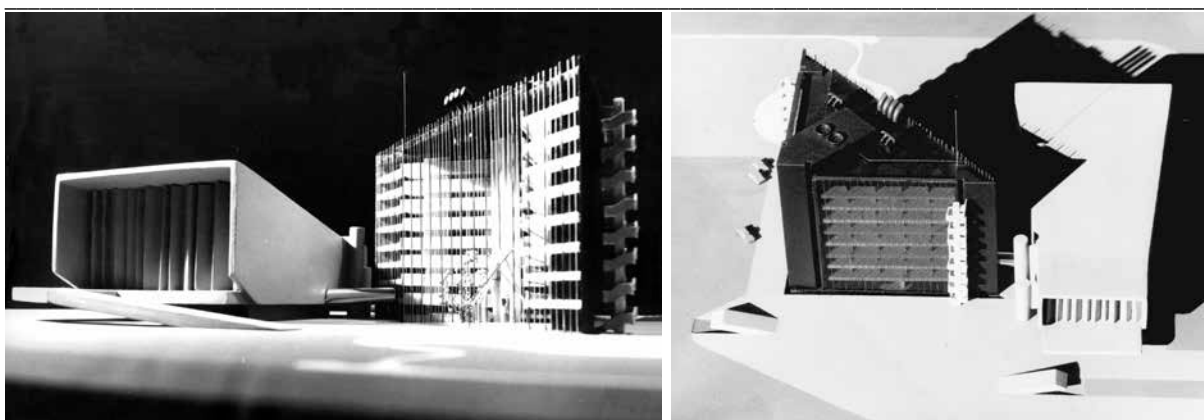


Fig.836: foto da maquete do concurso. Apenas uma passarela tubular une o novo edifício, um prisma puro de base triangular, ao Plenário existente. O novo edifício resolve-se como uma planta em “L” organizada em torno de um vazio interno central.

Fig.837: vista da parte posterior da maquete demonstrando a praça pétreia que faz a ligação entre os dois edifícios, constituída pela laje de cobertura do subsolo,

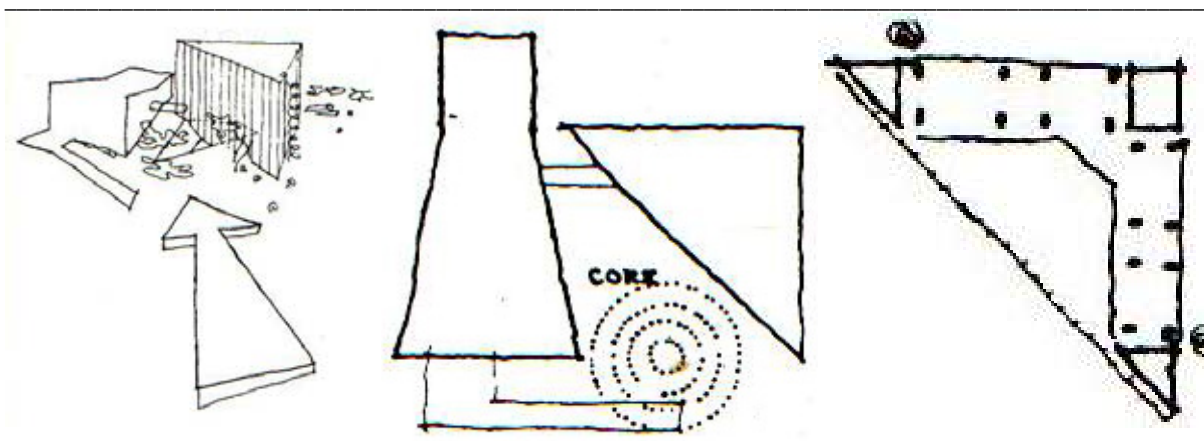


Fig.838: acesso público em ângulo, proporcionado pela fenda conformada pelas faces dos dois edifícios.

Fig.839: croqui demonstrando a presença de uma pequena praça protegida situada entre os dois edifícios.

Fig.840: esquema demonstrando o sistema estrutural aplicado ao Anexo do Plenário, baseado em planta em forma de “L”.

Um lote vago situado entre os edifícios do Plenário e do Tribunal de Justiça foi destinado ao novo Anexo que, deveria abrigar auditórios, serviços de apoio, estacionamentos no subsolo e grande quantidade de salas para deputados e assessores. Além das questões técnicas e funcionais, os arquitetos deveriam se preocupar com o contexto construído, caracterizado por edifícios laminares de pouca altura, bastante afastados uns dos outros. O destaque do conjunto ficava por conta do Palácio do Governo, projetado por Azambuja, um

pavilhão de cerca de 100 metros de comprimento suportado por trama de colunas cilíndricas, situado na parte norte da esplanada.

O júri apontou como vencedor a proposta da equipe composta por Ramalho Júnior, Oba e Zamoner. Diferentemente dos demais projetos concorrentes, busca uma solução mais horizontalizada e, portanto, menos impactante na paisagem existente. Trata-se de um prisma de nove pavimentos, sob base em forma de um triângulo retângulo. Este, porém, é inserido no conjunto de modo a voltar uma das duas faces em ângulo reto (catetos) para o Tribunal de Justiça e, a grande face chanfrada (hipotenusa) para o Anexo, que se encontra em primeiro plano e, para o Palácio do Governo, em segundo Plano. Diferentemente dos edifícios originais, o Anexo não utiliza estrutura Dom-inó ou pilotis, descarregando-se inteiramente contra o solo. Sua planta tipo pode ser entendida como um "L" funcional organizado em torno de um grande vazio triangular. Este espaço vazio, que transpassa verticalmente o edifício do térreo à cobertura, além de atuar como um saguão monumental, também age como um microclima controlado, uma vez que o ar quente aí reservado é diretamente utilizado nos períodos de inverno e, no verão, por meio de aberturas superiores e inferiores, este é substituído por ar frio. Este sistema de ventilação natural é coligado ao sistema de ar condicionado mecânico, representando, portanto, uma economia de energia bastante importante. Esta preocupação em diminuir o consumo das energias derivadas de combustíveis fósseis, hoje bastante em voga, foi utilizada como mote de projeto entre os jovens profissionais pertencentes ao que esta Tese denominou de "terceira geração" de arquitetos paranaenses. Vale lembrar que, com o prenúncio da crise internacional do petróleo, que se deflagraria no início da década de 1980, arquitetos de renome passaram a incluir entre suas premissas de projeto, elementos ligados à economia de energia e à preservação do meio ambiente. Entre estes destaca-se o arquiteto norte americano Kevin Roche que recém projetara o *Oakland Museum* (1961-1968), na Califórnia e, a *Ford Foundation Headquarters* (1963-1968), em Nova York.

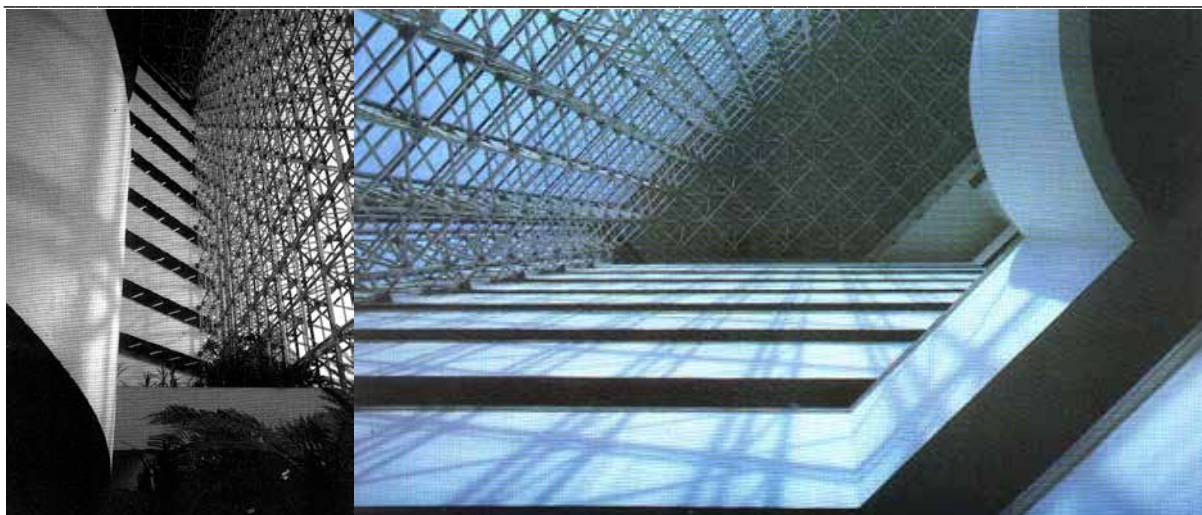


Fig.841: vista do vazio interno, vedado por pele de vidros temperados fixados contra treliça espacial em alumínio tubular.

Fig.842: vista do vazio interno, conformado por circulações abertas para o grande vazio interno.

A grande face chanfrada, totalmente revestida em vidro temperado, se destaca no contexto por ser a única a não obedecer a organização ortogonal ali verificada. Para resistir à flambagem e à ação dos ventos, esta superfície em vidros temperados escuros foi estruturada por uma treliça espacial em alumínio, aplicada na vertical. Note-se que esta trama tubular se dobra na parte superior do edifício, sobre o grande espaço vazio interno, para também sustentar a cobertura em chapas de alumínio.

Externamente o edifício se apresenta como um prisma de vidro bastante limpo e puro, demarcado apenas pelo corpo maciço e opaco da escada de emergência, situada em seu ângulo reto, e pelas duas escadas externas e abertas, recortadas em concreto aparente

pintado em branco. O Anexo se liga ao edifício do Plenário da Assembléia apenas por meio de uma passarela tubular elevada, situada no pavimento superior.

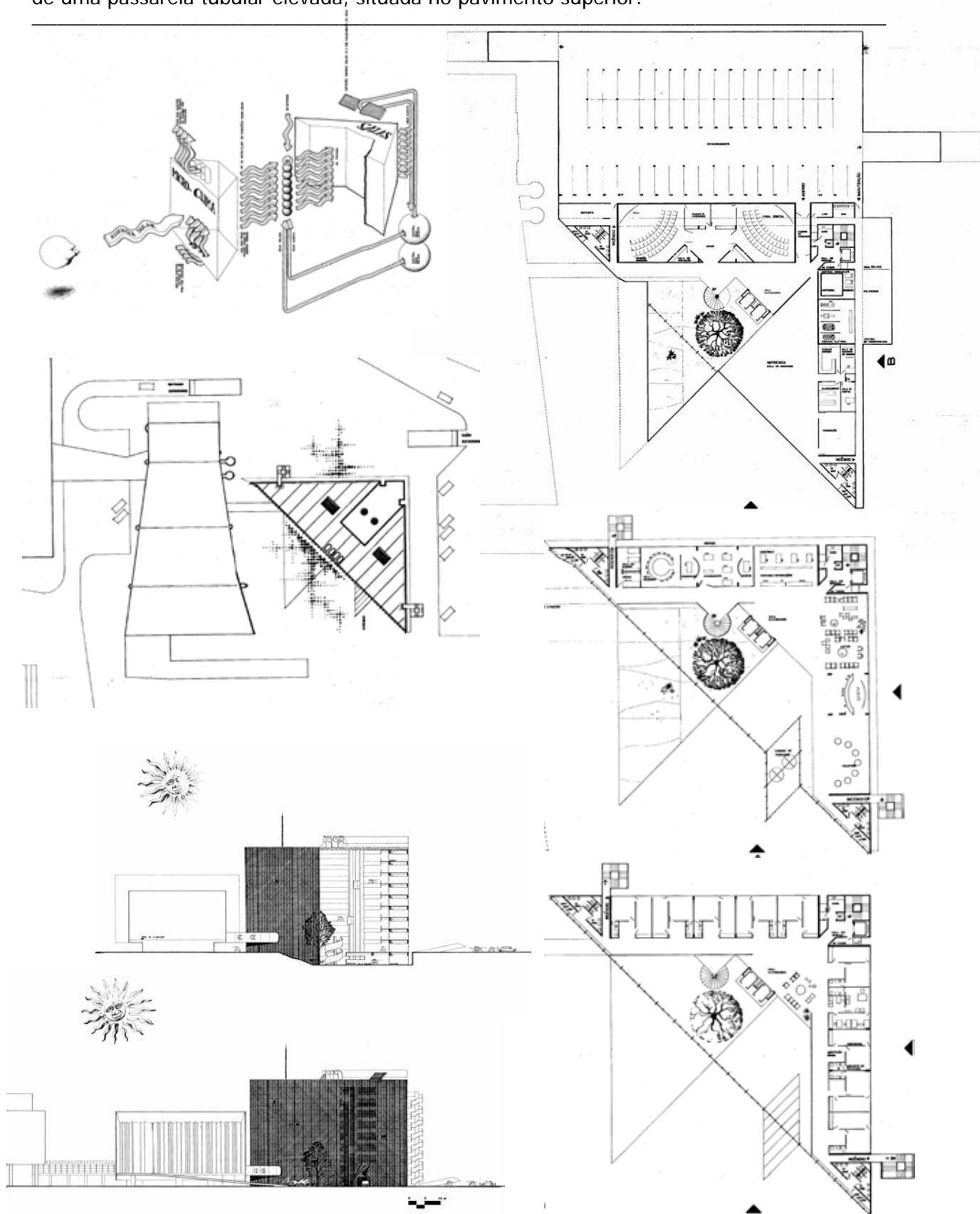


Fig. 843: esquema representando funcionamento microclima; **Fig. 844:** (dir. sup.) planta subsolo; **Fig. 845:** (esq. inf.) implantação; **Fig. 846:** (dir. meio) planta pavim. térreo; **Fig. 847:** corte transversal; **Fig. 848:** (dir. inf.) planta pavimento tipo.

17.13) EDIFÍCIO-SEDE DA ACARPA:.....1977

Curitiba, Rua da Bandeira esq. Rua Pedro Fabri/ Bairro Cabral.

Luiz Forte Netto
Orlando Busarello
Dilva Cândida Slomp Busarello



Fig.849: vista externa do Edifício-sede da ACARPA, situado em parte elevada e pouco ocupada do Bairro Cabral.



Fig.850: Foto aérea retirada do *Google Earth* representando a situação da Acarpa junto ao Bairro do Cabral.

Fig.851: Vista aproximada do Edifício-sede da ACARPA, conformado segundo um prisma de seção triangular (cunha).

Os edifícios tipo monobloco em forma de cunha ou em seção trapezoidal estiveram bastante presentes no imaginário dos integrantes do Grupo do Paraná, especialmente a partir da virada da década de 1960. O primeiro destes comparece no projeto vencedor do concurso para o Hotel de Turismo em Juazeiro (1969), na Bahia, de Sanchotene, Mueller e Willer, obra que, infelizmente permaneceu apenas no papel. No ano seguinte Forte Netto, irmãos Gandolfi, Ramalho Júnior e Castro elaboram proposta premiada em 2º lugar para o concurso Núcleo Social SESC ARGB, no Rio de Janeiro, edifício em cunha bastante abatida que, sob vários aspectos, conduzirá à solução que será empregada, anos mais tarde, na Acarpa. O segundo projeto para o Euro Kursaal (1972), de Lubomir Ficinski Dunin e Roberto Gandolfi, contrapõe dois edifícios trapezoidais em seção "A". Em 1976, os irmãos Gandolfi retornam ao tema no concurso para a sede da Prefeitura de Florianópolis. Porém, seria

apenas em 1977 que esta morfologia resultaria em obra construída, por meio do projeto de Forte Netto e casal Busarello para o edifício sede da Associação de Crédito e Assistência Rural do Paraná/ Acarpa²³⁷.

A sede da Acarpa ocupa lote arborizado em região bastante elevada e descampada do Bairro Cabral, condição que a torna visível à distância, sob diferentes pontos de vista. Sob a forma de uma cunha de base retangular (1 : 2,5), edifício volta sua face inclinada para o norte. A estrutura em esquema Dom-ino, que respeita malha xadrez segundo módulo equivalente a dez metros, subdivide-se em três naveis longitudinais contrapostas por sete naveis transversais. O edifício é composto por: um subsolo para gráfica e almoxarifado; térreo para foyer, salão de exposições e auditório para 150 lugares; três mezaninos para salas administrativas e um andar técnico reservado para casa de máquinas, ar condicionado e caixas d'água. A parte funcional do programa (três mezaninos) foi concentrada na nave longitudinal sul, de modo à que as duas naveis restantes proporcionassem amplo vazio voltado para a face norte. As vigas da face inclinada suportam por módulo estrutural, seqüência de cinco floreiras (em seção triangular) sobrepostas e intercaladas por vidros fixos. As floreiras e as plantas aí desenvolvidas, portanto, atuam como um filtro para os raios solares provenientes da face norte. Note-se que proposta semelhante já havia sido adotada no projeto para o SESC ARGB (1970).

Além dos elevadores, a circulação se dá por escada de dois lances que se projeta em balanço no vazio do saguão principal. As circulações horizontais existentes nos três mezaninos também dão acesso à duas escadas helicoidais em concreto aparente, situadas externamente às laterais do edifício.

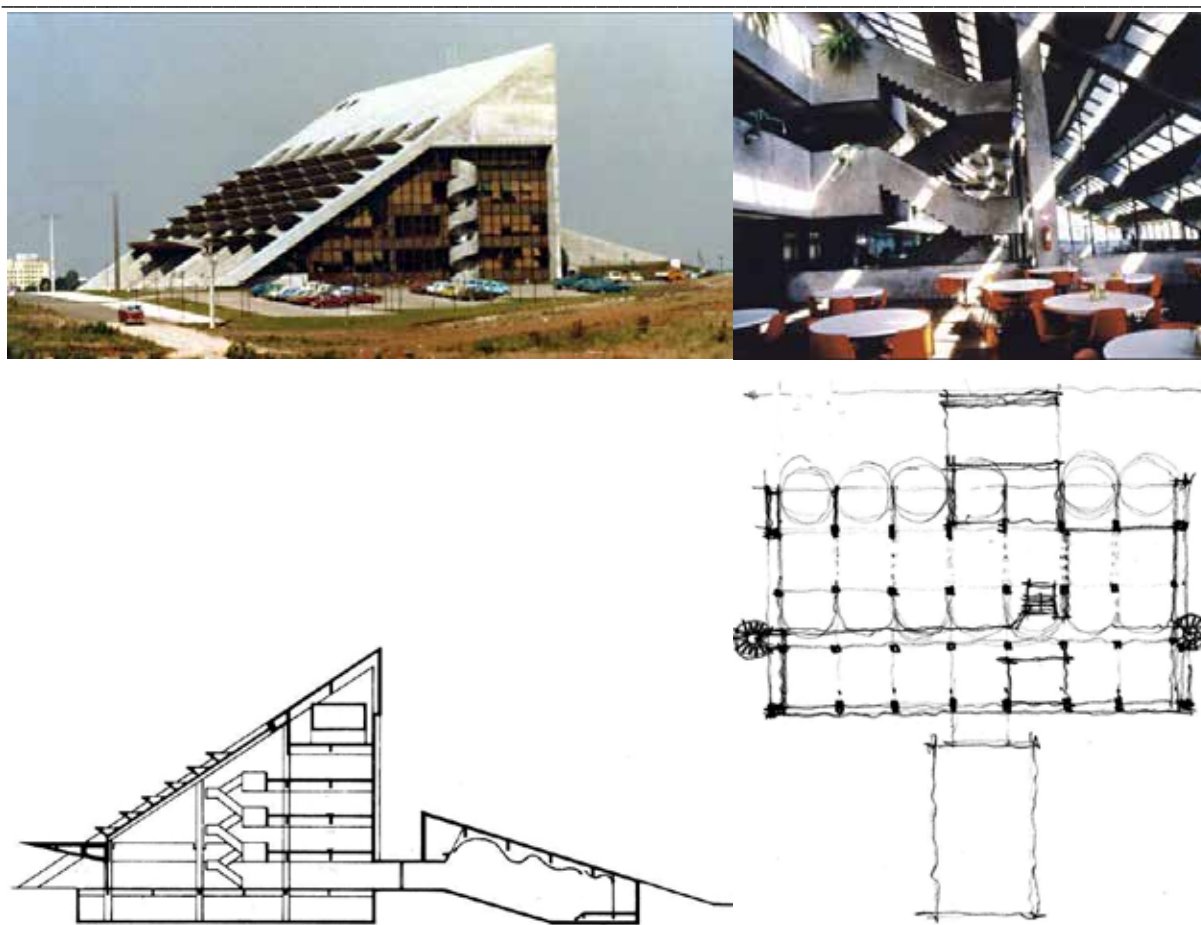


Fig. 852: vista externa do edifício. Destaque para o brise situado na face inclinada (norte), composto por vigas floreiras.

Fig. 853: Edifício-sede da ACARPA: vista do saguão interno, composto por amplo espaço livre.

Fig. 854: Edifício-sede da ACARPA: corte transversal.

Fig. 855: Edifício-sede da ACARPA: roqui representando a planta do pavimento térreo e sua modulação xadrez.

17.14) CONCURSO CENTRO DE CONVENÇÕES DE PERNAMBUCO:.....1977-1983

Olinda/PE

Joel Ramalho Júnior (1934-)**Leonardo Oba (1950-)****Guilherme Zamoner (1951-)****Fig. 856:** vista posterior do Centro de Convenções de Pernambuco. Dois pavilhões paralelos interligados por eixo de circulação.**Fig. 857:** vista aérea do Centro de Convenções de Pernambuco. Ao fundo a cidade de Recife.**Fig. 858:** vista externa aproximada do edifício.. Destaque para a parte frontal que abriga os auditórios e salas de convenções.**Fig. 859:** Foto aérea retirada do *Google Earth* representando a situação da CCP junto ao tecido urbano existente.**Fig. 860:** Vista aproximada do CCP, dois pavilhões interligados por eixo de circulação.

Uma das características da Fase de Dispersão, que se inicia em 1973, por ocasião do concurso para a sede do BNDE/DF, encontra-se no fato de que as premiações em concursos de arquitetura, antes invariavelmente concentradas em torno de equipes comandadas pelos quatro arquitetos paulistas imigrados, passam a ocorrer, então, entre as gerações mais jovens já graduadas no CAU UFPR, com especial destaque para os grupos organizados em

torno de dois nomes: José Sanchotene e Leonardo Oba. Aliás, ambos participaram da equipe vencedora do citado BNDE/DF²³⁸, projeto que resultaria no edifício-sede do BNDE, construído no Rio de Janeiro, em 1974.

Em 1976, Leonardo Oba, Joel Ramalho Júnior e Guilherme Zamoner venceriam concurso fechado para o Anexo da Assembléia do Estado do Paraná, em concorrência direta com outros três escritórios de Curitiba, entre estes: o do próprio José Sanchotene e o de Luiz Forte Netto. Neste edifício, construído no Centro Cívico de Curitiba, percebe-se um arrefecimento do ideário pertencente à escola paulista, que praticamente dominou as soluções elaboradas pelos arquitetos do Grupo do Paraná, ao longo da década de 1960 e 1970. Não se observam no Anexo da Assembléia elementos tão caros àquela arquitetura de cunho brutalista como, por exemplo: a presença de estruturas exuberantes em concreto aparente, caixas cúbicas elevadas sobre pilotis, a severa noção de peso ou a inserção monumental no contexto urbano. O que se têm é uma implantação silenciosa em segundo plano, por meio de um conciso prisma de vidro, que repousa inteiramente contra o solo. A surpresa maior encontra-se em seu interior, organizado em torno de um grande vazio central capaz de atuar como um amenizador climático.

Um ano depois, em 1977, Oba, Zamoner e Ramalho Júnior voltariam a vencer um concurso nacional de arquitetura, destinado ao Centro de Convenções de Pernambuco²³⁹.



Fig.861: Centro de Convenções do Recife; vista da maquete.

Fig.862: vista da parte posterior do edifício, área destinada a futuras expansões das partes destinadas às feiras.

Embora exista neste projeto um alinhamento à parte do ideário de uma arquitetura praticada nos anos 1970, há também novidades que traduzem um pouco da forma de pensar desta equipe que, sob distintos aspectos, expande-se além das conquistas já verificadas pelo Grupo do Paraná.

Promovido pelo Governo do Estado de Pernambuco e organizado pelo Departamento Regional do IAB, este concurso teve por comissão julgadora um grupo de arquitetos locais: Niepce Carlos da Silva, Lúcia Pereira do Nascimento Silva, Lafayete de Araújo Sá Cavalcanti de Albuquerque, Moysés Agamenon Sampaio de Andrade e Pedro Cabral da Silva.

O programa, que se aproximava dos 40.000m.² de área construída, requisitava: estacionamento para 2.600 veículos, auditório maior para 2.600 pessoas, auditório médio para 330 pessoas, dois auditórios pequenos para 175 pessoas, área coberta para feiras equivalente a 26.000m.², salão para banquetes para 1.200 lugares, cinco salas de reuniões para 100 lugares, quatro salas de reuniões para 80 lugares, e mais cinco salas de reuniões para 50 lugares.

A área em questão, com 208.964m.², situa-se entre as cidades de Recife e Olinda, em região bastante plana e relativamente próxima ao mar. Ao sul faz divisa com a tradicional Fábrica Tacaruna; a norte limita-se com a Av. Prof. Andrade Bezerra e a sudeste com a Av. Agamenon Magalhães.

Das 31 inscrições, apenas 19 resultaram em trabalhos apresentados no prazo especificado. A comissão julgadora divulgou os resultados do concurso em 11 de março de 1977. O primeiro prêmio, como já foi dito, coube à equipe de Oba, Zamoner e Ramalho Júnior. O 2º lugar foi concedido à outra equipe de Curitiba, constituída por Roberto Luiz Gandolfi, Marcos Prado e Sergio Scheinkmann; o 3º prêmio seria conquistado pela equipe paulista de Hector Vigliecca e Ricardo Chahin; Uma equipe de Recife conquistaria o 4º lugar: Zamir Sena Caldas, Zildo Sena Caldas, Maria de Fátima Tigre Leão de Oliveira, Maria Ludovica Amblard, Elias José Ramos Gomes, Dirceu Ferraz e Luiz Gonzaga de Oliveira Filho. Por fim, o 5º lugar restaria a Gustavo pena, Luis Carlos de Almeida e Carlos José de Arruda, de Belo Horizonte.

Explorando uma das estratégias que povoaram o imaginário coletivo do Grupo do Paraná, o projeto vencedor se baseia na possibilidade de expansão mediante crescimento linear. Estes acréscimos, capazes de dobrar a área inicialmente sugerida, poderiam ocorrer em períodos distintos, sempre em acordo com as reais necessidades econômicas do Estado do Pernambuco e sem prejuízos para as proporções geométricas do edifício.

O edifício, que foi implantado em sentido leste/oeste, se organiza por meio da associação de dois pavilhões lineares e paralelos entre si, coligados por um eixo intermediário comum de circulação. Como uma espinha dorsal protegida, esta rua central transpassa o edifício desde a praça de acesso frontal até os grandes pátios posteriores, reservados para as futuras ampliações. Contra essa circulação intermediária de dois pavimentos, que se apresenta sob a forma de uma arcada seriada em concreto aparente, recoberta por abóbada em chapas acrílicas translúcidas, foram anexados os serviços de apoio e escadas de acesso. Note-se que a parte frontal desse eixo, onde ocorrem os acessos públicos, foi ocupada por um grande espelho d'água sob formas sinuosas.

Os dois pavilhões paralelos, por sua vez, são subdivididos em duas partes distintas: uma espécie de cabeça em concreto aparente, sob cobertura suavemente abobadada, responsável por abrigar o centro de convenções propriamente dito, com suas salas e auditórios; e o corpo amplo e expansível, destinado a abrigar as feiras e festividades. As duas cabeças abobadadas do edifício separam-se do corpo posterior por uma ampla rua transversal coberta, que, por conseguinte, entrecruza a circulação dorsal, acima descrita. Este braço transversal dá acesso lateral aos estacionamentos provenientes das avenidas Prof. Andrade Bezerra e Agamenon Magalhães.

O sistema de circulações, portanto, surge sob a forma de uma cruz, separando o complexo em quatro partes distintas: a) grandes auditórios e saguões respectivos; b) salas de convenções; c) e d) salões interligados para feiras.

A estrutura do corpo expansível ocorre por meio de um sistema misto, composto por pilares seriados em concreto aparente e vigas transversais em treliças tridimensionais metálicas que, por sua vez, suportam cobertura em chapas trapezoidais de alumínio.

Contrariando o retrospecto nacional, em que muitos dos edifícios projetados para possibilitar construção em partes e ampliações futuras nunca chegam a fazê-lo, permanecendo inadequados e ociosos, o Centro de Convenções de Pernambuco tem se mostrado vivo e em processo de transformação, uma vez que, nos últimos anos, seu corpo

expansível tem sido acrescido de novas partes, atendendo, portanto, as necessidades da região.

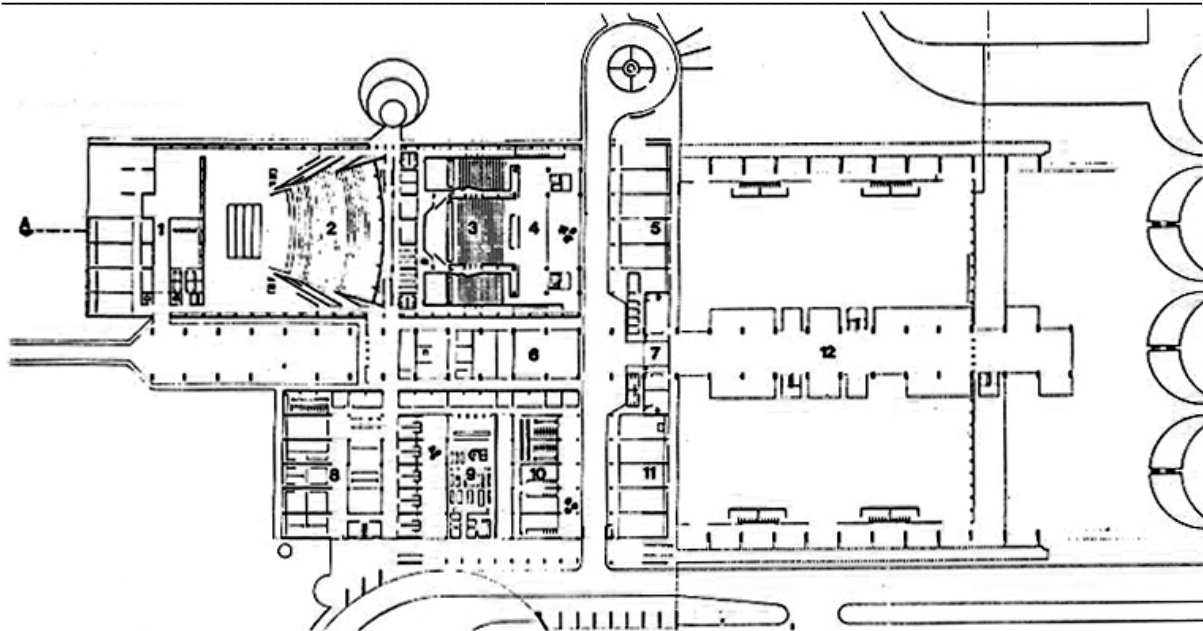


Fig. 863: planta pavimento térreo: 1) camarins e apoio de palco; 2) Teatro Guararapes (2.400 lugares); 3) auditório Brum; 4) saguão; 5) depósitos; 7) acesso ao pavilhão de feiras; 8) setor administrativo; 9) restaurante; 10) salas de convenções; 11) depósitos; 12) circulação;

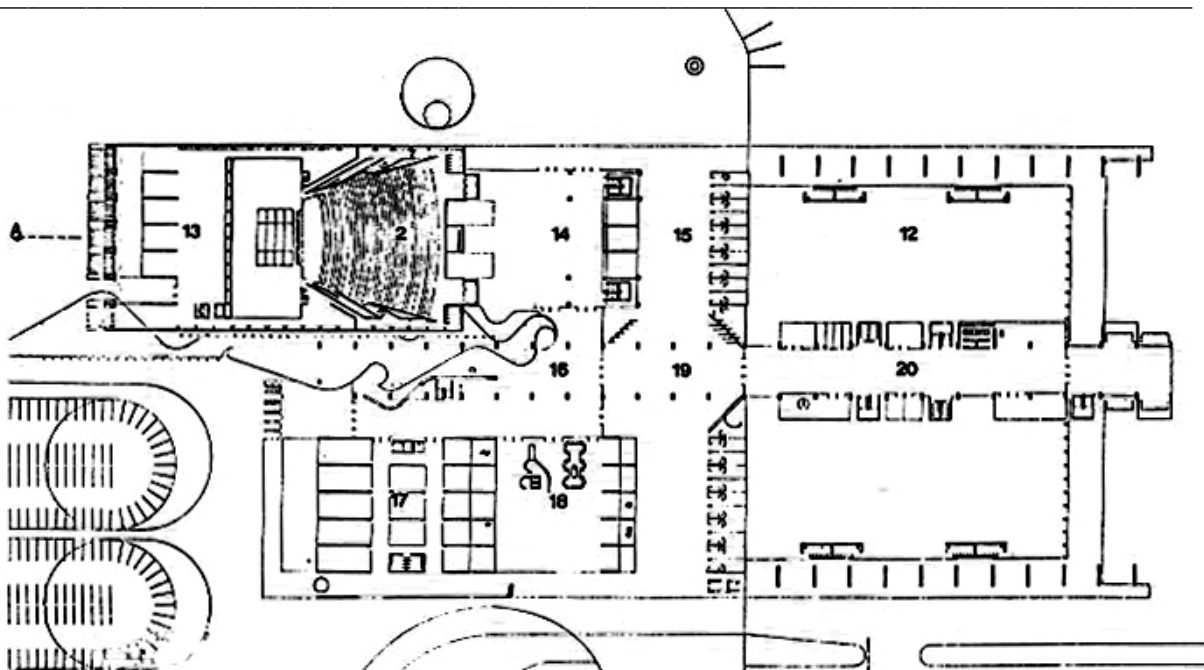


Fig. 864: planta pavimento superior: 12) vazios exposições/ feiras; 13) espaço cultural; 14) grande saguão; 15) acesso superior transversal; 16) acesso central; 17) salas para convenções; 18) restaurante; 19) bilheterias; 20) eixo de circulação.

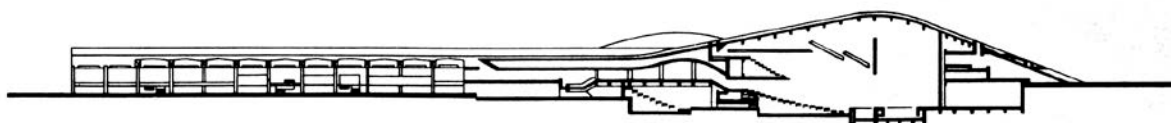


Fig. 865: corte longitudinal.



Fig.866: eixo de circulação central comum aos dois pavilhões (vista da praça de acesso frontal).

Fig.867: vista aérea do edifício tomada a partir de sua parte frontal (lajes curvas nervuradas, em concreto aparente). Os estacionamentos se situam nas partes laterais do terreno. A parte posterior do edifício, coberta por estrutura metálica, abriga o espaço para feiras e exposições.



Fig.868: vista do interior do grande auditório (Teatro Guararapes), para 2.400 lugares.

Fig.869: vista do saguão do Teatro Guararapes.



Fig.870: vista do acesso ao Teatro Guararapes; as duas escadas conduzem ao balcão. O concreto aparente apresenta-se como material preponderante.

Fig.871: fotografia retirada no transcorrer das obras, representando o sistema estrutural aplicado no setor de feiras e exposições. Os pilares inclinados, em concreto aparente, suportam não só as treliças tridimensionais da cobertura, mas também uma passarela periférica (na parte mais elevada do pilar).

17.15) CONCURSO SEDE CREA SÃO PAULO:.....1978

São Paulo, SP

4º prêmio

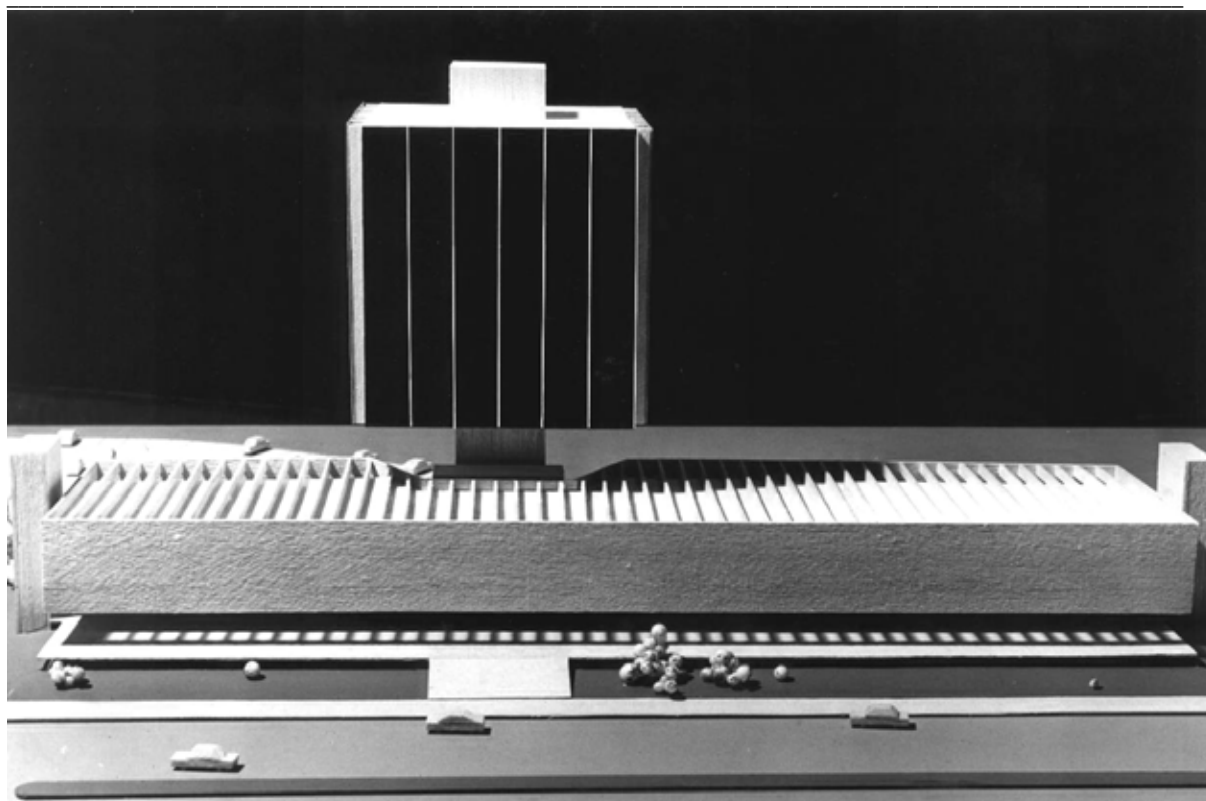
Aldo Matsuda**Jurandir Nogueira****Alberto Foloni Júnior****Renato Mueller**

Fig.872: 4º prêmio sede CREA SP; fotografia da maquete. Um pavilhão baixo, correspondente à primeira fase da obra, contraposto por uma torre em pilone central, equivalente a segunda fase da obra. .

O concurso para a sede do CREA SP²⁴⁰, ocorrido em 1978, teve por comissão julgadora os seguintes arquitetos: Ariosto Mila (IAB/SP), Eduardo Corona (IAB/SP), Eduardo Kneese de Mello (IAB/SP), Carlos Maximiliano Fayet (IAB/RS) e o engenheiro Máximo Martins da Cruz, (presidente do CREA). A consultoria caberia ao arquiteto Jon Maitrejean (IAB/SP). O júri, que analisou 116 trabalhos enviados de todo o Brasil, estabeleceu os seguintes critérios de avaliação: a) obediência ao programa; b) a colocação do edifício na paisagem urbana; c) economia e rapidez na execução do projeto.

Com cerca de 10.000m.², o terreno em forma triangular apresenta esquina em ângulo aberto para as ruas São Francisco de Assis (face oeste) e Av. do Emissário (face sul). O programa solicitava um projeto que permitisse a execução do edifício em duas fases distintas: uma primeira etapa a ser imediatamente construída e, uma segunda etapa com data de execução indefinida.

A ata final, que foi divulgada no MIS, no dia 30 de julho de 1978, trouxe os seguintes resultados: 1º prêmio para Ubyrajara Gilioli, de São Paulo; 2º prêmio para Adalberto Alves Sobrinho, de Belo Horizonte, 3º prêmio para Paulo Mendes da Rocha, de São Paulo; 4º prêmio para uma equipe de Curitiba, constituída por Aldo Matsuda, Jurandir Nogueira, Alberto Foloni Júnior e Renato Mueller. Joel Ramalho Júnior e Leonardo Oba, ficariam com uma menção honrosa.

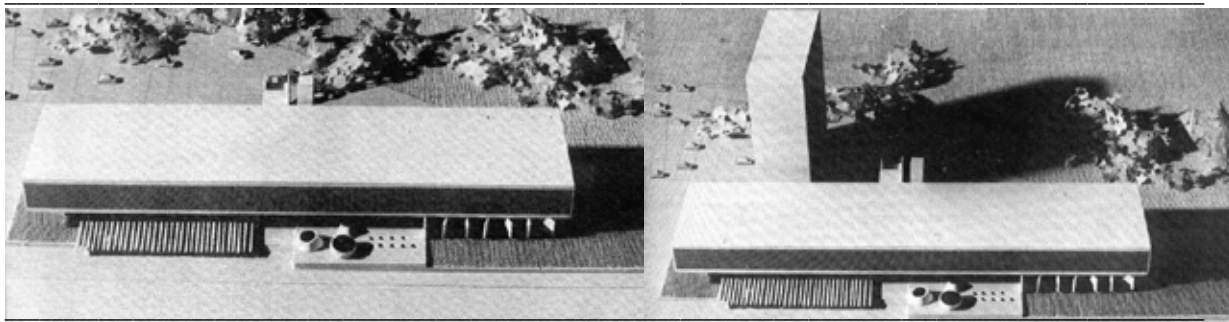


Fig.873: Ubyrajara Gilioli; 1º prêmio no concurso para a sede do CREA SP (1978); 1º fase.

Fig.874: Ubyrajara Gilioli; 1º prêmio: 2ª fase do mesmo projeto, conformado então por pavilhão mais torre de escritórios.

Os partidos adotados por Gilioli e pela equipe de Aldo Matsuda são semelhantes: ambos lançam mão de uma composição em dois edifícios independentes, ou seja, um pavilhão horizontal de três pavimentos mais subsolo, paralelo à Av. do Emissário, contraposto por uma torre vizinha, situada no interior do lote e destinada à segunda etapa de ampliação. No trabalho de Gilioli esta torre apresenta-se segundo um prisma de base retangular ortogonal ao corpo do edifício maior, situado de modo a voltar suas faces maiores e envidraçadas para o leste e o oeste.

No 4º prêmio, a torre, que se estrutura por meio de um único pilone central, eleva-se doze pavimentos de modo a destinar apenas os sete últimos para as plantas tipo. Organizadas sob a forma quadrada, estas plantas que se expandem em todas as direções, descansam seus limites contra duas linhas de sete pilares laterais.

Os arquitetos paranaenses também utilizaram um esquema estrutural tipo “árvore” no pavilhão mais baixo, porém, não de forma a criar um único apoio central, mas sim uma linha central de apoios seriados, como se tratasse de um perfil em extrusão. Note-se que, no pavimento superior, este eixo central bifurca-se de modo a criar duas linhas de apoios laterais, junto às superfícies envidraçadas. Além de gerar jardins laterais, responsáveis por ventilar e iluminar o grande salão superior, esta estratégia permitiu uma única e flexível nave central, destinada ao abrigo dos escritórios.

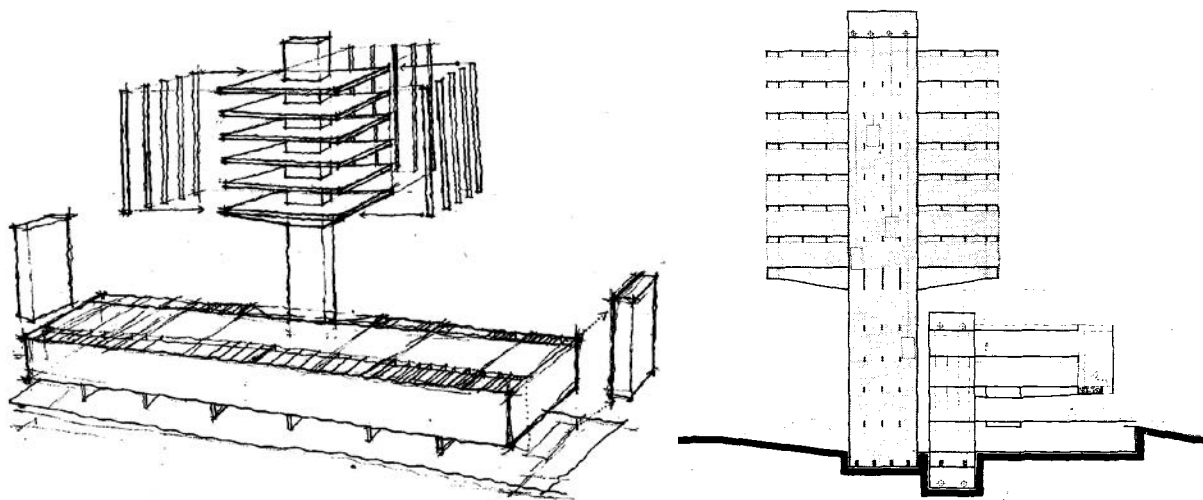


Fig.875: 4º prêmio CREA SP; esquema morfológico representando o sistema estrutural aplicado: torre em estrutura tipo “árvore” e pavilhão sob seção em extrusão.

Fig.876: 4º prêmio concurso CREA SP; corte transversal passando pelo eixo da torre.

Ramalho Júnior e Oba utilizarão uma malha cúbica de pilares e vigas pré-moldadas, própria par uma construção rápida e econômica. Este sistema estrutural também possibilitaria expansões futuras que deveriam ocorrer em seqüência ao mesmo corpo já edificado.

Assim, enquanto Gilioli e a equipe de Matsuda ampliam o edifício por meio do acréscimo de um novo corpo acabado, Oba e equipe buscam um esquema em crescimento orgânico, como já haviam feito no Centro de Convenções de Pernambuco. Como se verá mais adiante, este esquema sistêmico comparecerá completamente desenvolvido no projeto vencedor do concurso para a sede da Terrafoto, que ocorrerá em 1979.

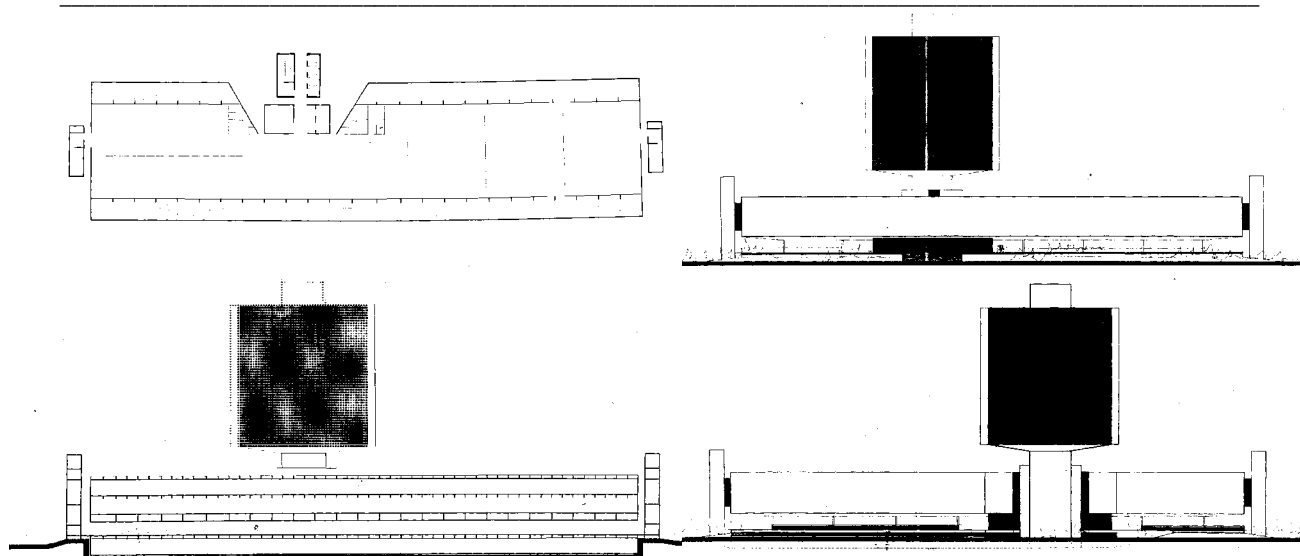


Fig. 877: 4º prêmio CREA SP; planta pavimento superior;
Fig. 879: 4º prêmio CREA SP; corte longitudinal pavilhão;

Fig. 878: 4º prêmio CREA SP, elevação frontal (face sul).
Fig. 880: 4º prêmio CREA SP, elevação posterior (face norte).

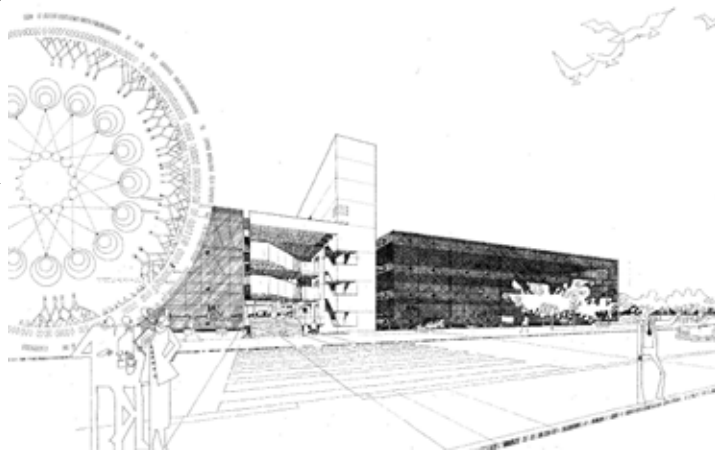
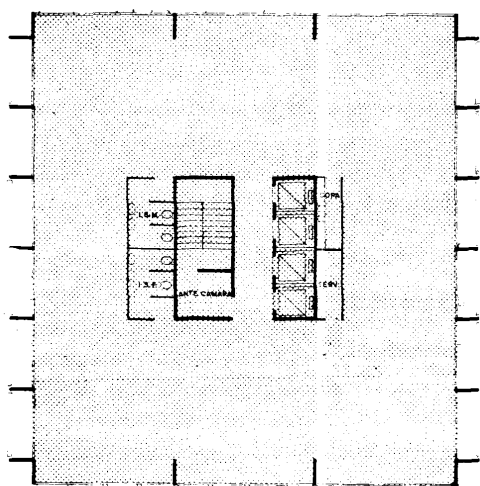


Fig. 881: 4º prêmio CREA SP; planta tipo da torre; estrutura em pilone central.

Fig. 882: menção honrosa (Joel Ramalho Júnior e Leonardo Oba); perspectiva.

Fig. 883: menção honrosa (Joel Ramalho Júnior e Leonardo Oba); elevação sul.

17.16) CONCURSO EDIFÍCIO-SEDE SBPC:.....1978

São Paulo, SP

1º prêmio

José Hermeto Palma Sanchotene
Oscar Mueller
Elídio Werka

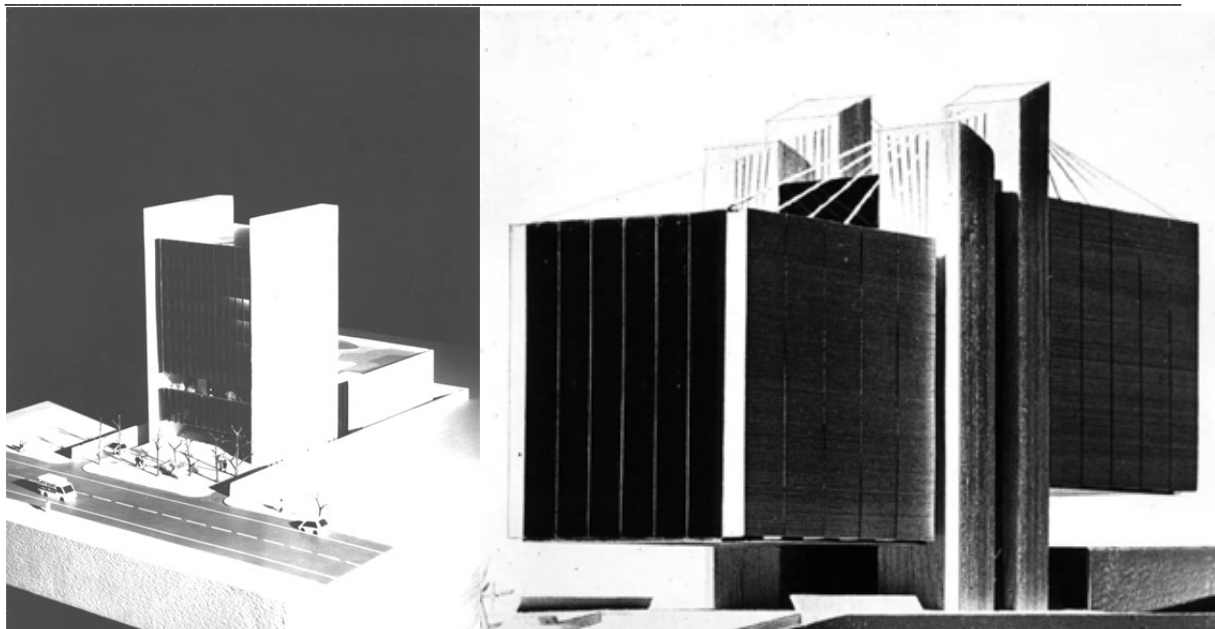


Fig.884: 1º prêmio sede SBPC: José Sanchotene, Oscar Mueller e Elídio Werka; fotografia da maquete. Torre frontal estruturada por pilones laterais, complementada por corpo horizontal para auditório. (embasamento).

