



**ar\_qui,te.tu.ra\_**  
**moderna**  
em cidades  
de porte médio,  
1940-70

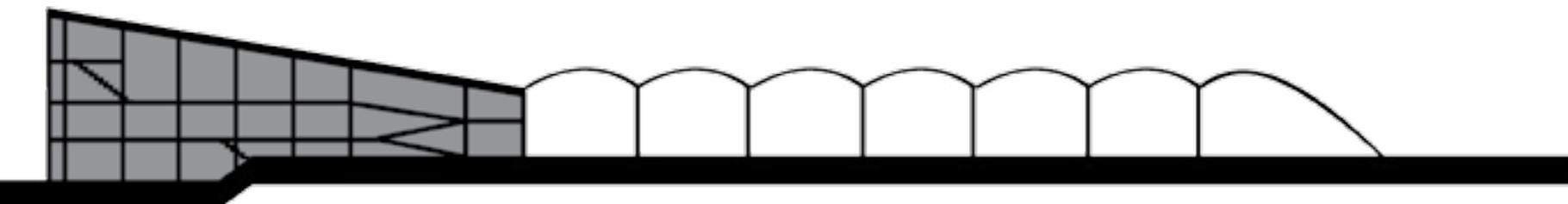
SALVADOR GNOATO  
LEANDRO HENRIQUE MAGALHÃES ORGANIZADORES

**ar\_qui.te.tu.ra\_**  
**moderna**  
em cidades  
de porte médio,  
1940-70

A795     Arquitetura moderna em cidades de porte médio, 1940-70 /  
             organização Salvador Gnoato, Leandro Henrique  
             Magalhães. – Londrina: UniFil, 2012.  
             180 p.

ISBN 978-85-61986-40-7

1. Arquitetura moderna. 2. Patrimônio cultural. 3.  
Docomomo. I. Gnoato, Salvador. II. Magalhães, Leandro  
Henrique.



ar\_qui,te.tu.ra\_  
moderna  
em cidades  
de porte médio,  
1940-70

SALVADOR GNOATO  
LEANDRO HENRIQUE MAGALHÃES ORGANIZADORES

Editora  
**UniFil** 



## PRESIDENTE

Dra. Damares Tomasin Biazin - **Pró-Reitora de Pós Graduação e Iniciação à Pesquisa**

## DIRETOR

Dr. Fernando Pereira dos Santos

I- Prof. Dr. Leandro Henrique Magalhães - **Administração;**

II- Prof. Dr. Fábio Suano de Souza - **Agronomia;**

III- Prof. Ms. Ivan Prado Junior - **Arquitetura e Urbanismo;**

IV- Prof. Dr. João Antônio Cyrino Zequi - **Ciências Biológicas;**

V- Prof. Ms. Henrique Afonso Pipolo - **Direito;**

VI- Prof.a Ms. Cristiane de Fátima Traversolo - **Fisioterapia;**

VII- Prof. Dr. Tiago Pellini- **Gestão Ambiental;**

VIII- Prof.a Ms. Maíra Salomão Fortes - **Medicina Veterinária;**

IX- Prof.a Ms. Miriam Maria Bernardi Miguel - **Pedagogia;**

X- Prof.a Dra. Denise Hernandes Tinoco - **Psicologia;**

XI- Prof. Ms. Sérgio Akio Tanaka - **Sistemas de Informação; e,**

XII- Prof. Ms. José Martins Trigueiro Neto - **Teologia.**

**2º SEMINÁRIO DDCOMOMO PARANÁ**

Irã Taborda Dudeque

**Logomarca**

Entre os dias 17 e 19 de Outubro de 2012 o Centro Universitário Filadélfia – UniFil de Londrina-PR teve a honra de receber o 2º Seminário Docomomo Paraná, importante evento vinculado ao Docomomo Paraná, criado em 2005 pelo Grupo de Pesquisa Teoria e História de Arquitetura e Urbanismo da PUCPR.

O evento teve como tema a presença da arquitetura moderna na conformação e ocupação dos espaços em cidades de médio porte, entre os anos 1940 e 1970. Vale lembrar que Londrina se destaca neste quadro, especialmente pelas obras de Vilanova Artigas (1915-1985), com destaque para a antiga Rodoviária da Rua Sergipe, hoje Museu de Arte de Londrina – MAL que, em 2013, completa 20 anos de atividade, e o Cine Teatro Ouro Verde, tragicamente incendiado no dia 12 de fevereiro de 2012. Contou com a presença de estudiosos importantes da Arquitetura Moderna brasileira, originários de diversos Estados do país, o que garantiu a este evento uma projeção nacional.

Agradeço ao Curso de Arquitetura e Urbanismo da UniFil, que apoio e deu garantias para a realização do evento, a Secretaria Municipal de Cultura de Londrina, ao Londrina Convention & Visitors Bureau, que acreditou desde o início na possibilidade de realização do evento em nossa cidade, ao Instituto Vilanova Artigas de Curitiba, ao Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Paraná – CAUBR e, especialmente, ao Docomomo Paraná, que aceito ou desafio de realizar o evento em Londrina.

### **Leandro Henrique Magalhães**

Membro da Comissão Organizadora do 2º Seminário Docomomo Paraná

ARQUITETURA MODERNA EM CIDADES DE PORTE MÉDIO (1940-1970) .....	<b>08</b>
LUCIO COSTA: TRÊS OBRAS E A CRIAÇÃO DO LUGAR EM CIDADES BRASILEIRAS DE PEQUENO E MÉDIO PORTE .....	<b>10</b>
<i>Anna Paula Moura Canez / Alex Carvalho Brino</i>	
A ESTAÇÃO RODOVIÁRIA DE JANDAIA DO SUL, PR: INVENTÁRIO DE UMA OBRA BRUTALISTA .....	<b>17</b>
<i>Amanda Yumi Yamaguchi / Oígres Leici Cordeiro de Macedo</i>	
DA REVOLTA TENENTISTA AO PLANO DIRETOR DE 1978: O CASO DE CASCAVEL, PR E SEU URBANISMO MODERNISTA .....	<b>22</b>
<i>Caio Smolarek Dias / Fúlvio Natércio Feiber / Hitomi Mukai / Solange Irene Smolarek Dias</i>	
MODERNIDADES ALTERNATIVAS NA FRONTEIRAS DO BRASIL: A OBRA DE LUÍS FERNANDO CORONA EM PORTO ALEGRE .....	<b>37</b>
<i>Cláudio Calovi Pereira</i>	
A LEGISLAÇÃO, O INCENTIVO E LIMITAÇÃO À NOVA ARQUITETURA EM LONDRINA .....	<b>52</b>
<i>Dafne Marques de Mendonça</i>	
A TRAJETÓRIA DO PATRIMÔNIO MODERNO EM LONDRINA: OBRAS DE VILANOVA ARTIGAS E CARLOS CASCALDI .....	<b>70</b>
<i>Elisa Roberta Zanon / Leandro Henrique Magalhães</i>	
ITINERÁRIO DA ARQUITETURA MODERNA NO AGLOMERADO URBANO DE FLORIANÓPOLIS, SC .....	<b>79</b>
<i>Gilberto Sarkis Yunes / Luiz Eduardo Fontoura Teixeira / Beatriz Menegon / Lucas Battisti de Souza</i>	

TEMPLOS MODERNOS: AS IGREJAS DE DOMINIKUS E GOTTFRIED BÖHM NO BRASIL .....	<b>89</b>
<i>Karine Daufenbach / Leodi Antônio Covatti / Flávia Martini Ramos</i>	
MODERNIDADE CARIOCA NO INTERIOR: DOIS EDIFÍCIOS EM ERECHIM .....	<b>98</b>
<i>Marcos Flavio Teitelroit Bueno / Silvio Belmonte de Abreu Filho</i>	
A ARQUITETURA MODERNA CHEGA AO LITORAL DO PARANÁ: O CASO DA RESIDÊNCIA GUIDO WEBER EM CAIOBÁ .....	<b>108</b>
<i>Michelle Schneider Santos</i>	
DUAS CASAS DE VILANOVA ARTIGAS EM PONTA GROSSA, PR .....	<b>119</b>
Roberto Tourinho Fontan	
O MUSEU DE ARTE DE LONDRINA – MAL, VILANOVA ARTIGAS E AS VANGUARDAS MODERNAS .....	<b>138</b>
<i>Salvador Gnoato</i>	
FIGURAS .....	<b>144</b>

## Apresentação

Estes ensaios foram selecionados a partir da realização do 2º Seminário Docomomo Paraná, que aconteceu no Teatro Colégio Londrinense, no Centro Universitário Filadélfia – UniFil, entre 17 a 19 de outubro de 2012, em Londrina.

O Docomomo é uma organização não-governamental, sem fins lucrativos, e uma entidade assessora do World Heritage Center da UNESCO, com representação em mais de quarenta países. Fundado em 1988, na Holanda, atualmente está sediado na Fundació Mies van der Rohe, em Barcelona. Os objetivos do **Docomomo** são a **D**ocumentação e **C**onservação das criações do **M**ovimento **M**oderno na arquitetura, no urbanismo e em manifestações afins.

Em 1992 foi criado o **Docomomo** Brasil junto a Universidade Federal da Bahia – UFBA; entre 2002 e 2007, esteve vinculado com a Universidade de São Paulo - USP, nas unidades de São Carlos e São Paulo; e desde 2008 está sediado na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS, em Porto Alegre. Até 2011 já foram realizados nove seminários nacionais.

O Docomomo Paraná foi criado em 2005, vinculado ao *Grupo de Pesquisa Teoria e História de Arquitetura e Urbanismo da PUCPR*. O 1º Seminário Docomomo Paraná teve como tema: *Constituição da Arquitetura Moderna no Paraná* e aconteceu em Curitiba, entre 17 e 18 de agosto de 2006, na PUCPR.

O tema do 2º Seminário investigou a presença da arquitetura moderna na conformação e ocupação dos espaços em cidades de médio porte, entre os anos 1940 e 1970. No século XX, o intenso processo de urbanização aconteceu não apenas nas metrópoles, mas em inúmeras cidades brasileiras.

Em Londrina são emblemáticas duas obras de Vilanova Artigas (1915-1985), projetadas em 1948: a Rodoviária transformada em museu e o Cine Ouro Verde recentemente incendiado. A presença de obras de arquitetos consagrados, executados fora das sedes de seus escritórios, somada à atividade de profissionais radicados nessas cidades compõem um universo de reconhecimento ainda incipiente, cujo estudo será fundamental para orientar ações de preservação do patrimônio moderno para além do âmbito das metrópoles. Dentro deste enfoque foram apresentados ensaios com as seguintes vertentes:

Estudo crítico aprofundado de obras da arquitetura do Movimento Moderno produzidas entre as décadas de 1940 e 1970 nas cidades brasileiras de porte médio não metropolitanas, com vistas a seu reconhecimento e preservação.

Análise das relações entre essas arquiteturas e os processos de urbanização das cidades brasileiras de porte médio não-metropolitanas.

Debate teórico-crítico sobre propostas e resultados de intervenções em arquiteturas e espaços urbanos relevantes da arquitetura do Movimento Moderno em cidades de porte médio não metropolitanas.

A participação de Carlos Eduardo Comas, Ruth Verde Zein e Irã Taborda Dudeque foi de fundamental importância para elaboração do conteúdo e do programa do seminário.

A comissão científica, coordenada por Maria da Graça Rodrigues, contou com a participação de André Augusto de Almeida Alves, de Maringá; Antonio Zani e Juliana Suzuki, de Londrina; Carlos Eduardo Comas e Claudia Cabral, de Porto Alegre; Cecília Rodrigues dos Santos, Maria Alice Junqueira Bastos e Ruth Verde Zein, de São Paulo e ainda Irã Taborda Dudeque, Leonardo Oba e Maria Luiza Dias Marques, de Curitiba.

A realização deste evento não teria sido possível sem o empenho dos professores Leandro Henrique de Magalhães e Elaine Zanon. Além da fundamental participação da UniFil e da Secretaria Municipal de Cultura de Londrina, o evento também contou com o apoio do Instituto Vilanova Artigas de Curitiba e do Conselho de Arquitetura e Urbanismo do Paraná – CAUBR.

Janeiro de 2013

**SALVADOR GNOATO**

Secretário Executivo Docomomo Brasil

Anna Paula Moura Canez<sup>1</sup>  
Alex Carvalho Brino<sup>2</sup>

## Introdução

A historiografia registra a inquestionável relevância da obra de Lucio Costa, mentor e protagonista da arquitetura moderna brasileira, embora muitos de seus projetos e obras, carregados de significado, ainda hoje apresentem aspectos pouco explorados. Este trabalho visa discorrer principalmente sobre um destes aspectos - o lugar, suas hierarquias, seus limites e suas conexões em três significativas obras de Costa.

A palavra “lugar” tem sua origem na expressão latina *locus* e sua compreensão, normalmente, está associada também ao espaço territorial, o chamado *luogo* em italiano. Tais expressões colaboram para entender o lugar como algo que não está relacionado apenas a uma posição geográfica, aos limites espaciais de uma determinada obra arquitetônica, mas ao entendimento do espaço físico coligado ao contexto sócio, político econômico, cultural e físico, constituindo o chamado lugar temporal como bem definiu DANTAS<sup>3</sup>, assim como, na definição de NORBERG-SCHULZ<sup>4</sup>, o ato fundamental da arquitetura é compreender a vocação do lugar, ou ainda, nas palavras do arquiteto japonês Tadao Ando, a finalidade da arquitetura é basicamente a construção do lugar<sup>5</sup>.

Nos três exemplares arquitetônicos que abrigam distintas funções, escolhidos para análise e apresentados a seguir, o Museu Nacional das Missões, construído junto às ruínas de São Miguel - RS (1937); a Residência Saavedra, localizada em Correias - RJ (1942-44) e o Park Hotel, em Nova Friburgo - RJ (1944), Lucio Costa revela a sua capacidade de compreender e dominar a composição do lugar, procurando estabelecer hierarquias e construir o seu espaço de entorno imediato. As três foram projetadas e construídas após o período de formação moderna de Lucio Costa, que se estendeu desde a sua atuação

1. Arquiteta, doutora pelo PROPAR/URFGS e professora na UniRitter, Porto Alegre.

2. Arquiteto, mestre pelo PROPAR/URFGS.

3. DANTAS, Carlos Felipe Albuquerque. **A “transformação do Lugar” na arquitetura contemporânea**: Brasília, UNB, 2007.

4. NORBERG-SCHULZ, Christian. O fenômeno do lugar (1976). In: NESBITT, Kate (org). **Uma nova agenda para arquitetura**: antologia teórica 1965-95. São Paulo: CosacNaify, 2006, p. 459

5. ANDO, Tadao. Por novos horizontes na arquitetura (1991). In: NESBITT, Kate (org). **Uma nova agenda para arquitetura**: antologia teórica 1965-95. São Paulo: CosacNaify, 2006, p. 493

como diretor da Escola Nacional de Belas Artes, a sociedade estabelecida com Gregori Warchavchik, até o período chamado por ele de *chômage*, onde se dedicou a aprofundar seus estudos a respeito da obra de Walter Gropius, Mies Van der Rohe e, sobretudo, Le Corbusier.

É a partir de 1936 que Lucio Costa assume a liderança da modernização da arquitetura brasileira com a oportunidade de realizar em equipe o projeto do Ministério de Educação e Saúde Pública (MESP), solicitado pelo então ministro Capanema, após frustrado resultado de concurso público que não atingiu os propósitos governamentais. O convite à Le Corbusier, autorizado pelo então ministro, para atuar como consultor no projeto do Ministério se desdobrou em outro projeto importante - a Cidade Universitária do Brasil. Em 1937, Lucio Costa passa a participar do então SPHAN, sob a coordenação de Rodrigo de Melo Franco de Andrade em parceria com Mário de Andrade, Manuel Bandeira, Afonso Arinos de Melo Franco e Sérgio Buarque de Holanda. É neste contexto que Lucio Costa aprofunda seu conhecimento a respeito da arquitetura colonial brasileira.

### **A (re)construção do lugar no Museu das Missões**

É a partir da peregrinação pelos Sete Povos das Missões associada ao estudo da história da implantação dos diversos povoados, segundo COSTA (1995, p. 488), que se pode ajuizar mentalmente o que foram estes povos na época do seu florescimento.

Esta busca em procurar entender minuciosamente o espaço em que faria sua intervenção revela o cuidado do arquiteto para estabelecer uma relação projetual harmoniosa. Sem ferir os princípios utilizados pelos construtores do povoado, Costa estabelece uma relação de respeito e reconhecimento da estrutura pré-existente ao localizar o Museu e a Casa do Caseiro no local escolhido.

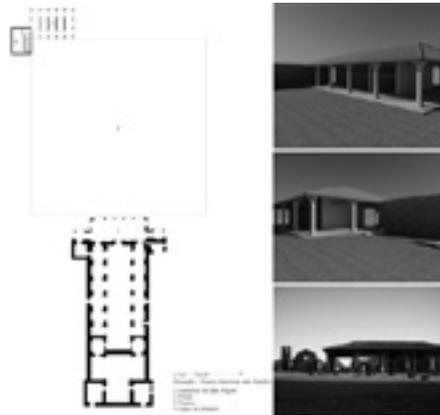


Fig. 01: Maquete eletrônica (modelo 3D) e fotografia do Museu das Missões.  
Fonte: [www.dspace.uniritter.edu.br](http://www.dspace.uniritter.edu.br).

Com base no princípio geométrico de conservar o vértice para construir ou manter um determinado volume, pois mesmo considerando que a aresta não esteja totalmente presente, o vértice permite a leitura do todo, uma vez que indica o início ou fim de um determinado segmento de reta, Lucio Costa garante que ao se observar o conjunto formado pela igreja, o museu e a residência do caseiro se recrie as dimensões e se perceba os limites da antiga praça missioneira.

Deste modo, o que se alcança é a possibilidade de gerar espaço, ou melhor, retomar a forma da antiga praça, definir uma região, um lugar, através do posicionamento do novo edifício. Esta percepção é o fator que fortalece, pois cria o lugar físico, material e perceptível. A implantação do novo edifício alinhado com o eixo principal da antiga igreja em uma solução aparentemente óbvia resultaria na indefinição de tais limites com a consequente perda da noção da praça.

Lucio Costa, além de possibilitar a compreensão da forma da antiga praça, também está preocupado em apresentar uma solução que, embora reutilize o próprio material encontrado no sítio missioneiro na construção do museu e da casa, cria um espaço baseado nos princípios vigentes da Nova Arquitetura. Nesta obra ele utiliza a continuidade espacial permitida pelos espaços fluídos, a flexibilidade, a liberdade do plano vertical pela supressão inicial da vedação do edifício e a pureza volumétrica do volume maciço da residência em conjunto como volume único do museu. A diferenciação quanto ao sistema de vedação, onde a residência apresenta uma constituição murada se contrapõe ao museu fazendo uma identificação volumétrica e funcional.

## A construção do lugar na Residência do Barão de Saavedra

Em 1942 Lucio Costa foi convidado pelo Barão de Saavedra a projetar a sua residência, situada em Correas, nos arredores de Petrópolis. Implantada em meio ao verde e sem qualquer referência edificada nas proximidades, a residência organiza o espaço ao seu redor de modo particular. Seu programa foi distribuído em dois pavimentos, o primeiro destinado ao acesso e ao serviço e o superior aos ambientes principais.

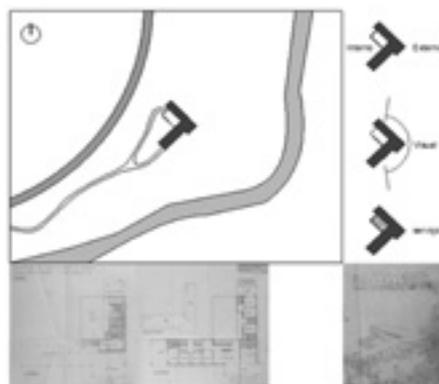


Fig. 02: Situação da residência em relação à estrada/rio: esquemas compositivos.

A configuração da residência organizada em duas barras perpendiculares formando um “L” tem como intenção a definição de algumas hierarquias. O grande “L” do pavimento superior demarca o espaço ao redor estabelecendo uma região interna e outra externa. Em tal configuração, quando analisada em conjunto com as características funcionais observadas em planta, percebe-se que a região interna, voltada para a estrada, tem por característica principal abranger as áreas de circulação horizontal e sanitários, compreendidas em uma faixa de pequeno calibre. No lado externo deste “L”, voltado para a direção sudeste e nordeste, estão localizados os ambientes que constituem a faixa de maior extensão do programa, formada principalmente pelos dormitórios, salas de estar e jantar. Tal organização periférica no lado externo do “L” dispõe assim, os setores de permanência prolongada voltados para o rio, com vista panorâmica da região.

O caminho que conduz à residência se bifurca criando duas possibilidades de acesso, o principal liga diretamente com o hall na parte inferior do “L” junto à face externa, já o outro, secundário, acessa o serviço, no espaço formado entre a casa e a estrada, no interior do “L”. Nesta obra, o “L” define uma região social e outra de serviço e o pátio interno é limitado por um muro que encerra esta região.

Do ponto de vista do lugar temporal, esta residência apresenta um equilíbrio entre os preceitos modernos de estrutura independente, fachada livre, liberação do solo através do uso de *pilotis* e pureza volumétrica. A materialidade diferenciada do pavimento térreo reforça a noção de zoneamento funcional entre os dois pavimentos.

### **A construção do lugar no Parque Hotel São Clemente**

Construído em Nova Friburgo, com o objetivo de sediar um hotel de caráter provisório para dar apoio à implantação do novo loteamento, o projeto é caracterizado pela utilização de um fragmento de *redent* com o propósito de organizar o espaço adjacente. Situado a aproximadamente 50 m do lago do parque, o hotel apresenta seus ambientes principais voltados na direção norte, mesma direção da vista do lago que se encontra uns 8 metros abaixo do nível do hotel.

Constituído por uma barra voltada para o norte de dois pavimentos. O primeiro pavimento, ao rés do chão, abriga o setor social e possui vedação constituída por panos envidraçados. No segundo pavimento, um volume branco de alvenaria contém os apartamentos. As demais partes do *redent* abrigam a cozinha e o setor de apoio, todos no pavimento térreo. Esta disposição composta por um duplo “L” estabelece uma série de hierarquias e diferenciações espaciais.

A barra norte em sua face sul se apresenta recuada em relação à via de acesso e estabelece uma gradiente entre o espaço público e semipúblico preparando a entrada privada do hotel. Tal espaço atua como pátio de entrada. Na diagonal oposta surge o outro pátio para onde estão voltadas as fenestrações de serviço, pois seu acesso ocorre diretamente pela via. No entanto, este espaço assume uma hierarquia secundária em relação ao pátio social, pois é frontal à varanda e ao estar, vinculada, portanto, à principal visual. Esta diferenciação gerada pelo recuo dos planos da face norte estabelece uma hierarquia espacial.



Fig. 03: Implantação, plantas do térreo, 2 pavimento e foto do Hotel São Clemente. Fonte: [www.dspace.uniritter.edu.br](http://www.dspace.uniritter.edu.br).

A distinção possibilitada pelo duplo “L” permite a criação de espaços hierarquicamente caracterizados sem com isto definir uma fachada principal e outra de fundos. Respeitando os princípios modernos, a casa está envolta pelo espaço aberto. A diferenciação entre os espaços se dá principalmente devido à configuração dos planos verticais estabelecidos pelo edifício.

A associação desta obra a modernidade, não está apenas vinculada a inserção do prédio em meio ao parque. Em relação à materialidade, Lucio Costa estabelece um diálogo com o entorno, uma vez que se utiliza de matérias locais, como a pedra e a madeira, além de se valer dos brises junto à recreação, constituídos também pela cobertura das sacadas e os planos de divisão entre as mesmas.

Outro aspecto importante diz respeito à diferenciação volumétrico/funcional registrada através dos materiais que caracterizam suas distintas partes, tais como: o volume de alvenaria branca dos dormitórios, a madeira escura da circulação horizontal do segundo pavimento, a circulação vertical em pedra irregular, os planos envidraçados do pavimento térreo na área social e ainda, o volume de alvenaria branca ao rés do chão, destinado ao apoio.

### **Considerações Finais**

O Museu Nacional das Missões é, sem dúvida, das três, a obra mais reconhecida quanto a este aspecto. Sua implantação recria a praça central do povoado missioneiro e a simples inserção do museu propriamente dito e da casa do caseiro, garantem tal delimitação. A Residência Saavedra, inserida em meio à paisagem natural, não possui qualquer referência construída ao seu redor, sua implantação original é composta por duas grandes barras horizontais elevadas, constituindo um “L” que define um conjunto de espaços com diferentes hierarquias.

O Park Hotel São Clemente parece não ter sido pensado de forma diferente das outras duas obras. Projetado igualmente na condição de marco referencial, é ele quem delimita através de sua implantação, que marca o espaço ao seu redor.

Por fim, resumindo, as três obras apresentadas neste trabalho demonstram três situações particulares de uso do “L” como elemento capaz de organizar e definir o espaço aberto. O Museu das Missões o apresenta como vértice da praça, a residência Saavedra o utiliza como definidor do espaço de serviço junto à estrada e o espaço principal voltado ao rio. Por fim o Hotel São Clemente utiliza o “L” duplo como organizador dos pátios social e de serviço.

## Referências Bibliográficas

BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil** - São Paulo: Perspectiva, 2002.

CANEZ, Anna Paula; SILVA, Cairo Albuquerque da (Org.). **Composição, partido e programa: uma visão crítica de conceitos em mutação**. Porto Alegre: UniRitter, 2010.

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

COSTA, Lucio; Alberto Xavier (Org.). **Lúcio Costa: sobre arquitetura**. Porto Alegre: UniRitter, 2007.

COSTA, Lucio; Alberto Xavier. (Org.). **Lúcio Costa: sobre Arquitetura**. Porto Alegre: CEUA, 1962.

COSTA, Lucio. **Registro de uma vivência**. São Paulo: Empresa das Artes, 1995.

COMAS, Carlos Eduardo Dias. **Precisões Brasileiras sobre um passado da arquitetura e urbanismo modernos a partir dos projetos e obras de Lucio Costa, Oscar Niemeyer, MMM Roberto, Affonso Reidy, Jorge Moreira & Cia., 1936-45**. 2002. Tese (Doutorado em Arquitetura) - Université de Paris VIII, Paris, 2002. CDROM.

DANTAS, Carlos Felipe Albuquerque. **A “transformação do Lugar” na arquitetura contemporânea**, Brasília: UNB, 2007.

NESBITT, Kate (org). **Uma nova agenda para arquitetura: antologia teórica 1965-95**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil: 1900-1990**. São Paulo: Editora USP, 2002.

WISNIK, Guilherme. **Lucio Costa**. São Paulo: Cosac & Naify, 2001

XAVIER, Alberto. **Depoimento de uma Geração: arquitetura moderna brasileira**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

*Amanda Yumi Yamaguchi<sup>1</sup>  
Oigres Leici Cordeiro de Macedo<sup>2</sup>*

## **INTRODUÇÃO**

A região norte do Paraná que nas primeiras décadas (1930-1950) teve seu desenvolvimento associado ao transporte ferroviário, e testemunhou, a partir da década de 1960, a passagem do antigo sistema modal para o sistema rodoviário. Os novos edifícios de estações rodoviárias implantados nas cidades da região foram projetados sob a estética do movimento moderno. Dentre os mais conhecidos figura a Estação Rodoviária de Londrina com projeto de João Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, já amplamente estudada (SUZUKI, 2003). No entanto, diversas outras estações rodoviárias foram construídas na região. O inventário desses edifícios revela que muitos deles foram projetados por arquitetos ou engenheiros que dialogavam, em seus projetos, com o ideário da arquitetura moderna, como é o caso da Estação Rodoviária de Maringá (SANTOS, GONÇALVES, MACEDO, 2007) ou da Estação Rodoviária de Jandaia do Sul, fruto desse trabalho. A reunião desses inventários pode revelar um grande patrimônio histórico, artístico e arquitetônico da região. O projeto para a rodoviária e praça de Jandaia de Carlos Sergio Fontoura Bopp em particular, demonstra o diálogo do arquiteto com a escola brutalista amplamente empregada em construções do período.

## **A CIDADE DE JANDAIA DO SUL - PR**

Jandaia do Sul pertence a região fisiográfica denominada “Norte Novo” do Paraná. Nos anos iniciais de sua formação apresentava uma intensa dinâmica da cultura cafeeira. Sua instalação como município se deu em 14 de dezembro de 1952. Sua localidade estratégica, entre as cidades médias de Londrina-PR e Maringá-PR, contribuiu para seu desenvolvimento, tornando-se um pequeno polo regional e logo se tornou um centro de convergência de imigrantes (FERREIRA, 1996).

## **O ARQUITETO CARLOS SERGIO FONTOURA BOPP**

O projeto da Estação Rodoviária e a Praça onde está inserida, foi realizado pelo arquiteto Carlos Sergio Fontoura Bopp. Bopp se formou pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul no ano de 1960,

---

1. Acadêmica de Arquitetura e Urbanismo de Universidade Estadual de Maringá, PR.

2. Doutor em Arquitetura e Urbanismo, professor do Departamento de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Maringá, PR.

participou do processo de criação do curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Estadual de Londrina no final de década de 1970, atuou em diversos projetos na região de Londrina, Araçongas, Apucarana, Cianorte e Campo Mourão e atualmente trabalha e reside em Curitiba.

## A ESTAÇÃO RODOVIÁRIA

O programa de necessidades exigia uma rodoviária para uma cidade que estava em seus primeiros anos de existência, crescia rapidamente e atendia a vários patrimônios de seu entorno. Assim no ano de 1969 foi inaugurada, na gestão do prefeito João Pagliarini, a Estação Rodoviária na cidade de Jandaia do Sul.

Nos primeiros anos de sua existência, a Estação Rodoviária e a Praça, eram o local de encontro e lazer da cidade e dos municípios vizinhos, principalmente nos fins de semana, onde aos domingos, era muito frequentada pelas famílias, que se divertiam em volta da fonte, de onde era reproduzidas músicas da época. Os costumes desses moradores se adaptou ao desenho moderno da praça. Os bancos contínuos, os canteiros com plantas tropicais e as calçadas de mosaico português projetados por Bopp acompanhavam forte influência dos jardins de Roberto Burle Marx.



Fig. 01: Praça e Estação Rodoviária de Jandaia do Sul, década 1970.  
Fonte: Acervo Toshio Yamaguchi (2012).

O edifício da Estação acompanha a escola Brutalista. Para analisarmos o projeto do arquiteto recorreremos ao auxílio da tese de Ruth Verde Zein (2005), sobre essa arquitetura e elencamos a seguir as

características do edifício que o enquadram nesse movimento. A implantação da Estação se integra com o entorno através da praça com projeto do mesmo arquiteto. O edifício adota o monobloco como solução formal, onde todas as atividades foram concentradas para atender ao programa de necessidades, os espaços são modulados e apresenta uma planta flexível.

O monobloco apresenta-se como uma “caixa-portante”, com duas empenas transversais de concreto armado revestido de pedra, onde há a predominância de cheios sob vazios, com poucas aberturas. Com planta modulada, o monobloco longitudinalmente apresenta fechamento recuado priorizando o acesso ao edifício e possui ritmo dado pela modulação dos pilares e vigas em concreto aparente. A linha de pilares no seu sentido longitudinal está modulada em um intervalo de 7 metros, no sentido transversal o edifício está modulado por um duplo renque de pilares equidistantes em 7 metros ladeados por mais uma fileira de pilares distantes em 9 metros desse corredor central.

A planta é distribuída em salas comerciais, local de venda de passagens, depósito, bar, banheiros, administração e espera, desta forma para atender ao programa o edifício foi modulado, formando duas carreiras de lojas paralelas separadas por banheiros correspondentes a cada loja, assim as lojas são moduladas de 3,35x3,97m e seus banheiros 1,00x1,60m.

A solução para a cobertura é de um teto homogêneo em grelha unidirecional sobreposta à estrutura das vigas e pilares em concreto armado. A solução estrutural é bastante clara e a separação entre estrutura e fechamento é marcada pela presença de materiais distintos, uma vez que a estrutura se apresenta em concreto armado, e o fechamento ora em tijolo aparente ora em pedra. Com caráter funcional-decorativo, há os pilares de uma das elevações transversal com forma análoga aos esforços suportados e três vigas-calhas transversais que se encerram de forma proeminente na forma de gárgulas em balanço, que drenam a água para as laterais do edifício em seis grandes implúvios circulares.

No acesso pela praça uma marquise em “V” apoiada em uma fileira única de pilares centrais marca a entrada e abriga o desembarque de veículos. Os pilares da marquise seguem desenho inverso aos pilares da estação de embarque.

Atualmente a Estação Rodoviária passou por uma reforma, onde os bares foram transformados em postos de vendas de passagens de duas empresas de transportes e central de encomendas. Com 43 anos de existência, a Estação guarda seu aspecto original e passou por poucas manutenções, que se limitaram em pintura e rampas para acessibilidade na estação de embarque.

## Considerações Finais

A falta de manutenção gerado pelo descaso das administrações municipais, fez com que a Estação Rodoviária ganhasse com o passar dos anos, um aspecto de abandono, que com o passar do tempo vem perdendo sua história, como por exemplo houve muita dificuldade para reunir dados e informações sobre a Estação Rodoviária, pois grande parte dos desenhos arquitetônicos foram perdidos e não há muitos documentos que conte a história desta construção.

No entanto, o caráter brutalista da construção resiste ao tempo. O que um dia foi cartão postal e orgulho da cidade de Jandaia do Sul, hoje se resume a uma construção que apenas sobrevive em meios as transformações do tempo e do vandalismo.

Para a valorização do edifício como patrimônio histórico, artístico e cultural da cidade de Jandaia do Sul, deve-se preservar o patrimônio por meio de:

- Documentação e registro;
- Instrumentos legais - tombamento;
- Intervenções físicas como restauro e conservação;
- Ações educativas.

Através da educação patrimonial, que é um instrumento de alfabetização cultural por meio da compreensão do espaço sócio-cultural, será possível que o patrimônio seja mantido e compreendido, para que as futuras gerações possam usufruir deste bem (MAGALHÃES, 2009). Uma vez que parte da população não possui este conhecimento. E através do tombamento, será possível garantir a preservação - legalmente, da rodoviária.

## Referências Bibliográficas

GUIMARÃES, Terezinha Barbosa. **Jandaia do Sul: Passado e Presente**. Jandaia do Sul: 2006.

JANDAIA DO SUL, Desenhos arquitetônicos da Estação Ferroviária de Jandaia do Sul, 1969

IPARDES, **Caderno Estatístico Município de Jandaia do Sul**. Curitiba: IPARDES, 2007.

MAGALHÃES, A. et. al. **Educação Patrimonial: da teoria à prática.** Londrina: Unifil, 2009.

REGO, Renato Leão. **As cidade plantadas.** Londrina: Humanidades, 2009.

SANTOS, Gonçalves e Macedo. Enteca 2007.

YAMAGUCHI, Toshio. Acervo pessoal de fotos antigas de Jandaia do Sul. Jandaia do Sul, 1941 - 1965.

ZEIN, Ruth Verde. **A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista 1953 - 1973.** São Paulo e Porto Alegre, 2005.

*Caio Smolarek Dias<sup>1</sup>*  
*Fúlvio Natércio Feiber<sup>2</sup>*  
*Hitomi Mukaï<sup>3</sup>*  
*Solange Irene Smolarek Dias<sup>4</sup>*

## **Introdução**

O presente trabalho apresenta recorte de pesquisa materializada na publicação “Cascavel: um espaço no tempo. A história do planejamento urbano” (DIAS et al, 2005). Apresenta a história e configuração espacial da cidade de Cascavel-PR no período de 1930 a 1980, onde a influencia do urbanismo modernista, através da corrente progressista, foi predominante. A metodologia adotada é a pesquisa bibliográfica, entrevistas com atores partícipes do processo de planejamento urbano do Município de Cascavel e, também, experiências pessoais dos quatro autores.

Apresenta a cidade como palco da ação do tenentismo; revolução que culminou com a ascensão de Getúlio Vargas à presidente da República do Brasil. Apresenta ainda o processo de colonização da cidade de Cascavel como consequência desse movimento político, pois quem para cá vinha, buscava a tranquilidade e o obscurantismo da região, como proteção à possível perseguição política. Estabelecido o vilarejo, este cresce. O advento da extração da madeira o torna ilha de prosperidade na década de 1960, o que exige a transferência da estrada que ligava a capital do estado à Foz do Iguaçu para o sul da área urbana. No processo de transferência da estrada foi criada, em projeto inovador, a Avenida Brasil.

Este é o marco inicial para as futuras ações do planejamento municipal, nesse momento fortemente identificado com o urbanismo progressista. Se no mundo o urbanismo progressista era a receita, no Brasil era modelo: pelas ênfases metodológicas centradas em diagnósticos físico territoriais, as ações priorizavam obras físicas. Esta condição desencadeou a elaboração de Planos Diretores de Uso e Ocupação do Solo e Leis Urbanísticas por todo o território nacional. As ações vieram em cascata, passando essas a serem exigências do Governo Federal e do Governo do Estado do Paraná. Fazia-se necessário, então, para que o município pleiteasse recursos de infraestrutura urbana, que o mesmo possuísse seu

1. Arquiteto e professor nas Faculdades Assis Gugacz FAG, Cascavel.

2. Arquiteto e professor nas Faculdades Assis Gugacz FAG, Cascavel.

3. Arquiteta e professora nas Faculdades Assis Gugacz FAG, Cascavel.

4. Arquiteta e professora nas Faculdades Assis Gugacz FAG, Cascavel.

Plano Diretor. Lembremos que o respaldo popular não era a prática, pois os tempos eram de ditadura. Estes planos eram em sua maioria elaborados por técnicos e aprovados por políticos, muitas vezes em atos legalistas que ocorriam através de decretos.

Em Cascavel, a primeira ação de organização do espaço urbano ocorre em 1974, com a contratação da profissional da arquitetura e urbanismo, Solange Irene Smolarek, para a elaboração do Código de Obras, Lei de Zoneamento e Lei de Loteamentos, as três para a área urbana municipal. Em 1978, o município já contando com a instalação de estrutura administrativa de planejamento urbano, contrata a consultoria do arquiteto Jaime Lerner, que elabora, em conjunto com a equipe técnica municipal, o Plano Diretor. Apesar da corrente metodológica do consultor ser humanista, este plano ainda apresenta obras fisicoterritoriais, da tendência progressista.

No entanto, e apesar da ênfase da corrente progressista, pela primeira vez na história da cidade e pela sensibilidade da equipe de consultores, nesse plano é constatada a importância e representatividade das nascentes e fundos de vale, especialmente no centro urbano. Esta situação é enfatizada na proposta, que recomenda a preservação das margens dos fundos de vale com parques lineares, uma vez que alguns deles estão ocupados por loteamentos, inclusive legalmente aprovados pelo poder público municipal. Desse Plano Diretor resultam novas leis de Zoneamento e de Sistema Viário, além de plano de ação de obras significantes para a cidade, como o Centro Cívico, o calçadão da Av. Brasil e outros.

## **A colonização**

Em 1889 o país, sofrendo várias pressões abolicionistas, principalmente de países como a Inglaterra – que lucrariam mais no comércio com um país sem mão-de-obra escrava –, se viu na necessidade de explorar e colonizar seu interior, principalmente nas regiões de litígio ou divisão de fronteiras. “A abolição da escravatura, em maio, colocava nas ruas um contingente imenso de deserdados”. (SPERANÇA, 1992, p. 46). Com a escravatura abolida, os senhores se viram sem mão-de-obra. A Itália, que passava por uma grande crise econômica, foi o perfeito “cliente” para os planos brasileiros de substituição de escravos. Após a colonização da região da foz do Rio Iguaçu por estrangeiros, foi iniciada a primeira missão de reconhecimento de território e abertura de um caminho, a picadas, de Guarapuava até a atual cidade de Foz do Iguaçu.

Na época, pouquíssimas são as cidades que contam com uma organização populacional e de crescimento para seu desenvolvimento. Esta situação diverge na forma em relação à Cascavel. O começo da

organização populacional desta cidade, chamada de “A Encruzilhada”, lugar que antecedeu a cidade, e que desde seu princípio já contava com uma infraestrutura de estradas muito maior que a necessária.

Esta é uma característica significativa, e que acompanha o desenho urbano da cidade até o século XXI: no começo da segunda década do século XX, quando os imigrantes, conjuntamente com argentinos e paraguaios, se dedicam ao extrativismo da erva-mate para as grandes empresas da região, a cidade já contava, mesmo que de uma maneira certamente não proposital – não planejada, urbanisticamente, com uma infraestrutura de estradas avantajada, para a época.

O advento da colonização de Cascavel se deve principalmente como consequência de um movimento de cunho nacional, a Revolta Tenentista. Os “tenentes”, comandados pelo general Isidoro, contavam com seis mil soldados e civis. Conhecidos como a Coluna Paulista passaram pela cidade de Bauru (SP), chegando às margens do Rio Paraná. Em Três Lagoas, no então Estado do Mato Grosso foram derrotados, refluindo em direo ao Sul. (PRESTES, s.d.). Dominaram Guaíra, Foz do Iguaçu e Catanduvs durante o período de outubro de 1924 a março de 1925. A aço de pilhagem da parte dos revolucionários fomentou extrema indignao e revolta na populao territorial da época. A partir da, a Coluna Paulista rumou para Foz do Iguaçu, onde se uniu com outros revoltos, liderados por Luis Carlos Prestes, formando a então chamada Coluna Prestes, encerrada somente em três de fevereiro de 1927, com o exílio de seu líder na Bolívia.

O pleito presidencial de 1929 contou com os candidatos Júlio Prestes, representando São Paulo, Paraná e quinze outros estados, defendendo os interesses da elite cafeicultora; e o gaúcho Getúlio Vargas, representando a Aliança Liberal. Nas eleioes o candidato Júlio Prestes tornou-se sucessor ao cargo de Washington Luís.

Próximo  Catanduvs, na cidade de Laranjeiras do Sul, residia José Silvério de Oliveira, também conhecido como “Nh Jeca” ou “Tio Jeca”, proprietário de um bar com armazém era conhecido por ser adepto da Aliança Liberal. Temendo perseguio política por ter apoiado o candidato oposito a seu estado e derrotado nas eleioes, José Silvério decidiu se mudar para um lugar inóspito e ermo. Foi então que resolveu arrendar parte das terras de um senhor chamado Antnio José Elias, conhecido como Antnio Diogo, nos arredores da Encruzilhada dos Gomes, lugar que já era de seu conhecimento e de grande apreciao.

Após a chegada de Nh Jeca a Cascavel, este recebe a notícia de que a Aliança Liberal havia constituído

um golpe de Estado, destituindo o futuro presidente Julio Prestes para empossar o gaúcho Getúlio Vargas. Este advento, conhecido como a Revolução de 1930, ocorreu alguns dias antes da posse oficial do futuro presidente. Apesar dos destinos que a revolução tomou, José Silvério, aqui já instalado, pressentiu o enorme potencial de desenvolvimento na região, especialmente pelo grande fator de localização geográfica, favorável às ligações entre norte e sul e entre leste e oeste. A partir deste momento, Silvério iniciou um movimento para a colonização do território, convidando vários amigos a se mudarem para a região.

A partir das décadas de 1930 a 1940, milhares de colonos sulistas, na maioria descendente de poloneses, ucranianos, alemães e italianos, assim como caboclos oriundos das regiões cafeeiras, começaram a exploração da madeira, agricultura e a criação de suínos. Cascavel torna-se distrito em 1938. O distrito emancipou-se em 14 de dezembro de 1952. A ocupação por habitações e serrarias – pois neste momento o ciclo econômico de colheita da erva mate já tinha sido substituído pelo extrativismo da madeira, ocorreu ao longo do eixo físico da antiga estrada de ligação do litoral com o extremo oeste paranaense. Essa característica de ocupação linear refletiu nas áreas de maior valorização e concentração populacional, marcada hoje pela atual avenida Brasil.

## O desenho urbano da cidade



Fig. 01: Vista geral da cidade em 1950.

Fonte: Museu da Imagem e do Som de Cascavel - MIS.

Foz do Iguaçu cedeu uma área de 500 hectares para a formação da cidade de Cascavel. Em 1959, a área cedida à Cascavel foi redividida e a planta foi aprovada por sentença administrativa através da lei

municipal nº 90/59 de 03/11/59, correspondendo à planta do Patrimônio Velho, que abrangia da Rua Sete de Setembro até a Rua Alferes Tiradentes, atual Rua Pres. Juscelino Kubitschek; e da Rua Manaus à Rua Cuiabá. O Estado loteou o Patrimônio Novo que abrangia da Rua Sete de Setembro até o limite das Ruas José Bonifácio e Rosa Norma Vessaro, no Bairro São Cristóvão, do qual foi elaborada uma segunda planta, aprovada pelo Estado.

## **O processo de planejamento urbano**

A lei municipal nº 251/63 aprova nova planta, unificando o Patrimônio Velho e Patrimônio Novo, surgindo dessa forma o atual centro da cidade. Com o prefeito Otacílio Mion é dado o primeiro passo para o planejamento urbano de Cascavel. O prefeito é amigo do arquiteto Gustavo Gama Monteiro, natural do Rio de Janeiro e estabelecido na cidade de Curitiba onde, além de professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal do Paraná (CAU-UFPR), na disciplina Planejamento Urbano, possuía escritório de arquitetura.