Fig.885: 2º prêmio sede SBPC: Aldo Matsuda, Jurandir Nogueira, Renato Mueller e Alberto Foloni Junior; Dois prismas suspensos por tirantes contra quatro pilones centrais.



Fig.886: foto aérea retirada do *Google Earth* representando o tecido urbano da região.

Fig.887: Foto aérea retirada do *Google Earth*, apresentando a Rua Pedro de Toledo entre as esquinas das ruas Dr. Bacelar e Leandro Dupré. O terreno em questão, de meio de quadra, apresenta-se livre, à espera de novas edificações.

Em 1978, a Sociedade Brasileira para o Progresso da Ciência/ SBPC²⁴¹ promoveu concurso nacional de arquitetura para a elaboração de sua nova sede, a ser construída em São Paulo. A organização ficou por conta do Departamento Regional do CREA/SP, que estabeleceu por comissão julgadora os seguintes arquitetos: Marcelo Fragelli (IAB/SP); Telesforo Cristofani (IAB/SP); e João Filgueiras Lima (IAB/DF). A consultoria ficaria a cargo de Julio Katinski (IAB/SP).

O programa requiritava uma organização espacial em duas partes distintas: uma de cunho cultural, aberta ao público externo (sala de exposições, saguão e auditório); e outra

destinada aos espaços funcionais da fundação, mais restrito aos funcionários e cooperadores da entidade (escritórios, salas de reuniões, etc.).

O terreno em questão situa-se na Rua Pedro de Toledo, em uma região densamente edificada localizada a sudeste do Parque do Ibirapuera, caracterizada pela presença de hospitais, institutos de pesquisa científica e Departamentos da Universidade Federal de São Paulo. Sob a forma de um retângulo (29,5m. X 62,4m.) com 1.756m.², o terreno tipo "meio de quadra" apresenta sua face frontal orientada para o sul e declividade para os fundos do lote.

As cerca de 300 inscrições resultaram em 70 trabalhos entregues e analisados pelo júri que, divulgou suas decisões no dia 17 de março de 1978, no Museu de Arte Moderna/MAM. Devido à qualidade bastante homogênea dos trabalhos premiados, o júri resolveu estabelecer um projeto vencedor e quatro premiações sem distinções hierárquicas estabelecidas. O primeiro lugar, portanto, coube a uma equipe de Curitiba, conformada por José Sanchotene, Oscar Mueller e Elídio Werka. Entre as demais equipes premiadas havia três de São Paulo²⁴² e outra de Curitiba, constituída por Aldo Matsuda, Jurandir Nogueira, Renato Mueller e Alberto Foloni Junior, grupo que recém conquistara o 4º prêmio no concurso para a sede do CREA SP (1978).

Entre as justificativas estabelecidas pela comissão julgadora, encontra-se as seguintes considerações sobre o projeto vencedor: *implantação adequada às características do terreno e do entorno; conveniente localização e inter-relacionamento dos espaços destinados à Sociedade, com definição clara das diferentes funções, cuidadosa solução dos diversos itens do programa; adoção de sistema construtivo simples, realista, compatível com o orçamento estabelecido pelo edital.*

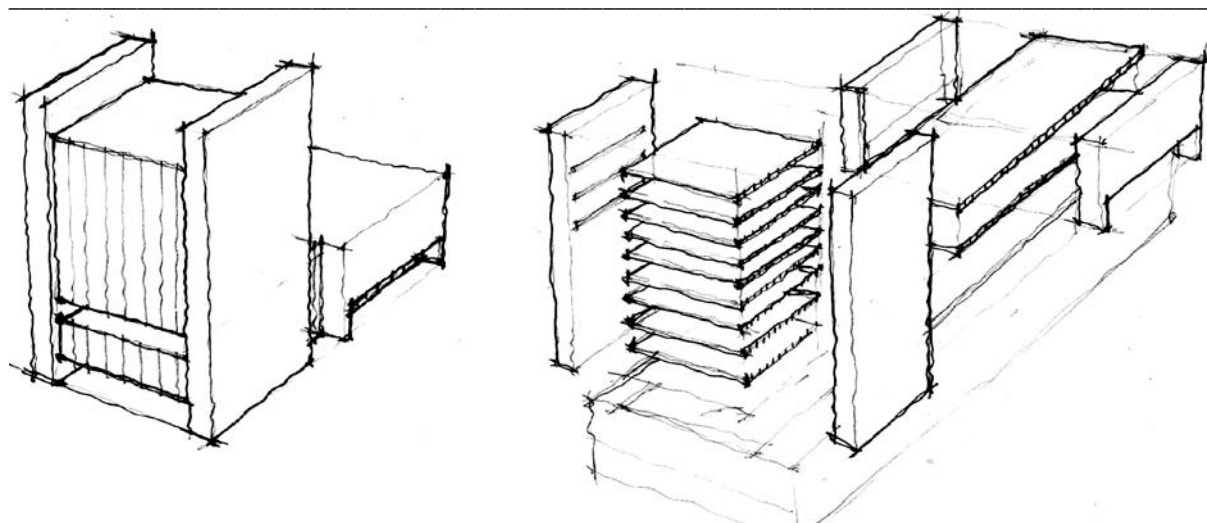


Fig. 888: esquema morfológico representando os elementos formais do edifício, por meio da fragmentação de suas partes.

O 1º prêmio remete a uma solução inicialmente utilizada por Zenon Lotufo e Ubirajara Ribeiro, no edifício sede do Sindicato dos Trabalhadores das Indústrias de Energia Elétrica, construído em São Paulo, em 1964. Trata-se de uma torre sobre embasamento, com destaque para a solução da primeira, estruturada por dois pilones laterais recostados contra as divisas do lote, de modo a propiciar um amplo espaço central sem a presença de apoios. Os dois pilones, além das funções estruturais, abrigam os serviços de apoio e circulações verticais (escadas e elevadores).

Note-se que solução semelhante já havia sido utilizada por um grupo do Paraná, no projeto vencedor do concurso para a agência do Banco do Brasil de Caxias do Sul (1970)²⁴³. A diferença mais significativa para o projeto de Lotufo e Ribeiro estava no fato de a torre ter sido deslocada para o alinhamento predial, de modo a tornar-se amplamente visível da rua e, portanto, descaracterizar a tipologia torre e embasamento.

A mesma estratégia pode ser observada no projeto de Sanchotene e equipe. Embora se trate de um profundo terreno retangular de meio de quadra, evita-se a solução baseada em um edifício retangular sob a mesma forma do lote, que volta suas maiores fachadas envidraçadas para suas divisas laterais secas. Ao contrário, busca-se uma torre transparente alinhada contra a rua frontal. Trata-se, antes de mais nada, de proporcionar uma relação direta entre o edifício, suas funções e a rua urbana. A parte posterior do lote é destinada a abrigar o auditório que, sob a forma de um prisma regular, prolonga-se sob a parte superior da torre, conformando um nítido, mas discreto embasamento.

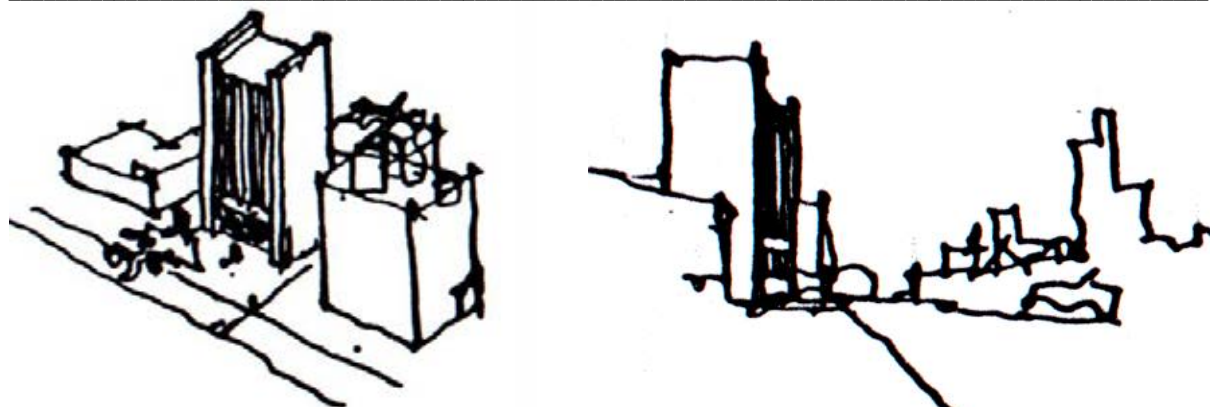


Fig.889: croquis apresentados pela equipe justificando a forma e a implantação do edifício junto à Rua Pedro de Toledo.

O esquema estrutural se repete: dois pilones laterais, amplos o suficiente para abrigar serviços e circulações verticais, suportam as lajes dos pavimentos tipo. O edifício, portanto, organiza-se verticalmente mediante: dois subsolos para veículos; dois térreos (um semi-enterrado e outro ligeiramente elevado em relação à rua); um mezanino com funções culturais; uma praça aberta e coberta, resultada sobre a laje do embasamento que recobre o auditório; e seis pavimentos tipo, destinados às funções burocráticas do SBPC. Note-se que o fato de ambos os pilones contarem com elevadores possibilitou dois tipos de acesso ao edifício, um mais público, destinado à visitantes, e outro mais reservado, destinado à serviços e pessoal restrito.

Assim, enquanto o embasamento destina-se às funções mais sociais e culturais, promovidas pela Sociedade, a torre abriga os espaços funcionais, escritórios, salas de reuniões, etc. Externamente, estas duas partes do edifício surgem coplanares e revestidos pelos mesmos materiais (vidro duplo fumê), porém separados pela fenda proporcionada pelo vão livre da praça.

O projeto da equipe de Aldo Matsuda, por sua vez, baseia-se em edifício conformado por duas caixas cúbicas em balanço, suportadas por tirantes tracionados contra quatro pilones centrais. Os dois vãos livres proporcionam praças em distintos níveis: uma situada defronte à rua de acesso, que faz as funções de hall de acesso, e outra locada sobre a laje do auditório. No entanto, embora o exercício morfológico/ estrutural se mostre inteligente, destina-se a uma solução que não pode ser visualmente percebida pelos usuários do edifício, ou pelos passantes da rua, uma vez que o estreito lote de meio de quadra assim não o permite.

As críticas endereçadas ao projeto vencedor apontavam para o fato de a sede de uma entidade voltada para a ciência e a pesquisa, deveria incorporar aspectos tecnológicos de ponta em sua solução, seja no que diz respeito à estrutura, fechamentos ou no que se refere ao controle térmico do espaço interno. Sob o ponto de vista destes críticos, embora o projeto premiado apresente-se correto e econômico, alinha-se muito mais a um edifícios de escritórios comuns, ou seja, à funções menos nobres que as envolvidas por um centro de pesquisa científica. O edifício sede do SBPS, porém, não seria construído, permanecendo, como tantos outros projetos de concursos aqui analisados, apenas no papel.

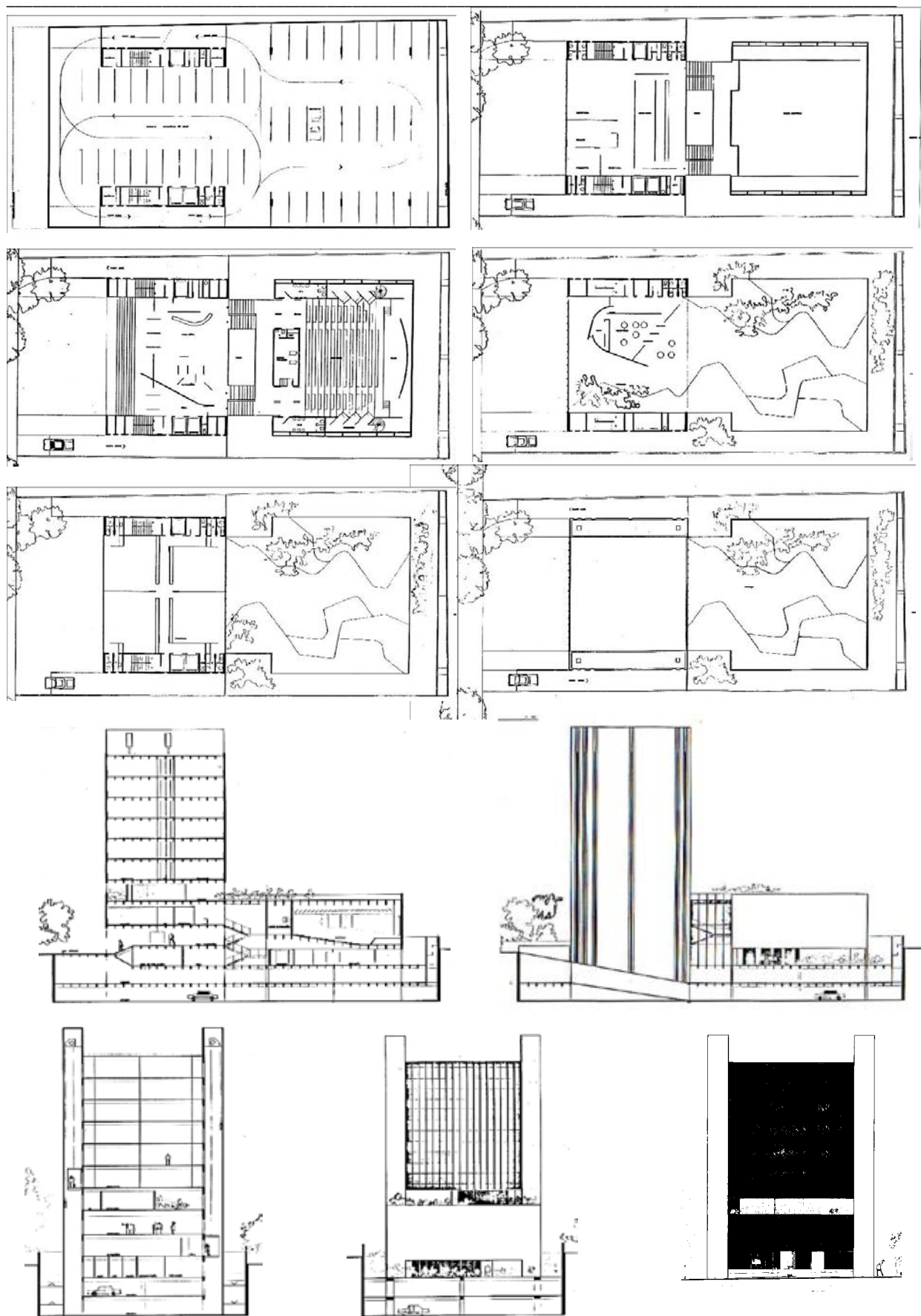


Fig.890: plantas, cortes e elevações do 1º prêmio sede SBPC.

17.17) CASA EDGARD NICLEWICZ:.....1978

Curitiba, Rua Lourenço Mourão, nº44, Bairro Seminário.

João Batista Vilanova Artigas (1915-1985)

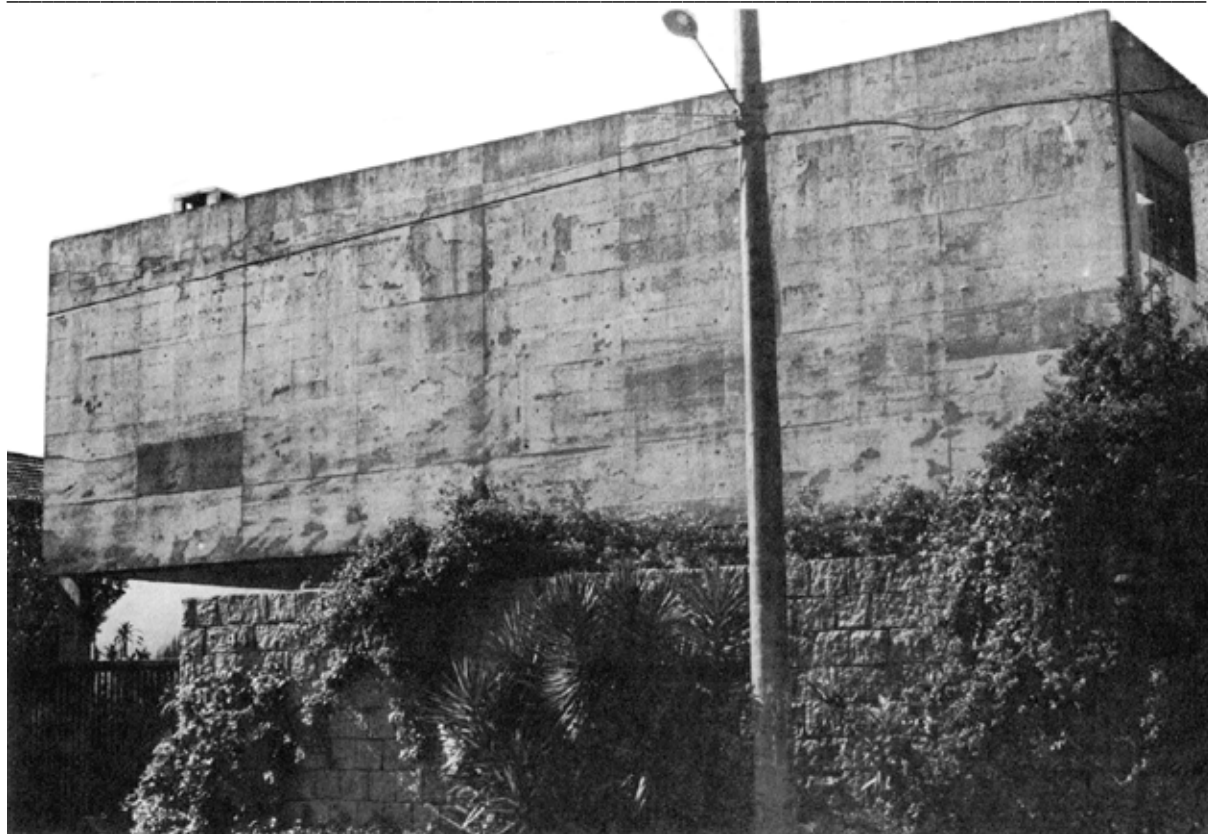


Fig.891: vista externa da Casa Edgard Niclewicz, projetada por Vilanova Artigas. Trata-se de um prisma puro em concreto aparente, elevado em relação à rua de acesso de modo a possibilitar abrigo para automóveis sob o corpo da casa.



Fig.892: foto aérea retirada do *Google Earth* representando o tecido urbano da região, caracterizado como bairro residencial.

Fig.893: foto aérea retirada do *Google Earth*, demonstrando a atual situação do edifício, recentemente restaurada.

No que diz respeito à arquitetura moderna, observou-se, ao longo das décadas de 1960 e 1970, uma estreita parceria entre as cidades de São Paulo e Curitiba. Parte importante desta Tese tem analisado a imigração dos quatro arquitetos²⁴⁴ graduados pela Faculdade de Arquitetura Mackenzie, no início da década de 1960, e seus esforços para inserir em Curitiba os ideários de uma nova arquitetura ligada à expressão do concreto aparente que, então, fermentava na cidade de São Paulo. No entanto, houve também uma contribuição em direção inversa, ainda que de ordem natural, por meio da ida de Vilanova

Artigas, em meados da década de 1930, para completar seus estudos em São Paulo, cidade que escolheria para viver.

Embora dedicado às suas atividades naquela cidade, Artigas realizaria importantes projetos no Paraná, com especial destaque para a cidade de Londrina. No entanto, Curitiba receberia alguns de seus projetos realizados para parentes, amigos e irmãos, como por exemplo, a casinha de praia para Giocondo Artigas (1961), aqui analisada. A Casa Edgard Niclewicz²⁴⁵ é outro desses trabalhos que deve ser aqui comentado, uma vez que já apresenta uma arquitetura de cunho brutalista bastante madura, condição, aliás, que permite realizar algumas comparações com a arquitetura, de mesma origem, que se fazia em Curitiba.

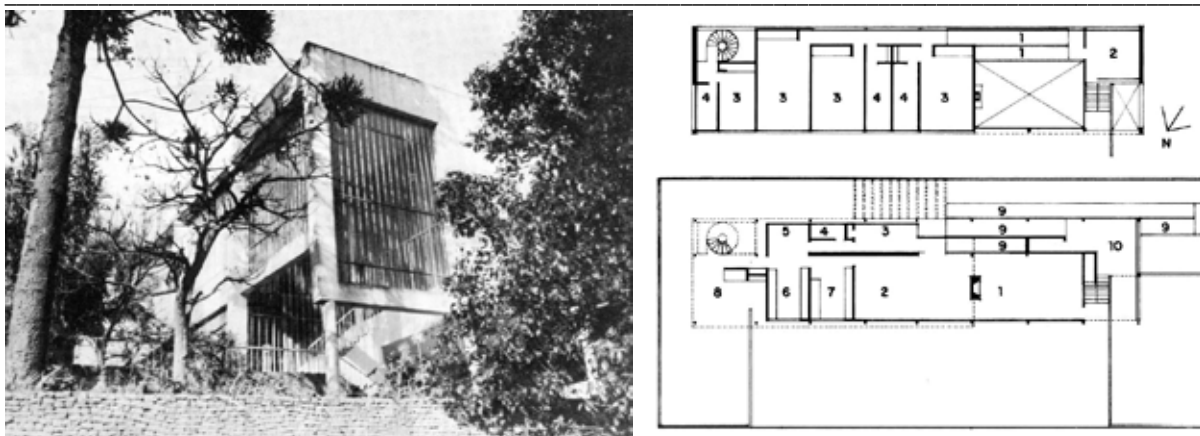


Fig. 894: Casa João Luiz Bettega (1952), projetada por João Batista Vilanova Artigas e construída em Curitiba.

Fig. 895: Casa João Luiz Bettega (1952): planta pavimento superior e planta pavimento térreo.

Antes de iniciar esta análise, porém, deve-se lembrar da Casa João Luiz Bettega²⁴⁶, projetada por Artigas em 1952 e construída em região elevada do Centro de Curitiba, com vista para a cidade. Trata-se de um terreno retangular (1:2,5) de meio de quadra, em forte aclive. O arquiteto organiza a casa em três pavimentos: abrigo de veículos e acesso ficam junto ao nível da rua, enquanto a casa de dois andares eleva-se numa espécie de platô natural existente no terreno. O corpo edificado, sob a forma de um prisma de base retangular bastante alongado, comprime-se contra a lateral sul do terreno, de modo a proporcionar a mesma extensão desocupada junto à lateral voltada para a face norte. Enquanto as circulações e serviços foram concentradas na parte sul da casa, as salas e quartos ficaram na face norte, com vista para o jardim enclausurado e controlado. O acesso ao segundo pavimento se faz por uma rampa de dois níveis, porém, de maneira a situar no patamar estendido um estúdio, na parte superior, e um consultório médico, na parte inferior, com acesso direto da rua.

Na Casa Niclewicz, por sua vez, repete-se a situação em lote retangular de meio de quadra, com forte aclive em relação à rua de acesso. Modifica-se, porém, a orientação solar (eixo longitudinal norte/sul) e a qualidade da paisagem, que não se faz tão importante como na Casa Bettega.

O arquiteto também organiza a casa em três andares distintos, sendo o térreo destinado apenas aos acessos e abrigo de veículos. A casa em si, de dois pavimentos, também se concentra contra uma das laterais do terreno (leste), de modo a propiciar uma mesma quantidade de terreno livre contra a lateral oposta (oeste). Diferentemente do caso anterior, Artigas localiza as circulações junto à face interna da casa, de forma a abrir os quartos e serviços para a face leste. A grande sala social, situada no nível do jardim com piscina, por sua vez, apresenta dupla transparência. Vale observar que aqui também se utilizam rampas de dois lances com patamar estendido de modo a abrigar um estúdio para a família, voltado para o jardim da piscina. A grande diferença para a Casa João Luiz Bettega, projetada cerca de dezoito anos antes da Casa Niclewicz, está na tecnologia de materiais

como o concreto e o vidro. A estrutura surge agora mediante grandes vãos, ou seja, duas nave longitudinais de nove metros de largura contrapostas por quatro naves trasnversais de seis metros cada uma. Enquanto a nave longitudinal leste é coberta por laje plana e impermeabilizada, a nave longitudinal oeste, situada sobre o jardim, apoia pergolado em vigas de concreto aparente. Note-se que o canto em balanço do estúdio junto ao patamar da rampa estrutura-se por tirante. As vedações transparentes se dão por meio de grandes panos de vidros temperados sem caixilhos.

Outro aspecto a ser considerado está na inserção da casa no lugar. Diferentemente da Casa Bettega, a Casa Niclewicz ocorre de modo a negar a paisagem circundante, uma vez que, com exceção da fenda de acesso para veículos, situada junto ao nível da rua, não há qualquer abertura em sua face frontal, mas apenas um amplo paredão cego em concreto aparente. A casa, portanto, elege seu jardim enclausurado e controlado como único espaço externo a ser avistado. Esta estratégia mostrava-se bastante comum na cidade de São Paulo, caracterizada por bairros densos e, muitas vezes, agressivos e feios ao olhar. Para Curitiba, no entanto, que ainda se mostrava gentil e suburbana, esta solução se apresentou, na época, estranha e incompreensível.



Fig.896: Casa Edgard Niclewicz (1979): vista do jardim interno, protegido por estrutura em concreto aparente, recoberta por pérgola. Ao lado observa-se a circulação superior, vedada por vidros temperados, que conduz aos quartos da casa.

Fig.897: (sup. dir.) Casa Edgard Niclewicz (1979): vista externa do corpo da casa, tomada do jardim interno.

Fig.898: (inf. esq.) Casa Edgard Niclewicz (1979): vista do estúdio, prisma em concreto aparente atirantado contra as vigas da cobertura.

Fig.899: Casa Edgard Niclewicz (1979): (inf. dir.) vista de parte da rampa e da circulação superior, que conduz aos quartos da casa. Os planos de vidros temperados sem caixilhos passam recuados e independentes da viga parapeito.



Fig.900: vista externa da face posterior do edifício, arrematado por ampla empena cega em concreto aparente, solução também empregada na face frontal da casa. Ao lado observa-se, também, as aberturas dos quartos, recuadas dos apoios.

Fig.901: vista da sala social, espaço em planta livre amplamente aberto para o jardim com piscina.

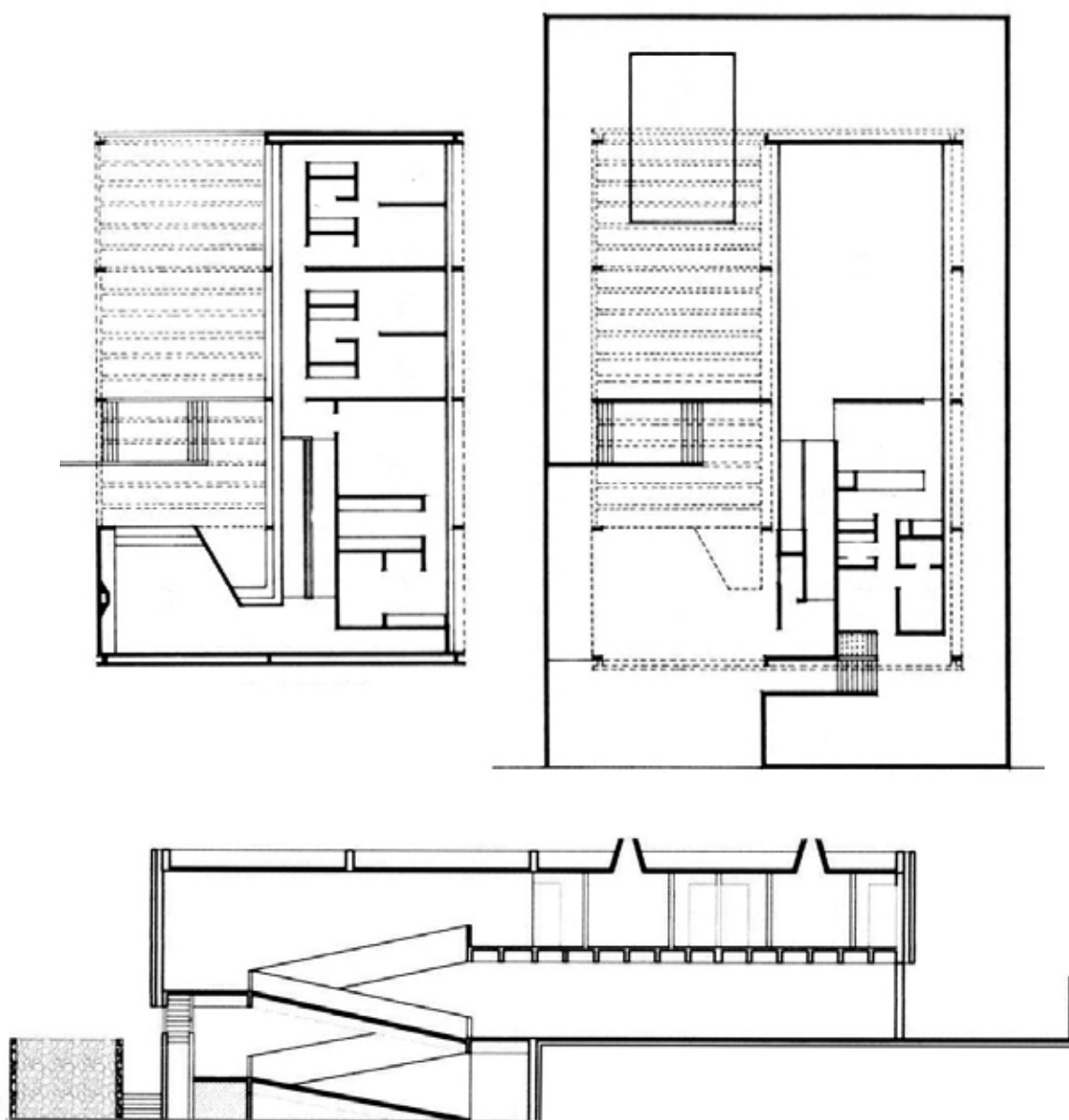


Fig.902: Casa Edgard Niclewicz (1979); planta pavimento superior.

Fig.903: Casa Edgard Niclewicz (1979); planta pavimento térreo.

Fig.904: Casa Edgard Niclewicz (1979); corte longitudinal.

17.18) COLÉGIO SANTA MARIA:.....1978

Curitiba, Rua Mateus Lema, esq. Rua Prof. Joaquim Mattos Barreto, Bairro São Lourenço.

Manoel Coelho
Márcia Keiko Ono
Marise Hoerner Ivanqui



Fig. 905: Colégio Santa Maria: vista externa de um dos edifícios do complexo fabril: paredes cegas em tijolos aparentes contrastam com o sheds em estrutura metálica e vidro.



Fig. 906: Foto aérea retirada do *Google Earth* representando a situação do colégio junto ao tecido urbano do lugar.

Fig. 907: Vista aproximada do edifício que foi parcialmente construído.

Manoel Coelho gradua-se na terceira turma do CAU UFPR, em 1967, juntamente com Renato Mueller²⁴⁷, Abrão Assad e Winston Marquesi Ramalho²⁴⁸, arquitetos aqui já citados em análises de obras anteriores. Coelho, que desenvolveria carreira acadêmica junto ao CAU

UFPR, também se destacaria nas áreas de projeto de arquitetura e design. Nesta última área, realizaria o projeto de comunicação visual do sistema viário de Curitiba, promovido pelo novo Plano Diretor da cidade. Na área de projetos de arquitetura, além de manter atuante escritório, também participaria de concursos de arquitetura, obtendo premiações como: 5º prêmio Banco do Brasil de Caxias do Sul (1970); e 4º prêmio sede BNDE DF (1973).

Coelho seria responsável pela elaboração do Campus da Pontifícia Universidade Católica/ PUC (1977-1985), pertencente aos Irmãos Maristas. Daí viria a oportunidade de projetar o Colégio Santa Maria²⁴⁹, também pertencente ao mesmo grupo. Este colégio, que por muitos anos ocupara um edifício bastante antigo situado na esquina da Praça Santos Andrade, no Centro de Curitiba, transferiu-se para uma ampla área arborizada próxima ao Parque São Lourenço, no Bairro de mesmo nome. O terreno bastante elevado e com mais de 10 hectares de área, conforma uma cabeça de quadra contra as ruas Prof. Joaquim de M. Barreto (face sul); Mateus Leme (face leste) e João Gava (face norte).

O arquiteto resolveu o programa em um único monobloco sob base retangular (240 m. X 64 m.) com três pavimentos de altura. Bastante alongado, o edifício teve seu eixo longitudinal orientado para o norte, de modo a oferecer suas duas laterais mais amplas para a luz proveniente do leste e do oeste. O edifício organiza-se em torno de três pátios internos em série, sendo o vazio central o maior deles (30m. X 75m.). Estes espaços, que perfuram o edifício do térreo à cobertura, são protegidos por estrutura espacial em alumínio, recoberta por telhas translúcidas. A circulação vertical, por sua vez, se dá por meio de três rampas em dois lances, sendo uma para cada vazio. Estas rampas se ligam contra amplas passarelas transversais, que funcionam como espaço para exposições.

O zoneamento disciplinar ocorre de forma vertical, ou seja, maternal, jardim e pré, no térreo, 1º grau no 1º pavimento e 2º grau no 2º pavimento. O projeto original não foi totalmente executado, restringido-se apenas ao anel que envolve o vazio central. Mais tarde, novos edifícios foram anexados a esta parte central, mas sem cumprir o plano inicial.

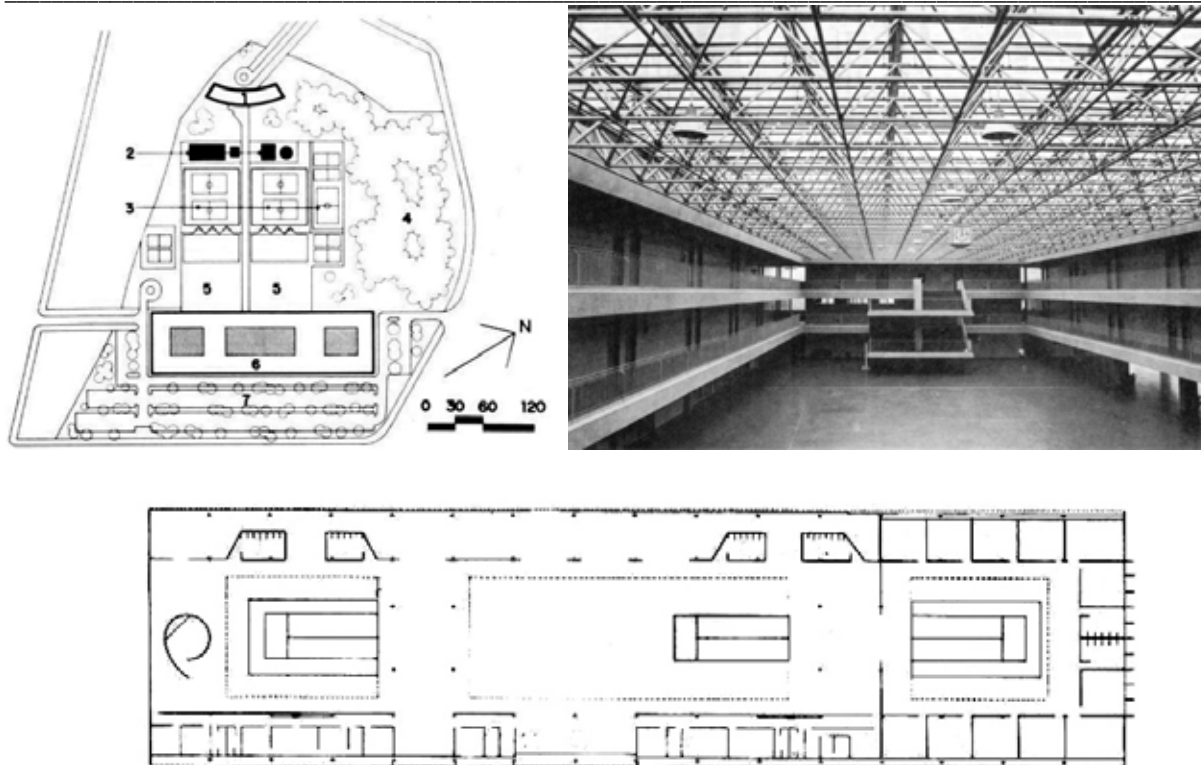


Fig. 908: implantação geral: 1) res. dos Maristas; 2) piscinas; 3) quadras polivalentes; 4) bosque; 5) recreação; 6) escola; 7) estacionamento. **Fig. 909:** vista interna do vazio central; **Fig. 910:** Colégio Santa Maria: planta pavimento térreo.

17.19) TERMINAL RODOVIÁRIO DO PORTÃO:.....1979

Curitiba, Av. República Argentina, s/nº, Bairro Portão.

Marcos Prado

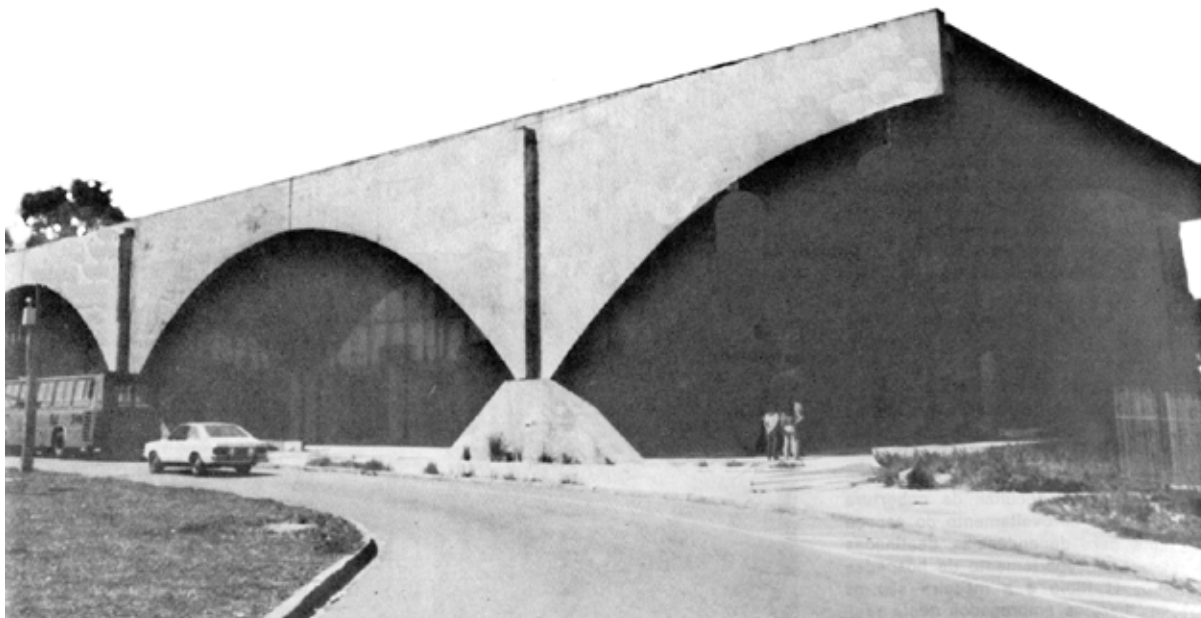


Fig.911: vista externa do Terminal Rodoviário do Portão; duas estruturas porticadas em concreto aparente, situadas paralelamente de modo a apoiar lajes transversais. uma caixa de vidro recuada dos apoios abriga parte do programa.



Fig.912: foto aérea retirada do *Google Earth* representando o tecido urbano da região.

Fig.913: foto aérea retirada do *Google Earth*, demonstrando a atual situação do edifício, que foi parcialmente construído.

Marcos Prado foi dos arquitetos vindos de Belo Horizonte para estruturar o CAU UFPR, no início da década de 1960. Paralelamente à carreira docente, Prado realizou projetos de arquitetura individualmente ou em parceria com arquitetos de Curitiba, seus ex-alunos. Exemplo disso está no Departamento de Segurança Pública do Distrito Federal (1967), concurso vencido por equipe constituída por Prado, Jaime Lerner e Domingos Bongestabs.

Caberia a Marcos Prado a elaboração do terminal de transportes do Bairro Portão²⁵⁰, equipamento previsto pelo novo Plano Diretor de Curitiba que, utilizava o sistema de transporte coletivo como vetor de indução de crescimento da cidade. Estas estações denominadas “terminais de integração” recebem passageiros vindos de pontos mais distantes, nos ônibus chamados alimentadores.

O Bairro Portão, um dos mais antigos e densamente povoados de Curitiba, liga-se ao centro da cidade por meio da Av. República Argentina, eixo em que se concentra o comércio da região. O terminal deveria ser locado no eixo desta avenida de sentido norte/sul, próximo ao cruzamento com a Av. Kennedy.

Em vista da grande quantidade de passageiros esperada, o IPPUC decidiu dotar esses terminais de centros comerciais. Marcos Prado organiza o terminal em dois blocos iguais, paralelos e bastante afastados entre si, interligados por passarela aérea. Cada um deles atenderia uma das direções das linhas de ônibus (bairro-centro e centro-bairro). O arquiteto definiu ainda duas zonas periféricas e opostas para local de embarque e desembarque, reservando o térreo da parte central dos edifícios para as lojas e o pavimento superior para serviços de atendimento ao público.

Os blocos de base retangular em proporção de 5,5 por 1 são estruturados por duas grandes vigas paralelas em concreto aparente, perfuradas por seis arcos abatidos, sendo que os dois da extremidade apresentam-se cortados pela metade, de forma a promover balanços. Entre estas vigas estende-se a cobertura em laje nervurada nos dois sentidos, que abriga o grande vão central, parcialmente protegido por superfícies envidraçadas.

A construção do conjunto ficou parcialmente construída, limitada a um dos blocos, já que a administração seguinte não deu prosseguimento à obra. O próprio IPPUC, pouco depois, mudou seu entendimento não apenas sobre a região, mas também sobre a conformação dos terminais de transporte. O Terminal do Portão, portanto, passaria desocupado por vários anos, sendo finalmente adaptado para um centro cultural, em meados da década de 1980.

Para concluir, pode-se afirmar que a linguagem adotada por Prado neste edifício comparece deslocada de seu tempo, uma vez que remete a uma arquitetura brutalista inicialmente trazida pelos arquitetos imigrados de São Paulo, ainda no início da década de 1960. No entanto, como se pode observar nos demais exemplos aqui analisados ao longo deste período, mesmo os elaborados por Forte Netto e irmãos Gandolfi, esta arquitetura já buscava relações de proporção mais elegantes. Esta transformação da arquitetura de origem da escola paulista, porém, torna-se mais evidente, naquele momento, entre os arquitetos mais jovens, pertencentes às novas gerações produzidas pelo CAU UFPR, como bem exemplificam as obras projetadas por Sanhotene e Leonardo Oba.

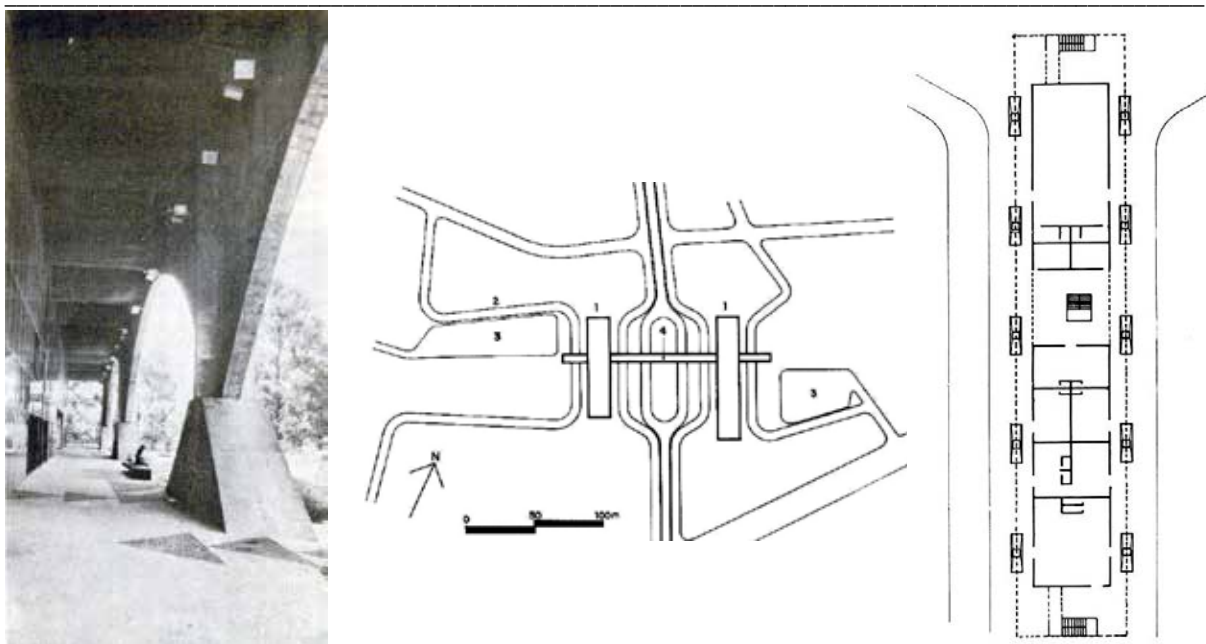


Fig. 914: Terminal Rodoviário do Portão: vista interna do edifício, junto à loggia conformada pelos arcos em concreto aparente. **Fig. 915:** Terminal Rodoviário do Portão: implantação geral; **Fig. 915a:** planta do pavimento térreo.

17.20) CASA ABRÃO ASSAD:.....1979

Curitiba, Rua Francisco Caron, nº 1, Bairro Pilarzinho.

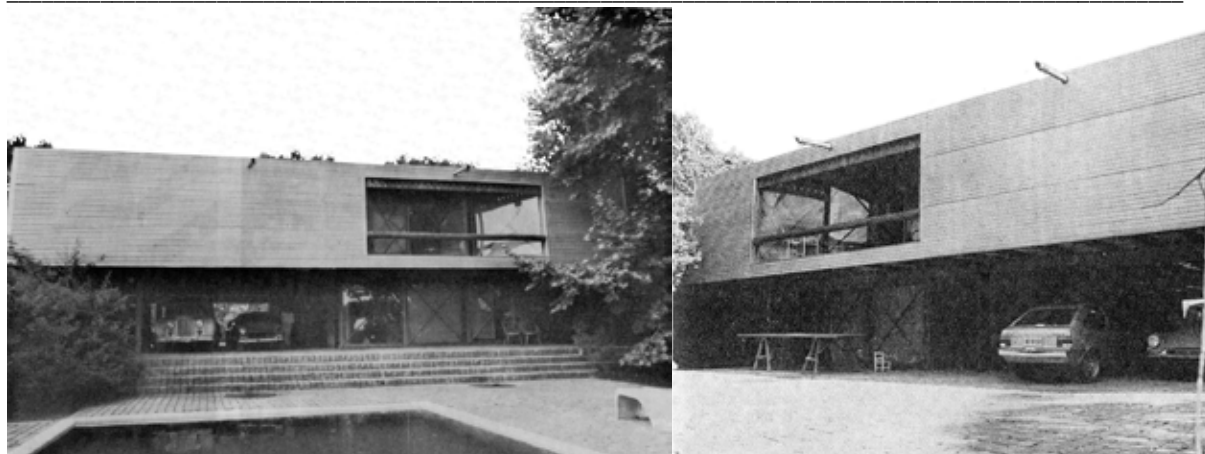
Abrão Assad

Fig.916/Fig.917: Casa Abrão Assad: vista externa de um dos edifícios do complexo fabril: paredes cegas em tijolos aparentes contrastam com o sheds em estrutura metálica e vidro.



Fig.918: Foto aérea retirada da *Google Earth* representando a situação do colégio junto ao tecido urbano do lugar.

Fig.919: Casa Abrão Assad: Vista aproximada do edifício que foi parcialmente construído.

Após formar-se na Escola de Música e Belas Artes do Paraná (EMBAP), o escultor Abrão Assad também se gradua arquiteto pelo CAU UFPR, em 1967. Devido às suas habilidades na área das artes e ilustrações, Assad, mesmo antes concluir o curso de arquitetura, sempre foi convidado a fazer parte das equipes paranaenses que participavam de concursos de arquitetura, tendo estado presente, portanto em projetos como: o 1º prêmio para o Monumento à Fundação de Goiânia (1964)²⁵¹; o 2º prêmio no Tênis Clube de Presidente Prudente (1966)²⁵²; o 2º prêmio no Mercado Central de Porto Alegre (1967)²⁵³; a 1ª fase do Edifício sede da Petrobrás (1967)²⁵⁴; e o 3º prêmio na Biblioteca Central da Bahia²⁵⁵. Assad, que desenvolveria carreira acadêmica junto ao Curso de Arquitetura da PUC, também atuaria no IPPUC, oportunidade em que realizaria o projeto de “Pedestrianização da Rua XV de Novembro”, em 1972. Nesta via pública foram instalados equipamentos de estar e de lazer onde predominam quiosques estruturados por delicadas estruturas de ferro, recobertas por domos acrílicos em diferentes colorações.

Projetada para ser sua própria residência, a casa²⁵⁶ reflete muito do espírito livre do arquiteto. O terreno em questão, com cerca de 15.000m.² de área, situa-se no Pilarzinho,

bairro bastante afastado do centro da cidade que, por ocasião da construção da casa, constituía-se por sítios e chácaras arborizadas, pertencentes a imigrantes italianos e poloneses. Segundo depoimento de Alberto Xavier, esta casa “evidencia o caráter especialíssimo com que foi concebida e em toda a sua plenitude, o domínio artesanal que o arquiteto, também escultor de reconhecido talento, tem do emprego da madeira²⁵⁷”. Com efeito, a casa, que lembra a solução tipo “apartamento elevado”, própria da arquitetura da escola paulista, surge mediante um prisma elevado, de base quadrada, suportado por nove apoios, cada um destes constituído por quatro antigos postes roliços de madeira que, por sua vez, feito um sanduíche, comprimem, em ambos os sentidos, vigas no mesmo material. Trata-se de um dos exemplos mais evidentes do emprego residencial da estrutura Dom-ino, verificado em Curitiba. No térreo aberto permanece apenas: um abrigo para veículos; o hall de acesso; e um pequeno apartamento de serviço. No andar superior, estruturado de modo a proporcionar amplos balanços periféricos, ocorre a casa propriamente dita. O acesso social dá por meio de uma escada helicoidal circular e, o de serviço por outra pequena escada de forma quadrada. Ambas surgem no centro da casa, junto ao núcleo de serviço, estratégia que permite com que todas as quatro fachadas se apresentem livres para acomodar as partes mais nobres do programa, como quartos e salas. Cada uma das fachadas é perfurada por uma única e ampla abertura, que, a fim de permitir uma varanda, se resolve bastante recuada. O revestimento das paredes externas e da cobertura se dá por meio de chapas onduladas de alumínio, material industrial que produz um contraste eficiente contra a madeira da estrutura, dos pisos internos, dos forros e das esquadrias.

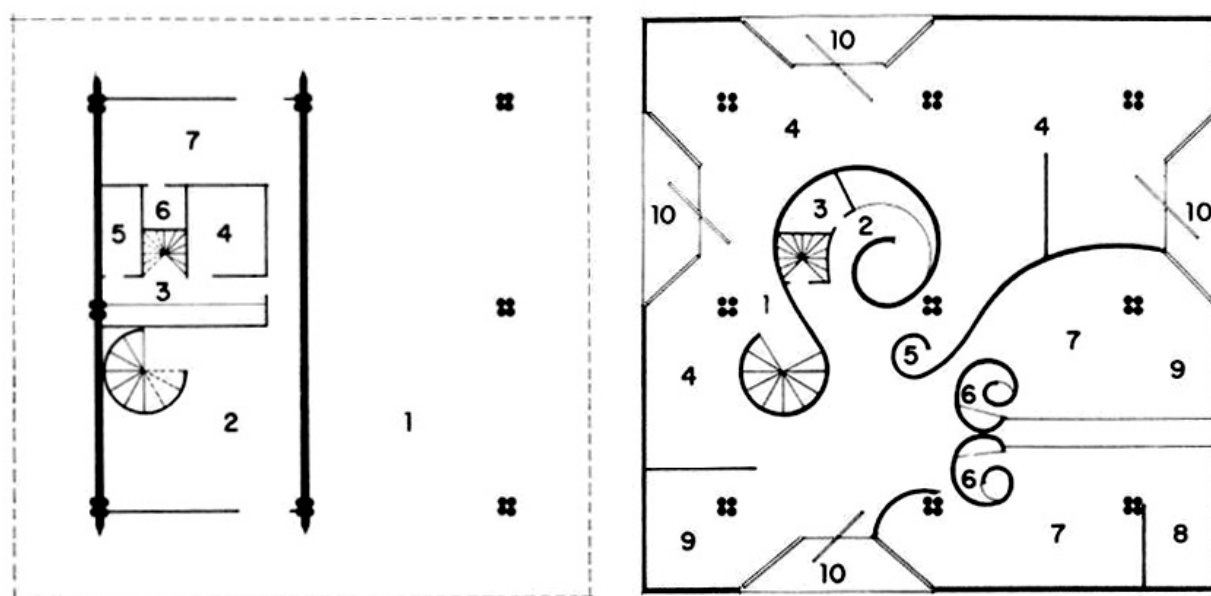


Fig. 920: Casa Abrão Assad (1979); planta pavimento térreo; 1) abrigo para veículos; 2) hall; 3) cozinha/ lavanderia; 4) quarto empregada; 5) banheiro; 6) lavabo; 7) estar.

Fig. 921: Casa Abrão Assad (1979); 1) hall; 2) cozinha/copa; 3) despensa; 4) estar; 5) lavabo; 6) banheiro; 7) dormitório; 8) vestir; 9) estúdio; 10) varanda.

17.21) CONCURSO SEDE TERRAFOTO:.....1979

Embú, SP.

1º prêmio

Joel Ramalho Júnior
Leonardo Oba
Guilherme Zamoner



Fig.922: 1º prêmio concurso sede Terrafoto; vista da maquete

2º prêmio (ex-aequo)

Ronaldo Leão Rego
Marcos Carrilho



Fig.923: 2º prêmio (ex-aequo) concurso sede Terrafoto; vista da maquete.

2º prêmio (ex-aequo)

Edison Morozowski
Everson Luiz Morozowski
Luiz Eduardo Perry

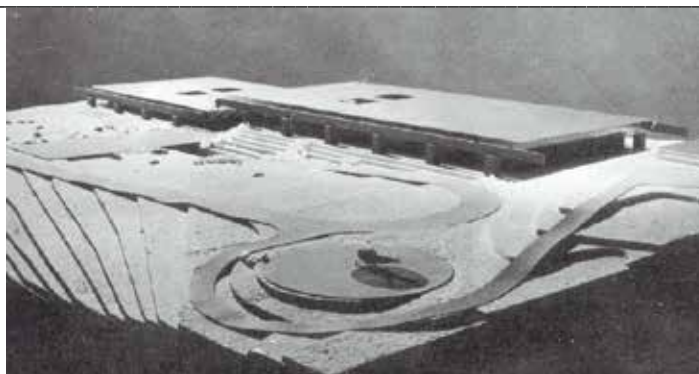


Fig.924: 2º prêmio (ex-aequo) concurso sede Terrafoto; vista da maquete.

2º prêmio (ex-aequo)

José Sanhotene
Alfred Willer
Oscar Mueller
Elídio Werka

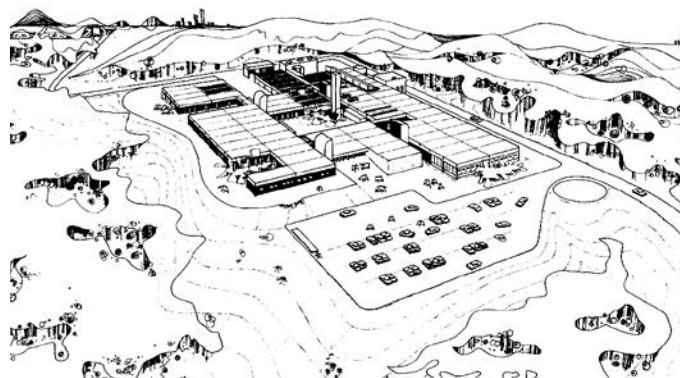


Fig.925: 2º prêmio (ex-aequo) concurso sede Terrafoto; vista da maquete.

O governo do Estado de São Paulo, em 1979, promove concurso para o anteprojeto do edifício-sede da Terrafoto S. A. Atividades de Aerolevantamentos²⁵⁸, empresa estatal responsável pelos levantamentos aerofotogramétricos da região. Estes dados são utilizados nos projetos de grandes infra-estruturas, tais como rodovias, ferrovias, represas e pontes.

O concurso foi organizado pelo departamento regional do IAB, que selecionou para a comissão julgadora os seguintes arquitetos: Pasqualino Magnavita (IAB/DF); Telesforo Cristofani (IAB/SP) e o engenheiro agrimensor Antonio Rodrigues (representante da empresa promotora). A consultoria ficaria a cargo do arquiteto José Carlos Ribeiro de Almeida (IAB/SP).

Localizado no município de Embú, próximo à cidade de São Paulo, o terreno de grandes proporções, que se caracteriza pela topografia composta por topos vegetados e fundos de vale com córregos, conecta-se à rodovia de acesso em sua cota mais baixa.

O programa engloba três partes distintas: a primeira se refere às atividades administrativas da empresa (diretoria, duas gerências administrativas e uma gerência técnica); a segunda aborda as partes de produção (gerência de vôo, gerência de aerofotogrametria, gerência de cartografia, laboratório fotográfico, etc.); e a terceira se destina às atividades sócio-culturais e serviços de apoio aos funcionários (anfiteatro, vestiários, restaurante, alojamentos).

O programa solicitava ainda respeito às peculiaridades existentes no sítio e um sistema construtivo que possibilitasse expansão.

No dia 22 de janeiro de 1979, o júri, que selecionou cinco dos 36 trabalhos apresentados, concedeu um primeiro prêmio ao projeto que considerou ter apresentado o melhor conjunto de soluções e quatro prêmios suplementares de estímulo, aos demais finalistas. O 1º lugar, portanto, coube a uma equipe de Curitiba conformada por Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner; As quatro premiações restantes foram concedidas para as seguintes equipes: Luiz Eduardo Perry, Edson Morozowski e Éverson Luiz Morozowski, de Curitiba; Adolfo Rubio Morales e Edla Soares Rubio, de São Paulo; José Hermeto Palma Sanchotene, Alfred Willer, Oscar Mueller e Elidio Werka, de Curitiba; e finalmente, Ronaldo Murilo Leão Rego e Marcos José Carrilho, de Curitiba.

Pela terceira vez, portanto, quatro equipes de Curitiba situavam-se entre os cinco finalistas de um concurso nacional de arquitetura²⁵⁹. Note-se que, com exceção de Joel Ramalho Júnior, que se associara à Oba e Zamoner, não há a presença dos demais paulistas: Forte Netto e irmãos Gandolfi. A percepção da evolução da geração de arquitetos originalmente graduados em Curitiba se reforça pela presença de nomes como Leonardo Oba, Guilherme Zamoner, José Sanchotene, irmãos Morozowski e Perry. Outros jovens arquitetos da cidade marcam sua presença, como Leão Rego e Carrilho. Conforma-se aqui, portanto, uma das principais características da Fase de Dispersão, que, segundo a divisão em fases proposta por essa Tese, iniciara-se em 1973.

O projeto vencedor baseia-se numa solução sistêmica que, por sua natureza organizacional, permite gerar amplas possibilidades de crescimento e construção em partes, condição impossível para um partido em monobloco. Note-se que, embora a proposta elaborada pela equipe de Sanchotene busque essa flexibilidade, o faz por meio da repetição de pavilhões modulados.

Segundo memorial do projeto vencedor, "os módulos estruturais do setor industrial e administrativo são constituídos de mesetas de quatro apoios, com 10,0m. X 10,0m., separados um do outro por 2,50m. Os apoios são interligados nos quatro cantos por laje protendida que, com pequena verga invertida, deixa livre, nas duas direções, espaço para tubulação de ar condicionado, hidráulica, elétrica, etc. Essa independência estrutural é muito conveniente para construção em etapas e para ampliações futuras".

O edifício, portanto, surge mediante uma malha xadrez segundo um módulo de 10 metros de lado, espaçados entre si, nas duas direções, por sub-módulos de 2,50 metros. Esta trama é subdividida em duas partes desiguais por um eixo de circulação de sentido

leste/oeste. A parte menor da trama, que se localiza na vertente norte do terreno, abriga as funções administrativas da empresa. A parte maior, localizada na montante sul do terreno, comporta as funções produtivas. Ambas são resolvidas em um único nível que, por sua vez, paira pouco acima do solo, permitindo sob a laje do piso a passagem técnica de tubulações e instalações. O eixo de sentido leste/oeste capta os funcionários ainda no pátio de estacionamentos, conduzindo-os ao longo do edifício, por meio de passarelas elevadas, até o fundo de vale situado a oeste, fenda natural em que foram locadas as partes sociais do programa, como: restaurante, alojamentos e auditório.

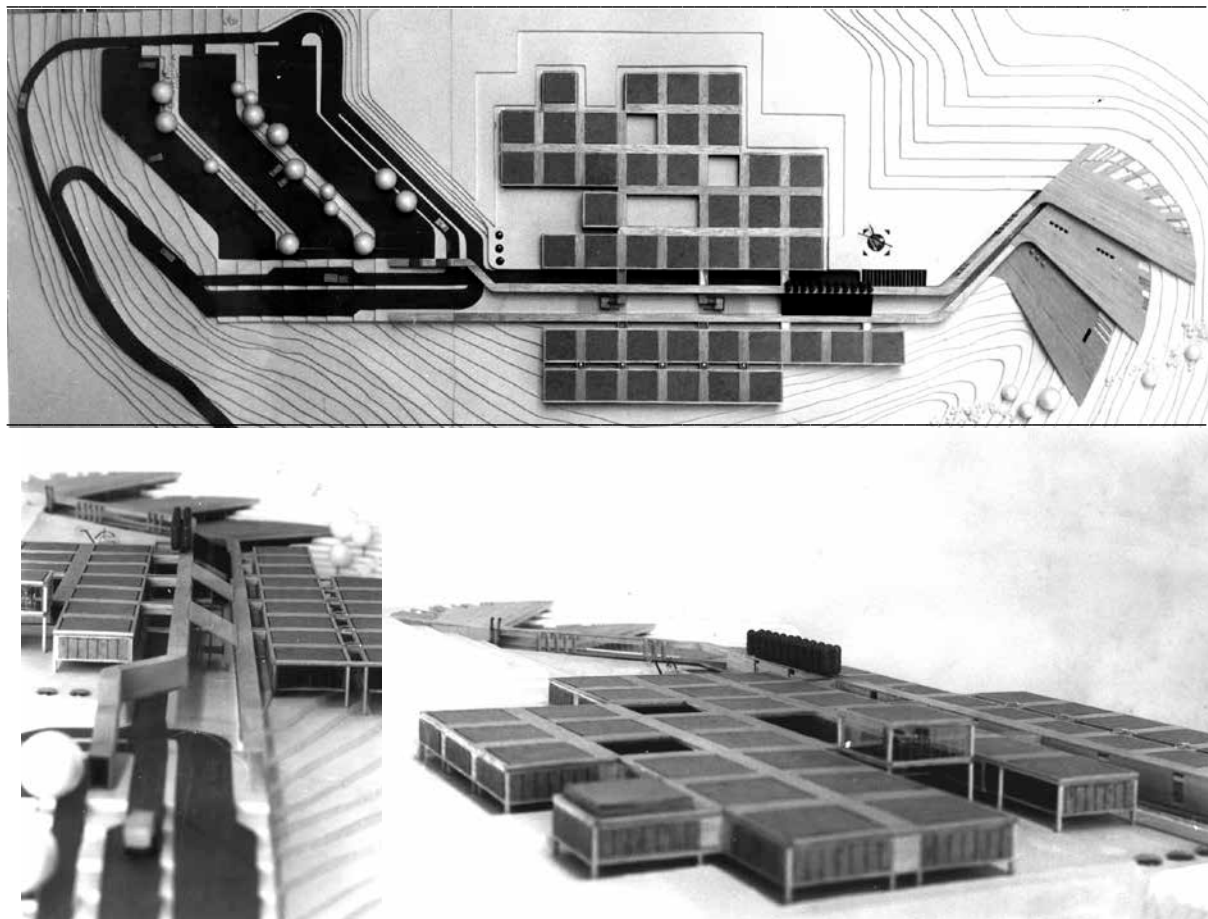


Fig. 926: 1º prêmio concurso sede TerraFoto: vista da maquete (implantação geral).

Fig. 927: 1º prêmio concurso sede TerraFoto: vista da maquete; eixo de circulação em passarela dupla e interligadas entre si.

Fig. 928: 1º prêmio concurso sede TerraFoto: vista da maquete. Destaque para o setor de produção, em malha sistêmica.

Note-se que, embora ainda raros na arquitetura brasileira, os esquemas sistêmicos se mostravam pródigos na Europa, especialmente entre os arquitetos adeptos do Estruturalismo Holandês, tais como: Aldo van Eyck²⁶⁰, Herman Hertzberger²⁶¹ e o grupo conformado por Candilis, Josic, Woods e Schiedhelm²⁶². O próprio Le Corbusier também utilizara esquema semelhante em seu projeto inacabado para o Hospital de Veneza (1964). Antes deles, porém, Arne Jacobsen empregara com êxito uma trama sistêmica na Escola Munkegards (1937-1938).

No projeto premiado para o TerraFoto, este esquema, além de proporcionar a flexibilidade solicitada, reduziria a necessidade de cortes e aterros. O respeito ao lugar e à economia de meios também se verifica no sistema de captação de energia solar acoplado aos reservatórios de água quente, necessários ao processo produtivo da empresa. Portanto, assim como já ocorrera no Anexo da Assembléia Legislativa do Estado do Paraná (1976), edifício projetado pelo mesmo trio da TerraFoto, observa-se não só respeito ao meio ambiente, questão ainda fora de moda, como também um senso adequado de economia,

especialmente no que se refere aos sistemas estruturais, ou seja, algo bastante distinto do gosto pelas mega estruturas proporcionadas pela arquitetura de cunho brutalista.

Vale lembrar que o esquema sistêmico adotado no projeto para o edifício sede da Terrafoto não é apenas fruto de um trabalho fortuito, já que algo no gênero havia sido tentado pelos mesmos arquitetos, por ocasião do concurso para a sede do CREA SP (1978). Sob um segundo olhar, pode-se inferir que essa solução já fora empregada no projeto para a sede do BNDE DF (1973), porém, adaptada aos edifícios verticais. Leonardo Oba reutilizaria grelhas sistêmicas em mais duas oportunidades: em 1985, no 2º lugar do concurso para o SESC de Nova Iguaçu²⁶³, no Rio de Janeiro; e em 1987, no 1º lugar para o Paço Municipal e Centro Cívico de Votorantim²⁶⁴, em São Paulo.

Esta geração de arquitetos, portanto, além de dar continuidade aos preceitos trazidos por seus mestres, mostra capacidade de evolução ao anexar ao receituário projetual novos e importantes motivos, tais como: os sistemas construtivos econômicos e o respeito ao meio ambiente.

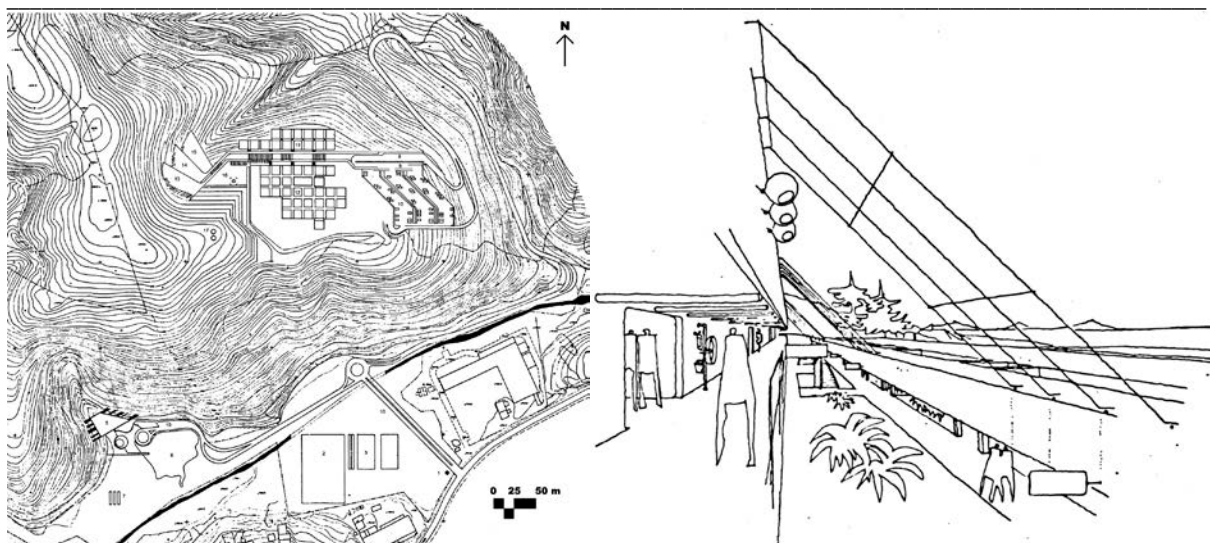


Fig. 929: implantação geral.

Fig. 930: croqui representando a espinha dorsal (eixo de circulação).



Fig. 931: 1º prêmio sede Terrafoto: elevação leste. Sistema estrutural adapta-se à topografia com facilidade.

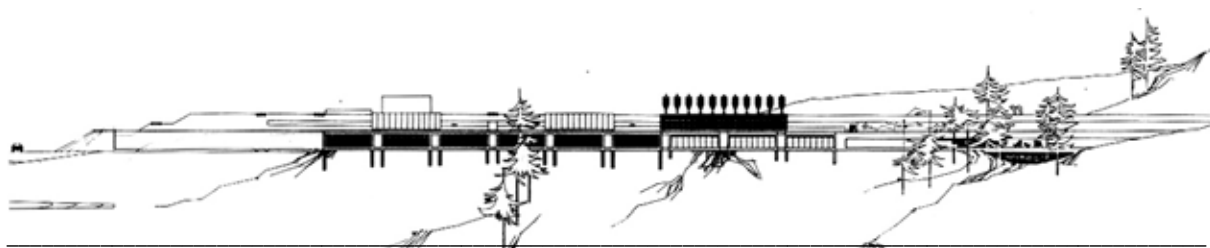


Fig. 932: 1º prêmio sede Terrafoto: elevação norte. Solução baseada na horizontalidade.

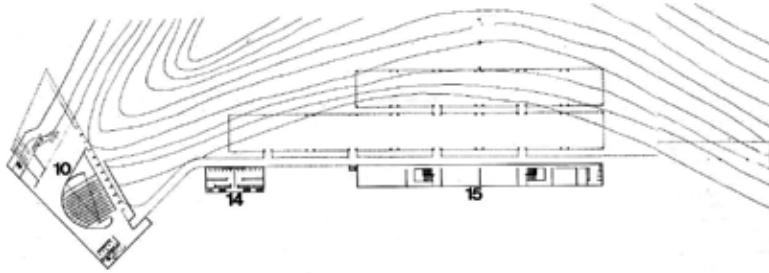


Fig.933: 1º prêmio sede Terrafoto: planta nível 810,00: 10) anfiteatro; 14) vestiários; 15) centrais de infra-estrutura.

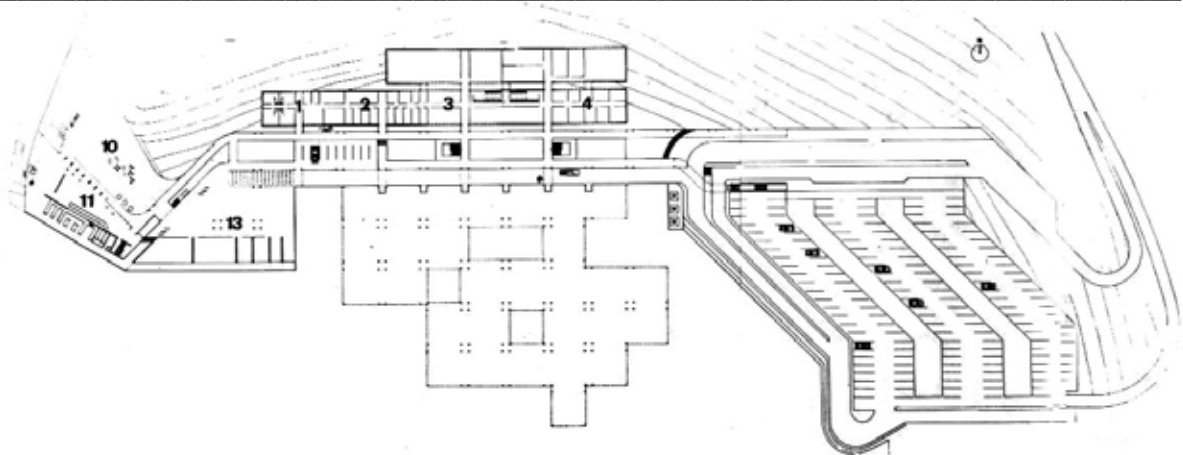


Fig.934: 1º prêmio sede Terrafoto: planta nível 813,50: 1) diretoria; 2) ger. administração de contratos; 3) ger. técnica comercial; 4) ger. administrativa financeira; 10) anfiteatro; 11) restaurante; 13) oficina e manutenção.

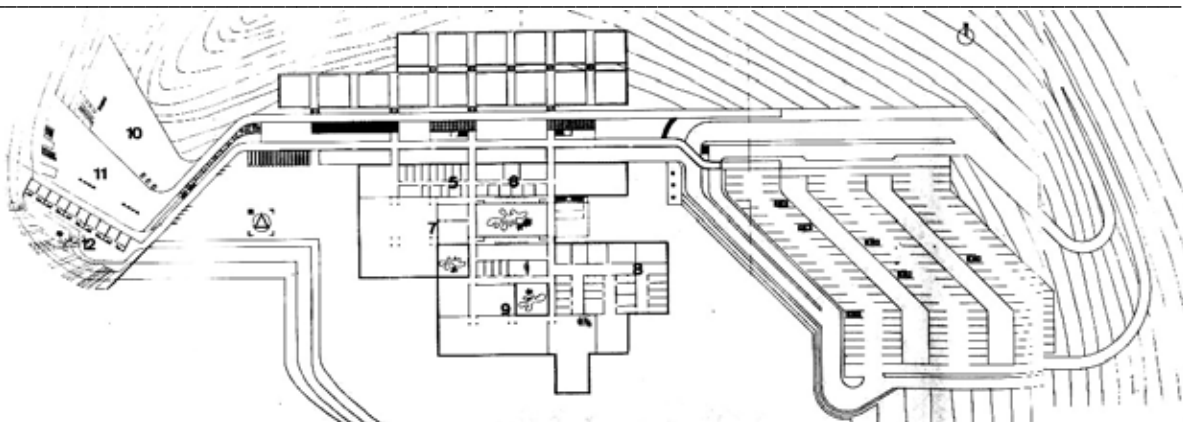


Fig.935: 1º prêmio sede Terrafoto: Planta nível 817,00: 5) gerência de vôo; 6) ger. operação de apoio; 7) ger. fotogrametria; 8) laboratório fotográfico; 9) ger. cartografia; 10) anfiteatro; 11) restaurante; 12) alojamentos.

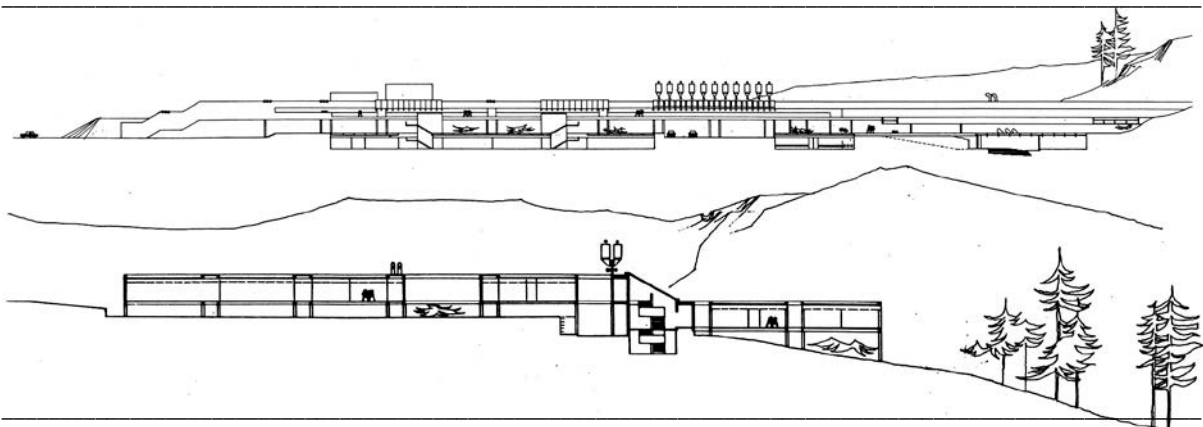


Fig.936: 1º prêmio sede Terrafoto: corte longitudinal;

Fig.937: 1º prêmio sede Terrafoto: corte transversal.

17.22) CENTRO DE ATIVIDADES DO SESC (SESC DA ESQUINA):.....1979

Curitiba, Rua Visconde do Rio Branco, esq. Al. Augusto Stelfeld, Bairro Mercês.

Rubens Meister



Fig. 938: SESC da Esquina, vista externa tomada da esquina das ruas Visconde do Rio Branco e Fernando Moreira. Trata-se de uma bem equilibrada composição de distintos volumes sob tensão horizontal e vertical. Note-se que os letreiros, excessivos e mal localizados, foram anexados ao edifício à revelia do arquiteto.



Fig. 939: foto aérea retirada do *Google Earth*, demonstrando a inserção do edifício e o aspecto geral do tecido urbano.

Fig. 940: foto aérea retirada do *Google Earth* mostrando detalhes da esquina conformada pelo cruzamento de três ruas.

Embora não faça parte do que esta Tese denominou de “Grupo do Paraná”, Rubens Meister deve ser citado, uma vez que foi um dos mentores do CAU UFPR, curso de arquitetura que se tornaria o berço daquela expressão, ocorrida nas décadas de 1960 e 1970, em Curitiba.

No entanto, como se viu aqui em capítulos anteriores, a relação entre criador e criatura não ocorreria de forma totalmente amigável, uma vez que, com o estabelecimento da nova profissão na cidade e com a fundação do Departamento Regional do IAB PR (1962),

foram aprovadas leis em que as obras públicas deveriam ser projetadas apenas por arquitetos, mediante concurso público. Ficava o engenheiro Meister, portanto, alijado de seu principal ganha-pão, visto que realizara importantes obras para o Estado e para o Município, como por exemplo: o Teatro Guaíra (1951); o Centro Politécnico (1956); e o edifício sede da Prefeitura Municipal de Curitiba (1960). Note-se que a Estação Rodoferroviária de Curitiba (1969), o último dos edifícios públicos projetado por Meister, só lhe caberia devido a interferência direta do engenheiro e Prefeito Omar Sabbag (1967-1971), que o contrata após negar a incumbência ao IPPUC, mesmo depois de os arquitetos do Instituto já terem iniciado um projeto para aquela função, naquele local.

Intrigas à parte, o interesse desta Tese está em demonstrar que, ao longo da década de 1970, observa-se uma sensível mutação na forma de projetar de Meister, que passa de um racionalismo miesiano para uma arquitetura de viés brutalista, muito própria da Escola Paulista, expressão que, aliás, fora trazida a Curitiba, no início da década de 1960, por arquitetos imigrados de São Paulo. Portanto, embora sua fé inabalável nas origens germânicas de sua arquitetura, Rubens Meister deixa-se influenciar, ainda que de forma parcimoniosa, por uma expressão gestada pelos integrantes do Grupo do Paraná.

O próprio edifício da Estação Rodoferroviária de Curitiba, projetado em 1969, apresenta-se como o possível ponto de mutação na forma de projetar do engenheiro. É sob este ponto de vista que o Centro de Atividades do SESC, também conhecido como SESC da Esquina²⁶⁵, torna-se aqui relevante, uma vez que, uma década depois da Rodoferroviária, vem confirmar essa tendência.

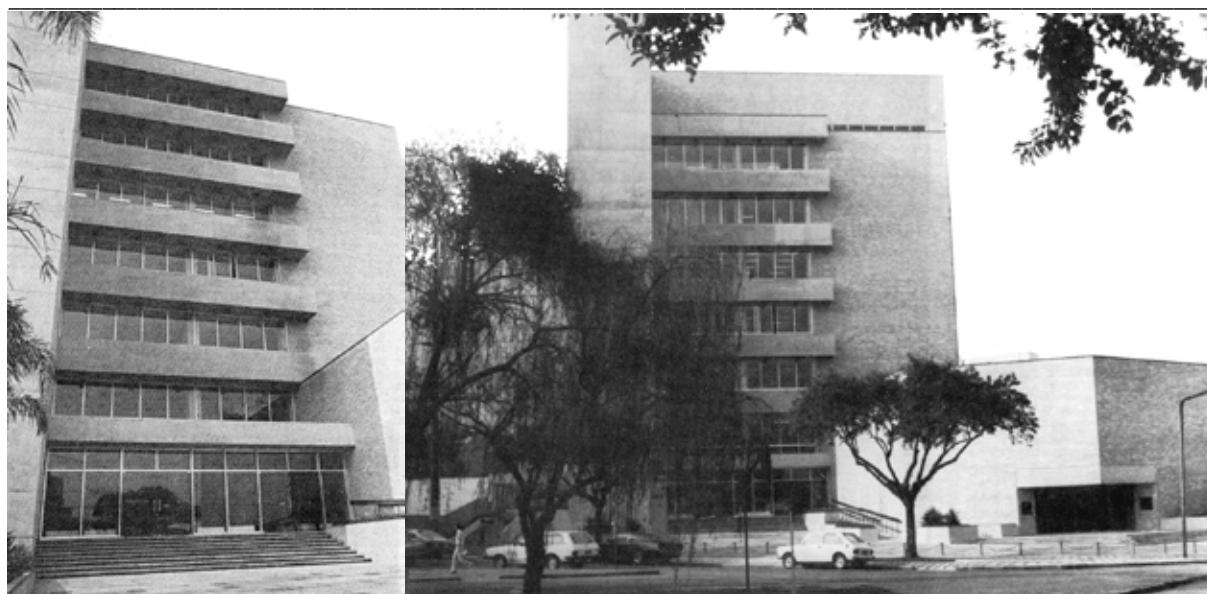


Fig.941: SESC da Esquina: vista externa do edifício tomada a partir da praça frontal de acesso.

Fig.942: SESC da Esquina; Vista externa do edifício; em primeiro plano o volume que contém o auditório.

O projeto deste edifício resultou de um concurso fechado, organizado pelo próprio SESC. O programa, que totalizava 13.500,00m.², abrangia partes bastante distintas, como por exemplo: auditório para 350 pessoas, com acesso público externo; restaurante/cozinha industrial para 4.000 refeições/dia; setor administrativo; grande quantidade de salas de aula para cursos diversos; estacionamento coberto para veículos; e quadra poliesportiva coberta, equipada com vestiários e depósito para materiais esportivos.

A área em questão encontra-se no Mercês, antigo bairro situado a noroeste do Centro de Curitiba. O terreno, que se apresenta sob a forma de um retângulo alongado (+- 40m. X 120m.), com seus dois cantos inferiores chanfrados, situa-se sobre a bissetriz de uma esquina em face sul, constituída pelo cruzamento de três ruas.

O arquiteto, que utiliza solução verticalizada composta por um subsolo e oito pavimentos, cria um prisma de base retangular bastante recuado da esquina e afastado das

divisas laterais. Este prisma, que se referencia às laterais maiores do lote, mantém sua fachada principal (sul) paralela a Fernando Moreira, rua diagonal que, por incluir entre suas duas pistas um rio canalizado mediante margens arborizadas, se mostra a mais ampla do cruzamento.

O programa, portanto, arranjou-se de forma a manter, nas partes mais baixas do edifício, as atividades mais sociais, como o auditório e o restaurante (térreo e mezanino). As salas de aulas e departamentos administrativos ocupam o corpo do prédio (1º ao 4º pavimentos) e, a quadra coberta é abrigada no grande vazio que envolve os dois últimos pavimentos (5º e 6º pavimentos).

A modulação estrutural do edifício se dá por três naves longitudinais desiguais (A/B/A, sendo "B" duas vezes e meia menor que "A"), contrapostas por nove naves transversais menores e iguais entre si. Enquanto o vão central longitudinal atua como circulação, os vãos transversais acomodam as salas de aulas e partes mais amplas do programa. Das escadas, que ocupam três dos quatro cantos do edifício, destaca-se a frontal, uma caixa cega em concreto aparente que se expande em ralação à fachada frontal, de modo a cria um corpo em "L". Oposto a esse elemento, no térreo observa-se um volume maciço, que avança até a esquina. Trata-se do auditório, uma caixa simétrica em relação ao seu eixo longitudinal, revestida por tijolos aparentes em amarração, que localiza seu acesso externo exatamente no extremo bisotado, junto à calçada. O acesso principal do edifício, portanto, que ocorre por meio de um platô servido por ampla escadaria (laje a 1,20m. de altura que recobre o subsolo semi-enterrado), surge como um vazio entre cheios: de um lado o volume cego e vertical da escada contra incêndios e do outro o corpo horizontal do auditório.

Assim, embora o edifício principal se apresente sob estrutura simétrica, a composição final do conjunto é assimétrica, seja pelo equilíbrio das diferentes partes que se avizinham e se contrapõem, seja pela organização das aberturas em fita e das varandas protuberantes. Partes da estrutura em concreto aparente e elementos construtivos como escadas e balcões, demarcadas no mesmo material, contrapostos aos amplos panos de vedação em tijolos aparentes em amarração, dão o tom brutalista dessa arquitetura. Além disso, contribuem para isso a percepção de massa e peso, características próprias daquela arquitetura.

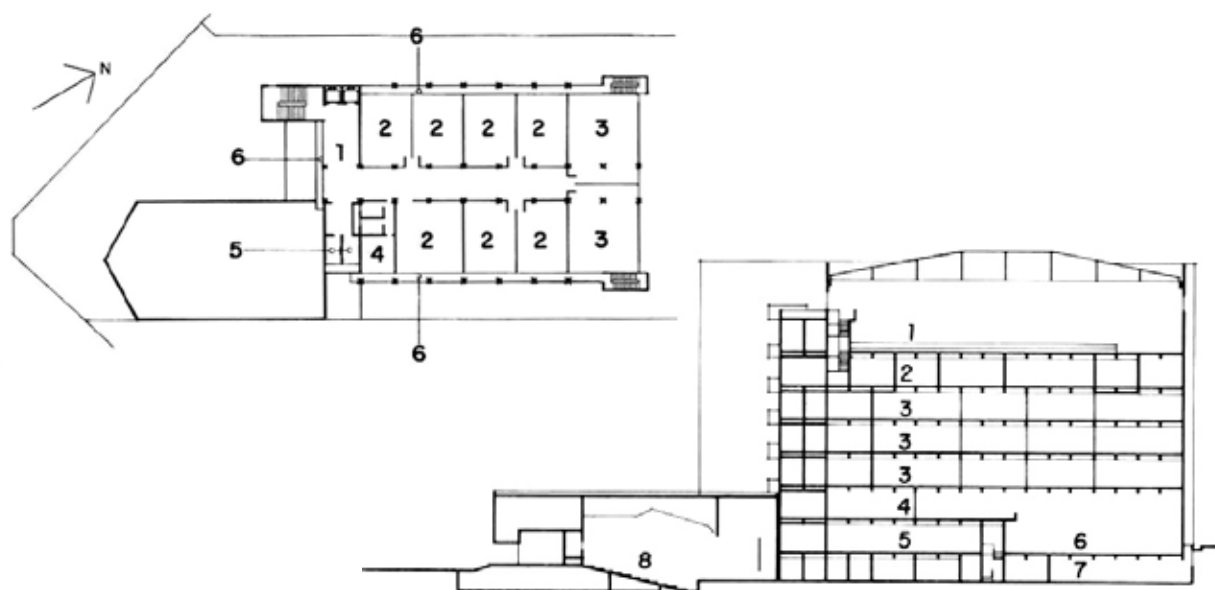


Fig. 943: SESC da Esquina (Meister e Furman): SESC da Esquina: planta do 4º pavimento; 1) hall; 2) sala de aula; 3) sala especial; 4) copa; 5) sanitário; 6) sacada.

Fig. 944: SESC da Esquina (Meister e Furman): corte longitudinal: 1) ginásio; 2) ginástica; 3) administração; 4) biblioteca/lazer; 5) cozinha; 6) refeitório; 7) estacionamentos; 8) auditório.

17.23) EDIFÍCIO CAMBOATÁ:.....1980

Curitiba, Rua Amintas de Barros, nº1077, Bairro Alto da Rua XV.

Edson Morozowski (1944-)
Everson Luiz Morozowski (1951-)
Luiz Eduardo Perry (1951-)



Fig. 945: Edifício Camboatá. Vista externa tomada à partir da esquina da Rua 7 de abril. Caixa cúbica perforada.

Fig. 946: vista da fachada sudeste, que, pela alternância das aberturas, revela a presença dos apartamentos duplex.



Fig. 947: foto aérea retirada do *Google Earth*, demonstrando a inserção do edifício e o aspecto geral do tecido urbano.

Fig. 948: foto aérea retirada do *Google Earth* mostrando detalhes da esquina conformada por rua em suave curvatura.

Aqui já se comentou sobre a estrutura do Grupo do Paraná, conformada por três gerações distintas: uma primeira constituída pelos arquitetos e professores que imigram a Curitiba, no início da década de 1960, nascidos na primeira metade da década de 1930; uma segunda que, embora tenha, em média, nascido na segunda metade da década de 1930, ou seja, numa faixa de idade muito semelhante à do primeiro grupo, compõem-se por engenheiros arquitetos locais já graduados em Curitiba, pertencentes quase todos às primeiras duas ou três turmas do CAU UFPR e, uma terceira geração de arquitetos, nascida a

partir da segunda metade da década de 1940, que, embora educados pelas duas primeiras gerações, reagirá de forma distinta em relação aos problemas surgidos à partir de meados da década de 1970, tais como a crise de energia internacional, que se consolidaria na década de 1980.

Os irmãos Edison Morozowski (CAU UFPR/ 1969) e Everson Luiz Morozowski (CAU UFPR/ 1974), associados a Luiz Eduardo Perry (CAU UFPR/ 1974), que pertencem à essa 3ª geração, já foram aqui citados pelo projeto Sede Campestre da Associação dos Economistas do Paraná (1944), e pelo projeto premiado em 2º lugar (ex-aequo) no concurso para a sede da Terrafoto (1979).



Fig. 949: vista do canto noroeste do edifício, feito por grelha estrutural que se sobrepõe ao volume cilíndrico da escada.

Fig. 950: vista da base do edifício, constituída por subsolo semi-enterrado em pilotis.

Fig. 951: vista da fachada oeste do edifício, reservada para as partes de serviço do programa.

Os sinais de alterações na arquitetura do Grupo do Paraná, próprios dessa Fase de Dispersão, podem ser observados no Camboatá²⁶⁶, pequeno edifício residencial construído para três famílias.

O edifício situa-se em um pequeno lote (16m. X 25m.) próximo à esquina em ângulo aberto conformada pelas ruas Amintas de Barros e Sete de Abril, condição que lhe permite uma boa fachada sudeste.

Planejado de modo a extrair a maior área construída permitida pela legislação da região, os arquitetos idealizaram um prisma puro de base retangular descansado sobre pilotis, composto por um subsolo semi-enterrado para garagens, seis pavimentos subdivididos em três apartamentos duplex e, junto ao coroamento do edifício, um terraço com facilidades comuns.

O acesso dos moradores se dá pelo subsolo, que permanece totalmente aberto para os jardins circundantes. A estrutura ocorre mediante cinco naves transversais, e duas longitudinais. Escada e elevador ocupam as naves frontais, a fim de permitir que as partes nobres do edifício se abram para as melhores orientações, situadas nos flancos posteriores

do lote. O apartamento compreende, no nível inferior, áreas de estar, sacada, refeições e serviços e, no nível superior, os dormitórios, sacada e banheiros. O ritmo promovido pela discreta alternância das aberturas e sacadas confere novidade ao edifício, que se apresenta como uma caixa cúbica revestida por pastilhas de porcelana em cor vermelho-ferrugem e parapeitos em concreto aparente apicado. A fachada é complementada ainda pelos pranchões em madeira ipê, situados nas varandas.

Embora aqui exista a utilização do concreto aparente e o emprego da noção de massa e peso, não se vê, entretanto, uma expressão formal resultada de robustos sistemas estruturais, próprio da arquitetura da Escola Paulista, tão cara ao Grupo do Paraná. Em outras palavras, o Edifício Camboatá, mesmo dentro de suas limitações de escala, permite antever uma mudança de comportamento que indica um gradual abandono, por parte dos arquitetos mais jovens daquele grupo, de um receituário alinhado à arquitetura brutalista, em favor de outras expressões mais leves, duráveis e econômicas.

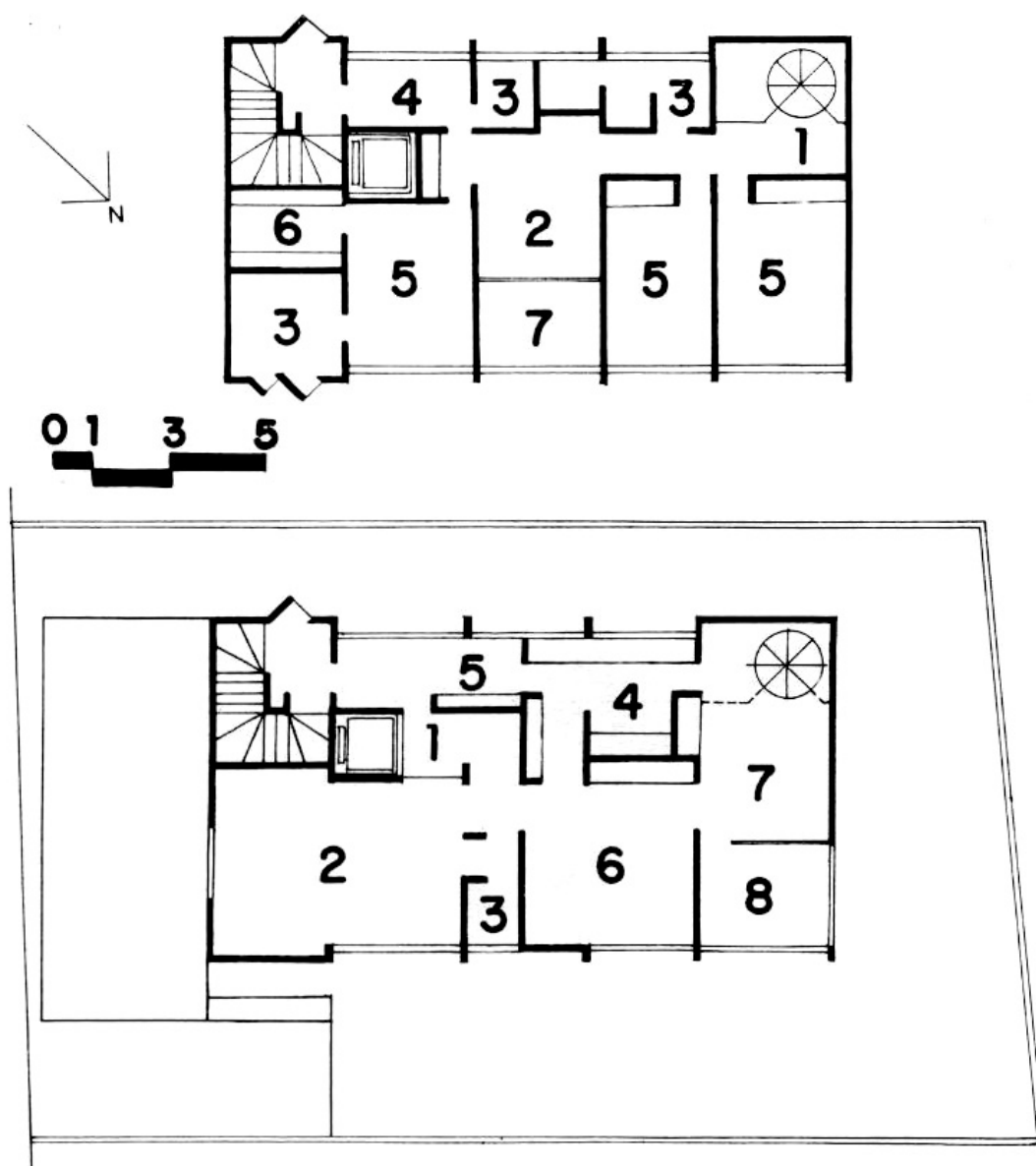


Fig. 952: Edifício Camboatá (1980): planta pavimento superior: 1) hall; 2) atelier; 3) banheiro; 4) quarto de empregada; 5) dormitório; 6) vestir; 7) sacada.

Fig. 953: Edifício Camboatá: planta pavimento térreo: 1) hall social; 2) estar social; 3) lavabo; 4) cozinha; 5) serviço; 6) refeições; 7) estar íntimo; 8) sacada.

17.24) CONCURSO SEDE DO CREA PARANÁ:.....1980

Curitiba, Rua Mateus Leme, Bairro Centro Cívico.

1º prêmio

Ariel Stelle (1944-)

Rubens Sançotene (1951-)

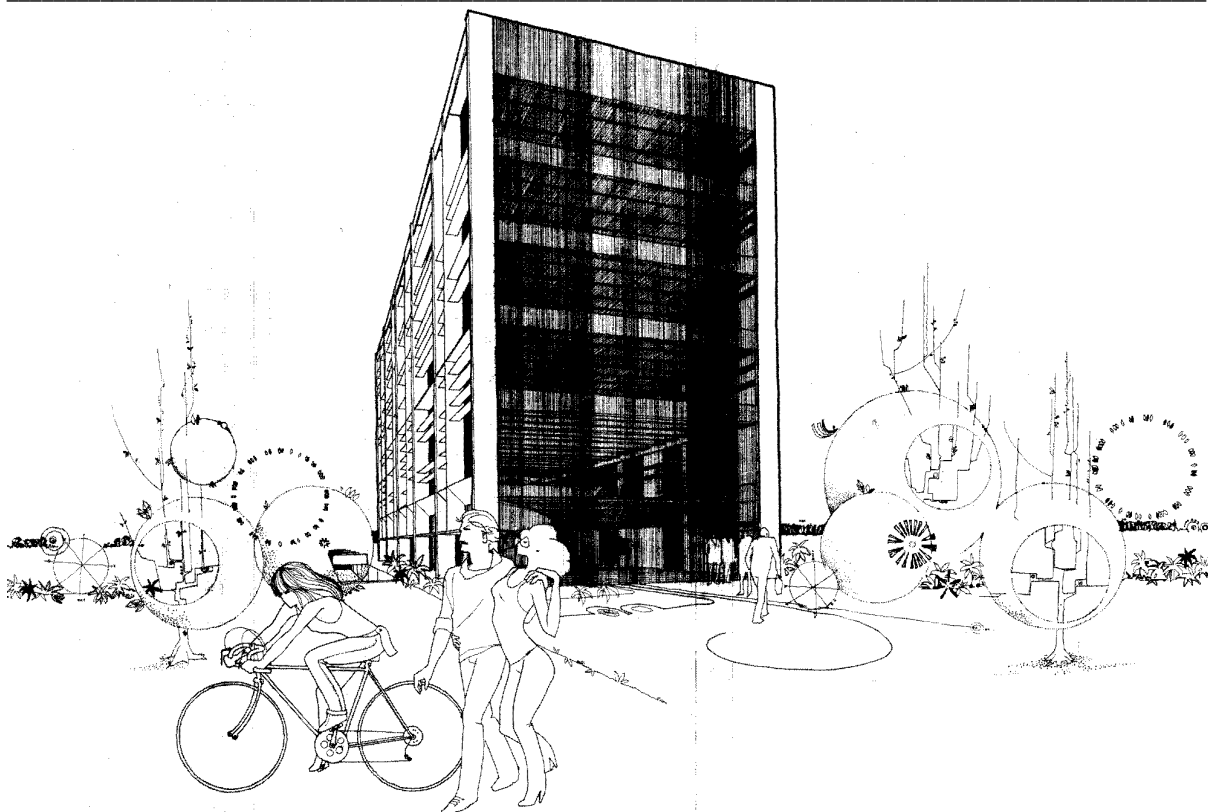


Fig.954: Sede CREA PR, perspectiva externa tomada a partir da Rua Mateus Leme.



Fig.955: foto aérea retirada do *Google Earth*, demonstrando a inserção do terreno e o aspecto geral do tecido urbano.

Fig.956: foto aérea retirada do *Google Earth* mostrando detalhes da Rua Mateus Leme e o terreno tipo de meio de quadra.

O CREA PR promove concurso de anteprojetos, em 1980, para seu edifício-sede, que deveria ser construído em terreno de sua propriedade, no Bairro Centro Cívico, próximo ao Centro de Curitiba. O Departamento Regional do IAB, que organizaria o concurso, estabeleceu por comissão julgadora os seguintes arquitetos: Lineu Borges de Macedo, José Genuino de Oliveira, Paulo Cesar Ramos Campos, Manoel Izidoro Coelho e Othelo Lopes Filho. A comissão era complementada ainda pelos engenheiros Wilson Picheth Gheur e

Aristides Athaíde Cordeiro, ambos representantes do CREA. A consultoria ficaria à cargo do arquiteto Sergio Scheinkmann.

O programa, que totalizava 6.000m.² de área útil, envolvia garagem coberta para veículos, auditório para 150 pessoas, salão para exposições, câmaras setoriais, atendimento geral ao público, diretoriais e presidência.

Com pequena frente para a Rua Mateus Leme (face oeste), o terreno tipo meio de quadra, sob a forma aproximada de um retângulo bastante alongado (1:4), apresentava desnível de cerca de 2,5 metros para os fundos do lote. A lateral mais ampla, portanto, voltava-se para o norte.

A comissão julgadora divulgou, no dia 02 de setembro de 1980, as seguintes premiações: 1º lugar: Ariel Stelle e Rubens Sanchoatene; 2º lugar: Carlos Emiliano França; 3º lugar: Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner. O júri concederia ainda uma menção honrosa para a equipe constituída por Luiz Forte Netto, Orlando Busarello, Dilva Busarello e Adolfo Sacaguti.

Ariel Stelle e Rubens Sanchoatene, que mantinham escritório de projetos em Curitiba e também atuavam como professores no Curso de Arquitetura e Urbanismo da Pontifícia Universidade Católica do Paraná. Ambos haviam sido premiados no concurso para a sede do BNDE DF, em 1973²⁶⁷, concurso que lhes renderia, juntamente com a equipe envolvida, o projeto para a nova sede do BNDES no Rio de Janeiro (1974).

O edifício sede do CREA PR²⁶⁸ apresenta-se sob a justaposição de dois volumes: um maior e transparente, que abriga as principais funções; e outro menor e opaco, em que se encontram as circulações verticais (duas escadas e dois elevadores), prumadas e sanitários.

O programa foi distribuído em oito níveis distintos: um subsolo para veículos; térreo com atendimento direto ao público; mezanino com saguão de exposições e auditório; quatro pavimentos tipo para os demais serviços (câmaras setoriais, diretoriais e presidência).

Com dimensões equivalentes a 11,25m. X 43,75m., o espaço do prisma maior surge mediante uma única nave longitudinal contraposta por cinco naves transversais menores. A estrutura do edifício se faz toda em concreto aparente. As lajes nervuradas protendidas descansam sobre um par de vigas laterais que, por sua vez, descarregam o peso contra pilares laminares em série, ortogonais ao corpo do edifício. Afastadas da caixa de vidro recuada e intercaladas contra os pilares expostos na fachada norte, vigas aleatórias agem como bloqueadores do sol. No hall, uma grande escada helicoidal em concreto aparente liga os usuários ao espaço público no mezanino.

O projeto premiado não foi construído e, muito recentemente, o CREA PR promoveu um terceiro concurso para uma nova sede, naquele mesmo terreno.

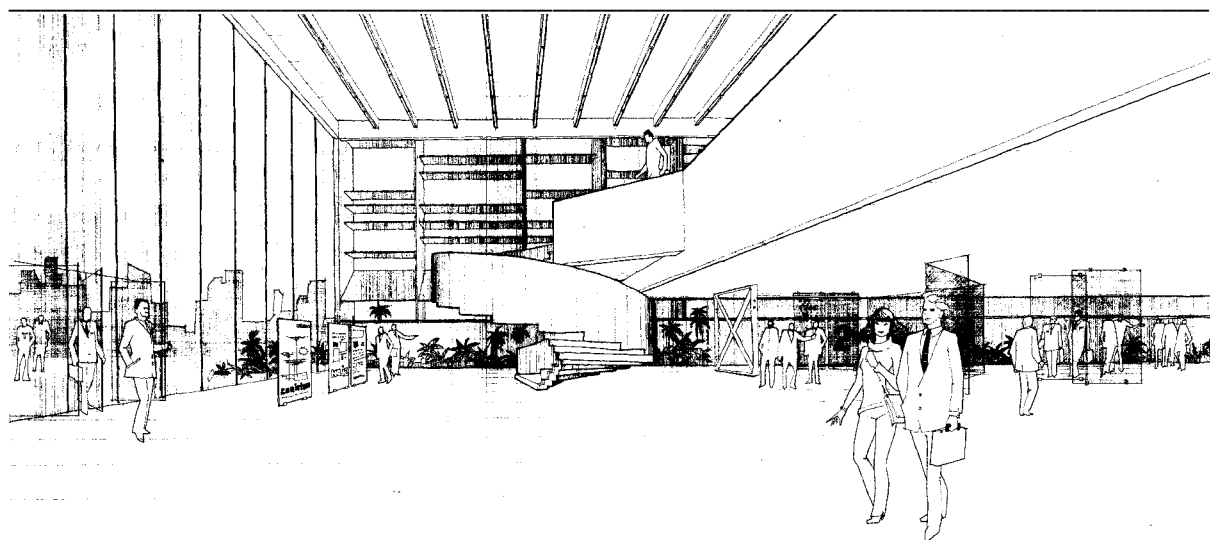


Fig.957: 1º prêmio concurso sede CREA PR; perspectiva do hall de entrada.