Os laços pessoais fizeram com que o prefeito, no momento em que a estrada que ligava o litoral paranaense à Foz do Iguaçu saísse da área central e se deslocasse para sul, contratasse o arquiteto para dar solução urbanística à antiga estrada, agora via principal da cidade. A nova estrada, ao sul da cidade, denominou-se BR 277, chamando-se Avenida Brasil à antiga via. A característica da Avenida Brasil, por ter sido rodovia, era de possuir largura de 60 metros na área central, e de 70 metros no extremo leste.

O arquiteto Gustavo Gama Monteiro, inspirado pelo urbanismo modernista que valorizava os veículos na área urbana, pelo advento de Brasília com seus eixos rodoviário e monumental; na vocação rodoviária da cidade de Cascavel concebe, em proposta inédita, a Avenida Brasil, com canteiros centrais de estacionamento de veículos. Nesta característica projetual, Cascavel é referência estadual e modelo para cópia em diversas cidades do interior paranaense.

Esta concepção vem a ser marca registrada da cidade por décadas, sendo inclusive motivo de aulas do arquiteto na disciplina Planejamento Urbano do CAU-UFPR.

Como a cidade estava se estruturando fisicamente, inclusive pela nova avenida, obras de expressão arquitetônica local foram projetadas e edificadas pelo arquiteto Gama Monteiro. Entre elas destaca-se a Catedral Nossa Senhora Aparecida, de concepção brutalista, estilo arquitetural em voga na época. É importante ressaltar que a atuação profissional de Gama Monteiro em Cascavel, nas décadas de 1960

e 1970, apresenta aos pioneiros locais a profissão de arquiteto, o que inspira aos filhos da terra se deslocarem para Curitiba para que, na UFPR, se graduassem em Arquitetura e Urbanismo. Entre eles Vitor Hugo Bertolucci e Luiz Alberto Círico, cascavelenses, pioneiros e filhos de pioneiros, profissionais da arquitetura e urbanismo que possuem projetos e obras em diversos sítios do território nacional.



Fig.02: Vista da Avenida Brasil. Abaixo se encontra o atual centro da cidade. 1965.  
Fonte: Museu da Imagem e do Som de Cascavel - MIS.

Na virada da década de 1960 para 1970, além da estrutura física, a cidade estruturava-se administrativamente e, em atitude ainda não comum nos demais municípios paranaenses, o prefeito Octacílio Mion, com indicação do professor/arquiteto Gama Monteiro, contrata como funcionário municipal o arquiteto Nilson Gomes Vieira, recém-formado pelo CAU-UFPR. Nilson, arquiteto de expressão regional, vem a ser o primeiro profissional da arquitetura e do urbanismo na cidade de Cascavel. Entre projetos arquitetônicos ousados para a época – a nova Prefeitura Municipal na Rua Paraná é exemplo, em sua ação de funcionário municipal, organiza um sistema de aprovação de projetos e fiscalização de obras públicas e privadas, no primeiro modelo de controle urbano municipal.

Nos anos de 1960, a cidade foi marcada pelo ritmo de crescimento acelerado, saltando de uma população de 4.874 pessoas que viviam ao longo da rodovia para, no final da década, contar com 34.813 habitantes. Ocorre que, e em tradição que será mantida ainda no século XXI, a alternância político-administrativa do executivo municipal, é de oposição ao prefeito anterior. No caso, o prefeito que assume é o jovem Pedro Muffato, comerciante e desportista do automobilismo, e que governa a cidade de 1973

a 1976. Por motivos político-partidários, o novo prefeito muda a equipe municipal. Como Secretário Geral do Município, cargo máximo e acima das demais secretarias municipais, e correligionário do prefeito, assume o advogado Aldo Parzianello.

Aldo, em sua visão de estrategista, mantém contato com professores da UFPR, entre os quais o professor Gustavo Gama Monteiro. O secretário geral propõe aos alunos graduandos da UFPR, serem hóspedes do município de Cascavel nas férias de julho de 1973 e, em troca de pouso, alimentação e um salário mínimo, os graduandos da UFPR elaborariam um diagnóstico da situação municipal, em cada uma das suas áreas específicas de conhecimento. Assim ocorreu: vieram graduandos de Direito, Medicina, Economia, Assistência Social e Arquitetura e Urbanismo, entre outros. Do Curso de Arquitetura e Urbanismo, como acadêmicos graduandos da UFPR em 1973, indicados e convidados pelo professor Gustavo Gama Monteiro, vieram Sérgio Roberto Parada e Solange Irene Smolarek.

Durante o estágio, e por questão de afinidade de linguagem, Solange é convidada a, após sua graduação, ser funcionária do município, situação que ocorre em fevereiro de 1974. A missão de Solange é a de elaborar as primeiras leis urbanísticas de Cascavel, o que acontece durante o ano de 1974.



Fig. 03: Vista da Avenida Brasil. 1970.

Fonte: Museu da Imagem e do Som de Cascavel -MIS.

## **1975 - O 1º plano: Plano Diretor de Desenvolvimento**

A primeira experiência de planejamento urbano de Cascavel ocorreu com a elaboração do Plano Diretor de Desenvolvimento (PMC, 1976). Na sequência de ações da administração da gestão 1973 a 1976, é implantada a Secretaria de Planejamento. A SEPLAN contrata então a consultoria dos arquitetos Ciro Correa Lira, também professor de Arquitetura e Urbanismo da UFPR, juntamente com o agora já arquiteto Sérgio Roberto Parada, para a elaboração de Plano de Ação da Gestão Municipal.

## **1978 - Plano diretor**

Em 1976, também em alternância político-partidária ao antecessor, assume o governo municipal o empresário Jacy Miguel Scanagatta que, em ação de empreendedorismo, contrata o então ex-prefeito de Curitiba, arquiteto e também professor do Curso de Arquitetura e Urbanismo da UFPR, Jaime Lerner, para elaborar um Plano Diretor para a cidade. O arquiteto Jaime Lerner, entre outros profissionais que compõem sua equipe de consultoria, conta com a colaboração do engenheiro Cássio Taniguchi, profissional responsável por fazer a ponte entre consultores e equipe local. Cássio, no final do milênio, e por duas vezes seguidas, será prefeito da capital paranaense, a cidade de Curitiba.

O plano, em uma revisão recomendada à época da elaboração, apresenta um breve histórico da cidade de Cascavel, informando ainda a evolução da população segundo Censo, conforme segue: década de 1960: 4.874 habitantes; década de 1970: 34.813 habitantes; estimulado no fim da década de 1970: 80.000 habitantes. No censo descreve-se o processo de crescimento como sendo tipo linear (ao longo da BR), observando a expansão “indiscriminada”, apesar do baixo índice de densidade. É importante salientar que esta expansão indiscriminada decorre da imensa quantidade de processos de aprovação de loteamentos, protocolados no final de 1975, e aprovados entre 1975 e 1976.

Da expansão em questão da área urbana e dos consequentes loteamentos resultaram as seguintes densidades urbanas: 1953: perímetro urbano de 121,65 ha e densidade de 3,3 hab/ha; 1963: perímetro de 824,52 ha e densidade de 3,9 hab/ha; 1973: perímetro de 1.405,32 ha e densidade de 24,8 hab/ha; 1978: perímetro de 7.500 ha e densidade de 9,4 hab/ha.

Na análise deste plano, fica configurado que, com a abertura da BR 467 (Cascavel a Toledo) e BR 369 (Cascavel à Maringá), a expansão da cidade se orienta nas direções Norte e Leste, pulverizando a ocupação urbana em extensa área. No documento, ainda é diagnosticado que os vetores de crescimento

ocorrem da seguinte forma: Eixo Av. Brasil – mostra-se como uma tendência já consolidada; Av. Carlos Gomes – direciona a tendência de crescimento Sul; Eixo da ligação Cascavel – Assis Chateaubriand, ao longo da BR 467, direciona a tendência Norte. Com respeito à área militar, o diagnóstico é de que a mesma apresentava-se quase ilhada, com exceção à área reservada ao Parque Municipal.

Alerta o plano que, ao apresentar uma baixa densidade demográfica, elevam-se os custos de implantação e manutenção das redes de infraestrutura urbana. Ainda no que diz respeito à estrutura urbana, a ocupação desordenada resultou em uma série de vazios urbanos, sendo que o crescimento explosivo é gerado principalmente pela especulação imobiliária.

Quanto à vocação econômica observada, é a de comércio e serviço, havendo, no entanto, a tentativa de modificação desta tendência através de processo de industrialização, com ênfase na implantação de unidades de beneficiamento de produtos agrícolas.



Figura 04: Proposta, o traçado da Av. Brasil.  
Fonte: Prefeitura Municipal de Cascavel, Jaime Lerner, 1978, p. 29.

No plano é constatada também a carência de áreas de lazer, sendo esta a principal deficiência observada em Cascavel. O índice de área verde é informado como sendo de 1,08 m<sup>2</sup>/habitante; irrisório uma vez que o mínimo recomendado é de 12,00 m<sup>2</sup>/habitante. O levantamento de Jaime Lerner salienta ainda que o Plano Diretor de Desenvolvimento de 1974 constitui a 1ª experiência válida realizada em Cascavel. Descreve os aspectos econômicos, sendo o Setor Primário o que exerce maior influência; também que Cascavel tende a se fortalecer, economicamente, à medida que se consolida como polo regional.

A estrutura urbana proposta no plano da consultoria de Jaime Lerner começa informando que o tipo de ocupação linear é que define a estrutura urbana. Na sequência, descreve a ocupação pioneira, através de vias de penetração ao longo do divisor d'águas (ligação Curitiba – Foz do Iguaçu). Com a implantação da BR 277, houve a possibilidade da transformação da Av. Brasil, com obras de infraestrutura e de paisagismo para atenuar a escala, possibilitando ainda à cidade ganhar área verde, através dos canteiros centrais.

A rodovia 277 e a BR 467 delimitam o processo de expansão urbana, formando uma envoltória ao longo do eixo estrutural, sendo que a Oeste o contorno Toledo / Foz do Iguaçu, completa o desenho. No extremo oeste da área urbana, onde ficava o antigo campo de pouso, no final da Av. Brasil e na saída para Foz do Iguaçu, foi previsto o novo terminal de transporte coletivo intermunicipal – rodoviária municipal.

Esse setor se caracterizaria por abrigar o terminal de transporte da escala rodoviária para a urbana. Ainda nesta área foi previsto um Centro de Vivência, para uso de pedestres, possibilitando atenuar a perspectiva da Av. Brasil. No futuro deveria ser destinada à construção de teatro, comércio mais sofisticado e administração pública, no que viria a ser o atual “Centro Cívico”.

O plano contempla também o Parque da Cidade, que deveria ser equipado com canchas, playground e restaurante; além das ruas transversais à Av. Brasil, junto às áreas de animação (escolas, bares, praças), as quais deveriam ser transformadas em ruas de recreação, dotadas de equipamentos comunitários de lazer. Esses trechos teriam continuidade até se encontrarem com os fundos de vale, fossem preservados ou ocupados.

Em termos de uso do solo, a proposta era a de adensamento habitacional ao longo da Av. Brasil, inclusive pelo fato dos índices propostos reduzirem substancialmente os índices urbanísticos então permitidos. Dessa forma, as quadras lindeiras à espinha dorsal, abrigariam edificações de até 07 pavimentos, a quadra subsequente até 04 pavimentos e as demais, com baixa densidade, até 02 pavimentos. A proposta de uso do solo procurava compatibilizar a baixa densidade existente com a programada estimando-se que, verificadas as condições de ocupação do eixo estrutural – contida na área limitada pelas BR 277, BR 467 e o contorno Toledo/Foz do Iguaçu –, fosse atingido o total de 846.000 habitantes, correspondendo a 196 hab/ha.

A carência de áreas destinadas à recreação era constatada como uma das maiores deficiências obser-

vadas, sendo necessário um programa específico voltado a suprir a falta de alternativas de lazer. A implantação tem como proposta a de elevar o índice de áreas verdes de 1,08 m<sup>2</sup>/habitante para 20,92 m<sup>2</sup>/habitante; contempla ainda a revitalização da área central, visto a necessidade de consolidar o ponto de encontro no trecho da Av. Brasil.

O trabalho de consultoria de Jaime Lerner alerta para a existência de diversos cursos de água dentro da malha urbana de Cascavel, e propõe na Lei de Uso do Solo o distanciamento mínimo de 50 m do eixo dos fundos de vale para qualquer tipo de construção. Em áreas já comprometidas, deveriam ser tomadas medidas visando a proteção dos referidos fundos de vale, inclusive a desapropriação, quando necessária. Propõe também a possibilidade de instalar nestas regiões equipamentos de lazer, visando proporcionar áreas de convívio no nível de bairro. Informa ainda o plano, que o Rio Cascavel, dada sua localização e topografia, permitiria a formação de um lago e aproveitamento de sua área para a criação de um parque, com uma desapropriação de 618.000 m<sup>2</sup> (93.000 m<sup>2</sup> destinados ao lago).

Este trabalho, de visão estratégica e abrangente, transformou-se nas leis de zoneamento e uso do solo e de sistema viário básico. Das propostas de obras estruturantes, materializaram-se: o centro cívico, o terminal rodoviário, o lago municipal, o estádio olímpico, o centro esportivo. Da visão ambientalista, nasceram o lago municipal, e a consciência técnica de preservação dos fundos de vale. O calçadão materializou-se de forma diferenciada da proposta neste plano, mas seu germe original foi ali lançado.

Uma das distinções mais marcantes do Plano de 1978, sob os cuidados da Jaime Lerner Planejamento Urbano, trata-se da clareza e simplicidade – não no sentido de simplório – do texto e das propostas para a adequação da estrutura urbana de Cascavel. Com soluções objetivas e redação de fácil entendimento, priorizando sempre o homem e sua escala, o referido Plano visava propiciar condições adequadas para que a cidade pudesse melhorar as condições de convívio social, por meio de locais propícios ao lazer, revitalização da área central, áreas exclusivas para pedestres e Centro de Vivência. Cunhando, ainda, o sentimento de ecologia e preservação visando o aumento e melhoria da arborização urbana, somada à implantação do Parque da Cidade e preservação dos fundos de vale.

Criaram-se, com todas essas propostas, símbolos, que fomentaram a legitimação do sentimento de identidade da população com sua cidade.

## Conclusão

Desde que era ponto de encontro de tropeiros e no extrativismo da erva-mate, Cascavel é lugar de passagem. Significa-se na economia de então, como ponto de parada e de pouso. Nos anos 1920-1930 re-significa-se como ponto de passagem de tropas revolucionárias, e como guarida segura (pela distância da civilização), para a família e correligionários do pioneiro Nhô Jeca. A condição primeira de estar distante o suficiente para dar abrigo a quem queria o ostracismo, é suplantada pela condição material, secular, profana, das excelentes condições para o extrativismo da madeira.

O extrativismo da madeira é oportunizado, além da disponibilidade da mesma pela abundância de florestas, também por estar, a cidade, em entroncamento rodoviário excepcional. De local de pousada e de refúgio, Cascavel passa a ser expressão econômica. De vila passa à cidade, num processo de intenso desenvolvimento econômico. Esta economia – que ao acabar o ciclo da madeira é suplantada exponencialmente pela da agricultura – gera riqueza, que gera um extraordinário movimento de imigração à cidade, de pessoas das mais diferentes origens, em busca de oportunidades de trabalho.

Os que foram para Cascavel eram empreendedores, ligados ao material, e por isso tornaram esta cidade próspera com referência neste enfoque. A palavra de ordem sempre foi o trabalho, e o ganho financeiro por ele oportunizado. No imaginário, o ganho de coisas que o financeiro oportunizava, era compensação suficiente para as perdas pela ausência dos laços familiares, pela distância de seus locais de origem e pelas raízes culturais amputadas.

O enriquecimento material individual ocorreu rápida e intensamente. Este era o objetivo dos imigrantes, e foi obtido com empreendedorismo e força de trabalho. Às potencialidades humanas, somaram-se as riquezas naturais da região. O enriquecimento material, então, em muito se destacou do cultural, do comunitário, do solidário, do de interesse comum. O individualismo e a riqueza material dos cidadãos deram ares de prosperidade à Cascavel: Nas décadas de 1960 e 1970, no auge do urbanismo progressista, poucas foram as cidades no Paraná e no Brasil que edificaram obras públicas e privadas na quantidade e expressão das de Cascavel.

Com o enriquecimento dos imigrantes, o primeiro sonho que podia ser por eles realizado era o da compra do tão desejado espaço físico territorial: uma casa para a família e muitos lotes urbanos que, no futuro, pudessem ser comercializados, tornando-os moeda, resguardando a família atual e descendentes da pobreza – a que a maioria conhecia – e da qual queria distancia. Nessa característica a cidade

foi claramente desenhada. O desenho urbano de Cascavel enfatizou o físico territorial: as pistas de rolamento em detrimento das calçadas; os locais de ganho financeiro e de trabalho, em detrimento os locais de lazer, de cultura ou de preservação de meio ambiente; os loteamentos como lotes cuja função é a especulação, e não a ocupação e adensamento territorial; terrenos estes que se tornaram terrenos baldios, mas, servidos por via pavimentada, iluminação pública, energia, telefonia, água, esgoto, etc.

O que era escasso tornou-se farto: dos poucos lotes urbanos com preços elevados, passou-se a excesso de produtos ofertados. As mercadorias tão desejadas por compradores vorazes – lotes urbanos foram ofertados pela outra ponta do sistema capitalista – os loteadores. Áreas inteiras, muitas delas, somente com ruas abertas, e sem nenhuma infraestrutura, rapidamente foram compradas pelos novos investidores, o que gerou duas más consequências:

A primeira, de ordem individual, pela oferta ter suplantado a procura, fez com que o valor do lote baixasse, o que dificultou a revenda dos produtos adquiridos, cujo objetivo fundamental era seu valor de troca. Décadas foram necessárias para que houvesse a efetiva valorização dos lotes de periferia. Não havendo valorização não havia revenda e, em consequência, não havia o adensamento e ocupação da área que, apesar de legalmente ser urbana, de fato, era rural.

A segunda consequência, mais cruel que a primeira, foi que, na expansão desenfreada do perímetro urbano e, apesar do pouco adensamento da periferia, ao poder público cabia executar e manter a infraestrutura, serviços e equipamentos urbanos. No entanto, a administração pública, pela baixa densidade de ocupação urbana e elevado custo de implantação e manutenção de serviços e equipamentos, não os ofertou na necessidade de demanda e, em consequência, os problemas socioeconômicos surgiram.

Então, ao mesmo tempo em que Cascavel era reconhecida estadual e nacionalmente como ilha de prosperidade, sua periferia divergia em muito da área central. Na verdade havia duas cidades que, de comum, tinham somente o nome: O centro e as periferias de Cascavel não eram harmônicos espacialmente, socialmente, economicamente e, em consequência e por tradição, politicamente.

Esta é outra característica marcante de Cascavel. Desde as origens da cidade, seja na Revolta Tenentista, seja na ocupação da área por José Silvério e seus correligionários, forte foi a tendência local de contestação política à autoridade instituída. Esta característica domina até os tempos presentes a cidade, e evidencia-se na alternância de poder municipal, sempre ascendendo ao poder um oponente do poder anteriormente instituído.

A contestação faz parte da identidade local que, sociologicamente, resiste a fazer composições políticas visando a interesses comuns. Quando tais alianças ocorrem, de uma maneira geral, são rompidas logo após a ascensão ao poder.

O que isso tem a ver com o planejamento da cidade de Cascavel? Tudo. O desenho urbano atual de Cascavel é consequência dessas forças, características e identidade local. No imaginário social cascavelense construído desde sua colonização, o material é o sacro, o individualismo é a bandeira, a alternância de poder é a prática, a contestação é a ética.

No entanto, a identidade do desenho urbano de Cascavel, e pela sua configuração espacial é, notadamente, modernista. A colonização iniciada na década de 1930 é adensada nas décadas de 1960 e 1970. Esse adensamento e o respectivo planejamento urbano da cidade, apresentado nessa pesquisa, criam a identidade urbana de Cascavel.

Essa identidade hoje não é a mesma: após o Plano Diretor de 1978 e, especialmente após a Constituição Federal de 1988 e o Estatuto da Cidade, o protagonista do espaço urbano deixou de ser o arquiteto e passou a ser o administrador público e o cidadão. Em Cascavel, em 1986, foi elaborado documento técnico, sob a orientação do arquiteto Luiz Forte Neto, e denominado de “Plano diretor de uso e ocupação do solo”; em 1992, e sob a orientação do arquiteto Omar Akel, foi elaborado o “Plano diretor municipal”, e que englobou áreas urbanas e rurais do município; em 2006, em processo de participação popular, foi elaborada a revisão do plano de 1996.

Através desse processo de planejamento, e com as atuais demandas políticas, sociais e urbanas, em 2012 cada vez menos significa-se a linearidade de Cascavel, cujo ícone era a Avenida Brasil, protagonista do urbanismo modernista na cidade e região.

## Referencias Bibliográficas

DIAS, Caio Smolarek; FEIBER, Fúlvio Natércio; MUKAI, Hitomi; DIAS, Solange Irene Smoralek. **Cascavel: um espaço no tempo. A história do planejamento urbano.** Cascavel: Sintagma Editores, 2005.

PMC, Prefeitura Municipal e Cascavel. **Plano diretor de desenvolvimento.** Leis n. 1183/75, 1184/75 e 1186/6. Exemplar do arquivo da SEPLAN. Cascavel. 1976.

\_\_\_\_\_. **Cidade de Cascavel.** Estrutura urbana. V. Jaime Lerner planejamento urbano. Exemplar do arquivo da SEPLAN. V. 1. Cascavel. 1978.

PRESTES, Anita Leocádia. **A coluna Prestes** - uma epopeia brasileira. <[http://www.cecac.org.br/mat%E9rias/Coluna\\_Prestes\\_Anita\\_Leocadia\\_Prestes.htm](http://www.cecac.org.br/mat%E9rias/Coluna_Prestes_Anita_Leocadia_Prestes.htm). Acesso em: 31 ago. 2005, 12:50.

SPERANÇA, Celso. **A história de Cascavel.** Cascavel. Lagarto. 1992.

*Cláudio Calovi Pereira<sup>1</sup>*

## **Introdução**

Tendo atuado entre 1950 e 1977, o arquiteto Luís Fernando Corona (1923-77) deixou uma obra pouco numerosa, cuja importância ainda precisa ser afirmada no contexto da modernidade gaúcha. Corona iniciou seus estudos de arquitetura em 1946, no primeiro curso de arquitetura estabelecido em Porto Alegre, integrando a escola superior de Belas Artes. Formado em 1950, na capital gaúcha, Corona participou desde cedo do esforço pela afirmação da arquitetura moderna na cidade.

Autor de muitas residências, ele é responsável por três importantes edifícios em altura no centro de Porto Alegre: o edifício Jaguaribe (1951), a sede do Tribunal de Justiça do Rio Grande do Sul (Palácio da Justiça, 1952) e a sede da Companhia Rio-grandense de Telecomunicações (CRT, 1964). O fato de Luís Fernando Corona ter assinado estas obras em coautoria oculta o papel fundamental que teve em sua concepção, comprovado pela presença dos temas que caracterizam sua produção individual e por testemunhos de colegas. Filho do espanhol Fernando Corona (1895-1979), escultor e arquiteto autodidata de produção importante em Porto Alegre, Luís Fernando não seguiu o ecletismo do pai, mas herdou seu talento artístico. Em seus edifícios, esta herança se manifestou em termos da manipulação artística de elementos arquitetônicos. Em suas fachadas e nas soluções espaciais se percebe a ideia da composição plástica por meio do emprego de muros e faixas com diferentes texturas, revestimentos ou cores, da exploração dos elementos vazados e fenestração seriada e do uso de superfícies em recesso ou resalto animando tridimensionalmente a configuração dos volumes. Essa característica deu à sua obra uma singularidade no contexto arquitetônico regional.

A análise da obra de Luís Fernando Corona inclui projetos, obras desaparecidas e outras que permanecem, em variado estado de conservação. Os três edifícios acima referidos permitem examinar a manipulação de temas artísticos em sua produção.

## **Edifício Jaguaribe**

O empreendimento que resultou na construção do edifício Jaguaribe faz parte do contexto da modernização do centro de Porto Alegre. Um programa de avenidas fora iniciado em 1927, com a abertura

---

1. Arquiteto FAU-UniRitter, mestre PROPAR-UFRGS, doutor em arquitetura (Ph.D.) Massachusetts Institute of Technology M.I.T., Cambridge, EUA, professor PROPAR-UFRGS.

da avenida Borges de Medeiros, ligando os dois lados da península que abriga o núcleo histórico da cidade. Em 1940 é aberta a avenida Salgado Filho, que se articula em “T” com a avenida anterior. O momento é de intensa verticalização do centro da cidade, conjugando comércio e serviços nos térreos com escritórios e apartamentos nos demais pisos. A última avenida, com canteiro central arborizado e 35 metros de largura, permitiria edifícios de até 70 metros de altura (cerca de 23 pavimentos). Nesse contexto, o empresário Romeu Pianca e sua filha, Malvina Pianca, adquirem um terreno de esquina na esquina da avenida Salgado Filho com a rua Vigário José Inácio, para construir um edifício residencial para a classe média alta, conjugado a um moderno cinema no térreo. O projeto do empreendimento da firma M. Pianca foi confiado a um amigo do empresário, o arquiteto Fernando Corona, que por sua vez convidou seu filho recém-formado, Luís Fernando Corona, para participar do trabalho.

A primeira perspectiva do edifício foi publicada no Jornal Correio do Povo de 9 de agosto de 1951 sob o anúncio do “Alteroso Edifício Jaguaribe” com 20 andares (um dos maiores edifícios da capital), a ser construído pelo engenheiro Paulo Ricardo Levacov. O empreendimento possuía um subsolo com estacionamento para quarenta carros e uma base comercial onde se destacava o luxuoso Cinema São João, com 2.000 poltronas. No térreo, bar e confeitaria atendiam ao foyer do cinema e no segundo pavimento, uma grande confeitaria atendia ao público em geral. O projeto previa ainda um grande restaurante ou clube no 9º pavimento, completamente envidraçado, possibilitando total visibilidade sobre a cidade. Para o 21º andar era anunciado um *playground* com ambientes cobertos por marquises e jardim para a recreação dos condôminos. Eram previstos cinco tipos de apartamentos com áreas que variavam de 44m<sup>2</sup> a 140m<sup>2</sup>, totalizando 84 unidades de um, dois e três dormitórios. O programa reflete a aplicação do esquema da Unidade de Habitação de Marselha (Le Corbusier, 1946) ao contexto do terreno urbano em lote de esquina.

Ainda no ano de 1951, o projeto para o Edifício Jaguaribe passa dos 21 pavimentos iniciais, incluindo o terraço jardim, para os atuais 26 andares, sem alterar o partido inicial mas ultrapassando o gabarito de altura de 75m estabelecido para a avenida Salgado Filho. Segundo conta Fernando Corona em seu diário<sup>2</sup>, diante dos argumentos de custo, beleza e renda do empreendimento, o então prefeito Hildo Meneghetti deu sua aprovação pessoal, entendendo que não seria nenhum absurdo ter um edifício de aproximadamente 80m de altura na nova avenida. Com a aprovação do prefeito, o projeto foi encaminhado à Prefeitura em novembro de 1951. O partido adotado implanta junto ao alinhamento das duas

---

2. Diário de Fernando CORONA (1895 – 1979) – Ano 40 1951 –fl. 050 do volume II © família CORONA

vias e junto à divisa com os lotes lindeiros, um volume em “L” formado por duas alas de 26 andares e entradas independentes. Até o nono pavimento, o terreno é totalmente ocupado, pois o volume em “L” envolve a caixa retangular da sala de cinema, que possui estrutura independente do edifício principal.

Embora o projeto estivesse completo e atendesse a exigência de haver apartamentos menores por parte da instituição financiadora (Instituto de Aposentadorias e Pensões dos Industriários- IAPI), o financiamento para a construção do edifício não foi viabilizado, atrasando o início das obras. Em janeiro de 1956, a construtora Azevedo, Moura & Gertum assumiu a construção do edifício, concluindo a estrutura no final de 1958. Contudo, somente em 1964 os apartamentos foram entregues e apenas em outubro de 1968, com a inauguração do Cinema São João, o projeto estava completo.

O edifício construído mantém o partido, o programa e a composição geral inicial. A diferença está na redução da altura do volume retangular do cinema, cujo topo desce do 9º para o 6º pavimento. Térreo e 2º pavimento permanecem com uso exclusivamente comercial enquanto 3º e 4º pavimentos mesclam uso residencial e comercial. O 5º pavimento é somente residencial e o 6º pavimento corresponde à cobertura do cinema e está reservado para uso comercial, podendo abrigar um restaurante ou um clube. A partir do 7º pavimento, o volume em “L” se projeta isoladamente, com apartamentos de um, dois, três e quatro dormitórios e com aberturas tanto para as vias como para o interior do lote, melhorando as condições de ventilação e iluminação. O 26º pavimento foi idealizado como terraço jardim com área de lazer para os moradores, porém acabou sendo incorporado aos apartamentos do andar inferior, que passaram a ser do tipo duplex. A estrutura disciplinada e rítmica, com grandes vãos e planta livre, possibilita o arranjo diversificado dos espaços e a variedade programática do edifício. Esta ordem estrutural também está presente nos estudos para as fachadas principais.

Ao longo dos anos de projeto e construção do Edifício Jaguaribe, muitos foram os estudos de fachada feitos por Luís Fernando Corona. A primeira perspectiva, publicada em agosto de 1951 no Jornal Correio do Povo (Fig. 01), e também a perspectiva publicada em maio de 1952, já com 26 pavimentos, indicam o uso de diversos elementos inspirados no repertório modernista carioca. Dentre estes estão as peças de cerâmica vazada da fachada do Parque Guinle de Lúcio Costa, usados na fachada norte do Edifício Jaguaribe. O vidro serpenteando as colunas nos dois primeiros pavimentos do edifício gaúcho lembra o térreo do Banco Boavista (1946) e os orifícios circulares presentes na fachada leste replicam a Unidade Habitacional tipo C-2 do Centro Tecnológico da Aeronáutica (1947), ambos de Niemeyer. Já o corte longitudinal revela a cobertura do restaurante em quatro abóbadas no 9º pavimento, sobre o cinema,

que relembra a cobertura do projeto de 1942 para o Hospital de Clínicas da UFRGS, de Jorge M. Moreira.



Fig. 01: Edifício Jaguaribe.

Perspectiva publicada no Jornal Correio do Povo de 09 de agosto de 1951.

Em agosto de 1954, o projeto das fachadas é reformulado, gerando uma significativa perda de expressão formal e plástica se comparadas àquelas expostas nos projetos de 1951 e 1952. Entretanto, a nova fachada leste apresenta maior unidade em relação às anteriores. Em 1957, surge novo desenho das elevações norte e leste, numa solução bem próxima do que foi construído. As fachadas definitivas são apresentadas em 1960 (Figura 03). A composição das fachadas norte e leste tem evidente intenção plástica e obedece a uma regra modular que tem correspondência com a estrutura regular e com o programa de cada pavimento.

A fachada norte (av. Salgado Filho) do edifício Jaguaribe pode ser dividida em duas partes principais, delimitadas pela colunata térrea e pela galeria do 6º pavimento. O primeiro tramo de fachada (3º ao 5º pavimento) apresenta um bloco compacto, com rasgos horizontais, correspondendo às varandas dos apartamentos. O segundo (7º ao 26º pavimento), apresenta um jogo plástico bem mais complexo. Esta fachada pode ser lida como composta por dois planos sobrepostos. O primeiro plano faz o fechamento de todos os pavimentos com programa residencial e é formado por peitoris de 1,40m de altura revestidos por plaquetas imitando tijolo à vista, intercalados por faixas de esquadrias com 1,55m de altura.

Nestas faixas, aparecem os pilares, revestidos com pastilhas pretas. Eles marcam os intercolúnios que estabelecem o módulo sobre o qual são colocados os trechos de tijolos, as esquadrias e as sacadas. O trecho central, que demarca um eixo de simetria, é revestido com pastilhas pretas. Este trecho, que percorre o edifício desde o solo até o penúltimo piso, corresponde à prumada dos elevadores. O segundo plano de fachada é estabelecido pelas projeções das sacadas e pela moldura de pastilha clara que envolve o plano em recesso de janelas e peitoris. A moldura é de tamanho irregular (maior na esquina do que nos outros três lados), desfazendo um pouco a marcação de simetria do plano em recesso. Além disso, no 19º pavimento, a moldura projeta uma linha que cruza toda a extensão da fachada. Dentro do plano em recesso, as sacadas surgem como erupções cujas lajes projetam-se até o plano da moldura. Tendo revestimento similar às laterais, elas sugerem constituir um plano virtual que foi escavado, tendo restado apenas as lajes em balanço.

Luís Fernando Corona aumentou a complexidade plástica da fachada ao diversificar as sacadas em quatro tamanhos distintos (larguras de 1; 1,5; 2 e 2,5 módulos). Além disso, cada sacada de dois módulos é ligada a outra de dois módulos e meio, por um tramo mural vertical que une as lajes de pavimentos distintos e conforma uma peça única em forma de “S”, geometrizado. Outra diversificação plástica é dada pelos parapeitos das sacadas, feitos em concreto e descolados da laje por uma fenda contínua de 20 cm. Nas sacadas, ao centro, os parapeitos tornam-se metálicos ao invadirem o tramo negro (figs. 02, 03 e 04).



Fig. 02: Foto da fachada norte do Edifício Jaguaribe. Fig. 03: As sacadas da fachada norte.  
Fig. 04: Detalhe das sacadas em corte e em vista lateral.

Sobre todo esse jogo formal, ainda é adicionado um esquema cromático. Os parapeitos de concreto são ainda mais independizados das lajes brancas ao serem pintados de amarelo. Ao fundo, tijoletas vermelhas, pastilhas pretas e vidros tornam evidente que essa fachada tornou-se um exercício de arte abstrata. Todavia, é preciso notar que esse jogo plástico complexo não é arbitrário e gratuito, mas apresenta um sentido de ordem muito preciso, onde a simetria e a modulação têm papéis decisivos. A ordem subjacente, estabelecida no projeto de 1954, explica o resultado exuberante de 1960, que retoma com mais rigor a plasticidade do projeto de 1951. Quanto à fachada leste (Rua Vigário José Inácio), apresenta uma composição similar em escala mais reduzida, como se tivesse apenas um dos lados da fachada principal (Av. Salgado Filho).

Os vários estudos de fachada para o Edifício Jaguaribe parecem registrar os dois momentos da arquitetura de Luís Fernando Corona: primeiro, durante a hegemonia da arquitetura de matriz corbusiana via Escola Carioca, e depois, quando os traços mais evidentes da influência carioca se tornam menos evidentes em sua obra. É neste segundo momento, no final dos anos 50, que o arquiteto realiza os estudos tridimensionais e cromáticos para as fachadas do edifício Jaguaribe. O tema da plasticidade das fachadas passa a estar presente em seus projetos a partir de então, ampliando a investigação compositiva das elevações já manifesta em projetos anteriores.

## **Palácio da Justiça**

O Palácio da Justiça é o primeiro edifício institucional público em estilo moderno a ser construído no centro de Porto Alegre<sup>3</sup>. Este edifício é resultado de um concurso público de anteprojetos, organizado pela Sociedade de Estado dos Negócios das Obras Públicas e realizado de maio a dezembro de 1952, que premiou com o primeiro lugar a proposta sob o pseudônimo *Licurgo*, de Luís Fernando Corona, em parceria com o acadêmico Carlos Maximiliano Fayet<sup>4</sup>. Em sua composição, comparecem os cinco pontos da nova arquitetura de Le Corbusier (1926): planta livre, fachada livre, estrutura independente, terraço-jardim e janelas longitudinais. A notável modernidade do edifício introduziu uma nova escala e um novo estilo na Praça da Matriz, até então marcada por edifícios institucionais neoclássicos ou ecléticos e de baixa altura.

---

3. Precedido, fora do centro, pela Estação de Passageiros do Aeroporto Salgado Filho, projeto de Nelson Souza, 1950.

4. Carlos Maximiliano Fayet diplomou-se em 25 de dezembro de 1953.

Alguns destaques na composição do edifício mostram o domínio da nova arquitetura por parte dos autores, permitindo-lhes manipular elementos pertencentes ao repertório modernista de forma expressiva e equilibrada. No Palácio da Justiça, é marcante o contraste entre o volume principal cúbico e seus *pilotis* térreos pousados em base rústica (revestida em pedra), que regulariza o assentamento no terreno em declive (Fig. 05). O pórtico de dupla altura, com oito colunas, assinala monumentalmente a entrada, com elegante solução de escadas escavadas na plataforma de pedra. Este nível de transição entre base e volume principal apresenta um jogo curioso entre a marcação regular da trama de colunas e o perfil sinuoso do volume negro em recuo, que desde a parte posterior avança em relação às colunas externas, chega a envolver duas delas e, em seguida, libera a frente do térreo para conformar o pórtico de acesso (Fig. 06). No corpo do edifício, destaca-se a vigorosa expressão de abstração nas cinco faixas longitudinais da fachada oeste coberta por brises. A demarcação clara de um coroamento distinto e virtuoso plasticamente, mas inserido no volume do corpo principal, ao contrário da arquitetura carioca, é revelada pelo tratamento com painéis em relevo e terraços no 6º e 7º pavimentos, nas fachadas leste e oeste.

Na fachada sul, o plano cego com 25m de largura por, aproximadamente 28,50m de altura valoriza a colunata da entrada. A escultura da deusa Themis, colocada no eixo vertical desta fachada, possui cerca de 11,70m de altura e o letreiro com a inscrição 'Palácio da Justiça' (com altura de 2,10m) marca a terminação desta fachada.

A fachada norte revela-se mais alongada que a sul, devido ao volume do subsolo que corrige a declividade do terreno e ultrapassa o nível do piso do térreo em 0,95m, formando um peitoril. No térreo, vê-se o volume negro e curvo do Tribunal do Júri, ladeado por duas colunas e por dois volumes projetados em balanço em relação à base de pedra. No volume principal, outra vez a fachada é cega, e sua terminação está marcada por um rasgo horizontal na altura do 7º pavimento, onde aparecem as duas colunas centrais que, juntamente com as demais, sustentam a laje de cobertura do terraço do restaurante. Do terraço, avista-se a cidade e o rio Guaíba.

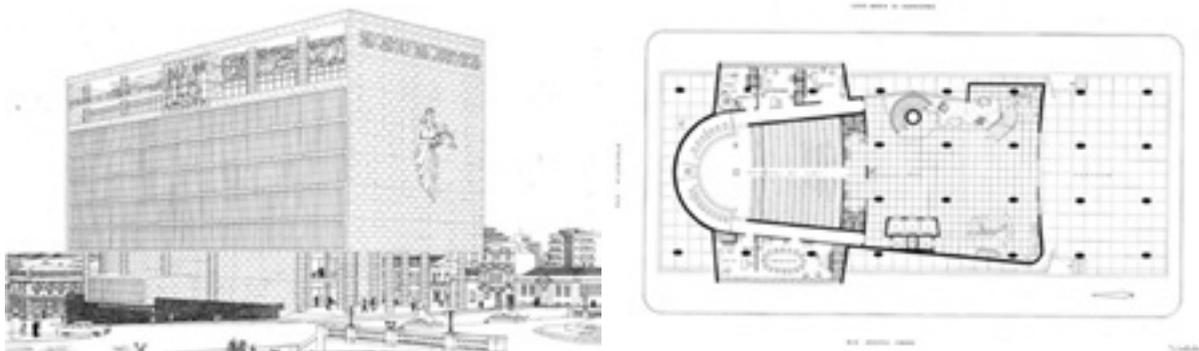


Fig. 05: Perspectiva do Palácio da Justiça concurso de anteprojetos de 1952.

Fig. 06: Planta do pavimento térreo. Projeto de 1952.

As fachadas leste e oeste mostram o desnível existente no terreno e a base formada pelo subsolo para acomodar o térreo do edifício. As duas fachadas são bastante parecidas na composição geral. No térreo, a sequência de oito colunas é parcialmente ocultada pelo volume sinuoso. Os volumes em balanço das salas de apoio ao Tribunal do Júri são retângulos com 4,50m de altura e 16,20m de largura aproximadamente, fechados por esquadrias e por *brises* verticais. Esses volumes em projeção, parte debruçados sobre a base de pedra e parte projetados desde o volume sinuoso do térreo, reforçam o tema da complexidade da articulação de episódios volumétricos dentro de um quadro de ordem. Abaixo desses volumes, em ambos os lados, uma série de treze aberturas retangulares ventila as salas localizadas no subsolo. As escadas, nessas duas fachadas, marcam o fim do subsolo e o acesso ao pântico de entrada no térreo.

Na fachada leste acontece a entrada do subsolo e acima, no térreo, surge uma esquadria de altura integral, centralizada em relação à extensão da fachada, atrás da qual se mostra a escada monumental em espiral como escultura monumental. Acima do nível dos *pilotis*, os cinco pavimentos-tipo, correspondentes ao corpo do edifício, são emoldurados externamente pelas projeções das lajes e pelas empenas laterais, sendo fechados com esquadrias em fita da altura do pavimento. As esquadrias estão colocadas à frente da linha de pilares e possuem modulação de 1,20m, submúltiplo do intercolúnio de 8,40m. O rigor e o controle presentes em todas as partes do projeto são encontrados também na estereotomia das fachadas, onde o revestimento em granito é modulado, coincidindo com as medidas de altura, comprimento e largura dos pavimentos e das lajes.

Os dois últimos andares são ocupados pelo Tribunal Pleno, Câmara Cível e Criminal (6º andar) e pelo

restaurante e terraço (7º andar). O tratamento dado a esses pavimentos caracteriza o coroamento do edifício. Tal como na base, onde ocorre um jogo de recuos e projeções, o coroamento introduz uma diversificação em relação aos cinco pavimentos regulares que o antecedem. As colunas voltam a aparecer na fachada, três de cada lado do painel em relevo, posicionado no centro do coroamento. Do lado esquerdo do painel, na fachada leste, onde está localizado o Tribunal Pleno, com pé direito duplo, as três colunas aparecem inteiras e atrás delas estão as esquadrias do 6º andar, que dão acesso ao terraço, também com dupla altura. Sobre as esquadrias, painéis em relevo fazem o fechamento desse plano. Do lado direito do painel, nessa mesma fachada, as três colunas são interrompidas pela laje do 7º pavimento, onde está o terraço do restaurante. No pavimento abaixo, a esquadria atrás das colunas separa o terraço da área das câmaras cível e criminal. Na fachada oposta, a solução adotada é a mesma, exceto pelo térreo, onde não há nenhum tipo de abertura e, do 1º ao 5º pavimento, onde há a presença dos brises verticais móveis em alumínio para o controle da insolação oeste. Estes *brises* conferem ao mesmo tempo unidade e dinamismo ao corpo principal do volume.

O edifício construído apresenta, entre outras alterações decorrentes da modificação das funções estabelecidas no concurso e por adequações estruturais e de equipamentos, o aumento do coroamento que altera ligeiramente as proporções do edifício, favorecendo-o. Tais diferenças com relação ao projeto de 1952 são registradas nos desenhos publicados pela revista Espaço Arquitetura nº1, de novembro e dezembro de 1958.

O Palácio da Justiça é um importante pioneiro como obra moderna madura em Porto Alegre. O projeto original de 1952 contém os elementos básicos da arquitetura de Le Corbusier com tempero brasileiro da Escola Carioca. As faces curtas opacas, combinadas às fachadas longas envidraçadas, lembram o Pavilhão Suíço (Le Corbusier, 1930). Já o térreo, articulado em base colunar permeável e com perímetro mural recuado, expressa o tema do pórtico de entrada com *pilotis*. Este tema é bastante desenvolvido pelos Irmãos Roberto em edifícios institucionais no centro do Rio de Janeiro (ABI, 1936; Liga Brasileira contra a Tuberculose, 1937; Instituto de Resseguros do Brasil – IRB, 1941)<sup>5</sup>. O edifício gaúcho tem uma sobriedade peculiar que o aproxima do rigor clássico desses primeiros edifícios dos Irmãos Roberto. Contudo, a exploração da espacialidade e a manipulação artística da volumetria são típicas da obra de

5. A respeito dos térreos dos edifícios dos Irmãos Roberto ver: PEREIRA, Cláudio Calovi. Transparência e permeabilidade: diálogos entre tradição e modernidade nos pisos térreos dos Irmãos Roberto no centro do Rio de Janeiro (1936-1952). In: Cadernos de arquitetura Ritter dos Reis, Vol. 5 (2007), p. 93-113.

Luís Fernando Corona. O tema institucional do palácio representativo do poder público explica o caráter mais “clássico” do edifício em relação à colorida extroversão das fachadas do edifício Jaguaribe. A solenidade clássica deste edifício também se expressa na disciplina de sua grelha estrutural de quatro por oito colunas que preside uma disposição simétrica biaxial em planta. A disposição de espaços é regulada pelos dois eixos em todos os pavimentos de escritórios, mas apresenta maior diversidade espacial no térreo (com pé direito duplo, mezanino sobre a entrada e escada em espiral) e nos dois últimos andares por sua condição especial.