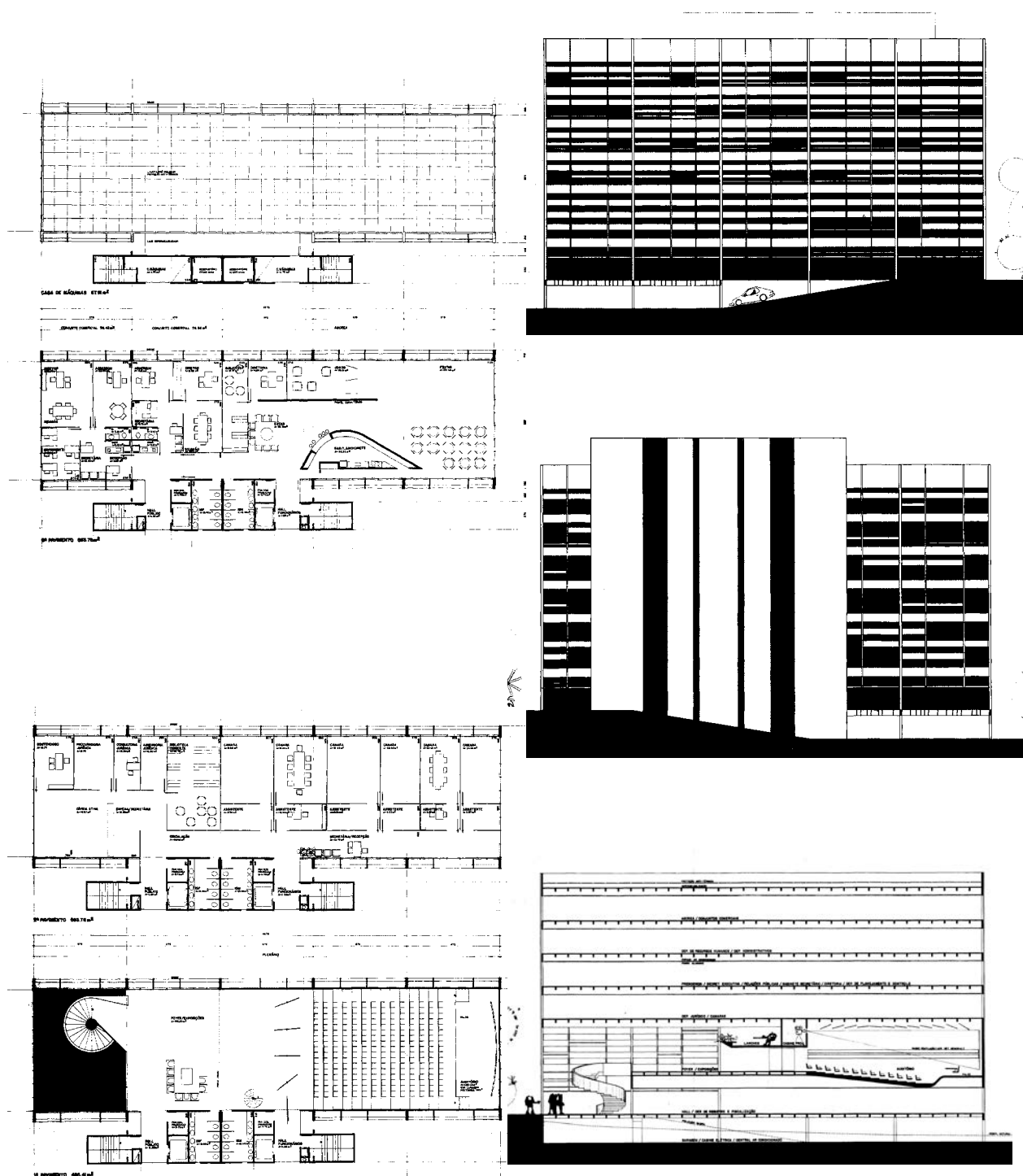


Fig. 958: 1º prêmio concurso sede CREA PR; planta tipo modular;
Fig. 960: 1º prêmio concurso sede CREA PR; planta 6º pavimento;
Fig. 962: 1º prêmio concurso sede CREA PR; planta pavimento tipo;
Fig. 964: 1º prêmio concurso sede CREA PR; planta mezanino.

Fig. 959: elevação norte;
Fig. 961: elevação sul;
Fig. 963: corte longitudinal;

NOTAS DA PARTE III

¹ Centro Cívico Estadual (1951), situado na Praça Nossa Senhora de Salatte, no Bairro Centro Cívico de Curitiba: arquitetos: David Xavier de Azambuja, Olavo Reidig de Campos, Flávio Amilcar Régis e Sérgio Rodrigues. David Xavier de Azambuja, embora graduado na ENBA do Rio de Janeiro e residente nesta cidade, era paranaense, sendo, portanto, o elo de ligação entre o Governo do Paraná (Bento Munhoz da Rocha Netto) e a equipe de arquitetos cariocas.

² A Casa Edgard Niclewicz (1978) será analisada mais afrente, na Fase de Dispersão.

³ ROCHA, Paulo Mendes da. Entrevista concedida a Fernando Serapião : “Paulo Mendes da Rocha: agora posso contar”. In: *PROJETODESIGN* Edição 316 Junho de 2006.

⁴ ROCHA, Paulo Mendes da. Opus Cit.

⁵ Para saber mais sobre Roberto Rossi Zuccolo, ler “UMA HISTÓRIA PARA SER CONTADA: A saga de Roberto Rossi Zuccolo, professor de todos os arquitetos modernos saídos do Mackenzie e alinhados com a escola paulista.” In: Revista Projeto Design, edição 350, abril de 2009.

⁶ PENTEADO, Fábio. “Entrevista concedida a Adilson Melendez e Fernando Serapião”. In: *PROJETODESIGN* Edição 290 Abril de 2004

⁷ PENTEADO, Fábio. “Entrevista concedida a Adilson Melendez e Fernando Serapião”. Opus cit.

⁸ PENTEADO, Fábio. “Entrevista concedida a Adilson Melendez e Fernando Serapião”. Opus cit.

⁹ Dados retirados do livro *Fábio Penteado: ensaios de arquitetura*. Penteado, Fábio. São Paulo, Empresa das Artes, 1998.

¹⁰ Parque do Ibirapuera (1951-1955): Oscar Niemeyer, Zenon Lotufo, Hélio Uchoa e Eduardo Kneese de Mello.

¹¹ Companhia Urbanizadora da Nova Capital do Brasil. “Criada em 1956, proposta em 19 de setembro e aprovada no dia 24 do mesmo mês, ela significou o passo final de todas as Comissões criadas desde o século XIX para a transferência da Nova Capital. Seus objetivos centravam-se no planejamento e construção da Nova Capital; nas negociações de posse e empréstimo de imóveis da área; e na coordenação de todos os projetos e obras necessárias para a construção da cidade”. Citado por Jeferson Tavares; em: “Cinquenta anos do concurso para Brasília: um breve histórico (1). Este texto é parte resumida do “Capítulo III – O Processo de Transferência da Nova Capital” da dissertação de mestrado *Projetos para Brasília e a cultura urbanística nacional*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo – EESC-USP, São Carlos, 2004. A dissertação trata do levantamento e da análise de todos os projetos para Brasília, incluindo as 06 primeiras propostas para a Nova Capital e a relação dos 26 projetos do Concurso de 1957.

¹² Francisco Petracco foi colega de Luiz Forte Netto desde os tempos de “científico”, cursado no colégio Dante Alighieri, em São Paulo. Passaram juntos no vestibular para a Faculdade de Arquitetura da Mackenzie, formando-se no mesmo ano.

¹³ Segundo depoimento de Joel Ramalho Júnior, concedido a esse autor em 03/10/2009, os projetos para o CRUSP foram realizados apenas por Kneese de Mello e Ramalho Júnior. Na época, Sidney de Oliveira era ainda estudante de arquitetura, curso que concluiria no final de 1961. Não procede, portanto, a inserção de Oliveira como co-autor do projeto do CRUSP, anotada no livro *Arquitetura Moderna Paulistana*, de Alberto Xavier, Carlos Lemos e Eduardo Corona. Vale lembrar que no concurso para a Assembléia Legislativa de São Paulo, ocorrido no mesmo ano de 1961, Sidney de Oliveira aparece, juntamente com os estudantes Roberto Gandolfi e Luiz Gobeth Filho, como colaborador da equipe de Kneese de Mello, e não como co-autor. Ver matéria veiculada na Revistas Acrópole nº273, 1961.

¹⁴ Este concurso entrou para a história da arquitetura ao não premiar nenhum dos projetos participantes, considerando-os insuficientes. No entanto citaria, sem ordem hierárquica, três projetos: Projeto A, de Francisco Petracco, Jon V. Maitrejean, Nelson Morse e Telésforo Cristofani; Projeto B: Eduardo Kneese de Mello, Joel Ramalho Júnior, Sidney de Oliveira e Fábio Canteiro; Projeto C: Abrão Sanovicz, Jorge Wilhelm, Paulo Zimbres e Miguel Juliano e Silva.

¹⁵ O concurso nacional para o Paço Municipal de Campinas foi publicado na Revista Acrópole nº230, dez. de 1957, pp. 43-49;

¹⁶ Fábio Penteado: ensaios de arquitetura.

¹⁷ PACHECO, Paulo Cesar Braga. *O Risco do Paraná e os Concursos Nacionais de Arquitetura: 1962-1981*. P. 162.

¹⁸ TAVARES, Jeferson. “50 anos do concurso para Brasília- um breve histórico (1)”. Em: Portal Vitruvius; Arqtextos nº086, texto especial 425, julho de 2007.

¹⁹ TAVARES, Jeferson. “50 anos do concurso para Brasília- um breve histórico (1)”. Em: Portal Vitruvius; Arqtextos nº086, texto especial 425, julho de 2007.

²⁰ Stamo Papadaki, além de ser professor da Universidade de Nova Iorque, também foi o responsável pela edição das primeiras obras de Niemeyer no exterior.

- ²¹ William Holford era assessor de Urbanismo do Governo Britânico, e um dos responsáveis pelo plano regulador de Londres. Holford também foi o planejador da capital da Rodésia.
- ²² André Sive, arquiteto francês conselheiro do Ministério da Reconstrução.
- ²³ FORTE NETTO, Luiz. Palestra do arquiteto para o evento “Memória do Arquiteto”, promovida pelo IAB/PR, em 31 de novembro de 1995.
- ²⁴ SERAPIÃO, Fernando. “Uma história para ser contada, a saga de Roberto Rossi Zuccolo”. In: Revista Projeto Design, edição nº 350, abril de 2009.
- ²⁵ Dados retirados da Revista Acrópole nº260, 1960, PP. 193-197.
- ²⁶ A Casa Mário Rangel (1968) é analisada no item 16.4, Fase de Crsitalização (1968-1972).
- ²⁷ A Estação Rebaixadora da Copel (1969) é analisada no item 16.9, Fase de Cristalização (1968-1972).
- ²⁸ A Escola Israelita Brasileira (1969) é analisada no item 16.14, Fase de Cristalização (1968-1972).
- ²⁹ A Casa Leo Grossman (1971) é analisada no item 16.18, Fase de Cristalização (1968-1972).
- ³⁰ Ambos os projetos são citados na Tese de Doutorado de Luiz Salvador Gnoato: *Arquitetura e Urbanismo em Curitiba. Transformações do Movimento Moderno*; FAUUSP, 2002.
- ³¹ XAVIER, Alberto. *Arquitetura Moderna em Curitiba*, p. 80.
- ³² Projeto premiado com a Grande Medalha de Ouro no 12º Salão Paulista de Arte Moderna, em 1961.
- ³³ Depoimento de Joel Ramalho Júnior concedido a esse autor em novembro de 2009.
- ³⁴ Citação retirada do texto “Setor Residencial da Cidade Universitária” apresentado na Revista Acrópole nº303 de fevereiro de 1964.
- ³⁵ Depoimento de Joel Ramalho Júnior concedido a esse autor em setembro de 2005.
- ³⁶ XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. *Arquitetura Moderna Paulistana*. P. 61.
- ³⁷ Depoimento de Joel Ramalho Júnior concedido a esse autor em novembro de 2009.
- ³⁸ Informações retiradas da Revista Acrópole nº273 de 1961, PP. 305 a 311.
- ³⁹ A Residência Edgard Niclewicz encontra-se analisada mais à frente, neste capítulo, na parte destinada à Fase de Cristalização: 1968- 1972.
- ⁴⁰ Residência Edgard Niclewicz, 1978, ver item 17.17, Fase de Dispersão.
- ⁴¹ A Casa Elza Berquó é analisada nesta tese, na Parte II, destinada ao estudo do Brutalismo Paulista.
- ⁴² PUNTONI, Álvaro (ed). *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. P. 138.
- ⁴³ Informações retiradas da Revista Módulo nº24, Rio de Janeiro, agosto de 1961, volume 5.
- ⁴⁴ No Concurso para o Euro Kursaal, em San Sebastian, na Espanha, em 1965, a equipe conformada por Forte Netto e irmãos Gandolfi, acrescida ainda de Jaime Lerner e Lubomir Ficinski Dunin ficaria em segundo lugar. Porém, com a constatação da inviabilidade do primeiro lugar, os paranaenses obtiveram o contrato para o desenvolvimento dos projetos. Na primeira fase do concurso para a sede da Petrobrás, em 1967, a equipe conformada Roberto Gandolfi, José Sanchotene e Abrão Assad classifica-se entre os cinco finalistas, vencendo a concorrência final no ano seguinte.
- ⁴⁵ José Maria Gandolfi, Luiz Forte Netto e Roberto Gandolfi. Abrão Assad, ainda estudante de arquitetura mas já formado na Belas Artes do Paraná, surge como escultor.
- ⁴⁶ Jaime Lerner, José Maria Gandolfi, Lubomir Ficinski Dunin, Luiz Forte Netto e Roberto Luiz Gandolfi.
- ⁴⁷ Lubomir Ficinski Dunin, Luiz Augusto Amora e Roberto Luiz Gandolfi.
- ⁴⁸ Abrão Assad, José Hermeto Palma Sanchotene e Roberto Luiz Gandolfi.
- ⁴⁹ Joel Ramalho Júnior, José Maria Gandolfi, Luiz Forte Netto e Vicente de Castro.
- ⁵⁰ Domingos Bongestabs, Jaime Lerner e Marcos Prado.
- ⁵¹ Netto, Luiz Forte. *Memória do Arquiteto*. Palestra proferida junto à sede do IAB PR, em 31 de novembro de 1995. (Transformada em texto).
- ⁵² Jaime Lerner foi Prefeito de Curitiba por três gestões, sendo a primeira destas por indicação política, ou seja, eleição indireta, e as duas restantes por eleição direta: 1971-1975; 1979-1983; 1989-1992.
- ⁵³ Note-se que Abrão Assad ainda não concluíra o Curso de Arquitetura, completando-o apenas em finais daquele mesmo ano (1967). Atua, portanto, como escultor, uma vez que possuía o título da EMBAP, Escola de Música e Belas Artes do Paraná.
- ⁵⁴ Note-se que, no livro *Arquitetura Moderna Paulistana*, de Alberto Xavier, Carlos Lemos e Eduardo Corona, o Hospital Militar de São Paulo comparece sob o número 105, mas demarcando somente a autoria de Ubirajara Gilioli. Joel Ramalho Júnior, em depoimento concedido a este autor, aponta que os projetos foram realizados mediante sua co-autoria, ao longo do ano de 1967. Porém, devido aos procedimentos de sua mudança para Curitiba, o acompanhamento da obra ficou por conta de Gilioli que, ao que parece, desconsiderou tal fato, ao conceder as informações à Xavier e equipe.
- ⁵⁵ CENIQUEL, Mário. *A Prática Arquitetônica Como Forma de Elaboração de Uma Crítica Arquitetônica: o Estudo da Operacionalidade de uma Metateoria*. P.103.
- ⁵⁶ Segundo depoimento de José Maria Gandolfi, concedido a esse autor em dezembro de 2009, o projeto foi realizado em sua casa, na cidade de São Paulo, uma vez que ainda não residia em Curitiba.

⁵⁷ José Maria Gandolfi não se recorda mais quais foram as outras equipes concorrentes, lembrando-se apenas de que eram de grandes centros como São Paulo e Rio de Janeiro.

⁵⁸ XAVIER, Alberto. *Arquitetura Moderna em Curitiba*, Obra nº15.

⁵⁹ XAVIER, Alberto; opus cit; Obra nº15.

⁶⁰ As plantas e cortes constantes nessa ficha foram cedidas pela arquiteta Michelle Schneider, que se encontra desenvolvendo dissertação de mestrado, junto à Faculdade Mackenzie, sobre o escritório *Forte & Gandolfi Arquitetos Associados*.

⁶¹ Ocorreram várias conversações entre o arquiteto e este autor, ao longo de 2008 e 2009.

⁶² Estas plantas e cortes não representam a verdade exata do projeto, uma vez que, em função da pouca definição das imagens existentes, contém partes complementadas segundo interpretações do autor.

⁶³ Citado por Alberto Xavier em *Arquitetura Moderna em Curitiba*, p. 17.

⁶⁴ Atelier 5: escritório de projetos suíço fundado em 1955, em Berna, por Erwin Fritz, Samuel Gerber, Rolf Hesterberg (1927-), Hans Hostettler (1925-) e Alfredo Pino (1932-). Entusiastas das idéias de Le Corbusier, o Condomínio Halen (1955-1961) pode ser entendido como um escalonamento da solução vertical verificada na Unidade de Habitação de Marselha (1947-1954).

⁶⁵ Dados retirados da Revista Acrópole nº310, Ano 26, setembro de 1964, pp. 27 -33.

⁶⁶ O “Plano de Avenidas” proposto pelo urbanista Alfred Agache foi aprovado pelo Decreto Lei nº23 de 5 de fevereiro de 1942. O Plano Diretor final foi entregue em 1943.

⁶⁷ O IAB PR foi inaugurado em agosto de 1963. Seu primeiro presidente foi Luiz Forte Netto, que permaneceu no cargo por quatro anos. Entre os componentes desta primeira gestão estava Armando Strambi, como 1º secretário, e Marcos Prado e Leo Grossman, como conselheiros. (fonte: Memória do Arquiteto: entrevista com Luiz Forte Netto; 31 de novembro de 1995).

⁶⁸ Dados retirados do livro “Curitiba Evolução Urbana”, de Luiz Armando Garcez, pp. 107 - 108.

⁶⁹ O Terminal do Portão, que após concluído serviria à outras funções, será analisado mais à frente, no capítulo destinado à Fase de Dispersão (1973-1981).

⁷⁰ Novo Dicionário Básico da Língua Portuguesa Folha/Aurélio.

⁷¹ Destruído pelos nazistas, o Monumento a Karl Liebknecht e Rosa Luxemburgo (1926), com seus elementos horizontais resolvidos como caixões que ora avançam ou retrocedem, faz parte do importante período em que Mies van der Rohe trabalha com paredes em tijolos à vista.

⁷² Este concurso internacional, que teve a participação de mais de 1400 arquitetos, foi realizado em duas etapas: eliminatórias em 1928 e final em 1931. Morales de Los Rios Filho foi integrante da delegação brasileira junto à banca de jurados.

⁷³ Sobre o assunto ler: Flávio de Carvalho e a volúpia da Forma; Flávio de Carvalho: arquitetura e expressionismo, ambos de Luiz Carlos Daher.

⁷⁴ Citado por Fábio Penteado em seu livro “Fábio Penteado: ensaios de arquitetura”, p.42.

⁷⁵ Dados retirados da Revista Arquitetura nº28, outubro de 1964.

⁷⁶ Segundo depoimento de José Maria Gandolfi fornecido a esse autor em novembro de 2009.

⁷⁷ A Praça 29 de Março será analisada mais a frente, neste mesmo capítulo.

⁷⁸ Segundo Luiz Armando Garcez: “o Plano Agache adotou um taxa de crescimento demográfico de 2,5% ao ano, mas o crescimento demográfico se acelerou para uma taxa de 7,5% ao ano no decênio 1950/1960”. Retirado do livro *Curitiba Evolução Urbana*, p. 97.

⁷⁹ A URBS compareceu à concorrência por meio de um convite especial, associada ao Instituto de Urbanismo da Universidade de São Paulo/ USP.

⁸⁰ Citado por GARCÊS, Luiz Armando; in: *Curitiba, Evolução Urbana*, p. 96.

⁸¹ GARCÊS, Luiz Armando. *Curitiba, Evolução Urbana*, p. 96.

⁸² A Serete França tinha por diretor-geral o engenheiro economista Bernard De La Rochefoucauld. O Diretor-gerente da Serete Brasil, naquele momento, era o engenheiro hidráulico Issac Milder.

⁸³ Oliveira, Dennison de. Curitiba e o mito da cidade modelo. p.48.

⁸⁴ Parte dos dados sobre a Casa Ayrton Araújo foi retirado do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier, p.20.

⁸⁵ Dados retirados do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier.

⁸⁶ As imagens e as plantas e elevações, constantes nessa ficha, foram cedidas pela arquiteta Michelle Schneider.

⁸⁷ Parte dos dados sobre a Casa Jacks Zitronenblatt foi retirado do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier, p.22.

⁸⁸ Na época do concurso a Província de Guizúcoa tinha cerca de 500.000 habitantes e San Sebastián 140.000.

⁸⁹ Pierre Vago (1910-2002) foi um dos fundadores da União Internacional dos Arquitetos (UIA) e Secretário Geral desta entidade por muitos anos. Vago permaneceu presidente honorário da UIA até sua morte. Também foi editor da revista *L'Architecture d'Aujourd'Hui*, em que, por meio de seus textos, acabaria por se tornar um

importante crítico internacional. Como arquiteto, destaca-se seu edifício habitacional construído no bairro *Hansaviertel* (1957), de Berlim. Fonte: *Wikipedia*.

⁹⁰ Ernesto Nathan Rogers (1909-1969) graduou-se arquiteto na Politécnica de Milão, em 1932. Neste mesmo ano cria, juntamente com Gian Luigi Banfi, Ludovico Belgiojoso e Enrico Peressutti o escritório de projetos BBPR. Entre seus projetos que mais se destacaram pode-se citar a Torre Velasca (1954), construída no centro histórico de Milão. Em sua linha de trabalho defendeu o Racionalismo Italiano. Entre 1953 e 1965 foi editor da revista *Casabella*.

⁹¹ Retirado da Revista *Casabella* nº299, 1965, pp.62-81.

⁹² Retirado de Revista *Acrópole* nº325, Fev. 1966, pp.34-38.

⁹³ Este projeto, bem ao gosto das megasestruturas do início da década de 1960, aparece ilustrado no livro de Justus Dahinden: *Estructuras Urbanas para el Futuro*, pp.142 e 143.

⁹⁴ Em “O Risco do Paraná e os Concursos Nacionais de Arquitetura: 1962-1981”, dissertação de Mestrado prestada por Paulo Cesar Braga Pacheco junto à UFRGS/PROPAR, em 2004, encontram-se os seguintes números de trabalhos analisados pela banca de jurados, para cada concurso: 1) 1959/ Concurso Sede do Jockey Clube de São Paulo (Largo do Ouvidor) (SP): **10** trabalhos analisados; 2) 1961/ Concurso Sede Assembléia Legislativa de São Paulo (SP): **46** trabalhos analisados; 3) 1962/ Concurso Instituto Educacional Seminário Concórdia (RS): **16** trabalhos analisados; 4) 1963/ Concurso Sede do Clube XV de Santos (SP): **43** trabalhos analisados; 5) 1964/ Concurso Centro Comercial do Portão (PR): **20** trabalhos analisados; 6) 1964/ Concurso Monumento à Fundação de Goiânia (GO): **15** trabalhos analisados; 7) 1966/ Concurso Sede Tênis Clube de Presidente Prudente (SP): **21** trabalhos analisados; 8) 1966/ Concurso Teatro Municipal de Campinas (SP): **29** trabalhos analisados; 9) 1967/ Concurso Departamento de Segurança Pública (DF): **46** trabalhos analisados; 10) 1967/ Concurso Mercado Municipal de Porto Alegre, Centro (RS): **24** trabalhos analisados; 11) 1967/ Concurso Sede da Petrobras (GB): **32** trabalhos analisados; 12) 1968/ Concurso Secretaria de Agricultura do Estado de São Paulo (SP): **20** trabalhos analisados; 13) 1968/ Concurso Biblioteca Central da Bahia (BA): **69** trabalhos analisados; 14) 1969/ Concurso Hotel de Turismo em Juazeiro (BA): **43** trabalhos analisados; 15) 1969/ Concurso: Pavilhão do Brasil Exposição Internacional de Osaka (JAPÃO): **83** trabalhos analisados; 16) 1970/ Concurso Estádio de Futebol do Paraná (Pinheirão) (PR): **16** trabalhos analisados; 17) 1973/ Concurso Sede BNDE (DF): **48** trabalhos inscritos; 18) 1976/ Concurso Terminal Rodoviário de Florianópolis (SC): **33** trabalhos analisados; 19) 1977/ Concurso Centro de Convenções do Estado de Pernambuco (PE): **31** trabalhos inscritos; 20) 1978/ Concurso Sede do CREA São Paulo (SP): **116** trabalhos inscritos; 21) 1978/ Concurso Sede SBPC (SP): **70** trabalhos inscritos; 22) 1979/ Concurso Sede da Terrafoto (SP): **36** trabalhos inscritos; 23) 1980/ Concurso Sede CREA Paraná (PR): **34** trabalhos inscritos; 24) 1981/ Concurso Reurbanização do Vale do Anhangabaú (SP): **94** trabalhos inscritos; 25) 1985/ Concurso Sede SESC Nova Iguaçu (RJ): **62** trabalhos inscritos; 26) 1987/ Concurso Paço Municipal de Votorantim (SP): **68** trabalhos inscritos; 27) 1987/ Concurso IV Prêmio Brasilit (BA): **196** trabalhos analisados; 28) 1989/ Concurso Igreja Matriz de Cerqueira Cesar (SP): **121** trabalhos analisados; 29) 1991/ Concurso Museu de Arte de Belo Horizonte (MG): **120** trabalhos analisados; 30) 1996/ Concurso 1º Centro de Formação Profissional SENAR (SP): **128** trabalhos inscritos.

⁹⁵ Dados retirados da Revista *Acrópole* nº327, abril de 1966; e Revista *Arquitetura* nº52, outubro de 1966.

⁹⁶ No concurso para o Ginásio do Clube Atlético Paulistano, realizado em São Paulo, em 1958, Forte e Gandolfi formaram equipe com Pedro Paulo de Mello Saraiva.

⁹⁷ No concurso para a sede do Harmonia Clube de Tênis, realizado em São Paulo, em 1959, Forte e Gandolfi formaram equipe com Fábio Penteadó.

⁹⁸ Os dados sobre a Casa Virgil Trifan foram retirados do livro “Arquitetura Moderna em Curitiba”; p. 28.

⁹⁹ Diferentemente do Ed. Itália e do Ed. Barão do Serro Azul, que conformam faces curvas junto ao alinhamento predial, o Ed. Veneza tem sua fachada curva direcionada para o interior do lote de meio de quadra.

¹⁰⁰ No ano de 1956 a prefeitura constituiu uma Comissão de Zoneamento com missão de informar o uso dos terrenos a serem edificadas, bem como decidir sobre os casos duvidosos e apreciar os recursos apresentados. Foi estabelecido um Plano Piloto de Zoneamento o qual, além dos usos proibidos e permitidos em determinados setores, introduziu uma nova conceituação de uso permissível mediante prévio parecer da Comissão de Zoneamento, a qual tinha autoridade para decidir nos casos de pedidos de novos usos não previstos. A Comissão atuou em caráter provisório até 1960, quando a Lei nº 1875 aprovou o Plano de Zoneamento de Uso e sua regulamentação. A Lei nº 1875 dividiu o município em zonas de uso classificadas em residencial, comercial, industrial e rural, representadas em um mapa denominado Plano Piloto de Zoneamento.

¹⁰¹ A Lei nº 1875 de 30 de março de 1960 estabeleceu ainda dois controles denominados “Taxa de Ocupação” e “Índice de Ocupação”, este último definido como a área máxima de terreno para uma unidade de habitação, importante para se controlar a densidade habitacional. O Índice de Ocupação foi posteriormente abandonado e foi introduzido na legislação o “Coeficiente de Aproveitamento”, que fixa a área total de construção no terreno e limita o volume ou a altura da edificação, mas não controla o número de unidades habitacionais autorizadas em determinado terreno, dado importante para o controle da população das unidades de vizinhança.

Graças a este mecanismos, Curitiba conseguiu administrar a dinâmica do uso do solo sem a camisa de força e a rigidez dos usos proibidos e permitidos, como uma válvula de escape impedindo pressões e injustiças.

¹⁰² Em 1967, um ano depois do Clube Curitibano, os arquitetos Jorge Wilhelm e Miguel Juliano e Silva também utilizariam uma cúpula sob a técnica das cascas plissadas. Trata-se do projeto para o Palácio de Convenções do Parque Anhembi, construído na cidade de São Paulo. Ali, a cobertura plissada do grande auditório (3.500 lugares), que atinge 65,0 metros de diâmetro, apresenta 10 cm. de espessura e descansa contra dois anéis, um situado no topo, que trabalha à compressão, e outro localizado na base, executado em concreto protendido, que trabalha à tração. Esta obra está contida no livro *Arquitetura Moderna Paulistana*, de Alberto Xavier, Carlos Lemos e Eduardo Corona.

¹⁰³ XAVIER, Alberto. *Arquitetura Moderna em Curitiba*, obra.23.

¹⁰⁴ XAVIER, Alberto. *Arquitetura Moderna em Curitiba*, obra.24.

¹⁰⁵ Situado no Bairro Centro Cívico, o edifício Lydio Paulo Bettega, projetado por Rubens Meister, em 1962, serve de sede à Federação das Indústrias do Estado do Paraná e ao Departamento Regional do SESI.

¹⁰⁶ O projeto da TV Paraná Canal 6, de Lubomir Ficinski Dunin, coincide com o período em que foi realizado o concurso internacional Euro Kursaal (1965), elaborado pela equipe que, além do próprio Dunin, contava com Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi e Jaime Lerner. Algumas semelhanças entre os dois projetos podem ser facilmente identificadas, como por exemplo, o sistema estrutural baseado em pórticos planos paralelos, em concreto aparente, criados de modo a proporcionar amplos balanços laterais.

¹⁰⁷ XAVIER, Alberto. *Arquitetura Moderna Em Curitiba*. Obra 31.

¹⁰⁸ Dados retirados da Revista Acrópole nº328, ano 28, maio de 1966.

¹⁰⁹ Revista *Arquitetura*, nº49, julho de 1966.

¹¹⁰ Giedion, Sigfried. *Espacio, Tiempo e Arquitectura (El futuro de una nueva tradición)*, p.XXIX.

¹¹¹ Após o golpe de 1964, Sereno Chaise, então prefeito de Porto Alegre, teria seus direitos políticos cassados pela ditadura militar. Assumiria Célio Marques Fernandes, então Presidente da Câmara de Vereadores, que permaneceria no cargo de 1965 a 1969.

¹¹² O Mercado Público de Porto Alegre, que foi projetado pelo engenheiro Frederico Heydtmann, em 1891, teve suas obras concluídas em 1896. Em estilo neoclássico e organizado sob a forma de um quadrilátero, o mercado foi inicialmente construído com apenas um pavimento e quatro torreões, um em cada esquina. Em 1912 foi construído o segundo pavimento para abrigar escritórios comerciais e repartições públicas. O edifício passou por incontáveis modificações arquitetônicas e sobreviveu à incêndios (1912, 1976 e 1979), enchentes (1941) e ameaças de demolição.

¹¹³ Em 1944, a Viação Férrea do Rio Grande do Sul (VFRGS) realizou um concurso nacional de projetos para sua nova sede administrativa. O terreno proposto estava localizado na recentemente aberta Av. Farrapos esquina com Rua Barros Cassal. O projeto de Affonso Eduardo Reidy e Jorge Machado Moreira foi o vencedor da competição.

¹¹⁴ Dados retirados da Revista Acrópole nº339, maio de 1967 e Revista *Arquitetura* nº62, agosto de 1967.

¹¹⁵ ZEIN, Ruth Verde. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista: 1953-1973*.

¹¹⁶ A primeira turma do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR, inaugurado em 1962, foi destinada exclusivamente a engenheiros civis. Uma vez que foram dispensados das disciplinas básicas iniciais, o curso resumiu-se aos três últimos anos. Esta turma especial, portanto, graduou-se em 1964. As aulas eram ministradas à noite, uma vez que a maior parte dos alunos já se encontrava empregada no mercado de trabalho.

¹¹⁷ Joel Ramalho Júnior, o 4º arquiteto paulista imigrado para Curitiba, chegaria à cidade apenas no final de 1967, ou seja, após o concurso para a sede do Departamento Federal de Segurança Pública.

¹¹⁸ Luiz Forte Netto foi presidente do IPPUC entre 1967 e 1969.

¹¹⁹ Jaime Lerner foi presidente do IPPUC entre 1969 e 1970. Deixa precocemente o cargo devido a desentendimentos com o Prefeito Omar Sabag, relacionados ao projeto da Rodo-ferroviária de Curitiba.

¹²⁰ Dados retirados da Revista *Arquitetura* nº60, 1967, e da Revista Acrópole nº339, maio de 1967.

¹²¹ O terreno, sito à Av. Presidente Vargas entre as ruas da Conceição e Rua dos Andradas (Lote 1/ quadra 10B), era de propriedade da Petrobrás.

¹²² Os nomes dos responsáveis pelos trabalhos selecionados, que aparecem entre parentes, permaneceram ocultos durante todo o processo de julgamento, sendo conhecidos pela comissão apenas após seu término. Estão revelados aqui a fim de uma melhor compreensão sobre quais autores mais se aproximaram dos critérios ali estabelecidos.

¹²³ Segundo afirma Mário Ceniuel, em *A Prática Arquitetônica como Forma de Elaboração de uma Crítica Arquitetônica. O estudo de uma operacionalidade de uma metateoria* “A localização escolhida (Av. Presidente Vargas) apresentava desde o Plano Agache uma regulamentação (vigente até hoje) que obrigava a manter uma galeria coberta contínua ao longo da calçada, estabelecendo um verdadeiro ‘palafita’ na frente dos edifícios. É fato que dito aspecto urbanístico prejudicaria a leitura ‘monumental’ do acesso mais nobre sobre a Avenida,

portanto o júri estabeleceu um critério (por muitos atribuído à Artigas) de primeira seleção, eliminando todos aqueles projetos que seguissem à risca dita regulamentação”.

¹²⁴ Luis Augusto de Araújo Amora complementa a equipe de arquitetos (Lubomir Ficinski Dunin e Roberto Martins de Albuquerque) que projetou o Edifício Rio de Janeiro.

¹²⁵ A sede da Academia de Polícia Militar do Paraná, construída junto ao Bairro do Guatupê, em Curitiba, em 1968, teve também a co-autoria do arquiteto Vicente de Castro.

¹²⁶ O Pavilhão da Piscina do Clube Curitibano, construído em 1969, no Bairro do Água Verde, em Curitiba, apresenta os seguintes autores: Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Vicente de Castro, Orlando Busarello e Dilva Busarello.

¹²⁷ O edifício Mikare Thá, construído em Curitiba, em 1972, foi projetado por: Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi e Vicente de Castro.

¹²⁸ Concurso Hotel de Turismo em Juazeiro, Bahía (1969): 1º lugar: Alfred Willer, Oscar Mueller e José Sanchotene; 5º lugar: Roberto Luiz Gandolfi.

¹²⁹ Concurso Parque de Exposições Agroindustriais do Rio Grande do Sul (1969): 2º lugar: Joel Ramalho Júnior, Luiz Forte Netto e Roberto Luiz Gandolfi; menção honrosa: Alfred Willer, Oscar Mueller e José Sanchotene.

¹³⁰ Concurso Nacional Estádio de Futebol do Pinheirão, Curitiba, 1970: 1º lugar: Alfred Willer, Oscar Mueller e José Sanchotene; 2º lugar: Luiz Augusto Amora, Lubomir Ficinski Dunin e Roberto Martins de Albuquerque; 3º lugar: Joel Ramalho Júnior, José Maria Gandolfi, Luiz Forte Netto, Roberto Luiz Gandolfi e Vicente de Castro.

¹³¹ Concurso Banco do Brasil de Caxias do Sul, RGS, 1970: 1º lugar: Joel Ramalho Júnior, José Maria Gandolfi, Luiz Forte Netto, Roberto Luiz Gandolfi e Vicente de Castro; 2º

¹³² A equipe paranaense premiada é constituída pela equipe original de Roberto Luiz Gandolfi, Abrão Assad e José Sanchotene, acrescida ainda de Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi e Vicente de Castro. Há três equipes de São Paulo: 2º lugar: David Ottoni e Dácio Ottoni; 3º lugar: Paulo de Mello Bastos; 5º lugar: Manoel R. de Siqueira Figueiredo e Noêmio Xavier. Há ainda uma equipe do Rio Grande do Sul, classificada em 4º lugar: Miguel Pereira e Ivan Mizoguchi.

¹³³ Dados retirados da Revista Acrópole nº354, setembro de 1968; e da Revista Arquitetura nº74, agosto de 1968.

¹³⁴ Segundo atesta o arquiteto Manoel Coelho, a Escola de Música e Belas Artes do Paraná “Era o universo dos grandes mestres, espaço de Theodoro De Bona, Guido Viaro, Botteri, David Carneiro, Barontini, Fernando Carneiro, Waldemar Lopes... Na música, padre Penalva, Bento Mossurunga, Henriqueta Penido Garcez Duarte, Bianca Bianchi, os Frank... Todos “deuses” daquele universo que era a EMBAP”. Retirado do texto *Manoel Coelho e as digitais de Curitiba*, de Aroldo Murá G. Haygert.

¹³⁵ Trecho retirado do livro *Affonso Eduardo Reidy*, Editorial Blau e Fundação Lina Bo e P. M. Bardi, p.116.

¹³⁶ Comissão Julgadora: arq. João Batista Vilanova Artigas (representante IAB Nacional); arq. Hélio Ribas Marinho (representante da Secretaria de Viação e Obras da Guanabara); eng. arq. Mauro Ribeiro Viegas (representante do Clube de Engenharia); arq. Ernani de Vasconcellos (representante IAB GB); arq. Lucas Meyerhofer (representante IAB GB); eng. Ruy Guaraná (representante da Petrobrás); eng. Antônio Tinoco Netto (representante da Petrobrás).

¹³⁷ Viu-se, na 1ª fase do concurso para a sede da Petrobrás que Vilanova Artigas comparece apenas à primeira das três reuniões promovidas pela comissão julgadora para a escolha dos cinco trabalhos finalistas. No entanto, há documentos que comprovam não só o envio de seus votos, por escrito, como também suas subseqüentes assinaturas às atas emitidas pela comissão. Até onde essa pesquisa pode comprovar, o mesmo parece não ter ocorrido na segunda fase, uma vez que não se reconhece a assinatura do arquiteto na ata final.

¹³⁸ Também situado na Av. República do Chile, na Esplanada do Santo Antônio, o edifício sede do Banco Nacional de Habitação (BNH) foi projetado, em 1968, pelos arquitetos Haroldo Cardoso de Oliveira e Rogério Marques de Oliveira. Apresenta-se segundo duas lâminas de base retangular, deslocadas e contrapostas, separadas pelo volume opaco que abriga o núcleo central de escadas e elevadores. O BNH foi extinto em 1986.

¹³⁹ A catedral teve suas obras iniciadas em 1964, sendo inaugurada em 1972.

¹⁴⁰ As informações e imagens aqui veiculadas foram retiradas do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier; (obra nº41).

¹⁴¹ A 2ª fase do concurso para a sede da Petrobrás, no Rio de Janeiro, ocorrida em 1968, foi vencida por equipe paranaense constituída pelos seguintes arquitetos: Roberto Luiz Gandolfi, José Sanchotene e Abrão Assad, que fizeram parte da 1ª fase do concurso, e Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi e Vicente de Castro, anexados à equipe para a disputa final.

¹⁴² As informações técnicas e as imagens aqui veiculadas foram retiradas do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier (obra nº42).

¹⁴³ As informações e imagens contidas aqui foram retiradas da Revista Arquitetura nº77, de Novembro de 1968. Pp. 14-20.

¹⁴⁴ Citação retirada da Revista Arquitetura nº77, de novembro de 1968, p.14.

¹⁴⁵ Citação retirada da Revista Arquitetura nº77, de novembro de 1968, p.14.

¹⁴⁶ Citação retirada da Revista *Arquiteto* nº77, de novembro de 1968, p.14.

¹⁴⁷ Citação retirada da Revista *Arquiteto* nº77, de novembro de 1968, p.17.

¹⁴⁸ As informações e imagens existentes nesta ficha foram retiradas da Revista *Acrópole* nº371, março de 1970; pp. 21-30.

¹⁴⁹ Alfred Willer, que também participaria do corpo docente do CAU UFPR, defenderia, em 1981, dissertação de Mestrado na *University College of London*, Inglaterra.

¹⁵⁰ A Vila Nossa Senhora da Luz, com 2.100 moradias e com população de cerca de 11.000 habitantes, foi inaugurada em 13 de novembro 1966, oportunidade em que esteve presente o Presidente Humberto Castelo Branco. Tratava-se do início do processo de desfavelamento proposto pelo regime militar, a partir de 1964.

¹⁵¹ A sociedade entre Roberto Luiz Gandolfi e José Hermeto Palma Sanhotene destacou-se, entre outros, por três projetos, dois deles resultados em obra construída: o primeiro destes é o Edifício-Sede do Tribunal de Contas do Estado do Paraná (1967), construído ao lado do Palácio do Governo, no Centro Cívico de Curitiba; o segundo foi o projeto classificado entre os cinco finalistas da 1ª Fase do Concurso para a Sede da Petrobrás, no Rio de Janeiro (1967), proposta que, mediante alteração de lugar e programa e, sob equipe que integraria ainda Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Vicente de Castro e Abrão Assad, venceria a 2ª Fase; o terceiro destinou-se ao concurso para a Biblioteca Central da Bahia, projeto que conquistaria o 3º lugar.

¹⁵² As plantas do Hotel de Juazeiro, relativas ao Projeto vencedor, foram retiradas de: GNOATO, L. Salvador. *Arquitetura e urbanismo de Curitiba – transformações do movimento moderno*. Tese de Doutorado. São Paulo, FAU-USP, 2003.

¹⁵³ Citado pelo “Guia Quatro Rodas” de Turismo.

¹⁵⁴ Revista *Acrópole* nº301, maio de 1969.

¹⁵⁵ Excerto retirado da ata do júri, citada em matéria denominada “Pavilhão do Brasil na Expo 70”, da Revista *Acrópole* nº361, de maio de 1969; pp.13- 20.

¹⁵⁶ Zein, Ruth Verde. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. P. 182.

¹⁵⁷ A contemporaneidade do projeto para a TV Paraná Canal 6, de Lubomir Ficinski Dunin e, o projeto para o concurso Euro Kursaal, também ocorrido em 1965, pode explicar a semelhança do sistema estrutural adotado nos dois partidos, ou seja, pórticos planos e paralelos organizados de modo a permitir apartamento elevado e amplos balanços laterais.

¹⁵⁸ Algumas das informações e imagens citadas nessa ficha foram retiradas do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier; obra nº 46. Outros dados foram conquistados em entrevista com o arquiteto Lubomir Ficinski Dunin, concedida a esse autor, em setembro de 2009.

¹⁵⁹ Ruth Verde Zein, em sua Tese de Doutorado *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*, aponta a obra de Marcel Breuer, deste período de 1955 a 1965, como uma possível influência para a arquitetura moderna brasileira; p. 188-189.

¹⁶⁰ Os dados e imagens contidos nessa ficha foram retirados do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier; obra 48.

¹⁶¹ A laje de cobertura foi protegida das águas pluviais não por meio de uma camada de impermeabilização (mantas asfálticas), mas por um telhado de duas águas em chapas metálicas onduladas, técnica que obrigou a confecção de uma platibanda periférica em concreto aparente.

¹⁶² O primeiro presidente do IAB PR foi Luiz Forte Netto, em 1963. Até então havia apenas um delegado do IAB, o arquiteto Ernesto Guimarães Máximo, que projetara a Casa do Estudante Universitário, no Passeio Público. Em seu depoimento em “Memória do Arquiteto”, concedido em 31 de novembro de 1995, Forte descreve como foi a fundação do departamento do IAB PR, em tempos em que eram raros os arquitetos, em Curitiba: “E, já naquela época muito ‘metidos’, resolvemos transformar esta delegacia (IAB) num departamento. Como havia muita ligação com o pessoal do IAB nacional, que naquele tempo era comandado pelo grupo de São Paulo, conseguimos que o Paraná tivesse a possibilidade de criar um departamento do instituto. Criamos uma diretoria. Havia mais cargos que arquitetos: o Armando (Strambi) era secretário, e ele fez a primeira ata, a ata de criação do Departamento do IAB Paraná. Sete pessoas assinaram a ata. Foi em agosto de 1963”.

¹⁶³ Os dados e imagens apresentados nesta ficha foram retirados do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier, obra nº47.

¹⁶⁴ A antiga Estação Rodoviária de Curitiba, situada na Rua João Negrão, foi projetada por Rubens Meister, em 1957. No entanto, devido à explosão populacional da cidade, logo se mostrou insuficiente para atender a demanda de passageiros. Após a inauguração da Rodoferroviária, em 1972, foi transformada em terminal dos ônibus que atendem a região metropolitana de Curitiba, sendo então denominada de Terminal do Guadalupe.

¹⁶⁵ Antes de pertencer à RFFSA, a área abrigou, no início do séc. XX, uma usina termoelétrica, denominada Usina Elétrica do Capanema. O nome se devia ao fato da usina estar situada sobre as antigas terras do Barão de Capanema. O empreendimento pertencia ao alemão José Hauer. Em 1910 as instalações foram vendidas para uma empresa francesa que, em 1913, inaugurou um serviço de bondes elétricos. A área foi, em meados do século

XX, adquiridas pela União que, ali instalou as oficinas da RFFSA (dados retirados do Wikipedia “Rodoferroviária de Curitiba”.

¹⁶⁶ Segundo depoimento de Joel Ramalho Júnior, a este autor, proferido em 10/09/2010, Lerner irritou-se pelo fato do Prefeito Sabbag ter contratado outro projeto, junto a Meister, sem nem ao menos ter se interessado em conhecer a solução proposta pelo IPPUC. Ramalho Júnior, na época, era funcionário do IPPUC e dedicava-se, então, justamente a desenvolver o projeto daquele terminal intermodal.

¹⁶⁷ Neste edifício hoje se encontra instalado a URBS.

¹⁶⁸ Meister jamais perdoaria Lerner pela intromissão em suas definições para a Rodoferroviária.

¹⁶⁹ Parte das informações e imagens utilizadas nesta ficha foram retiradas do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier.

¹⁷⁰ O segundo projeto para o Euro Kursaal, em 1972, e o concurso para a sede do BNDE DF, em 1973, são exemplos disso.

¹⁷¹ Desde o início de suas atividades, no Bairro Água Verde, o Clube Curitibano vem expandindo suas fronteiras, por meio da compra de lotes vizinhos. Nos lotes acima mencionados, que faziam frente para a Av. Getúlio Vargas, hoje encontram-se as quadras de tênis. A própria ruazinha citada também não mais existe, uma vez que, após a compra dos lotes vizinhos, foi incorporada à área do clube.

¹⁷² Segundo consta em arquivos do IAB, o presidente do IAB Nacional, em 1970, era o arquiteto gaúcho Claudio Araújo.

¹⁷³ Os desenhos aqui presentes relativos a esse projeto foram cedidos pelo arquiteto José Maria Gandolfi.

¹⁷⁴ Os desenhos aqui presentes relativos a esse projeto foram cedidos pelo arquiteto Sergio Scheinkmann.

¹⁷⁵ Os desenhos aqui presentes relativos a esse projeto foram cedidos pelo arquiteto Manoel Coelho..

¹⁷⁶ Os arquitetos Luiz Forte Netto, Roberto Gandolfi e Joel Ramalho Júnior, além de atuarem em seus escritórios de projeto, também atuavam como professores do CAU UFPR, ministrando aulas em diferentes anos da disciplina Composição (Projeto de Arquitetura).

¹⁷⁷ Em ambos os concursos com a participação de Vicente de Castro.

¹⁷⁸ No concurso para o Parque de Exposições Agro Industriais do Rio Grande do Sul, ocorrido para uma área do município de Esteio, próximo a Porto Alegre, em 1969, a equipe de Alfred Willer, José Sanchotene e Oscar Mueller ficariam com uma menção honrosa.

¹⁷⁹ Segundo depoimento do arquiteto José Maria Gandolfi, concedido a este autor em setembro de 2010, os proprietários da esquina se recusaram a vendê-la (e o edifício ali existente) ao Banco do Brasil, decisão que resultou no terreno de duas frentes, em forma de “L”.

¹⁸⁰ Parte dos dados e das imagens aqui constantes foram retirados da Revista Acrópole nº382, março de 1971; pp.31-39.

¹⁸¹ Carlos Porto realizaria, em 2006/2007, o projeto do Estádio Olímpico João Avelange, também conhecido como Engenhão, no Rio de Janeiro. O estádio, que foi construído no antigo terreno da Rede Ferroviária Federal, no Bairro Engenho de Dentro, tem capacidade para 46.000 pessoas.

¹⁸² Concurso para a sede do Tênis Clube de Presidente Prudente (1966): 2º prêmio para Luiz Forte Netto e José Sanchotene.

¹⁸³ O projeto do Ginásio do Círculo Militar, construído em Curitiba em 1966, foi realizado por: Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi e Vicente de Castro. Na ocasião, José Sanchotene cursava o último ano do CAU UFPR e atuava como estagiário na Forte & Gandolfi Arquitetos Associados, tendo, portanto, participado das discussões que envolveram a solução do ginásio esportivo.

¹⁸⁴ Citação retirada da Revista Acrópole nº382, março de 1971; pp 31-39.

¹⁸⁵ De acordo com os últimos censos do IBGE, Curitiba apresenta hoje uma taxa média de crescimento populacional de 1,7% ao ano.

¹⁸⁶ Numa proporção direta, o estádio seria capaz de acomodar um em cada quatro habitantes da cidade.

¹⁸⁷ Estudos recentes elaborados por especialistas, com base nas novas determinações da FIFA, estimam que a cidade poderia ser bem atendida com um estádio para cerca de 45.000 pessoas.

¹⁸⁸ O projeto da Estação Rebaixadora da Copel (1969) foi realizado em parceria com Winston Ramalho.

¹⁸⁹ Os dados e imagens veiculados nessa ficha foram retirados do livro *Arquitetura moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier, obra nº52.

¹⁹⁰ A Rua Barão de Antonina, de sentido leste/oeste, divide o Bairro Tijuca do Bairro Maracanã e desemboca na Avenida Radial Oeste, na altura do Bairro São Cristóvão.

¹⁹¹ O edifício sede do Centro de Atividades do SESC- Tijuca (1970) consta no *Guia da Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro*, com localização em mapa, pequena foto e breve descrição do edifício e menção dos autores; roteiro 5, obra 122.

¹⁹² *Guia da Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro/ Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro*. Roteiro 5, obra 122.

¹⁹³ Os desenhos e informações aqui constantes, referentes ao 2º prêmio no concurso para o SESC ARGB, foram cedidos pelo arquiteto José Maria Gandolfi.

¹⁹⁴ Neste concurso não há a presença de Roberto Luiz Gandolfi.

¹⁹⁵ Informação citada por Ariel Palacios, no site do Jornal Estadão (Estado de São Paulo).

¹⁹⁶ Segundo consta, esse anexo em “U”, de dois pavimentos e em estilo neoclássico, foi construído vários anos depois do edifício original.

¹⁹⁷ O casarão neoclássico foi, na década de 1970, transferido para o Arquivo Nacional. O edifício, que foi tombado (gestão Eduardo Paes) em 2009, abrigaria um museu e um centro cultural, ambos ligados à Casa da Moeda.

¹⁹⁸ Dados e imagens retirados da *Revista Projeto e Construção* nº 19, junho de 1972, pp.38-41.

¹⁹⁹ Os dados e as imagens constantes nesta ficha foram retirados no livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier.

²⁰⁰ As figuras 765 a 768 foram fornecidas pelo arquiteto Lubomir Ficinski Dunin.

²⁰¹ O Centro Comercial da Praia de Belas (1960), projetado por Leo Grossman, foi analisado no capítulo referente à Fase de Preparação (1957-1962).

²⁰² A Casa Mário Rangel (1968), projetada por Leo Grossman, foi analisada no capítulo referente à Fase de Cristalização (1968-1972).

²⁰³ A Estação Rebaixadora da Copel (1969), de Leo Grossman e Winston Ramalho, foi analisada no capítulo referente à Fase de Cristalização.

²⁰⁴ As imagens e dados contidos nessa ficha foram retirados do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier, obra nº59.

²⁰⁵ As figuras nº759 e760 apresentam fotografias retiradas por esse autor.

²⁰⁶ Alguns dados e a planta do pavimento tipo foram retirados do Livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier; obra nº58.

²⁰⁷ Os dados e imagens constantes nessa ficha foram retirados do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier, obra nº61, e da *Revista Projeto e Construção* nº 90, agosto de 1986, pp. 64 e 65.