A notável modernidade deste edifício teve seu impacto diminuído pela demora na sua execução. O Palácio da Justiça só foi inaugurado em dezembro de 1968 e, ainda por cima, desprovido de itens importantes de sua caracterização, como as cortinas de brises nas fachadas oeste e a decoração escultórica (Fig. 07).



Fig. 07: Aspecto atual do edifício.

Passadas quase cinco décadas do início de sua construção, o Palácio da Justiça foi restaurado sob o comando de um de seus autores, o arquiteto Carlos Maximiliano Fayet (1930-2007). A restauração e reciclagem do edifício, iniciada no ano 2000 e concluída em janeiro de 2006, recuperou “elementos arquitetônicos que conferem identidade ao prédio, como a escadaria, a galeria, o restaurante, os terraços e o pergolado do sétimo andar”.<sup>6</sup> Algumas obras de arte previstas no projeto original e não executadas

6. RIO GRANDE DO SUL. Tribunal de Justiça. Memorial do Judiciário do Rio Grande do Sul. As Sedes do Tribunal. Porto Alegre.

na construção, foram introduzidas. É o caso da fachada sul, que passou a ostentar a escultura da deusa grega da Justiça, Themis, e das fachadas leste e oeste, que ganharam seus murais em relevo. Tanto a escultura quanto os murais das fachadas são de autoria de Carlos Fayet.

## **Edifício CRT**

O projeto para o edifício-sede da Companhia Riograndense de Telecomunicações (CRT) foi encomendado aos arquitetos Emil Bered, Roberto Félix Veronese e Luís Fernando Corona, vencedores de um concurso de títulos<sup>7</sup>, e desenvolvido no ano de 1964. A empresa estatal fora criada em 1962 por desapropriação e administrava o sistema de telefonia do estado, sendo que o edifício deveria conjugar novas instalações técnicas com escritórios administrativos. O terreno para a implantação do edifício localiza-se no centro da cidade de Porto Alegre e tem formato quase retangular, com frente para três vias: av. Salgado Filho (fachada norte, com cerca de 62m de extensão), rua Mal. Floriano Peixoto (fachada leste, com 16m) e av. Borges de Medeiros (fachada oeste, com 22m).

O projeto da sede da CRT foi planejado para ser construído em duas etapas. O projeto de 1964 previa a construção do Bloco A primeiramente, junto à esquina da av. Borges de Medeiros com a av. Salgado Filho. Este Bloco abrigaria a sede da companhia. O Bloco B seria construído no lugar da antiga sede da CRT, na av. Salgado Filho, esquina com a rua Mal. Floriano Peixoto. Os primeiros pavimentos desse bloco seriam destinados à ampliação da Companhia e os demais teriam salas para locação. O volume proposto para o edifício obedece ao 1º Plano Diretor de Porto Alegre, de 1959, que permitia nas avenidas Salgado Filho e Borges de Medeiros a altura de 70m para edifícios construídos no alinhamento.

Desde os desenhos do anteprojeto, datado maio de 1964, o partido proposto pelos arquitetos implanta o edifício no alinhamento do terreno. Em 1967, é inaugurado o bloco A já incorporando algumas mudanças. O térreo se apresenta recuado em relação ao volume do edifício e separado deste por uma marquise em projeção. Sobre a base está o corpo do edifício, um paralelepípedo com 15 pavimentos de planta retangular alongada. A estrutura em concreto armado possui duas linhas longitudinais de pilares distantes entre si 11,50m e com intercolúnio de 6,72m ao longo da av. Salgado Filho (Fig. 08). Presente em todos os pavimentos, esta malha configura uma planta livre. As lajes de caixão perdido tem 0,65m de altura, e os pés direitos são de 4m no 5º, 6º e 7º pavimentos (correspondentes ao setor de

7. Segundo o arquiteto Emil Bered, a CRT solicitou a alguns arquitetos que apresentassem seus currículos. Bered convidou então, seus colegas Luís Fernando Corona e Roberto Félix Veronese, formando assim uma equipe, que acabou sendo escolhida para realizar o projeto.

equipamentos de telefonia) e de 2,80m nos demais.

Os pilares têm presença marcante na base, principalmente nas esquinas, onde arrematam como placas o encontro dos planos de fachada. Esta terminação segue nos demais pavimentos, evidenciando o corpo prismático do edifício. A composição da fachada da base, sob a marquise, ocorre em três linhas distintas: a sequência dos pilares (com pequeno recuo do alinhamento), os planos murais em mármore branco (no alinhamento) e os planos envidraçados de acesso (recuados em relação ao alinhamento). O plano mural do lado esquerdo é menos extenso (correspondente a um intercolúnio) e sobe até a marquise, enquanto o muro do lado direito é mais extenso e mais baixo, revelando a parte superior de quatro pilares por trás. Desse modo, nota-se uma composição de plano de fachada em três camadas distintas, que acentuam o jogo tridimensional e conferem diversidade num contexto de ordem (Fig. 09).

A laje do 3º pavimento prolonga-se em balanço além do plano da fachada, constituindo a marquise obrigatória pelo Plano Diretor, e separando a base do corpo do edifício. No corpo do edifício, a proposta de uma planta livre, com vãos transversais liberando a área central e lajes planas, dão flexibilidade de *layout* para os pavimentos. Outra decisão que contribui na liberdade da planta é a posição dos núcleos de circulação vertical fora da planta retangular, como volumes anexos. Desta forma, o ‘dente’ do terreno, na fachada da av. Borges de Medeiros, possibilitou acomodar a circulação vertical do Bloco A. Este volume de importância secundária é um pouco mais alto devido à casa de máquinas e ao reservatório superior, e seu plano de fachada é recuado em relação ao volume principal. No Bloco B, o núcleo de circulação ocupa metade de um módulo da nave estrutural, com os elevadores inseridos num retângulo justaposto ao volume principal.

Como já referido, o corpo do edifício com 15 andares é separado da base pela marquise. Este corpo é definido pelas lajes planas dos pavimentos, que se projetam em balanço de 1,15m além da linha de pilares. Todavia, o tratamento deste corpo é objeto de um tratamento compositivo singular, no qual se conjugam os conceitos de unidade e variedade. Os bordos de lajes configuram os limites nos quais se definem os planos de fechamento do edifício. No entanto, sua definição material é distinta: trechos com galerias sombreadas, cobertos por uma tênue tela de proteção solar, se alternam a trechos murais revestidos de pastilhas brancas.

No primeiro tramo do volume principal (correspondente ao 3º e 4º pavimentos), o trecho em balanço das lajes definem uma galeria entre a pele de vidro (levemente adiante da linha de pilares) e o bordo

da laje, que é fechado por uma cortina de suportes metálicos verticais e placas de grelha metálica. A cor preta desta estrutura de proteção solar diante da galeria sombreada manifesta sutilmente a tridimensionalidade da faixa, que contrasta com o plano mural branco logo acima. Esta solução com telado, galeria e plano de vidro recuado reaparece em maior extensão do 8º ao 14º pavimento. Sobre a solução técnica e plástica proposta para estes pavimentos, o arquiteto Bered (2008) explica:

*Os demais pavimentos estão 1,10m afastados dos balanços, de modo que no verão, quando o sol está a pino as lajes funcionam como um “brise soleil”. No inverno o sol incide até uns trinta graus ao norte fazendo com que haja necessidade de atenuar a incidência. Por isso, criou-se montantes verticais, onde estão fixadas chapas metálicas perfuradas, obtendo-se assim o efeito desejado que funciona como um filtro da incidência solar. Estes detalhes emprestam ao prédio uma aparência volumétrica inconfundível, com uma personalidade marcante na visualização do centro da cidade, especialmente ao ser observado pela Av. Borges de Medeiros no sentido norte-sul.<sup>8</sup>*

Nos três pavimentos que contêm os equipamentos telefônicos (do 5º ao 7º pavimento), a demarcação das lajes em projeção desaparece, pois paredes são construídas no bordo, constituindo um trecho mural revestido por pastilhas brancas. O plano de fachada mantém sua unidade volumétrica, mas adquire outra materialidade: ao invés dos fechamentos diáfanos da galeria, surgem muros brancos quase cegos, pontuados por rasgos verticais. Já o coroamento do edifício teve pelo menos três versões distintas. Segundo o projeto original, a terminação teria uma faixa mural de um pavimento no topo, finalizando nove pavimentos com galeria (Figura 10). Quando da inauguração do bloco A em 1967, o edifício apresenta um coroamento mural mais alto, que acomodaria um restaurante panorâmico. O novo coroamento tem melhor proporção no todo e deixa o jogo compositivo de faixas alternadas mais consistente.

No projeto de ampliação de 1972 (quando o bloco B é construído), um novo programa é alocado no coroamento, incluindo diretoria, restaurante, biblioteca e Museu de Telefonia. Isso causa a diminuição do número de andares com galeria na parte acima dos andares técnicos (de nove para sete) e a criação de um coroamento ampliado de um andar para três. Essa nova terminação tem três níveis distintos de fachada, alternando muro, galeria e muro novamente, resultando numa maior diluição em relação à solução de 1967.

8. BERED, Emil. Companhia Riograndense de Telecomunicações – CRT. Artigo não-publicado.



Figura 09: Perspectiva do Edifício CRT publicada na Revista Arquitetura IAB n.34, abril 1965.

Figura 10: Conclusão do Bloco A.

## Conclusões

Uma das principais contribuições de Luís Fernando Corona para a arquitetura moderna praticada no Estado do Rio Grande do Sul foi a investigação da plasticidade tridimensional das fachadas. Em seus projetos, o tratamento das elevações revela um estudo investigativo de suas possibilidades plásticas, no qual elementos estruturais (lajes, pilares), planos de fechamento (muros, cortinas de vidro, painéis, quebra-sóis) e revestimentos (com cores, texturas e estereotomia distintas) servem como elementos para um jogo de composição artística. No edifício Jaguaribe, as diferentes propostas para as fachadas ilustram este tipo de investigação. A fachada construída desenvolve um jogo cromático das sacadas sobre um plano de base, introduzindo uma estratégia plástica que o arquiteto passou a explorar nos projetos das décadas de 1960 e 1970. A fachada oeste do Palácio da Justiça também pode ser entendida dessa forma, pois o jogo de base, *pilotis* e bloco principal é dinamizado por volumes em ressaltos, e planos que interrompem as linhas de continuidade. O volume em mármore negro do térreo é um contraponto dinâmico entre partes ortogonais, com sua sinuosidade que absorve dois *pilotis* da sequência. Além disso, o coroamento tem faixas menores que aquelas dos andares inferiores. A própria noção de base, corpo e coroamento é interpretada de forma investigativa, como um questionamento sem negação. A base pode ter duas partes: plataforma e *pilotis*. Já o corpo poderia ser todo o prisma elevado, mas nas fachadas laterais aparece a distinção do coroamento, que novamente tem duas partes: 6º e 7º andares (onde reaparecem as colunas do térreo) e o muro da cobertura.

No prédio da CRT, a tridimensionalidade da fachada é acentuada pelo jogo de contrastes entre o branco dos fechamentos murais e das lajes em balanço e o preto dos fechamentos recuados e sombreados.

Nesse caso, os volumes brancos têm seu caráter massivo atenuado pelo revestimento em pastilha e pelas esbeltas aberturas em fita, que compõem um jogo abstrato de alternâncias rítmicas. Nas partes com lajes em projeção, formando varandas contínuas (escritórios), a profundidade é dissimulada por um diafragma de proteção solar apoiado em tênues suportes metálicos. Portanto, estas três obras são exemplos das possibilidades inventivas do tema da fachada do edifício verticalizado.

Assim sendo, o jogo compositivo de fachadas revela o caráter investigativo da obra de Luís Fernando Corona. Ao invés de fixar-se num estilo, ele se propõe a dominar os componentes básicos do edifício e estabelecer jogos tridimensionais através de recuos, projeções, cores e texturas, dentro de um quadro de ordem, que, embora desafiada, nunca é subtraída. Essa atitude explica a importância de sua contribuição à arquitetura moderna em Porto Alegre, demonstrando sua singularidade no contexto nacional. A obra de Luís Fernando Corona mostra uma modernidade que conjuga rigor na base compositiva e variedade na exploração dos desdobramentos plásticos e espaciais, num equilíbrio que alcança a afirmação mútua. Traduzindo a exuberância barroca de boa parte da produção moderna da Escola Carioca em termos mais clássicos, sua elegante sobriedade expressa algo do *genius loci* das terras gaúchas.

### **Referencias Bibliográficas:**

ALVAREZ, Cícero. **Palácio da Justiça de Porto Alegre** (dissertação de mestrado). Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2008.

CALOVI PEREIRA, Cláudio. **Os irmãos Roberto e a arquitetura moderna no Rio de Janeiro (1936-1945)**. (dissertação de mestrado). Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 1993.

CALOVI PEREIRA, Cláudio. “Transparência e permeabilidade: diálogos entre tradição e modernidade nos pisos térreos dos Irmãos Roberto no centro do Rio de Janeiro” (1936-1952). In: **Cadernos de arquitetura Ritter dos Reis**, Vol. 5 (2007), p. 93-113.

LUCCAS, Luis Henrique Haas. **Arquitetura moderna brasileira em Porto Alegre** (tese de doutorado). Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2004.

SZEKUT, Alessandra. **Vertentes da modernidade no Rio Grande do Sul: a obra do arquiteto Luis Fernando Corona** (dissertação de mestrado). Porto Alegre: PROPAR-UFRGS, 2008.

XAVIER, Alberto e MIZOGUCHI, Ivan. **Arquitetura moderna em Porto Alegre**. São Paulo: FAUFRGS/Editora Pini, 1987.

Dafne Marques de Mendonça<sup>1</sup>

## 1. Introdução

Ao longo das primeiras décadas do século XX, há várias arquiteturas de características modernizantes e, entre elas, a arquitetura do Movimento Moderno. No Brasil, é neste período que se intensifica a expansão urbana nas cidades brasileiras e criação de novas no interior do Brasil. A ruptura com o Período Colonial – deflagrada com a independência do país, fim da escravidão e do sistema de sesmaria – propicia a necessidade de novos modelos urbanos para as cidades existentes em processo de renovação, assim como, para as novas a serem criadas. Londrina está localizada ao Norte do Estado do Paraná e é fruto deste contexto: cidade nova, projetada e implantada em 1930<sup>2</sup> pela Companhia de Terras Norte do Paraná (CTNP) perpassa diferentes fases na busca de sua modernização espacial e arquitetônica. A vinculação entre campo e cidade ainda é estreita nas cidades-novas e, ao mesmo tempo, o desejo pelo moderno é latente.

As cidades novas, como representantes do mundo civilizado em locais até então remotos, adquirem também a função de tornarem-se chamarizes de futuros compradores. Sua imagem deve ser convidativa e passar a impressão de ser dotada dos melhores aspectos dos grandes centros e da vida moderna. Esta é uma tarefa difícil dada às distâncias e poucos recursos, mas é um dos itens imprescindíveis para garantir o sucesso dos loteamentos.

Como parte do processo de busca de sua imagem de modernidade, a cidade de Londrina é reconstruída três vezes ao longo da primeira metade do século XX (YAMAKI, 2008): a *primeira fase* é a pioneira emergencial e ocorre nas décadas iniciais de ocupação na qual a cidade é construída com a própria madeira retirada da terra; a *segunda fase* é iniciada ao final da década de 1930 e ao longo da década de 1940, onde as edificações em madeira são progressivamente substituídas por sobrados em alvenaria de arquitetura *déco* e residências em estilo eclético e, a *terceira fase*, cujo início se dá final da década de 1940 e ao longo da década de 1950 e 1960, onde se almeja implantar a arquitetura modernista e urbanismo moderno. Cada fase reflete também o progresso econômico da cidade, sendo a última, o momento de maior pujança econômica decorrente da alta do café (SUZUKI, 2007) que faz o gabarito

1. Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Arquitetura e Urbanismo da Universidade Federal da Bahia

2. O plano é de 1929/1930 e a cidade se torna município em 1934. É a primeira pertencente à rede de cidades implantadas pela CTNP (e posteriormente CMNP) no norte do Paraná.

de altura dos edifícios atingir mais de 20 pavimentos. Este processo de renovação toma curso na atual área central da cidade, ou seja, aproximadamente entre os limites do plano inicial proposto pela CTNP. (ver figura 01)

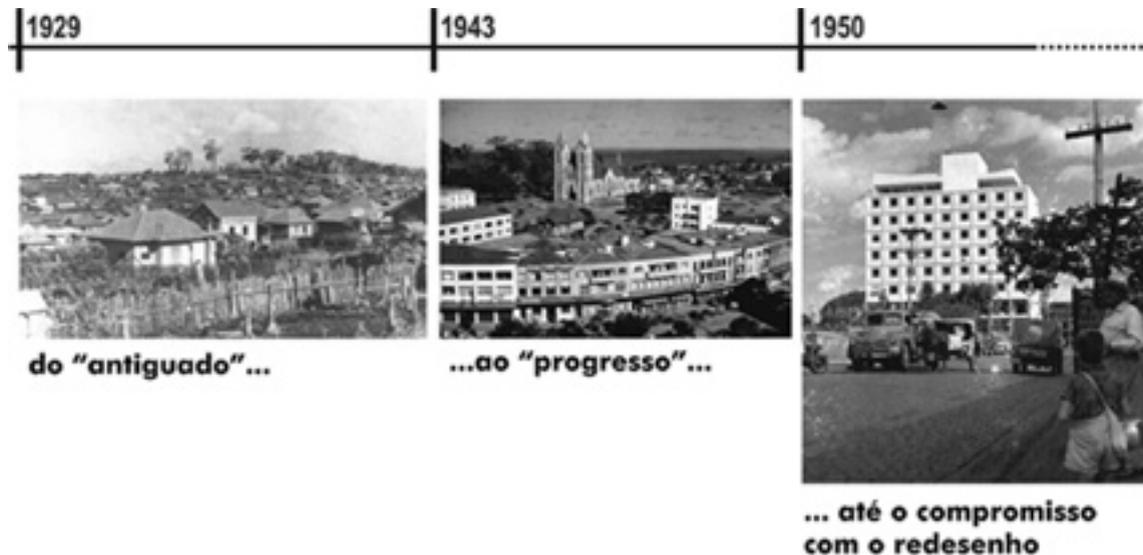


FIGURA 01: Fases da ocupação de Londrina. (Fonte: da autora, 2011, com acervo Foto Estrela e MHL)

Dois nomes importantes são convidados para intervir na cidade durante a tentativa de modernizá-la na década de 1950: o urbanista Prestes Maia e o arquiteto Vilanova Artigas. Cada um vinculado a linhas de pensamento não consoantes entre si. Prestes Maia está vinculado ao *Beaux Arts* e movimento *City Beautiful* e Artigas é de clara filiação modernista e *corbusieriana* durante o período em que executa os projetos em Londrina. Esta é uma situação paradoxal da arquitetura e urbanismo londrinense que reflete, em menor escala, uma realidade também recorrente nos grandes centros: o urbanismo moderno e a arquitetura modernista estão, na maioria das vezes, desvinculados durante as primeiras décadas do século XX.

Prestes Maia introduz uma nova concepção para os bairros residenciais nas áreas de expansão além dos limites da CTNP em Londrina. A novidade é o conceito de *bairro-jardim* de uso exclusivo residencial, onde o uso comercial serve apenas para atender a demanda vicinal das residências. O seu plano destina ao centro o uso comercial, institucional e comercial misto com verticalização liberada. Já o arquiteto Vilanova Artigas é convidado para inserir edifícios institucionais municipais na área central.

A missão de Artigas na cidade é a de acomodar uma nova proposta arquitetônica no tecido tradicional existente e, juntamente com ele, outros arquitetos locais também enfrentam este desafio.

Durante o processo de reconstrução de Londrina alguns aspectos podem ser destacados para dar a noção da problemática a ser discutida. A transição da cidade em madeira para a cidade *déco* não exige alterações significativas no traçado inicial de Londrina, pois é uma arquitetura que se acomoda ao local e, portanto, de mais fácil assimilação (COELHO, 2000). A prática comum adotada pelas construções locais em madeira é implantar edifícios comerciais junto às divisas e alinhamentos e, os residenciais, isolados no lote. Esta concepção é idêntica para a arquitetura *déco*, apenas alterando-se o material construtivo em madeira pela alvenaria.

Mas a transição da cidade *déco* para a modernista é menos tranquila, pois a arquitetura do Movimento Moderno, ao almejar romper com as práticas urbanísticas e arquitetônicas vigentes e ser síntese de arquitetura e urbanismo, nega a cidade tradicional e, assim, exige uma nova espacialidade, desvinculada dos elementos morfológicos tradicionais, tais como, as quadras e lotes. Este espaço inovador é a condição ideal para a nova arquitetura, porém não é a realidade das cidades existentes e criadas na primeira metade do século XX.

A seguir apresenta-se esta situação na área central de Londrina durante a terceira fase de reconstrução da cidade, através de pesquisa que relaciona a legislação ao compromisso de mudança almejada pelo Movimento Moderno. A questão a ser discutida é como os arquitetos que atuam na cidade conseguem absorver a intenção de redesenho existente na nova arquitetura apesar das interferências do *status quo* existente.

## **2. A nova arquitetura e a legislação local**

A realidade do município de Londrina nos anos de 1930 a 1950 – décadas iniciais de sua formação – apresenta um desejo de viabilizar uma arquitetura moderna, mesmo sem o aporte técnico ou acesso facilitado a materiais e tecnologias necessárias para tal. Neste sentido, a estética *déco* encontra boa aceitação e reverberação na cidade ao qualificar as fachadas locais a um aspecto de modernidade. A arquitetura *déco* não inova em termos urbanísticos sendo, por isso, facilitada sua acomodação nos traçados pré-estabelecidos, pois a ruptura torna-se apenas estética e epidérmica, e não espacial.

Apesar de Londrina ser uma cidade-nova, a arquitetura do Movimento Moderno esbarra, assim como

nas demais cidades do país, em predeterminações já impostas pelo plano de ocupação do espaço urbano. Mesmo sem apresentar significativa área edificada, as definições de lotes e quadras fornecem a mesma problemática para a inserção de novas propostas. A legislação também é um entrave a partir de final da década de 1930 conforme será demonstrado.

O final da década de 1940 e especialmente entre 1950 a 1960 é um período próspero para a economia da cidade devido a alta do café. Neste momento, a representação de modernidade passa a ser o modelo verticalizado e a arquitetura modernista. Ambos estão presentes nos grandes centros do período como São Paulo e Rio de Janeiro.

Em Londrina, através de determinação e incentivo do **decreto lei 93/1943** inicia-se a substituição progressiva das construções em madeira por novas em alvenaria nos limites da área central, uma vez que a tentativa de instituir essa postura em 1939 não vingou. Neste decreto determina-se que no caso de residências é permitido o uso da madeira como material construtivo desde que a edificação esteja fora da área central<sup>3</sup>. Neste contexto de substituição, os novos edifícios comerciais e institucionais construídos junto ao alinhamento frontal compõem renques de sobrados de formas cúbicas, adornos geometrizados, platibandas escondendo telhados de barro, lojas térreas, marquises e balcões sobre os passeios. De acordo com o **Decreto-lei nº 106/1944**, recuos laterais de 1,50m são apenas para os casos onde há aberturas laterais e, nestes casos, a predileção é por manter as fachadas sem os recuos e criar pátios internos no lote para a colocação de aberturas laterais.

Os recuos frontais para a colocação de jardins, excetuando-se as residências, são apenas encontrados em algumas edificações públicas, tais como, o Paço Municipal e Fórum. Os espaços internos se organizam através de pátios para iluminação, sendo os fundos dos lotes geralmente destinados a quintais e pequenas edículas (liberadas para serem construídas em madeira).

A partir de meados de 1940 as edificações passam a ganhar em altura. A legislação local opera sobre estas novas questões e colabora para o desenvolvimento do novo cenário em formação. Em relação à verticalização, na década de 1940, a forma de implantação dos edifícios comerciais da atual área central da cidade – ou seja, do núcleo inicial projetado pela CTNP – coincide com as determinações do **Decreto-lei nº 93 de 1943**. Este proíbe a construção e reforma de edificações em madeira em ruas da área central e exige que edifícios construídos junto ao alinhamento tenham no *mínimo dois*

3. A área central da cidade descrita no artigo refere-se ao quadrilátero primeiro delimitado pela CTNP quando da implantação do núcleo urbano.

*pavimentos*, com calhas e platibandas:

**Decreto-lei nº93 de 12 de Outubro de 1943**

**ART. 1º.** A partir desta data, só será permitida a construção de prédios, sua modificação ou reconstrução, no alinhamento predial e com **mínimo de dois pavimentos**, sendo um térreo e o outro superior, nas seguintes Ruas e Avenidas desta Cidade:

- Avenida Paraná, da esquina da Rua Mato Grosso até a esquina da Rua Pernambuco;
- Rua Maranhão, da esquina da Avenida Rio de Janeiro até a esquina da Rua Mato Grosso;
- Minas Gerais, da esquina da Rua Santa Catarina até a esquina da Rua Maranhão;
- Avenida Rio de Janeiro, da esquina da Avenida Paraná até a esquina da Rua Benjamin Constant;
- Rua Sergipe, da esquina da Avenida Rio de Janeiro, até a esquina da Avenida São Paulo.

(...)

**ART. 3.** As construções em madeira atualmente existentes na aludida zona, não poderão sofrer reformas ou modificações de qualquer espécie visando a sua maior duração.

(PREFEITURA, 1943, p.1, grifo nosso)

Já o **decreto-lei nº106 de 1944** estabelece a possibilidade de construção na zona comercial de “prédios situados no alinhamento predial e com número mínimo de pavimentos exigido pela Legislação Municipal Vigente” e para o uso residencial “prédios recuados do alinhamento”:

**Decreto-lei nº106 de 6 de Dezembro de 1944**

(...)

**ART. 10.** As construções para qualquer fim, no alinhamento, só serão permitidas caso apresentem a fachada principal em alvenaria de tijolos.

(...)

**ART. 23.** Fica a critério da Prefeitura estabelecer as zonas residencial, industrial e comercial da Cidade. Assim, só poderão ser construídos:

- a) Na zona residencial, prédios recuados do alinhamento;
- b) Na zona comercial, prédios situados no alinhamento predial e com número mínimo de pavimentos exigido pela Legislação Municipal vigente;
- c) Na zona industrial, prédios destinados a armazéns, fábricas, etc., no alinhamento predial e recuados, não sendo permitida a construção de casas residenciais.

(PREFEITURA, 1944, p.3)



FIGURA 02: Foto de meados da década de 1950 com indicações das áreas onde a legislação obriga a construção de mais de um piso e cronologia dos edifícios implantados (Fonte: da autora, 2011, sobre base Foto Estrela, 2008)

É possível afirmar, a partir da análise da cronologia na implantação dos edifícios verticais ao longo da década de 1950 – baseada na pesquisa de Suzuki (2007) – que estes despontam inicialmente nas ruas determinadas no decreto lei nº93/1943. Um foco de verticalização externo às vias determinadas pelo decreto-lei referido ocorre nas cercanias da Praça Primeiro de Maio e com grandes empreendimentos na década de 1950, como: o *Conjunto Centro Comercial* com três torres residenciais e galeria comercial em dois pisos no térreo; *Edifício Bosque*, com térreo e sobreloja de uso comercial e torres de uso residencial e *Edifício Comendador Júlio Fuganti*, inteiramente de uso comercial e lojas junto ao alinhamento, todos os três empreendimentos são da Construtora Veronesi. (ver figura 02)

As recomendações dos decretos-lei nº93/1943 e nº106/1944 não se opõem significativamente ao que já vinha sendo realizado quanto à implantação das construções na cidade e sim legitimam a prática comum. A inovação surge quando as duas leis se sobrepõem e se complementam e resultam na exigência de que as construções em alvenaria na área central possuam mais de dois pavimentos quando implantadas junto ao alinhamento e, devido a essa implantação, seu uso (ao menos no térreo) necessariamente seja comercial. Esta condição influencia as características tipológicas da arquitetura vertical subsequente em Londrina.

*O decreto nº93 de 1943* ao estabelece que as edificações em alvenaria de um só pavimento “não poderão ser beneficiados com quaisquer obras de reparo ou reforma”, incentiva a sua substituição progressiva por edificações com mais de um pavimento. Sendo assim, diferente de outras cidades onde se determina um gabarito máximo de altura que se relaciona com a largura da via correspondente – como ocorre na capital mineira de Belo Horizonte (NERY, 2001) – a legislação londrinense estabelece apenas o número mínimo de pisos para edificações implantadas junto ao alinhamento predial, exigindo: “o mínimo de dois pavimentos, sendo um térreo e outro superior”.



FIGURA 03: Marcação das empenas nos edifícios verticais da área centrais implantados junto ao alinhamento, destaque para o Edifício Autolon com empena voltada para a via principal (Fonte: da autora sobre acervo da autora, s.d., 2010)

Grande parte dos edifícios verticais em Londrina segue a risca a determinação do *decreto-lei 106 de 1944* com implantação junto aos alinhamentos, visando um maior aproveitamento dos terrenos. Os recuos laterais também são inexistentes na maioria dos casos, abrindo-se pátios para ventilação quando necessário e criando empenas cegas laterais que aguardam novos edifícios verticais vizinhos (ver figura 03). Também para atenderem a legislação vigente, apresentam nos pavimentos térreos e sobreloja espaços para comércio e prestação de serviço, ficando os demais pavimentos de apartamentos das torres destinados a usos comerciais ou residenciais.

Os edifícios verticais desta fase seguem uma tipologia que pode ser referenciada a arquitetura norte-americana quanto à composição tripartida<sup>4</sup> e com implantação junto aos alinhamentos do lote. No caso

4. O modelo de torre tripartida norte-americana é apresentado por Louis Sullivan em 1896 no artigo intitulado “The tal office building artistically considered”.

dos arranha-céus norte-americanos os térreos destinam-se a lojas comerciais, muitas vezes recebendo revestimentos diferentes das torres ou emprego de vidro. Em Londrina, o Edifício ECB de 1949, de autoria de Philip Lohbauer, apresenta esta estética. Ao mesmo tempo, a divisão da implantação em duas torres formando um “H”, não deixa de pretender dar a ilusão de serem duas torres paralelas entre si, no “estilo” CIAM.

Aliás, o modelo de edifício vertical com lojas térreas e implantação junto ao alinhamento – pelo fato de ser a resposta direta ao que exige a legislação – é bastante difundido, tornando-se a tipologia mais encontrada na área central. A pequena largura dos lotes também favorece essa opção: um lote padrão na área central de Londrina apresenta de 11 a 15m de frente e aproximadamente 30 a 40m de profundidade. Portanto, nestas edificações, a ocupação é quase total dos lotes e não há reentrâncias e, sim, projeções de elementos que invadem o espaço público como marquises, balcões e volumes de edificações acima do piso térreo.

## **2.1 Pilotis “encapsulados” por fechamento em vidro**

Apesar do uso de *pilotis* em algum dos edifícios em Londrina a partir da década de 1950 – o que atesta o compromisso com o redesenho modernista de democratizar o nível térreo – nestes, os perímetros são fechados por planos de vidro para ser possível acolherem a função comercial exigida pelo decreto-lei 106 de 1944. Este é o caso do Edifício Sahão (1952), Edifício América (1958), Edifício Autolon (1950), Edifício Comendador Júlio Fuganti (1952), Edifício Panorama e Regina (1965), entre outros. Com isto, se inviabiliza a proposta modernista corbusieriana de “cidade-*pilotis*” (LE CORBUSIER, 2006, p.35) com edificações desprendidas do solo para propiciar área de circulação. Este aspecto – apesar de idealizado no edifício residencial Santa Mônica de 1962 (conforme atestam prospectos de venda da época), mas não materializado, só é explorado em Londrina ao longo da década de 1960 em edifícios verticais de uso exclusivo residencial que formam grandes conjuntos, distantes do centro. (ver figura 04)



FIGURA 04: Edifício Autolon ou Chevrolet (1950-51) à esquerda de João Vilanova Artigas e Edifício Sahão (1950) à direita de Roger Henri Weiter, ambos com pilotis externos no térreo delimitados por planos de vidro no lado interno, fotos de Augusto Galante (Fonte: Londrina no seu Jubileu de Prata, s.n., 1954)

A condição de *pilotis* delimitados por planos de vidro no pavimento térreo é presente em exemplares da arquitetura modernista carioca, como o Instituto de Resseguros do Brasil (1941-1942) e o Edifício Seguradoras (1949-1951), ambos dos irmãos M.M.M. Roberto, sendo o último praticamente contemporâneo aos edifícios em Londrina com essa solução. Outra obra que pode ser referência é o Edifício Esther (1934) de Álvaro Vital Brasil em São Paulo e muitos outros. Assim, parece que, na maioria das vezes, esta condição reflete a solução encontrada nas cidades brasileiras para viabilizar o uso de *pilotis* em edifícios localizados em áreas consolidadas, já que a liberação total do nível térreo não é possível devido às predeterminações urbanísticas e culturais.

Apesar do “encapsulamento” do térreo que apresentam *pilotis*, a destinação dessas áreas para lojas não deixa de ser uma estratégia de redesenho, ao destinar ao nível da rua um uso mais público, mesmo que limitado ao horário de funcionamento. Outras estratégias de liberação do lote privado ao uso livre é através da criação de loggia's e galerias comerciais térreas, surgidas principalmente a parte de meados da década de 1950, pós-plano de Prestes Maia a Londrina, como é demonstrado na seção a seguir.

## 2.2 *Loggia's* e galerias para romper com o público e privado

A **Lei Municipal nº133 de 7 de dezembro de 1951** é resultante do Plano urbanístico elaborado por Prestes Maia para Londrina e dispõe sobre novos loteamentos, arruamentos e zoneamento, além

de critérios para a implantação dos edifícios que influenciam a arquitetura surgida na cidade após sua criação. A Lei mantém a determinação das edificações de uso exclusivo residencial apresentar recuos e, para edifícios de uso comercial, estabelece outras estratégias de implantação. Uma primeira delas é quando se refere aos edifícios dos núcleos comerciais locais onde sugere a criação de “galerias ou arcadas” à frente dos mesmos nos andares térreos e sobrelojas:

**Lei Municipal nº133 de 7 de dezembro de 1951**

**ART. 112. (...)**

**Parágrafo 2º** Por iniciativa do proprietário-arruador, ou dos proprietários adquirentes, ou da Prefeitura nas “diretrizes”, podem ser prescritas **galerias ou arcadas nas frentes**, compreendendo em altura 1 ou 2 (um ou dois) andares (térreo e sobreloja), nos trechos mais adequados dos núcleos comerciais. Essas galerias terão uniformidade de disposição, largura livre mínima de 3,50 (três e meio) metros e mais faixa de um metro de largura para as colunas, A faixa total (4,50 – quatro e meio – metros de largura mínima) poderá ser descontado da percentagem obrigatoriamente livre ou não construível do lote, no caso da exigência municipal posterior a oficialização do arruamento.

(PREFEITURA, 1951, p.19, grifo nosso)

A solução de arcadas ou, seja, a *loggia*, já é empregada em outras cidades do país, como nos Edifícios da Avenida Getúlio Vargas no Rio de Janeiro. Neste caso carioca, a *loggia* invade o espaço público, mas *loggia* s reentrantes também já são encontradas nesta época. Em Londrina, parece ser a partir da década de 1950 que se encontra maior uso desta solução. A questão do relevo é um grande elemento dificultador de sua aplicação na cidade, especialmente nas ruas em sentido transversal, já que a malha xadrez do plano inicial se distribui, sem grandes ressalvas, sobre o solo e, somado ao fato da Catedral estar no ponto mais elevado, todo o restante está, portanto, em declive. A limitação da aplicação da arquitetura modernista em decorrência do relevo não é exclusividade de Londrina e pode ser observada no Parque Guinle de Lúcio Costa.

O desnível desfavorece a proposta de configurar uma *loggia* contínua limitando o acesso à área livre a um único ponto ou criando a necessidade de vencer diferenças de nível por degraus ou escadarias. Este quadro pode ser observado em Londrina no Edifício Bosque (1955), Centro Comercial (1953) e Al-

vorada (1958). No caso do Edifício Bosque e do Alvorada, apesar das imagens impressas nos anúncios de venda dos empreendimentos publicados no Jornal Folha de Londrina na década de 1950 negarem, o desnível inviabiliza, em maior ou menor escala, o acesso à *loggia*. Além disso, a proposta de um percurso interno no espaço privado através da *loggia* pode ser estanque por ficar limitada apenas ao lote onde se aplica a solução, já que os edifícios vizinhos podem estar alheios a tal desejo. Desta forma, a *loggia* como possibilidade de percolação e uso do privado pelo público pode existir apenas dentro de um restrito espaço.

A Lei nº 133 também contribui para dar forma às edificações com galerias comerciais térreas ao especificar que as torres implantadas sobre galerias devem apresentar recuos laterais quando tiverem mais de três pavimentos. Desta forma, as edificações tornam-se não apenas volumes monolíticos encostados uns aos outros, mas sim, tornam-se sobreposição de volumes autônomos em composições volumétricas. Esta determinação se soma posteriormente a exemplares que apresentam esta forma, tais como, o Conjunto JK, inaugurado em 1952 em Belo Horizonte e, em 1955, o Conjunto Nacional inaugurado em São Paulo que estabelecem um novo “solo” suspenso para a distribuição autônoma dos volumes em uma composição abstrata:

**Lei Municipal nº 133 de 7 de dezembro de 1951**

**Art. 119.** Na zona de comércio regional (CRg) todos os prédios de mais de 3 (três) andares, onde não houver regulamento especial impondo uniformidade de altura, ou serão isolados, ou se unidos, obedecerão a um **recoo lateral de 2 (dois) metros no mínimo, acima do 3º andar** (isto é, do 4º piso). Essa parte do prédio, ou corpo superelevado além do 3º andar, receberá forma o quanto possível regular e terá todas as faces tratadas arquitetonicamente.

(PREFEITURA, 1951, p.19, grifo nosso)

São exemplos desta nova recomendação o Edifício América (1958), Edifício Tuparandi (1969), Edifício Cíntia (1964), Edifício Alaska (1961), Edifício Bosque (1955), Edifício Centro Comercial Londrina (1955-60), entre outros. Nestes, a composição das torres acima do nível térreo e sobreloja recebe maior atenção, onde as diferentes fachadas são tratadas esteticamente. Exemplo disto é o Edifício América

(1958), também conhecido como “Relojão”<sup>5</sup>, projeto de João Serpa Albuquerque. No edifício, cada parte se individualiza em um volume: o térreo e sobreloja são destinados originalmente ao banco América e possuem fechamento em vidro. O térreo possui um recuo em relação às divisas e é sobreposto pelo volume da sobreloja que retoma os limites do lote para definir sua área. Entre ambos, uma marquise em ângulo retos se projeta sobre o passeio. Acima da sobreloja há um terraço onde os *pilotis*, até então internos, tornam-se externos à composição. Após o terraço sobre a sobreloja, se inicia o volume da torre com janelas em fita voltadas para a fachada da Avenida Paraná e, estas, permitem vislumbrar os *pilotis* que se tornam novamente internos através da transparência. A ligação entre os dois blocos (o da torre e o da sobreloja) é realizado por uma discreta caixa de vidro posicionada recuada dos *pilotis* externos. Dado o recuo do volume da torre em relação às divisas, as fachadas laterais também possuem aberturas, contrastando com as edificações vizinhas dotadas de empenas cegas nas fachadas laterais.



FIGURA 05: “Fundos” do Edifício Alaska (1961) e Edifício Tuparandi (1969), ambas as galerias térreas não circundam todas as respectivas torres. (Fonte: da autora, 2008.)

Neste novo modelo de verticalização a aglutinação de lotes torna-se frequente para materialização das propostas baseadas nas novas recomendações da Lei 133, e isto possibilita composições volumétricas mais variadas. Mesmo assim, a intenção modernista de composições volumétricas sobre o volume das galerias térreas e destinação da área residual do terraço a um uso livre, não consegue se viabilizar na maioria das propostas londrinenses. Alguns dos volumes térreos, junto aos alinhamentos, nem chegam

5. Possui essa alcunha justamente por ser coroado por um relógio de grande dimensão em sua cobertura.

a circundar todo o perímetro do terreno ou das torres, limitando-se a apenas conferir uma feição diferenciada a partir das vias principais e, assim, dando a ilusão de que há um terraço circundando o bloco vertical. Este é o caso do Edifício Alaska (1961) e do Edifício Tuparandi (1969). (ver figura 05)

Apesar das fachadas das torres perderem, em parte, a dicotomia “frente/fundo” com a liberação da implantação junto às divisas e criação das fachadas laterais, mas ainda se mantém o tratamento diferenciado entre o que é visto a partir da via e o que não é. Nas fachadas posteriores os elementos de acabamento são mais simplificados ou inexistentes. (ver figura 05)

### **2.3 Ousadias de João Batista Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi**

Os principais edifícios de autoria de Vilanova Artigas e seu sócio o engenheiro Carlos Cascaldi localizados no centro de Londrina são projetados e construídos entre 1950-55, são eles: o conjunto formado pelo Cine Ouro Verde + Restaurante e Confeitaria Calloni + Edifício Autolon; a Casa da Criança e a Estação Rodoviária. Estes estabelecem em sua época um forte diferencial se comparados aos demais edifícios existentes na cidade quanto ao seu diálogo com a cidade. Nas propostas de Artigas não há uma dependência em relação ao desenho do lote para se definir a implantação e, sim, o edificado se desenvolve de forma autônoma e cria as relações que o arquiteto deseja.

Artigas chega a tentar impor limitações às edificações vizinhas, quando coloca em fachadas Oeste *brises* voltados para lados internos dos lotes como acontece na Casa da Criança e no edifício Autolon. Neste último, além dos *brises*, as aberturas laterais estão sobre o alinhamento lateral e voltadas para o que seria o lote vizinho.

A implantação do conjunto Cine Ouro Verde + Restaurante e Confeitaria Calloni + Edifício Autolon, é tratada como um conjunto, apesar de serem três edifícios autônomos compostos pela aglutinação do que equivale a três lotes. O Autolon implanta-se com uma lâmina, no estilo CIAM, e entre este volume e o Cine Ouro Verde, uma área livre é criada e ocupada apenas ao fundo pelo bloco do Restaurante. Esta concepção de conjunto é inovadora para a cidade na época, onde os edifícios acomodam-se em lotes estreitos, sem recuos ou interstícios entre si. Apesar do Plano de Prestes Maia dar a orientação para o tratamento volumétrico das torres em todas as fachadas o que favorece a aglutinação de mais de um lote para tornar possível tal intento, as obras de Artigas são pioneiras nesta concepção no início

da década de 1950.

Ainda sobre o Autolon o edifício tem acesso às salas comerciais dos pisos superiores a partir de uma escada lançada sobre a calçada que ocupa parte do lote e, assim alarga o passeio da Rua Minas Gerais, e os patamares da mesma fazem às vezes de marquises sobre a calçada. O último patamar se projeta além dos limites do lote, constituindo-se em um mirante em balanço. A escada torna-se um espaço entre o público e o privado, acessível a partir da calçada e confundindo até onde é lote privado. A solução de implantação do Autolon não deixa de ter como referência o Edifício Louveira também de Artigas construído em São Paulo em 1946, cuja implantação de duas torres em paralelo delimita entre elas um espaço livre entre o público e o privado.

As propostas de Artigas buscam romper com a dicotomia frente e fundo, pois não se configuram a partir do paralelismo em relação ao lote. Grande parte dos edifícios verticais em Londrina ainda estabelece a fachada voltada para a rua como a principal, sendo a de “fundos” tratada de uma forma diferente e menos criteriosa como empenas cegas à espera de edifícios contíguos a serem implantados. O caso da Casa da Criança é exemplar, ao se localizar em uma das quadras em formato de semicírculo que circundam a Catedral, a inserção do edifício rompe com a implantação adotada frequentemente nestas, onde os edifícios se posicionam junto ao alinhamento definindo o desenho da curvatura. A Casa da Criança tem disposição em “L”, negando, portanto, a curvatura para definir a disposição dos blocos.

Artigas busca – dentro das limitações do contexto interiorano e da legislação vigente – empregar concepções da arquitetura modernista dos grandes centros, acrescidos da contribuição pessoal do arquiteto. Artigas não é o primeiro a trazer os cinco pontos da arquitetura *corbusieriana* à cidade, o edifício Sahão, de Roger Henri Weiter, já traz *pilotis* e terraço jardim. O pioneirismo de Artigas está em ele ser o primeiro a utilizar a arquitetura para determinar a forma urbana e não o contrário.

### **3 Conclusão**

Com pesquisa, observa-se que a concretização da proposta do Movimento Moderno de repropor a cidade existente, só encontra palco – na maioria das vezes – em áreas afastadas, como novos bairros, ou então em conjuntos arquitetônicos de grande porte, como campus universitário, clubes, conjuntos habitacionais, etc. Nas cidades consolidadas, ou que tenham planos que ainda flertam com a concepção tradicional de cidade (como é o caso de Londrina), a possibilidade de materialização da arquitetura do

Movimento Moderno está vinculada à tentativa de acomodar os pressupostos modernistas as realidades encontradas. Desta forma, tornam-se arquiteturas onde se observa o compromisso com o redesenho do espaço urbano, apesar de não conseguirem executar de modo pleno tal intenção.

A importância da vinda de Artigas para Londrina reside em elevar e trazer novas estratégias arquitetônicas para a cidade. Em termos de redesenho, os seus projetos são os mais dotados desta intenção dentre a produção arquitetônica de Londrina das décadas de 1950 e 1960. O que o arquiteto consegue realizar no Conjunto do Autolon + Cine Ouro Verde é, dada às limitações locais, a proposta mais próxima das intenções modernistas de dar novo significado ao espaço urbano a partir de uma nova forma de interação de espaços públicos e privados. Sejam estes fatos relacionados entre si ou não, pode-se afirmar que é a partir da vinda de Artigas que se notam nos projetos locais a destinação – nem que seja mínima – de áreas privadas dos lotes para uso livre através da criação de *loggia's* ou recuos. A lei nº133 de 1955, resultante do Plano de Prestes Maia, ainda autoriza as implantações térreas sem recuos, portanto, a liberação dos lotes nestes pisos não é uma obrigação legislativa e, sim, parte de uma opção.

Através da pesquisa fica evidente que a legislação local tem um papel determinante na forma como se apresentam seus exemplares modernistas. A questão da exigência de uso comercial térreo e implantação junto ao alinhamento (no caso de edifícios comerciais e mistos) e de recuos das divisas (no caso das edificações de uso residencial) afirmam um *status quo* existente nas cidades brasileiras, pois esta é a tipologia adotada para estes dois usos desde o século XIX. Se a intenção principal da arquitetura modernista é repropor o espaço urbano através de uma nova arquitetura, na cidade consolidada são observadas severas limitações a esta possibilidade, mesmo se tratando de uma cidade nova, como é o caso de Londrina.

### **Referências Bibliográficas:**

ANDRADE, Carlos Roberto Monteiro de. A construção historiográfica da cidade e do urbanismo moderno no Brasil: o caso das cidades novas planejadas. In: PINHEIRO, Eloísa P.; GOMES, Marco Aurélio A. de F. (Org.). **A cidade como história: os arquitetos e a historiografia da cidade e do urbanismo**. Salvador: EDUFBA, 2004.

AYMONINO, Carlo. **La vivienda racional: ponencias de los congresos CIAM 1929-1930**. Barcelona: Editora G. Gili S.A., 1973.

- COELHO, Gustavo Neiva. **Art Déco: uma vertente da modernidade**. Goiânia: Vieira/Trilhas Urbanas, 2000.
- BARNABÉ, Marcos F. **A organização espacial do território e o projeto da cidade: o caso da CTNP**. São Carlos: Dissertação mestrado USP: São Carlos, 1989.
- BENEVOLO, Leonardo. **História da Arquitetura Moderna**. São Paulo: Editora Perspectiva, 4ª edição, 2006.
- BERTOLOTI, João Baptista. **Planejar é preciso: memórias do planejamento urbano de Londrina**. Londrina: Midiograf, 2007.
- BRUAND, Yves. **Arquitetura contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- COMPANHIA Melhoramentos Norte do Paraná. **Colonização e desenvolvimento do Norte do Paraná**. São Paulo: Editora Ave Maria, 2a edição, 1977.
- COMAS, Eduardo D.C. Arquitetura moderna estilo Corbu, pavilhão brasileiro, 1989. In: **Textos fundamentais sobre a arquitetura moderna brasileira: Vol. 1**. São Paulo Romano Guerra, 2010a.
- \_\_\_\_\_. Uma certa arquitetura moderna brasileira: experiência a reconhecer, 1987. In: **Textos fundamentais sobre a arquitetura moderna brasileira: Vol. 1**. São Paulo Romano Guerra, 2010a.
- CURTIS, William J.R. **Arquitetura moderna desde 1900**. Porto Alegre: Bookman, 2008.
- FRAMPTON, Kenneth. **História e crítica da arquitetura moderna**. São Paulo: Martin Fontes, 1997.
- GIEDION, Sigfried. **Espaço, tempo e arquitetura: o desenvolvimento de uma tradição**. São Paulo: Martins Fontes, 2004.
- GOMES, Marco Aurélio A. de Filgueiras (Org.). Cadernos PPG-AU/FA/UFBA/ Universidade Federal da Bahia: **Urbanismo modernista: Brasil, 1930-1960**. Ano 3, edição especial, 2005. Salvador: PPG-AU/FAUFBA, 2005.
- GROPIUS, Walter. **The new architecture and the Bauhaus**. Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 1965.
- KOPP, Anatole. **Quando o moderno não era um estilo e sim uma causa**. São Paulo: Nobel: Editora da USP, 1990.
- LE CORBUSIER. **Por uma arquitetura**. São Paulo: Perspectiva, 2006.

- \_\_\_\_\_. **A carta de Atenas.** São Paulo: HUCITEC, USP, 1993.
- LIMA, Fausto C. de. **Prestes Maia em Londrina: moderno em que sentido?** São Paulo: Dissertação de mestrado FAUUSP, 2000.
- MUMFORD, Eric Paul. **The CIAM discourse on urbanism, 1928-1960.** Cambridge, Massachusetts: MIT Press, 2000.
- NERY, Juliana Cardoso. **Configurações da Metrópole Moderna – os arranha-céus de Belo Horizonte 1940/1960.** Salvador: Dissertação de mestrado, PPGAU-UFBA, 2001.
- REGO, Renato L. **As cidades plantadas: os britânicos e a construção da paisagem do norte do Paraná.** Londrina: Humanidades, 2009.
- SEGAWA, Hugo. **Arquiteturas no Brasil 1900-1990.** São Paulo: Edusp, 1998.
- SUZUKI, Juliana. **Artigas e Cascaldi – Arquitetura em Londrina.** São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Idealizações da modernidade: edifícios verticais em Londrina 1949-1960.** São Paulo: Tese de Doutorado, FAUUSP, 2007.
- TYRWHITT, J.; SERT, J. L.; ROGERS, E. N.; (org.). **The heart of the city: towards the humanization of urban life.** London: Internacional Congress for Modern Architecture, 1952.
- SERT, José Luis. **Can our cities survive? An ABC of urban problems, their analysis, their solutions.** Londres: Humphrey M. Iford: Oxford University Press, 1942.
- YAMAKI, Humberto. **Iconografia Londrinense.** Londrina: Edições Humanidades, 2003.
- \_\_\_\_\_. **Lembranças e deslembranças: álbum Londrina 1941.** Londrina: Edições Humanidades, 2008.
- ZANI, Antonio Carlos. **Repertório arquitetônico das casas de madeira de Londrina-Pr.** Londrina: Antonio Carlos Zani, 2005.

*Elisa Roberta Zanon<sup>2</sup>*  
*Leandro Henrique Magalhães<sup>3</sup>*

No momento da realização do 2º DOCOMOMO Paraná na cidade de Londrina, entre os dias 17 e 19 de outubro do ano de 2012, torna-se oportuno, como também necessário, o avanço da discussão sobre as políticas de preservação e conservação do patrimônio moderno londrinense. É notável que a produção de arquitetos consagrados fora do eixo das cidades capitais, como em Londrina, tenha estabelecido uma presença marcante, seja pelas obras emblemáticas de Vilanova Artigas (1915-1985) e Carlos Cascaldi (1918-2010), como igualmente por outras correlacionadas. A atuação desses profissionais possibilitou uma reflexão de alcance nacional, o que compõem um universo de reconhecimento fundamental para orientar ações de preservação do patrimônio moderno.

Nesse sentido, a temática Arquitetura moderna em cidades de porte médio 1940-70 tratada neste evento torna-se ímpar para expressar a necessidade de concordância e pactuação com a sociedade, academia e esferas governamentais na valorização de nosso patrimônio, através de políticas públicas de preservação.

O intenso processo de urbanização no século XX aconteceu não apenas nas metrópoles, mas também em cidades brasileiras de porte médio. Dentre os objetivos deste evento, buscou-se investigar a presença da arquitetura moderna na conformação e ocupação dos espaços destas cidades através da apresentação de artigos, palestras, debates, constatações, visitas, experiências, entre outros. No entanto, o propósito deste texto se estende também para o relato da condição de conservação em que se encontram as obras edificadas pelos arquitetos Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi em Londrina.

O impulso da produção cafeeira no contexto do final dos anos de 1940 apresenta um cenário em construção tanto pela expansão da cidade/região e preenchimento dos lotes urbanos vazios, quanto pelo processo de substituição das primeiras casas em madeira pelas “de material”, ao passo que também se

---

1. Partes deste texto são decorrentes da compilação de pesquisas realizadas sobre o patrimônio moderno londrinense com patrocínio do PROMIC – Programa Municipal de Incentivo à Cultura de Londrina, no qual participaram pesquisadores de diferentes áreas: arquitetos e urbanistas Elisa Roberta Zanon, Denise Lezo e Rodrigo Kamimura; historiadores Leandro Henrique Magalhães e Patrícia Martins Castelo Branco.

2. Arquiteta e Urbanista, com especialização em Teoria e História da Arte, mestranda em Geografia: Dinâmica Espaço Ambiental pela Universidade Estadual de Londrina. Docente do Curso de Arquitetura e Urbanismo do Centro Universitário Filadélfia.

3. Professor do Centro Universitário Filadélfia. Doutor em História pela Universidade Federal do Paraná. Coordenador do Projeto Educação Patrimonial, financiado pelo Programa Municipal de Incentivo a Cultura – PROMIC, de Londrina – PR. Organizador do 2º DOCOMOMO Paraná.

destacavam os primeiros arranha-céus. Foi também, no final desta década, que a passagem dos arquitetos Artigas e Cascaldi em Londrina resultou num conjunto de projetos de edifícios construídos na área central da cidade: Estação Rodoviária (1948 -1952), Casa da Criança (1950 - 1955) e o Complexo Edifício Autolon (1948 - 1951) /Cine Ouro Verde (1948 - 1952).

O prédio da antiga Estação Rodoviária, atual Museu de Arte de Londrina - MAL, está localizado na Rua Sergipe, no lugar de concentração do comércio central. Inaugurado em 1952, a edificação teve suas atividades de origem encerradas em 1988 devido ao grande fluxo de ônibus e passageiros que não comportava. Do ponto de vista da importância da obra para o patrimônio moderno, no ano de 1974, o prédio da Estação Rodoviária - Praça Rocha Pombo foi tombado pela Coordenadoria do Patrimônio Cultural da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná através do Tombo Histórico nº. 52, processo nº. 53/1974, com a justificativa de ser o primeiro edifício da fase modernista a ser tombado no interior do Brasil.

Após suas funções serem transferidas para outra localidade, deu-se início a uma discussão sobre sua utilização, o que se concretizou com a inauguração do Museu de Arte de Londrina em 13 de maio de 1993. Atualmente, está em fase de elaboração o projeto de restauro do Museu de Arte de Londrina, além do processo em andamento no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, visando o tombamento do prédio em nível nacional.



Imagens: 1) Vista externa da Estação Rodoviária de Londrina, 1955; 2) Vista externa do Museu de Arte de Londrina, 2011. Fonte Imagem 1: Acervo IPAC/LDA – Inventário e Proteção do Acervo Cultural de Londrina. Fonte Imagem 2: Rei Santos.

Outra obra moderna em Londrina, vista num primeiro momento com estranheza, mas que nos anos seguintes foi envolvida por prédios de fisionomia vertical é a antiga Casa da Criança, inaugurada em 1955. A edificação serviu para diversas finalidades, dentre estas, a Biblioteca Pública Municipal da década de 1960 até 1984, e depois sede da Secretaria Municipal de Cultura. No decorrer dos anos, várias adaptações de uso e acréscimos de espaços como pavimentos foram feitas ao prédio, destoando da concepção do projeto original. Diferente das demais obras de Artigas e Cascaldi, a antiga Casa da Criança ainda não tem tombamento nas esferas Estadual e ou Federal, sendo registrada como de valor excepcional no âmbito municipal, de acordo com o Plano Diretor de Preservação do Patrimônio Cultural de Londrina de 2003. No final da década de 2000, foram elaborados estudos e o projeto para a conservação e recuperação das linhas do modernismo característico do prédio. Atualmente, a edifi-

cação encontra-se em processo de restauração desde 2010.

De acordo com Suzuki (2003, p. 104), “dentre as obras executadas por Artigas e Cascaldi em Londrina, é a que se referencia mais diretamente à linguagem corbusiana: lá estão os pilotis, a planta livre, a fachada livre, as janelas longitudinais e o teto-jardim”.



Imagens: 3) Vista externa da Casa da Criança em Londrina, década de 1950. 4) Vista externa da Secretaria Municipal de Cultura de Londrina em processo de restauração, 2011. Fonte Imagem 3: Acervo Museu Histórico de Londrina Pe. Carlos Weiss – Foto: Oswaldo Leite. Fonte Imagem 4: Rei Santos.

Inserido em um contexto de desenvolvimento econômico da cidade, a Sociedade Auto Comercial de Londrina – Autolon resolve construir, na segunda metade da década de 1940, um conjunto formado de edifício comercial, que sediaría uma agência de veículos, um restaurante e um cinema. O conjunto foi construído em um terreno na esquina das ruas Maranhão e Minas Gerais, onde antes estava localizado o escritório da CTNP – Companhia de Terras Norte do Paraná, empresa responsável pela ocupação de grande parte das terras no norte do Estado.

Embora o Autolon, inaugurado em 1951, tenha sido concebido como parte do conjunto, o edifício comercial não possui tombamento nas esferas Estadual e ou Federal como o Teatro Ouro Verde. De qualquer modo, sua importância excepcional para o município consta na Ficha de Inventário da Diretoria de Patrimônio Histórico-Cultural do Município de Londrina, bem como na listagem de bem de interesse histórico do Plano Diretor de Preservação do Patrimônio Cultural de Londrina de 2003.



Imagens: 5) Vista do Edifício Autolon, final da década de 1950/ início 1960. 6) Vista do Edifício Autolon, ao lado o Teatro Ouro Verde, 2011. Fonte Imagem 5: Acervo Museu Histórico de Londrina Pe. Carlos Weiss. Fonte Imagem 6: Rei Santos.

Do conjunto, o Cine Ouro Verde se destaca por suas linhas modernas que surpreenderam a sociedade da época. Tinha a capacidade para 1500 pessoas, configurando um dos pontos de encontro mais importantes da cidade, em uma época em que o cinema era o principal veículo de comunicação e entretenimento, funcionando nesta atividade até a década de 1970. Segundo os dados do setor de Cadastro

Imobiliário da Prefeitura de Londrina, a aprovação do projeto data de 1948, tendo sido o habite-se expedido em 1952. A inauguração do cinema foi em 24 de dezembro de 1952, com o filme *Meu Coração Canta*, conforme o anúncio existente no acervo do Museu Histórico de Londrina Pe. Carlos Weiss.

Em 1978, a edificação passou a pertencer à Universidade Estadual de Londrina que na década de 1980 realizou uma reforma com adaptações para funções cine-teatro. O traço mais marcante desta intervenção foi a substituição da cobertura e das poltronas deslizantes originais em metal.



Imagens: 7) e 8) Vista panorâmica do Cinema Ouro Verde durante reforma, década de 1980. Fonte imagens 7 e 8: Acervo do jornal Folha de Londrina.

No final dos anos 1990, a autorização para a construção de uma loja ocupando o espaço onde era o jardim entre o Ouro Verde e o Autolon, restringiu drasticamente a sua visibilidade e a possibilidade de uso integrado das duas edificações, obstruindo o acesso lateral ao Cine-Teatro além de vedar as janelas dos sanitários.

Ainda no final da década de 1990, o Ouro Verde foi tombado pelo Patrimônio Histórico Estadual, com

a inscrição nº 126, Processo 02/98 de 08/11/1999. No ano de 2002, o prédio foi restaurado através do programa do governo estadual “Velho Cinema Novo”, com um projeto de restauro, acompanhado por técnicos da Secretaria de Estado da Cultura.

No entanto, após aproximadamente dez anos do restauro, o Teatro Ouro Verde foi parcialmente destruído pelo incêndio de fevereiro do ano de 2012, restando somente escombros e a casca da edificação. Desde então, a comunidade londrinense busca meios de reconstrução de uma obra representativa de sua identidade local.



Imagens: 9) Vista do Cine Ouro Verde, década de 1950. 10) Vista do Tetro Ouro Verde no momento do incêndio, fevereiro de 2012. Fonte Imagem 9: Museu Histórico de Londrina Pe. Carlos Weiss – Coleção Foto Estrela. Fonte Imagem 10: Rei Santos.

## Considerações Finais

O texto exposto parte de reflexões realizadas no âmbito do Projeto Educação Patrimonial, para abordar uma problemática própria de cidades novas e de médio porte, como Londrina-PR, ou seja: a dificuldade de apropriação, por parte da comunidade, de seu Patrimônio Cultural, secundado em nome da modernidade e do desenvolvimento.

A ação de arquitetos consagrados, como Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, que, graças as suas obras, possibilita que a cidade seja reconhecida nacionalmente, não é o suficiente para que a comunidade londrinense reconheça a importância do debate em torno do Patrimônio Cultural e da identificação e preservação de seus bens culturais. No entanto, avanços significativos devem ser anotados, como:

- a realização de eventos na área, no qual o 2º. DOCOMOMO Paraná se enquadra;
- a recente aprovação da lei de preservação no âmbito municipal, que legitima e fortalece as ações da Diretoria de Patrimônio Histórico, Artístico e Cultural, vinculado a Secretaria Municipal de Cultura de Londrina;
- a oferta de cursos de especializações na área de Patrimônio Cultural pelo Centro Universitário Filadélfia – UniFil e pela Universidade Estadual de Londrina – UEL;
- e o desenvolvimento do Projeto Educação Patrimonial, financiado pelo Programa Municipal de Incentivo a Cultura – PROMIC e vencedor da 23ª Edição do Prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, 2010 pelo IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional.

Importante ressaltar que a cidade de Londrina não esteve fora do contexto de urbanização que marcou o país no século XX, sendo seu desenvolvimento impulsionado pela produção cafeeira e pelo desejo das elites em deixarem sua marca, o que possibilitou as ações de Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi, como visto. A trajetória das edificações representativas do Movimento Moderno brevemente aqui apresentadas são assim fundamentais para o entendimento da História de Londrina, assim como a necessidade de sobrevida de sua excepcionalidade, tanto pelos seus aspectos locais quanto pelos vínculos que se estabelecia com os grandes centros urbanos do país, fato este reconhecido pela Coordenadoria do Patrimônio Cultural da Secretaria de Estado da Cultura do Paraná, que “tombou” dois dos prédios estudados.

Ainda, cabe mencionar os usos dados a estas edificações, que foram se adequando as novas realidades vividas pela cidade e seus habitantes. Assim, temos uma rodoviária que se tornou museu, uma creche que passou a ser biblioteca e depois setor administrativo do poder executivo com a Secretaria Municipal de Cultura, e por fim um cinema que foi cine-teatro, concentrando-se no teatro, e que hoje, está em escombros, mobilizando a sociedade londrinense em busca de sua reconstrução.

Além de seus aspectos arquitetônicos, importante marca das edificações aqui apresentadas, os vínculos comunitários também devem ser considerados, tendo em vista que criam elos com as identidades do londrinense. Neste sentido, estudos destes espaços são fundamentais para a valorização dos demais bens culturais quem compõem o universo do Patrimônio Cultural Londrinense, material e imaterial, pois há muito ainda a ser inventariado como o próprio Movimento Moderno, ou ainda, identificado,

superando as dificuldades apresentadas no início destas considerações.

## **Referências**

CERNEV, Jorge. Memória e Cotidiano – Cenas do Norte do Paraná: Escritos que se recompõem. Londrina: Inventário e Proteção do Acervo Cultural de Londrina – IPAC, Universidade Estadual de Londrina – UEL, 1995.

FOLHA DE LONDRINA. Acervo fotográfico.

MUSEU HISTÓRICO DE LONDRINA PE. CARLOS WEISS. Acervo Fotográfico. UEL – Universidade Estadual de Londrina.

SUZUKI, Juliana H. Artigas e Cascaldi, Arquitetura em Londrina. Ateliê Editorial. São Paulo, 2003.

YAMAKI, Humberto. Plano Diretor de Preservação do Patrimônio Histórico de Londrina – Documentos para discussão. Lei Municipal de Incentivo à Cultura – Prefeitura Municipal de Londrina. 2003.

*Gilberto Sarkis Yunes<sup>1</sup>  
Luiz Eduardo Fontoura Teixeira<sup>2</sup>  
Beatriz Menegon e Lucas Battisti de Souza<sup>3</sup>*

## **A cidade modernizada**

O município de Florianópolis compreende espacialmente uma porção insular, localizada na costa atlântica, a Ilha de Santa Catarina, e uma continental, o Estreito. No contexto dos ciclos da modernidade, entre 1930 e 1970, a cidade de Florianópolis, capital de Santa Catarina, tem seu desenvolvimento explicitado em grande parte por edificações e espaços urbanos projetados e construídos nas linguagens modernas referenciadas nesta época.

A partir dos anos de 1930, após a construção da ponte pênsil que ligou de forma definitiva a ilha ao continente e de uma avenida na área central, concebida no ideário sanitaria, Florianópolis se consolida como capital. Essas duas obras, iniciativas do então Governador Hercílio Luz, acabaram por receber seu nome.

Grande parte do processo de modernização se deve à ação estatal no sentido de consolidar Florianópolis como capital do estado. Essa, iniciada nos anos 1930, recebe novo impulso nos anos 1950, afinada à conjuntura política nacional dos ciclos de desenvolvimentismo e também consagrando a vontade das elites locais.

Na década de 1940 os problemas gerados pela 2ª Guerra Mundial atingiram a capital acabando por estagnar as atividades portuárias, sua principal economia urbana. Posteriormente, a expansão em direção ao norte da Ilha, nos anos 1950, prenunciaria a atividade turística ligada aos balneários.

A partir da década de 1960 com o aterro da Baía Norte e a construção da avenida Beira-mar ligando-se ao centro da Ilha, criam-se condições favoráveis à instalação da universidade federal e de órgão estatal atuante no processo de eletrificação do estado, instituições importantes para o desenvolvimento da região.

---

1. Doutor FAU/USP, São Paulo, professor no Mestrado em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade, PGAU-CIDADE, UFSC.

2. Doutor EESC/USP, São Carlos. Doutor FAU/USP, São Paulo, professor no Mestrado em Urbanismo, História e Arquitetura da Cidade, PGAU-CIDADE, UFSC.

3. Acadêmicas do Curso de Arquitetura e Urbanismo. Universidade Federal de Santa Catarina UFSC.

A renovação urbana da área central inicia a verticalização das edificações entre as décadas de 1950 a 1970, provocando a ruptura com a malha urbana existente e sua arquitetura tradicional, modesta e de volumetria horizontal. Neste contexto, a presença da arquitetura de linguagem moderna, também representa a sintonia dos governantes locais com o espírito de renovação nacional, comum aos diferentes ciclos.

A transformação da linguagem arquitetônica foi marcante considerando o período abordado em sua ampliação do recorte temporal, considerado de 1930 a 1980. Neste processo foram construídas edificações em Art Déco, Racionalismo Clássico, Modernismo e posteriormente, Brutalismo. Como em muitos outros lugares do Brasil, houve simultaneidade temporal de inserção das linguagens Déco, Racionalista e Moderna. Isso se explica pela conjuntura cultural da época, onde essas arquiteturas eram encaradas todas como modernas, ou parte de um processo de modernidade da cidade.

Diversos elementos foram os propulsores dessa modernidade. A ação do capital privado e a influência dos Planos Diretores, reguladores do planejamento urbano, as iniciativas estatais federal, estadual e municipal, e seu impacto no espaço urbano e no imaginário da população.

No processo de renovação urbana da área central as características principais do período abordado, são o adensamento da área em recorte e a transformação de linguagem das arquiteturas mencionadas anteriormente. A área passaria também por um início de verticalização em função do desenvolvimento urbano, da valorização imobiliária e da concentração de equipamentos e infraestrutura no coração da cidade.

A estrutura fundiária, marcada pela tradição luso-brasileira vai ser, no processo, modificada pela junção de lotes e conseqüente construção de novas edificações atendendo aos programas arquitetônico-urbanos da época. São residências unifamiliares, hotéis, cinemas, clubes, lojas, edifícios estatais e sedes de empresas, entre outros.

Deste quadro geral pode-se destacar a existência de obras importantes como representativas do ideário do movimento modernista nacional ou regional: o Lagoa Iate Clube e o projeto de loteamento do balneário Praia do Forte, em Jurerê, de Oscar Niemeyer; os projetos paisagísticos de Burle Marx para o aterro da Baía Sul e praça de convivência junto à reitoria da Universidade Federal de Santa Catarina; o edifício Normandie, de Roberto Félix Veronese; a residência Zipser e Palácio Santa Catarina de Hans Broos ; a Biblioteca Pública e as passarelas de Joaquim Filgueiras Lima, Lelé; a Assembléia Legislativa

do Estado de Santa Catarina de Paulo Mendes da Rocha e Pedro Paulo de Melo Saraiva.

Neste processo de estudo e reconhecimento do modernismo em Santa Catarina, percebe-se que seja na área das artes plásticas, visuais e arquitetura e urbanismo, os esforços de reflexão e produção de materiais de divulgação encontram-se ainda concentrados no âmbito acadêmico das universidades, a maioria resultante de dissertações de mestrado e teses de doutorado realizadas no Brasil e no exterior. O rebatimento destas ações de reconhecimento e preservação no plano institucional público e privado, e mesmo de gestão governamental, tem ocorrido de forma lenta e sem resultados dignos considerando sua importância para o contexto do desenvolvimento urbano e social do Estado.

Um itinerário para a arquitetura moderna

O Itinerário da Arquitetura Moderna de Florianópolis se configura como um produto da pesquisa e registro dos exemplares de edificações e setores urbanos considerados como representativos desta linguagem, podendo também abranger outras manifestações anteriores e posteriores consideradas importantes para a sua compreensão e consagração.

Além de subsídio para as ações de preservação, este trabalho tem como objetivo divulgar o percurso deste ideário sob a forma de roteiros deste patrimônio para moradores e visitantes da cidade.

Como enfoque metodológico da pesquisa estão sendo mapeados e agrupados sob a forma de zoneamentos os locais das edificações e espaços urbanos da área de conurbação de Florianópolis. Assim, conforme pode-se observar na Figura 1, as regiões da cidade onde encontram-se os exemplares foram definidas por quatro setores: Península Central e arredores (S1), Continente (S2), região do Campus Central da Universidade Federal de Santa Catarina / UFSC e Itacorubi (S3) e Norte da Ilha e Lagoa da Conceição (S4).

Esses zoneamentos ou regiões correspondem em parte ao próprio percurso de modernização da cidade, configurando conseqüentemente suas expansões. No caso específico do Setor 4, o critério de agrupamento de duas zonas se justifica pelo fato da autoria dos projetos ser do arquiteto Oscar Niemeyer para loteamentos e edificações.

Conforme verificado na pesquisa, a grande concentração de exemplares localiza-se no centro urbano insular (S1), correspondente ao espaço fundador da cidade e suas expansões. Este espaço é delimitado por uma península triangular formada pelas baías Norte e Sul e pelo maciço montanhoso a Leste, o

Morro da Cruz. Assim tem-se grande concentração inicial de exemplares na área do entorno da Praça XV e, posteriormente, nas áreas definidas pela Avenida Hercílio Luz e Chácara de Espanha.

Foram cadastrados até o momento 81 exemplares de projetos e obras realizadas ainda existentes e algumas demolidas. No processo de trabalho são identificadas edificações, loteamentos, projetos paisagísticos e equipamentos urbanos. Cada exemplar tem em sua especificação o endereço, autoria, data de construção e de projeto, usos (originais ou atuais), número de pavimentos, descrição do edifício, fontes, fotos e plantas.

Como recurso metodológico a pesquisa adota a visita *in loco*, o levantamento de fontes bibliográficas e documentos gráficos e fotográficos obtidos em arquivos e centros de informação.

Paralelamente ao cadastro de exemplares, a pesquisa procura também fazer o registro das autorias dos projetos, traçando assim o perfil dos profissionais observando sua formação, atuação em escritórios e instituições públicas, número de obras e suas específicas concepções como contribuição para a produção regional. Encontram-se registrados até o momento cerca de 30 autores, sendo identificados destes 20 arquitetos, 3 engenheiros, 3 desenhistas e 1 paisagista.

O Setor 2 (S2) com 5 exemplares corresponde a área Continental, bairros Estreito e Coqueiros possuindo 2 residências e 3 edifícios de uso público. Neste setor destaca-se o edifício Normandie, projetado por Roberto Veronese em 1964, para hotel e apartamentos residenciais.

No Setor 4 (S4) definido por locais diferentes, a Lagoa da Conceição e Norte da Ilha, foram cadastrados dois loteamentos e duas edificações, ambos de autoria de Oscar Niemeyer. O primeiro, de 1957, no balneário Jurerê, projeto para o loteamento Praia do Forte, incluindo uma edificação para restaurante conhecida como Catetinho, posteriormente demolida. O segundo, um complexo para loteamento à margem da Lagoa da Conceição, de 1969, denominado Centro Internacional de Turismo – CIT, com sede para clube esportivo e social o Lagoa Iate Clube, conforme figura 2.

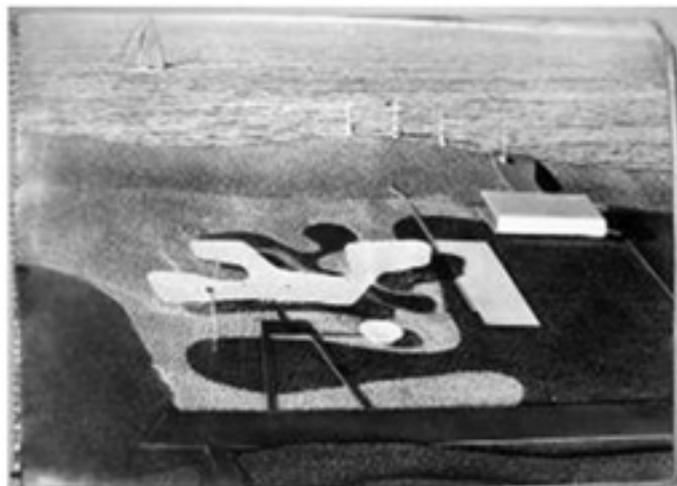


Fig. 01: Maquete do Lagoa late Clube LIC, elaborados a partir do croqui de Oscar Niemeyer, Admar Gonzaga e José Cipriano da Silva. Fonte: Arquivo da Secretaria do LIC.

O Setor 3 (S3) corresponde às áreas da UFSC e Itacorubi. Na primeira encontram-se os edifícios institucionais do campus da UFSC, de 1960, destacando-se a biblioteca, a reitoria e a praça de convivência, criada por Roberto Burle Marx e alterada parcialmente, além do edifício da Eletrosul, de 1975. No bairro do Itacorubi, ao norte, as sedes da CELESC e do CREA representam o último ciclo da modernização da capital, na década de 1970, registrada na pesquisa. Ainda neste setor tem-se a edificação do Centro Integrado de Cultura – CIC, no bairro Agronômica.



Fig. 02: Vista da Reitoria da UFSC e da praça central do campus, projetada por Roberto Burle Marx. Fonte: Casa da Memória, PMF.

O Setor 1 (S1) correspondente à península central, compreende o maior número de exemplares é formado por edificações, praças e equipamentos de diferentes períodos e linguagens, demonstrando a inserção e substituição geradas pelo processo de modernização do núcleo originário da cidade. Neste espaço destacam-se os projetos construídos para edifícios administrativos públicos, serviços de hotelaria e hospitais. As construções residenciais multifamiliares em altura e posteriormente, as unifamiliares dos loteamentos de expansão, tornam-se os grandes investimentos imobiliários da região. Entre as principais obras desfiguradas encontra-se o projeto dos jardins para o aterro da baía sul, de Burle Marx.



Fig. 03: Vista aérea da área central no final da década 1950, no início do processo de modernização pela verticalização. Fonte: Casa da Memória, FFC/PMF.

A pesquisa encontra-se em etapa de desenvolvimento utilizando como campo de estudo a definição dos exemplares por respectivos setores, relacionando e complementando as informações com o objetivo de traçar as estratégias de reconhecimento dos percursos e as ações de divulgação e de preservação do patrimônio, considerando-os como elementos de conexão com os diversos tempos da cidade atual.

### **Patrimônio moderno: problemas de conservação**

A arquitetura moderna, por ser vanguarda, enfrentou a oposição das correntes estilísticas conservadoras à época. Com a construção sistemática de seus projetos veio a ter também problemas pragmáticos ligados às questões de tecnologia construtiva, sua manutenção e conservação, como alerta Moreira

(2010:189): emprego de materiais novos sem comprovação empírica de desempenho, falhas de detalhamento e construção, obsolescência funcional e operativa ao longo do tempo e sistemas de infraestrutura superados (TEIXEIRA;GRAD;MUNARIM, 2011). Isso tudo aliado, no caso brasileiro, a um processo incipiente de industrialização com suas precariedades na construção civil.

São “novos desafios que merecem uma reflexão mais cuidadosa” (MOREIRA,2010:189), que incluem as questões diretamente ligadas à atualização das conceituações e mecanismos legais que envolvem a integridade dessa produção arquitetônica e sua especificidade.

Além disso, ocorreram em vários exemplos e circunstâncias, alterações muitas vezes irreversíveis em sua espacialidade. Casos infelizmente mais corriqueiros são, por exemplo, o fechamento, parcial ou total dos pavimentos térreos e seus pilotis das edificações modernas, como aconteceu com o Hospital Celso Ramos, em Florianópolis, projeto de 1959 de autoria dos arquitetos Moysés Liz e Walmy Bittencourt.

As possibilidades de flexibilização espacial no emprego do concreto armado e seu sistema construtivo reticular fascinaram os arquitetos nos anos 1950 e acabaram por dominar o campo da tecnologia de construção. Fatores pragmáticos, como a economia de meios, repetição de pavimentos-tipo, ausência de ornamentos artesanais e outros, não devem ser desconsiderados na recepção dessa linguagem, junto aos empreendedores.

Houve também, ao que parece, um excesso de confiança em uma das qualidades mais divulgadas, para além das potencialidades plásticas e estruturais do concreto: sua solidez, aparentemente infinita.

O preço pago pelo vanguardismo assim também se manifestou na precariedade e no empirismo das soluções estruturais, com a inexistência de normas técnicas precisas. A primeira norma brasileira – a NB 01 é de 1940 e o foco nos problemas de durabilidade somente foi objeto de normativas no início do século XXI. Muitas obras modernas sofreram nesse ínterim os efeitos do tempo, inclusive o da falta de manutenção criteriosa, principalmente em se tratando de prédios públicos.

Por outro lado, os edifícios modernos foram construídos em um ciclo de ausência de preocupação com a eficiência energética, onde o paradigma dos *cinco pontos da arquitetura moderna* praticamente só incluía os brise-soleils como artefatos controladores da insolação. Caberia aos equipamentos de ar condicionado resolver esse problema, o que levou, em muitos casos, a interferências danosas nas paredes externas e na configuração plástica e integridade física dos edifícios modernos.

Um efeito desse teor parece ter ocorrido no Edifício das Diretorias (1953-1961, projeto do eng. arq. Domingos Trindade). As salas voltadas para oeste são utilizadas à tarde com cortinas e iluminação artificial e “a grelha de concreto remanescente (...) passou a suporte para a fixação de aparelhos de ar condicionado” (TEIXEIRA et all,op cit).

As intervenções contemporâneas de adequação ao uso de novos sistemas mecânicos, elétricos e de comunicações também têm, em muitos casos, sido feitas sem critérios claros, que respeitem a configuração original dessas edificações.

Isso refletiria um desconhecimento ou descaso com a importância cultural dessa arquitetura como patrimônio urbano. Entendida como materialização de um ciclo identitário da cidade e consagração de uma linguagem arquitetônica emanada dos programas do nacional-desenvolvimentismo, esse patrimônio recente não tem ainda o reconhecimento como tal.

Além dos problemas inerentes à sua construção e utilização, como exposto acima, e da falta de visibilidade histórica por parte da população e de muitos arquitetos, a arquitetura moderna e as demais linguagens da modernidade enfrentam a ausência de efetivos mecanismos legais de conservação e preservação.

Embora com a criação do IPHAN, em 1937, se tenha inaugurada a proteção dos bens arquitetônicos modernos, como o Ministério da Educação e Saúde (Rio de Janeiro) e a Igreja da Pampulha (Belo Horizonte), ainda na década de 1940, esse cuidado foi pontual.

Outra corrente da arquitetura moderna no Brasil, fora do âmbito da chamada escola carioca, veio a ser considerada objeto de tombamento federal, somente nos anos 1980, como foi o caso das três casas de Gregori Warchavchik (1927 a 1930). Outros exemplares dignos de proteção nacional, como a Casa de Vidro (Lina Bo Bardi, São Paulo, 1951) e o Elevador Lacerda (Fleming Thiesen & Floderer, Salvador, 1929) foram elencadas no início do século XXI (ANDRADE JÚNIOR;CARVALHO;FREIRE, 2010:333).

Em Florianópolis não há edificações modernas tombadas nas esferas federal e estadual. Persiste em geral a ausência de uma continuidade sistemática de identificação e registro, bem como ações de preservação do patrimônio da modernidade no plano nacional. No plano estadual, ao que parece, não há também movimentação maior nesse sentido.

Na esfera do município, na cidade-capital as contradições se acumulam. Pressionados pela especula-

ção imobiliária e conseqüente valorização dos lotes centrais, os imóveis representativos desse ciclo do moderno, exemplos interessantes de escala na relação edifício-cidade, têm sido vítima sistemática das demolições. Algumas delas, como a do Edifício Mussi (projeto de Wolfgang Ludwig Rau, 1957) em outubro de 2010, resultou de um ato municipal controverso. A municipalidade aparentemente desconsiderou duas de suas leis de proteção patrimonial: a Lei 6486/2004 que determina que não será permitido sem prévia autorização do SEPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico, Artístico e Natural) qualquer obra ou demolição no entorno de edificações preservadas nas categorias P1 e P2, e a Lei Complementar 154/2005, que proíbe em um raio de 100 metros, obras “que possam interferir na visualização de edificações integrantes do patrimônio”. Esse era o caso do Edifício Mussi, vizinho da Igreja Luterana, bem municipal tombado.

Outro caso, esse recentíssimo é o da Residência Zipser (projeto de Hans Broos, 1959), também situada na península central e obra de um arquiteto internacionalmente conhecido. Projeto concebido em linguagem moderna, poderia ser considerado um representante do modernismo clássico e exemplo do avanço da cidade para fora do núcleo fundador, com lotes mais generosos e uso residencial. Novamente os especialistas do órgão municipal de preservação foram, ao que parece, vencidos pela força do capital imobiliário e por certa inoperância dos dirigentes do setor público competente.

Os aspectos levantados nesse trabalho levam a crer na grande importância do registro e documentação dessa produção moderna, através de métodos e mídias contemporâneos. Um dos objetivos seria dar apoio logístico a ações de preservação e educação patrimonial sistemática, dando maior visibilidade e reconhecimento, junto à população, dessas obras representativas de um ciclo da cidade.

## **Referências bibliográficas**

ALBERTON, Josicler Orbem. Influência modernista na arquitetura residencial de Florianópolis. Dissertação de Mestrado, Pós-Arq / UFSC. Florianópolis, 2006.

ANDRADE JÚNIOR, Nivaldo Vieira; CARVALHO, Maria Rosa; FREIRE, Raquel Neimann da Cunha. O IPHAN e os desafios da preservação do Patrimônio Moderno: A aplicação na Bahia do Inventário Nacional da Arquitetura, Urbanismo e Paisagismo Modernos. In SEGRE, Roberto et alli (orgs.). *Arquitetura + Arte + Cidade. Um debate internacional*. 8º Docomomo Brasil. Rio de Janeiro: Viana & Mosley, 2010.

- CASTRO, Eloah Rocha Monteiro de. Jogo de formas híbridas. Arquitetura e modernidade em Florianópolis na década de 50. Tese de doutoramento. PPGH / CFCH / UFSC. Florianópolis, 2002.
- CAVALCANTI, L. Quando o Brasil era Moderno. Guia de Arquitetura 1928-1960. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.
- DAUFENBACH, Karine. Hans Broos – A expressividade da forma. Rio de Janeiro, 2006.
- MATTOS, Melissa. Arquitetura institucional em concreto aparente e suas repercussões no espaço urbano de Florianópolis entre 1970 e 1985. Dissertação de Mestrado, PGAU-CIDADE / UFSC. Florianópolis, 2009.
- MINDLIN, H. Arquitetura Moderna no Brasil. Rio de Janeiro: Aeroplano/IPHAN, 2000.
- MUNARIM, Ulisses. Arquitetura dos cinemas: Um estudo da modernidade em Santa Catarina. Dissertação de Mestrado, PGAU-CIDADE / UFSC. Florianópolis, 2008.
- PREFEITURA DA CIDADE DO RIO DE JANEIRO. Guia da Arquitetura Moderna no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2001.
- TEIXEIRA, Luiz Eduardo Fontoura. Arquitetura e cidade: a modernidade (possível) em Florianópolis, Santa Catarina - 1930-1960. Tese de doutoramento / USP-SC. São Carlos, 2009.
- TEIXEIRA, Luiz Eduardo Fontoura; GRAD, Guilherme Freitas; MUNARIM, Ulisses. Moderno mas não Eterno. Algumas reflexões sobre um patrimônio ameaçado em Florianópolis, SC. 3º. Encontro de pesquisadores do Modernismo na Arquitetura e Urbanismo de Santa Catarina. Blumenau, FURB, 2011.
- YUNES, Gilberto Sarkis. Ícones modernos nos clubes sociais de Florianópolis. 2º. Encontro de Pesquisadores do Modernismo na Arquitetura e Urbanismo de Santa Catarina. Florianópolis, UFSC, 2009
- YUNES, Gilberto Sarkis. OLIVEIRA, Lisete Assen de. Dinâmica da Verticalização em Florianópolis. In; Oficina Verticalização das Cidades Brasileiras. São Paulo, Universidade Mackenzie, 2006.
- ZEIN, R.V.; DI MARCO, A.R. Paradoxos do valor artístico e a definição de critérios de preservação na arquitetura, inclusive moderna. Revista eletrônica Vitruvius. Arqtextos. ano 09, jul 2008. Captada em 13/11/2011.

*Karine Daufenbach<sup>1</sup>*  
*Leodi Antônio Covatti<sup>2</sup>*  
*Flávia Martini Ramos<sup>3</sup>*

## **Introdução e Apresentação**

Este artigo coloca em discussão dois edifícios religiosos projetados pelos arquitetos alemães Dominikus Böhm (1880-1955) e Gottfried Böhm (1920), pai e filho respectivamente: as Igrejas Matriz de São Paulo Apóstolo (1953-1958) em Blumenau e São Luiz Gonzaga (1955-1962) em Brusque, cidades de colonização alemã da região do Vale do Itajaí em Santa Catarina. O interesse nos edifícios reside em sua qualidade arquitetônica e importância dentro do contexto urbano, alçados à condição de monumento moderno e religioso. A importância também recai sobre seus autores, arquitetos com vasta e brilhante obra produzida, com ênfase na arquitetura religiosa, sobretudo na Europa. No caso de Dominikus, destaca-se sua grande influência também na América.

Considerado um dos maiores nomes da arquitetura religiosa do século XX, Dominikus Böhm foi um importante condutor do Movimento pela Reforma Litúrgica no início do século na Alemanha, adiantando em cerca de cinquenta anos alguns pontos colocados no II Concílio Vaticano, de 1962, como a localização do altar junto aos fieis.<sup>4</sup>

Em 1953 Dominikus e Gottfried Böhm chegam ao Brasil, chamados a fazer os planos da nova matriz em Blumenau. Mas sua atuação no país não se limita às duas obras citadas, nem mesmo se inicia com aquela: já em 1937 Dominikus concebe o projeto não executado de uma igreja de pequenas dimensões para uma comunidade alemã em Timbó, além da igreja Matriz de Presidente Getúlio (1953-1954) – ambas as cidades próximas a Blumenau - a única de todas as obras brasileiras que pode ver completamente realizada.

Dominikus tornou-se, pouco tempo depois de construída sua primeira igreja no final dos anos 1910, autoridade na construção religiosa, o que também justifica seu reconhecimento no Brasil, e sua suposta

---

1. Arquiteta, professora na Universidade Federal de Santa Catarina UFSC.

2. Graduanda, na Universidade Federal de Santa Catarina UFSC.

3. Graduanda na Universidade Federal de Santa Catarina UFSC.

4. VOIGT, Wolfgang; FLAGGE, Ingeborg (org.). Dominikus Böhm (1880-1955). Tübingen, Berlin: Ernst Wasmuth Verlage, 2005, p. 7.

indicação pelo papa para os projetos brasileiros,<sup>5</sup> a cujos desenhos, além dos quatro já mencionados, somam-se projetos não executados para as cidades de Tubarão e Joinville, no mesmo Estado.

Através de sua obra, Dominikus dá início a uma importante tradição familiar dentro da construção religiosa – que já tinha no pai um construtor ligado ao mercado – e que hoje se encontra na terceira geração, destacando-se, naturalmente, a obra de Gottfried, que atingirá o auge produtivo e grande notoriedade nas décadas de 1960 e 1970. Recém-formado quando do projeto das obras brasileiras, sem, portanto, uma linguagem arquitetônica formalizada, vemos aqui cristalizada sobretudo a linguagem do primeiro.