²⁰⁸ As imagens constantes nessa ficha foram cedidas pelo arquiteto Lubomir Ficinski Dunin.

²⁰⁹ A entrevista concedida pelo arquiteto Lubomir Ficinski Dunin a esse autor, ocorreu em novembro de 2009, nas dependências do IPPUC.

²¹⁰ ZEIN, Ruth Verde. *A arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. PP.265.

²¹¹ O primeiro concurso realizado pelo escritório foi para o Hotel de Turismo em Juazeiro, na Bahia, em 1969, quando ficam com o primeiro prêmio. Ainda em 1969 ficam com uma menção honrosa no concurso para o Parque de Exposições Agropecuárias do Rio Grande do Sul. Também em 1969, conquistam o 3º lugar no concurso para o Pavilhão do Brasil para a Exposição Internacional de Osaka, no Japão. Em 1970 vencem o concurso nacional para a sede do Estádio do Pinheirão. Também em 1970, conquistam um 4º lugar no concurso para a sede do Banco do Brasil de Caxias do Sul. Em 1973, juntamente com Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba, Ariel Stelle e Rubens Sanchotene, vencem o concurso para a sede do BNDE de Brasília. José Sanchotene, associado a outros nomes, ainda conquistaria uma menção honrosa no concurso para a Prefeitura de Florianópolis (1977) e um 1º lugar no concurso para a sede do SBPC, em São Paulo (1978).

²¹² Jurandir Nogueira nasceu em Coxim, MS, em 1940, falecendo em Campo Grande em 2001. Formou-se pelo Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR em 1967, ano em que retorna para Campo Grande, cidade em que abre escritório de projetos. Enquanto estudante estagiou no escritório Forte- Gandolfi Arquitetos Associados. É colega de turma de Aldo Matsuda, arquiteto com quem realizaria importantes parcerias de trabalho. Projetam em conjunto a Assembléia Legislativa do Mato Grosso do Sul, e o Tribunal de Justiça do Mato Grosso do Sul. Jurandir Nogueira, em parceria com Manoel Coelho, projeta a Comunicação Visual do Sistema de Transporte Integrado do MS.

²¹³ O concurso nacional para a sede do SBPC, em São Paulo, SP, de 1978, foi vencido pelo anteprojeto da equipe de Curitiba constituída por José Hermeto Palma Sanchotene, Oscar Mueller e Elídio Werka.

²¹⁴ Parte das informações e imagens constantes nessa ficha foram retirados da *Revista A Construção Na Região Sul* nº 58, Agosto de 1973, p.31 a 36.

²¹⁵ Os dados estatísticos, plantas, cortes, elevações e perspectivas do 1º prêmio BNDE DF, constantes nessa ficha, foram cedidos a esse autor pelo arquiteto Leonardo Oba.

²¹⁶ As esquadrias em sistema *Venaglass* ocorriam por meio de um sanduíche de vidros preenchido, em seu vazio, por uma persiana regulável de alumínio.

²¹⁷ Os dados estatísticos, plantas, cortes e perspectivas do projeto premiado em 2º lugar, constantes nessa ficha, foram cedidos pelo arquiteto José Maria Gandolfi.

²¹⁸ Seguindo uma tendência da arquitetura internacional, verifica-se, na arquitetura brasileira e, entre os arquitetos do Grupo do Paraná, um rápido abandono dos elementos sombreadores instalados externamente ao corpo do edifício. Como forma de proteção à incidência direta do sol passa-se a utilizar vidros duplos com

persiana interna regulável, em alumínio, fabricado pela Venaglass. Este é o caso do projeto premiado em 2º lugar, no concurso para a sede do BNDE DF.

²¹⁹ Os dados estatísticos, as plantas, cortes, perspectivas e elevações do projeto premiado em 4º lugar no concurso BNDE DF, constantes nessa ficha, foram cedidos pelo arquiteto Manoel Coelho.

²²⁰ Os dados estatísticos, plantas, cortes, elevações e perspectivas do projeto premiado em 5º lugar no concurso para a sede do BNDE DF, constantes nessa ficha, foram cedidos pelo arquiteto Lubomir Ficinski Dunin.

²²¹ As imagens e plantas apresentadas nessa ficha foram retiradas do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier. Obra nº 65.

²²² O edifício Araucária, construído no centro de Curitiba, em 1969, foi projetado por Lubomir Ficinski Dunin e Roberto Martins de Albuquerque.

²²³ As imagens e dados apresentados nessa ficha foram retirados do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier.

²²⁴ As informações e imagens constantes nessa ficha foram retiradas do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier.

²²⁵ O Concurso de anteprojetos para o edifício sede do Departamento Federal de Segurança Pública, ocorrido em Brasília, em 1967, foi vencido pela equipe paranaense constituída por Marcos Prado, Jaime Lerner e Domingos Bongestabs.

²²⁶ Os jardins elevados e o trabalho de reconstituição vegetal da encosta do morro caberiam a Burle Marx.

²²⁷ O projeto estrutural e os projetos complementares acabaram sendo executados pela SEEBLA. O projeto acústico do auditório coube a Igor Sresnewsky.

²²⁸ Sanduíche de dois vidros intercalados por veneziana regulável de alumínio. O vidro externo, temperado e escuro, sobrepõe-se aos montantes de alumínio, escondendo-os. O vidro interno, incolor e comum, fixa-se internamente aos montantes, de forma a mantê-los visíveis. Funcionando segundo o sistema máximo-ar, estas esquadrias possibilitavam abertura reversa, facilitando a limpeza da parte externa.

²²⁹ As imagens de número: 762; 765; 766; 769 e 761, constantes nessa ficha, foram retiradas do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier. Obra nº 74. Por sua vez, as imagens: 759, 763, 764, 767, 768, 770, foram retiradas do livro *Espirais de Madeira*, de Irã Taborda Dudeque.

²³⁰ Os dados e imagens constantes nessa ficha foram retirados do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier; obra nº75.

²³¹ Os dados e imagens inseridas nessa ficha foram retirados do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier.

²³² Os dados e imagens verificados nessa ficha foram retirados do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier. As imagens de 764 a 767 foram cedidas pelo arquiteto Lubomir Ficinski Dunin.

²³³ As notas e imagens verificadas nessa ficha foram retiradas das seguintes fontes: *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier: figs 763, 765 e 767; *Revista Projeto* nº89, abril de 1982: “O prêmio R. S. Reynolds Memoril para arquitetos brasileiros”, p. 4.: figs.766 e 767.

As demais imagens foram cedidas pelo arquiteto Edison Morozowski.

²³⁴ As imagens inseridas nessa ficha foram retiradas do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier: 759; 760 e 766. As demais imagens foram retiradas da *Revista Projeto* nº39, de abril de 1982.

²³⁵ Os dados referentes à essa ficha foram retirados do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier. As imagens foram cedidas pelo arquiteto Leonardo Oba.

²³⁶ Os projetos do Centro Cívico de Curitiba ficaram a cargo de equipe chefiada por David Xavier de Azambuja, natural de Curitiba, formado e então radicado no Rio de Janeiro, e pelos arquitetos cariocas Olavo Reidig de Campos, Sergio Rodrigues e Flávio Amilcar Régis.

²³⁷ Os dados e imagens constantes nessa ficha foram retirados do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier. As figuras 759, 762 e 763 foram cedidas pelo arquiteto Luiz Forte Netto. A figura 765 foi desenvolvida pelo autor desta Tese.

²³⁸ O concurso para a sede do BNDE DF, ocorrido em 1973, foi vencido por equipe paranaense constituída pelos seguintes arquitetos: Alfred Willer, José Sanchotene, Oscar Mueller, Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba, Ariel Stelle e Rubens Sanchotene.

²³⁹ Os dados constantes nessa ficha, bem como a figura 768, foram retirados da *Revista Projeto* nº 114, de setembro de 1988. As demais imagens foram cedidas pelo arquiteto Leonardo Oba.

²⁴⁰ As figuras nº759 e 763 a 768 foram cedidas pelo arquiteto Aldo Matsuda. As figuras nº769 e nº770 foram cedidas pelo arquiteto Leonardo Oba. A figura nº762 (esquema morfológico) foi elaborada por esse autor. Alguns dados foram retirados da *Revista Projeto* nº24, de outubro/novembro de 1980; p. 16.

²⁴¹ A figura nº 760 (fotografia da maquete) foi cedida pelo arquiteto Aldo Matsuda. A Fig.763 foi elaborada por esse autor; as demais figuras e imagens foram cedidas pelo arquiteto José Hermeto Palma Sanchotene.

²⁴² 2º prêmio (ex-aequo): Bernardo Klopfer, Jurandir Rios Garçon, Helena Saia, Antonio Saia e Antenor Tadeu Bertarelli; 2º prêmio (ex-aequo): Abrahão Sanovicz, Augusto Rittes Garcia e José Carlos Gasparica Olzon; 2º prêmio (ex-aequo): Alberto Alves de Souza Sobrinho, Jairo Fernandes e Rodrigo de Araújo Moreira.

²⁴³ 1º prêmio Banco do Brasil de Caxias do Sul (1970): Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi, Joel ramalho Júnior e Vicente de Castro.

²⁴⁴ Luiz Forte Netto, que chega a Curitiba em 1961; José Maria Gandolfi, que chega à cidade em 1962; Roberto Luiz Gandolfi, em 1964 e Joel Ramalho Júnior, em 1967.

²⁴⁵ As informações constantes nessa ficha foram retiradas do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier. As figuras de número: 759, 764, 770, 771 e 772 também foram retiradas deste livro. (Obra nº102). As demais imagens constantes na ficha foram retiradas do livro *Espirais de Madeira*, de Irã Duedeque, (figs. nº 765, 766, 767, 768 e 769).

²⁴⁶ As informações e imagens constantes nessa ficha, referentes à Casa João Luiz Bettega, foram retiradas do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier. Figs. 762 e 763. (Obra nº 6).

²⁴⁷ Renato Mueller sempre manteve atuante escritório de projetos, com destaque para as agências bancárias do Bamerindus, como a Agência Batel (1986), aqui analisada. Outro aspecto de sua carreira está na participação em concursos de arquitetura, realizados em equipe com Aldo Matsuda, Jurandir Nogueira e Alberto Foloni Júnior. Entre estes encontra-se o 4º prêmio para o CREA SP (1978) e o 2º prêmio (ex-aequo) na sede para o SBPC (1978).

²⁴⁸ Winston Marquesi Ramalho além de atuar como professor da Disciplina de Composição, junto ao CAU UFPR, também manteria escritório de projetos. A Estação Rebaixadora da Copel (1969), realizada em parceria com Leo Grossman, foi premiada na Bienal de Arquitetura de São Paulo de 1973.

²⁴⁹ Os dados e imagens contidos nessa ficha foram retirados do livro *Arquitetura moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier; obra nº103.

²⁵⁰ Vale ressaltar que esse projeto é derivado diretamente do projeto premiado em 2º lugar no concurso para o Centro de Convenções de Pernambuco (1977), realizado em equipe com Roberto Luiz Gandolfi.

²⁵¹ 1º prêmio concurso Monumento à Fundação de Goiânia (1964): Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi e Abrão Assad.

²⁵² 2º prêmio concurso sede do Tênis Clube de Presidente Prudente (1966): Luiz Forte Netto, José Sanchotene e Abrão Assad.

²⁵³ 2º prêmio concurso Mercado Municipal de Porto Alegre (centro) (1967): Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi, Vicente de Castro, José Sanchotene e Abrão Assad.

²⁵⁴ 1ª fase concurso sede da Petrobrás Rio de Janeiro (1967): Roberto Luiz Gandolfi, José Sanchotene e Abrão Assad.

²⁵⁵ 3º prêmio Biblioteca Central da Bahia (1968): Roberto Luiz Gandolfi, José Sanchotene e Abrão Assad.

²⁵⁶ Os dados e imagens constantes nessa ficha foram retirados do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier. Obra nº 105.

²⁵⁷ Xavier, Alberto. *Arquitetura Moderna em Curitiba*. Obra nº 105.

²⁵⁸ Os dados e imagens constantes nessa ficha (figuras de nº506 a 516) foram retirados da *Revista Projeto* nº17, dezembro de 1979; “Projeto vencedor do concurso nacional para a sede da Terrefoto”; pp. 19 – 24. As figuras de nº500 e de nº505 foram cedidas pelo arquiteto Leonardo Oba.

²⁵⁹ Esta façanha já ocorrera nos concursos para a sede do Banco do Brasil, de Caxias do Sul (1970); e no edifício-sede do BNDE de Brasília (1973).

²⁶⁰ Aldo van Eick: Orfanato de Amsterdam (1955-1960).

²⁶¹ Herman Hertzberger: Edifício de Escritórios Centraal Beheer (1972).

²⁶² Candilis, Josic, Woods e Schiedhelm: Universidade de Berlim (1963).

²⁶³ O 2º prêmio no concurso nacional para o SESC de Nova Iguaçu, no Rio de Janeiro, foi concedido à equipe constituída por Leonardo Tossiaki Oba e Raquel Milani Oba.

²⁶⁴ O 1º prêmio no concurso nacional para o Centro Cívico de Votorantim, em São Paulo, foi concedido à equipe conformada por: Leonardo Oba e Guilherme Zamoner.

²⁶⁵ As imagens de nº 506, 507, 508 e 509 foram retiradas do livro *Arquitetura Moderna Em Curitiba*, de Alberto Xavier. Obra nº 112. A figura nº503 foi retirada do site da internet, do próprio SESC.

²⁶⁶ Os dados e imagens desta ficha foram retirados do livro *Arquitetura Moderna em Curitiba*, de Alberto Xavier. Obra nº113. Figuras: nº504, nº507, nº508, nº510, e nº511. As figuras de nº503 e nº509 representam fotografias retiradas por esse autor.

²⁶⁷ 1º prêmio concurso edifício-sede do BNDE DF (1973): José Sanchotene, Alfred Willer, Oscar Mueller, Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba, Ariel Stelle e Rubens Sanchotene.

²⁶⁸ Os dados e imagens constantes nessa ficha foram cedidos pelo arquiteto Ariel Stelle.

PARTE IV....SISTEMAS ESTRUTURAIS RECORRENTES

18) O GRUPO DO PARANÁ: SISTEMAS ESTRUTURAIS RECORRENTES

Uma das características mais evidentes da arquitetura brutalista no Brasil está na importância dada à qualidade do espaço interno dos edifícios. Segundo as premissas daquela arquitetura, quanto mais livre (inclusive de pilares internos), fluido e flexível, maior a qualidade existente no espaço proposto. Tratava-se da criação da grande caixa habitável sob programas tão distintos como a habitação unifamiliar ou uma escola de ensino fundamental.

Relacionado a isso estava também a noção de transparência dos ambientes internos, criada de modo a permitir uma ligação visual direta com o espaço externo circundante. Esta, no entanto, dificilmente ocorre de forma acrílica ou literal, mas dramática e intencional. Pelo menos nas fases iniciais da arquitetura brutalista no Brasil, seus edifícios jamais surgem como caixas prismáticas totalmente recobertas por vidro. Ao contrário; na maior parte das vezes ocorrem mais opacos que transparentes; mais protegidos que expostos. Daí a noção de peso presente. Nas diversas formas de tratar a carenagem prismática que abriga o espaço contido é comum a existência de duas empenas laterais opacas, restando à face frontal e à face posterior a incumbência de gerar as grandes aberturas, porém, sempre abrigadas da exposição direta ao sol. Brises e beirais, geralmente em concreto aparente, serão utilizados para quebrar a inclemência do sol. O mote dessa ação está em entender a arquitetura como forma de prover a grande sombra. É por meio desse conceito que a Arquitetura Brutalista Paulista se diferenciará da arquitetura brutalista realizada em outros lugares do mundo, naquele momento.

No entanto, se comparado aos primeiros exemplos dessa arquitetura, os elementos instalados em planos verticais, que tendem a bloquear a visão ao nível do observador e, conseqüentemente, interromper a continuidade espacial entre o interior e o exterior do edifício, foram lentamente deixados de lado pelos arquitetos paulistas, sendo freqüentemente substituídos por amplos beirais. Daí o apreço daquela arquitetura por estruturas que permitam coberturas em amplo balanço, especialmente no que se refere às casas e pavilhões horizontais.

Para se chegar a isso, no entanto, era necessário a proposição de estruturas capazes de proporcionar estes grandes espaços desimpedidos, mas protegidos e sombreados. Já em seus primeiros exemplos se pode observar a busca pela redução do número de apoios e por esquemas estruturais capazes de proporcionar amplos vãos livres. Contudo, mais que uma simples sustentação das partes componentes do edifício, estas estruturas são talhadas de modo a conformar sua plástica final. Isto ocorre quase que de maneira didática, como nas obras de engenharia em que cada parte nasce em função da absoluta necessidade frente a certo problema em questão, como em pontes, túneis e viadutos. Portanto, a forma final dos edifícios sob a arquitetura brutalista surge em decorrência do vazio interno criado e da solução estrutural aplicada. É como se essa necessidade premente de estabilidade, ou mais que isso, o modo como essa estabilidade foi conquistada, transferisse ao edifício o motivo de sua digna existência. Dito de outro modo, a beleza nascia dos aspectos tectônicos do edifício e não do gosto pela livre experimentação formal em si mesma. Aliás, a forma, freqüentemente cúbica e prismática já existiria antes mesmo da escolha da técnica, da solução do programa e de sua adequação ao lugar. Talvez esta seja uma das maiores diferenças existentes entre a arquitetura da escola carioca e a arquitetura desenvolvida pelo Brutalismo Paulista.

Daí que, embora complexa e variada, a arquitetura brutalista, no Brasil, recorreu a certos esquemas estruturais com repetida freqüência. Alguns destes esquemas foram melhor aplicados em pavilhões baixos, como residências, escolas e clubes sociais, e outros em torres verticais, como edifícios de escritórios e condomínios habitacionais. Pórticos planos paralelos, e grandes coberturas em grelhas descarregadas sobre poucos apoios são exemplos encontrados no primeiro grupo, enquanto as estruturas em árvores (núcleo central estrutural e lajes dos pavimentos tipo em balanço) são exemplos do segundo. Como se verá mais

adiante, a estrutura Dom-ino de Le Corbusier, será adaptada com sucesso tanto aos edifícios baixos como aos de elevada altura.

Estruturas exuberantes; espaços internos livres; amplas transparências e elementos externos como meio de proteção solar, também fazem parte do receituário utilizado pelo Grupo do Paraná, o que, de certa forma comprova a familiaridade existente entre as arquiteturas de paulistas e paranaenses.

No entanto, há, também, diferenças importantes. Nota-se, por exemplo, que as casas unifamiliares de classe média/alta foram, pelo menos inicialmente, o grande laboratório da Escola Paulista. Isto porque neste programa se antecipou soluções que, mais tarde, seriam aplicadas em edifícios para diferentes escalas e funções. A pré-fabricação e a construção em série são exemplos disso.

Entre os paranaenses, no entanto, as casas unifamiliares não tiveram o mesmo efeito. Como se viu nos capítulos anteriores, embora numerosas no início e importantes para a compreensão do desenvolvimento da arquitetura brutalista em Curitiba, não chegaram a gerar um campo de experimentações tão profícuo como em São Paulo. Mesmo que surgidas de soluções baseadas em estruturas independentes, não há exemplos evidentes da aplicação das estruturas Dom-ino ou Citrohan, assim como também não se encontram pesquisas ligadas à possibilidade de industrialização, motivos originários daquela arquitetura paulista.

Na realidade, a solução mais freqüente verificada entre os arquitetos de Curitiba está em casas mais fechadas, diretamente descansadas contra o solo, armadas por pórticos planos e paralelos ou vigas seriadas sobre apoios. Essa constatação pode ser justificada por fatores climáticos, resultados da altitude da cidade (+- 1000 metros) e de sua proximidade a Serra do Mar. O clima mais frio, bastante chuvoso e de céu encoberto, comum em longos períodos do ano, desautoriza, em Curitiba, a idéia de casa como uma ampla sombra protetora promovida por vãos livres, longos beirais e pilotis abertos, características mais adequadas às cidades de clima mais quente e seco.

Para os paranaenses o verdadeiro laboratório de pesquisas estaria nos concursos de arquitetura, entendido como um terreno fértil, universal, livre para experimentações e desimpedido dos entraves locais. Ai surgiriam grandes variedades de soluções, não só no que se refere aos sistemas estruturais aplicados, mas também no que diz respeito ao modo de organizar programas, condição que repercutirá diretamente na forma final do edifício. O número de adeptos vindos de diferentes gerações e a grande quantidade de participações em concursos ao longo das décadas de 1960 e 1970 confirma isso. Das participações em concursos, mesmo das não resultadas em premiações, resultará um caldo cultural que repercutirá em muitas das proposições realizadas na própria cidade de Curitiba.

Cadeias morfológicas resultadas de tipos específicos de sistemas estruturais são evidentes ao longo da existência do fenômeno Grupo do Paraná. Ai está, com certeza, uma das suas mais evidentes características e, portanto, merece um olhar mais atento.

Nesta Parte IV, portanto, pretende-se classificar os esquemas estruturais mais característicos e de que forma foram utilizados pelos arquitetos do Paraná.

18.1) AS ESTRUTURAS DOM-INO E CITROHAN E SUAS TRANSFORMAÇÕES:

Na solução das residências paulistas, realizadas sob a arquitetura brutalista, viu-se a aplicação das estruturas Dom-ino (1914-1947) e Citrohan (1922), elaboradas por Le Corbusier. A primeira pode ser entendida como a síntese da estrutura independente e a segunda como a noção fechada de caixa portante. Sob a Escola Paulista, no entanto, a aplicação destes dois princípios viria aliada de técnicas construtivas que permitissem grandes vãos e amplos balanços, características inexistentes na arquitetura do mestre franco-suíço. A *Villa Savoye* (1928) pode ser entendida como um exemplo bem definido da primeira estrutura, enquanto a Casa Um (1927), construída em Weissenhof, Stuttgart, ilustra com perfeição o segundo esquema estrutural.

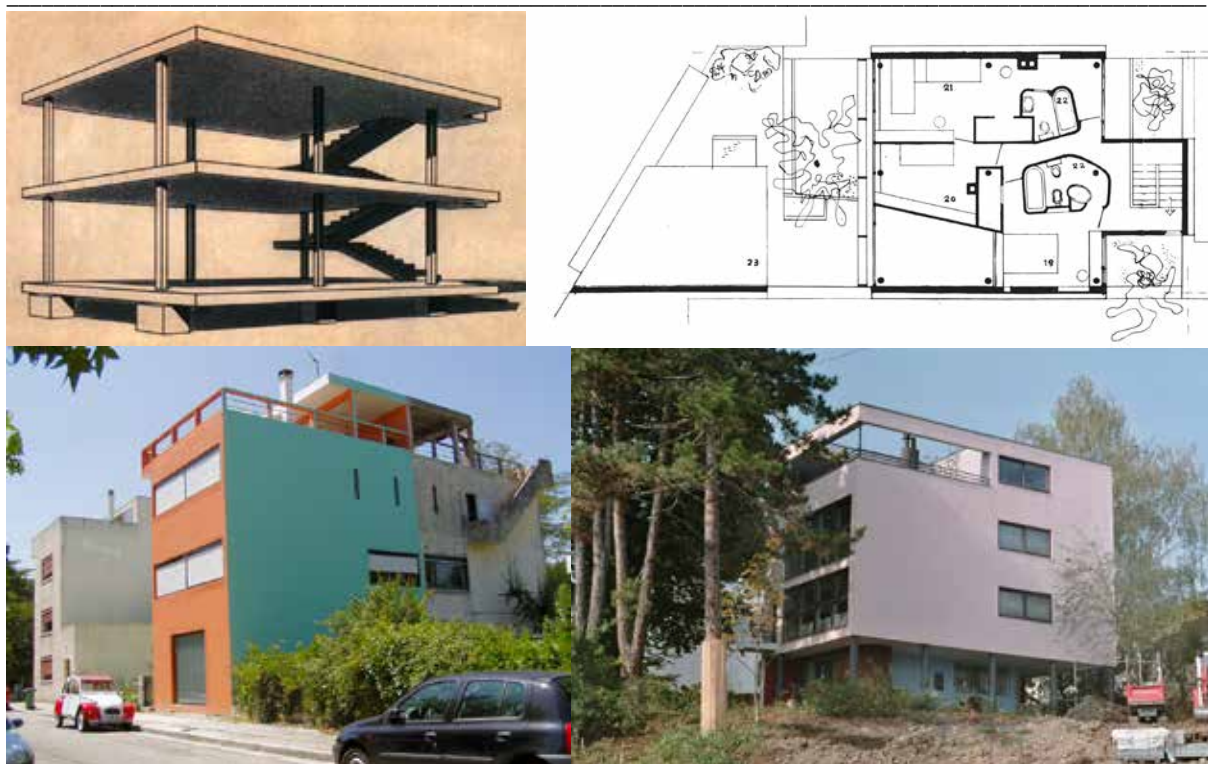


Fig. 965: perspectiva representando a estrutura Dom-ino (1914-1947), de Le Corbusier. A estrutura independente dada por poucos pilares afastados da borda da laje possibilita a independência das fachadas e das paredes internas. Essa ação seria garantida pelo fundo liso das lajes dos pavimentos;

Fig. 966: Le Corbusier; Casa Dr. Curutchet (1948-1949), La Plata, Argentina. Um caso clássico da aplicação do esquema Dom-ino. Observar a presença das esbeltas colunas cilíndricas, independentes em relação às vedações e muros de fechamento. Planta segundo pavimento;

Fig. 967: Conjunto de casas sob caráter social construídas em Pessac (1924), por Le Corbusier, sob encomenda do Sr. Frugés, industrial da região de Bordeaux. Trata-se de uma aplicação direta do princípio construtivo denominado de Citrohan.

Fig. 968: Le Corbusier; Casa Um (1927), construída no Bairro Weissenhof, na cidade de Stuttgart: empenas estruturais e vãos livres internos, sem a presença de pilares intermediários.

A APLICAÇÃO DA ESTRUTURA CITROHAN PELO GRUPO DO PARANÁ

No que se refere à estrutura Citrohan destaca-se a Casa Mário Taques Bittencourt (1958), de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, oportunidade em que duas empenas laterais em concreto armado proporcionam um vão livre interno de onze metros de largura, capaz de abrigar com liberdade o programa requerido. A Casa Ivo Viterito (1962), também de Artigas e Cascaldi, apresenta-se como uma evolução dessa solução. Segundo Artigas: "a casa é apoiada em quatro pontos, quatro colunas e duas vigas que correm de um lado e de outro. Num certo momento ela serviu de padrão para a elaboração de uma série de outras casas porque colegas meus, arquitetos, viram nela algumas qualidades que nós poderíamos transformar em soluções para a casa paulista¹". Com efeito, esta solução de Artigas aplicada aos programas habitacionais seria levada ao extremo por ocasião da Casa Mário Masetti (1968), projetada por Paulo Mendes da Rocha. Aqui duas paredes-cortina laterais, cada uma delas apoiadas sobre dois pilares de forma a proporcionar balanços de oito metros, suportam lajes nervuradas e protendidas de doze metros de vão. Por abrigarem vigas de grande altura, as laterais dessas casas são praticamente opacas. Em contrapartida, no sentido transversal à estas empenas os vãos são vencidos por lajes nervuradas (piso superior e cobertura) de pouca altura, condição que permite a ampla transparência verificada nas fachadas frontal e posterior.

Percebe-se também, nos condomínios verticais para habitações coletivas, soluções estruturais que se aproximam às características produzidas pelo esquema Citrohan, criado por Le Corbusier e transformado pelos paulistas, ou seja, duas empenas laterais cegas

responsáveis por apoiar as lajes intermediárias que, por sua vez, vencem o vão sem o auxílio de apoios internos. As paredes cegas laterais permitiriam a organização em série das habitações, recurso que permitiria maior densidade populacional. Algo nesse sentido ocorre no Edifício Giselle (1968), de Telésforo Cristofani que, além de situar dois corpos lado a lado, ambos suportados por empenas laterais estruturais, também empilha verticalmente as habitações. O edifício Guaimbê (1964), de Paulo Mendes da Rocha utiliza os mesmos princípios estruturais.

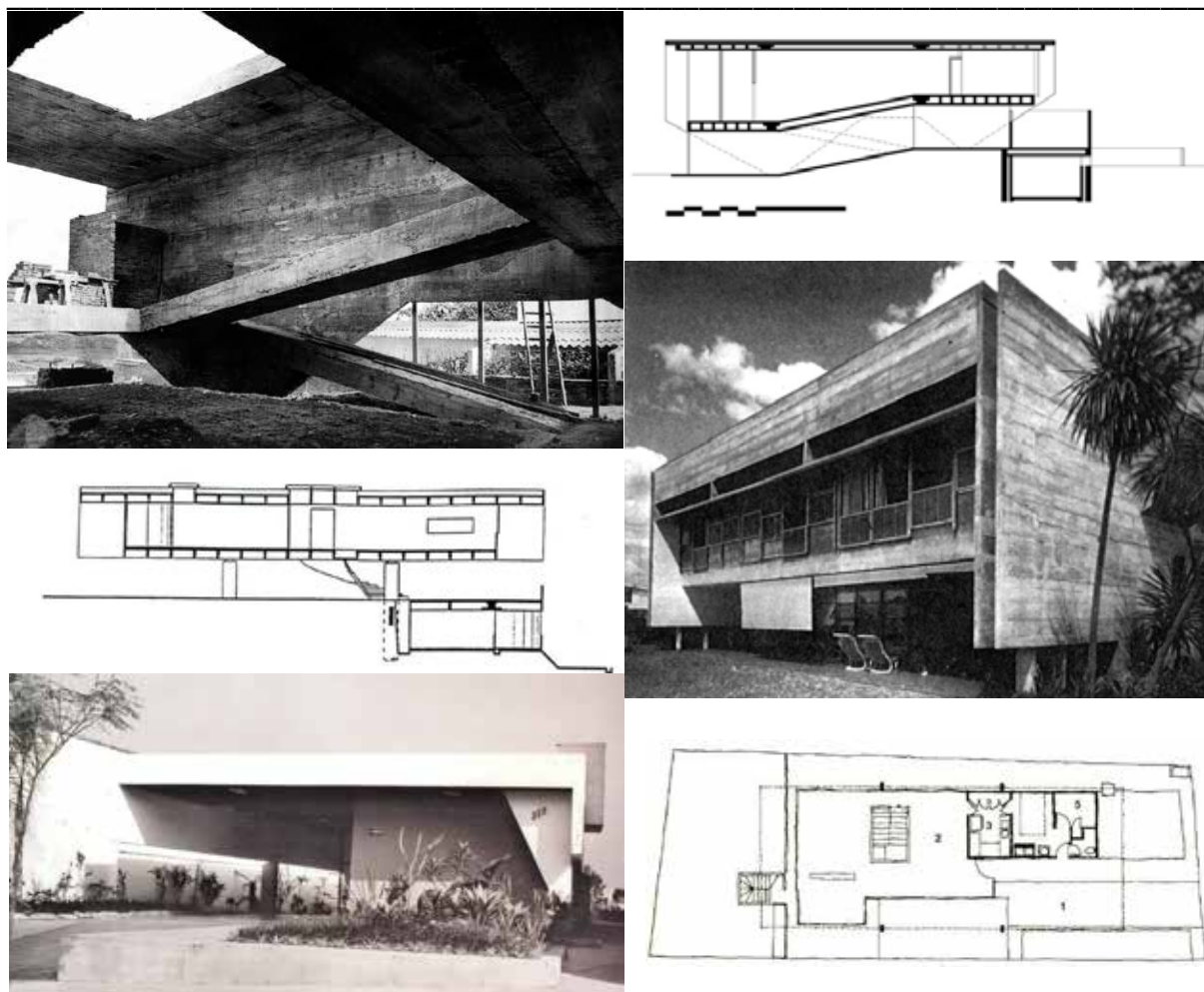


Fig.969/Fig.970: Casa Mário Taques Bittencourt (1958), de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi: duas empenas laterais em concreto aparente proporcionam um vão livre interno de onze metros, capaz de abrigar com liberdade o programa requerido. vista do espaço interno e corte longitudinal.

Fig.971: Paulo Mendes da Rocha; Casa Celso Silveira Mello (1961); as duas empenas estruturais laterais descansam diretamente contra o solo. O vão livre interno é vencido por lajes nervuradas, sem o auxílio de apoios intermediários.

Fig.972: Paulo Mendes da Rocha; Casa Mário Masetti (1968); reinterpretação da estrutura Citrohan, de Le Corbusier, por meio de duas grandes vigas laterais, apoiadas contra quatro pilares (dois de cada lado); as lajes nervuradas do piso superior e da cobertura vencem o vão interno sem o auxílio de apoios intermediários.

Fig.973/Fig.974: Casa Ivo Viterito (1962), Artigas e Cascaldi; um par de “vigas parede” descansa contra quatro apoios laterais (dois a dois) planta térreo e vista frontal.

Dentro destas transformações protagonizadas pela arquitetura brutalista no Brasil, deve-se mencionar o aparecimento de soluções estruturais mediante pilones, que podem ser entendidos como pilares de grandes dimensões de alma oca. Estes espaços livres internos, também denominados de “pochés”, podem ser utilizados para: a instalação de elevadores; locação de escadas de emergência; serviços de apoio; sanitários; shafts e salas para equipamentos diversos. Essa maior espessura das estruturas possibilitaria a concentração dos serviços em áreas secundárias e periféricas, condição que permitiria a geração das salas principais amplas, livres e flexíveis. Trata-se da derivação dos conceitos de Louis Kahn, que regem sobre os “espaços servidores e os espaços servidos”, desenvolvidos por ele no

Laboratório de Pesquisas Mediciniais A. N. Richards (1957-1961), e no Instituto Biológico Salk (1959-1965).

Aplicados aos edifícios em altura, estes pilones podem se apresentar segundo prismas alongados sob bases retangulares, de modo a aumentar a face de contato com o corpo a ser estruturado. Situados nas faces externas e opostas do edifício, além de suportarem as vigas transversais sob o menor vão livre, também atuam como núcleos de circulação vertical e de serviços de apoio. Trata-se do que se poderia chamar de “super Citrohan”, uma vez que, pelo acúmulo de funções da estrutura, amplia as características observadas naquele esquema. O edifício Sede do Sindicato dos Trabalhadores das Indústrias de Energia Elétrica de São Paulo (1963), projetado por Zenon Lotufo e Ubirajara Ribeiro é um os primeiros exemplos brasileiros dessa solução.

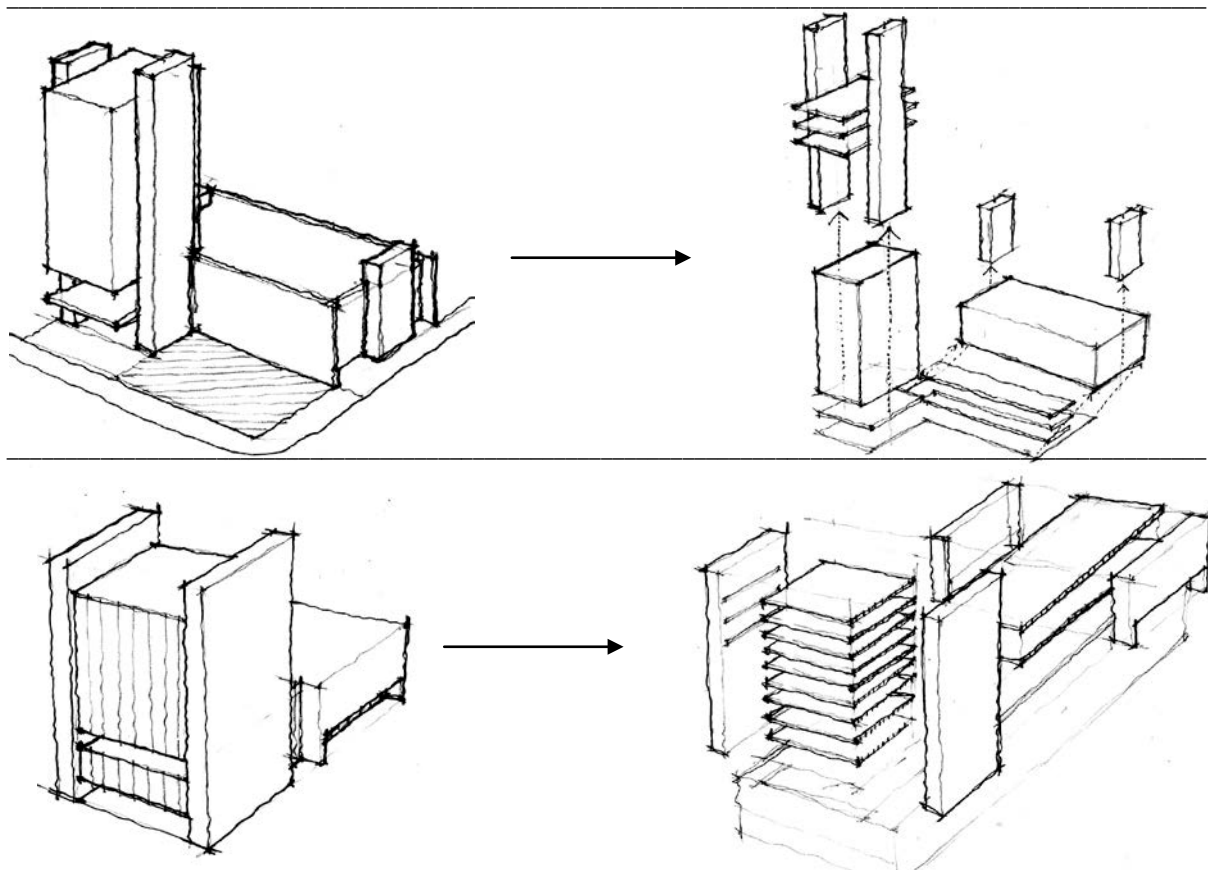


Fig.975: Banco do Brasil de Caxias do Sul (1970): Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi, Joel Ramalho Júnior e Vicente de Castro. Dois pilones laterais suportam as lajes nervuradas dos pavimentos tipo, sem o auxílio de pilares intermediários. (esq.) volumetria do edifício; (dir.) fragmentação do volume revelando seus principais elementos.

Fig.976: Sede do SBPC (1978): José Sanchoatene, Oscar Mueller e Elídio Werka; dois pilones paralelos entre si ocupam as laterais do edifício mais alto; (esq.) volumetria do edifício; (dir.) fragmentação do volume revelando seus principais elementos.

Nessa mesma linha pode-se citar o edifício sede do Banco do Brasil de Caxias do Sul, resultado de um concurso nacional, em 1970, vencido pela equipe de Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi, Joel Ramalho Júnior e Vicente de Castro. Assim como no projeto de Lotufo e Ribeiro, as lajes dos pavimentos tipo encontram-se totalmente desimpedidas de apoios intermediários e se lançam em balanço muito além dos limites dos pilones laterais. Diferentemente da Sede do Sindicato, porém, no Banco do Brasil a torre situa-se no alinhamento predial, condição que permite ampla visibilidade do sistema estrutural aplicado, de quem da rua observa.

Note-se que o “super Citrohan” voltaria a ser utilizado pelos paranaenses em 1978, na proposta vencedora do concurso para a sede do SBPC, em São Paulo, obra que, infelizmente, permaneceu apenas no papel. Tratava-se do projeto de José Sanchoatene, Oscar Mueller e Elídio Werka. Aqui os pilones surgem mais esbeltos e ocupam toda a

extensão das duas laterais do edifício. Estas massas laterais, que referenciam a clássica composição em que um espaço vazio é delimitado por dois corpos cheios, também possibilitam um amplo hall ladeado por dois acessos opostos, um de caráter público e outro de cunho funcional.

ESTRUTURA DOM-INO

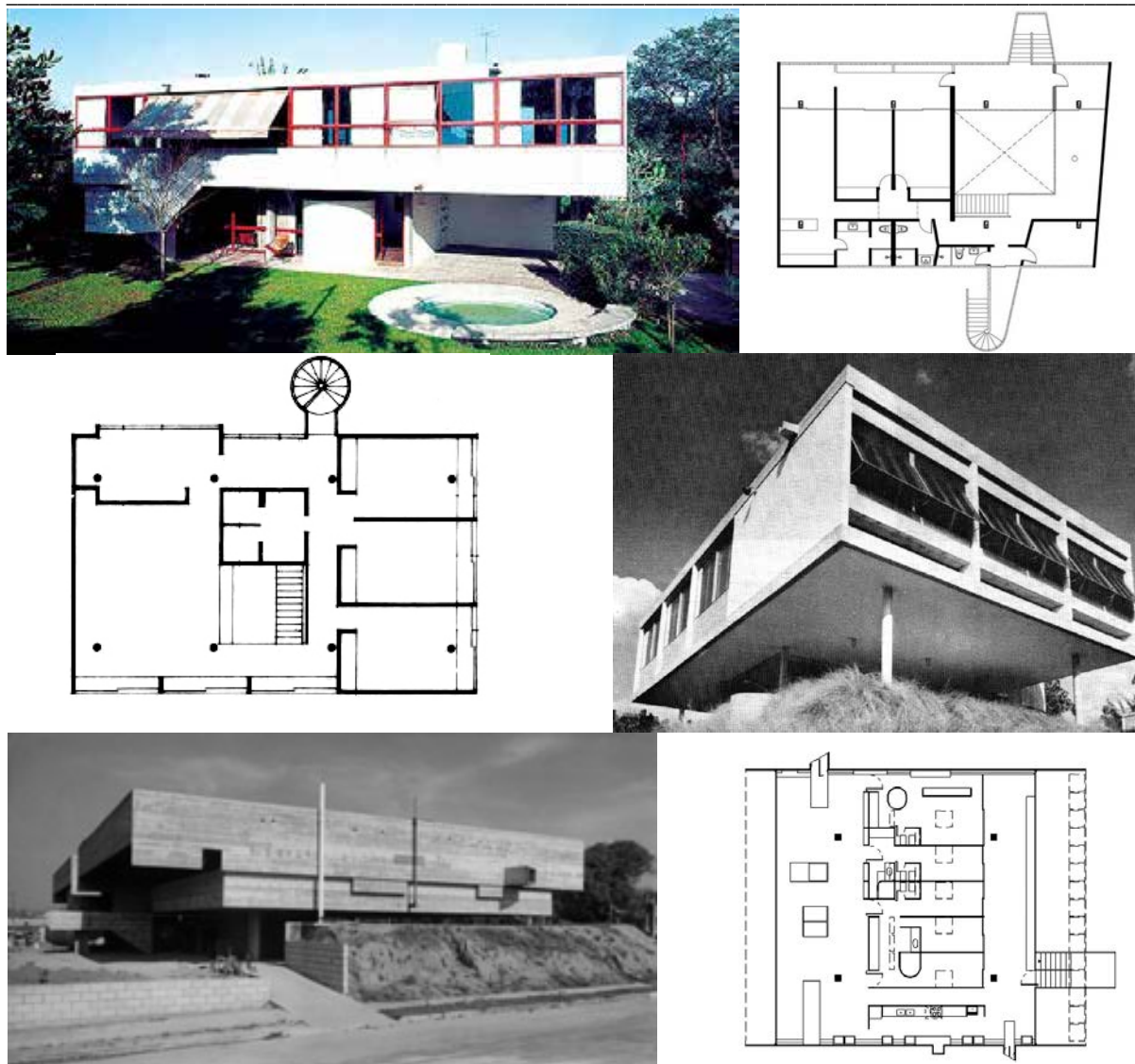


Fig.977: Casa Roberto Millan (1960), Carlos Barjas Millan. Prisma elevado sobre duas linhas recuadas de quatro apoios. Vista externa e planta do pavimento superior.

Fig.978: Casa Nadir de Oliveira (1960); Carlos Barjas Millan: prisma elevado sobre duas linhas recuadas de quatro apoios. Planta pavimento superior e vista externa da casa.

Fig.979: Paulo Mendes da Rocha: casa projetada para si mesmo, no Bairro Butantã, em São Paulo (casas gêmeas): prisma cúbico elevado sobre quatro apoios. Vista externa e planta pavimento superior.

Essa mesma exacerbação, que envolve a redução do número de apoios, o aumento dos vãos livres e dos balanços, também pode ser observada na estrutura Dom-ino. As casas Roberto Millan (1960) e Nadir de Oliveira (1960), ambas de Carlos Barjas Millan, representam a aplicação inicial dos princípios da estrutura Dom-ino por parte da Arquitetura Paulista Brutalista. Aqui, embora sob grande rigor, ainda há certa parcimônia nas proposições formais e estruturais. Na Casa Roberto Millan, por exemplo: 6,40 metros separam as duas linhas paralelas de quatro pilares cilíndricos, que suportam as lajes nervuradas do piso superior e da cobertura (10,80m. X 17,60m.); estas lajes, por sua vez, apresentam balanços periféricos não superiores a 2,2m.

Esta técnica, no entanto, seria levada ao extremo alguns anos depois, nas Residências Paulo Mendes da Rocha e L. G. Cruz Secco (1964), projetadas por Paulo Mendes da Rocha e João Eduardo de Gennaro. Aqui apenas quatro apoios situados sob os cantos de um quadrado de cerca de nove metros de lado suportam as lajes do piso superior (15,40m. X 16,60m.) e da cobertura (20,20m. X 16,80m.), mediante balanços periféricos de até 5,30m.

São raros os projetos de casas realizados por arquitetos paranaenses que adotem de forma clara a estrutura Dom-ino, especialmente no que se refere às soluções que elevam o corpo da casa do solo sobre pilotis, tipologia cara ao Brutalismo Paulista. O clima frio e úmido durante vários meses por ano é, com certeza, um dos possíveis motivos que inviabilizam este partido no planalto de Curitiba. Porém, embora não possua nenhum elemento em concreto armado, a Casa Abrão Assad, desenhada pelo arquiteto para sua própria moradia, apresenta em sua solução uma série de decisões que a aproximam da arquitetura brutalista realizada naquele período. Em primeiro lugar está a estrutura independente de troncos de eucalipto tratado (postes descartados de energia elétrica): trata-se de uma malha xadrez composta por nove grupos de pilares, cada um composto por quatro troncos roliços. Os vãos existentes entre estes quatro apoios justapostos permitem, em ambos os sentidos, o engaste das vigas também conformadas por troncos brutos de eucalipto. O corpo elevado em forma de um prisma de base quadrada apresenta-se como uma caixa bastante opaca de dezessete metros de lado. Sob o corpo da casa, entre os pilotis, situam-se o hall de entrada e o abrigo de veículos.

O edifício V Avenida (1959), de Pedro Paulo de Mello Saraiva e Miguel Juliano e Silva é um exemplo dessa estrutura aplicada aos edifícios comerciais sob a forma laminar verticalizada. Como se viu, a parceria entre os arquitetos e o calculista Roberto Zuccolo, um dos primeiros engenheiros brasileiros a desenvolver cálculos para estruturas protendidas, possibilitou que o edifício se sustentasse apenas sobre duas linhas externas de pilares, mediante a retirada da já tradicional linha intermediária de apoios.

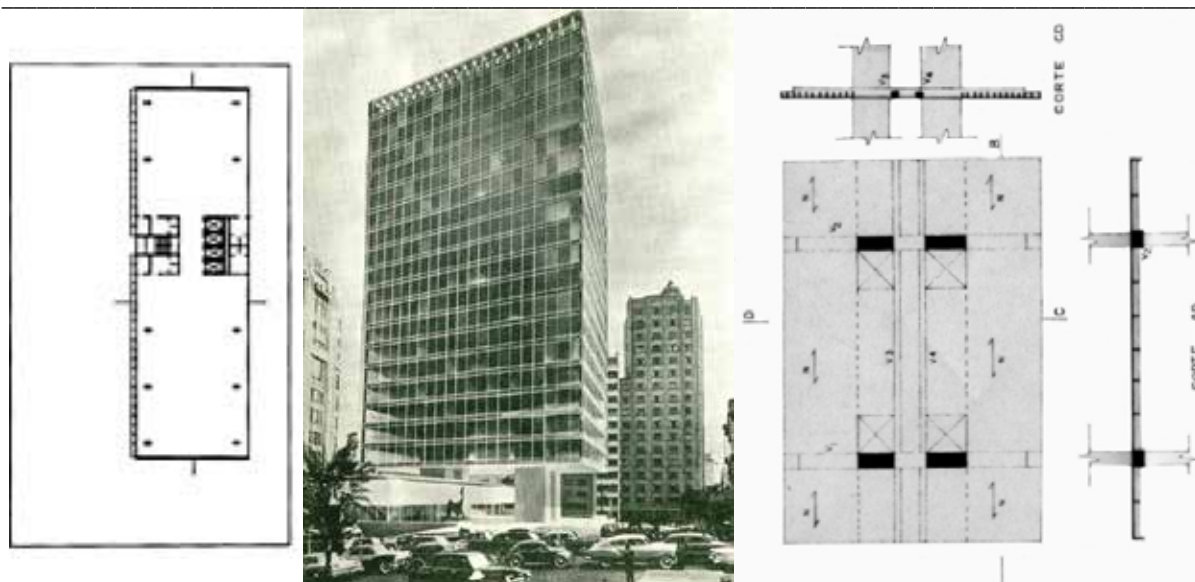


Fig.980: Pedro Paulo de Mello Saraiva e Miguel Juliano e Silva: Edifício V Avenida (1959); prisma de base retangular estruturado por duas linhas de sete apoios, de modo a permitir amplos balanços laterais. Planta pavimento tipo.

Fig.981: Jorge Wilhelm, Carlos Millan e Maurício Tuck Schneider: 1º prêmio concurso edifício-sede Jockey Clube de São Paulo (1959), Praça do Ouvidor, São Paulo. Perspectiva externa.

Fig.982: Jorge Wilhelm, Carlos Millan e Maurício Tuck Schneider: Jockey Clube de São Paulo (1959); estrutura laje tipo.

A drástica redução ao número de apoios mediante a ampliação de vãos internos e de balanços periféricos chegaria aos edifícios verticais por ocasião do concurso para a sede do Jockey Clube de São Paulo, junto ao Largo do Ouvidor, na cidade de São Paulo, ocorrido em 1959. Nesta ocasião, a equipe de arquitetos conformada por Jorge Wilhelm, Carlos Millan e

Maurício Tuck Schneider, assessorada pelo engenheiro calculista Gabriel Feitosa, conquistaria o 1º prêmio com uma proposta em que um edifício composto por dois prismas sobrepostos (um mais alto e vertical e outro baixo e horizontal) ocupam o pequeno terreno de modo a prover pequena praça pública. O destaque está na estrutura em concreto protendido, constituída por apenas quatro apoios, situados dois a dois, que suportam lajes nervuradas capazes de prover vão livre interno de vinte e um metros e balanços periféricos de seis metros. Ao local os elevadores e escadas junto aos quatro pilares, estes também acabam se convertendo em amplos pilones capazes de concentrar diferentes funções, e, portanto, liberar o restante da planta tipo para funções mais nobres. Tratava-se, então, da transformação do esquema Dom-ino de Le Corbusier no que aqui se denominou "super-Dom-ino", ou "super-pilotis".

Os arquitetos do Grupo do Paraná demonstrariam especial interesse no esquema Dom-ino para edifícios de escritórios em altura. O exemplo mais evoluído disso está na sede da Petrobras, resultada de projeto vencedor do concurso em duas etapas ocorrido em 1967 e 1968. Lembre-se, este edifício derivava da proposta apresentada para o concurso internacional para a sede da Peugeot (1962), desenvolvido por equipe chefiada por Eduardo Kneese de Mello em que também participavam os arquitetos Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi e Joel Ramalho Júnior.

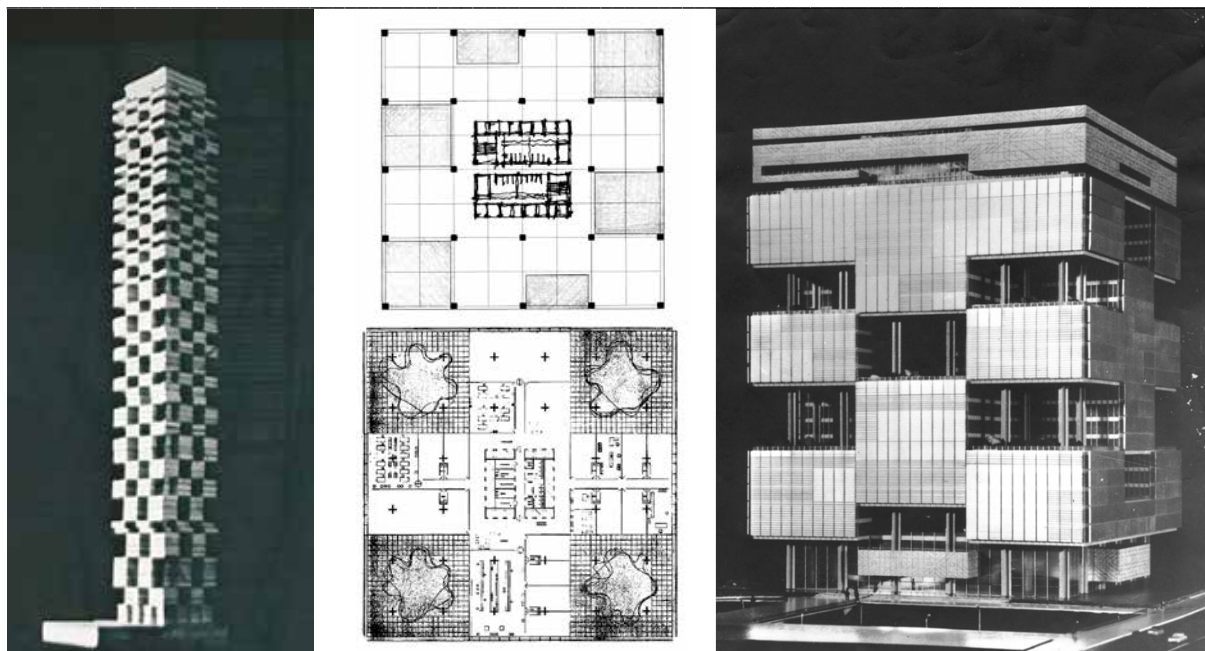


Fig. 983: concurso edifício-sede Peugeot, Buenos Aires (1962); proposta da equipe constituída por: Kneese de Mello, Joel Ramalho Júnior, Forte Netto e José Maria Gandolfi e outros. Vista da maquete.