Arquiteto e professor, Dominikus Böhm soma cerca de cinquenta e cinco projetos em sua obra religiosa, dentre eles alguns icônicos, como Christkönig (1926), em Bischofsheim e St. Josef (1929-1931) em Hindenburg, que serviram de inspiração a muitos arquitetos de sua geração. Sua obra se destaca especialmente nos anos 1920 e 1930, onde tem lugar as maiores ousadias e experimentações a que se permitiu, em que flerta com os elementos do espaço gótico, a opulência do românico, e o expressionismo. Em algumas circunstâncias seus projetos corporificam o *Stadtkrone* expressionista – coroamento da cidade, edifício que nasce arraigado ao solo e cuja força interna reverbera pela atmosfera (ver, a propósito, desenhos expressionistas de Bruno Taut, Hans Scharoun, irmãos Luckhardt), fundado no mito do cristal. Entretanto, justamente por permitir a presença de elementos da arquitetura tradicional de templos – como tetos abobadados, arcos ogivais– seu trabalho não recebe equivalente tratamento à obra daqueles ou de um Mendelsohn, por exemplo.

Antes de se locomover por ruidosas novidades, sua postura era muito mais silenciosa, baseada num amplo conhecimento do trabalho de seus predecessores e das tradições arquitetônicas - que diferenciava entre o bom e o ruim, não entre o novo e o velho – e permitia manter vivas certas tradições que julgava válidas e coerentes para o presente.

Sua obra dos anos 1920 e 1930 difere substancialmente do modernismo “heróico” que nos acostumamos a vislumbrar nos livros de história. Vale lembrar, porém, que a arquitetura que realizava representava a maioria dentro do cenário arquitetônico da época, muito mais do que os críticos e historiadores gostariam de admitir. Sua obra inclui-se junto a nomes como Hans Poelzig, Paul Bonatz e Fritz Höger,

---

5. Matriz de São Paulo Apóstolo: Blumenau, Santa Catarina, Brasil. Blumenau: [s.n.], 1963. No mesmo ano de 1953 é concedida a Dominikus Böhm a Medalha de Prata do Vaticano, pelo Papa Pio XII, por suas contribuições na Reforma Litúrgica.

os quais solicitavam grandes avanços técnicos e ousadias formais em suas obras, sem se descuidar, porém, de soluções mais tradicionais ou do uso de certas convenções arquitetônicas. Ainda assim, sua obra é essencialmente transgressora, usando a tradição a favor de uma linguagem totalmente nova e reformulada, no limite entre o moderno e o tradicional.

O mesmo pode ser dito a respeito da obra de Gottfried, que assim como o pai, pode ser considerado um *outsider* em relação à arquitetura de seu tempo. Não compartilhava o gosto pelo branco estéril e ortogonalidade da época,<sup>6</sup> fato expresso pelo simbolismo da Igreja Pilgrimage, em Neviges (1963-1972), onde o arquiteto “esculpe” o templo através do facetamento do concreto aparente, conferindo um caráter escultural à obra e exemplificando o tratamento cuidadoso entre luz e matéria, bastante característico do arquiteto. Já na Prefeitura em Bergisch Gladbach-Bensberg (1962-1967), uma das obras que o projetou internacionalmente, Böhm torna o volume paisagem, integrando o edifício ao relevo e ao contexto construído, perseguindo, em um prédio de grandes dimensões, a noção de unidade e robustez.

Laureado com o prêmio Pritzker de 1986, Gottfried inicia sua carreira no imediato pós-guerra como colaborador no escritório do pai, e toma parte na reconstrução alemã e na vultosa quantidade de projetos religiosos realizados nestes anos. Sua obra insere-se dentro da revisão dos postulados do Movimento Moderno, com uma busca exaustiva por uma maior expressividade em seus projetos, e encontrará no concreto aparente – mas não somente – com sua maleabilidade, seu peso e vigor construtivo, o material adequado à linguagem escultórica que predominará em suas proposições.

Assim como alguns contemporâneos seus, busca na arquitetura expressionista uma saída à rigidez do chamado Estilo Internacional. Em muitos trabalhos, a exemplo de Dominikus, mistura o espaço moderno e a busca pelo místico, através da combinação de várias referências formais e, principalmente, da ênfase na relação entre luz e matéria e consequente dramatização do espaço, importante característica do arquiteto, também reconhecida na obra paterna.

Embora os contextos bastante diversos em que se dão as obras de Dominikus e Gottfried Böhm, e a grande distância temporal que separa a maturidade projetual de cada um, é possível avistar em suas obras, em geral, até mesmo certa proximidade: enquanto na obra daquele notam-se laivos de expressionismo, alusões góticas e aspiração à monumentalidade típica dos anos 1920, de que compartilha arquitetos contemporâneos como Hans Poelzig, a obra de Gottfried Böhm sorverá da corrente Bruta-

6. VOIGT, Wolfgang (org.). Gottfried Böhm. Frankfurt: Jovis, 2008.

lista, já dentro das revisões por que passa o Movimento Moderno nestes anos, mas nela reencontra a mesma tendência ao vigor da massa construída, a certa monumentalidade e ao expressionismo (no caso alemão) já presente na obra do pai. Na prática, os resultados obtidos são bastante diversos, uma vez que Gottfried tende a realizar em sua arquitetura uma noção muito mais plástica, um espaço quase moldado, buscando ora mimetizar a paisagem, como em Bensberg, ora uma fluidez e dramaticidade espacial inusual, como em Neviges.

### **As igrejas de Blumenau e Brusque**

Apesar de algumas semelhanças serem passíveis de reconhecimento, os edifícios construídos nas cidades de Blumenau e Brusque remetem diretamente ao trabalho realizado por Dominikus ao longo de sua carreira. É notável o uso de elementos recorrentes em suas obras como arcos ogivais, rosáceas, paredes em arcadas e, sobretudo, o grande portal de acesso aos templos. Suas realizações no Brasil não são, ao certo, as mais eloqüentes de sua obra, mas refletem a arquitetura multifacetada deste grande mestre, com a colaboração de Gottfried, e ali mantém viva a ideia de uma arquitetura no limite entre a tradição e modernidade - uma tradição mais longínqua e duradoura da arquitetura de templos, como se a determinados elementos da tradição arquitetônica correspondessem certa atmosfera espiritual.

O edifício é sempre de uma presença contundente, pensado tanto para a cidade quanto em seu espaço interno. E o arquiteto se permite grande liberdade de movimento, o que faz com que cada projeto seja uma nova experiência, e dificilmente encontramos soluções iguais em projetos diferentes. Assim podem ser explicados também seus projetos brasileiros em Blumenau e Brusque, que fazem uso de referências bastante diversas entre si.

A Igreja Matriz de São Paulo Apóstolo, de Blumenau, e a Igreja São Luiz Gonzaga, de Brusque, possuem planta retangular, coberturas abobadadas e naves únicas divididas com esbeltos pilares internos, que sustentam as coberturas e fazem alusão à nave tripartida. Pedras originárias das redondezas foram incorporadas às obras, dosando características tradicionais, locais e inovadoras.

Nestes trabalhos, assim como em toda a obra de Dominikus Böhm, é recorrente a ideia de nave única, como algo proposto pelo Movimento da Reforma Litúrgica, que pedia pela simplificação nos rituais e na organização dos espaços, maior proximidade e participação do público (que não é mais tão somente o fiel-observador), com todos os espaços visíveis e, ao invés de várias naves, preferencialmente espa-

ços centrais, ou a basílica com amplo espaço central e reduzidas naves laterais.<sup>7</sup> Também o modo como o arquiteto utiliza a luz, enfocando o altar, o fez ser reconhecido dentro do movimento.



Fig. 01: Dominikus e Gottfried Böhm. Igreja São Paulo Apóstolo. Blumenau. 1955-1962. Fonte: arquivo dos autores.

Ambas as igrejas estão inseridas em áreas de topografia elevada, ressaltando a tendência à monumentalidade que assumem na escala urbana. Também externamente verifica-se a ideia de corpo único, com volumetria clara que se sobressai na paisagem.

Nestes edifícios os arquitetos tiram partido da expressão dos materiais, como o concreto aparente e a pedra, dando destaque à estrutura de pilares e abóbodas em concreto armado, além da valorização da textura dos materiais aliado à iluminação natural. Também fica clara a influência da obra perretiana, através da concepção da igreja basilical, os pilares pontuais demarcando a nave principal e as lajes levemente abobadadas, principalmente em Blumenau, concebida originalmente em concreto aparente, revelando forte correspondência com Notre-Dame du Raincy. Vale lembrar que Dominikus já utiliza o concreto aparente em seus projetos desde a década de 1920, bem antes, portanto, deste material ganhar importância dentro da construção religiosa, e da arquitetura em geral, principalmente a partir dos anos 1960.

7. VOIGT, Wolfgang; FLAGGE, Ingeborg (org.). Dominikus Böhm (1880-1955). op. cit, p. 13 e 14.



Fig. 02: Dominikus e Gottfried Böhm. Igreja São Paulo Apóstolo. Blumenau. 1955-1962.  
 Fonte: arquivo dos autores.

Embora a influência do mestre francês também seja notada na igreja de Brusque, ali os arquitetos utilizam uma gama de elementos muito mais variada. Fazem uso de um repertório formal composto por arcobotantes e contrafortes, grandes superfícies envidraçadas, marcação da iluminação natural rente à cobertura e, naturalmente, a ênfase na verticalidade da composição. Apesar da concepção volumétrica simples, o edifício ganha ares de corpo complexo e engenhoso, típico de uma catedral gótica, ao lançar para fora do prédio parte de sua estrutura à maneira de exoesqueleto. São referências comumente utilizadas nas obras de Dominikus, que ainda fazia uso de arcos ogivais – de preferência, na forma de múltiplos arcos como grandes portais de acesso –, paredes em arcada e rosácea – estes dois últimos utilizados em Blumenau. Aqui utiliza a parede em arcada para delimitar lateralmente a área do coro, à direita fazendo de fechamento externo com grandes vitrais que o iluminam abundantemente e, à esquerda, colocando-se como marcação vazada para o espaço do órgão.



Fig. 03: Dominikus e Gottfried Böhm. Igreja São Luiz Gonzaga. Brusque. 1955-1962.  
Fonte: arquivo dos autores.

Neste sentido, percebe-se que as duas igrejas apresentam princípios parecidos de iluminação: valendo-se de elementos vazados e de vitrais, os arquitetos pretendem criar uma atmosfera adequada ao templo a partir de recortes altos nas paredes laterais das edificações, envolvendo as coberturas com uma iluminação difusa e abundante. Cabe ressaltar que, no caso de Brusque, onde as naves secundárias possuem pé-direito mais baixo, o arquiteto alongou as abóbodas e criou uma espécie de prateleira de luz. O fechamento frontal, por sua vez, abriga elementos de iluminação em toda a sua extensão, destacando-se em Brusque os elementos de concreto vazados, que funcionam como brises difusores de luz, e em Blumenau os vitrais. As paredes que configuram o altar possuem tratamento diferenciado: embora nos dois casos verifique-se nesta região a maior abundância de luz, em Brusque há duas reentrâncias laterais que abrigam elementos de concreto vazados e vitrais, enquanto que em Blumenau as paredes laterais continuam no mesmo alinhamento, e permitem a entrada de luz ao serem revestidas com vitrais ao longo de toda a sua extensão. Neste caso, destaca-se a presença da rosácea com 8 metros de diâmetro, coroada com outras 20 rosáceas menores de 60 centímetros de diâmetro, representando os espinhos da coroa de Cristo.<sup>8</sup>

8. MORITZ, Ricardo Laube; SANTOS, César Floriano dos. *A presença do Arquiteto Alemão Gottfried Böhm no Brasil: Levantamento do Projeto das Igrejas São Luiz Gonzaga em Brusque e São Paulo Apóstolo em Blumenau*. Relatório Final da Pesquisa. Florianópolis: UFSC, 2012.



Fig. 04: Dominikus e Gottfried Böhm. Igreja São Luiz Gonzaga. Brusque. 1955-1962.  
Fonte: arquivo dos autores.

Típicos de seus trabalhos são o grande átrio e a escadaria que o precede, ambos tendo como ponto final a nave em grande altura, que se eleva muito acima do horizonte. A torre sineira também recebe destaque na composição: ela nunca é simples adendo ao corpo principal da igreja; tem igual importância, em volume, tratamento (ou que ganha status por sua localização privilegiada, no caso de Blumenau) ao do corpo do edifício. A torre em Blumenau e Brusque age como portal sagrado, que introduz os fieis ao espaço divino, um espaço outro, diferente do mundo externo. Juntamente com a escadaria, que lhe perpassa, age com uma preparação para a experiência daquele espaço.

Em Blumenau a torre se destaca do corpo da edificação, localizando-se em um nível intermediário entre a rua e a igreja, caracterizando um importante marco urbano localizado no ponto focal da rua XV de Novembro. Em Brusque ela se incorpora ao volume edificado, reafirmando a monumentalidade do edifício, ainda mais imponente que o de Blumenau. Outro instrumento utilizado para gerar este efeito são as escadarias de acesso, auxiliadas pelo sítio de implantação das igrejas: enquanto em Blumenau a torre enquadra a escadaria em uma perspectiva que revela, ao longo do percurso, a presença do templo, em Brusque é a própria edificação que estende seu pórtico sobre parte da escadaria, projetada em formato trapezoidal nos dois primeiros lances a fim de acentuar a noção de perspectiva ao longo dos vinte metros de desnível entre a rua e a edificação. Em ambos os casos a torre sineira atua como um grande portal, avistado de longe, que faz a transição entre o espaço sagrado e o profano. O conjunto

pórtico, átrio e escadaria evoca um ritual, mas que tem sobretudo uma dimensão urbana, agindo como marcos dentro da cidade, referência primeira para os edifícios que se querem monumento.

## **Bibliografia**

- BANHAM, R. **El Brutalismo en Arquitectura. Ética o Estética?** Barcelona: Editorial Gustavo Gili, S.A., 1966.
- CHAMPIGNEULLE, Bernard. **Perret**. Paris: Arts et Métiers Graphiques, 1959.
- DAUFENBACH, Karine. **A modernidade em Hans Broos**. Tese de Doutorado. São Paulo: FAUUSP, 2011.
- Matriz de São Paulo Apóstolo**: Blumenau, Santa Catarina, Brasil. Blumenau: [s.n], 1963.
- MORITZ, Ricardo Laube; SANTOS, César Floriano dos. **A presença do Arquiteto Alemão Gottfried Böhm no Brasil: Levantamento do Projeto das Igrejas São Luiz Gonzaga em Brusque e São Paulo Apóstolo em Blumenau**. Relatório Final da Pesquisa. Florianópolis: UFSC, 2012. 88 p.
- PEHNT, Wolfgang. **La Arquitectura Expresionista**. Barcelona: G. Gili, 1975.
- VOIGT, Wolfgang (org.). **Gottfried Böhm**. Frankfurt: Jovis, 2008.
- VOIGT, Wolfgang; FLAGGE, Ingeborg (org.). **Dominikus Böhm (1880-1955)**. Tübingen, Berlin: Ernst Wasmuth Verlage, 2005.

*Marcos Flavio Teitelroit Bueno<sup>1</sup>  
Silvio Belmonte de Abreu Filho<sup>2</sup>*

Carlos Alberto de Holanda Mendonça chegou a Porto Alegre logo após sua formatura na Faculdade Nacional de Arquitetura do Rio de Janeiro, ocorrida em setembro de 1946. Com o diploma da FNA, traz na bagagem seu aprendizado adquirido diretamente no nascedouro da arquitetura moderna da escola carioca, com Oscar Niemeyer, Lucio Costa, os irmãos Roberto e Sergio Bernardes como principais referências. Em solo gaúcho, trabalhou inicialmente como arquiteto na Secretaria de Obras Públicas projetando alguns edifícios públicos importantes, como o Mercado Público de Uruguaiana, o Grupo Escolar da Vila do IAPI e a Casa do Pequenino (este para cliente privado).

Em 1950 Mendonça associou-se à construtora Azevedo Bastian Castilhos (ABC), produzindo uma quantidade notável de projetos num período de aproximadamente quatro anos. Entre eles, podemos destacar alguns edifícios emblemáticos da introdução da arquitetura moderna em Porto Alegre, como o Edifício Santa Terezinha (1950, com referências à fachada do MES), a Residência Jorge Casado d'Azevedo (1950) e o Edifício Formac (1952), considerado um marco do processo de desenvolvimento e verticalização da capital gaúcha nos anos 50. Segue após em escritório próprio até a morte prematura em 1956, com participação em mais alguns projetos fundamentais da arquitetura moderna em Porto Alegre, como os edifícios Consórcio (1956) e Santa Cruz (1955-56), até hoje o edifício mais alto da cidade. Pelo pioneirismo e prestígio do diploma, é usualmente considerado um dos introdutores da arquitetura moderna brasileira no Rio Grande do Sul, e pela prática um dos responsáveis por sua difusão, inclusive e especialmente no interior do estado.

Em 1948 um incêndio causado por problemas na parte elétrica atingiu a antiga sede do Clube do Comércio de Erechim, um prédio de arquitetura eclética situado na esquina da Avenida Mauricio Cardoso com a Rua Nelson Ehlers, causando a destruição quase completa da edificação<sup>3</sup>. Para a construção de um novo prédio no mesmo terreno foi chamado o engenheiro Firmino Girardello, que acabava de retornar à cidade depois de concluir seu curso na Faculdade de Engenharia da UFRGS em Porto Alegre. Girardello, conhecedor da arquitetura que vinha sendo feita no centro do país, resolve chamar

1. Arquiteto, mestre pelo PROPAR/UFRGS.

2. Arquiteto, doutor pelo PROPAR/UFRGS, professor no PROPAR/UFRGS.

3. [www.clubedocomercio.com](http://www.clubedocomercio.com)

Holanda Mendonça para confeccionar o projeto<sup>4</sup>. Núcleo colonial projetado polarizando uma região de fronteira agrícola do norte gaúcho em processo de expansão, Erechim buscava se modernizar, e o empreendimento poderia servir de alavanca e símbolo para este objetivo estratégico. Assim, Holanda Mendonça foi chamado para criar uma edificação que demonstrasse, em tipologia e linguagem, sua filiação à arquitetura moderna feita na capital federal, inserindo Erechim na vanguarda. Ninguém mais indicado para a tarefa que um arquiteto formado no berço desta “nova” arquitetura.

O terreno, muito bem localizado, tinha frente para a Avenida Maurício Cardoso, principal avenida norte-sul do traçado projetado com referência no plano de Belo Horizonte, pouco acima do cruzamento das diagonais, ponto central da cidade. Inicialmente Mendonça lança um grande projeto ocupando todo o terreno de maior frente para a Rua Nelson Ehlers. Desta primeira proposta nenhum registro foi encontrado. Considerando as possibilidades financeiras do Clube, Girardello pede uma revisão do projeto onde se diminui o tamanho da edificação<sup>5</sup>. Artigo publicado no Jornal Correio do Povo de 04 de janeiro de 1950 mostra a foto de uma maquete do edifício<sup>6</sup>, com os três pavimentos e linguagem que persistiriam até sua construção. Já existia a resolução das fachadas como seriam no projeto efetivamente construído, porém na fachada oeste apenas com pares de brises horizontais, e na fachada leste sem a sacada/balcão. A base ganhava altura, com a inserção de uma sobreloja tornando a relação com o corpo do edifício, de apenas dois pavimentos, bem menos proporcional do que a obtida na solução final.

Vinculado ao nível da sobreloja, uma sacada solta “balançava” sobre o passeio da Avenida Maurício Cardoso, provavelmente ligada ao restaurante (o que eu não se pode afirmar por não se dispor da documentação de projeto desta proposta). No projeto definitivo, o elemento seria incorporado à fachada como um “balcão”, adquirindo uma aparência mais explicitamente inspirada na Obra do Berço, de Oscar Niemeyer.

O projeto definitivo data de junho de 1950, assinado por Mendonça e com desenhos de Raul Corrêa da Silva. No térreo o clube tem o acesso principal voltado para norte, pela Rua Nelson Ehlers. Logo, adentra-se em um salão principal que contém uma grande escada solta no espaço. Considerando a dimen-

---

4. Conforme entrevista concedida por Firmino Girardello à comissão organizadora do livro “Álbum Fotográfico da História de Erechim”, em 1992.

5. Idem.

6. Esta maquete foi feita por Percival José Gonzaga da Silva, que já havia trabalhado como desenhista pra Holanda Mendonça.

são da escada, o espaço do saguão parece reduzido, tornando o ambiente um tanto exíguo. No fundo do saguão existe um salão, servido de um pequeno banheiro, que não tem uso especificado no projeto. Este nível é tomado por lojas com acessos independentes e grandes vitrines voltados para a rua.

Com ligação direta para a Avenida Maurício Cardoso existe um bar/restaurante, que ocupa grande área da parte mais a sul do prédio. A cozinha se liga, através de uma escada, com o espaço de mesma função que serve o primeiro pavimento. Neste nível repete-se o espaço do saguão principal com a escada solta, tendo ao fundo uma pequena sala, banheiro masculino, e ao lado a porta da biblioteca. Em posição centralizada na edificação, uma circulação linear acessa o bar/restaurante exclusivo do clube, um salão de banquetes com sanitários particulares e a sala de jogos. A disposição desse pavimento parece um mal resolvido, sem uma sistemática clara de ocupação dos espaços e com algumas divisórias internas “discordantes” dos elementos compositivos das fachadas.

No segundo pavimento o salão principal tem ao fundo um grande banheiro feminino com chapelaria. À direita, uma grande abertura acessa o salão de festas que ocupa a maior parte da área do andar. A pista de dança e o palco em forma “ameboide” dominam o espaço como elementos hierárquicos dominantes. Os dois, aliados à estrutura em colunas isentas e divisórias em pilaretes e *brises* que circundam parte da pista de dança, num espaço de pé direito duplo com mezanino em formas curvas, deixam clara a filiação com a linguagem da escola carioca. A sacada/balcão que se abre para a rua está posicionada de forma a gerar um desequilíbrio no espaço aumentando seu aspecto dinâmico. Atrás do palco, uma escada liga o pequeno bar do salão de festas à cozinha, unificando o abastecimento de todos os bares e restaurantes da edificação.

A escada que liga ao nível do mezanino tem sua área diminuída e dá acesso ao último andar, que tem circulação em forma de mezanino assim como no salão de festas, duplicando a altura do espaço. Ao sul no mezanino encontra-se o acesso a um apartamento com sala de forma inusitada devido a sua divisória sinuosa, que provavelmente seria destinado ao zelador.

A composição é compacta, obtida em volume único com um poço de iluminação e ventilação junto à divisa sul. Elementos de vinculação carioca determinam o tratamento do prédio, como demonstra sua base recuada deixando à mostra a primeira fileira de colunas. Este recuo não chega a configurar um pilotis, nem mesmo um passeio coberto, mas uma colunata alta que confere alguma leveza ao térreo diminuindo o peso da solução compacta. A fachada norte é composta de uma grelha de alvéolos em

proporção vertical, acoplada ao volume único do edifício. A aplicação nos alvéolos de par de brises horizontais nos últimos pavimentos, e trio no primeiro, deixa claro que a solução “bebe” no projeto do Ministério da Educação e Saúde (1936), de Lucio Costa e equipe.

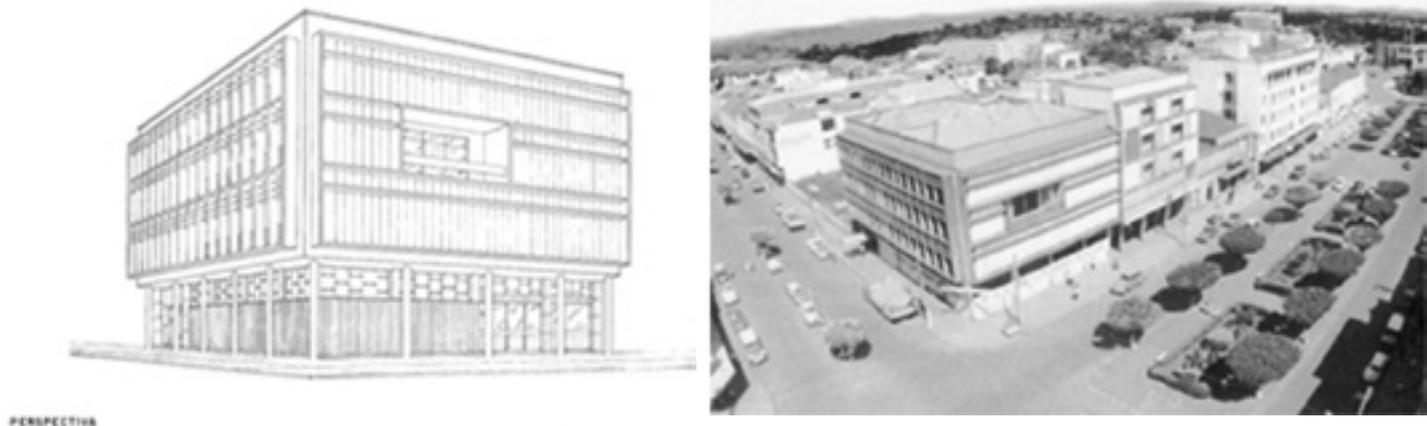


Fig. 01: Clube do Comércio, perspectiva do projeto e foto em julho de 1960, Erechim.  
Fonte: Arquivo da Construtora Gaúcha.

A fachada leste é composta em faixas de brises verticais que dominam quase toda sua superfície, rompidas apenas pela sacada/balcão do salão de festas que se abre para a Avenida, com inspiração clara na Obra do Berço (1936), de Oscar Niemeyer. Mais uma vez a idéia da laje plana e do balanço liberando a fachada remete aos cinco pontos da arquitetura moderna corbusiana e ao sistema “dom-ino”. Mesmo com a precariedade da mão de obra local e a baixa qualidade das técnicas de construção disponíveis em Erechim na época, Girardello e sua construtora conseguiram executar de maneira digna o projeto de Mendonça.

O projeto foi reverenciado e sua construção acompanhada com entusiasmo na cidade e no Estado, como demonstra o artigo publicado no jornal Correio do Povo de quatro de janeiro de 1950, com o título de “Renovação da Arquitetura Rio-grandense”<sup>7</sup>, portanto antes do projeto definitivo do clube. A reportagem é ilustrada com a fotografia da maquete de Percival José Gonzaga, que anos antes tinha feito os desenhos para a Casa do Pequenino. Como vimos, o projeto representado na maquete é um tanto diferente do projeto que seria efetivamente construído, mas já é apontado como um marco na

7. Jornal Correio do Povo, quarta-feira, quatro de janeiro de 1950.

renovação da arquitetura gaúcha, e da difusão da arquitetura moderna então hegemônica no centro do país.

Na época em que foi oferecido o projeto do Clube do Comércio a Girardello, o engenheiro propôs à diretoria do Clube Atlântico, outra agremiação importante da cidade, que abandonasse o projeto proposto para a sua sede, numa linguagem que carregava uma modernidade bem menos ousada tendendo ao expressionismo com algo *Art Déco*, e investisse num projeto similar ao projeto de Mendonça. A diretoria não aceitou a sugestão, o que futuramente seria lamentado devido ao grande sucesso do projeto do arquiteto da capital<sup>8</sup>.



Fig. 0 2: Clube do Comércio, estado atual.  
Fotos: Marcos Flávio Teitelroit Bueno.

O prédio só foi inaugurado em 1957<sup>9</sup>, um ano após o falecimento de Holanda Mendonça, e com o passar do tempo foi sofrendo alterações. As principais foram a supressão da sacada/balcão, a mudança na pintura do prédio (utilizando dois tons de azul), o fechamento total do salão de festas por motivos acústicos, e uma ampliação que estendeu o prédio ao longo da Rua Nelson Ehlers, utilizando a mesma modenatura da fachada norte e tornando a composição mais horizontalizada. Hoje, o edifício se encontra em estado razoável de conservação apesar das reformas, da pintura azul, e das placas de propaganda do térreo, tão mal colocadas que fazem com que a percepção do *pilotis*, que conferia leveza ao edifício, se perca quase completamente. Apesar das mudanças, o prédio do Clube do Comércio ainda

8. Conforme entrevista concedida por Firmino Girardello à comissão organizadora do livro “Álbum Fotográfico da História de Erechim”, em 1992.

9. [www.clubedocomercio.com](http://www.clubedocomercio.com)

consegue se destacar na morfologia urbana do centro de Erechim, como uma proposta diferenciada de arquitetura moderna brasileira que ainda demonstra sua vinculação à chamada “escola carioca” e sua qualidade de linguagem.

A repercussão do projeto do Clube do Comércio de Erechim foi tanta, que alguns anos depois Holanda Mendonça foi chamado pelo Dr. Zanin para mais um encargo na cidade. Data de outubro de 1953 o projeto para o Edifício Zanin, situado num lote exatamente ao lado do clube, na Avenida Maurício Cardoso. A construção ficou a cargo do engenheiro Firmino Girardello através da Construtora Gaúcha, que haviam solicitado projeto do clube três anos antes. O terreno era de frente pequena e grande profundidade, nos moldes daqueles que Mendonça já estava acostumado a trabalhar em Porto Alegre. O programa de uso misto previa a construção de um pequeno edifício de apartamentos com lojas no térreo e uma grande sala de cinema.

Na proposta de Mendonça, um térreo recuado deixava à mostra a linha frontal de colunas criando um passeio resguardado para aqueles que se aproximavam do edifício. Os três vãos gerados pelas quatro colunas determinavam as frentes de duas lojas nas extremidades e o grande acesso centralizado. A loja mais a norte era pequena em comparação com a locada a sul, porém as duas tinham, através de escada helicoidal, acesso a uma área considerável de sobreloja servida de sanitário. O vão central entre as lojas era um espaço amplo e aberto, onde a bilheteria conformava uma ilha com atendimento nos dois lados. Atrás dela, o *Foyer* tinha a norte um canteiro curvado que conformava um banco e direcionava à passagem de saída lateral do cinema. Na frente, uma larga escada enquadrada por duas colunas que “descansavam” em canteiros, vencia um metro de desnível para a entrada do cinema. Dividindo este espaço transversalmente, uma divisória em tijolo de vidro criava um espaço que, a norte, tinha o arranque de uma escada em “L”, servindo de acesso à plateia superior e aos apartamentos dos andares acima.

Ultrapassando as grandes portas que se abriam na parede de vidro se chegava à sala de espera, organizada por quatro colunas dispostas regularmente, tendo ao fundo uma divisória curva na qual um pequeno lago com bordas revestidas em pedra cobria a base. Nas laterais espaços de espera se configuravam com bancos ao longo das paredes. Por essas laterais podia-se acessar a grande sala do cinema que ao todo, contando a plateia superior, tinha capacidade para pouco mais de mil pessoas. A sala era bastante alongada e tinha fosso para orquestra e palco, com três camarins ao fundo. Apresentava conformação de teatro, inclusive com um considerável urdimento. As características deste pavimento nos

possibilitam facilmente perceber a importância pública da edificação e a confiança que os empreendedores tiveram na figura do arquiteto, na esperança de que ele provesse à cidade mais um equipamento irradiador da aura de modernidade que a cidade almejava.

No segundo pavimento uma área de distribuição dá acesso aos sanitários divididos por sexo, à plateia superior e, subindo uma escada na parte norte, aos apartamentos acima. No terceiro pavimento a saída da escada é franca com a entrada de um apartamento que domina toda a faixa leste da edificação. Com vestíbulo, sala de jantar e áreas de serviço voltadas para um poço de ventilação, seus três quartos e sala de estar vinculam-se a uma grande sacada na frente oeste que ocupa toda a fachada. Na faixa leste uma sala alongada serve de depósito de filmes, de onde parte a escada para a cabine de projeção que ocupa espaço no nível acima.

Subindo pela escada principal os apartamentos acima têm suas portas de entrada vinculadas a um corredor posicionado transversalmente ao lote. Quatro apartamentos duplex são dispostos nos quadrantes de uma planta que tende a uma configuração quadrada. Nesse nível os apartamentos são servidos de vestíbulo e depósito, e cozinha e sala que, nas unidades vinculadas à avenida, são contemplados com uma grande sacada que domina toda a frente da edificação. Os apartamentos de fundos têm os mesmos ambientes, porém as sacadas acabam se transformando em terraços com iluminação bastante prejudicada pela proximidade com a caixa da plateia superior do cinema. As cozinhas destas unidades são ventiladas e iluminadas por um poço centralizado que serve também o corredor social do prédio. No vestíbulo de entrada acontecem as escadas que levam ao segundo andar dos apartamentos, chegando num espaço de distribuição que já liga aos quartos posicionados em fita ao longo das fachadas leste e oeste. Os banheiros são agrupados mais no centro da planta, em torno do poço que proporciona a ventilação.

Quando pensamos em apartamentos duplex dentro da arquitetura moderna é difícil não lembrar as unidades de habitação da *Unité* de Marselha<sup>10</sup>, de Le Corbusier, porém a compartimentação e a distribuição em planta um tanto confusa dos apartamentos do Edifício Zanin se afastam daquela proposta, quase que a antagonizando. A experiência espacial dos apartamentos duplex sobrepostos e acoplados das *Unités* não parece ser a base para o projeto de Mendonça. Aqui o modo de vida mais tradicional ainda se mostra dominante, e os apartamentos duplex tentam reproduzir o sobrado geminado ou em

10. Para mais informações sobre a unidade de Marselha ver LE CORBUSIER. "Oeuvre Complète: 1946 – 1952". Zurich: Editions Girsberger Zürich, v.7, 1953. Para Firminy-Vert ver LE CORBUSIER. "Oeuvre Complète: 1965-1969". Zurich: Editions Girsberger Zürich, v. 7, 1970.

fita recorrentes no espaço urbano brasileiro na primeira metade do século XX, não permitindo uma exploração arquitetônica ou espacial mais renovadora. Na realidade, nem mesmo sabemos se o próprio arquiteto estava familiarizado ou almejasse tal exploração em Erechim.

Externamente, o edifício se apresenta basicamente como um pequeno prédio de volumetria simples e fachadas sóbrias que não demonstra a potência de sua grande sala de cinema. O chamamento ao espetáculo se dá na medida em que o usuário transpassa o térreo poroso e convidativo e ingressa num cenário novo, bastante rico e instigante. A *promenade* arquitetônica é também aqui uma referência no tratamento dos espaços comuns, guiando os usuários de forma didática na descoberta dos ambientes e no encaminhamento ao salão principal.

A fachada simétrica e homogênea é composta por uma retícula regular, uma grelha de grandes alvéolos sobreposta a uma superfície onde as sacadas predominam. Como a modulação da grelha não guarda relação com a estrutura ou a distribuição interna dos espaços, a utilização das sacadas toma o papel de elemento chave de transição que permite o tratamento homogêneo. Encerrados nos alvéolos, conjuntos de *brises* metálicos móveis em chapa curvada protegem as sacadas da insolação oeste. Estes *brises* dominavam completamente a fachada no projeto original. Na execução, entretanto, optou-se por duas faixas onde eles ocupassem apenas a porção superior do alvéolo, liberando totalmente a visual das sacadas para a avenida nestes trechos.

A referência à linguagem da moderna escola carioca está claramente presente em alguns princípios compositivos, no uso e tratamento dos elementos de arquitetura, especialmente grelha e *brises*, e na resolução dos ambientes propostos por Mendonça. Ainda que a planta dos apartamentos se apresente de forma bastante conservadora e compartimentada, em alguns momentos, como nas sacadas e nos espaços de entrada do térreo, a independência da estrutura se mostra como elemento formal importante na composição e organização dos espaços. Além disso, algumas semelhanças com outros projetos merecem ser mencionadas, como a relação programática e compositiva com a proposta de Niemeyer para o jornal Tribuna Popular, de 1945, e com o tratamento em *brises* do projeto para a sede do Instituto de Previdência do Estado, projetado pelo mesmo Niemeyer para Porto Alegre em 1942, e não construído. O próprio Holanda Mendonça, à época do projeto para o Edifício Zanin (1953), já tinha utilizado o tratamento de alvéolos de fachada com brises verticais no segundo pavimento do projeto para a Residência Jorge Casado d'Azevedo em Porto Alegre, de 1950-51.



Fig. 03: Edifício Zanin, Carlos Alberto de Holanda Mendonça, 1953.  
Foto: Marcos Flávio Teitelroit Bueno.

Mesmo com as limitações econômicas e técnicas inerentes à construção civil numa cidade do interior do estado do Rio Grande do Sul durante o início da década de 1950, o prédio respondeu de forma bastante satisfatória aos anseios do cliente e da população de Erechim na busca de uma arquitetura inovadora, que buscava colaborar na transformação da imagem provinciana da cidade a simbolizar um novo espírito de progresso e modernidade.

Os dois projetos representaram uma abertura significativa no interior do estado para a arquitetura moderna brasileira da linha carioca, possibilitando a divulgação e aceitação da linguagem e de suas características inovadoras e “revolucionárias” mesmo em situações urbanas acanhadas e provincianas. A partir deles, diversos empreendimentos foram planejados e construídos em outras cidades médias do interior do estado, como Passo Fundo, Caxias do Sul, Bagé e Santa Maria, muito em função do sucesso gerado pela imagem de modernidade transmitida pelas edificações de Mendonça. Até hoje o Clube do Comércio de Erechim é festejado como “o primeiro edifício moderno do interior do estado”, ainda que saibamos que tanto o projeto como a construção do Mercado Público de Uruguaiana, do mesmo Mendonça, são de data anterior.

Ao projetar em Erechim, Mendonça tinha pouco mais de três anos de formado, mas estava familiarizado e já manipulava com destreza o repertório de formas da arquitetura moderna brasileira, difundindo-a pelo interior. No Clube do Comércio, o tema da grelha de alvéolos verticais com brises incorporados do MES era utilizado antes mesmo de Porto Alegre; no Edifício Zanin, o tema dos brises verticais metálicos móveis era usado simultaneamente à capital. Na historiografia, é normalmente ressaltado o trabalho seminal dos mestres (Lucio Costa, Niemeyer, Reidy, os irmãos Roberto), o papel exemplar de seus projetos na divulgação da arquitetura moderna, e a sua apropriação e difusão através das revistas, da academia (os Cursos de Arquitetura) e das instituições profissionais (os IABs). Aqui trazemos à luz a importância da prática profissional de arquitetos pioneiros<sup>11</sup>, formados pela ENBA e depois pela FNA, que de forma isolada ou desarticulada, e a partir de leituras muitas vezes ingênuas de seus fundamentos e repertório formal, vão levar a arquitetura moderna brasileira às capitais regionais e ao interior, contribuindo para que, ao final dos anos 50, ela já estivesse claramente hegemônica em todo o país.

## Referencias Bibliográficas

ABREU FILHO, Silvio B. de; LUCCAS, Luis H. Haas A falta que ela nos faz: reflexões sobre a perda da arquitetura moderna em Porto Alegre. ARQtexto 3-4, 2003.

BASTOS, Maria Alice J.; ZEIN, Ruth V. Brasil: arquiteturas após 1950. São Paulo: Perspectiva, 2010.

BUENO, Marcos Favio Teitelroit. A obra do arquiteto Carlos Alberto de Holanda Mendonça. Dissertação de Mestrado. Porto Alegre: PROPAR/UFRGS, 2012.

CECHET, Rosane Maria e outros. Álbum Fotográfico da História de Erechim. Erechim: EDELBRA, 2000.

LE CORBUSIER. Oeuvre Complète: 1946-1952. Zurich: Girseberger, V.7, 1953.

SEGAWA, Hugo. Arquiteturas no Brasil: 1900-1990. São Paulo: EdUSP, 1997.

XAVIER, Alberto; MIZOGUCHI, Ivan. Arquitetura Moderna em Porto Alegre. São Paulo: Pini, 1987.

11. Segawa os trata como “arquitetos peregrinos, nômades, migrantes” no capítulo “A Afirmação de uma Hegemonia” do livro *Arquiteturas no Brasil: 1900-1990* (SEGAWA, 1999, p. 129-157).

*Michelle Schneider Santos<sup>1</sup>*

## **Introdução**

A década de 1960 foi de importantes transformações no cenário arquitetônico paranaense, tanto na capital, Curitiba, quanto em cidades de menor porte. Um dos principais fatores desta mudança foi a atuação de arquitetos migrantes, principalmente de formação paulista, como os arquitetos Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi, estabelecidos em Curitiba a partir de 1962, e Roberto Gandolfi<sup>2</sup>, em 1964. Além da atuação no desenvolvimento urbano de Curitiba, o escritório Forte Gandolfi projetou e executou grandes obras na cidade, e fora dela, durante este período, como é o caso da sede a Petrobrás no Rio de Janeiro, em 1967-68, do Instituto da Previdência do Estado (IPE) em Curitiba, em 1967, e a sede do Banco do Brasil em Caxias do Sul (1970). O presente artigo trata de analisar uma obra de importância elementar quanto sua atuação em cidades não metropolitanas: a residência Guido Weber em Caiobá, litoral paranaense, de 1965.

A projeção do escritório Forte Gandolfi se deu a partir da vitória no concurso do Clube Santa Mônica em Curitiba, em 1962. Esta conquista foi muito importante para os arquitetos que a partir dali começaram a ter uma “clientela” fiel, imbuída pela imagem que o então presidente do clube havia feito dos responsáveis pelo projeto vencedor: “melhores arquitetos do mundo”. Os arquitetos passaram a ter contato com pessoas importantes da sociedade curitibana, e que faziam parte do quadro de associados do clube, como Mário Petrelli, Erley Volpi e Guido Weber. Jovens e aptos a manipular um arsenal de concepções ainda inéditas na cidade, estes arquitetos advindos de São Paulo marcariam a arquitetura paranaense com projetos para edifícios residenciais, edifícios públicos e várias residências; estas que foram seu principal cartão de visita, pois nelas puderam concentrar todo o seu conhecimento e sua criatividade.

A crescente aceitação pelo concreto armado como solução construtiva para as obras destes arquitetos era evidente e não foi diferente para a casa de veraneio do engenheiro Guido Weber e Edi Henges, já clientes do escritório. A residência é analisada a partir das suas principais características tectônicas,

---

1. Arquiteta e doutoranda pela Universidade Presbiteriana Mackenzie.

2. O escritório Forte Gandolfi foi fundado em 1962, por Luiz Forte Netto, José Maria Gandolfi e Francisco Moreira – colegas da Universidade Mackenzie. Francisco Moreira permaneceu até 1964, quando Roberto Luis Gandolfi passou a integrar o escritório. Muitos estudantes e arquitetos colaboraram com o escritório como Joel Ramalho Jr., Lubomir Fiscinski Dunin, Vicente de Castro, Abraão Assad, Orlando Busarello e Dilva Busarello.

compositivas e simbólico-conceituais, principalmente as relacionadas ao Brutalismo Paulista – considerando-se que a formação dos arquitetos, na Universidade Mackenzie, esteve imersa em questões relacionadas a essa tendência.

### **Precedentes Modernos em Caiobá**

Nos anos 1950, e início de 1960, alguns arquitetos paulistas se fizeram presente no Paraná como Oswaldo Arthur Bratke, com o projeto das residências para as famílias Kopp (1963) e Maia (1961) e também Adolf Franz Heep, alemão radicado em São Paulo, que participou com o arquiteto Elgson Ribeiro Gomes, dos projetos para a sede do antigo IPASE (1953) e do conjunto residencial MAPI (1957).

Franz Heep se naturalizou brasileiro e trabalhou com Jacques Pilon em São Paulo, antes de montar seu próprio atelier. Por meio do contato com a Universidade Mackenzie, onde Heep lecionava a disciplina de Composição, Elgson Ribeiro Gomes teve a oportunidade de manter longas conversas com Heep e de colaborar em projetos de grandes edifícios, principalmente advindos de concursos fechados. A colaboração de Elgson com Heep durou quase dez anos (1950-1959), tendo executado, entre outras obras, o Parque Balneário MAPI em Caiobá, Paraná.

Caiobá é um balneário pertencente ao município de Matinhos, onde muitos curitibanos possuem suas casas de praia. A proximidade com a capital e o clima ameno, com uma vasta extensão de praia, atraiu inúmeras pessoas à cidade, que se tornou a mais requisitada dentre as praias paranaenses entre as décadas 1960 a 1990.

O conjunto do MAPI é composto por dois edifícios altos em lâmina e de um mais baixo, de dois pavimentos com planta triangular, onde se localizam o restaurante e setor administrativo. Segundo Salvador Gnoato, o conjunto faz contraponto à paisagem natural do morro e da praia devido à sua disposição estratégica, o que o transformou em ponto de referência para o balneário.<sup>3</sup> O programa original era uma proposta de flats, cujas unidades seriam utilizadas durante o período de férias. Para isso, foram desenvolvidas unidades habitacionais com dimensões mínimas, proposta seguramente influenciada pelas experiências alemãs, como as de Ernst May, às quais Heep pode conhecer enquanto funcionário do Departamento Municipal de Construções em Frankfurt.

3. GNOATO, Luis Salvador. 2009. p. 91.

Em 1965, Elgson desenvolveu outro projeto para esse balneário, tendo a capela como destaque no conjunto arquitetônico. O trabalho de Elgson representava, naquele momento, o ideário modernista ocorrido nos anos 1940 e 1950, dentro de um contexto cultural, nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo. Sua arquitetura é produto de um processo rigoroso de concepção e planejamento, onde os aspectos formais se adequam aos funcionais, como o tratamento frequentemente dado às esquadrias e elementos de proteção solar.

Assim como Elgson, os arquitetos José Maria Gandolfi e Luiz Forte Netto estudaram na Universidade Mackenzie e trabalharam em São Paulo, onde puderam ter contato com importantes personagens da arquitetura paulista como Pedro Paulo de Melo Saraiva, Carlos Millan, Jorge Wilhelm e Fábio Penteado. Segundo Fernando Mendonça, os arquitetos discutiam a arquitetura em paralelo, influenciados pelos grandes mestres da arquitetura moderna brasileira e por seus manifestos marcantes como os de Lucio Costa (*Razões da Nova Arquitetura*, 1934) e de Vilanova Artigas (*Caminhos da Arquitetura Moderna*, 1952).<sup>4</sup> Gandolfi e Forte Netto também buscavam referências precedentes na sua produção, em especial as de tendência brutalista.<sup>5</sup>

A menção ao arquiteto João Batista Vilanova Artigas como protagonista do Brutalismo Paulista, principalmente a partir de 1960, é frequente em publicações especializadas<sup>6</sup>. Embora não pertença diretamente ao grupo de arquitetos precursores desta arquitetura no Paraná, Artigas foi um importante personagem no seu cenário arquitetônico, principalmente em Curitiba, Londrina e, pontualmente, em Caiobá. Em 1961, Artigas projetou em Caiobá uma casa de praia para seu irmão Giocondo Vilanova Artigas. Seu interesse pelo concreto armado e pela “honestidade” dos materiais é empírico, buscando o viés organicista wrightiano. Nesta obra aparece a laje nervurada em concreto armado apoiada sobre pilares de Peroba Rosa, sob a forma de troncos roliços; técnica utilizada posteriormente na casa Elza Berquó (1967), em São Paulo. Segundo Paulo Pacheco, são poucas as informações que se tem desta casa - demolida em meados da década de 1980. A casa organiza-se em três setores, transversais e paralelos: no primeiro, junto ao acesso, ocorre o abrigo de veículos e a área de serviço, cozinha e apoio; no meio

---

4. In: Fernando de M. *Pedro Paulo de Melo Saraiva: 50 Anos de Arquitetura*. São Paulo: FAU-MACK, 2006. p. 13.

5. É possível designar como brutalista a arquitetura paulista enquanto tendência que se compraz em ser reconhecida por seu discurso ético ou como um estilo arquitetônico inserido no marco da arquitetura moderna, se suas características formais, materiais e construtivas são compartilhadas por essa arquitetura paulista. ZEIN, Ruth V. 2005. p. 25.

6. Como apontam SEGAWA, 1999. p. 113; BASTOS [Maria Alice], 2003, p. 10; e ZEIN, 2005, p. 43.

está o pátio interno ajardinado e a sala social para dois ambientes (refeições e estar); o terceiro setor é contíguo ao jardim dos fundos e onde estão os quartos e uma varanda coberta, pela qual os ambientes se comunicam.

A casa de Caiobá pode ser entendida como um protótipo da casa Elza Berquó, a qual Artigas declara<sup>7</sup> que ser seu projeto ‘pop’, meio irônico, onde troncos de árvores apóiam toda a estrutura de concreto da cobertura plana e demonstram o avanço técnico da época.

Anos mais tarde, em 1964, os arquitetos do escritório Forte Gandolfi também projetaram uma residência em Caiobá: a casa Erley Volpi. Esta residência, de aproximadamente 330 metros quadrados, é a precursora quanto sua atuação no balneário. Trata-se de uma edificação térrea, implantada transversalmente ao lote, encostada em ambas as divisas laterais. O aproveitamento do leve declive serviu para a criação de uma varanda de frente para o mar. A planta alongada possui separação do setor íntimo do setor de serviço conformada pelo amplo espaço de sala (estar/ jantar). Dois volumes, com cantos arredondados, são extraídos do plano frontal: um volume para o lavabo e um volume para despensa/ instalação sanitária. A cobertura plana com vigas em concreto armado aparece em balanço, sobreposta ao plano transparente das fachadas Noroeste/ Sudeste.

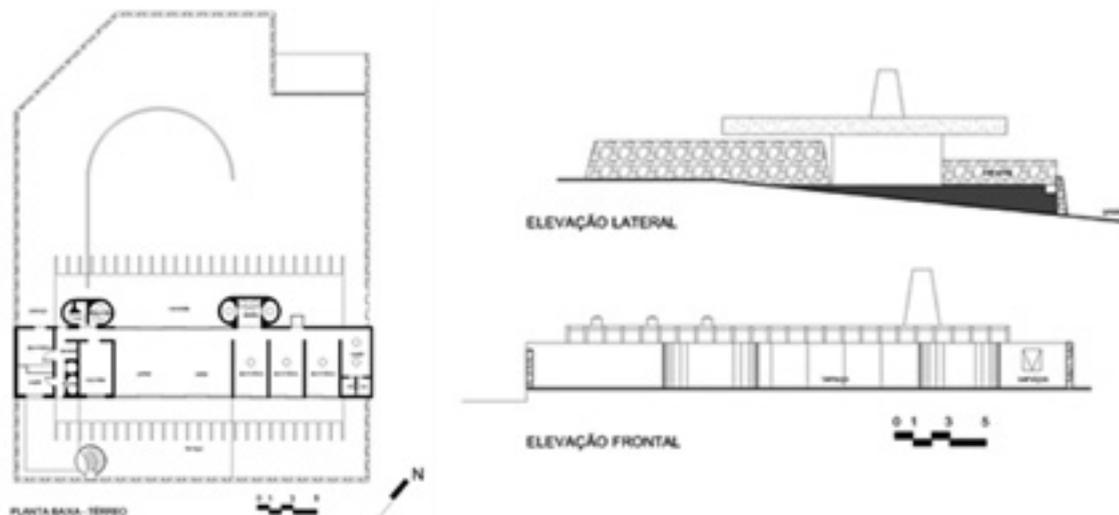


Fig.01: Residência Erley Volpi, Caiobá (1964). Fonte: redesenho da autora, 2010.

7. “Com Wright entrei no mundo moderno: ver como é que precisava ser leal e honesto em relação à humanidade em seu conjunto. [...] o respeito à natureza do material, a procura da cor tal como ela é na natureza.” ARTIGAS, João B. Vilanova.1997. p.20.

A opção pelo uso de vigas-calha e lanternins para iluminação zenital e a caixa d'água em formato tronco-cônico demonstra o interesse dos arquitetos no desenvolvimento e releitura das características do Brutalismo Paulista, onde freqüentemente havia a inserção de elementos complementares de caráter funcional-decorativo como gárgulas, buzínates, vigas-calha, canhões de luz, etc, realizados quase sempre em concreto aparente. Estes recursos também foram usados em outros projetos do grupo, como na residência de Jacks Zitronenblatt, em Curitiba, projetada em 1965.

A extensão da cobertura proporcionada por vigas transversais, geralmente em concreto aparente, é comum nos projetos destes arquitetos. Este recurso permite que balanços acentuados junto ao hall de acesso, ou à área social da casa, estabelecessem uma ampla varanda junto às áreas de lazer, ou à praia (no caso da residência Volpi). A preferência pela solução de teto homogêneo bilateral, sobreposto de maneira independente à estrutura inferior, é uma característica recorrente, como no caso da residência Guido Weber em Curitiba, e também no projeto para Caiobá.

Este projeto serviu de base para a experimentação, em residências, da composição alongada com volumes (ambientes) extraídos do corpo principal; solução já utilizada no Clube Santa Mônica (1962) em Curitiba, e posteriormente no projeto para o IPE (1967), também na capital.

### **Residência Guido Weber em Caiobá**

Após cinco anos em Curitiba, aproximadamente, Luiz Forte Netto já havia realizado inúmeros contatos, em grande parte com a elite curitibana, e o escritório Forte Gandolfi, já com o arquiteto Roberto Luis Gandolfi como integrante, havia conquistado uma clientela fiel. É o caso do engenheiro civil Guido Weber, quem já havia contratado os arquitetos Forte Netto e Gandolfi para projetarem sua moradia em Curitiba e que reiteraram sua satisfação em tê-los como projetistas de sua nova casa de praia.

Em 1965, o balneário de Caiobá não era ainda tão povoado e emanava tranquilidade. Em um ponto estratégico da ponta da praia, no Morro do Boi, entre a praia mansa e o centro, está assentada a residência Guido Weber. Uma pequena porção do território litorâneo com grande conformação rochosa, com acesso por uma única ruela estreita.

O programa simples previa suíte para o casal e “demi-suite” para os filhos, quarto de hóspedes, dependências de serviço (cozinha e área de serviço), salas de estar e jantar integradas. A setorização da

residência está atrelada a definição dos fechamentos: o setor íntimo e de serviço permanece oculto pela porção opaca com fechamento de lambri duplo de madeira escura, e o setor social está localizado na fachada oeste e com a vista panorâmica para o mar, com fechamento envidraçado e esquadrias em madeira com pintura branca.

A casa eleva-se como um platô, conformando dois pavimentos. A garagem, depósito e dormitório de empregada, assim como o acesso principal da casa localizam-se no pavimento térreo que dá para a pequena via. O acesso é realizado por uma escada metálica com três lances, que liga o pavimento da garagem com o superior. Esta escada aproveita o vão entre as pedras e torna o percurso mais integrado ao local, em virtude da dificuldade em se modificar o terreno original. A área total aproximada construída é de 395,00 m<sup>2</sup>.



Fig. 02: Planta baixa do pavimento térreo da Residência Guido Weber, Caiobá. (1965).  
Fonte: redesenho da autora, 2010.

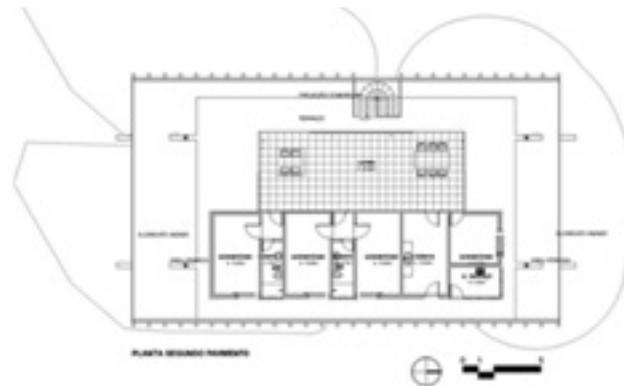


Fig.03: Planta baixa do pavimento superior da Residência Guido Weber, Caiobá. (1965).  
Fonte: redesenho da autora, 2010.

A estrutura da residência Guido Weber é similar às residências precedentes, já citadas neste artigo, e é constituída de uma laje-base, de 27 metros por 15 metros apoiada em seis grandes pilares incrustados nas rochas. A diferença está nos dois grandes pórticos que suspendem a laje de cobertura do pavimento superior. A cobertura é composta de vigas-calha transversais que se encontra em balanço bilateral sobre o fechamento da edificação. Este recurso possibilita a plena circulação perimetral da casa, com acesso alternativo aos dormitórios, e proporciona uma grande área de terraço coberto; como um mirante. Como explicado anteriormente, as grandes aberturas protegidas por balanços resultantes da extensão das lajes da cobertura, com ou sem auxílio de platibandas, são recursos comuns nos projetos destes arquitetos.

Quanto à composição, a busca pela horizontalidade é evidente e a plasticidade dos pórticos de concreto aparente torna-se a hierarquia do conjunto. Ao tocar o chão, o apoio dos pórticos tem um recorte, digno do lema de Artigas “Há de se fazer cantar os pontos de apoio”. A seção de apoio torna-se mais esbelta e proporciona leveza ao toque da estrutura vertical com o plano horizontal. A permeabilidade espacial proporcionada pela ausência de outros pilares complementares é importante visto que a intenção dos arquitetos era a de criar um vão livre integrado à paisagem litorânea.

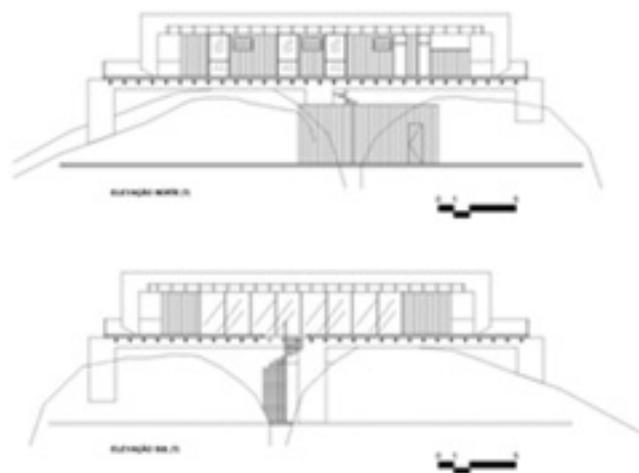


Fig. 04: Elevação Leste/ Elevação Oeste. Fonte: desenho da autora sobre projeto original



Fig. 05: Vista exterior da casa sobre as rochas/ Vista do balanço lateral (fachada Oeste).  
Fonte: arquivo Forte Netto.

Os revestimentos são preservados, preferencialmente, ao natural, caso do revestimento de quartzito em caco no piso, do lambri nas paredes e do forro de madeira. A coexistência entre materiais como vidro, concreto, madeira e pedra é resultado de um estudo aprofundado de composição das superfícies que valoriza a rugosidade da textura obtida na manufatura dos materiais. Embora o emprego do concreto aparente também seja uma preferência, neste caso as superfícies de concreto foram pintadas de branco, em virtude, talvez, do contraste que esta edificação tenha no entorno e/ou da sua localização - defronte à praia e diariamente sujeita ao desgaste do material pela maresia.

A opção pela suspensão da laje de cobertura é frequente na produção de Forte e Gandolfi, mas esta é a primeira residência a contemplar a tipologia de pórtico rígido. Este recurso estrutural já havia sido estudado por Forte Netto, José Maria Gandolfi e Francisco Moreira para o projeto da primeira proposta do Clube Santa Mônica, objeto de concurso fechado em 1962 no qual o grupo foi vencedor. A estrutura uniforme era definida por dezessete pórticos paralelos que conformavam o monobloco com dimensão longitudinal de 136 metros, com entrecolúnio de 8 metros, e que sustentariam um grande prisma elevado onde se concentrariam as atividades internas propostas para o clube.

A adoção deste partido também pode ser uma referência à solução adotada por Vilanova Artigas e Carlos Cascaldi para o Ginásio Estadual de Guarulhos (1960-62), onde a cobertura plana é suspensa por

pilares com desenho variado, conforme sua posição relativa ao eixo transversal e conforme o ritmo<sup>8</sup> da estrutura. A similitude com o projeto de Forte e Gandolfi aparece nos apoios periféricos do Ginásio de Guarulhos, os quais têm sua área de base reduzida em relação à parte superior. Esta solução delinea a transferência de carga recebida nos pilares, como se o propósito do arquiteto fosse a materialização do fenômeno físico da estrutura aparente.

### **Considerações finais**

Uma análise mais aprofundada das obras do escritório Forte Gandolfi pode evidenciar algumas características importantes de suas obras, quando colocadas lado a lado e tendo por julgamento os mesmos critérios de análise. Este artigo, entretanto, trata apenas de uma obra, a residência Guido Weber, mas considera de vital importância o estudo de suas principais características arquitetônicas dentro do universo de sua produção entre 1962 e 1973, quanto ao partido arquitetônico e relação com o entorno; composição e geometria dos espaços, elevações e fachadas, sistema construtivo e revestimentos e características simbólico- conceituais.

Quanto ao partido arquitetônico, nas residências há uma setorização do programa com a clara separação entre os ambientes sociais dos de serviço (muitas vezes, com acessos independentes). O setor íntimo e o setor social também são claramente separados, mas são integrados por um vazio central ou por uma escada em destaque. A relação com entorno é em parte contraditória, pois há uma intenção do edifício em obedecer ao gabarito local e respeitar a melhor implantação no terreno, mas a monumentalidade também é idealizada. Trata-se de fato inerente às soluções de Forte e Gandolfi, onde as obras se destacam em relação ao seu entorno imediato, seja pelo tamanho ou pelo material construtivo; no caso, o concreto aparente. Quanto à composição e geometria dos espaços, percebe-se a primazia pela ortogonalidade. A presença de uma malha estrutural ortogonal é importante para a manutenção da planta livre e das linhas retas da composição, do embasamento ao coroamento. O vazio interno é presença constante nas obras e atua como incorporador dos ambientes.

Quanto às elevações (fachadas) pode-se observar uma leve predominância dos cheios sobre os vazios, mas a resolução final das fachadas é bem variada. A cobertura está, na maioria das vezes, sobreposta às fachadas como recurso de proteção solar e é frequente a opção por iluminação zenital complemen-

---

8. PACHECO, Paulo C. 2010, p. 136.

tar e a inserção de elementos de caráter funcional-decorativo.

Quanto ao sistema construtivo, suas principais características são afins as adotadas na arquitetura paulista brutalista como o emprego quase exclusivo do concreto armado utilizando, algumas vezes, lajes nervuradas unidirecionais, pórticos rígidos e pilares com desenho análogo às forças estáticas suportadas e opção por vãos livres e balanços amplos. Na residência Guido Weber, objeto deste artigo, apenas dois pórticos sustentam a grande laje nervurada do pavimento superior, que conforma uma cobertura plana sobre outra laje plana, paralelas, a qual se encontra apoiada nas rochas do local. A estrutura é em concreto armado e os pórticos possuem um recorte ao tocar o chão, detalhe similar as soluções adotadas por colegas paulistas. Com relação às texturas, as superfícies são sempre resultado dos materiais sem tratamento, aparentes, valorizando a rugosidade de sua textura ou, algumas vezes, recebendo proteção por pintura neutra. Quanto à ambiência lumínica, pode-se apontar que há uma preocupação bastante importante com que a iluminação natural permeie todos os ambientes, em especial nos edifícios institucionais; talvez com maior intensidade do que nas obras paulistas.

Finalmente, dentro das características simbólico-conceituais, as obras de Forte e Gandolfi possuem ênfase na austeridade arquitetônica mediante uma paleta restrita de materiais, raramente ultrapassando três tipos de materiais construtivos. Há uma proeminência à construtividade da obra e clareza na solução estrutural, buscando sempre o aperfeiçoamento do processo construtivo. A ideia de pré-fabricação não é tão enfatizada quanto nas propostas da arquitetura paulista, mas há sempre uma busca de aprimoramento no método de construção e na modulação e repetição dos vãos estruturais. Cada obra é uma oportunidade de experimentação para os arquitetos, que buscam resolver primeiro o programa e depois a forma. A apropriação de outras referências podia ser pertinente a cada momento, já que possuíam uma demanda diferenciada de projetos e repertório variado.

A análise da residência Guido Weber em Caiobá, assim como do conjunto de obras de Forte Gandolfi, expõe várias características que confirmam que sua produção dialoga com a arquitetura paulista, com a qual estiveram ligados no início de suas carreiras. Muitas das soluções adotadas por estes arquitetos também podem ser observadas na arquitetura de seus alunos e colegas paranaenses a partir da década de 1970, quando a arquitetura paranaense obteve destaque no cenário nacional.

## Bibliografia

ARTIGAS, João Batista Vilanova. **Vilanova Artigas**. (Ed. Marcelo Ferraz). São Paulo: Fundação Lina Bo e P. M. Bardi; Fundação Vilanova Artigas, 1997.

BANHAM, Reyner. **Brutalismo en Arquitectura, ética ou estética?** Barcelona: GG 1966.

BASTOS, Maria Alice. **Pós-Brasília: Rumos da Arquitetura Brasileira: Discurso Prática e Pensamento**. São Paulo: Perspectiva, 2003, p.190.

DUDEQUE, Irã Taborda. **Espirais de Madeira. Uma História da Arquitetura de Curitiba**. São Paulo: Editora Studio Nobel, 2001.

GNOATO, Luis Salvador. **A Arquitetura do Movimento Moderno em Curitiba**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009, p. 7.

\_\_\_\_\_. **Arquitetura e Urbanismo de Curitiba: transformações do movimento moderno**. Tese de doutorado, São Paulo: FAU-USP, 2002.

PACHECO, Paulo C. B. **A Arquitetura do Grupo do Paraná 1957-1980**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: PROPARG/UFRGS, 2010.

\_\_\_\_\_. **O Risco do Paraná e os Concursos Nacionais de Arquitetura 1962-1981**. Dissertação de Mestrado. Curitiba: PROPARG UFRGS; PUC-PR, 2004.

PETRACCO, Francisco. **Arquitetura: Desenho, Estrutura e Ritmo**. Tese de Doutorado. São Paulo: FAU-USP, 2004.

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

ZEIN, Ruth Verde; BASTOS, Maria Alice J. Brasil: **Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Editora Perspectiva, 2010.

ZEIN, Ruth Verde. **A Arquitetura da Escola Paulista Brutalista: 1953 - 1973**. Tese de Doutorado. Porto Alegre: PROPARG/UFRGS, 2005.

\_\_\_\_\_. **Arquitetos no Paraná, algumas diferenças nas mesmas estórias**. Projeto, n. 89, julho 1986, p. 28-30.

*Roberto Tourinho Fontan<sup>1</sup>*

## 1. Introdução

“Foi necessário alvorecerem os anos 40 para que Vilanova Artigas aportasse novamente ao Estado [do Paraná] - agora na capital -, e fosse assim retomado o caminho da modernidade. E o fez através de um conjunto de residências [...]” (XAVIER, 1985, p. XI)

O mestre arquiteto João Baptista Vilanova Artigas viveu a maior parte de sua vida e atuou como destacado profissional na cidade de São Paulo, tendo retornado algumas vezes ao Paraná para realizar projetos entre as décadas de 1940 e 1970. Entre os projetos construídos, e ainda existentes, os mais conhecidos encontram-se nas cidades de Curitiba e Londrina.

Nascido em Curitiba, Vilanova Artigas transferiu-se na primeira metade da década de 1930 para São Paulo, onde se formou na Escola Politécnica em 1937. Passou então a trabalhar e residir definitivamente naquela cidade, mas devido aos laços familiares, elaborou os primeiros projetos no Paraná no início da década de 1940, em sua cidade natal, entre residências, edifícios comerciais e o Hospital São Lucas, de 1945, que é “uma de suas primeiras obras de porte” (GNOATO, 2009 : 58).

Com projetos elaborados para Londrina entre 1948 e 1955, com Carlos Cascaldi (SUZUKI, 2003), seu trabalho realizado em território paranaense ganhou destaque, principalmente com o projeto da Estação Rodoviária, cuja linguagem era consonante à arquitetura da Escola Carioca. Entretanto, o que pouco se sabe é que Vilanova Artigas projetou duas residências nesta mesma década em Ponta Grossa, então a segunda maior cidade do Estado: a Residência Orlando Holzmänn, de 1945 e a Residência Álvaro Correia de Sá, de 1949.

O artigo visa abordar estes dois projetos como marcos pioneiros da arquitetura moderna, tanto para a cidade de Ponta Grossa como para o Estado do Paraná. Além disso, o desenho destas edificações guardam aspectos projetuais daquela fase do arquiteto, que podem ser relacionados à evolução de seu vocabulário próprio, reunindo estratégias e elementos influenciados tanto pela arquitetura de Wright como a praticada pela Escola Carioca, influenciada por Le Corbusier. Para isso, procura-se examinar inicialmente os aspectos da infância e juventude no Paraná, que relaciona o arquiteto à origem destes projetos. Em seguida, procura-se trazer informações breves sobre Ponta Grossa e a arquitetura

---

1. Arquiteto Universidade Tuiuti do Paraná UTP; mestrando PROPAR-UFRGS

moderna com o objetivo de apontar a sua origem histórica, sua relevância para o Estado, sua caracterização como cidade de médio porte e o contexto da inserção destas obras arquitetônicas. Finalmente, serão abordadas as residências, com o objetivo de reunir analisar os projetos através de tópicos como: histórico, terreno, partido, programa, organização espacial e sistema construtivo. O objetivo geral é registrar e divulgar a existência das obras, até então, quase ignoradas em maiores estudos. Acredita-se que estes dois casos devem constituir marcos significativos na produção da arquitetura moderna em território paranaense, ao mesmo tempo em que reafirmam a contribuição pioneira de Vilanova Artigas no Estado de origem.

## **2. Infância e juventude no Paraná**

João Baptista Vilanova Artigas nasceu em Curitiba em 23 de junho de 1915, tendo vivido a maior parte de sua infância e juventude nesta cidade. Primeiro filho do Sr. Brasília Artigas e da Sra. Alda Villanova Artigas, teve mais dois irmãos: Giocondo, de 1916 e Joel, de 1919.

Aos cinco anos de idade perdeu seu pai, que faleceu em 1921, em consequência de um acidente ocorrido seis meses antes durante uma viagem de navio entre Paranaguá e o Rio de Janeiro (COELHO; CAMPOS, 1991: 2). Com o falecimento do marido, a Sra. Alda precisou reestruturar o sustento da família. Com a formação de Bacharel em Ciências e Letras, ela procurou trabalho como professora em escola do Estado, mas como as vagas estavam indisponíveis em Curitiba, acabou conseguindo uma vaga de professora normalista em Teixeira Soares, para onde se transferiu em janeiro de 1922 (Ibidem: 4). Partem consigo seus filhos João Baptista, então com 6 anos, Giocondo e Joel, respectivamente com 5 e 2 anos, e seus irmãos mais novos Innocente Villanova Jr e Ivete.

Teixeira Soares, na época uma vila, está situada no 2º planalto paranaense, ao limite sul de Ponta Grossa. Teve seu desenvolvimento a partir da passagem da linha férrea São Paulo-Rio Grande do Sul, com a inauguração de sua estação em 1º de janeiro de 1900. Foi elevada à categoria de município em 1917, desmembrado do município de Palmeira e seu nome presta homenagem ao engenheiro civil Dr. João Teixeira Soares, um dos construtores responsáveis pelas Estradas de Ferro Curitiba-Paranaguá e São Paulo-Rio Grande do Sul (FERREIRA, 1999: 677). A economia da região naquele momento estava relacionada ainda com o ciclo da erva mate e, principalmente, com a atividade madeireira, cuja extração de pinheiros teve seu transporte facilitado pela via férrea. Inerente à própria atividade econômica, Teixeira Soares era um dos típicos povoados paranaenses cuja arquitetura autóctone era predominan-

temente construída com madeira.

A tal condição histórica, cultural e ambiental em que esteve inserido, é possível relacionar o período em que Vilanova Artigas reside em Teixeira Soares à origem do imaginário por ele invocado, quando iria sintetizar a metáfora da “casinha paranaense da sua infância”, em meados da década de 1950. No livro *Espiraís de Madeira: uma história da arquitetura de Curitiba*, Dudeque (2001: 264) observa que “em Curitiba, Artigas nunca morou numa residência de madeira. [...] Os Artigas moraram numa casa de madeira de Teixeira Soares, justamente num limiar de floresta que ia sendo devastada com a exploração da madeira”.

Não somente as casas eram de madeira, como também a estação ferroviária e a própria escola. Na escola isolada “da Villa”, a professora Alda fora também responsável pela educação primária de seus filhos e, quando não houve mais possibilidade deles seguirem os estudos naquela cidade, os enviou gradativamente para Curitiba para ingressarem no *Gymnasio Paranaense* [sic].

O primeiro a retornar foi João Baptista, por volta de 1926, permanecendo interno no Colégio Iguaçu durante quatro a cinco meses, preparando-se para o exame de admissão do *Gymnasio* (COELHO; CAMPOS, 1991: 4). João Baptista cursou os cinco anos do *Gymnasio Paranaense* entre 1927 e o final de 1931 (GYMNASIO PARANAENSE, 1927-1931). No início de 1932, ingressou no curso de engenharia civil da Escola de Engenharia do Paraná e sobre esta transição do curso ginásial para o superior faria mais tarde o seguinte comentário:

“Incrível o que era a educação nessa época. Impressionante! Um homem saía do ginásio, entrava na Universidade, “de costas”.

Entrei para a Escola de Engenharia do Paraná porque era um moço que tinha facilidade para a matemática. Os arquitetos, hoje, entram para Arquitetura porque têm facilidade para o desenho. [...] Esse foi o interstício dentro do qual eu entrei para a Engenharia, para depois descambar para a Arquitetura.” (INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI, 1997 : 15)

Na ânsia de buscar a formação de arquiteto, rumou para a cidade de São Paulo e cursou um ano em processo de transferência na Escola Politécnica. Sua transferência ocorreu em 1934 para aquela escola, onde fez “regularmente o curso de engenheiro civil e, como ouvinte, o de engenheiro arquiteto” (FISCHER, 2005: 292). Foi diplomado engenheiro-arquiteto em 1937. Paralelamente à Politécnica, frequentou aulas de desenho de modelo vivo na Escola de Belas Artes em 1936 e, em 1937, no Grupo Santa Helena,

também conhecido como Família Artística Paulista.

Com um colega da Politécnica, fundou a firma de projetos e construção *Marone & Artigas*, no mesmo ano em que se formou, e que funcionou até 1944, “tendo realizado mais de cinquenta residências” (Ibidem: 293). A partir deste ano abriu um escritório próprio de arquitetura, dedicando-se exclusivamente à elaboração de projetos, a partir do qual iria realizar a grande parte de sua obra.

Quanto aos irmãos da Sra. Alda, Innocente e Ivete, casaram-se em Teixeira Soares. A Sra. Ivete casou-se com o Sr. Álvaro Correia de Sã, madeireiro, filho do Sr. Antônio Correia de Sã, que fora *Inspector Escolar do Estado* daquele município (GOVERNO DO ESTADO DO PARANÁ, 1924: 19). Posteriormente, o casal passaria a residir em Ponta Grossa e este ramo familiar foi responsável pela contratação de João Baptista para elaborar os projetos destas residências.

### **3. Ponta Grossa e a arquitetura moderna**

A cidade de Ponta Grossa está localizada na região dos Campos Gerais, no 2º planalto paranaense, distante cerca de 118 km da capital e também é conhecida pelo carinhoso apelido de “Princesa dos Campos”. Teve sua origem ainda dentro do período histórico conhecido com *Paraná tradicional* e o conhecimento de seu território remonta às antigas expedições espanholas do século XVI, a caminho do Paraguai e, sucessivamente, às bandeiras no século XVII, que visavam à captura de índios. No entanto, o início da ocupação e colonização territorial ocorreu a partir do século XIX, através de fazendeiros paulistas atraídos pela extensão de pastos naturais da região e pela rota tropeira (FERREIRA, 1999: 535).

Inicialmente sob a jurisdição da Vila Nova de Castro, o povoado originou-se a partir das paradas de tropas e viajantes na antiga Fazenda Bom Sucesso, cujo capataz designado para procurar um local adequado ao desenvolvimento da povoação sugeriu um local próximo a “um capão que tem a ponta grossa”, expressão que agradou aos fazendeiros. Posteriormente, com a Província do Paraná já emancipada de São Paulo desde 1953, acabou sendo criada a vila e município de Ponta Grossa, desmembrado de Castro, em *7 de abril de 1855* (Ibidem: 536).

A cidade passou por um período de grande progresso a partir de 1894, com a inauguração da Ferrovia Curitiba-Ponta Grossa e, sequencialmente, da Ferrovia São Paulo-Rio Grande do Sul, tornando-se o principal entroncamento da malha ferroviária, com suas grandes oficinas e escritórios. Atualmente, o município destaca-se como um dos mais industrializados e possui a quinta cidade mais populosa do

Estado, com uma população residente de 311.611 habitantes, dos quais 304.733 habitantes residem em área urbana, segundo o Censo Demográfico de 2010 (IBGE, 2010).

Na metade do século XX, o recenseamento de 1950 indicava Ponta Grossa com uma população de 44.130 habitantes, sendo a segunda cidade do Paraná e a quadragésima do Brasil em população. Em primeiro lugar no Estado aparecia Curitiba, com 141.349 habitantes e em terceiro aparecia Londrina, com 33.707 habitantes. A capital paranaense era a décima primeira cidade em população no Brasil, ocupando o primeiro e segundo lugar o Rio de Janeiro, com 2.335.931 habitantes e São Paulo, com 2.041.716 habitantes, as únicas cidades com população superior a um milhão de habitantes (SERVIÇO NACIONAL DE RECENTEAMENTO, 1951 : 45). Com estes números é possível estabelecer uma proporção entre Ponta Grossa e às demais cidades mencionadas.

Quanto ao aspecto construtivo, na década de 1940 a cidade possuía as melhores construções com as feições típicas da arquitetura eclética produzida pelos imigrantes europeus, entre o século XIX e a primeira metade do século XX. A renovação urbana sob o signo da modernidade ocorrerá a partir desta década, quando a cidade tradicional do interior rural paranaense passa a ser reconhecida como um dos marcos de modernidade do chamado *Paraná Moderno*. Segundo a arquiteta Jeanine Migliorini, autora de uma dissertação sobre a arquitetura modernista do espaço urbano de Ponta Grossa, entre os fatos relacionados à renovação da vida urbana, “a arquitetura modernista é um destas novidades que chegam à cidade ao final da década de 1940” (MIGLIORINI, 2008 : 77;78).

Segundo Migliorini (2008 : 80), “o marco da chegada do modernismo à Ponta Grossa é a residência Álvaro Correia de Sá, em 1949”. É a única residência de Vilanova Artigas abordada por esta autora. Entretanto, foi identificada outra residência projetada pelo arquiteto na cidade, registrada com data de 1945 junto ao acervo de projetos da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo, FAU-USP.

### **Residência Orlando Holzmann.**

Levantado o endereço e realizada uma visita ao local em junho de 2011, a surpresa: lá se encontrava uma edificação com fortes evidências para ser uma residência projetada por Vilanova Artigas – e era! Praticamente congelada no espaço e no tempo. Na cópia digitalizada do projeto original, lá estava a residência, descrita com desenhos arquitetônicos e por uma bela perspectiva. Numa segunda visita à

cidade em novembro de 2011, um sabor amargo: o “imóvel”, adquirido por uma clínica, foi desfigurado de tal modo que se tornou um “nada” arquitetônico, corrompendo os atributos que conferiam valor arquitetônico àquela edificação.

Todavia, resta a confirmação da data em que esta residência foi construída, questão que será colocada em aberto por este artigo, devido à indisponibilidade de maior documentação até o presente momento e por razões que serão vistas mais adiante.

Com relação à produção global de Vilanova Artigas, estas residências encontram-se inseridas no contexto das fases observadas na década de 1940, com referência nos períodos propostos como “*Fase inicial, 1938-1946*” e “*Fase intermediária, 1946-1955*” (ZEIN, 2001: 123-129). Examinadas as características destas fases, torna-se possível identificar elementos de seu vocabulário projetual, que permitem analogias destes casos selecionados com outros projetos seus mais conhecidos. Naquela década, sua trajetória foi marcada pela transformação de engenheiro-arquiteto construtor de residências “eccléticas”, para arquiteto dedicado exclusivamente ao ofício de projetista, atento ao desenvolvimento da arquitetura moderna. Inicialmente, realizou suas primeiras experimentações de cunho moderno através da influência do vocabulário da arquitetura de Frank Lloyd Wright. Já, a partir de 1944 e 1945, passa a projetar de acordo com o vocabulário da arquitetura racionalista que vinha sendo desenvolvida no Brasil pelos arquitetos da *Escola Carioca*, que se baseavam nas premissas difundidas por Le Corbusier (BRUAND, 1997: 295; 296).

Nesta década são identificados no Paraná, até o presente momento, quatorze projetos elaborados entre Curitiba, Londrina e Ponta Grossa. Vilanova Artigas abre, portanto, o caminho para a arquitetura moderna também na cidade de Ponta Grossa, que posteriormente, receberia projetos de Miguel Juliano e Rubens Meister, entre outros arquitetos.

#### **4. Residência Orlando Holzmann, 1945**

##### **Histórico:**

Esta residência foi construída para o Sr. Orlando Holzmann e sua esposa, a Sra. Isabel de Sá Holzmann, e seus filhos. A Sra. Isabel é prima irmã do arquiteto, filha mais velha do Sr. Álvaro Correia de Sá e da Sra. Ivete Villanova de Sá.

Apesar de registrada com a data de 1945 no acervo da FAU-USP, algumas informações colocam em aberto a ordem cronológica entre o projeto e a construção desta residência e da Res. Álvaro Correia de Sá, de 1949. As informações a seguir sugerem que esta obra seja posterior:

Primeiro, há a afirmação de que a *Res. Álvaro Correia de Sá é a primeira edificação modernista construída em Ponta Grossa, segundo pesquisa realizada pelo professor Dr. José Augusto Leandro, do Departamento de História da Universidade de Ponta Grossa, que resultou na Exposição “Onze Casas Modernas e um Edifício”, em 2005 (MIGLIORINI, 2008 : 116-117).*

Segundo, há as informações levantadas com o depoimento oral prestado ao autor pela Sra. Isabel de Sá Holzmann (2012), em que confirmou que sua residência foi construída depois da casa de seus pais. Ela não precisou a data de execução, mas negou que o projeto pudesse ser de 1945, pois se casou em 1946 e quando a residência foi construída, sua filha mais velha já era um pouco crescida.

Um fato curioso relatado por ela sobre o momento da construção é que a primeira coisa que o engenheiro, contratado pelo Sr. Orlando Holzmann, fez foi retirar a terra do terreno, mais alto do que a rua. Seu marido disse então ao engenheiro: *“mas eu acho que não é para tirar a terra” e telefonou para o João Baptista, e ele disse “quanto que tiraram? quatorze caminhões?! então devolvam todos os quatorze caminhões que a casa tem que ficar bem em cima!”* (Idem).

Após a família tê-la vendido, a edificação continuou sendo usada como residência ao longo das décadas, tendo sofrido poucas intervenções, principalmente na área externa dos fundos, sem que, no entanto, houvesse alteração do aspecto original de suas fachadas como esquadrias, cobertura e tijolos à vista. Ao final de 2011 foi vendida para uma clínica que a desfigurou drasticamente, como já comentado anteriormente.

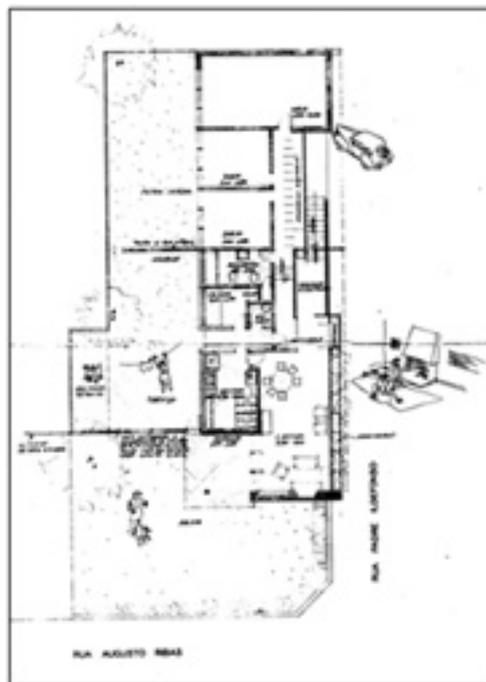


Fig. 01: Planta do estudo da Res. Orlando Holzmann. Fonte: FAU-USP.

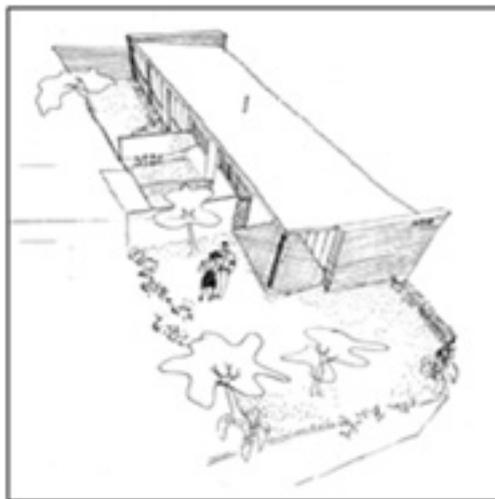


Fig. 02: Perspectiva do estudo da Res. Orlando Holzmann. Fonte: FAU-USP.



Fig. 03: Res.Orlando Holzmann, década de 1950. Fonte: Álbum de família Isabel de Sá Holzmann)

### **Terreno:**

O terreno está situado no centro da cidade, à Rua Augusto Ribas, esquina com a Rua Padre Ildefonso, possui formato retangular e dimensões aproximadas de 13,55m por 29,15m. Sua topografia é alta em relação ao passeio, com uma diferença aproximada de 2,19m entre o piso do dormitório 1 [*do casa*], em relação à cota do passeio junto à entrada da garagem. Um muro de arrimo construído no alinhamento predial conforma o terreno num platô elevado, sobre o qual a construção é implantada.

### **Partido:**

O partido caracteriza-se por uma *barra única* disposta longitudinalmente sobre o platô conformado no terreno pelo muro de arrimo junto ao alinhamento predial. Esta disposição divide o terreno em duas faixas longitudinais: a primeira é ocupada pela residência junto à rua e a segunda, é ocupada por uma área externa nos fundos, onde estão localizados o pátio de serviço e um jardim íntimo, separados através de um muro.

A fachada voltada para a Rua Padre Ildefonso é longitudinal ao terreno e concentra acessos e aberturas. Dois volumes, da sala de estar e do dormitório 1, projetam-se aproximadamente 50cm sobre o passeio. O volume do dormitório 1 possui uma de suas extremidades em balanço e a outra apoiada sobre um piloti que descarrega diretamente sobre o passeio. Sob este volume encontra-se a garagem encravada no terreno, fechada por um portão de madeira com duas folhas de abrir. O plano da fachada em que se encontra a garagem é recuado do alinhamento predial, criando a área do acesso principal

junto ao passeio. Uma escada paralela ao passeio sobe ao lado do portão da garagem em direção a um terraço frontal, de onde se acessa a residência. O recuo faz com que esta área fique protegida pelo beiral da cobertura.

A cobertura é definida por uma única água de baixo caimento em direção ao passeio da Rua Padre Ildefonso, protegido por uma calha. O plano formado pela água é contido pelas empenas retangulares de suas extremidades, voltadas para a esquina e para o extremo oposto, que é colada ao terreno con-frontante.

A fachada voltada para a esquina é um empena cega de tijolos aparentes assentada no alto do platô, antecedido pelo talude que desce em direção da testada da Rua Augusto Ribas. Ao lado esquerdo de quem a vê, há um pequeno terraço coberto, cujo perfil inclinado da água de cobertura é revelado num trecho incontido pela empena cega. À esquerda deste terraço há um muro que separa visualmente a área externa dos fundos da rua.

Seu partido é semelhante aos projetos da Residência Coralo Bernardi em Curitiba, de 1945 e a Res. Elphy Rosenthal em São Paulo, de 1948. E seu aspecto geral, o projeto parece estar mais próximo aos projetos *usonianos* de Wright do que da linguagem mais puramente racionalista.

### **Programa e organização espacial:**

Com exceção da garagem, que fica no nível do passeio, o programa da residência está organizado num só pavimento, disposto sobre o platô. O acesso ocorre pela a escada junto ao passeio, que conduz ao terraço protegido pelo beiral defronte à porta. Ao entrar, uma circulação em forma de “L” distribui os acessos para três áreas bem definidas: para a sala de estar; para uma porta que conduz a um corredor com o lavabo [WC], a cozinha e o pátio de serviço; e para outra circulação com dois degraus, cujo nível desce em direção à área íntima, com banheiro e dormitórios 3 e 2, dos filhos e dormitório 1, do casal.

A sala de estar fica na extremidade da *barra*, próxima à esquina, onde está a empena cega. Possui duas generosas aberturas em paredes opostas: a primeira é uma janela em fita com esquadrias de madeira e folhas retangulares de abrir, voltada para a rua. Por estar assentada sobre uma floreira que se projeta em balanço sobre o passeio, ganha certa privacidade. A segunda abertura é uma porta-janela que se abre para o terraço coberto, para o platô antecedido pelo talude.

Junto da circulação de serviço, são concentradas as áreas molhadas como o lavabo e a cozinha, ambos com acesso por esta mesma circulação. O banheiro, apesar de acessado pela circulação íntima, encontra-se vizinho destes compartimentos. A circulação de serviço, já separada por uma porta da distribuição inicial, não possui porta para o pátio de serviço, o que auxilia na ventilação do lavabo, posicionado numa área central do edifício. O quarto da empregada e a cozinha possuem aberturas voltadas diretamente para o *pátio de serviço*, com orientação norte. No outro lado do pátio há uma área de lavanderia [*tanque*] e um galinheiro.

Ao longo desta circulação íntima existe uma rouparia constituída por um armário embutido, e sobre o armário, em proveito do desnível, é aberta uma janela em fita ao longo de sua extensão, o que proporciona a iluminação natural à circulação. Todos os dormitórios possuem portas-janela que dão acesso ao jardim que lhes é reservado nos fundos, separado por um muro do pátio de serviço.

### **Sistema construtivo:**

O sistema construtivo desta residência é um misto da técnica tradicional com a técnica do concreto armado, que tem o seu uso moderado. Ao que se pode notar pelo projeto, o arrimo é constituído em pedra, que também é empregada para os alicerces da edificação na parte alta do platô.

Sobre o platô de terra e os alicerces são lançados o pavimento em concreto e as paredes em alvenaria. Junto ao muro de arrimo, o pavimento projeta volumes em balanço em que o concreto recebe reforços de aço, indicados nos cortes do projeto. O uso do concreto é evidenciado no pilar com seção circular que apoia o volume do dormitório 1 e descarrega diretamente sobre o passeio.