Fig. 984: Kneese de Mello, Ramalho Júnior, Forte Netto e José Maria Gandolfi e outros; sede Peugeot (1962): planta tipo.

Fig. 985: concurso edifício-sede Petrobrás (1968); Roberto Gandolfi, José Sanchoatene, Forte Netto, José Gandolfi, Abrão Assad e Vicente de Castro: planta tipo "cruz".

Fig. 986: 1º prêmio concurso edifício-sede Petrobrás (1968); vista da maquete.

A estrutura do edifício sede da Petrobrás apresenta-se mediante um tabuleiro xadrez constituído por vinte e cinco (5 X 5) módulos quadrados de 12,5m. de lado, contornado por balanço periférico de 6,25m., o que totaliza uma planta quadrada de setenta e cinco metros de lado e até 5.625m² por pavimento tipo. Diferentemente dos rumos traçados pela arquitetura brutalista que então se constituía, não há aqui o interesse por um único vão livre de grandes dimensões, mas sim a busca pelo maior pavimento tipo possível, no que se refere às suas dimensões horizontais. Esta noção de campo horizontal explorável também se encontra na disposição da estrutura modular em concreto, suportada por pilares em cruz: além do módulo central, que abriga o núcleo funcional do edifício (escadas, elevadores, sanitários, equipamentos, dutos e shafts), há ainda oito módulos quadrados que o

contornam. Cada módulo é suportado por quatro pilares que apóiam lajes mediante 12,5 metros de vão e 6,25 metros de balanço periférico. Esta modulação estrutural permite redimensionar as partes do edifício de acordo com as necessidades do programa, solução que permite por em crise a noção de planta tipo congelada. Subtrações volumétricas junto ao corpo do edifício inserem grandes vazios (de três a cinco pavimentos de altura), de modo a constituir plantas em "H" ou em "cruz". As plantas em "H", portanto, apresentam cerca de 2.500 metros quadrados a menos que a planta tipo integral, enquanto nas plantas em cruz esta subtração chega a 1.250m². Note-se que a noção de organização variável e falsamente aleatória estava mais presente no projeto vencedor do concurso que na obra executada, mais rígida e simétrica.

No entanto, isso não invalida o fato novo existente no projeto, ou seja, a possibilidade de esquemas orgânicos conviverem em estruturas racionais. Por orgânico entenda-se a idéia de flexibilidade, de mudança contínua, de construção em fases distintas que possibilitem acréscimos ou subtrações ao corpo edificado inicial, ou ainda, a noção de organização que parte de dentro para fora. Algo nesse sentido seria realizado pelos paulistas, alguns anos mais tarde, no Edifício Morumbi (1973), de Jerônimo Bonilha Esteves e Israel Sancovicz, porém, sem a mesma flexibilidade.

Note-se que a mesma estratégia também comparece no projeto de Roberto Gandolfi, José Sanchotene e Abrão Assad para o concurso da Biblioteca Central da Bahia (1968), classificado em 3º lugar. Tratava-se do mesmo grupo que alguns meses antes se classificara entre as cinco equipes finalistas no concurso da Petrobrás.

O "super-piloti" conforma-se claramente no projeto para o Tribunal de Contas do Município de São Paulo (1971), dos arquitetos Plínio Croce, Roberto Aflalo e Giancarlo Gasperini. Aqui quatro pilones de seção quadrada, que encampam escadas e elevadores, suportam uma caixa bastante elevada do solo, conformada por amplos balanços periféricos. No entanto, não há como se deixar de perceber certo exagero na solução, seja nos aspectos estruturais, formais e funcionais. Há um excesso de ginástica estrutural para pouca área construída. Apesar de toda concisão buscada, os sanitários, que não foram incluídos dentro dos pilones, espalham-se pelos pavimentos tipo, comprometendo sua possível flexibilidade. A monumentalidade resultante chega a ser constrangedora e intimidante.

Lembre-se que a solução estrutural por meio de pilones já havia sido utilizada por Kenzo Tange na sede do *Yamanashi Press & Radio Center* (1961-1967), construído em Kofu, Japão. Na América do Sul este esquema estrutural compareceria com sucesso na Biblioteca Pública de Buenos Aires (1962), de Clorindo Testa. Aliás, são nítidas as influências desses dois edifícios entre os paranaenses, como bem demonstra a própria solução para a Biblioteca da Bahia, de Gandolfi, Sanchotene e Assad.

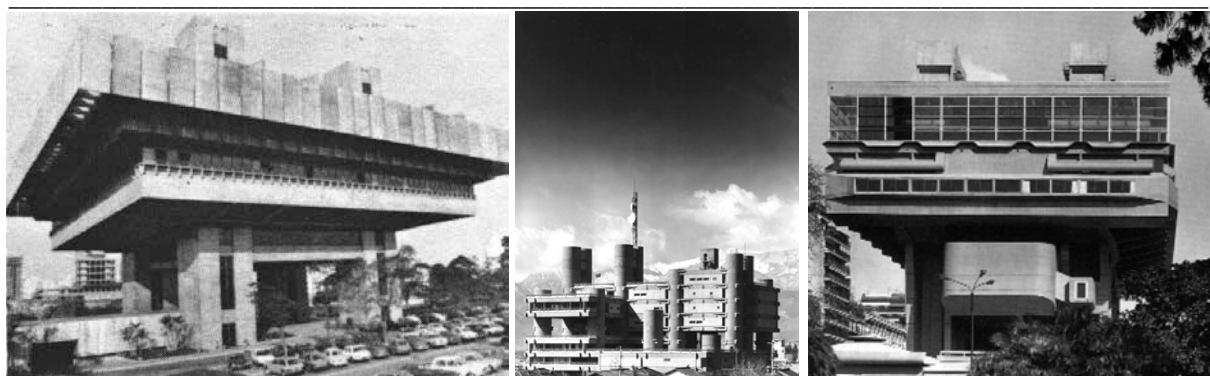


Fig. 987: Tribunal de Contas do Município de São Paulo (1971): Plínio Croce, Roberto Aflalo e Giancarlo Gasperini.

Fig. 988: Kenzo Tange, sede do *Yamanashi Press & Radio Center* (1961-1967), construído em Kofu, Japão.

Fig. 989: Clorindo Testa, Biblioteca Pública de Buenos Aires (1962). Quatro pilones suportam o corpo elevado do edifício.

Os arquitetos do Grupo do Paraná também recorreriam ao "super-pilotis", como se pode observar no projeto vencedor do concurso para a sede do BNDE de Brasília, ocorrido

em 1973, elaborado por equipe conformada por um consórcio de três escritórios de arquitetura de Curitiba (Willer, Sanchotene e Mueller; Joel Ramalho Júnior e Leonardo Oba; Ariel Stelle e Rubens Sanchotene). Assim como no Tribunal de Contas de São Paulo, há aqui também a presença de quatro pilones quadrados que suportam uma caixa habitável elevada. No entanto, as semelhanças acabam por aí, uma vez que são distintos: o volume edificado; a escala; a busca pela horizontalidade; a área total construída; o sistema estrutural aplicado e, a plástica final conquistada.

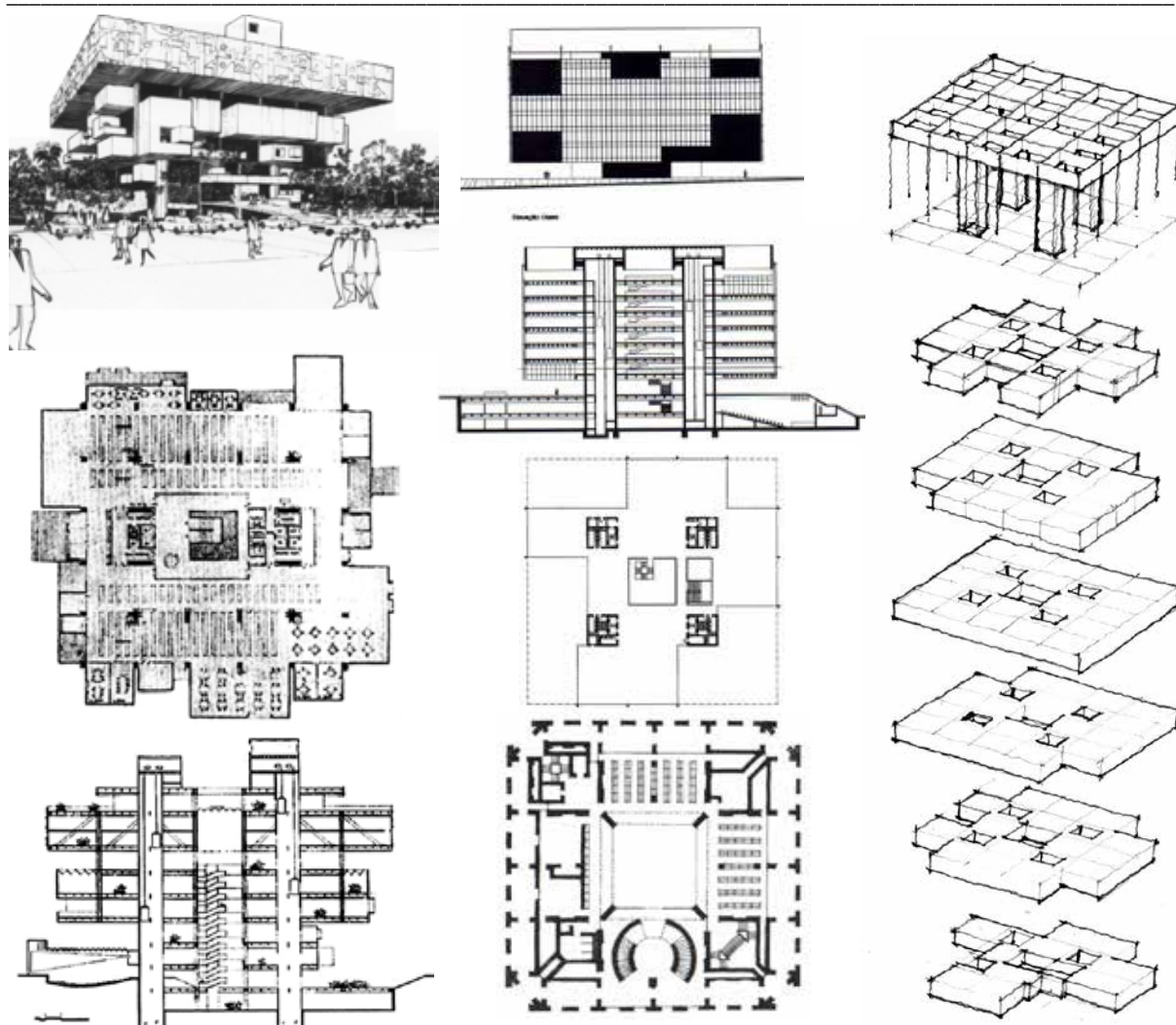


Fig.990: (coluna esq.): 3º prêmio concurso Biblioteca da Bahia (1968): perspectiva; planta 3º pavimento e corte.

Fig.991: (coluna meio.): 1º prêmio concurso BNDE DF (1973): José Sanchotene, Alfred Willer, Oscar Mueller, Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba, Ariel Stelle e Rubens Sanchotene. Elevação; corte; planta. Louis Kahn; Biblioteca *Phillip Exeter* (1967-1972), *New Hampshire*, EUA.

Fig.992: (coluna direita): 1º prêmio concurso BNDE DF (1973), fragmentação representando a organização dos andares tipos.

Como aqui já foi visto, a estrutura do BNDE DF se dá por meio de um coroamento de forma quadrada, em balanço, que se apóia contra os quatro pilones como um tampo de mesa sobre suas pernas. Do coroamento em concreto aparente pendem tirantes metálicos periféricos e externos ao corpo do edifício que, por sua vez, suportam as lajes nervuradas dos sete pavimentos.

Estruturas sob tração já haviam sido realizadas por arquitetos brasileiros, entre estes: Oscar Niemeyer em seu projeto para a sede da Editora Mondadori, em Milão (1968); Lina Bo Bardi, no primeiro pavimento do MASP (1958-1968); Affonso Eduardo Reidy, nos mezaninos superiores do MAM, no Rio de Janeiro (1953-1967) e Paulo de Mello Bastos, Léo Bonfim Júnior e Oscar Arizza, no edifício sede dos Quartéis Gerais do II Exército (1965),

construído em São Paulo. Nestes quatro casos, porém, os tirantes que pendem de vãos livres produzidos por pórticos bi-apoiados não se revelam externamente ao corpo do edifício.

No projeto para o BNDE de Brasília (1973), dos paranaenses, volta a se repetir a acomodação de um esquema orgânico sobre estrutura racional rigidamente modulada, já verificada na sede da Petrobrás do Rio de Janeiro (1967/1968) e no 3º prêmio da Biblioteca Central da Bahia (1968). Apesar de os três casos se organizarem sobre matrizes rigorosas, suas plantas tipo surgem sob intensa variação, de andar apara andar. Note-se que no projeto de Brasília este esquema se mostra mais evoluído que nos dois anteriores. Ressalte-se a inserção do vazio interno central somado à presença de vazios externos aleatórios que tendem a se tornar mais intensos nos cantos do edifício, condição que rompe com a noção de frontalidade simétrica e convida o observador a contorná-lo, percebendo-o sob ângulos diagonais. Algo nesse sentido já havia sido proposto por Louis Kahn na Biblioteca Philip Exeter (1967-1972), em New Hampshire, EUA, em que subtrações de massas edificadas nos quatro cantos do edifício de base quadrada provocam crise da clássica perspectiva sob o ponto de fuga central.

18.2) ESTRUTURAS EM ÁRVORE

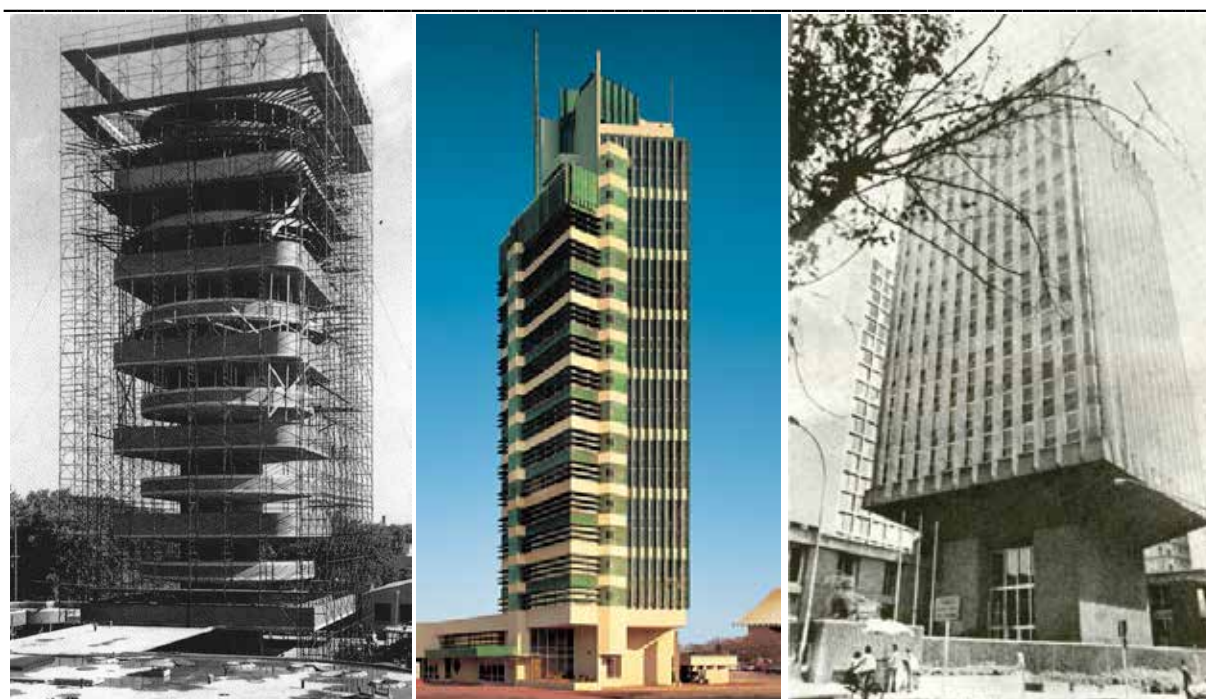


Fig. 993: Frank Lloyd Wright; edifício *Johnson Wax Research Tower* (1936-1939), Racine, Wisconsin; vista do edifício ainda inacabado; estrutura em núcleo central e lajes em balanço.

Fig. 994: Frank Lloyd Wright; *Harold Price Company Tower* (1952-1956), Bartlesville, Oklahoma. Vista externa.

Fig. 995: Ernest Robert Carvalho Mange e Ariaki Kato; Banco América do Sul S. A. (1965), São Paulo. Vista externa.

O edifício sede do Banco América do Sul S. A., projetado pelo engenheiro Ernest Robert Carvalho Mange e o arquiteto Ariaki Kato, construído em São Paulo, em 1965, estrutura-se mediante um amplo núcleo central, capaz de abrigar elevadores e serviços de apoio. Na altura do terceiro pavimento surge uma laje de transição em concreto armado e em forma de cálice com balanços periféricos de sete metros. De cada uma das quatro bordas dessa laje nascem doze pilaretes que, por sua vez, apóiam os extremos das treze lajes tipo existentes nos pavimentos superiores. O Banco América do Sul, portanto, se apresenta como uma das primeiras experiências brasileiras no que se refere às estruturas em árvore, tipologia inicialmente imaginada por Frank Lloyd Wright para o edifício *Johnson Wax Building* (1936-1939), reaplicada com sucesso alguns anos depois no *Harold Price Company Tower* (1952-1956).

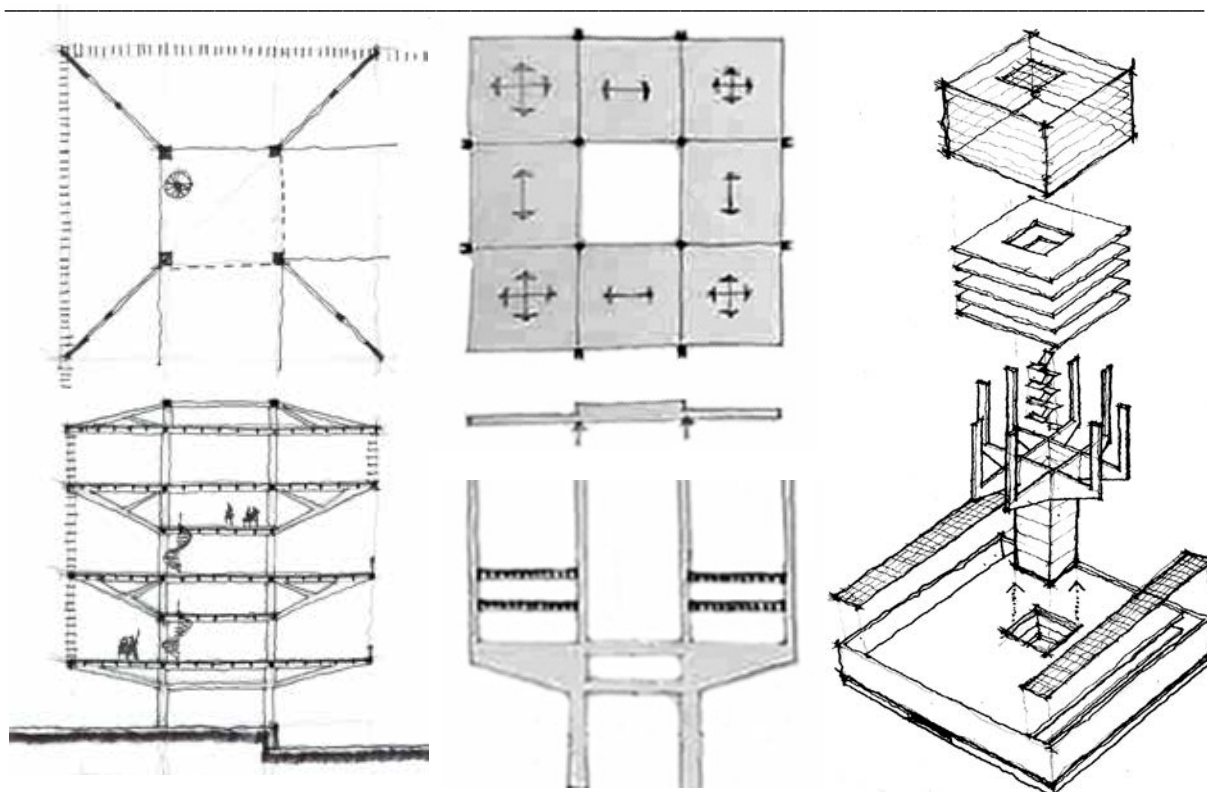


Fig. 996: (sup. esq.) 2º prêmio concurso nacional Mercado Municipal de Porto Alegre, Centro (1967): Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi e Vicente de Castro. Módulo estrutural dos cantos do edifício.

Fig. 997: (coluna meio.) 3º prêmio concurso nacional Casa da Moeda (1971), estrutura central em árvore. Planta tipo e corte transversal da estrutura em mão francesa.

Fig. 998: 3º prêmio concurso nacional Casa da Moeda (1971), estrutura central em árvore. Esquema morfológico/estrutural.

Há também, entre os arquitetos paranaenses uma evidente aproximação a essa tipologia estrutural. A primeira experiência nesse sentido pode ser encontrada no projeto para o concurso Mercado Municipal de Porto Alegre, premiado em 2º lugar. A estrutura deste edifício comparece por meio de pórticos planos e paralelos em concreto armado, constituídos por mãos francesas em balanço nos três primeiros pisos e tirantes na cobertura. Note-se que os módulos estruturais que compõem os quatro cantos do edifício atuam por diagonais em balanço ancoradas contra quatro pilares centrais. Trata-se da estrutura em árvore por essência, porém, aplicada aos pavilhões horizontais.

Os paranaenses voltam a utilizar este conceito estrutural no projeto premiado em 3º lugar para o concurso Pavilhão Oficial do Brasil na Exposição Mundial de Osaka (1969)². Trata-se de um pilone central em concreto armado, de base quadrada, por onde circula um elevador. Sete plataformas em estrutura metálica (treliça espacial em alumínio) são dependuradas contra esse apoio central e recobertas por uma lona de PVC.

A estrutura em árvore volta a reaparecer no concurso para a Casa da Moeda³, ocorrido no Rio de Janeiro, em 1971. Nesta oportunidade arquitetos paranaenses conquistariam o 3º prêmio com a tipologia torre sobre embasamento. A torre em questão, de base quadrada, também nasce do conceito estrutural em árvore: dois pares de vigas entrecruzadas e em balanço, situadas no terceiro andar, projetam-se de maneira a apoiar em suas extremidades dois pares de pilares em cada face. Estes, por sua vez, sustentam as sete lajes nervuradas dos pavimentos tipo e cobertura. Na planta paladiana conformada por nove módulos quadrados, a parte central surge como um vazio monumental coberto por gazebo translúcido. Como nas estruturas de Mies van der Rohe para a sede da Bacardi Office Building (1957), em Santiago de Cuba; e para a Nova Galeria Nacional de Berlim (1962-1968), os quatro cantos permanecem em balanço.

Em 1973, no concurso para a sede do BNDE de Brasília, Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Vicente de Castro, Orlando Busarello e Dilva Slomp Busarello conquistariam o 2º lugar com uma estrutura em concreto armado tipo árvore em que, finalmente, todas as lajes nervuradas dos pavimentos tipo nascem do núcleo estrutural, projetando-se em balanço em todas as direções.

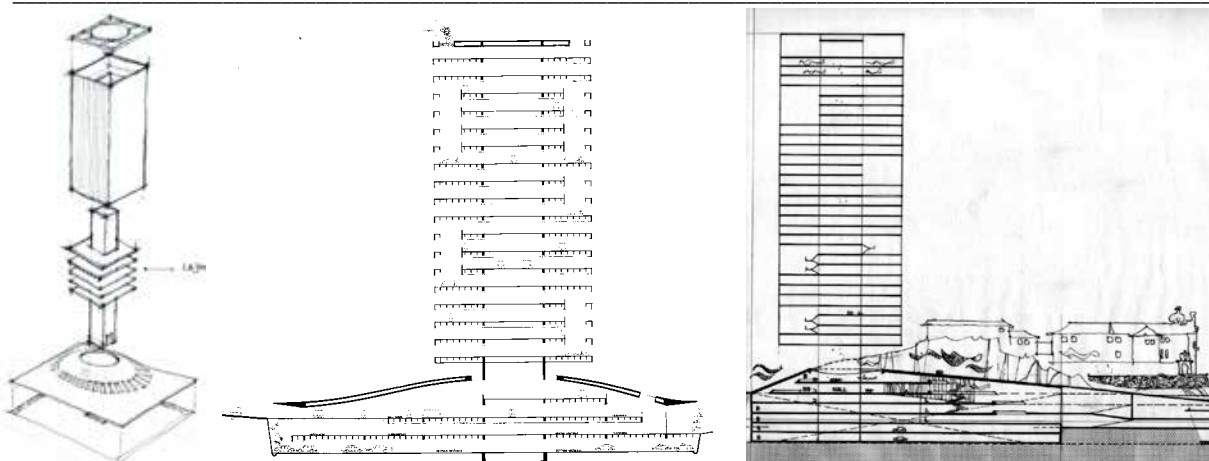


Fig.999: 2º prêmio concurso BNDE DF (1973); esquema estrutural baseado em pilone central e lajes tipo em balanço.

Fig.1000: 2º prêmio concurso BNDE DF (1973); corte demonstrando a solução da base em calota e a torre organizada segundo uma estrutura tipo “árvore”.

Fig.1001: projeto final BNDE RJ (1974). Reconstituição da encosta do Morro do Convento Santo Antônio por meio de subsolos cobertos por lajes inclinadas e ajardinadas. Torre em piane central e lajes tipo apoiadas contra estrutura metálica em balanço.

Em 1974 a equipe paranaense vencedora do mesmo concurso acima citado projetaria a sede do BNDE do Rio de Janeiro, construída junto ao Morro do Santo Antônio, em terreno vizinho ao da sede da Petrobrás. Inicialmente o projeto seguiria o mesmo conceito estrutural utilizado no projeto de Brasília, em que tirantes metálicos pendentes de um coroamento elevado e em balanço suspendem os pavimentos tipo em estrutura metálica. No entanto⁴, após custos comparativos de custo/benefício, a empresa Serviços de Engenharia Emilio Baumgart Ltda (SEEBLA), do Rio de Janeiro, opta por estrutura em concreto em balanço. A estrutura final, portanto, resultaria bastante semelhante à do projeto premiado em 2º lugar no concurso BNDE de Brasília (1973), desenvolvido pela equipe de Forte Netto. Segundo Ramalho Júnior⁵, a estrutura inicial concebida pelos arquitetos era possível, porém, vivia-se ainda naquele momento certo trauma motivado pela tragédia da Gameleira (1971), com evidentes repercussões entre os calculistas⁶.

Finalmente, a tipologia das estruturas em árvore seria ainda revisitada em 1978, por ocasião do concurso para a sede do CREA SP. O 4º lugar caberia à equipe paranaense dos arquitetos Aldo Matsuda, Jurandir Nogueira, Alberto Foloni Júnior e Renato Mueller. Sob uma solução tipo “torre sobre embasamento”, destaca-se a estrutura da torre, que se assemelha àquela aplicada no edifício Banco América do Sul (1965), de Ernest Robert Carvalho Mange e Ariaki Cato, edifício acima comentado.

A estrutura em árvore, que surge da eliminação do número de apoios, resulta frequentemente sob um único pilone central. Segundo se observou acima, este esquema estrutural é aplicado quase que exclusivamente em edifícios de base quadrada, uma vez que, sob os aspectos relativos ao conforto ambiental, as partes centrais menos expostas à luz e à ventilação natural ficam ocupadas pelo núcleo estrutural e pelos serviços de apoio. As salas de trabalho, por sua vez, expõem-se de forma contínua ao longo das quatro fachadas envidraçadas. No aspecto funcional, entretanto, o núcleo central de grandes dimensões pode comprometer a flexibilidade espacial necessária a certos programas, como os edifícios para escritórios.

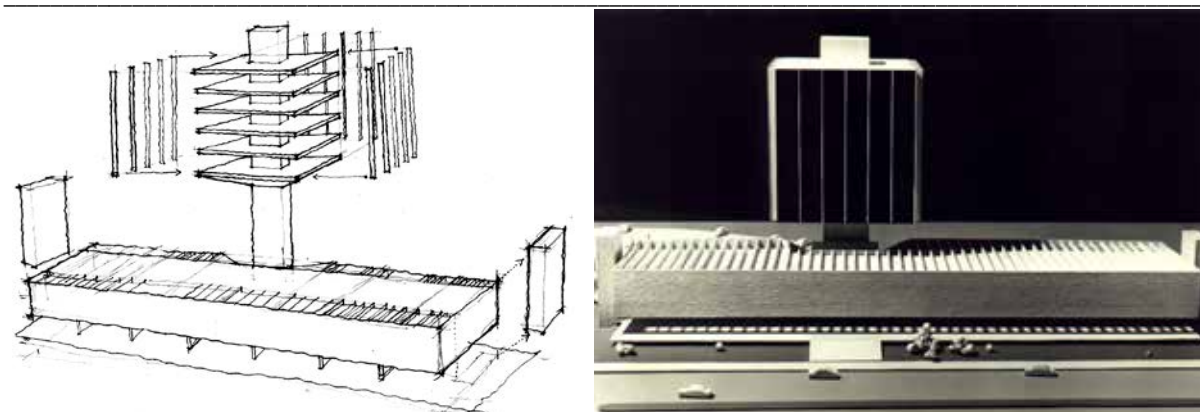


Fig. 1002: 4º prêmio concurso CREA SP (1978); Aldo Matsuda, Jurandir Nogueira, Alberto Foloni Júnior e Renato Mueller. Solução do edifício dada por composição de base mais torre. A torre resolve-se por pilone central, laje de transição em taça e pilares periféricos nos andares superiores.

Fig. 1003: 4º prêmio concurso CREA SP (1978); vista da maquete.

18.3) EXOESQUELETOS; PÓRTICOS PLANOS PARALELOS E VIGAS BI-APOIADAS

Os exoesqueletos planos e paralelos foram utilizados com frequência tanto pela escola carioca, ao longo das décadas de 1940 e 1950, como pela Escola Paulista, nos anos 1960 e 1970. Apresentam-se sob a modalidade de pórticos ou, simplesmente por meio de vigas biapoiadas, mediante balanço ou não. Embora haja exemplos em estrutura metálica composta por perfiz em alma cheia ou, ainda, por treliças planas ou tridimensionais, a maioria dos exemplos ocorre sob a técnica do concreto armado ou protendido. A solução em pórtico, que requer os nós rígidos (encontro do pilar e da viga), é mais rara, sendo mais comum o esquema estrutural resolvido por meio de vigas simplesmente apoiadas contra pilares. Isto se deve à grande necessidade de conhecimento sobre a qualidade dos solos, no caso dos pórticos, uma vez que estes sofrerão enormes esforços de flexão transferidos pela deformação da supra-estrutura.

Embora sob organização não paralela, um dos primeiros exemplos da aplicação desses exoesqueletos pode ser visto no projeto de Le Corbusier para o concurso internacional para a sede do Palácio dos Soviets, em Moscou, ocorrido em 1931.

No Brasil esse esquema estrutural ganha visibilidade com o projeto de Oscar Niemeyer para a Fábrica Duchon (1950), em São Paulo. Neste mesmo ano, Mies van der Rohe os aplica em estrutura metálica composta por vigas "I" em alma cheia, no edifício *Crown Hall*, situado dentro do campus do IIT, em Chicago. Antes disso, porém, Niemeyer já os havia utilizado, sob a técnica do concreto armado, no Teatro Municipal de Belo Horizonte (1943) e no Teatro para o Ministério da Educação (1948), no Rio de Janeiro. Nestes dois casos os pórticos não comparecem paralelos, mas em leque, direcionados a um ponto de fuga distante. Os motivos curvos presentes no auditório do MES são precedência direta para a solução assimétrica verificada pouco depois na Duchon.

Esta solução estrutural, entretanto, atinge solução icônica por meio de Affonso Eduardo Reidy, em seu projeto para o Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (1953), elo cognitivo entre a arquitetura da escola carioca e Arquitetura Paulista Brutalista. Um ano antes Reidy projetara a Escola Brasil-Paraguai, sob conceito estrutural semelhante, porém segundo pórticos planos e assimétricos. O Museu de São Vicente (1952) de Lina Bo Bardi, projetado naquele mesmo ano, apresenta esse mesmo esquema estrutural, mas sob rigorosas formas prismáticas sob seção retangular. A noção de caixa elevada sobre térreo livre já comparece de forma clara nestes três edifícios.

Também projetado em 1952, o Teatro Nacional de Mannheim, de Mies van der Rohe, retorna ao esquema estrutural promovido por vigas planas e paralelas em metal, porém, agora, segundo treliças bastante esbeltas. Aqui também há uma explícita busca pela noção de caixa suspensa do solo por um exoesqueleto.

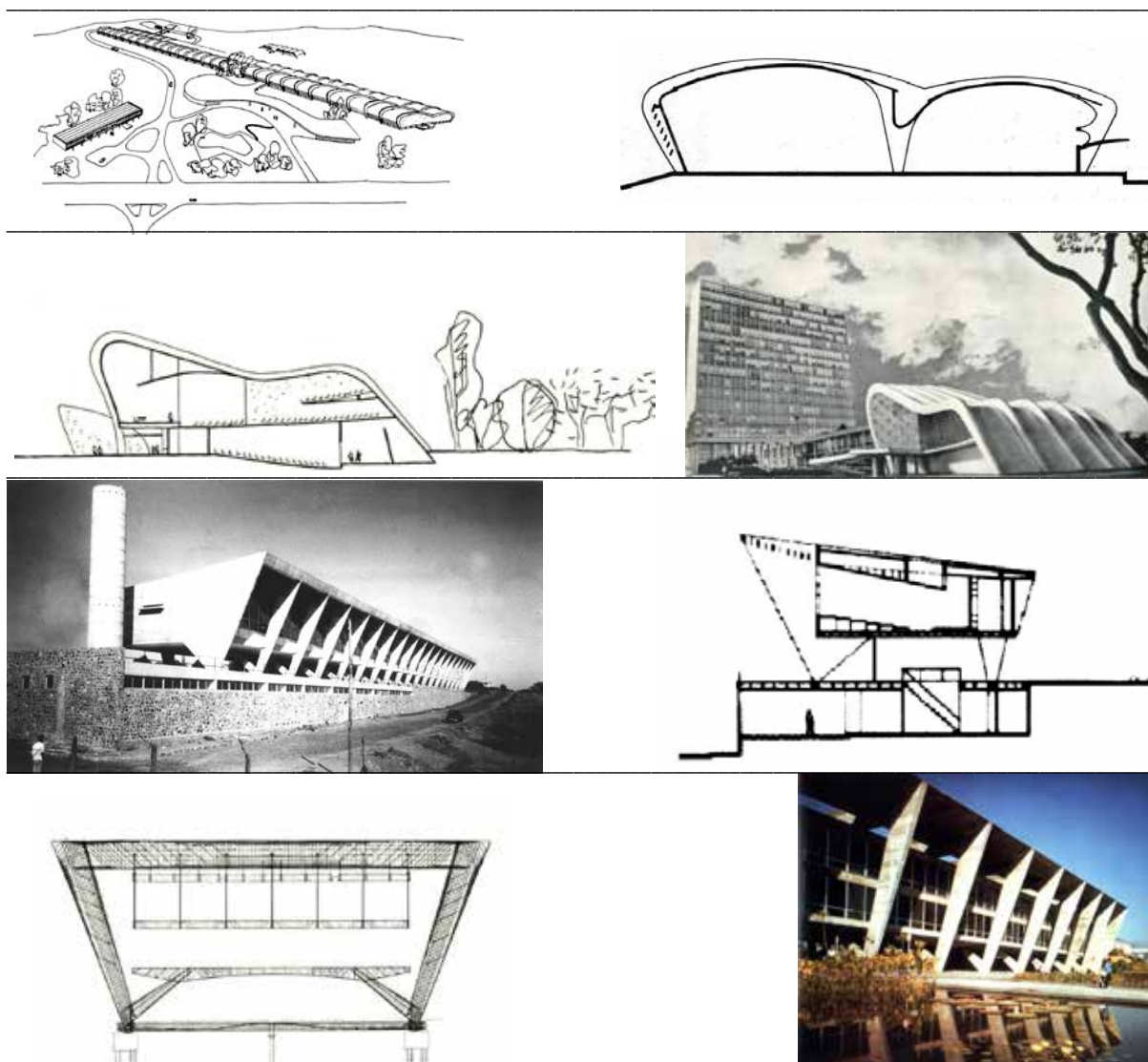


Fig. 1004: Oscar Niemeyer; Fábrica Duchesne (1950), São Paulo. perspectiva e corte transversal.

Fig. 1005: Oscar Niemeyer; Teatro para o Ministério da Educação (1948), Rio de Janeiro.

Fig. 1006: Affonso Eduardo Reidy; Escola Brasil-Paraguai (1952). Vista externa do edifício e corte transversal.

Fig. 1007: Affonso Eduardo Reidy; Museu de Arte Moderna (1953), Rio de Janeiro. Corte Transversal e vista externa do edifício.

Em 1959 Artigas e Cascaldi adotam uma derivação desse esquema estrutural para o programa das escolas de ensino fundamental, traduzido em um pavilhão térreo protegido por cobertura plana suportada por exoesqueleto em concreto aparente. As vigas, aqui, surgem em dois lances em série, apoiadas contra três pilares de seção decrescente.

Soluções sob esquema estrutural em pórtico bi-apoiado com vão livre central e balanços laterais, semelhante a uma letra grega "pi" sob conformação assimétrica, surgem em 1961, nos projetos de Paulo Mendes da Rocha e João de Gennaro para o Fórum de Avaré e para o Grupo Escolar de Vila Maria, em São José dos Campos. O mesmo princípio em letra "pi" ressurge, agora simétrico, no Instituto Municipal de Comércio, projetado por Décio Tozzi e construído em 1961, na cidade de Santos. Neste mesmo ano Artigas e Cascaldi projetam a Garagem de Barcos Santapaula, constituída por duas linhas paralelas de vigas em série em que o pórtico central vence grande vão.

Em 1962, dez anos após o projeto para o Museu de São Vicente, de Lina Bo Bardi e a conclusão da Escola Brasil-Paraguai, de Reidy, os recém imigrados Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi e Francisco Moreira vencem o concurso fechado para o Santa Mônica Clube de Campo com um edifício pavilhonar que surge suspenso do solo por dezessete pórticos planos paralelos. Trata-se de uma solução triarticulada e apoiada contra pilaretes em

concreto aparente. Ocorre aqui uma re-interpretação da estrutura porticada em forma de letra "pi", já experimentada por Mendes da Rocha.

Trata-se, também, do primeiro edifício projetado sob a linguagem brutalista no Paraná. O pavilhão do Santa Mônica, sob vários aspectos antecipa a solução de Pedro Paulo de Mello Saraiva para o Clube XV de Santos, resultada de concurso ocorrido em 1963.

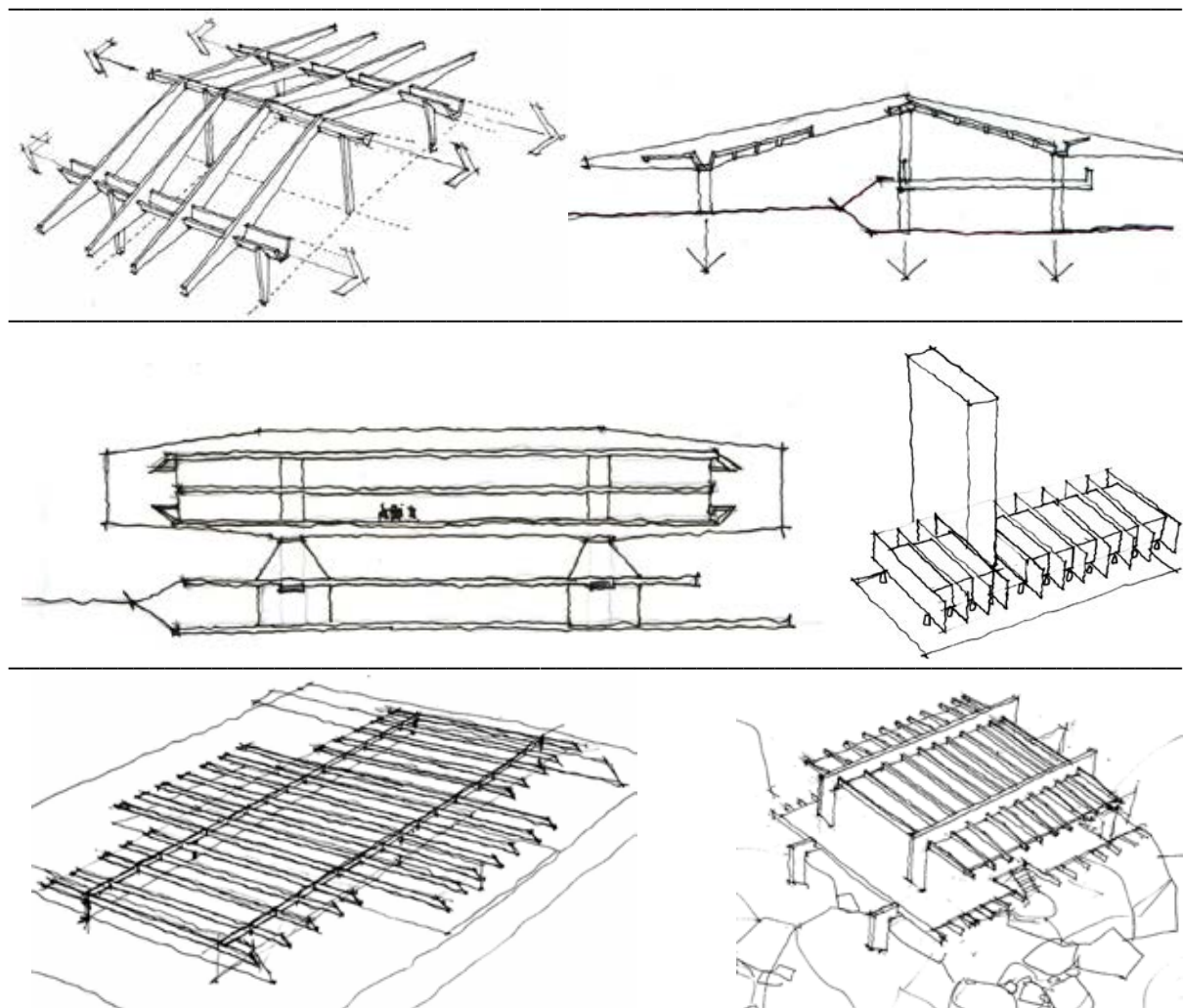


Fig. 1008: (sup.) esquema da estrutura da Casa Mario Petrelli (1964), projetada por Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi e Francisco Moreira. Vigas planas e paralelas, sob pouco afastamento, apóiam-se contra vigas calhas que, por sua vez, descansam-se contra o solo por meio de pilares bastante afastados entre si. Esquema semelhante foi utilizado para armar as casas Ayrton Araújo (1965)

Fig. 1009: (centro) 2º prêmio concurso Euro Kursaal (1965); corte transversal representando a estrutura do embasamento.

Fig. 1010: (inf.) Casa Guido Weber/ Curitiba (1965); (esquema estrutural). Casa Guido Weber/ Caiobá; croqui.

As casas Mario Petrelli, Ayrton Araújo e Guido Weber, projetadas por Forte e Gandolfi entre 1964 e 1965, foram criadas de maneira a explorar a presença expressiva das estruturas em concreto aparente. Todas utilizam traves transversais internas (vigas sobre pilares) capazes de suportar um grande número de vigas longitudinais paralelas, bastante próximas entre si, expostas sobre a laje de cobertura e dimensionadas de modo a constituir amplos balanços. Parte desses balanços suporta beirais e o restante final se projeta à céu aberto, simulando funções de quebra sol.

Os exoesqueletos em concreto armado aparente ressurgem com evidente clareza no projeto dos paranaenses para o concurso internacional Euro Kursaal, ocorrido em 1965, em San Sebastián, na Espanha. Reaparece aqui também a noção de apartamento elevado, lançada originalmente no projeto não construído para o Santa Mônica Clube de Campo. A estrutura do pavilhão horizontal do Euro Kursaal vence um vão central de 27,0 metros,

secundado por dois balanços simétricos de 13,5 metros. A caixa elevada habitável aí existente apresenta dois andares. Este projeto, no entanto, também permaneceria no papel.

Em 1969 o escritório Forte & Gandolfi resolveria o Pavilhão da Piscina do Clube Curitibano por meio de uma solução estrutural baseada em duas vigas paralelas e bi-apoiadas, situadas de modo a vencer o maior vão do espaço livre proposto, em ação que remete ao MASP de Lina Bo Bardi.

Neste mesmo ano de 1969, Rubens Meister realiza o projeto para a Rodoferroviária de Curitiba, pavilhão totalmente estruturado por vigas calha "U" paralelas entre si, descarregadas contra cinco apoios de modo a conformar quatro vãos livres e amplos balanços nos extremos. Tratava-se da primeira obra de Meister em concreto aparente.

Ainda em 1969, José Sanchotene, Alfred Willer e Oscar Mueller vencem o concurso para o Hotel de Turismo em Juazeiro com solução estrutural composta por pórticos assimétricos, escalonados e paralelos que, sob certos aspectos, revisita o desenho de Marcel Breuer para o Hospital Elberfeld, projetado em 1928.

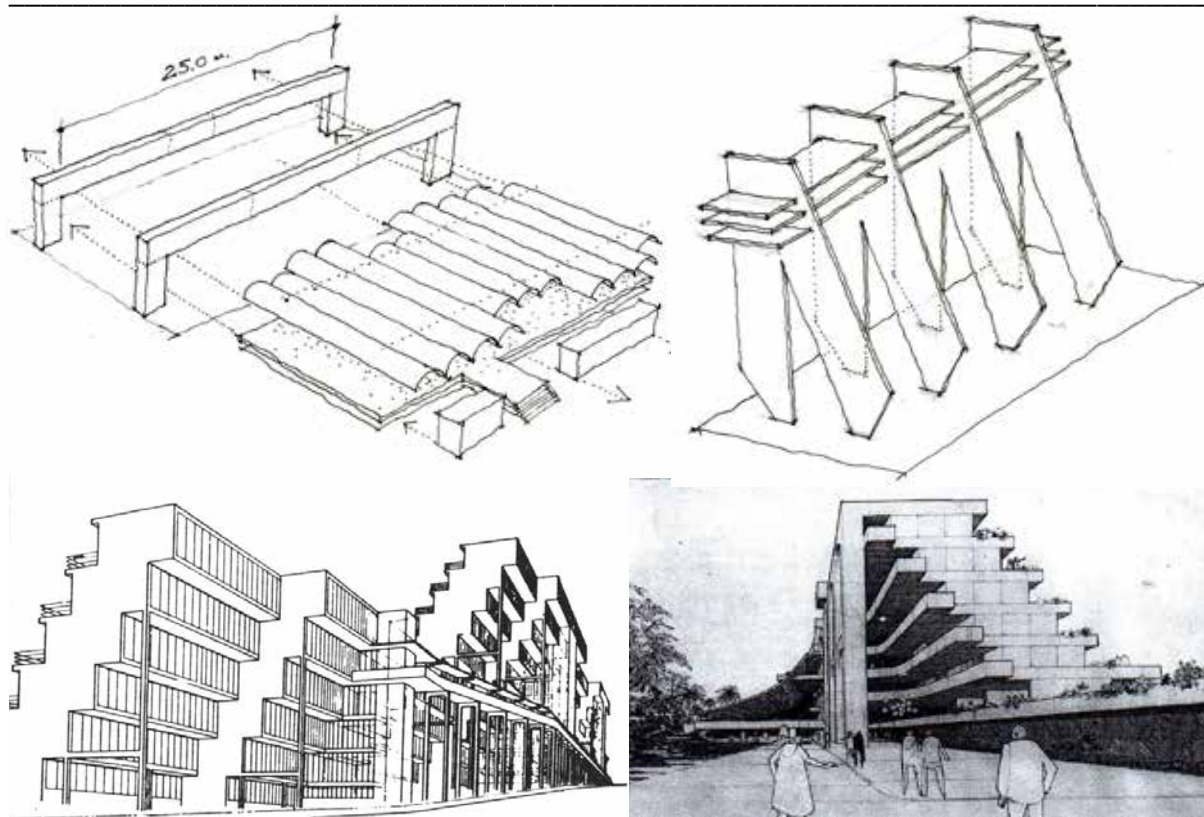


Fig. 1011: (sup. esq.) Pavilhão da Piscina do Clube Curitibano (1969); escritório Forte & Gandolfi; solução estrutural baseada em duas vigas paralelas e bi-apoiadas, situadas de modo a vencer o maior vão do espaço livre proposto. Cobertura metálica em arcos fixada por baixo das vigas em concreto armado.

Fig. 1012: (sup. dir.) Euro Kursaal (1972); segunda proposta elaborada por Roberto Luiz Gandolfi e Lubomir Ficinski Dunin. Estrutura segundo pórticos em concreto armado em "A".

Fig. 1013: (inf. esq.) Marcel Breuer, Hospital Elberfeld, (1928).

Fig. 1014: 1969, José Sanchotene, Alfred Willer e Oscar Mueller; 1º prêmio concurso Hotel de Turismo em Juazeiro, solução estrutural composta por pórticos assimétricos, escalonados e paralelos.

Em 1971 a equipe paranaense constituída por Mauro Tuleski, Nereu Barão e Ricardo Bahr resgatam as solução dos pórticos paralelos em letra "pi", já utilizadas por Forte e Gandolfi nos pavilhões do Santa Mônica e do Euro Kursaal.

Na segunda etapa do projeto desenvolvido para o grupo de empresários espanhóis do Euro Kursaal, ocorrida em 1972, Roberto Gandolfi e Lubomir Ficinski Dunin utilizam pórticos bi-apoiados em forma de letra "A", inicialmente esquematizados por Kenzo Tange e estudantes do MIT em projeto para a urbanização do Porto de Boston, em 1959. As estruturas em "A" fizeram parte do imaginário coletivo dos anos 1960, comparecendo com

freqüência em projetos dos metabolistas japoneses, em propostas para mega-estruturas e em soluções urbanas para *Manhatan*, elaboradas por Paul Rudolph. O projeto para o Hotel de Juazeiro, de Sanchotene e equipe, embora em menor escala, também tangencia essa solução.

Do ano de 1976, vale citar o Clube dos Economiários, projetado pelo escritório Perri e Morozowski, concebido segundo duas longas vigas paralelas em concreto aparente, em seção quadrada e oca. Estas vigas que terminam em proeminentes balanços se descarregam contra seis apoios bastante espaçados entre si, também constituídos por seção quadrada. Esse par de vigas paralelas suporta uma série de treliças tridimensionais em alumínio, capazes de criar cobertura sob vão livre e ampla movimentação. Esta solução de Perry e Morozowski antecipa o conceito estrutural aplicado por Paulo Mendes da Rocha em alguns de seus recentes edifícios, entre estes o Pavilhão do Mar (1999), projetado para Caraguatatuba, São Paulo, e a Escola Parque Arte e Ciência (2003), construída em Santo André, São Paulo. Perri e os irmãos Morozowski reaplicariam esta solução em seu projeto para o concurso Terrafoto (1979), premiado em 2º lugar.

Este grupo de soluções estruturais, portanto, esteve especialmente presente entre os pavilhões horizontais e em edifícios de média altura sustentados por pórticos em "A". Trata-se, com certeza, de um princípio estrutural bastante apreciado pela arquitetura brutalista que, por sua vez, por meio do rigor geométrico das formas e da expressividade das estruturas, foi capaz de interpretar e traduzir os exemplos cariocas.