As paredes de vedação e de divisórias são em alvenaria de tijolos amarrados, que aparecem predominantemente em seu estado aparente. Outra parte é revestida com reboco e recebe acabamento com pintura. Não existem pilares de concreto indicados entre as alvenarias e, uma vez que não haja laje ou pavimento superior, tornam-se de fato, dispensáveis.

As aberturas possuem esquadrias de madeira nas áreas da sala de estar, circulação íntima e dormitórios, com portas-janelas e venezianas de abrir nestes últimos. Esquadrias de ferro são utilizadas nas áreas do lavabo, cozinha, quarto de empregada e banheiro.

A cobertura em telha de fibrocimento é estruturada com trama de madeira, apoiada sobre a cabeceira

das alvenarias e com forro em compensado de madeira entre os caibros. Pilares também em madeira apoiam os caibros nos vãos das janelas voltadas para a Rua Padre Ildefonso e nos dois terraços cobertos. O reservatório é constituído por um volume em concreto armado e alvenaria que interrompe a cobertura, disposto sobre a saída da circulação que conduz ao pátio de serviço.

A concepção do partido parece estar muito mais ligada às condicionantes do sistema construtivo do que a uma interpretação cronológica do desenvolvimento da obra do arquiteto. O uso da técnica tradicional de alvenaria de tijolos assentada sobre alicerces de pedras, a moderação no uso do concreto armado, a ausência de laje de cobertura equilibram o custo da construção. Em outras palavras, trata-se de um partido mais econômico do que uma construção que exigisse maior quantidade de concreto armado. Grande parte da expressividade de seu partido está em aproveitar o terreno alto para tornar o prisma elevado, sem o auxílio dos pilotis.

## 5. Residência Álvaro Correia de Sá, Ponta Grossa, 1949

### Histórico:

Projetada para seus tios Álvaro Correia de Sá e Ivete Villanova de Sá, e filhos, esta residência de 1949 é reconhecida como a primeira residência moderna construída em Ponta Grossa. Sua construção contrastou de imediato com as demais construções convencionais, pois trouxe consigo, além de um desenho estranho à paisagem, um ideário de habitar estranho ao ambiente de então.

Mais do que uma fachada “moderna”, visualmente estranha à paisagem, o projeto representa a introdução dos princípios da arquitetura moderna na cidade, relacionados a uma série de questões que vão além de um simples “estilo” como escreveu Lina Bo Bardi, em 1951, sobre as casas produzidas Vilanova Artigas até aquele momento:

“Uma casa construída por Artigas não segue as leis ditadas pela vida de rotina do homem, mas lhe impõe uma lei vital, uma moral que é sempre severa, quase puritana. Não é “vistosa”, nem se impõe por uma aparência de modernidade, que já hoje se pode definir num estilismo.

[...] Citamos uma moral de vida sugerida pelas casas de Artigas, uma moral que definimos como severa, e esta é a base de sua arquitetura. Cada casa de Artigas quebra todos os espe-

lhos do salão burguês.” (BARDI, 1950, p. 67-69)

E de fato, como obra pioneira, sua linguagem não deixou de causar certo estranhamento na população pontagrossense, como arquitetura inexistente naquele meio até então:

“Além de todo um ideário de uma nova maneira de viver a casa, não se pode deixar de observar que suas linhas puras, limpas, a ausência de ornamentos, um conjunto de novas referências estéticas é bastante inusitado para a época, causando, inicialmente um grande estranhamento.

Quando essa residência se instala na cidade as reações são diversas. Alguns continuam a construir suas casas na mais convencional ordem, com estuques e ornamentos, que davam classe às tradicionais residências. Outra parcela da população vê grande possibilidade no novo estilo.” (MIGLIORINI, 2008 : p.82)

Aspectos deste estranhamento podem ser confirmados com o depoimento prestado pelo Sr. Álvaro Correia de Sá Filho (2012), que morou na residência quando criança, quando relata que ocorriam trotes telefônicos para a residência “perguntando quando que chegava o gado, quando é que chegava o defunto, porque parecia um caixão de defunto, coisas assim nesse sentido”.

A residência teve outros moradores e atualmente tem uso comercial. Mesmo com alterações sofridas ao longo dos anos, conserva grande parte de seus espaços e elementos originais. O projeto original encontra-se arquivado no acervo da FAU-USP, possui cinco pranchas, as quais confirmam a data através dos carimbos, em que aparecem registradas as datas de maio e julho de 1949.

O arquiteto já havia elaborado o projeto de uma residência para Álvaro Correia de Sá para Curitiba em 1945, que seria vizinha de outro projeto residencial para outro tio, Innocente Villanova Júnior. Também arquivados no acervo da FAU-USP, estes projetos contêm desenhos em nível de execução, inclusive com pormenores de esquadrias, cobertura, escadas e outros elementos. Entretanto, não foram encontrados indícios de que tenham sido construídas. Um fato interessante se dá quanto aos partidos, que no caso da Res. Álvaro Correia de Sá de Curitiba caracteriza-se por *barra única*, enquanto a Res. Innocente Vilanova Júnior caracteriza-se por duas *barras em cruz*, partido que seria proposto para esta residência em Ponta Grossa.



Fig. 04: Estudo da Res. Álvaro Correia de Sá em Ponta Grossa. Fonte: FAU-USP.



Fig. 05: Fotografia da Res. Álvaro Correia de Sá em Ponta Grossa, junho de 2011.  
Fonte: acervo do autor.

## Terreno:

O terreno está situado no centro da cidade, à Rua Coronel Dulcídio, número 481, possui formato retangular e dimensões aproximadas de 16,00m por 33,00m. A parte frontal de sua topografia é plana e a parte posterior à construção possui um talude em declive, que dá lugar ao jardim e tem uma parte ocupada por uma edícula, junto da qual é disposta uma escada externa que desce em direção ao fundo do terreno.

## **Partido:**

O partido caracteriza-se por *duas barras sobrepostas em cruz*. Há ainda o volume da edícula ao fundo, que apesar de solto do corpo principal, não perde a referência do conjunto da composição.

O volume térreo, transversal, é recuado do alinhamento predial, colado na divisa direita e solto da divisa esquerda, liberando nesta lateral uma passagem externa entre frente e fundos. O volume da direita possui uma fachada em forma trapezoidal gerada pela inclinação da cobertura, cuja água cai no sentido do volume superior, caracterizando a chamada *cobertura borboleta*. A fachada trapezoidal é vedada na frente e nos fundos por grandes panos de vidro, conferindo grande iluminação natural a esta área e transparência entre frente e fundo do terreno.

O volume superior, longitudinal, é uma barra elevada sobre pilotis e possui maior relação com a rua do que o volume térreo, chegando a avançar através do alinhamento predial em balanço sobre o passeio. A fachada voltada para a rua é uma empena cega e as aberturas estão dispostas nas fachadas laterais, para o interior do terreno. Adicionado à esquerda da barra há um volume, sobreposto à parte esquerda do pavimento térreo.

O conjunto dos volumes possui um contorno marcado pelas vigas, postas em evidência em relação aos fechamentos. Há uma continuidade entre a viga inclinada do volume trapezoidal do térreo com a viga do piso do superior, que vem em direção à rua, inflete verticalmente formando a borda da empena cega, para infletir novamente como viga horizontal da platibanda do superior e retorna ao interior do terreno. Este tipo de marcação do contorno das arestas do edifício é semelhante ao que o arquiteto fez em sua 2ª Residência em São Paulo, de 1949 e na Residência João Luiz Bettega em Curitiba, cujo projeto também é de 1949 (OLIVEIRA, 2008, p. 15).

O partido é semelhante aos projetos da Res. Innocente Villanova Júnior em Curitiba, de 1945, do Hospital de Londrina, de 1948 e da Casa da Criança, de 1950, ambos em Londrina.

## **Programa e organização espacial:**

O programa de necessidades da residência é distribuído em dois pavimentos. O acesso ocorre na parte frontal do terreno, que é dividido em duas faixas separadas por um muro perpendicular: à direita, ocupada por um jardim frontal exposto à rua através de grades metálicas, ocorre o acesso de pedestre

sob a lateral em balanço do volume superior; à esquerda, ocorre o acesso do automóvel para um abrigo situado entre os pilotis do volume superior e, mais à esquerda há um segundo jardim. Esta faixa é protegida visualmente da rua por um muro de pedras e um portão de chapa metálica.

O muro perpendicular à testada direciona os acessos para o pano de vidro da fachada trapezoidal, onde se encontra a porta da residência marcada sob uma marquise plana. O muro de pedra, formado pelo trecho da testada e pelo trecho perpendicular a esta, interpenetra a área de pilotis sem jamais tocar o volume superior, o que atribui leveza à barra e lhe confere um efeito de flutuação.

A porta abre-se para uma espécie de hall formado pela escada, posicionada transversalmente junto de uma parede. Deste ponto é possível adentrar pela sala de estar à direita, onde há uma lareira na parede colada na divisa, e descobrir adiante da parede da escada a sala de jantar, de onde se tem acesso ao terraço coberto pelo volume superior sobre pilotis no fundo. Esta área social tem um forro inclinado e é amplamente iluminada através dos panos de vidro nas fachadas frente/fundos.

À esquerda do hall parte uma circulação paralela à escada que dá acesso à chapelaria e lavabo, à copa e a uma passagem para a sala de jantar. A copa está interligada à cozinha, e esta ao pátio de serviço, limitado pela edícula ao fundo e um muro à direita que o separa do terraço coberto. A edícula contém a lavanderia e o quarto da empregada no nível do térreo, e um depósito num nível inferior, acessado pelo fundo do terreno.

O pavimento superior é acessado pela escada, cuja lateral esquerda é protegida por um guarda-corpo formado por barras de madeira posicionadas verticalmente a cada degrau. Uma circulação íntima, longitudinal ao volume superior, distribui os acessos para cinco dormitórios, dois banheiros e uma rouparia. Os dormitórios e banheiros possuem nichos com armários embutidos.

O dormitório 1, do casal, posicionado junto à empena cega voltada para a rua, os dormitórios 2, 3 e 4, e o banheiro 1, possuem aberturas na fachada lateral direita do volume superior, com orientação norte. Para o outro lado da circulação, encontram-se o dormitório 5, de hóspedes, a rouparia e o banheiro 2, dispostos no volume à esquerda da barra, com aberturas voltadas para frente, lateral esquerda e fundos, respectivamente. A circulação íntima possui aberturas altas, junto ao forro, que permitem sua iluminação natural.

### **Sistema construtivo:**

O sistema construtivo desta residência explora as possibilidades da técnica do concreto armado e dos materiais empregados de acordo com a linguagem difundida pela Escola Carioca, como o uso do prisma elevado sobre pilotis, da cobertura borboleta, fachadas com panos de vidro, marquises para marcação de acessos e revestimento de pastilha.

O muro frontal com inflexão perpendicular ao interior do terreno é constituído por alvenaria de pedras de granito, em formato de paralelepípedo e juntas preenchidas com argamassa.

A estrutura é toda de concreto armado e constitui o sistema de pilares, lajes e vigas: os pilotis estão dispostos num malha ortogonal, com dois eixos longitudinais e seis eixos transversais com balanços laterais e para frente do terreno. Junto do volume da copa e da cozinha no térreo, o fechamento é recuado para que os pilotis fiquem visíveis externamente, suspendendo a parte do volume superior logo acima.

A laje do pavimento superior, cotada com 38cm, é provavelmente uma laje dupla com forma perdida, conforme o arquiteto empregava em outros projetos, para se obter forro plano nos pilotis.

As vigas são evidenciadas na fachada, delimitando as arestas da barra elevada em continuidade com as empenas cegas, frontal e posterior, e destacadas na lateral direita, em que o fechamento de alvenaria é recuado. Do mesmo modo, a viga inclinada que forma o volume trapezoidal térreo fica evidente quanto estrutura.

O fechamento em alvenaria de tijolos é revestido externamente por pastilhas, num tom de creme claro. Atualmente, as superfícies pastilhadas estão cobertas por uma camada de pintura. As divisórias internas, em alvenaria de tijolos, são revestidas com argamassa e acabamento em pintura.

As aberturas possuem esquadrias de madeira nas áreas dos dormitórios, com folhas e venezianas de correr e em guilhotina. São usadas esquadrias de ferro para áreas de banheiros, rouparia, circulação íntima, copa, cozinha e serviços. Os panos de vidro foram executados originalmente com esquadrias de madeira, da viga ao piso, conforme pormenor no projeto. Estes panos de vidro foram alterados para esquadrias de ferro assentadas sobre um peitoril de alvenaria.

A cobertura é feita com telhas de fibrocimento sobre estrutura de madeira. No volume trapezoidal

do térreo é composta por uma única água, oculta na fachada pela viga que segue a inclinação. No volume superior, é dividida em seis águas longitudinais, ocultas pela platibanda horizontal. Sem lajes de cobertura em ambos os pavimentos, os forros são feitos em madeira compensada aplicada sob a estrutura do telhado.

## 6. Conclusões

Estas obras de Vilanova Artigas parecem ilustrar bem a importância da investigação de edifícios projetados, sob os princípios da arquitetura moderna, em cidades de médio porte brasileiras. E em relação ao Paraná, são identificadas como as portas de entrada para a arquitetura moderna e a renovação urbana as suas três maiores cidades na década de 1940: Curitiba, Ponta Grossa e Londrina.

Este fato se deve em função da existência de uma clientela mais ilustrada nos centros urbanos mais movimentados, que avistaram na arquitetura moderna um signo de progresso e modernidade. A maior parte das obras residenciais do arquiteto encontra-se em Curitiba e Ponta Grossa e estão vinculadas a um círculo de parentes e amigos seus. Já as obras públicas e mais destacadas, encontram-se em Londrina, advindas do círculo de relações de seu sócio Carlos Cascaldi.

Todavia, é interessante frisar o papel pioneiro de Vilanova Artigas na implantação da arquitetura moderna também em Ponta Grossa, que viria conhecer a partir de então, outros exemplos. Estes outros casos estiveram de certo modo relacionados ao trabalho do arquiteto, como residências na cidade com partido semelhante ao da Res. Álvaro Correia de Sá. E, no caso dos projetos de Miguel Juliano, o próprio arquiteto confirmou a sua influência do mestre, afirmando que sempre fez uma “confusa apropriação das casas do Artigas, que não é nem formal, talvez metodológica na forma de identificar as condicionantes, na maneira de organizar espaços” (JULIANO, 1980 : 18).

Obras como as de Vilanova Artigas e destes outros arquitetos, constituem estudos de caso a serem ainda investigados em tantas cidades brasileiras de médio porte, a fim de que sejam identificadas quanto à sua relevância para produção arquitetônica e patrimonial.

## Referências Bibliográficas:

BARDI, Lina Bo. **Casas de Vilanova Artigas**. Habitat n.1, São Paulo, out-dez. 1950. PP.2-16. IN: RUBINO, Silvana; GRINOVER, Marina (Orgs.). **Lina por escrito. Textos escolhidos de Lina Bo Bardi**. São Paulo: Cosac Naify, 2009.

- BRUAND, Yves. **Arquitetura Contemporânea no Brasil**. São Paulo: Perspectiva, 1997.
- JULIANO, Miguel. **Sobre Residências**. pp.17-18. In: Cadernos Brasileiros de Arquitetura: Arquiteto Miguel Juliano, pensamento e obra. São Paulo: Projeto, 1980.
- COELHO, Julio; CAMPOS, A. Carlos (org.) **Giocondo Villanova Artigas: o formador de cirurgiões**. Curitiba: Relisul, 1991.
- DUDEQUE, Irã. **Espirais de madeira: uma história da arquitetura de Curitiba**. São Paulo: Studio Nobel, 2001.
- FERREIRA, João Carlos Vicente. **O Paraná e seus Municípios**. Cuiabá: Editora Memória do Brasil, 1999.
- FISCHER, Sylvia. **Arquitetos da Poli: Ensino e Profissão em São Paulo**. São Paulo: Fapesp: EDUSP, 2005
- GNOATO, Salvador. **Arquitetura do movimento em Curitiba**. Curitiba: Travessa dos Editores, 2009.
- INSTITUTO LINA BO E P.M. BARDI. **Vilanova Artigas: arquitetos brasileiros – brazilian architects**. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi; Instituto Vilanova Artigas, 1997.
- MIGLIORINI, Jeanine Mafra. **Pilotis e Pans de Verres sob a ótica Bourdiana: um estudo sobre a arquitetura modernista no espaço urbano de Ponta Grossa–PR**. 2008. 181p. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação *Stricto Sensu* em Gestão do Território, Universidade Estadual de Ponta Grossa, Paraná, 2008.
- PORTELA, Giceli. **A Casa Bettega de Vilanova Artigas – Desenhos e conceitos**. 2008. 194p. Dissertação de Mestrado – FAUUSP, São Paulo, 2008.
- SUZUKI, Juliana. **Artigas e Cascaldi: Arquitetura em Londrina**. São Paulo: Ateliê Ed., 2003.
- XAVIER, Alberto. **Arquitetura Moderna em Curitiba**. São Paulo, Pini; Curitiba, Fundação Cultural de Curitiba, 1985. p.XI.
- ZEIN, Ruth Verde. **O lugar da crítica: ensaios oportunos de arquitetura**. Porto Alegre: Faculdades Integradas do Instituto Ritter dos Reis, 2001.

*Salvador Gnoato<sup>1</sup>*

Nas últimas décadas do século XX, os museus deram origem aos principais espaços públicos das cidades, substituindo o que no passado acontecia nas praças em frente às igrejas.

Em Curitiba, Oscar Niemeyer acrescentou uma sala principal para o Novo Museu, designação inicial o edifício em 2002, formada por duas lajes curvas, colocada em altura sob um pedestal. A barra horizontal, executada em 1971, teve seu uso transformado em nove espaçosas salas de exposição. Como uma atitude surrealista, esta grande e “pesada” caixa de concreto armado pintada de branco, com 205 x 45 metros, repousa sobre quatro fileiras de seis pilares, invertendo, de certa forma, a lógica natural construtiva. As vigas de concreto, que constituem as paredes cegas do edifício, vencem vãos de até 80 metros com balanços simétricos de 20 metros. Arquitetos e engenheiros levavam ao limite as possibilidades tecnológicas de vãos e balanços em estruturas de concreto armado. Sob estes pilotis desenvolve-se um imenso espaço público. A ousadia estrutural e o despojamento construtivo, com as marcas aparentes das madeiras das formas do concreto, são características “brutalistas” da década de 1960.

Com desenho concebido de forma gestual pelo arquiteto, duas passarelas de acesso para a fachada principal, executadas sobre um espelho d’água, compõem com a barra e o “olho”. Esta é uma característica do modo de projetar de Niemeyer contrastando formas geométricas puras, rigor estrutural, assimetria e formas livres. Na fachada posterior uma área gramada pertencente ao Bosque Papa João Paulo II, complementa o espaço público externo do museu.

---

1. Doutor FAUUSP, professor PUCPR, secretário executivo Docomomo Brasil

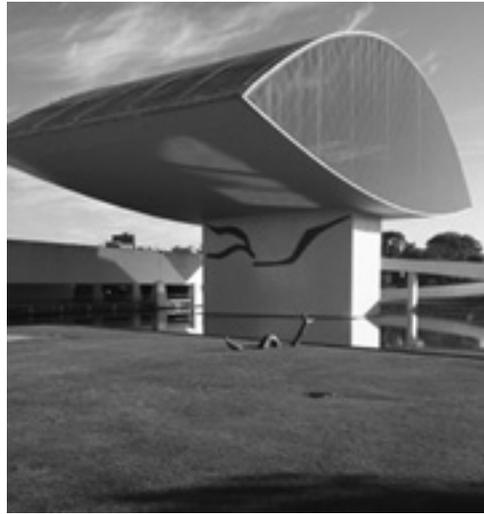


Fig. 01: Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 1971/2002. Foto do autor.

No ano seguinte, o conjunto arquitetônico mudou de nome, passando a se chamar Museu Oscar Niemeyer - MON. Em uma década, se igualou em importância com os principais espaços culturais do Brasil e a cidade de Curitiba ganhou um novo espaço para encontro e lazer, dentro e fora do edifício. Em menor escala, a casa João Bettega, projetada por Artigas em 1952, foi transformado no centro cultural Instituto Vilanova Artigas em 2004.

Independente do porte da cidade, a arquitetura moderna é a principal marca dos espaços urbanos do século XX. O Museu de Arte de Londrina - MAL cumpre esta função e já nasceu como signo da cidade. Vilanova Artigas projetou, junto com Carlos Cascaldi, a primeira rodoviária da cidade, em 1948. Londrina era uma cidade com apenas duas décadas de existência; depois de devastada a floresta, as primeiras casas de madeira foram substituídas por novas construções em alvenaria.

O projeto contém sete abóbodas de berço compostas por cascas de concreto armado, apoiadas sobre colunas que servem de abrigo para os ônibus. Como ousadia estrutural, qualidade inerente da arquitetura moderna, a última casca se apoia em pilar inclinado. Conforme depoimento do filho Julio Artigas, os construtores, com receio de que a estrutura ruísse, acrescentaram um segundo apoio. Nunca foram demolidos, apesar da insistência de Artigas de que esses apoios eram desnecessários.

A estação é composta por espaços em diversos níveis interligados por rampas, interpretação brasileira das casas “corbusianas” dos anos 1920. Uma marquise com desenho curvo marca o acesso principal. A

laje inclinada da estação compondo com as abóbodas de berço imprimem personalidade única para esta obra.

Transformada em museu, a obra se integra com a praça Rocha Pombo possibilitando curadorias com inúmeras possibilidades de exposições nos espaços internos, sob as abóbodas e, ainda, se estendendo ao ar livre.



Fig. 02: Museu de Arte de Londrina, Vilanova Artigas, 1948. Foto Irã Taborda Dudeque.

Artigas sempre esteve “antelado” com as vanguardas modernas. Este projeto foi idealizado poucos anos depois da exposição *Brazil Builds* (1943) no Museu e Arte Moderna de Nova Iorque - MoMA, que consagrou a arquitetura brasileira. As obras da Pampulha em Belo Horizonte, de Oscar Niemeyer, simbolizam a independência de linguagem da vanguarda brasileira. A composição livre das cascas de concreto armado da Igreja de São Francisco, expressa a liberdade na interpretação dos conceitos “corbusianos” apresentados pelo Palácio Capanema, em 1936, no Rio de Janeiro, e ampliados pelos brasileiros.

Entre 1946 e 1947 Artigas esteve viajando pelos Estados Unidos, conhecendo cidades como Boston, Nova Iorque, Los Angeles São Francisco e Chicago, arquitetos como Alvar Aalto, Walter Gropius, Frank Lloyd Wright e Richard Neutra, além de obras recém concluídas.



Fig. 03: Museu de Arte de Londrina, Vilanova Artigas, 1948. Foto Irã Taborda Dudeque.

A obra do Talesien West (1937) de Frank Lloyd Wright, o impressionou particularmente. A possibilidade de trabalhar com materiais baratos e não industrializados, como concreto ciclópico, bem como a capacidade de obter expressividade com estruturas de madeira de grandes dimensões, são características que de certa forma, iriam influenciar sua fase “brutalista”.

Mies van der Rohe, como professor no curso de arquitetura no *Massachusetts Institute of Technology* - MIT e como autor de obras importantes em Chicago, imprimiu rigor construtivo que marcaram a arquitetura do pós-guerra. O classicismo “miesiano”, utilizado principalmente para estruturas em aço, foi transposto para as obras em concreto armado no Brasil.

A influência de Le Corbusier permaneceu entre os arquitetos brasileiros através de bibliografia, mesmo após sua visita ao Rio de Janeiro. A expressividade no uso do concreto armado em obras como a Unidade Habitacional de Marselha (1947) e o Convento de La Tourette (1957), com propostas diferentes da fase purista dos anos 1920, foram determinantes no “brutalismo” brasileiro.

Em 1954, Artigas foi à Rússia, mas não tomou contato com o Construtivismo, uma vez que os próprios russos, com o stalinismo, o tinham renegado. Com a Guerra Fria, o ocidente também não fez questão de valorizar este período da vanguarda russa. Conforme sua filha Rosa Artigas, o contato com o Construtivismo aconteceu em meados dos anos 1970 através da compilação realizada por Vittorio de Feo, editado pela primeira vez em 1963 e traduzido para o português em 2005. O construtivismo só obteve reconhecimento internacional depois de 1989, com a queda do Muro de Berlim. A exposição *The Great*

*Utopia: The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932*, realizada em 1992, no Museu Guggenheim, em Nova Iorque, com instalação de Zaha Hadid, foi uma dos eventos que marcaram este reconhecimento.

A viagem à Rússia provocou reflexões políticas e estéticas em Artigas, e a casa Olga Baeta (1956) é o projeto que marca esta inflexão. Neste momento, a vanguarda brasileira toma outro rumo, compartilhando manifestações “brutalistas” em diversos países.

O Colégio Experimental Brasil-Paraguai (1952), em Assunção, e o Museu de Arte Moderna - MAM (1954), no Rio de Janeiro, de Affonso Eduardo Reidy, se posicionam como antecedentes da Escola de Itanhaém (1959), de Artigas.

Propostas ousadas no uso de estrutura de concreto armado também aparecem no Museu de Arte de São Paulo – MASP, de Lina Bo Bardi, e na residência Cunha Lima, em São Paulo, de Joaquim Guedes, ambas projetadas em 1958.

A sede da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo - FAU USP (1962) é a obra mais emblemática do “brutalismo” brasileiro, conforme depoimento de Artigas seu desejo “era construir uma escola completamente anti-barroca”. Esta atitude “anti-acadêmica” se apresenta na integração de espaços internos e externos, na monumentalidade da estrutura aparente de concreto armado, no desenho dos pilares de apoio, na integração de seus espaços internos em níveis e sub-níveis integrados por rampas e principalmente no despojamento construtivo.

A postura de Artigas é didática, presente nos seus projetos, em seus artigos e manifestos publicados na mídia, e na participação no Instituto de Arquitetos do Brasil – IAB e no Partido Comunista Brasileiro - PCB. De outra forma, Oscar Niemeyer nunca abandonou suas convicções, não se dedicou ao magistério, mas seus textos, além de críticas sociais, são lições de arquitetura e de sua visão de método projetual.

Nas primeiras décadas do século XX, as vanguardas modernas aconteceram principalmente na Europa. As vanguardas tinham como postura a ruptura com os princípios vigentes, tanto estéticos como sociais. Esta postura revolucionária, que se apresentava com manifestos, acompanhava a realização de obras nas artes plásticas e na arquitetura. Estes movimentos tiveram seguidores e formaram escola. Como um missionário, Artigas acreditava que através da arte e da arquitetura poderia mudar a sociedade.

Assim aconteceu com o Futurismo italiano (1909-1914), com o Neo-Plasticismo holandês (1917-1931) e com a *Bauhaus* (1919-1932). No Brasil, depois dos manifestos e das casas de Gregori Warchavichik, Lucio Costa impõe um novo modelo de ensino no curso de arquitetura no Rio de Janeiro. O movimento prossegue com o Palácio Capanema, com a produção de Oscar Niemeyer e com a construção de Brasília.

A vanguarda moderna no Brasil (1925-1969) não possui um nome próprio e específico, é apenas brasileira. A proposta de modernidade estava intrinsecamente vinculada a uma idéia de libertação de interferências estrangeiras e da formação de uma cultura nacional.

Simbolicamente, em 1969, no mesmo Diário Oficial, sob o signo do AI-5, Paulo Mendes da Rocha recebe o premio para execução do Pavilhão do Brasil na EXPO 70, em Osaka, no Japão e, em outro decreto, junto com Vilanova Artigas, tem seus direitos cassados como professores na FAU USP.

Dentro de uma visão de mundo plural e descentralizadora, a Arquitetura Moderna Brasileira faz parte da tradição cultural do século XX.

### **Referencias Bibliográficas:**

BASTOS, Maria Alice Junqueira; ZEIN, Ruth Verde. **Brasil: Arquiteturas após 1950**. São Paulo: Perspectiva, 2010.

DE FEO, Vittorio. **Arquitetura Construtivista – URSS 1917-1936**. Trad. Luiz Antonio Pitanga do Amparo. São Paulo: Worldwhitewall, 2005.

IRIGOYEN, Adriana. **Wright e Artigas - duas viagens**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

SUZUKI, Juliana. **Artigas e Cascaldi - Arquitetura em Londrina**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.

WISNIK, Guilherme. **Vilanova Artigas y La dialectica de los esfuerzos**. in 2G N.54 João Vilanova Artigas. Barcelona: Gustavo Gili, 2010, p.11-24.

- LUCIO COSTA: TRÊS OBRAS E A CRIAÇÃO DO LUGAR EM CIDADES BRASILEIRAS DE PEQUENO E MÉDIO PORTE ..... 146  
*Fig. 01: Maquete eletrônica (modelo 3D) e fotografia do Museu das Missões, Fig. 02: Situação da residência em relação à estrada/rio: esquemas compositivos, Fig. 03: Implantação, plantas do térreo, 2 pavimento e foto do Hotel São Clemente.*
- A ESTAÇÃO RODOVIÁRIA DE JANDAIA DO SUL, PR: INVENTÁRIO DE UMA OBRA BRUTALISTA ..... 148  
*Praça e Estação Rodoviária de Jandaia do Sul, década 1970,*
- DA REVOLTA TENENTISTA AO PLANO DIRETOR DE 1978: O CASO DE CASCAVEL, PR E SEU URBANISMO MODERNISTA ..... 149  
*Fig. 01: Vista geral da cidade em 1950, Fig.02: Vista da Avenida Brasil 1965, Fig. 03: Vista da Avenida Brasil 1970, Figura 04: Proposta, o traçado da Av. Brasil.*
- MODERNIDADES ALTERNATIVAS NA FRONTEIRAS DO BRASIL: A OBRA DE LUÍS FERNANDO CORONA EM PORTO ALEGRE ..... 151  
*Fig. 01: Edifício Jaguaribe. Perspectiva publicada no Jornal Correio do Povo de 09 de agosto de 1951, Fig. 02: Foto da fachada norte do Edifício Jaguaribe, Fig. 03: As sacadas da fachada norte, Fig. 04: Detalhe das sacadas em corte e em vista lateral, Fig. 05: Perspectiva do Palácio da Justiça concurso de anteprojetos de 1952, Fig. 06: Planta do pavimento térreo. Projeto de 1952, Fig. 07: Aspecto atual do edifício, Figura 09: Perspectiva do Edifício, Figura 10: Conclusão do Bloco A.*
- A LEGISLAÇÃO, O INCENTIVO E LIMITAÇÃO À NOVA ARQUITETURA EM LONDRINA ..... 155  
*FIGURA 01: Fases da ocupação de Londrina, FIGURA 02: Foto de meados da década de 1950 com indicações das áreas onde a legislação obriga a construção de mais de um piso e cronologia dos edifícios implantados, FIGURA 03: Marcação das empenas nos edifícios verticais da área centrais implantados junto ao alinhamento, destaque para o Edifício Autolon com empena voltada para a via principal, FIGURA 04: Edifício Autolon ou Chevrolet (1950-51) à esquerda de João Vilanova Artigas e Edifício Sabão (1950) à direita de Roger Henri Weiter, ambos com pilotis externos no térreo delimitados por planos de vidro, FIGURA 05: "Fundos" do Edifício Alaska (1961) e Edifício Tuparandi (1969), ambas as galerias térreas não circundam todas as respectivas torres. no lado interno, fotos de Augusto Galante.*
- ITINERÁRIO DA ARQUITETURA MODERNA NO AGLOMERADO URBANO DE FLORIANÓPOLIS, SC ..... 159  
*Fig. 01: Maquete do Lagoa Iate Clube LIC, elaborados a partir do croqui de Oscar Niemeyer, Admar Gonzaga e José Cipriano da Silva. Fig. 02: Vista da Reitoria da UFSC e da praça centraldo campus, projetada por Roberto Burle Marx. Fig. 03: Vista aérea da área central no final da década 1950, no início do processo de modernização pela verticalização.*

TEMPLOS MODERNOS: AS IGREJAS DE DOMINIKUS E GOTTFRIED BÖHM NO BRASIL ..... 160

*Fig. 01: Dominikus e Gottfried Böhm. Igreja São Paulo Apóstolo. Blumenau. 1955-1962. Fig. 02: Dominikus e Gottfried Böhm. Igreja São Paulo Apóstolo. Blumenau. 1955-1962. Fig. 03: Dominikus e Gottfried Böhm. Igreja São Luiz Gonzaga. Brusque. 1955-1962. Fig. 04: Dominikus e Gottfried Böhm. Igreja São Luiz Gonzaga. Brusque. 1955-1962.*

MODERNIDADE CARIOCA NO INTERIOR: DOIS EDIFÍCIOS EM ERECHIM ..... 162

*Fig. 04: Clube do Comércio, perspectiva do projeto e foto em julho de 1960, Erechim. Fig. 05: Clube do Comércio, estado atual. Fotos: Marcos Flávio Teitelroit Bueno. Fig. 03: Edifício Zanin, Carlos Alberto de Holanda Mendonça, 1953.*

A ARQUITETURA MODERNA CHEGA AO LITORAL DO PARANÁ: O CASO DA RESIDÊNCIA GUIDO WEBER EM CAIOBÁ ..... 165

*Fig.01: Residência Erley Volpi, Caiobá (1964). Fig. 02: Planta baixa do pavimento térreo da Residência Guido Weber, Caiobá. (1965). Fig.03: Planta baixa do pavimento superior da Residência Guido Weber, Caiobá. (1965). Fig. 04: Elevação Leste/ Elevação Oeste. Fig. 05: Vista exterior da casa sobre as rochas/ Vista do balanço lateral (fachada Oeste).*

DUAS CASAS DE VILANOVA ARTIGAS EM PONTA GROSSA, PR ..... 168

*Fig. 01: Planta do estudo da Res. Orlando Holzmann. Fig. 02: Perspectiva do estudo da Res. Orlando Holzmann. Fig. 03: Res. Orlando Holzmann, década de 1950. Fig. 04: Estudo da Res. Álvaro Correia de Sá em Ponta Grossa. Fig. 05: Fotografia da Res. Álvaro Correia de Sá em Ponta Grossa, junho de 2011.*

O MUSEU DE ARTE DE LONDRINA – MAL, VILANOVA ARTIGAS E AS VANGUARDAS MODERNAS ..... 170

*Fig. 01: Museu Oscar Niemeyer, Curitiba, 1971/2002. Fig. 02: Museu de Arte de Londrina, Vilanova Artigas, 1948. Fig. 03: Museu de Arte de Londrina, Vilanova Artigas, 1948.*

A TRAJETÓRIA DO PATRIMÔNIO MODERNO EM LONDRINA: OBRAS DE VILANOVA ARTIGAS E CARLOS CASCALDI ..... 172

*Imagens: 1) Vista externa da Estação Rodoviária de Londrina, 1955; 2) Vista externa do Museu de Arte de Londrina, 2011. Imagens: 3) Vista externa da Casa da Criança em Londrina, década de 1950. 4) Vista externa da Secretaria Municipal de Cultura de Londrina em processo de restauração, 2011. Fonte Imagem 3: Acervo Museu Histórico de Londrina Pe. Carlos weiss – Imagens: 5) Vista do Edifício Autolon, final da década de 1950/ início 1960. 6) Vista do Edifício Autolon, ao lado o Teatro Ouro Verde, 2011. Imagens: 7) e 8) Vista panorâmica do Cinema Ouro Verde durante reforma, década de 1980. Imagens: 9) Vista do Cine Ouro Verde, década de 1950. 10) Vista do Tetro Ouro Verde no momento do incêndio, fevereiro de 2012*

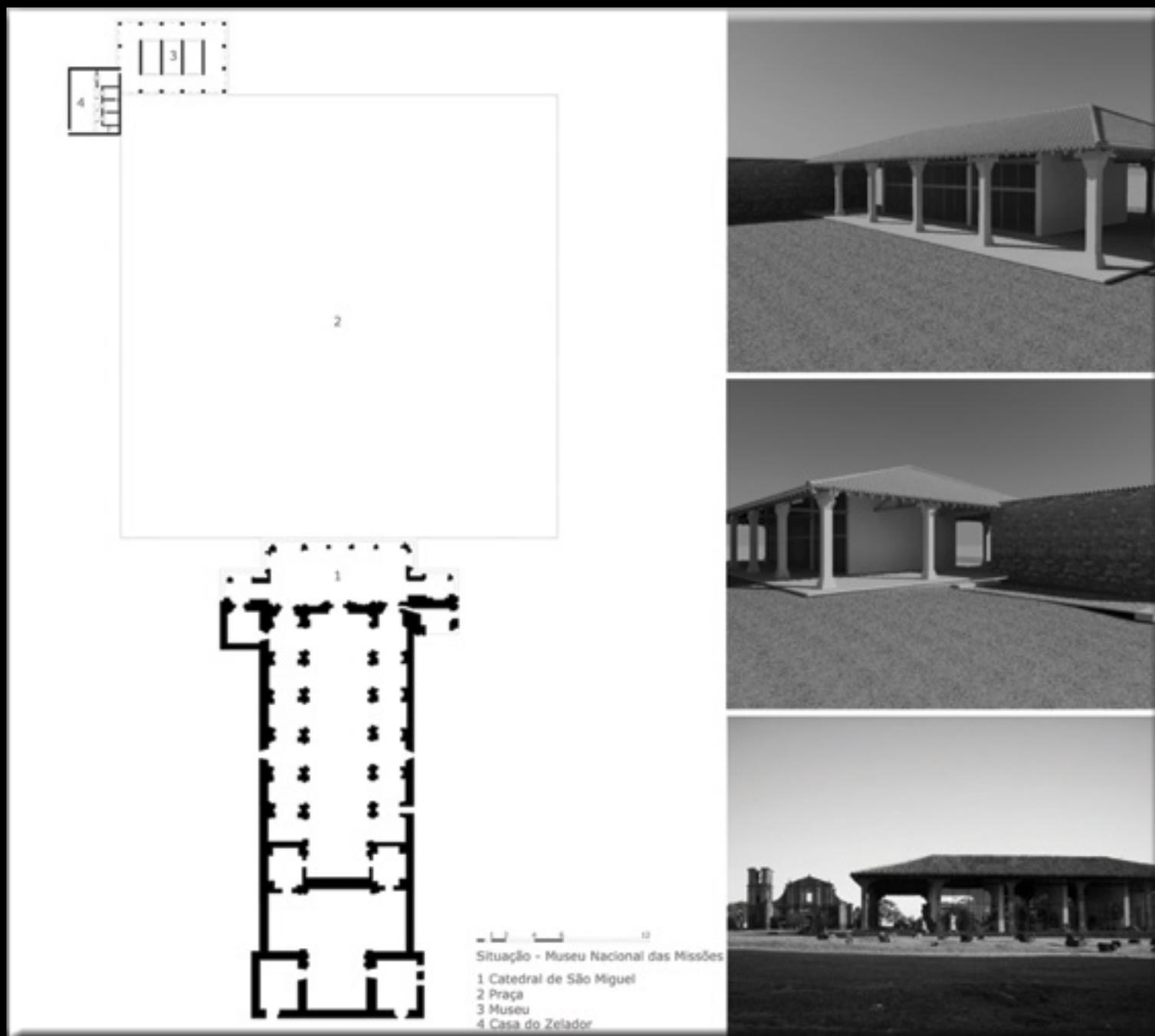


Fig. 01: Maquete eletrônica (modelo 3D) e fotografia do Museu das Missões.  
Fonte: [www.dspace.uniritter.edu.br](http://www.dspace.uniritter.edu.br).

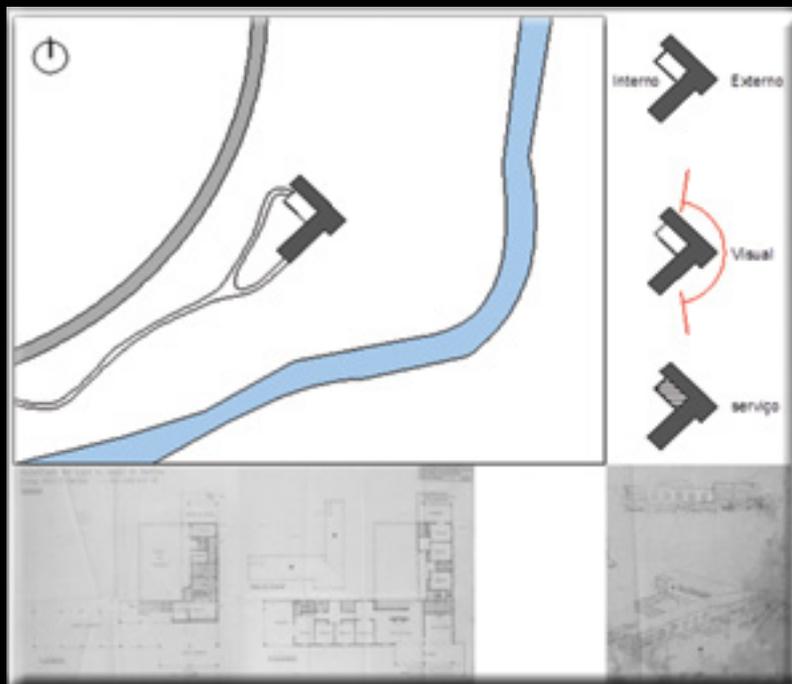


Fig. 02: Situação da residência em relação à estrada/rio: esquemas compositivos.

Fig. 03: Implantação, plantas do térreo, 2 pavimento e foto do Hotel São Clemente.  
Fonte: [www.dspace.uniritter.edu.br](http://www.dspace.uniritter.edu.br).

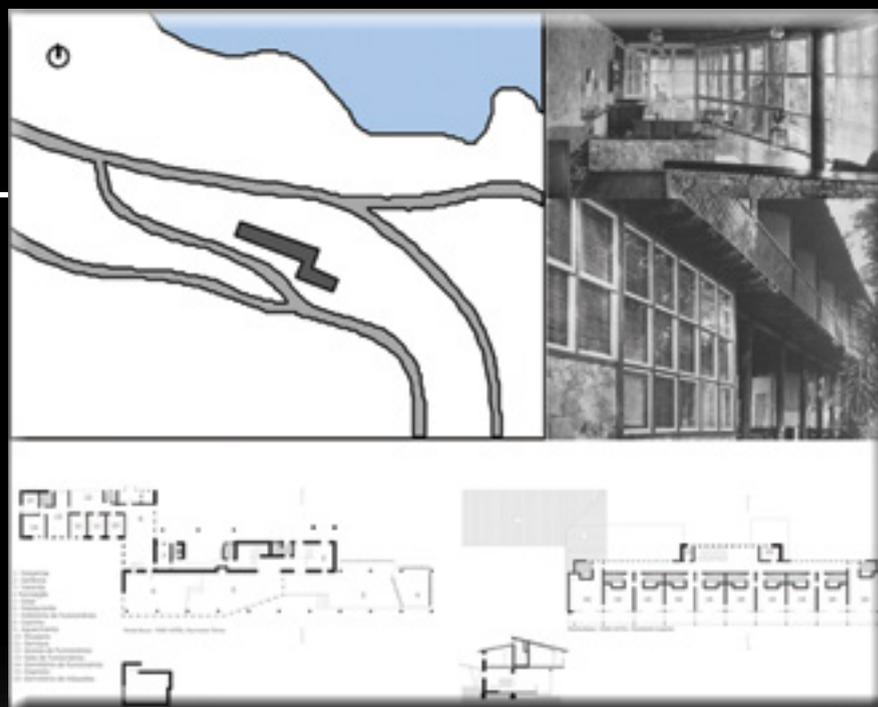




Fig. 01: Praça e Estação Rodoviária de Jandaia do Sul, década 1970.  
Fonte: Acervo Toshio Yamaguchi (2012).



Fig. 01: Vista geral da cidade em 1950.  
Fonte: Museu da Imagem e do Som de  
Cascavel - MIS.



Fig.02: Vista da Avenida Brasil.  
Abaixo se encontra o atual centro da  
cidade. 1965.  
Fonte: Museu da Imagem e do Som  
de Cascavel - MIS.



Fig. 03: Vista da Avenida Brasil. 1970.  
Fonte: Museu da Imagem e do  
Som de Cascavel -MIS.



Figura 04: Proposta, o traçado da Av. Brasil.  
Fonte: Prefeitura Municipal de Cascavel, Jaime Lerner, 1978, p. 29.



Fig. 01: Edifício Jaguaribe.  
Perspectiva publicada no Jornal Correio do Povo  
de 09 de agosto de 1951.



Fig. 02: Foto da fachada norte do Edifício Jaguaribe.



Fig. 03: As sacadas da fachada norte.

Fig. 04: Detalhe das sacadas em corte e em vista lateral.