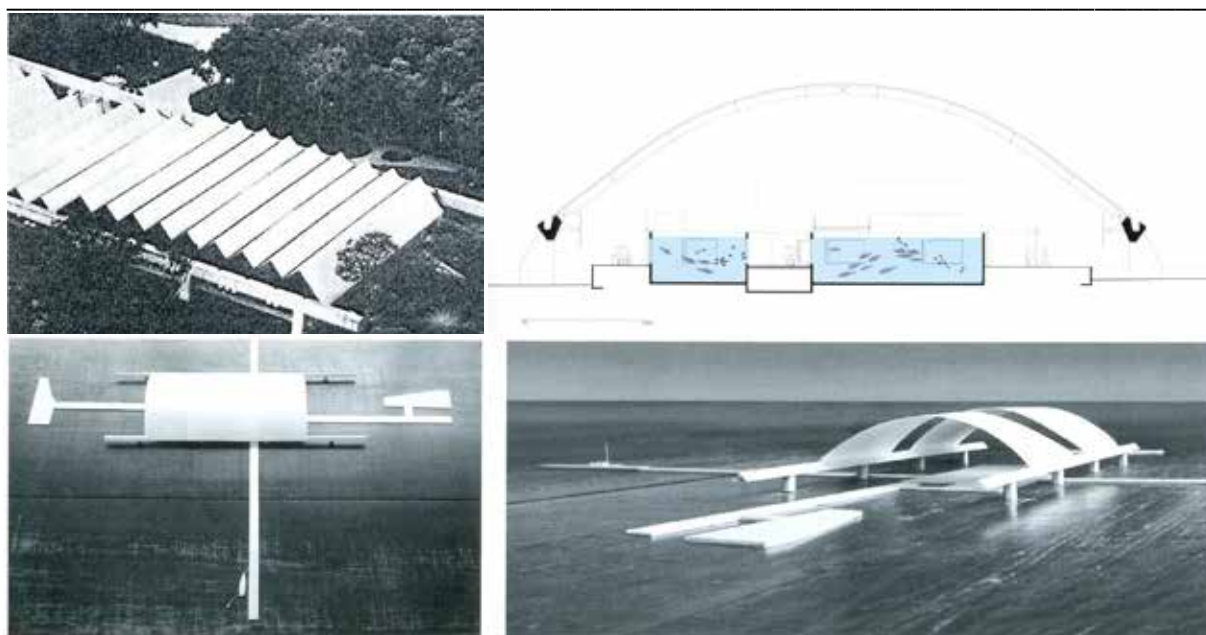


Fig. 1015: Clube dos Economiários (1976), Luiz Eduardo Perry, Everson Morozowsky e Edson Morozowsky, concebido segundo duas longas vigas paralelas em concreto aparente, em seção quadrada e oca, sobre as quais apóia-se cobertura metálica.

Fig. 1016: Paulo Mendes da Rocha; projeto Pavilhão do Mar (1999); Caraguatatuba, SP. Corte Transversal.

Fig. 1017/Fig. 1018: Pavilhão do Mar (1999); Caraguatatuba, SP. Vistas da maquete.

18.4) GRELHAS HORIZONTAIS E LAJES NERVURADAS

A *Fifty foot by fifty foot house*, de Mies Vander Rohe, projetada entre 1950 e 1951, foi um dos primeiros exemplos da aplicação das grelhas em coberturas planas, descarregadas sobre poucos apoios periféricos. Neste caso, apenas quatro colunas, uma no centro de cada face do prisma de base quadrada. Os quatro cantos em balanço eram preenchidos por lâminas de vidros inteiriços, do piso ao teto, fixos e sem caixilhos.

Também sob a forma de planta quadrada, Mies van der Rohe reutiliza essa mesma solução, em 1957, no projeto para o *Bacardi Office Building*, edifício que deveria ser construído em Santiago de Cuba. Devido às dimensões da cobertura, ao invés de um, têm-se

aqui dois apoios em cada face, situados de modo a prover amplos balanços nos quatro cantos. No entanto, devido à inclemência do clima caribenho, aqui a vedação transparente recua em relação ao perímetro da cobertura, provendo assim um amplo beiral sombreador. Preservava-se assim a vista e a transparência e se evitam as inconveniências da insolação direta. Tratava-se, então, da cristalização de um dos motes mais preciosos à Escola Paulista que, por meio de outras tecnologias e materiais, o perseguirá ao longo das duas décadas seguintes.

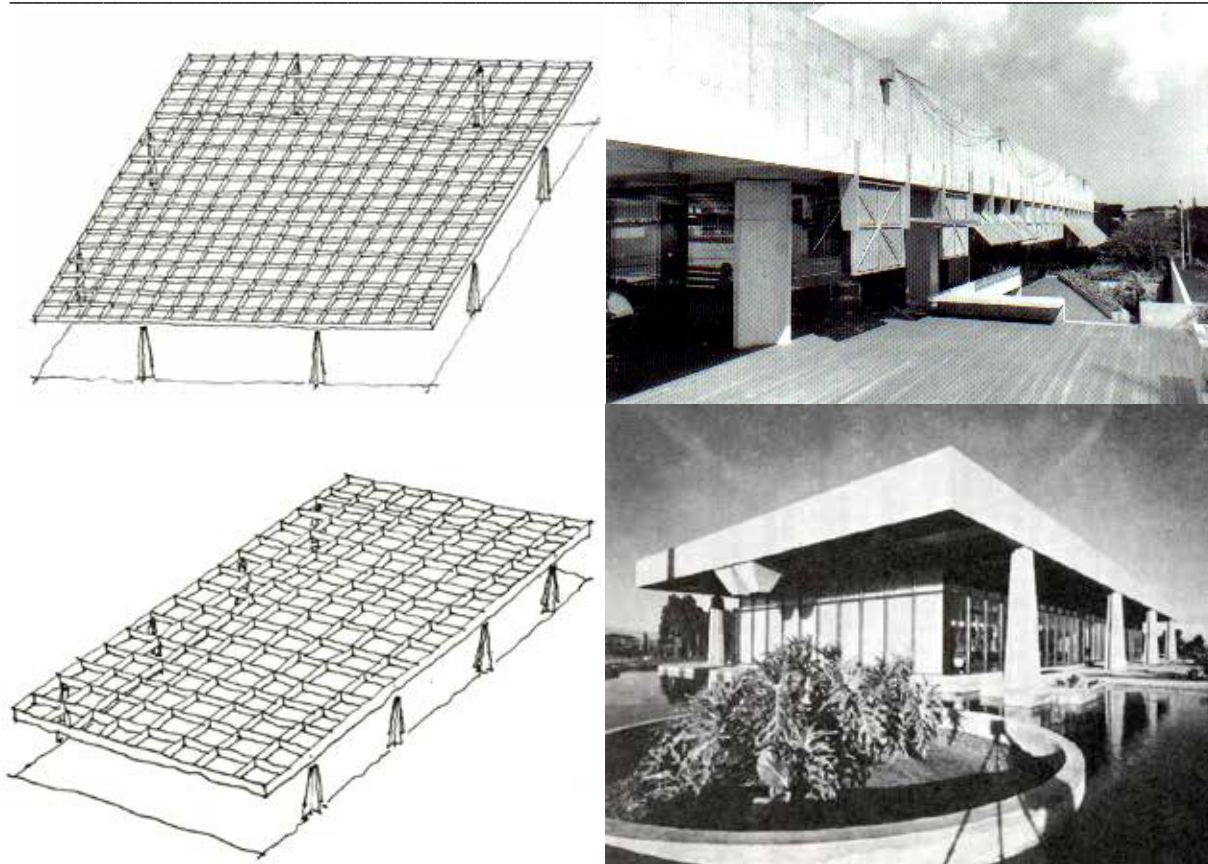


Fig. 1019: Mies van der Rohe; esquema estrutural aplicado nas coberturas do *Bacardi Office Building* (1957), e Galeria Nacional de Berlim (1962). Oito módulos internos e cinco módulos junto aos balanços situados nos cantos da cobertura.

Fig. 1020: (sup. dir.) Clube Harmonia de Tênis; Fábio Penteadó, Alfredo Paesani e Teru Tamaki, projeto resultado de concurso público ocorrido em 1964.

Fig. 1021: (inf. esq.) Leo Grossman e Winston Ramalho: Estação Rebaixadora da Copel (1969); grelha em concreto armado apoiada contra duas linhas de quatro pilares, de modo a conservar as duas faces menores em balanço. esquema estrutural.

Fig. 1022: (inf. dir.) Leo Grossman e Winston Ramalho: Estação Rebaixadora da Copel (1969); vista externa do edifício.

Porém, a *New National Gallery* de Berlim, de Mies van der Rohe, o primeiro edifício finalmente construído sob esse esquema estrutural, ocorreria apenas em 1962, sendo concluído em 1968. Neste meio tempo, lembre-se, o arquiteto também havia projetado o *Convention Hall* de Chicago (1953-1954), também infelizmente não construído.

A cobertura em grelha estrutural sem apoios intermediários também seria utilizada pelos arquitetos paulistas que constituíram o núcleo do brutalismo. Exemplo disso está na sede social do Clube Harmonia, de Fábio Penteadó, Alfredo Paesani e Teru Tamaki, projeto resultado de concurso público ocorrido em 1964. Aqui, porém, a grelha xadrez da cobertura comparece em concreto armado aparente, apoiada sobre doze pilares em cruz, sendo quatro por face. Diferentemente da Galeria Nacional de Berlim, o Clube Harmonia não segue as proporções rígidas do quadrado e os balanços e vãos livres são desiguais. Pilares situados nos cantos do edifício e vedação coincidente com o alinhamento dos pilares também são observados neste clube. Outra diferença está no espírito final da obra, leve, rigoroso, esbelto e cristalino, em Mies, pesado, sombrio e opaco, em Penteadó.

Este mesmo esquema estrutural, também em concreto aparente, seria utilizado por Leo Grossman e Winston Ramalho na Estação Rebaixadora da Copel, projetada e construída em 1968. Embora a cobertura em grelha xadrez não siga a forma quadrada, nota-se aqui uma maior familiaridade em relação aos exemplos de Mies van der Rohe que à solução de Penteadó e equipe. Duas linhas de quatro pilares em cruz, coplanares à projeção superior, suportam a grelha da cobertura. Sob a forma retangular, a cobertura projeta-se em duplo balanço no sentido do comprimento do edifício, condição que libera os quatro cantos da presença de apoios. A caixa de vidro vedante encontra-se recuada e livre dos apoios, de modo a conformar uma loggia. O detalhe destoante, no entanto, está na excessiva altura da testeira periférica, traduzida como uma platibanda a esconder o sistema de impermeabilização da laje nervurada.

Os arquitetos paranaenses também adaptariam o esquema estrutural baseado em grelhas xadrez para os edifícios em altura. Bem ao gosto de Mies van der Rohe, as lajes nervuradas sob o formato quadrado, apoiada por oito pilares, sendo dois em cada face, de modo a preservar os quatro cantos em balanço compõem no edifício Rio de Janeiro (1971), condomínio habitacional projetado por Lubomir Ficinski Dunin, Luiz Augusto de Araújo Amora e Roberto Martins de Albuquerque. Este edifício de grande altura composto por planta quadrada de 16,0 metros de lado e vinte e cinco andares apresenta os pavimentos tipo conformados por lajes nervuradas nos dois sentidos. A fim de reduzir o peso próprio destas lajes e assim permitir a solução em balanço segundo as proporções empregadas (cinco metros), utilizou-se na argamassa de concreto palets de cerâmica, em vez de brita.

Algo neste sentido também pode ser visto na proposta de Forte Netto, irmãos Gandolfi, Ramalho Júnior e Vicente de Castro, no projeto para concurso da Casa da Moeda, premiado em 3º lugar, acima comentado.

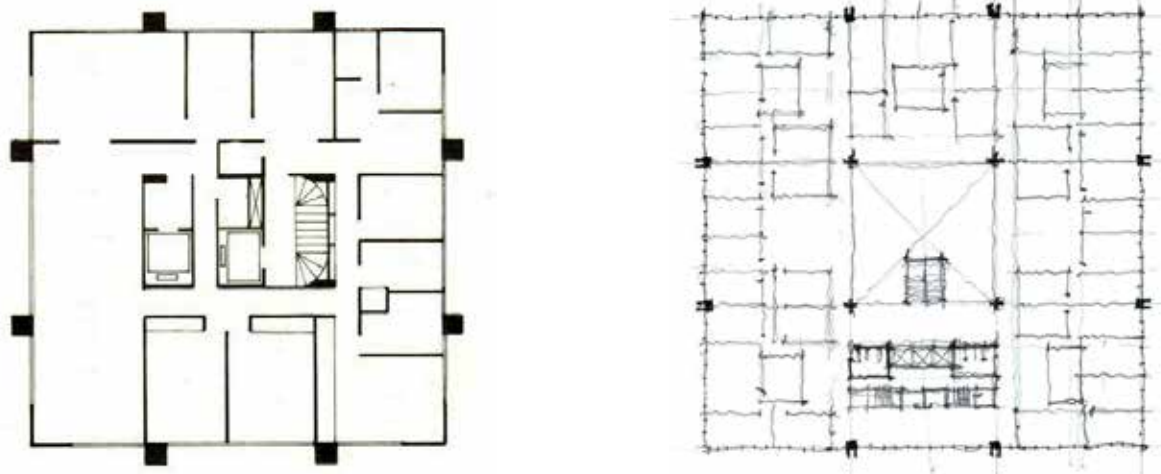


Fig. 1023: Lubomir Ficinski Dunin, Luiz Augusto de Araújo Amora e Roberto Martins de Albuquerque. Edifício Rio de Janeiro (1971), Curitiba PR. Planta tipo quadrada com oito apoios, dois em cada face, de modo a conservar os quatro cantos em balanço. O núcleo (elevadores e escada) atua como contraventamento.

Fig. 1024: Forte Netto, irmãos Gandolfi, Ramalho Júnior e Vicente de Castro, 3º prêmio concurso Casa da Moeda, Rio de Janeiro. Além dos dois apoios por face, quatro pilares em cruz, situados junto ao vazio central, auxiliam na estrutura dos pavimentos tipo.

18.5) ORGANIZAÇÕES SISTÊMICAS

Segundo o Dicionário Aurélio, sistema é um “conjunto de elementos, materiais ou ideais, entre os quais se possa encontrar ou definir alguma relação”; pode ser entendido ainda como a “disposição das partes ou dos elementos de um todo, coordenados entre si, e que funcionam com estrutura organizada”; outro entendimento está na “reunião coordenada e lógica de princípios e idéias relacionadas de modo que abranjam um campo do

conhecimento⁷”; por fim, sistema também pode ser compreendido como a “série de princípios ou procedimentos de acordo com os quais algo é feito⁸”.

Segundo Edson Mahfuz, “aplicando essas definições à arquitetura poderemos dizer que um sistema é um conjunto de elementos heterogêneos que cobre diversas escalas e cuja organização interna se adapta à complexidade do programa e do contexto específico de cada caso⁹”. Mahfuz acrescenta ainda que “a presença de um sistema ordenador é o que garante, entre outros atributos de uma obra, sua possibilidade de entendimento por um observador atento – logo sua capacidade de comunicação¹⁰”. A arquitetura baseada em organizações sistêmicas, portanto, é bastante distinta da arquitetura orgânica que, por sua vez, busca assemelhar-se mais aos objetos naturais que aos artificiais e, portanto, pode resultar informe, ou seja, solução formal que não torna explícita ao observador quais os critérios ordenadores utilizados pelo arquiteto, se é que estes existem. Dito de outra forma, a presença de sistematicidade na arquitetura, promovida por meio de um esquema ordenador e flexível, auxilia a organizações dos edifícios, especialmente se estes forem demasiadamente amplos e complexos. O procedimento sistemático permite abordar vários aspectos da arquitetura sob a mesma estrutura formal mediante uma reduzida margem de arbitrariedade, já que após as primeiras decisões globais, cristalizam-se critérios ordenadores que orientam tanto a definição das partes maiores quanto das partes menores de um projeto.

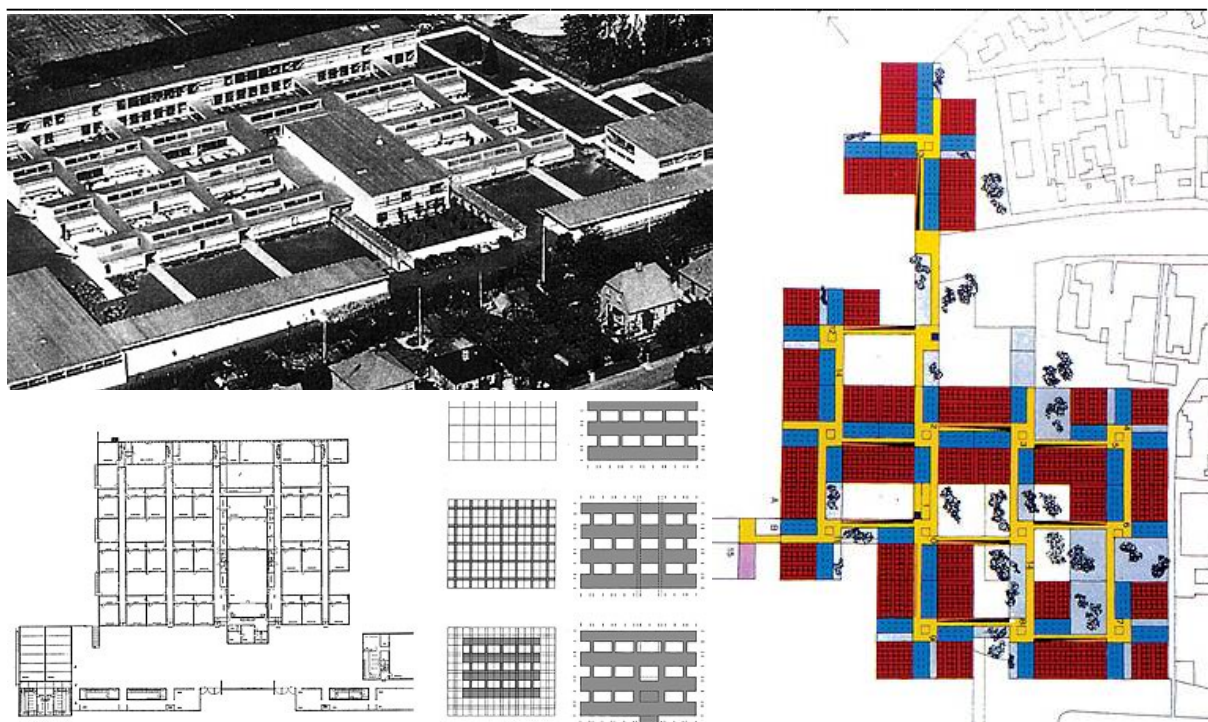


Fig. 1025: Escola Munkegards (1937-1938), de Arne Jacobsen (1902-1971), construída em Copenhague, Dinamarca. (foto aérea) Observar os esquemas demonstrando a incorporação das circulações, por parte das salas de aulas (planta térreo e esquemas de malha).

Fig. 1026: Le Corbusier, Hospital de Veneza (1964). Planta esquemática: em vermelho, internação; em amarelo, circulação; em azul escuro atendimento. Observar a presença de vazios que podem variar de maio a $\frac{1}{4}$ de módulo.

Pode-se imaginar, a princípio, que estes sistemas organizadores, quando aplicados à arquitetura, possam torná-la insípida, repetitiva e pouco criativa. No entanto, não é o que se observa, uma vez que a adoção de um sistema rigoroso sobre programas de necessidade, mediante um contexto concreto, sempre resulta em obras singulares. Numa escala maior, o Plano de Extensão (*Ensanche*) da cidade de Barcelona (1855), de Ildefonso Cerdá (1815-1876), confirma essa afirmação, uma vez que, embora baseado em rígida retícula

organizadora, permite as mais expressivas construções arquitetônicas e variada paisagem urbana.

Embora raras, as organizações sistêmicas foram utilizadas por arquitetos modernos no decorrer das décadas de 1930 a 1960. A Escola Munkegards (1937-1938), de Arne Jacobsen (1902-1971), construída em Copenhague, Dinamarca, e o Hospital de Veneza (1964), de Le Corbusier, são exemplos disso. A escola nasce de um esquema modular baseado em malha xadrez que combina salas de aulas aos pares e seus pátios correlatos às circulações horizontais transversais (norte-sul). Mahfuz assinala que um dos aspectos importantes desta escola está “no fato de que o bloco principal não é uma forma completa e fechada, visto que os meio-módulos que terminam os lados leste e oeste indicam a possibilidade de sua extensão. Mesmo sendo baseado numa estrutura não hierárquica por definição, o bloco em grelha participa de um todo hierárquico, centrado no pátio de recreios que ele define com a colaboração dos ginásios e dos abrigos para bicicletas¹¹”. No hospital de Veneza a malha geradora, além de organizar o programa, também permita a integração do novo edifício ao contexto irregular existente. Livre de um envoltório regular, a sistematicidade da solução empregada por Le Corbusier sugere ainda a possibilidade de expansão em diversas direções. Esta possibilidade de crescimento vai contra a idéia de forma fechada e cristalizada, própria do classicismo, ou ainda, contra a noção de que a forma deve adaptar-se a certa função específica, afirmada por defensores da arquitetura funcionalista.

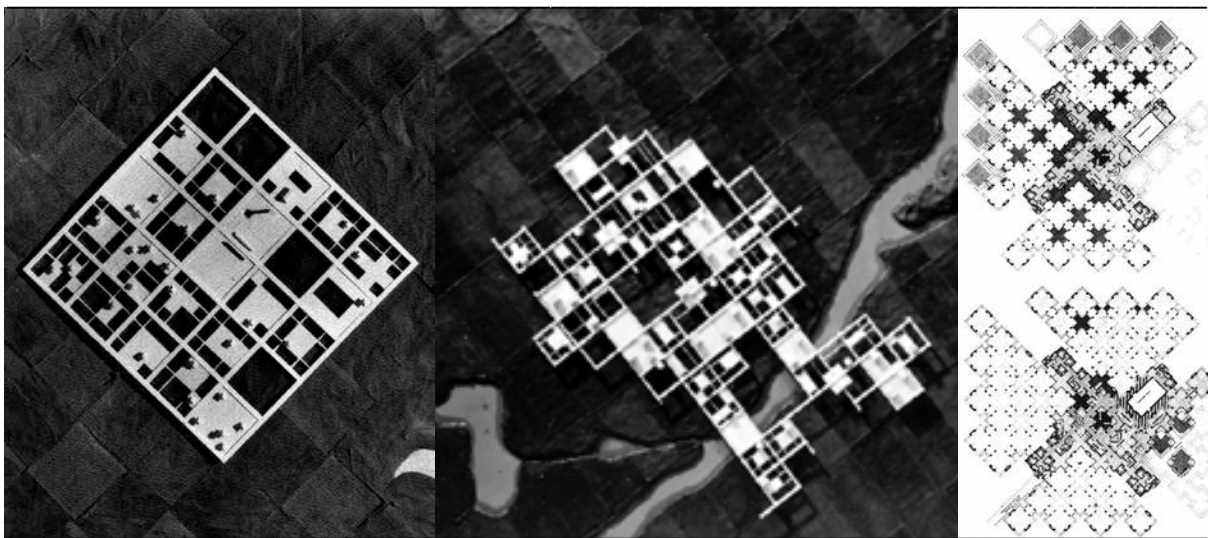


Fig. 1027/ Fig. 1028: Kisho Kurokawa: Cidade Agrícola (1961); vistas da maquete.

Fig. 1029: Herman Hertzberger; O edifício administrativo da Companhia de Seguros *Centraal Beheer*, Apeldoorn (1970-1972).

No transcorrer das décadas de 1950 e 1960, a sistematicidade em arquitetura, além de inspirar alguns integrantes do metabolismo japonês, como Kisho Kurokawa e sua proposta para as cidades agrícolas (1961), também seria contaminada pela filosofia do estruturalismo, protagonizada por Claude Lévi-Strauss. Como aqui já foi dito, o foco desse movimento ocorreu na Holanda, país que testemunhou uma série de experiências nesse sentido, desenvolvidas por arquitetos como Herman Hertzberger (1932-) e Aldo van Eyck (1918-1999). Hertzberger acreditava que a função principal da arquitetura não estava em prover uma solução completa e definitiva para as edificações, mas em propiciar uma grelha tridimensional que poderia ser ocupada (e transformada) pelos usuários, se estes assim o achassem necessário. O edifício administrativo da Companhia de Seguros *Centraal Beheer*, em Apeldoorn (1970-1972), é um dos exemplos mais definidos sob essa corrente, produzidos pelo arquiteto. Aldo van Eyck que se notabilizara por seus ataques ao funcionalismo e à falta de originalidade do modernismo do pós-guerra, projetaria o Orfanato Municipal de Amsterdã (1955-1960), também sob as premissas do Estruturalismo Holandês.

No Brasil os edifícios criados sob organizações sistêmicas são pouco freqüentes, especialmente dentro da Arquitetura Paulista. Embora não pertencente ao grupo nuclear de arquitetos envolvidos com aquela arquitetura, um dos exemplos está no Colégio Miguel de Cervantes (1973), construído em São Paulo, projetado pelo escritório Rino Levi Arquitetos Associados. Coordenado pelo arquiteto Luiz Roberto Carvalho Franco e tendo por arquiteto responsável Antonio Carlos Sant'Anna, o projeto adota uma concepção modular sistêmica, até então inédita na obra daquele escritório, que possibilitaria a máxima flexibilidade, até mesmo a expansão infinita do colégio, em caso de necessidade e havendo disponibilidade de área. A inovação do projeto está no fato da malha modular encontrar-se distribuída diagonalmente no terreno, gerando, portanto, ao se conectar à marquise longitudinal de circulação, amplos espaços triangulares de vivência.

O edifício de escritórios da Secretaria da Agricultura do Estado de São Paulo (1968), projeto vencedor de concurso, elaborado por Paulo Bruna, Arnaldo Martino, Antonio Sergio Bergamim e José Guilherme Savoy de Castro, é também um exemplo da aplicação de organizações sistêmicas por arquitetos paulistas. Implantado em ampla área no Parque Estado, emprega estrutura elementos pré-fabricados em concreto aparente. Segundo afirma Ruth Verde Zein:

Também de grande interesse é sua implantação, interligando duas avenidas existentes e situando as construções parcialmente sobre essa nova via, de maneira a definir um sistema de fluxos a partir da infra-estrutura urbana (veicular e de utilidades), organizando o conjunto bastante extenso de edifícios à maneira de uma pequena cidade. A idéia da cidade como uma malha de fluxos, parte terrestre, parte aérea, presente em Le Corbusier, é retomada em tom de revisão crítica na obra de autores ligados ao Team X e ao brutalismo inglês, como o casal Alison & Peter Smithson – como a proposta das “cluster cities” (1957), e mais ainda o “urban structuring” presente na proposta para Berlin-Hauptstadt (1958); essas propostas e a experiência das New Towns inglesas parecem ter sido revistas nesta proposta, tanto na centralidade definida como espaço pedestrianizado como nos amplos corredores de circulação entre os vários blocos por vias elevadas cujo “calibre” ou amplitude varia em função da acessibilidade de cada setor¹².

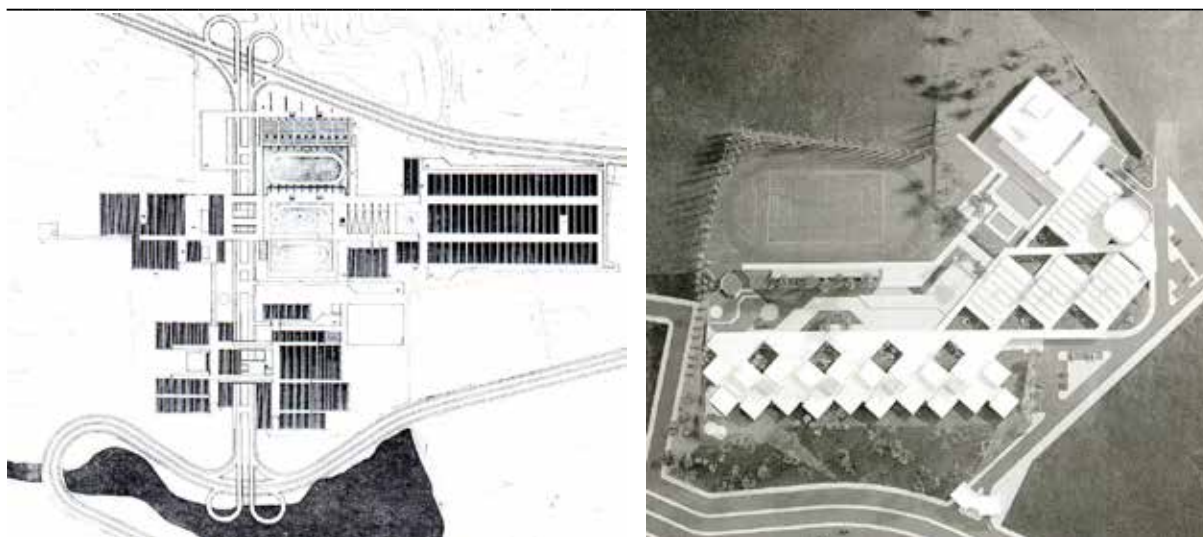


Fig. 1030: edifício de escritórios da Secretaria da Agricultura do Estado de São Paulo (1968), projeto vencedor de concurso, elaborado por Paulo Bruna, Arnaldo Martino, Antonio Sergio Bergamim e José Guilherme Savoy de Castro. Implantação.

Fig. 1031: Colégio Miguel de Cervantes (1973), construído em São Paulo, projetado pelo escritório Rino Levi Arquitetos Associados. Coordenado pelo arquiteto Luiz Roberto Carvalho Franco e tendo por arquiteto responsável Antonio Carlos Sant'Anna.

No entanto, observa-se, entre os integrantes do Grupo do Paraná, um interesse pela arquitetura sistêmica que se inicia ainda em 1962, com projeto para a sede da Peugeot,

resultado do concurso internacional vencido por Croce, Aflalo e Gasperini. Trata-se da aplicação dos princípios sistêmicos, porém, não por meio de malha horizontal, mas contra uma rigorosa grelha cúbica e vertical, capaz de promover ocupações alternativas e desiguais, possíveis complementações, mudanças e crescimentos, ação que, portanto, sugere obra aberta. Aqui já se analisou o edifício sede da Petrobrás (1968), que, embora de modo menos flexível, cristaliza aquela idéia. Esse espírito sistêmico que também se encontra presente no projeto de concurso para a Biblioteca da Bahia (1968), dos mesmos arquitetos da Petrobrás, ressurge madura no projeto não construído do BNDE DF, vencedor do concurso nacional, em 1973. Esses quatro exemplos, portanto, experimentam as possibilidades da arquitetura sistêmica sobre malhas de crescimento vertical.

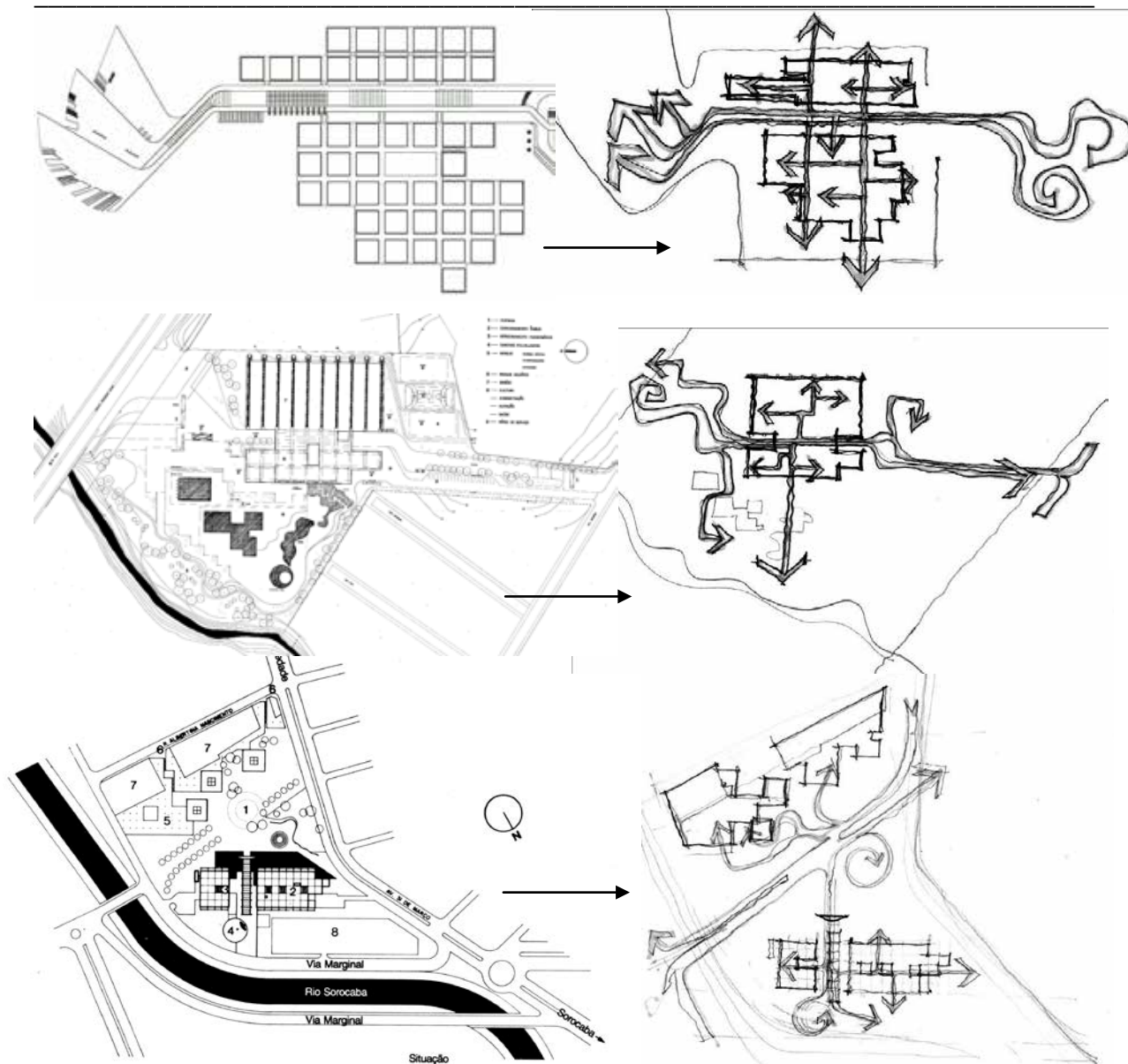


Fig. 1032: (linha sup.) Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner; 1º prêmio concurso sede Terrafoto (1979), Embú, SP. Planta de cobertura. Ao lado linhas representando movimentos e possíveis áreas de ampliação.

Fig. 1033: (linha do meio) Leonardo Oba e Raquel Oba; 2º prêmio concurso SESC Nova Iguaçu (1985), Nova Iguaçu, RJ. Implantação geral e esquema representando linhas de movimento e possíveis áreas de ampliação.

Fig. 1034: (linha inf.) Leonardo Oba e Guilherme Zamoner. 1º prêmio Paço Municipal e Centro Cívico de Votorantim. Implantação geral e esquema representando linhas de movimento e possíveis áreas de expansão.

Em 1979, porém, a noção de organização sistêmica retorna aplicada aos pavilhões horizontais no projeto vencedor do concurso nacional para a sede da Terrafoto, realizado por

Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner. Semelhante ao verificado no Hospital de Veneza, de Le Corbusier, uma retícula baseada em módulo quadrado se expande em diferentes direções, adaptando-se à topografia e às oportunidades do lugar, de modo a não configurar uma forma geométrica de perímetro regular. Assim como na Cidade Agrícola de Kurokawa, o edifício também flutua acima do solo existente, de maneira a preservá-lo o máximo possível. Em um programa constantemente modificado pelas novas tecnologias da computação e da informática, a malha regulada por circulações cobertas pode expandir-se quando necessário sem, no entanto, por em crise as noções de proporção e harmonia, qualidades próprias dos edifícios resolvidos como monoblocos puros.

Leonardo Oba e Raquel Oba retornariam a esse tema nos anos seguintes, por ocasião dos concursos para o SESC de Nova Iguaçu (1985), no Rio de Janeiro, e para o Centro Cívico de Votorantim (1987), em São Paulo. No concurso de Nova Iguaçu, vencido por Hector Vigliecca e Bruno Padovano, o casal Oba acabaria em 2º lugar com uma proposta baseada em um falso monobloco. Passível de expansões em diferentes direções, este edifício também era organizado por uma malha reguladora baseada em módulos quadrados. Semelhante ao verificado no Terrafoto, as circulações horizontais cobertas agem como indutoras de crescimento. Em Votorantim, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner conquistariam o 1º lugar com proposta organizacional semelhante, porém, aqui, passível de crescimento apenas sobre seu eixo longitudinal.

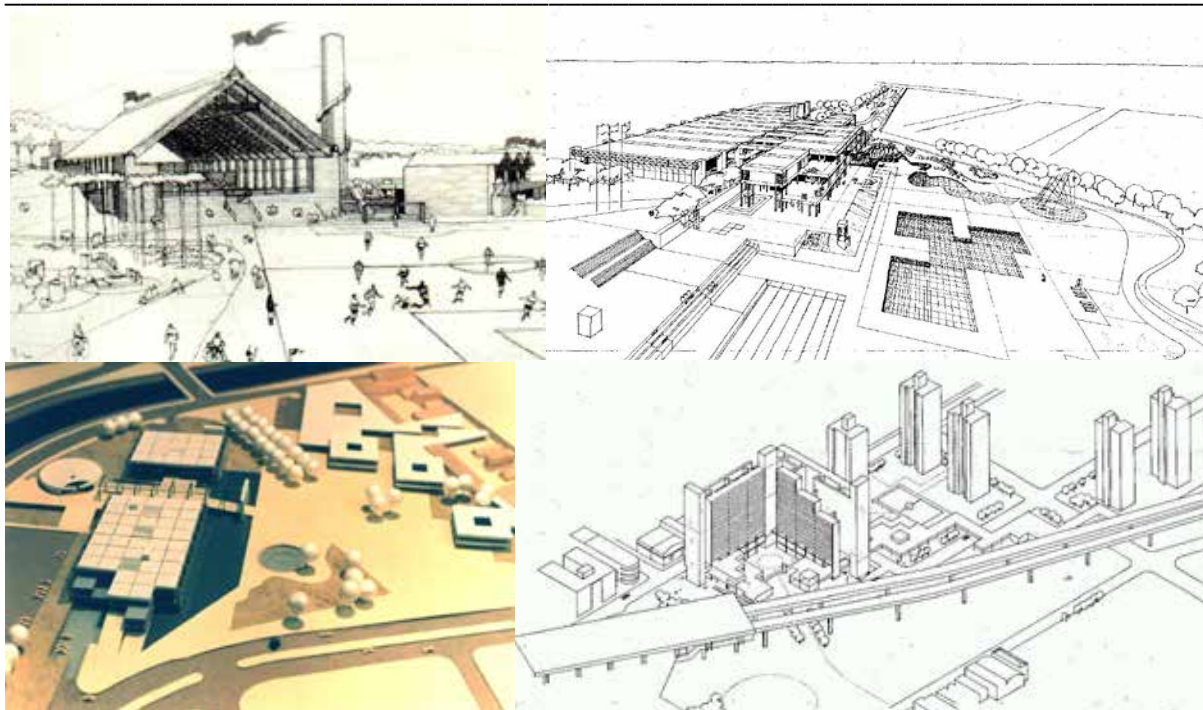


Fig. 1035: 1º prêmio concurso SESC Nova Iguaçu, 1985: Hector Vigliecca e Bruno Padovano. Perspectiva externa.

Fig. 1036: (sup. dir.) 2º prêmio concurso SESC Nova Iguaçu, 1985: Leonardo Oba e Raquel Oba. Perspectiva externa.

Fig. 1037: (inf. esq.) 1º prêmio concurso Paço Municipal de Votorantim, 1987: Leonardo Oba e Guilherme Zamoner; vista da maquete. Uma praça cívica foi criada de modo a preservar precedências urbanas, como uma rua arborizada e parte do comércio existente em ruas adjacentes.

Fig. 1038: menção honrosa Habitação Popular Área do Brás XI, São Paulo, SP; Leonardo Oba. Sob organização pautada por estrutura modulada, os pavimentos tipo comparecem incompletos, sugerindo possibilidades de ampliações futuras.

Note-se que, enquanto Vigliecca e Padovano inauguravam na arquitetura brasileira, em Nova Iguaçu, um discutível Pós Modernismo de caráter historicista, Oba e Zamoner mantinham-se fiéis ao racionalismo mediante estruturas em concreto aparente, pensadas mediante vãos comerciais passíveis de sistematização industrial e pré-fabricação, qualidades verificadas também em Votorantim.

Aliás, mediante a crise provocada pelo projeto vencedor do concurso Santa Mônica, ocorrido em 1962, quando o edifício em monobloco comprovou-se inadequado para uma construção em etapas, os arquitetos paranaenses passaram então a considerar, em seus novos projetos, especialmente os dedicados às grandes entidades públicas, a possibilidade de crescimento, flexibilidade e construção em fases. Mostra disso ocorreria ainda em 1966, no concurso para a sede do Tênis Clube de Presidente Prudente, oportunidade em que Forte Netto opta por uma grelha expansível e irregular sob módulos hexagonais, ao gosto da arquitetura orgânica de Frank Lloyd Wright.

Os concursos para a sede da Petrobras (1967/68), no Rio de Janeiro, e para o Hotel de Turismo em Juazeiro (1969), na Bahia, vencido por projetos paranaenses, determinavam em seus editais a necessidade de ampliação futura. O próprio Leonardo Oba, arquiteto presente em projetos como: o BNDE DF (1973); Centro de Convenções de Pernambuco (1977); Terrafoto (1979); SESC de Nova Iguaçu (1983); Paço Municipal e Centro Cívico de Votorantim (1987); todos passíveis de ampliação sistêmica, voltaria ao tema das malhas expansíveis verticais em seu projeto para a Habitação Popular do Brás XI, concurso realizado em São Paulo, em 1989.

Se colocados numa mesma balança, percebe-se, entre os arquitetos do Grupo do Paraná, experiências bem sucedidas tanto em pavilhões monoblocos suportados por estruturas submetidas a grandes vãos, como em edifícios verticais e horizontais estruturados por malhas sistêmicas. No entanto, enquanto a precedência direta no primeiro grupo de soluções parece ser da Escola Paulista, o mesmo não pode ser afirmado em relação ao segundo grupo de proposições, área em que os paranaenses se mostram mais criativos e experientes.

NOTAS DA PARTE IV

¹ ARTIGAS, João Batista Vilanova. *Vilanova Artigas; arquitetos brasileiros-brazilian architects*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997. p.122.

² 3º prêmio Pavilhão Oficial do Brasil na Exposição Mundial de Osaka (1969). José Sanchotene, Alfred Willer e Oscar Mueller.

³ 3º prêmio concurso sede Casa da Moeda, Rio de Janeiro, 1971. Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi, Joel Ramalho Júnior e Vicente de Castro.

⁴ Depoimento concedido por Joel Ramalho Júnior a esse autor em dezembro de 2009.

⁵ Depoimento concedido por Joel Ramalho Júnior a esse autor em dezembro de 2009.

⁶ A ruptura da cobertura do Pavilhão de Exposições da Gameleira, ocorrida em 1971, em Belo Horizonte, acabaria por matar sessenta e nove operários e ferir mais de cinquenta. O projeto era de Oscar Niemeyer e o cálculo estrutural de Joaquim Cardoso. Laudos periciais posteriores apresentariam entre as possíveis causas do acidente não só problemas de execução, mas também o excesso de esbeltez da estrutura.

⁷ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Básico da Língua Portuguesa*. P.603.

⁸ Citado por MAHFUZ, Edson da Cunha em “Sistematicidade”. In: *Revista AU Arquitetura e Urbanismo*, ano 24, Nº182, maio 2009, p.68.

⁹ MAHFUZ, Edson da Cunha. “Sistematicidade”. *Revista AU Arquitetura e Urbanismo*, ano 24, Nº182, maio 2009, p.68.

¹⁰ MAHFUZ, Edson da Cunha. “Sistematicidade”. *Revista AU Arquitetura e Urbanismo*, ano 24, Nº182, maio 2009, p.69.

¹¹ MAHFUZ, Edson da Cunha. “Sistematicidade”. *Revista AU Arquitetura e Urbanismo*, ano 24, Nº182, maio 2009, p.69.

¹² ZEIN, Ruth Verde. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953-1973*. p. 157.

PARTE V.....EPÍLOGO

19) CONCLUSÃO

Esta tese se presta a dois objetivos: o primeiro quer compreender em um âmbito geral as complexidades existentes na arquitetura brasileira ocorrida nas duas primeiras décadas após a fundação de Brasília (1960), em especial aquela inicialmente produzida na cidade de São Paulo, que mais tarde acabaria sendo denominada de Escola Paulista ou ainda de Escola Paulista Brutalista.

O segundo objetivo, de caráter mais específico, foca o estudo da arquitetura moderna, nesse mesmo período, em Curitiba. Porém, interessam aqui as ações executadas por um pequeno grupo de arquitetos ligados à fundação do CAU UFPR, especialmente aqueles que, além de professores, também atuavam em outras áreas da profissão, em especial o projeto de edifícios e o planejamento urbano. Vale salientar que parte importante desse grupo seria conformada por arquitetos imigrados de distintos centros do Brasil para em Curitiba tentar a sorte.

Além da importante contribuição de mineiros, gaúchos e cariocas, deve-se destacar o protagonismo dos jovens arquitetos paulistanos, a começar por Luiz Forte Netto, o primeiro deles à cidade chegar, em 1961. Juntamente com seus três colegas da Faculdade de Arquitetura Mackenzie -irmãos Gandolfi e Ramalho Júnior- trarão em suas bagagens algumas das qualidades que de forma direta influenciarão a arquitetura produzida em Curitiba, pelas próximas décadas.

Os quatro paulistas fazem parte de uma diferenciada geração de arquitetos produzida pela Mackenzie, especialmente ao longo da década de 1950, em que se destacam nomes como Eduardo Kneese de Mello, Fábio Penteadó, Jorge Wilhelm, Carlos Millan, Paulo Mendes da Rocha, Pedro Paulo de Mello Saraiva, Francisco Petracco, Carlos Bratke e outros. Com estes praticam e colaboram em diferentes projetos, em especial naqueles destinados aos concursos de arquitetura. Interessados nos problemas da profissão, Forte e José Maria Gandolfi também freqüentam o IAB SP, sede em que manterão contato com arquitetos chave daquele momento, entre esses Rino Levi, Vilanova Artigas e Paulo Mendes da Rocha.

Daí viria o gosto pelas soluções limpas, adequadas ao lugar e baseadas em estruturas rigorosas, geralmente em concreto aparente, características que, se anexadas ao interesse pelos aspectos construtivos do edifício, conformarão a base da Escola Paulista, arquitetura que se gestava na capital paulista desde meados da década de 1950. A preocupação com as grandes diferenças sociais existentes no país estarão por trás das experiências ligadas à industrialização e pré-fabricação, sistemas que possibilitariam construções rápidas e econômicas para altas densidades populacionais. O exemplo do CRUSP (1961), de Eduardo Kneese de Mello e Joel Ramalho Jr. vai nesse sentido. Os quatro paulistanos trarão, portanto, de forma precoce a Curitiba, uma arquitetura que, embora ainda estruturasse suas bases para melhor responder aos problemas de seu tempo, já nascia madura.

O grupo enxuto de professores e a turma especial constituída por engenheiros, tendo o CAU UFPR por elemento de coesão, estabelecem um processo de trabalho aberto que se complementava pela prática nos ateliers de projeto. Este aprendizado ganhava sua real dimensão nos escritórios de arquitetura da época, como os de Rubens Meister, Elgson Gomes e o de Forte & Gandolfi que, embora recente, já se encarregava de encomendas de porte. Os concursos públicos de arquitetura agiriam aí como uma poderosa ferramenta de aprendizado, uma vez que, além de manterem uma janela aberta para os acontecimentos dos grandes centros do Brasil, possibilitavam exercitar projetos de maior escala e, por vez ou outra, contratos para trabalhos impossíveis numa cidade periférica como a Curitiba dos anos 1960.

Esta ação ganharia impulso com a graduação das primeiras turmas de arquitetos de Curitiba, ocorridas a partir do final de 1964. Das diferentes associações entre ex-alunos e professores resultariam trabalhos significativos e, em especial, freqüentes premiações em concursos nacionais de arquitetura. Esse reconhecimento vindo das grandes cidades do

Brasil e, por vezes do exterior, atuará como um salvo conduto àqueles arquitetos que se mostrarão suficientemente seguros para não só implantar uma arquitetura de vanguarda como também propor um novo plano urbanístico para a cidade de Curitiba.

Esta arquitetura que seguirá de perto as premissas da Escola Paulista também apresentará características próprias que, por sua vez, se mostrarão coesas e persistentes ao longo de todo ciclo de sua existência. Entre estas se destaca a noção de obra aberta, gerada pelos esquemas sistêmicos horizontais ou verticais que, além de possibilitarem ampla flexibilidade de organização espacial, permitem: construção em partes; modificações; anexos e supressões. Outras de suas características, como crescimento induzido por vetores horizontais e organização em clusters estarão presentes inclusive, em muitas das soluções empregadas no urbanismo verificado no Plano Diretor de Curitiba (1964), inicialmente elaborado pelo consórcio Serete Wilhelm, mas desenvolvido por arquitetos de Curitiba junto ao IPPUC.

O Grupo do Paraná, portanto, origina-se em torno dos quatro paulistas e de professores imigrados como Leo Grossman, Ciro Lyra, Almir Fernandez e Marcos Prado. Com a formação das primeiras turmas de arquitetura do CAU UFPR passam a surgir outros importantes nomes que em muito colaborariam para o desenvolvimento do Grupo. Entre estes não se pode deixar de mencionar Jaime Lerner que, no início da década de 1970 formaria uma espécie de ramal paralelo ao eixo principal dessa estrutura, uma vez que dará ênfase ao urbanismo e à carreira política, repassando projetos para Domingos Bongestabs e Manoel Coelho. Têm-se ainda, entre os pertencentes à turma especial dos engenheiros do CAU: Lubomir Ficinski Dunin, Alfred Willer, Henrique Panek, Jaime Wassermann e Onaldo Pinto de Oliveira. Pouco depois virão Abrão Assad, José Sanchotene, Oscar Mueller, Aldo Matsuda, Renato Mueller e, ainda os irmãos Morozowski, Luiz Eduardo Perry, Ariel Stelle, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner. Embora criadores de uma arquitetura de características brutalistas, alguns dos acima citados, por não atuarem em concursos de arquitetura, ficarão à margem do processo evolutivo do grupo, segundo os limites aqui definidos.

SOBRE A 1ª HIPÓTESE

Isto posto pode-se recordar aqui as duas hipóteses levantadas nesse trabalho. A primeira hipótese nasce em contrapartida às freqüentes afirmações que apontam ser a arquitetura de cunho brutalista produzida no Paraná, nas décadas de 1960 e 1970, uma derivação posterior à arquitetura da Escola Paulista, ou seja, uma reação tardia que resulta numa versão pasteurizada e maneirista dos melhores exemplos produzidos por arquitetos de São Paulo.

Realmente, a disseminação da influência do Brutalismo Paulista para as demais regiões do Brasil passou a ocorrer a partir do início da década de 1970. Porém, não foi isso que aconteceu em relação a Curitiba.

Como aqui se demonstrou, embora obras transicionais surjam ainda em meados da década de 1950, os primeiros exemplos mais concretos do brutalismo paulista teriam seus projetos realizados em finais da década de 1950 (1958/1959) e, algumas vezes, suas obras concluídas no início da década de 1960. A Casa Baeta de Artigas, que pode ser considerada como obra transicional, é de 1956; o Ginásio do Clube Atlético Paulistano, de Paulo Mendes da Rocha, é de 1958; a casa Cunha Lima, de Joaquim e Liliana Guedes é de 1958; a Casa Mário Taques Bitencourt, de Artigas e Cascaldi, é de 1959; o Ginásio de Itanhaém, de Artigas e Cascaldi, é de 1959; o Fórum de Araras, de Fábio Penteadó e José Ribeiro é de 1960; a Garagem de Barcos do Santa Paula Iate Clube, de Artigas e Cascaldi, é de 1961; o Clube XV de Santos, de Pedro Paulo de Mello Saraiva, é de 1963.

Forte Netto, irmãos Gandolfi e Ramalho Jr. trabalharam com Fábio Penteadó, Eduardo Kneese de Mello e Pedro Paulo de Mello Saraiva ao longo desse período. Com Saraiva conquistam o 2º lugar no Ginásio do Clube Atlético Paulistano (1958) por meio de um flexível edifício sob amplo vão livre em estrutura de concreto protendido calculada por Roberto Zuccolo (calculista que desvenda os segredos do concreto protendido no Brasil,

sendo o representante do sistema *Freyssinet*). Com Penteados vencem o concurso Sociedade Harmonia de Tênis (1959), projeto em que se observa a cobertura das quadras de tênis em arrojada estrutura de concreto protendido descansada contra pilares em triângulo invertido, linguagem já bastante alinhada às premissas da nova arquitetura. Em 1961 Kneese de Mello e Ramalho Jr. projetam a primeira obra em grande escala executada em concreto pré-moldado no Brasil, o CRUSP. Em 1962, já em Curitiba, vencem o concurso para o Santa Mônica Clube de Campo com um pavilhão estruturado por pórticos planos e paralelos em concreto aparente que, por sinal, antecipa a solução de Mello Saraiva para o Clube XV de Santos. Em 1964 projetam a Casa Mário Petrelli que abrirá a série de casas unifamiliares executadas em exoesqueletos de concreto¹ aparente. Vale lembrar que a solução destas casas se diferencia das apresentadas pelos arquitetos da Escola Paulista, uma vez que, devido ao clima frio e úmido de Curitiba, evitam aplicar a noção de apartamento elevado ou casa sobre pilotis com térreo aberto.

Esta tese, portanto, defende que, graças à chegada dos paulistas a Curitiba, a partir de 1961, estes movimentos ligados à arquitetura de cunho brutalista passam a ser concomitantes nas duas cidades e, portanto, abertos à interpretação de novas influências.

SOBRE O MANEIRISMO CURITIBANO

No que tange à aludida derivação maneirista sofrida pela arquitetura realizada pelos arquitetos de Curitiba, há aspectos a serem considerados, uma vez que algo no gênero pode ser observado, especialmente entre os precursores do Grupo do Paraná.

Diferentemente das casas paulistas, percebe-se nas casas curitibanas desse período certo rebuscamento e sofisticação no detalhe de partes, especialmente no que se refere aos elementos secundários em concreto aparente como: lareiras, parapeitos, escadas externas, gárgulas, receptáculos, floreiras, etc. Trata-se da concessão feita por aqueles arquitetos aos proprietários vindos de classes mais abastadas da então periférica cidade de Curitiba. Entende-se que os arquitetos de São Paulo não tenham tido que passar por este tipo de negociação. Embora não afete a noção de ruptura contra o que já havia sido construído em Curitiba, até então, este rebuscamento pode sim ser entendido como uma reação maneirista em relação à arquitetura da Escola Paulista.

Algo no gênero também ocorre em certos edifícios públicos projetados por aqueles arquitetos. Embora isentos de detalhes elaborados e mais crus que as residências de alto padrão, também costumam apresentar "texturas" como, por exemplo, motivos geométricos em alto relevo aplicados às empenas em concreto aparente. Este recurso artístico em especial surge no projeto não construído para o Monumento à Fundação de Goiânia (1964), de Forte Netto, irmãos Gandolfi e Abrão Assad. Embora não comprovado, há quem afirme que esse recurso se deve a Assad que, além de ter concluído recentemente a Escola de Música e Belas Artes do Paraná/ EMBAP, já era reconhecido como um escultor de talento.

Sempre elaborado por meio de composições abstratas, este geometrismo volta a comparecer aplicado às empenas laterais cegas do edifício-sede da Telepar (1966), em Curitiba, projetado por Lubomir Ficinski Dunin. Um ano depois ressurgiu no edifício-sede do IPE (1967), projetado por Forte, José Gandolfi, Ramalho Jr. e Vicente de Castro. Embora originalmente criado para dotar totens escultóricos de texturas dramáticas, em Goiânia, os relevos em concreto aparente se tornarão especialmente evidentes, como se tratasse de uma assinatura daqueles arquitetos de Curitiba, no edifício-sede da Petrobrás (1968), oportunidade em que ocuparão a total extensão das quatro faces do coroamento do edifício.

O ato de imprimir texturas ao concreto nasce juntamente com a arquitetura de pós Segunda Guerra Mundial de Le Corbusier. A expressão do madeiramento das fôrmas e a presença de figuras incrustadas de forma artística em grandes empenas da Unidade de Habitação de Marselha (1947), como o "Modular", são exemplos evidentes disso. O

¹ Casa Mário Petrelli (1964); Casa Ayrton Araújo (1965); Casa Guido Weber (1965) e Casa Guido Weber/ Caiobá (1965).

tratamento plástico do concreto por meio de texturas e ranhuras profundas se disseminaria na década de 1960 a ponto de se tornar uma das características da arquitetura de Paul Rudolf, nos EUA. Vilanova Artigas também se serve deste artifício em seus edifícios, acrescidos ainda de painéis concretistas ou cores fortes sobre certas partes das estruturas em concreto armado.

No que se refere ao Grupo do Paraná, esta ação de transformar paredes arquitetônicas em painéis escultóricos esteve restrita apenas à primeira geração (paulistas imigrados e turma especial de engenheiros). As gerações de José Sanchotene e Leonardo Oba não mais se utilizariam desse recurso.

Entretanto, vale salientar que é no aspecto estratégico do projeto que a arquitetura do Grupo do Paraná se diferenciaria da arquitetura da Escola Paulista. Viu-se aqui que os paranaenses se dedicariam, de forma continuada, a buscar soluções sistêmicas para edifícios de entidade única, como os destinados as sedes de empresas públicas e privadas.

Isto porque, com freqüência, solicitava-se nos programas dos concursos destinados a tais projetos a necessidade de crescimento, modificação ou construção em fases. Apresentava-se comum na arquitetura brasileira de então a alteração de programas e, mesmo, de lugares, ainda no transcorrer do processo de projeto. Mal se iniciava a execução do projeto vencedor de certo concurso e os arquitetos recebiam a notícia de que o programa havia sido modificado. Mostra disso pode ser observada no concurso para a sede da Petrobrás, no Rio de Janeiro. A 1ª fase acontece em terreno situado na Presidente Vargas mediante programa de 75.000m². A 2ª fase, por sua vez, ocorre em grande área situada na Esplanada do Santo Antônio mediante programa de 150.000m². Como se não fosse suficientemente complexo, solicita-se ainda um edifício capaz de ser construído em duas etapas: 75% inicial e 25% na conclusão da obra, anos depois.

Algo no gênero ocorre no concurso para a sede do BNDE em Brasília, em 1973. O terreno inicial de 10.000m² e programa de 35.000m², situado no setor de autarquias da Asa Norte foi substituído por uma ampla área em aclave junto ao Morro do Santo Antônio, no Rio de Janeiro. O edifício-sede do BNDE deveria conter agora 75.000m² de área e, pasmem, as obras de escavação dos solos deveriam iniciar em três meses. O primeiro desapontamento nesse sentido ocorre ainda em 1962, quando Forte e Gandolfi são avisados de que o edifício tipo monobloco que vencera o concurso para a sede do Santa Mônica não poderia ser construído por falta de verbas. Solicitava-se, então, algo composto por partes independentes e viáveis para uma construção segmentada.

Não foi por acidente, portanto, a busca insistente deste grupo de arquitetos por organizações sistêmicas capazes de abrigar programas distintos, tanto em edifícios verticais como em pavilhões. Podem-se listar aí as aproximações realizadas por estes arquitetos em relação a experiências internacionais do período: Archigram, Metabolismo Japonês, Estruturalismo Holandês e certas ações do *TEAM X*.

É daí que surge a expressão fragmentada e porosa percebida em algumas das obras do Grupo do Paraná, geralmente constituída por estruturas submetidas a pequenos vãos, passíveis de serem fabricados em série sob sistema de pré-usinagem. Trata-se, portanto, de uma estratégia diretamente oposta à verificada entre os arquitetos da Escola Paulista, que buscavam o grande contêiner vazio e possuidor de ampla flexibilidade interna, estruturado por expressivas ossaturas em concreto aparente. No entanto, ambas mantêm a familiaridade às obras de engenharia, uma vez que suas plásticas finais refletem não uma ação hedonista, mas a solução de um problema de construção.

A arquitetura do Grupo do Paraná, portanto, embora se alimente dos mesmos ideários existentes na escola Paulista, se afastará dessa no que diz respeito ao conceito estratégico de projeto e, portanto, no que se refere ao aspecto final do edifício já que, especialmente nas gerações de Sanchotene e Oba, buscam referências mais econômicas e menos impactantes ao meio ambiente.

· SOBRE A 2ª HIPÓTESE

A segunda hipótese, por sua vez, defende a existência de uma escola de arquitetura paranaense segundo os moldes verificados na escola carioca e na Escola Paulista, mesmo que sob proporções menores. Em outras palavras, defende-se aqui que, aquele pequeno grupo de arquitetos vindos de diferentes origens, organizados em torno do CAU UFPR, produziu ao longo das décadas de 1960 e 1970 uma arquitetura embalada pelos mesmos motivos e premissas que, por sua vez, resultou em uma estética própria, embora, sob certos aspectos, semelhante à produzida pelo brutalismo paulista. Este grupo que, inicialmente teve a importante participação dos quatro arquitetos imigrados de São Paulo e que, depois se viu conduzido pelas primeiras gerações de arquitetos genuinamente paranaenses, denominou-se Grupo do Paraná.

A idéia de Grupo do Paraná, portanto, baseia-se na profunda interação de seus integrantes em relação a um pensamento comum de arquitetura. Inicialmente e sob a forma teórica, esta ação intelectual é discutida entre professores e alunos, junto ao CAU UFPR. Em seguida passa-se às primeiras experiências práticas nos ateliers de projeto para depois cristalizar-se por meio de projetos para concurso de arquitetura ou edifícios curitibanos, executados em escritórios profissionais dos próprios professores daquela escola. Diferentes associações entre professores e ex-alunos analisam a prática do projeto sob as mais distintas perspectivas. Uma idéia lançada num concurso torna a reaparecer duas ou três vezes depois, em diferentes projetos, até surgir suficientemente madura, a ponto de ser escolhida por comissões julgadoras exigentes. Executa-se a obra e reaprende-se. Volta-se à prancheta e se refaz o projeto para um concurso seguinte, embebido de novas possibilidades. Esta cadeia se amplia com a conformação de novos escritórios de arquitetura pertencentes aos ex-alunos do Curso. É esse sistema aberto que se assemelha a um campo de experimentações que, por cerca de duas décadas, foi utilizado pelos arquitetos do Grupo do Paraná, mesmo que não conscientemente. É nesse aspecto que se defende aqui a noção de Escola para o grupo do Paraná, condição que pode ter ocorrido sob circunstâncias mais evidentes que as verificadas entre os cariocas e paulistas.

· SOBRE O CICLO VIRTUOSO DE CURITIBA

O surgimento do Grupo do Paraná não foi por acaso. Pode-se afirmar que foi possível graças a uma série de complexas condições que, de forma rara, confluíram para um momento bastante único verificado no início da década de 1960.

A começar pela própria condição histórica do Estado do Paraná que, desde o início do século XX sofria com ameaças reais de desmembramentos (lembre-se que o Estado perde parte significativa de suas terras para Santa Catarina por ocasião da Guerra do Contestado [1912-1916]). Foi por meio de uma política de valorização da cidade de Curitiba, a fim de situá-la como capital de um Estado real, que se deflagra um processo de crescimento não só simbólico, mas também cultural, econômico e industrial. Governadores e prefeitos engenheiros, formados na Universidade do Paraná e adeptos do planejamento estratégico, foram fundamentais para isso. O primeiro passo estava em tornar a cidade de Curitiba em um estratégico entroncamento de uma nova malha rodo-ferroviária que deveria ligar as diferentes partes do interior do Estado ao Porto de Paranaguá. Um segundo passo buscou conceituá-la como um símbolo cívico por meio de equipamentos importantes como avenidas, praças, bibliotecas, teatros, escolas, universidades e um centro cívico. O ciclo do café garantiria os recursos para isso. O grande crescimento populacional verificado a partir da década de 1950 e a necessidade de industrialização coincidem com a criação do CAU UFPR.

Lembre-se que até então a cidade era servida, no que se refere a projetos de arquitetura, por encomendas a arquitetos de outros Estados ou, por meio de escritórios comandados por engenheiros autodidatas, como Rubens Meister e Romeu Paulo da Costa. A reivindicação pelo curso era evidente entre partes da sociedade envolvidas com a construção civil e Meister será um dos principais responsáveis pela criação do novo curso.

Nascido como um braço das politécnicas, este curso preservará sua familiaridade às questões próprias da engenharia, como o rigor construtivo, a técnica correta, a adequação aos programas, o senso estratégico e a noção de economia de meios. Lembre-se que Forte Netto, Roberto Luiz Gandolfi e Joel Ramalho Jr. que atuariam como professores desta escola por longo período de tempo, eram graduados pela Faculdade de Arquitetura da Universidade Presbiteriana Mackenzie, escola com ampla tradição também nascida das politécnicas. Encontra-se aí, portanto, mais um ponto de semelhança entre paulistas e curitibanos.

Logo em seus primeiros anos de funcionamento do Curso de Arquitetura, os professores aliados à primeira turma especial de alunos engenheiros vão reivindicar junto às autoridades a criação de um Novo Plano Diretor que, além de todas as novidades ali existentes, vai estabelecer a cidade industrial, fonte de rendas independentes do universo rural e suas variações climáticas.

Esses mesmos professores e parte importante dos novos alunos graduados naquele curso serão escolhidos para desenvolver o Estudo Preliminar criado por Wilhelm e Serete S.C. Daí surgiria o Plano Diretor definitivo e, com ele, o IPPUC, a COHAB CT e a URBS. Cristaliza-se em solo curitibano, portanto, uma aproximação ao planejamento que, desde os tempos do prefeito Cândido de Abreu (1913-1916) se fazia notar.

No entanto, foi por meio da ação continuada de profissionais ligados concomitantemente aos três campos da arquitetura, ou seja, projeto de edifícios, planejamento urbano e ensino que se faria a base de onde surgiria o Grupo do Paraná. Como se viu acima, os concursos de arquitetura se transformaram atividade importante para esse grupo, fértil campo de experimentos de onde surgiriam soluções aplicadas em edifícios exemplares.

A fim de melhor analisar estas duas décadas de acontecimentos, esta tese classificou 80 obras, sendo 34 projetos de concursos de arquitetura e 46 edifícios construídos em Curitiba e região. Entre os 34 concursos há 17 primeiros lugares, sendo que destes onze resultaram em obras parciais ou totais. Entre estas últimas pode-se citar: o **edifício-sede da Telepar** (1966), em Curitiba, de Lubomir Ficinski Dunin; o **Departamento Federal de Segurança Pública** (1967), em Brasília, de Marcos Prado, Jaime Lerner e Domingos Bongestabs; o **edifício-sede do IPE** (1967), em Curitiba, de Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Joel Ramalho Júnior e Vicente de Castro; o **edifício-sede da Petrobrás**, no Rio de Janeiro, de Roberto Luiz Gandolfi, José Sanchotene, Abrão Assad, Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi e Vicente de Castro; o **Banco do Brasil de Caxias do Sul** (1970), em Caxias do Sul, de Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, Roberto Luiz Gandolfi, Joel Ramalho Júnior e Vicente de Castro; o **Estádio do Pinheirão** (1970), em Curitiba, de José Sanchotene, Alfred Willer e Oscar Mueller; o **edifício-sede do BNDE DF** (1973), que resultaria no **edifício-sede do BNDES do Rio de Janeiro** (1974), de José Sanchotene, Alfred Willer, Oscar Mueller, Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba, Ariel Stelle e Rubens Sanchotene; o **Anexo da Assembléia Legislativa do Paraná** (1976), em Curitiba, de Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner; o **Centro de Convenções de Pernambuco** (1977), em Olinda, de Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner.

Entre os edifícios construídos em Curitiba e região não se pode deixar de mencionar as casa unifamiliares de Forte & Gandolfi, todas resultadas de exoesqueletos expressivos e precisos, estrutura que se fará especialmente evidente na Casa Guido Weber (1965) de Caiobá. Entre os edifícios habitacionais estão o Panorama (1966), o Araucária (1969), o Rio de Janeiro e o Mikare Thá (1972), todos representantes de uma nova morfologia inserida na cidade de Curitiba à partir de meados da década de 1960, momento em que se inseria na cidade uma nova legislação urbana.

Também os clubes e ginásios esportivos merecem destaque, entre estes o Clube Curitibano (1966), de Forte, irmãos Gandolfi e Vicente de Castro; e o Pavilhão da Piscina deste mesmo clube, projetado por Forte Netto, José Maria Gandolfi, Vicente de Castro e

Orlando e Dilva Busarello. Na mesma área de programas vale salientar a Associação dos Economiários do Paraná (1976), construído nos arredores de Curitiba e projetado pelos irmãos Morozowski e Luiz Eduardo Perry.

A pequena Estação Rebaixadora da Copel (1969), de Leo Grossman e Winston Ramalho, resume a influência direta sofrida pelo brutalismo, em Curitiba, da obra de Mies van der Rohe. Esta se faz presente também na estação Rodo-ferroviária de Curitiba (1969), de Rubens Meister. Como já foi dito aqui, embora Meister não possa ser incluído entre os arquitetos que conformaram o Grupo di Paraná, esteve sempre a ele relacionado, uma vez que, além de viabilizar a criação do CAU UFPR, mostrou em sua obra racionalista uma aproximação respeitosa à arquitetura brutalista.

Para concluir, espera-se que esse trabalho possa ter contribuído para uma maior compreensão sobre certas complexidades e especificidades que ocorreram na arquitetura moderna brasileira nas duas décadas subseqüentes à fundação de Brasília, período ainda hoje pouco estudado e, por isso mesmo misterioso. A conformação de uma escola de arquitetura não é algo que se veja com freqüência, ainda mais em cidades periféricas aos grandes centros do país. Porém, apesar de todo estranhamento que isto possa provocar, parece ser um fenômeno adequado àquele período em que se buscavam novas respostas para arquitetura brasileira. Talvez tenha sido possível exatamente pelas características encontradas em Curitiba naquele momento, ou seja: uma pequena cidade constituída por classe média; crescimento econômico; súbito aumento populacional; implantação da primeira faculdade de arquitetura; inexistência de arquitetos na cidade; imigração de arquitetos vindos de grandes centros; primeiras turmas de alunos constituídas por engenheiros experientes; trabalho em pequenos grupos distintos e freqüentemente mutáveis; implantação de um novo Plano Diretor urbanístico; conformação de uma geração de planejadores; concursos de arquitetura como prática persistente. Este encadeamento de fatores talvez não fosse possível em outra cidade naquele momento e, mesmo que o fosse, talvez não surtisse os mesmos efeitos, uma vez que envolve o fator humano.

Acredita-se, portanto, que dentro de suas modestas características, o Grupo do Paraná tenha sido importante para a própria arquitetura brasileira em geral, uma vez que, ao longo de sua existência, também tenha atuado sobre áreas que não se mostraram suficientemente interessantes ou pertinentes aos demais arquitetos do país, mesmo à Escola Paulista. Fica por fim, o pesar pela não construção de projetos exemplares deste grupo de arquitetos, entre estes a sede do Santa Mônica Clube de Campo (1962), em Curitiba, de Forte Netto, José Maria Gandolfi e Francisco Moreira; o Teatro de Campinas (1966), em São Paulo, de Roberto Luiz Gandolfi e Lubomir Ficinski Dunin; o Hotel de Juazeiro (1969), na Bahia, de José Sanchoatene, Alfred Willer e Oscar Mueller; o edifício-sede do SBPC (1978), em São Paulo, de José Sanchoatene, Oscar Mueller e Elídio Werka; o edifício-sede do Terrafoto (1979), São Paulo, de Joel Ramalho Júnior, Leonardo Oba e Guilherme Zamoner.

Para esta tese, porém, estes projetos têm o mesmo valor que um edifício construído, uma vez que nutrem em suas soluções possibilidades que respiram o espírito de seu tempo.

19).....BIBLIOGRAFIA

19.1) LIVROS

- 01) ACAYABA, Marlene Milan. *Residências em São Paulo 1947-1975*. São Paulo: Projeto, 1986.
- 02) ARGAN, Giulio Carlo. *Projeto e destino*. São Paulo: Editora Ática, 2001.
- 03) ARNELL, Peter; BICKFORD, Ted. *James Stirling: Buildings and Projects/ James Stirling & Michael Wilford and Associates*. New York: Rizzoli, 1984.
- 04) BAKER, Geoffrey H. *Le Corbusier: uma análise da forma*. São Paulo: Martins Fontes, 1998.
- 05) BANHAM, Reiner. *El Brutalismo em Arquitectura. Etica o Estética?* Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S. A., 1967.
- 06) BANHAM, Reiner. *Megaestructuras: futuro urbano del pasado reciente*. Barcelona, Editorial Gustavo Gili, 1º edição: 1978; 2º edição: 2001.
- 07) BARONE, Ana Cláudia Castilho. *Team 10: arquitetura como crítica*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.
- 08) BASTOS, Maria Alice Junqueira. *Pós- Brasília: rumos da arquitetura brasileira: discurso prática e pensamento*. São Paulo: Perspectiva: FAPESP, 2003. 190p.
- 09) BENEVOLO, Leonardo. *História da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1998.
- 10) BONDUKI, Nabil. *Affonso Eduardo Reidy, Arquitetos Brasileiros/ Brazilian Architects*. Lisboa: Editora Blau. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 2000.
- 11) BROWNEE, David B.; LONG, David G. De. *Louis Kahn: In the Realm of Architecture*. New York: Rizzoli, 1991.
- 12) BRUAND, Yves. *Arquitetura Contemporânea no Brasil*. São Paulo: Perspectiva. 3a. ed., 1999.
- 13) BURMESTER, Ana Maria de O. (org.)...[et al.]. *Universidade Federal do Paraná: 90 anos em construção*. Curitiba: Ed. Da UFPR, 2002.
- 14) CAMARGO, Mônica Junqueira de. *Mônica Junqueira de Camargo: Joaquim Guedes*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2000.
- 15) CARTER, Peter. *Mies van der Rohe at Work*. New York: Phaidon Press Limited, 1999.
- 16) CAVALCANTI, Lauro. *Quando o Brasil era moderno: guia de Arquitetura 1928-1960*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- 17) COLQUHOUN, Alan. *Modernidade e Tradição Clássica, ensaios sobre arquitetura*. São Paulo: Cossac & Naify, 2004.
- 18) CORBUSIER, Le e JEANNERET, Pierre. *Oeuvre Complète, 1910-1929*. Zürich: Éditions d'Architecture Erlenback, 5º edição, 1948.
- 19) CORBUSIER, Le e JEANNERET, Pierre. *Oeuvre Complète, 1929-1934*. Zürich: Les Éditions d'Architecture Girsberger, 5º edição, 1952.
- 20) CORBUSIER, Le e JEANNERET, Pierre. *Oeuvre Complète, 1934-1938*. Zürich: Editions Dr. H. Girsberger, 4º edição, 1951.
- 21) CORBUSIER, Le. *Oeuvre Complète, 1938-1946*. Zürich: Editions Girsberger, 10º edição, 1950.
- 22) CORBUSIER, Le. *Oeuvre Complète, 1946-1952*. Zurich: Editions Girsberger, 1953.
- 23) CORBUSIER, Le e son atelier rue de Sèvres 35. *Oeuvre complète, 1952-1957*. Zurich: Editions Girsberger, 1957.
- 24) CORBUSIER, Le. *Vers une Architecture*. Paris, G. Crès, 1923.
- 25) CHOAY, Françoise. *O Urbanismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002.

- 26) CZAJKOWSKI, Jorge (org.). *Guia da Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro/ Centro de Arquitetura e Urbanismo do Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Casa da Palavra: Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, 2000.
- 27) DREW, Philip. *Tercera Generación. La significación cambiante de la arquitectura*. Editorial Gustavo Gili S. A., Barcelona, 1973.
- 28) DAHINDEN, Justus. *Estructuras Urbanas para el Futuro*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A, 1972.
- 29) DUDEQUE, Irã Taborda. *Espiraís de Madeira, uma história da arquitetura de Curitiba*. São Paulo: Studio Nobel/FAPESP, 2001.
- 30) ECO, Umberto. *Obra Aberta*. São Paulo: Editora Perspectiva S. A., 1976.
- 31) FABRIS, Annateresa. (org). *Ecletismo na Arquitetura Brasileira*. São Paulo: Nobel/Edusp, 1987.
- 32) FAERSTEIN, Elaine; CASTRO, Jorge; MONARCHA, Sandra (coordenadores). *// Inquérito Nacional de Arquitetura/ Depoimentos*. Rio de Janeiro: Instituto dos Arquitetos do Brasil, Departamento do Rio de Janeiro e Projeto Editores Associados Ltda, 1982.
- 33) FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Dicionário Básico da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira S/A, 1988.
- 34) FICHER, Sylvia. *Os Arquitetos da Poli: Ensino e Profissão em São Paulo*. São Paulo: Fapesp: Editora da Universidade de São Paulo, 2005.
- 35) FRAMPTON, Kenneth. *História Crítica da Arquitetura Moderna*. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- 36) FRENCH, Hilary. *Os mais importantes conjuntos habitacionais do século XX*. Porto Alegre: Bookman, 2009.
- 37) GARCEZ, Luiz Armando. *Curitiba - Evolução Urbana*. Curitiba: Imprensa Universitária da UFPR, 168 p, 2006.
- 38) GIEDION, Sigfried. *Espaço, Tempo e Arquitetura*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2004.
- 39) GITAHY, Maria Lúcia Caira; LIRA, José Tavares Correia de (organizadores). *ARQUITETES 1, Tempo, cidade e arquitetura*. São Paulo: FAU/ Annablume/FUPAM, 2007.
- 40) IGLESIA, Rafael Eliseo José. *Arquitectura Historicista en el Siglo XIX*. Buenos Aires, Editora Nobuko, 2005.
- 41) IRIGOYEN, Adriana. *Wright e Artigas: duas viagens*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.
- 42) JACQUES, Paola Berenstein. *Apologia da Deriva: escritos situacionistas sobre a cidade/ Internacional Situacionismo*. Rio de Janeiro: Casa da palavra, 2003.
- 43) KHAN, Hasan-Uddin. *Estilo Internacional: arquitetura moderna de 1925 a 1965*. Colônia: Taschen, 1999.
- 44) KOOLHAAS, Rem. *Nova York Delirante: um manifesto retroativo para Manhattan*. São Paulo: Cosac Naify, 2008.
- 45) KOOLHAAS, Rem. *S, M, L, XL*. New York: Monacelli Press, 1995.
- 46) LICHTENSTEIN, Claude; SCHREGENBERGER, Thomas (editores). *AS FOUND. The Discovery of the Ordinary. British architecture and art of the 1950s*. Zurich: Lars Müller Publishers, 2001.
- 47) MAGALHÃES, Sérgio Ferraz (coord.). *Arquitetura Brasileira após Brasília/ Depoimentos: Carlos Fayet; F. Assis Reis; Marcello Fragelli; Ruy Ohtake*. Rio de Janeiro, Edição do IAB RJ, 1978.
- 48) MINDLIN, Henrique E.. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000. 288 P.
- 49) MONTANER, Josep Maria. *Después Del Movimiento Moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 1993.

- 50) MONTANER, Josep Maria. *As formas do século XX*. Barcelona: Gustavo Gili, 2002.
- 51) MONTEZUMA, Roberto (org). *Architecture Brazil 500 years= Arquitetura Brasil 500 anos: uma invenção recíproca*. Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2002.
- 52) PENTEADO, Fábio. *Fábio Penteado: ensaios de arquitetura*. São Paulo: Empresa das Artes, 1998.
- 53) PUNTONI, Álvaro (ed). *Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros*. São Paulo: Instituto Lina Bo e P. M. Bardi: Fundação Vilanova Artigas, 1997.
- 54) SANTOS, Cecília Rodrigues dos, (et al). *Le Corbusier e o Brasil*. São Paulo: Tessela: Projeto Editora, 1987.
- 55) SEGAWA, Hugo. *Arquiteturas no Brasil, 1900-1990*. São Paulo: Edusp, 1998.
- 56) VENTURI, Robert; IZENOUR, Steven; BROWN, Denise Scott. *Aprendiendo de Las Vegas. El simbolismo olvidado de la forma arquitectônica*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili S. A., 1978.
- 57) XAVIER, Alberto. *Arquitetura Moderna em Curitiba*. São Paulo: Pini, 1986.
- 58) XAVIER, Alberto; LEMOS, Carlos; CORONA, Eduardo. *Arquitetura Moderna Paulistana*. São Paulo: Pini, 1983.
- 59) XAVIER, Alberto (org). *Depoimento de Uma Geração/ arquitetura moderna brasileira*. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.
- 60) WÖLFFLIN, Heinrich. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Editora Martins Fontes, 2000.

19.2) ARTIGOS E PUBLICAÇÕES

- 01) ALMEIDA, Pedro P. Palazzo de. "Lições da mal-amada arquitetura acadêmica". In: *Portal Vitruvius/Arquitextos*. Texto Especial 385 – setembro de 2008.
- 02) ARTIGAS, Vilanova. "Contribuições para o Relatório sobre o Ensino de Arquitetura UIA- UNESCO. 1974". Em: *Sobre a História do Ensino de Arquitetura no Brasil*. São Paulo: Associação Brasileira de Escolas de Arquitetura, 1977, p. 33.
- 03) BARIANI, Márcio. "Poesia sem formalismo". Em: revista *Projeto Design* nº 333, novembro de 2007.
- 04) BERNARDI, Jorge. "Projeto de Lei Ordinária, Nome de Rua Ernesto Guaita". Em: *Jornal da Câmara de Vereadores de Curitiba*. Curitiba: Gráfica da Câmara de Vereadores, 2008.
- 05) BLINDER, Marisa Wasserman. *Conjuntos Habitacionais: três soluções na Curitiba da década de setenta e sua vitalidade contemporânea*. Monografia realizada em 2002, para a disciplina "Arquitetura do Movimento" de Douglas Vieira Aguiar, junto à PROPARG/ UFRGS.
- 06) BREIA, Maria Teresa de Stockler e. "O ensino de arquitetura na faculdade de arquitetura do Mackenzie: do *beaux-arts* ao moderno (1947-1965)". Em: *ARQUITETESSES 1, Tempo, cidade e arquitetura*. GITAHY, Maria Lúcia Caira; LIRA, José Tavares Correia de (organizadores). São Paulo: FAU/ Annablume/FUPAM, 2007. Pp. 196-213.
- 07) BUZAR, Miguel Antônio. "A Retomada do Debate Arquitetônico no depois da Segunda Guerra Mundial". Em: *Apostila Brutalismo*, São Paulo: Escola de Engenharia de São Carlos, USP, 2008.
- 08) COSTA, Lucio. "Muita Construção, Alguma Arquitetura e um Milagre". *Correio da Manhã*, Rio de Janeiro, 15 jun. de 1951. Em: *Depoimento de Uma Geração/ arquitetura moderna brasileira*. Organizado por Alberto Xavier, p.96.
- 09) CAVALCANTI, Lauro. "Henrique Mindlin e a Arquitetura Moderna Brasileira". P. 15. Em: MINDLIN, Henrique E.. *Arquitetura Moderna no Brasil*. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora/IPHAN, 2000. 288 P.

- 10) COSTA, Lucio .“Considerações sobre a arte contemporânea” (1952). Em: COSTA, Lúcio. *Sobre Arquitetura*. Porto Alegre: Centro de estudantes Universitários de Arquitetura, 1962. P. 204.
- 11) DAHER, Luiz Carlos. “O Espaço Arquitetônico Brasileiro dos Últimos Vinte Anos e a Formação Profissional do Arquiteto”, Em: *Projeto* nº 42, Ed. Especial, 1982, p. 90 (Prêmio Concurso Henrique Mindlin, 1980).
- 12) FUÃO, Fernando Freitas. “Brutalismo, a última trincheira do movimento moderno”. Em: *Site Vitruvius, arquitextos*, Texto Especial 036, dezembro de 2000.
- 13) GIEDION, Sigfried. “Jörn Utzon and the third generation”. Em: *Zodiac* nº 14, 1965.
- 14) GUERRA, Abílio. “A moderna morada paulista”. Em: *Portal Vitruvius/ Resenhas on line*. Resenha 016/ dezembro de 2001.
- 15) LOPES, Sérgio. “Estado do Iguazu: a trajetória de um movimento”. Em: *Revista Gepec*, vol. 08, nº2, jul/dez de 2004.
- 16) MAGALHÃES, Tiago Luís. *As Minas Gerais e o Século do Ouro: Antecedentes da Descoberta do Ouro*.
- 17) MAHFUZ, Edson da Cunha. “Observações sobre o formalismo de Helio Piñón – parte 1”. Em: *Portal Vitruvius, arquitextos 089* (ISSN 1809-6298- outubro 2007).
- 18) MAHFUZ, Edson da Cunha. “Transparência e sombra: o plano horizontal na arquitetura paulista”. Em: *Portal Vitruvius, arquitextos 079* (ISSN 1809-6298- dezembro de 2006).
- 19) MAHFUZ, Edson da Cunha. “Ordem, estrutura e perfeição no trópico. Mies van der Rohe e a arquitetura paulistana na segunda metade do século XX”. Em: *Portal Vitruvius; Arquitextos 057*, fevereiro de 2005.
- 20) MERHTENS, Cristina. “Identidade brutal: Paul Rudolph, a cidade e a renovação do moderno”, *Portal Vitruvius; Arquitextos 090*, novembro de 2007.
- 21) MILLARCH, Aramis. “Elgson, a arquitetura com a música familiar”. Em: *Jornal Estado do Paraná*, Almanaque, Tablóide, p. 3, 13/07/1988.
- 22) MONDOLFO, Eduardo. “Arquitetura Pós- Moderna: Hibernação Tropical – Segunda Parte”. Em: *Módulo*, nº83, Nov. 1984, p.41.
- 23) PALERMO, Nicolas Sica. “As arquiteturas do tempo de Llois Kahn”. Em: *Portal Vitruvius/ Arquitextos*. Texto Especial 354/ fevereiro de 2006.
- 24) PILOTTO, Roberto. *Transições Arquitetônicas: Curitiba, 1930-1950*. Monografia para o Curso de Mestrado da PROPAR, 2003.
- 25) “Proposta para a Preservação da Arquitetura Moderna em Curitiba”. Em: *1º Docomomo Paraná. Curitiba, 2006*.
- 26) SEGRE, Roberto. “Os caminhos da modernidade carioca (1930-1980)”. P.7. Em: *Guia da arquitetura moderna no Rio de Janeiro*. CZAJKOWSKI, Jorge (org.). Rio de Janeiro: Centro de Arquitetura do Rio de Janeiro; Casa da Palavra; Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro. 2000.
- 27) SILVEIRA, Ari. “Ecos da Revolta emergem das águas”. Em: *Jornal a Gazeta do Povo*. Curitiba, sábado, 12 de setembro de 2009.
- 28) TAVARES, Jeferson. “50 anos do concurso para Brasília: um breve histórico (1)”. Em: *Site Portal Vitruvius, arquitextos 086*, (texto especial 425) julho de 2007.
- 29) ZEIN, Ruth Verde. “O Futuro do Passado, ou As Tendências Atuais”. Em: *Revista Projeto* nº 104, out. 1987.
- 30) ZEIN, Ruth Verde. “Brutalismo, Escola Paulista: entre o ser e o não ser”. Em: *Revista ARQTEXTO* nº2, UFRGS, 2001/2002. Pp 32-57.
- 31) ZEIN, Ruth Verde. “Brutalismo, sobre sua definição (ou, de como um rótulo superficial é, por isso mesmo, adequado)”. Em: *Site Portal Vitruvius, arquitextos 084*, maio de 2007.

- 32) ZOLKO, Gregório. "Entrevista com Gregório Zolko". Em: Projeto Design nº346, dezembro de 2008.

19.3) LIVROS MONOGRÁFICOS

- 01) ARMESTO, Antonio. "Quinze casas americanas de Marcel Breuer". In: *2G Revista Internacional de Arquitectura. Marcel Breuer: casas americanas*. Vol. 17, Barcelona: Editoril Gustavo Gili, 2001.
- 02) GNOATO, Luis Salvador Petrucci. "Rubens Meister, Racionalismo e Rigor Construtivo". In: *Revista aU Arquitetura e Urbanismo*, edição 160, julho de 2007.
- 03) HAYGERT, Aroldo M. G (coord.). *Memória da Curitiba Urbana: Planejamento, Concepção e Prática*. Curitiba: Gráfica do IPPUC, nº7, setembro de 1991.
- 04) HEUVEL, Dirk van den; RISSELADA, Max. "Alison and Peter Smithson – From de House of the Future to a House of Today". In: *010 Publishers*. Rotterdam: Faculty of Architecture at Delft University of Technology. (Catálogo da exposição de mesmo nome).
- 05) ROWE, Colin. "James Stirling: A Highly Personal and Very Disjointed Memoir". Introdução. In: *James Stirling: Buildings and Projects/ James Stirling, Michael Wilford and Associates*. New York: Rizzoli, 1984.
- 06) VÁZQUEZ, Fernando. "Mies van der Rohe 1886-1969". In: *Exposição em memória dos 30 anos da morte de Ludwig Mies van der Rohe*. Lisboa: Editora Blau/ Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, 1999.
- 07) SMITHSON, Alison e Peter. "The Shift: Alison + Peter Smithson". In: *Architectural Monographs 7*. London: Academy Editions, 1982.
- 08) SUTIL, Marcelo; GNOATO, Salvador. *Rubens Meister: vida e arquitetura*. Curitiba: Factum/ Travessa dos Editores, 2005.
- 09) SUTIL, Marcelo; GNOATO, Salvador. *Romeu Paulo da Costa- Vida e arquitetura*. Curitiba: Edição dos Autores, 2004. 86 p.
- 10) WHILEIM, Jorge. *Espaços e Palavras: Jorge Wilhelm*. In: Cadernos Brasileiros de Arquitetura. São Paulo: Projeto Editores Associados, Volume 15, agosto de 1985.

19.4) TESES E DISSERTAÇÕES

- 01) BARBOSA, Marcelo Consiglio. *A Obra de Adolf Franz Heep no Brasil*. Dissertação de Mestrado apresentada à FAU USP/ Estruturas Ambientais Urbanas, 2002.
- 02) CAROLLO, Bráulio. *Alfred Agache em Curitiba e sua visão de Urbanismo*. Dissertação de Mestrado apresentada junto à PROPARG/ UFRGS, em 2002. Orientador: Prof. Dr. Douglas Vieira de Aguiar.
- 03) CENIQUEL, Mário. *A Prática Arquitetônica como Forma de Elaboração de Uma Crítica Arquitetônica*. Dissertação de Mestrado apresentada junto à FAU USP, no Curso de Pós Graduação Estruturas Ambientais Urbanas, orientada pelo Professor Doutor Abrão Velvu Sanovicz, em 1990.
- 04) COMAS, Carlos Eduardo Dias. *Precisões Brasileiras. Sobre um estado passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir de projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia, 1936-1945*. Tese de Doutorado apresentada junto à Universidade de Paris VIII – Vincennes – Sait Denis, em 2002, sob orientação de Philippe Panerai.
- 05) COSTA, Lauri. *Leitura (in) Fluente*. Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura/ PROPARG da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de 2002, sob a orientação

- 06) GNOATO, Luis Salvador. *Arquitetura de Curitiba, Transformações do Movimento Moderno*. Tese de Doutorado apresentada junto à FAU USP/ Estruturas Ambientais Urbanas, 2007.
- 07) MUELLER, Silviane. *Arquitetura & Ensino no Paraná: Uma Trajetória em Análise*. Dissertação de Mestrado apresentada junto ao PROPARG, UFRGS, 2001.
- 08) OBA, Leonardo Tossiaki. *Os Marcos Urbanos e a Construção da Cidade: A identidade de Curitiba*. Tese de Doutorado apresentada junto à Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo FAU USP/ Estruturas Ambientais Urbanas, 1998.
- 09) PACHECO, Paulo Cesar Braga. *O Risco do Paraná e os Concursos Nacionais de Arquitetura: 1962-1981*. Dissertação de Mestrado apresentada junto ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura/ PROPARG da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de 2004, sob a orientação de Carlos Eduardo Dias Comas.
- 10) ZEIN, Ruth Verde. *A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista: 1953-1973*. Tese de Doutorado apresentada junto ao Programa de Pesquisa e Pós-Graduação em Arquitetura/ PROPARG da Faculdade de Arquitetura da Universidade Federal do Rio Grande do Sul, de 2005, sob a orientação de Carlos Eduardo Dias Comas.
- 11) SANCHOTENE, José Hermeto Palma. *A forma num processo de criação em arquitetura*. Tese para Concurso de Professor Titular da área de Composição do Departamento de Arquitetura do Setor de Tecnologia da Universidade Federal do Paraná, 1992.

19.5) REVISTAS DE ARQUITETURA

- 1) Revista Acrópole nº230, Dezembro de 1957;
- 2) Revista Acrópole nº260, Julho de 1960; "Projeto para sede social de clube"; pp. 193-197.
- 3) Revista Acrópole nº273, Agosto de 1961;
- 4) Revista Acrópole nº274, Setembro de 1961;
- 5) Revista Acrópole nº310, Setembro de 1964;
- 6) Revista Arquitetura nº28, Outubro de 1964;
- 7) Revista Acrópole nº327, Abril de 1966; "Concurso para sede de clube"; pp. 24-30.
- 8) Revista Acrópole nº328, Maio de 1966;
- 9) Revista Arquitetura nº 52; Outubro de 1966; "Concurso de anteprojetos para a sede do Tênis Clube de Presidente Prudente"; 5-10.
- 10) Revista Acrópole nº339, Maio de 1967; "Concurso para mercado público"; pp. 34 -41.
- 11) Revista Acrópole nº339, Maio de 1967; "Concurso do Dep. Federal de Segurança Pública" pp. 24 -27.
- 12) Revista Arquitetura nº 60, 1967; "Brasília: Concurso para sede do departamento Federal de Segurança Pública"; pp.5-9.
- 13) Revista Arquitetura nº 62, 1967; "Concurso para o Mercado Público Unidade Centro de Porto Alegre"; pp. 3-6.
- 14) Revista Acrópole nº354, Setembro de 1968; "Concurso para a Biblioteca de Salvador"; pp. 16-20.
- 15) Revista Arquitetura nº74, Agosto de 1968. "Concurso para a Biblioteca Central da Bahia"; pp. 14-26.
- 16) Revista Arquitetura Nº77, Novembro de 1968; "Concurso para a nova penitenciária da Guanabara"; 14-20.

- 17) Revista Acrópole nº361, Maio de 1969; "Pavilhão do Brasil na Expo 70"; pp.13-20.
- 18) Revista Acrópole nº371, Março de 1970; "Concurso para hotel"; pp. 21-30.
- 19) Revista Acrópole nº382, Março de 1971; "Estádio de Futebol do Paraná"; pp. 31-39.
- 20) Revista Projeto e Construção nº19, Junho de 1972; São Paulo. "Projeto Valoriza a casa da Moeda"; pp.39-41.
- 21) Revista Projeto nº15, Set/out. de 1979. "Este é o projeto que recebeu o primeiro prêmio de estímulo"; pp. 16-18.

21) LISTA CRONOLÓGICA DAS OBRAS ANALISADAS:				
I FASE DE PREPARAÇÃO: 1957-1961				
1	1957	5º lugar conc. Paço Municipal de Campinas	Campinas, SP	Fábio Penteadó Alfredo Paesani Luiz Forte Netto © José Maria Gandolfi ©
2	1957	conc. Plano Piloto de Brasília	Brasília, DF	P. Paulo Mello Saraiva Júlio Neves Luiz Forte Netto © José Maria Gandolfi © M. Tuck Schneider © Arthur M. Cesar ©
3	1958	2º lugar conc. Ginásio Clube Atlético Paulistano	São Paulo, SP	P. Paulo Mello Saraiva Júlio Neves Luiz Forte Netto © José Maria Gandolfi ©
4	1959	1º lugar conc. Sede Sociedade Harmonia de Tênis	São Paulo, SP	Fábio Penteadó Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi
5	1960	Projeto Centro Comercial Praia de Belas	Porto Alegre, RS	Leo Grossman
6	1961	Conj. Resid. Cidade Universitária da USP (CRUSP)	São Paulo, SP	E. Kneese de Mello Joel Ramalho Jr. Sidney de Oliveira
7	1961	2º lugar conc. Assembléia Legislativa de São Paulo	São Paulo, SP	E. Kneese de Mello Joel Ramalho Jr. Francisco Petracco Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi
8	1961	Casa Giocondo Vilanova Artigas	Caiobá, PR	J. B. Vilanova Artigas
9	1961	Edifício Renato da Fonseca	São Paulo, SP	E. Kneese de Mello Joel Ramalho Jr.
2 FASE DE EMERGÊNCIA: 1962-1967				
1	1962	conc. Int. Edifício-sede Peugeot	Buenos Aires; ARG	E. Kneese de Mello Joel Ramalho Jr. Sidney de Oliveira Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi
2	1962	1º lugar conc. Sede Santa Mônica Clube de Campo	Curitiba, PR	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Francisco Moreira
3	1962	Casa José de Freitas Neto	Curitiba, PR	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Francisco Moreira
4	1964	Casa Mário Petrelli	Curitiba, PR	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Francisco Moreira Roberto Luiz Gandolfi
5	1964	Condomínio Mateus Leme	Curitiba, PR	Jaime Lerner Rafael Dely
6	1964	2º lugar conc. Centro Comercial do Portão	Curitiba, PR	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Roberto Luiz Gandolfi Lubomir Ficinski Dunin
7	1964	1º lugar conc. Monumento à Fundação de Goiânia	Goiânia, GO	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Roberto Luiz Gandolfi
8	1964	conc. Plano Diretor de Curitiba (estudo preliminar)	Curitiba, PR	Jorge Wilhelm Serete S.C. IPPUC (desenv.)

9	1965	Casa Ayrton Araújo	Curitiba, PR	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Roberto Luiz Gandolfi
10	1965	Casa Guido Weber	Curitiba, PR	Luiz Forte Netto José M ^a Gandolfi
11	1965	Casa Guido Weber	Caiobá, PR	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi
12	1965	Casa Jacks Zitronemblatt	Curitiba, PR	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Roberto Luiz Gandolfi
13	1965	conc. Int. Euro Kursaal	San Sebastián, Esp	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Roberto Luiz Gandolfi Jaime Lerner Lubomir Ficinski Dunin
14	1966	2º lugar conc. Tênis Clube de Presidente Prudente	Pres. Prudente, SP	Luiz Forte Netto
15	1966	Casa Virgil Trifan	Curitiba, PR	Jaime Lerner D. Bongestabs
16	1966	Edifício Panorama	Curitiba, PR	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Vicente de Castro
17	1966	Sede Social do Clube Curitibano	Curitiba, PR	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Roberto Luiz Gandolfi Vicente de Castro
18	1966	Ginásio Esportivo Círculo Militar do Paraná	Curitiba, PR	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Roberto Luiz Gandolfi Vicente de Castro
19	1966	1º lugar conc. Edifício-sede da Telepar	Curitiba, PR	Lubomir Ficinski Dunin
20	1966	1º lugar conc. Teatro Municipal de Campinas	Campinas, SP	Roberto Luiz Gandolfi Lubomir Ficinski Dunin
21	1967	2º lugar conc. Mercado Público de Porto Alegre	Porto Alegre, RS	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Roberto Luiz Gandolfi Vicente de Castro José Sanhotene Oscar Mueller Abrão Assad (esc.)
22	1967	Conjunto Residencial Silva Jardim	Curitiba, PR	Jaime Lerner Domingos Bongestabs
23	1967	1º lugar Departamento Fed. de Segurança Pública	Brasília, DF	Jaime Lerner Domingos Bongestabs Marcos Prado
24	1967	finalista conc. Edifício-sede da Petrobrás (1ª fase)	Rio de Janeiro, GB	Roberto Luiz Gandolfi José Sanhotene Abrão Assad (esc.)
25	1967	1º lugar conc. Instituto de Previdência do Estado PR	Curitiba, PR	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Vicente de Castro Joel Ramalho Júnior
26	1967	Praça 29 de Março	Curitiba, PR.	Jaime Lerner Domingos Bongestabs Onaldo P. de Oliveira
3 FASE DE CRISTALIZAÇÃO: 1968-1972				
1	1968	3º lugar conc. Biblioteca Central da Bahia	Salvador, BA	Roberto Luiz Gandolfi José Sanhotene Abrão Assad

2	1968	1º lugar conc. Edifício-sede da Petrobrás (2ª fase)	Rio de Janeiro, GB	Roberto Luiz Gandolfi José Sancho tene Abrão Assad Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Vicente de Castro
3	1968	Academia de Polícia Militar do Paraná	Curitiba, PR.	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Vicente de Castro
4	1968	Casa Mário Rangel	Curitiba, PR	Leo Grossman
5	1968	2º lugar conc. Penitenciária do Estado da Guanabara	Bangu, GB	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Joel Ramalho Júnior Roberto Luiz Gandolfi Vicente de Castro
6	1969	1º lugar conc. Hotel de Turismo em Juazeiro	Juazeiro, BA	José Sancho tene Alfred Willer Oscar Mueller
7	1969	3º lugar conc. Pavilhão do Brasil na Expo 70	Osaka, JAP	José Sancho tene Alfred Willer Oscar Mueller
8	1969	Edifício Araucária	Curitiba, PR	Lubomir Ficinski Dunin R. M. de Albuquerque
9	1969	Estação Rebaixadora da COPEL	Curitiba, PR	Leo Grossman Winston M. Ramalho
10	1969	Estação Rodoferroviária de Curitiba	Curitiba, PR	Rubens Meister
11	1969	Pavilhão da Piscina do Clube Curitibano	Curitiba, PR	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Vicente de Castro Orlando Busarello Dilva Slomp Busarello
12	1970	1º lugar conc. Banco do Brasil de Caxias do Sul	Caxias do Sul, RS	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Joel Ramalho Júnior Roberto Luiz Gandolfi Vicente de Castro
13	1970	1º lugar conc. Estádio de Futebol do Pinheirão	Curitiba, PR	José Sancho tene Alfred Willer Oscar Mueller
14	1970	Escola Israelita Brasileira	Curitiba, PR	Leo Grossman
15	1970	2º lugar SESC ARGB (Centro de Atividades Tijuca)	Rio de Janeiro, GB	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Joel Ramalho Júnior Roberto Luiz Gandolfi Vicente de Castro
16	1971	3º lugar conc. Casa da Moeda	Rio de Janeiro, GB	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Joel Ramalho Júnior Roberto Luiz Gandolfi Vicente de Castro
17	1971	Edifício Rio de Janeiro	Curitiba, PR	Lubomir Ficinski Dunin R. M. de Albuquerque Luiz Augusto Amora
18	1972	Casa Leo Grossman	Curitiba, PR	Leo Grossman

19	1972	Edifício Mikare Thá	Curitiba, PR	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Vicente de Castro Orlando Busarello Dilva Slomp Busarello
20	1972	Indústrias Promepar	Curitiba, PR	Leo Grossman
21	1972	Complexo Turístico Euro Kursaal (2ª fase) Projeto A	San Sebastián, ESP	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi
	1972	Complexo Turístico Euro Kursaal (2ª fase) Projeto B	San Sebastián, ESP	Roberto Luiz Gandolfi Lubomir Ficinski Dunin
4 FASE DE DISPERSÃO: 1973-1980				
1	1973	1º lugar conc. Edifício-sede BNDE	Brasília, DF	José Sancho tene Alfred Willer Oscar Mueller Joel Ramalho Júnior Leonardo Oba Ariel Stelle Rubens Sancho tene
		2º lugar conc. Edifício-sede BNDE	Brasília, DF	Luiz Forte Netto José Maria Gandolfi Vicente de Castro Orlando Busarello Dilva Slomp Busarello
		4º lugar conc. Edifício-sede BNDE	Brasília, DF	Domingos Bongestabs Manoel Coelho Clio de Paiva Bello Julio Lerner (eng.)
		5º lugar conc. Edifício-sede BNDE	Brasília, DF	Roberto Luiz Gandolfi Lubomir Ficinski Dunin
2	1973	Clinica de Repouso Papa João XXIII	Curitiba, PR	Luiz Forte Netto Orlando Busarello Dilva Slomp Busarello
3	1973	Agência Centro Cívico Banestado	Curitiba, PR	Lubomir Ficinski Dunin Luiz Augusto Amora
4	1974	Edifício-sede da Montepar	Curitiba, PR	José Sancho tene Alfred Willer Oscar Mueller
5	1974	Edifício-sede do BNDES	Rio de Janeiro, RJ	José Sancho tene Alfred Willer Oscar Mueller Joel Ramalho Júnior Leonardo Oba Ariel Stelle Rubens Sancho tene
6	1975	Casa Maria Nadir de Carvalho	Curitiba, PR	Maria Nadir de Carvalho
7	1975	Edifício Conrado Riedel	Curitiba, PR	Luiz Forte Netto Orlando Busarello Dilva Slomp Busarello
8	1975	Edifício Springfield	Curitiba, PR	Luiz Forte Netto Orlando Busarello Dilva Slomp Busarello
9	1975	Indústrias de Tintas Renner	Curitiba, PR	Lubomir Ficinski Dunin Eleny Gomes Costa
10	1976	Associação dos Economiários do Paraná	Curitiba, PR	Edson Morozowski Everson Morozowski Luiz Eduardo Perry
11	1976	Agência Batel Banco Bamerindus	Curitiba, PR	Renato Mueller
12	1976	1º lugar conc. Anexo Assembléia Legislativa PR	Curitiba, PR	Joel Ramalho Júnior Leonardo Oba Guilherme Zamoner

13	1977	Edifício-sede da ACARPA	Curitiba, PR	Luiz Forte Netto Orlando Busarello Dilva Slomp Busarello
14	1977	1º lugar conc. Centro de Conv. de Pernambuco	Olinda, PE	Joel Ramalho Júnior Leonardo Oba Guilherme Zamoner
15	1978	4º lugar conc. Sede do CREA São Paulo	São Paulo, SP	Aldo Matsuda Alberto Foloni Jurandir Nogueira Renato Mueller
16	1978	1º lugar conc. Edifício-sede SBPC	São Paulo, SP	José Sanchoetene Oscra Mueller Elídio Werka
17	1978	Casa Edgard Niclewicz	Curitiba, PR	J. B. Vilanova Artigas
18	1978	Colégio Santa Maria	Curitiba, PR	Manoel Coelho Márcia Keiko Ono Marise Hoerner Ivanqui
19	1979	Terminal Rodoviário do Portão	Curitiba, PR	Marcos Prado
20	1979	Casa Abrão Assad	Curitiba, PR	Abrão Assad
21	1979	1º lugar conc. Sede Terrafoto	Embú, SP	Joel Ramalho Júnior Leonardo Oba Guilherme Zamoner
22	1980	Centro de Atividades do SESC (SESC da Esquina)	Curitiba, PR	Rubens Meister Elias Lipatin Furman
23	1980	Edifício Camboatá	Curitiba, PR	Edson Morozowski Everson Morozowski Luiz Eduardo Perry
24	1980	1º lugar conc. Edifício-sede CREA PR	Curitiba, PR	Ariel Stelle Rubnes Sanchoetene