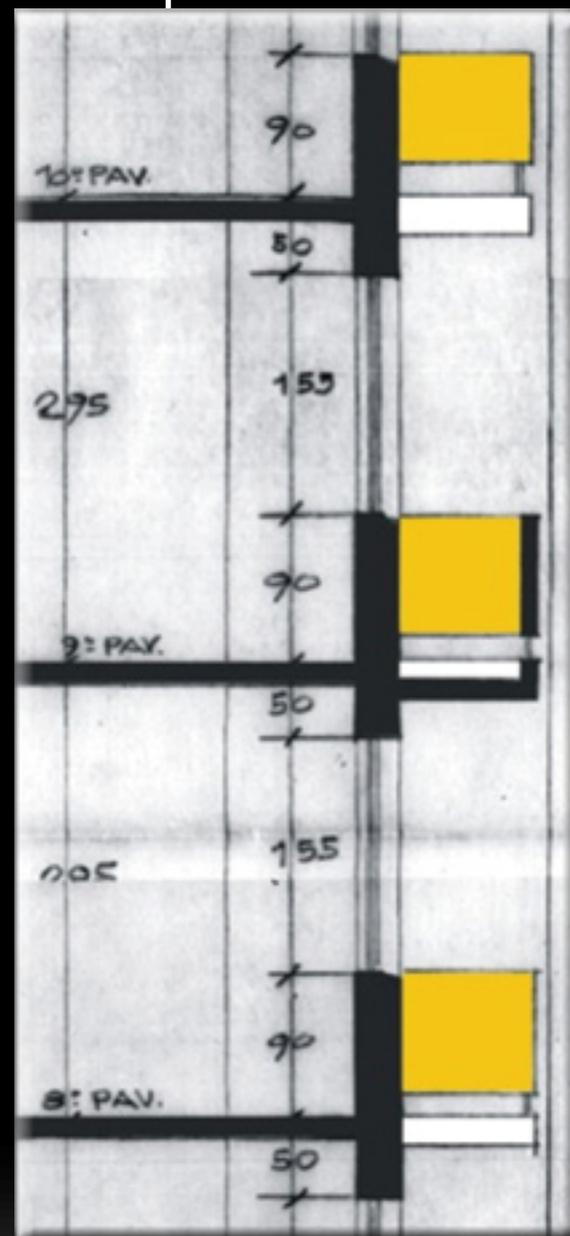




Fig. 05: Perspectiva do Palácio da Justiça concurso de anteprojetos de 1952.

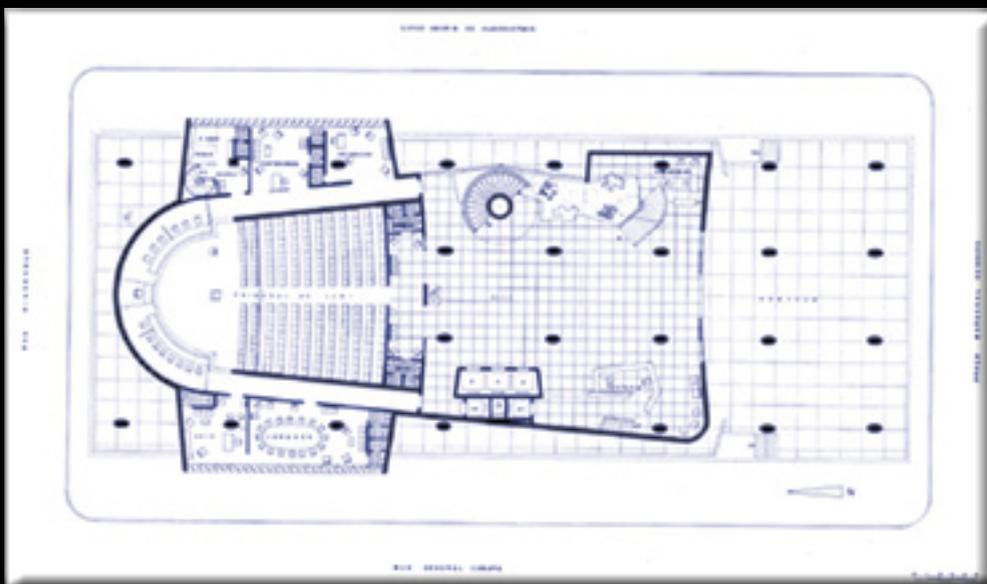


Fig. 06: Planta do pavimento térreo. Projeto de 1952.



Fig. 07: Aspecto atual do edifício.

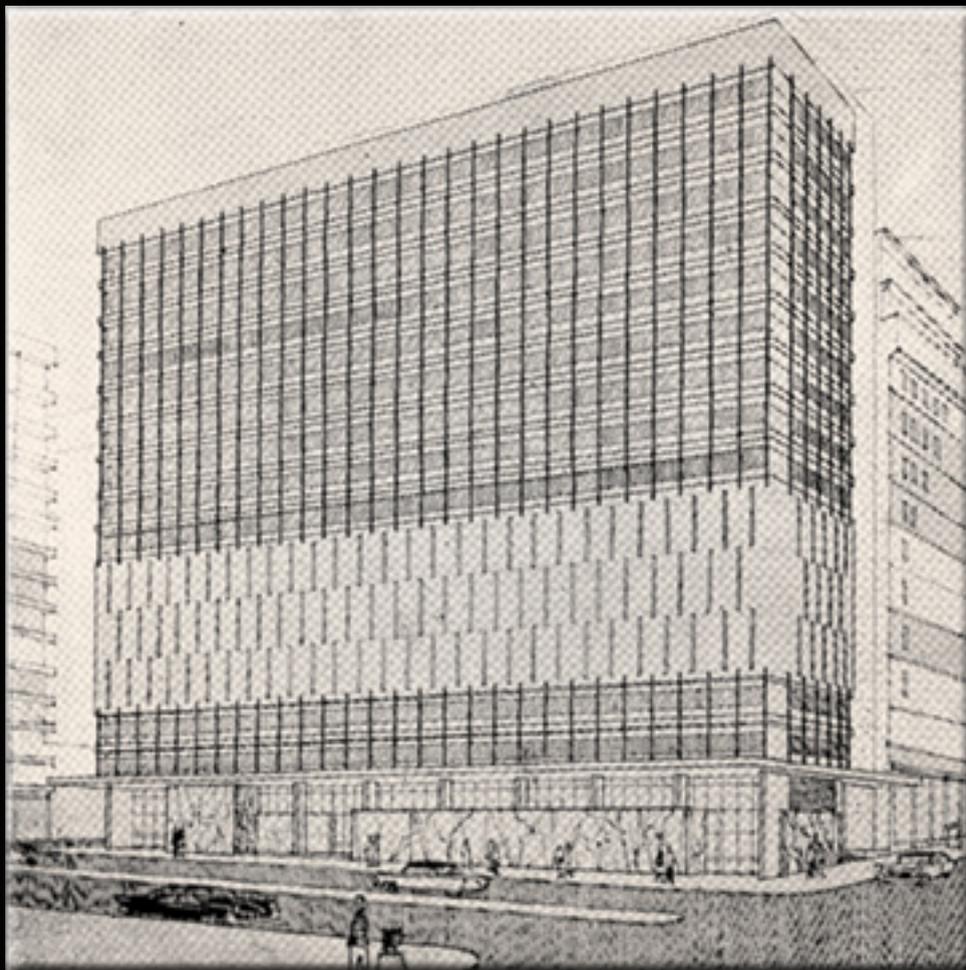


Figura 09: Perspectiva do Edifício CRT publicada na Revista Arquitetura IAB n.34, abril 1965.



Figura 10: Conclusão do Bloco A.



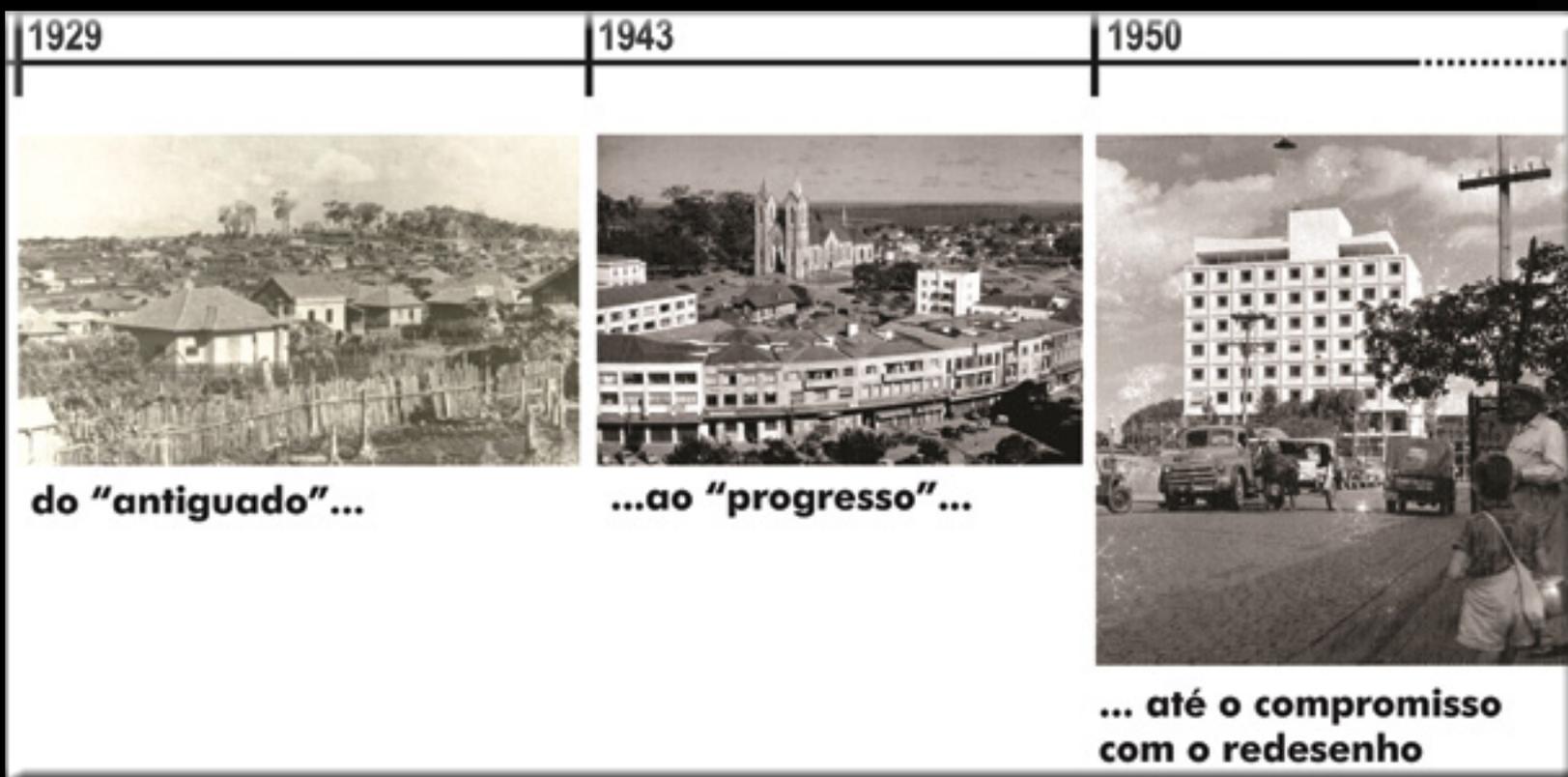


FIGURA 01: Fases da ocupação de Londrina. (Fonte: da autora, 2011, com acervo Foto Estrela e MHL)

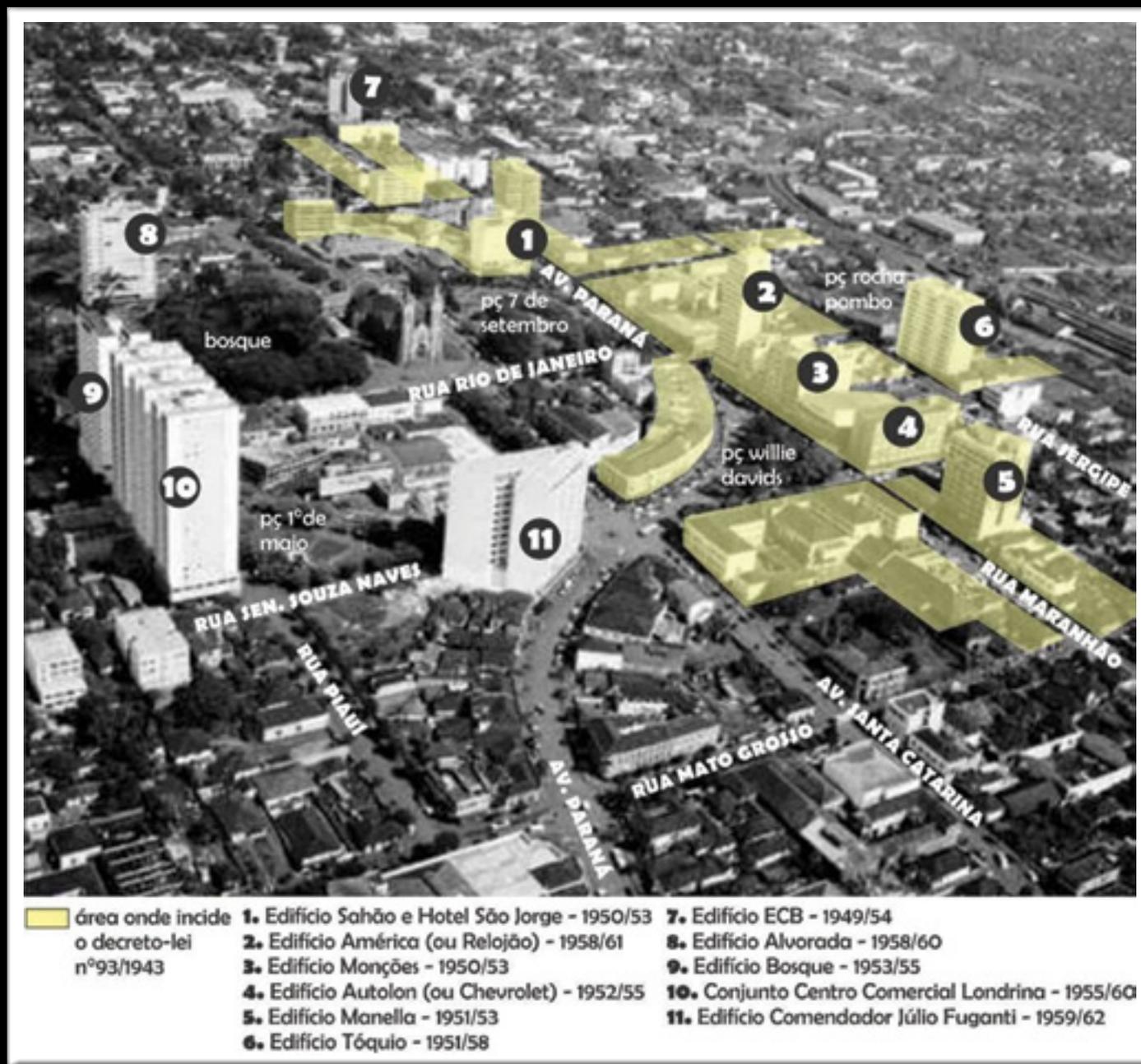


FIGURA 02: Foto de meados da década de 1950 com indicações das áreas onde a legislação obriga a construção de mais de um piso e cronologia dos edifícios implantados (Fonte: da autora, 2011, sobre base Foto Estrela, 2008)

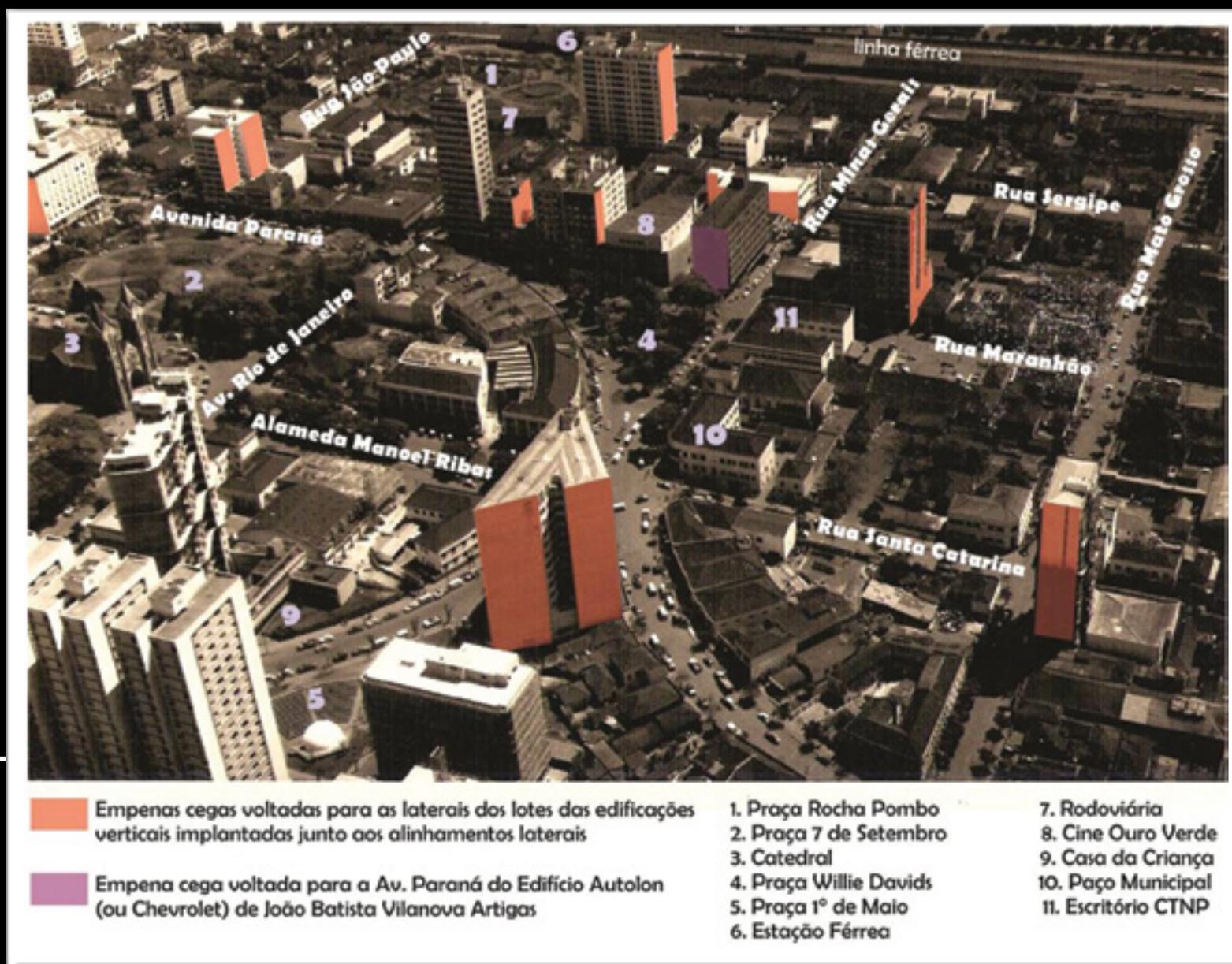


FIGURA 03: Marcação das empenas nos edifícios verticais da área centrais implantados junto ao alinhamento, destaque para o Edifício Autolon com empena voltada para a via principal (Fonte: da autora sobre acervo da autora, s.d., 2010)



FIGURA 04: Edifício Autolon ou Chevrolet (1950-51) à esquerda de João Vilanova Artigas e Edifício Sahaõ (1950) à direita de Roger Henri Weiter, ambos com pilotis externos no térreo delimitados por planos de vidro no lado interno, fotos de Augusto Galante (Fonte: Londrina no seu Jubileu de Prata, s.n., 1954)

FIGURA 05:  
“Fundos” do  
Edifício Alaska  
(1961) e Edifício  
Tuparandi (1969),  
ambas as galerias  
térreas não  
circundam todas as  
respectivas torres.  
(Fonte: da autora,  
2008.)





Fig. 01: Maquete do Lagoa late Clube LIC, elaborados a partir do croqui de Oscar Niemeyer, Admar Gonzaga e José Cipriano da Silva. Fonte: Arquivo da Secretaria do LIC.



Fig. 02: Vista da Reitoria da UFSC e da praça central do campus, projetada por Roberto Burle Marx. Fonte: Casa da Memória, PMF.



Fig. 03: Vista aérea da área central no final da década 1950, no início do processo de modernização pela verticalização. Fonte: Casa da Memória, FFC/PMF.

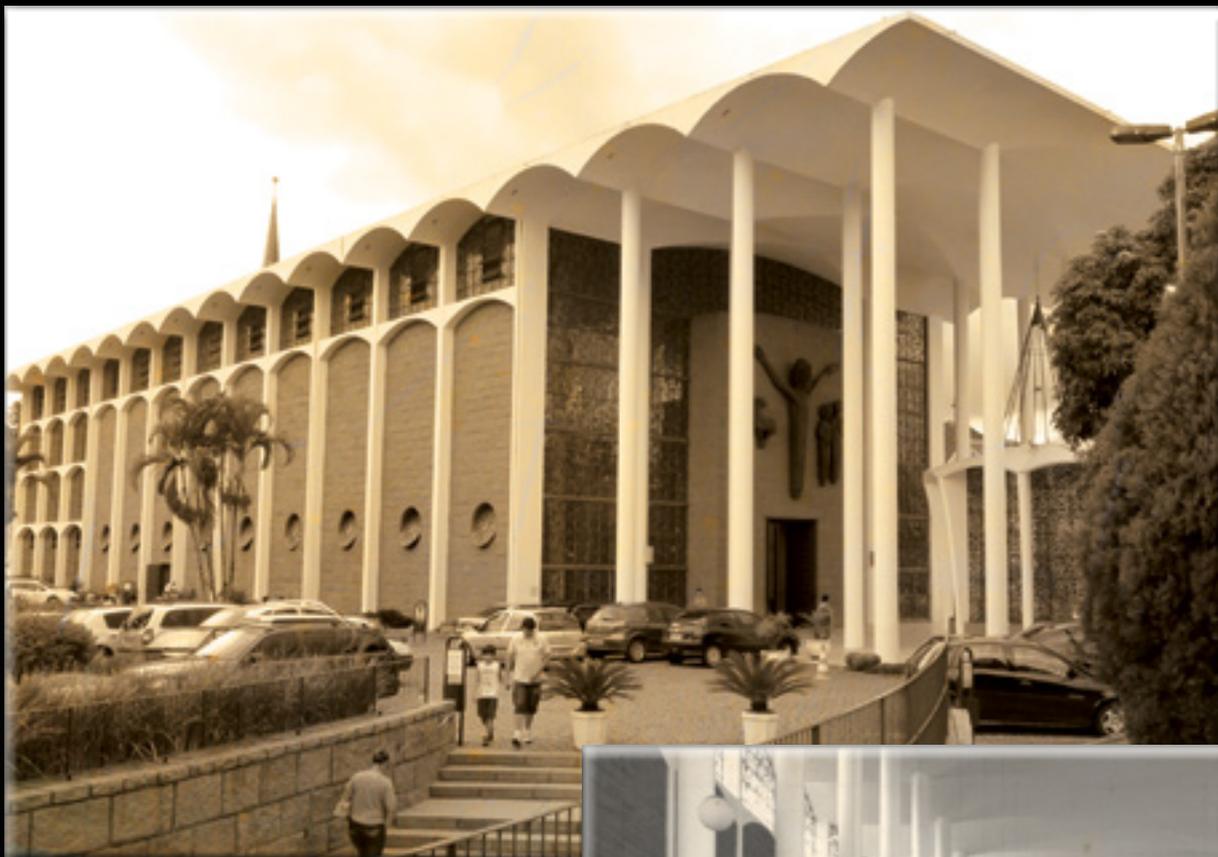


Fig. 01: Dominikus e Gottfried Böhm. Igreja São Paulo Apóstolo. Blumenau. 1955-1962.  
Fonte: arquivo dos autores.



Fig. 02: Dominikus e Gottfried Böhm. Igreja São Paulo Apóstolo. Blumenau. 1955-1962.  
Fonte: arquivo dos autores.



Fig. 03: Dominikus e Gottfried Böhm. Igreja São Luiz Gonzaga. Brusque. 1955-1962. Fonte: arquivo dos autores.



Fig. 04: Dominikus e Gottfried Böhm. Igreja São Luiz Gonzaga. Brusque. 1955-1962. Fonte: arquivo dos autores.



PERSPECTIVA

Fig. 04: Clube do Comércio, perspectiva do projeto e foto em julho de 1960, Erechim. Fonte: Arquivo da Construtora Gaúcha.





Fig. 05: Clube do Comércio, estado atual.  
Fotos: Marcos Flávio Teitelroit Bueno.



Fig. 03: Edifício Zanin, Carlos Alberto de Holanda Mendonça, 1953.  
Foto: Marcos Flávio Teitelroit Bueno.

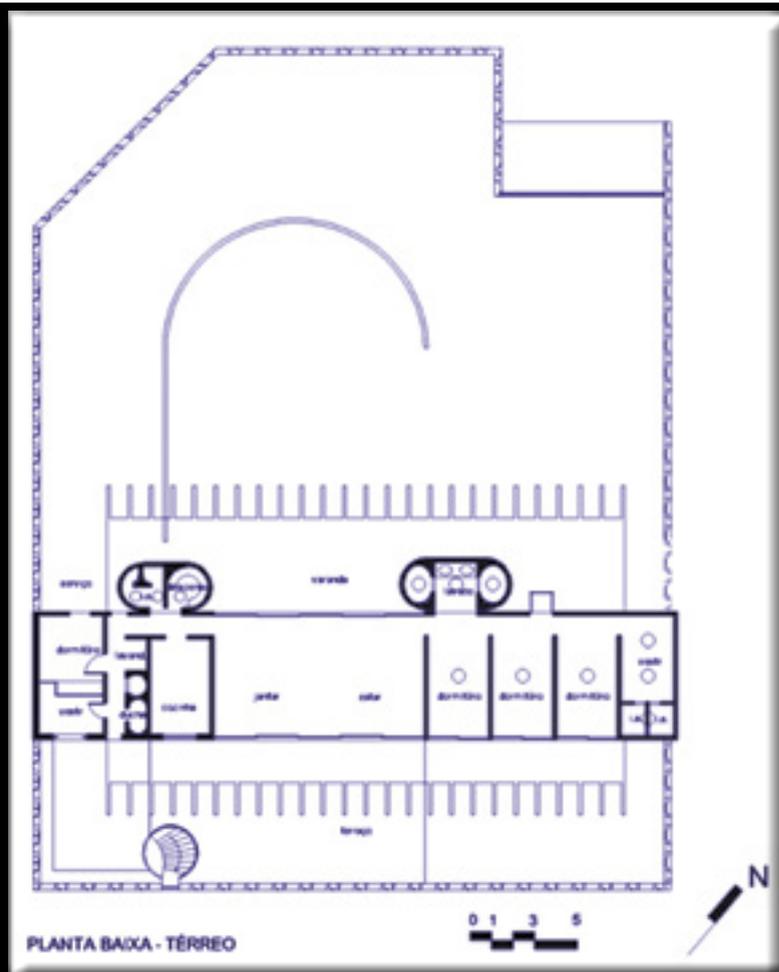
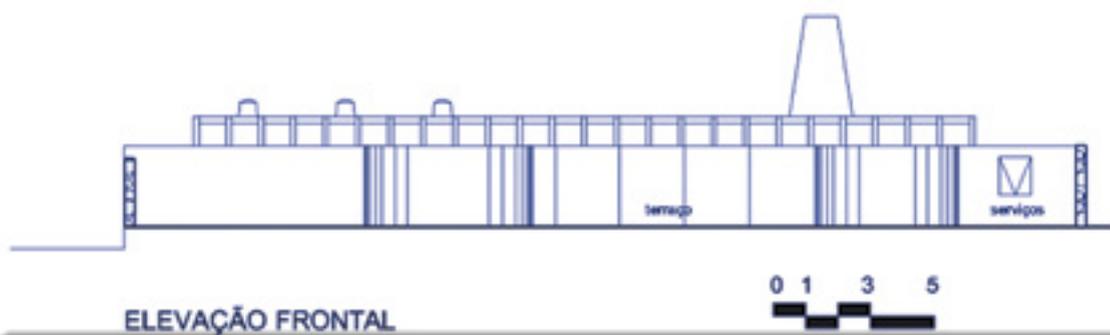
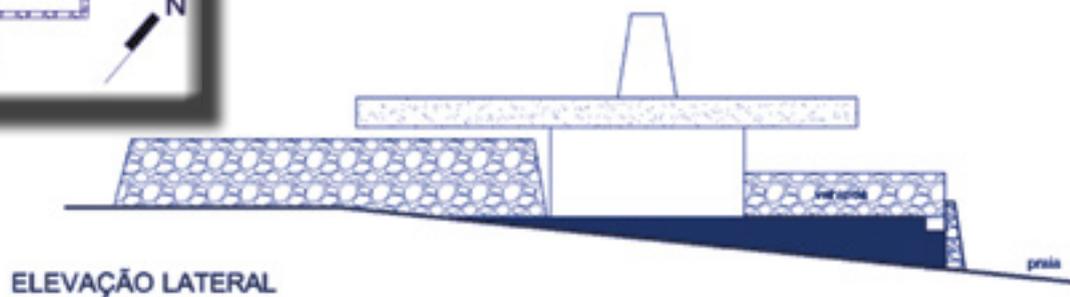


Fig.01: Residência Erley Volpi, Caiobá (1964).  
Fonte: redesenho da autora, 2010.



# A ARQUITETURA MODERNA CHEGA AO LITORAL DO PARANÁ: O CASO DA RESIDÊNCIA GUIDO WEBER EM CAIOBÁ

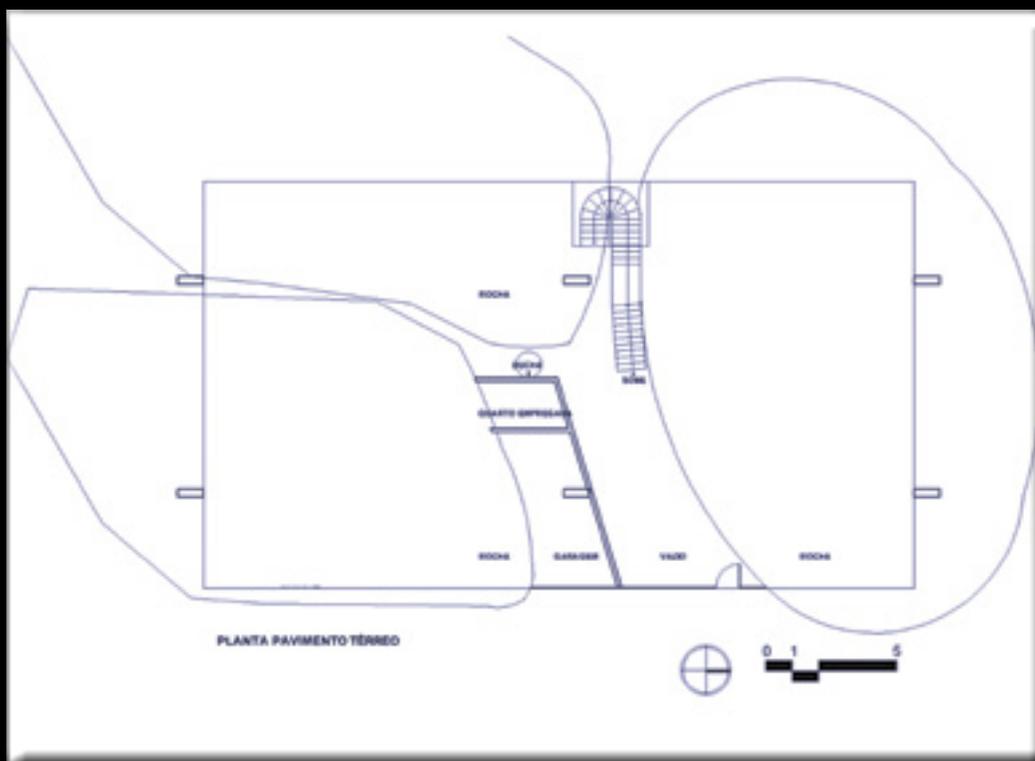


Fig. 02: Planta baixa do pavimento térreo da Residência Guido Weber, Caiobá. (1965).  
Fonte: redesenho da autora, 2010.

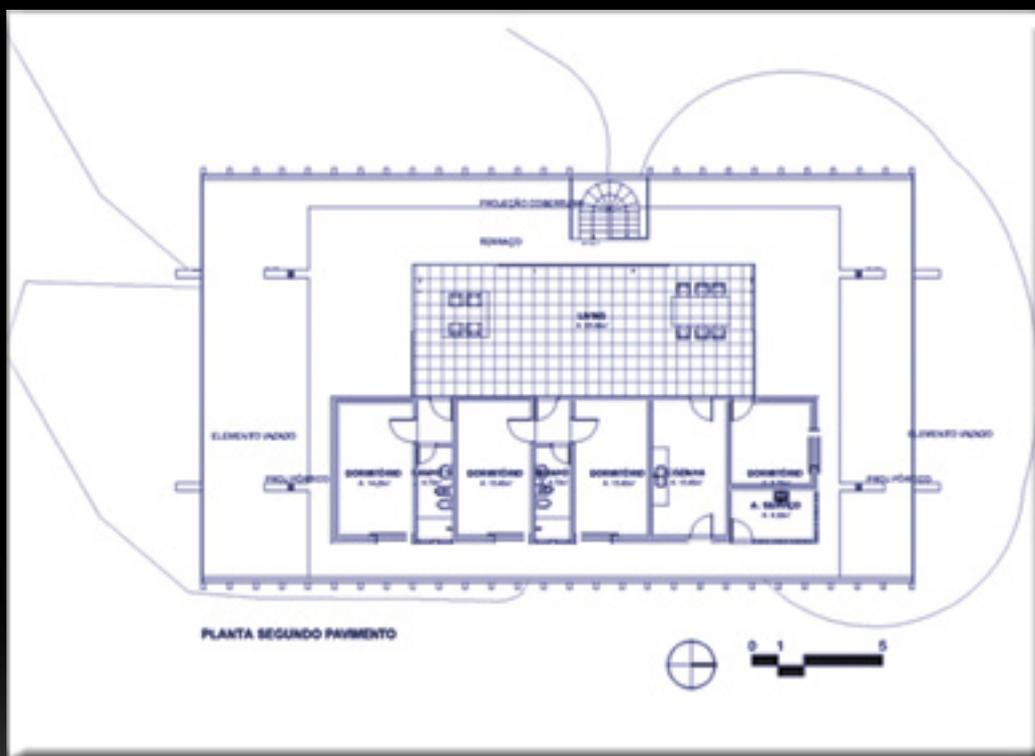


Fig.03: Planta baixa do pavimento superior da Residência Guido Weber, Caiobá. (1965).  
Fonte: redesenho da autora, 2010.

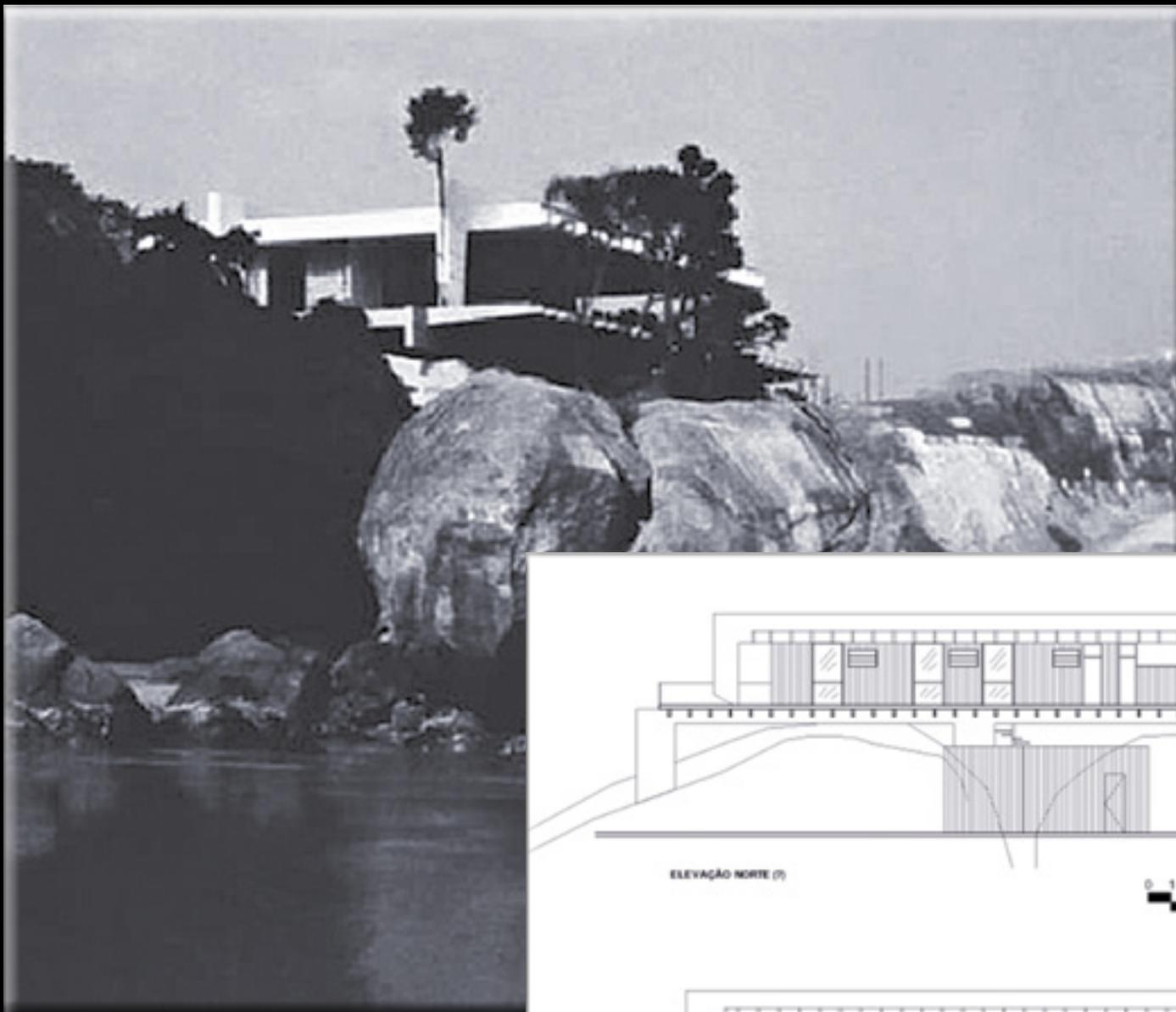


Fig. 05: Vista exterior da casa sobre as rochas/ Vista do balanço lateral (fachada Oeste).

Fonte: arquivo Forte Netto.

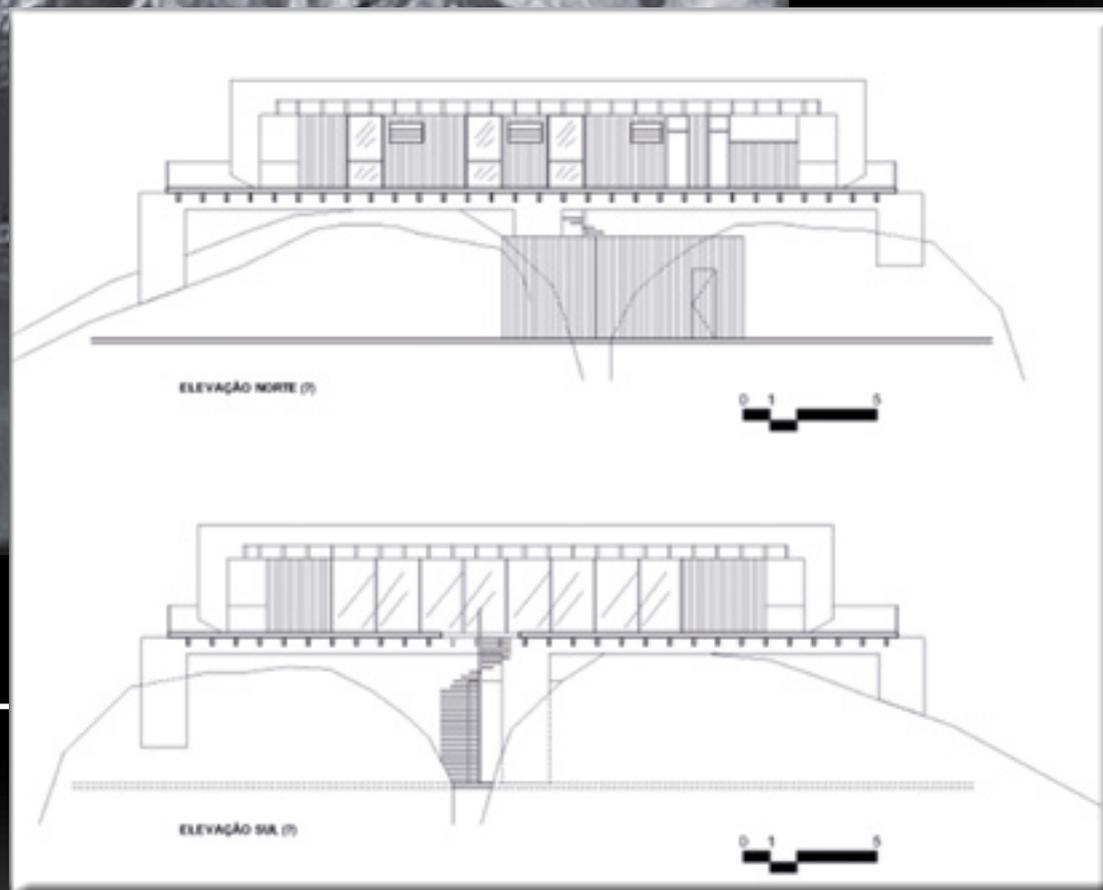


Fig. 04: Elevação Leste/ Elevação Oeste.  
Fonte: desenho da autora sobre projeto original

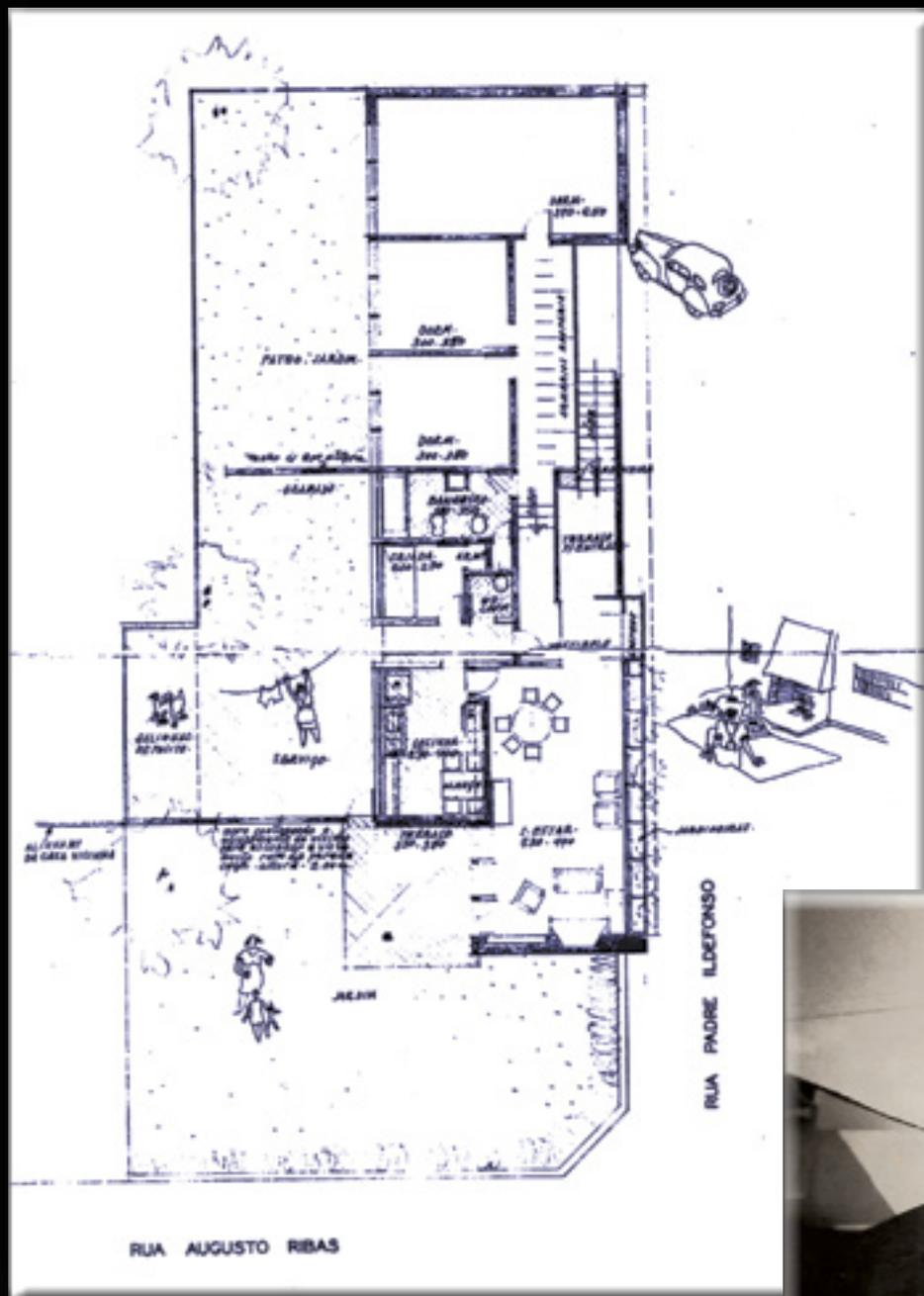


Fig. 01: Planta do estudo da Res. Orlando Holzmann.  
Fonte: FAU-USP.



Fig. 02: Perspectiva do estudo da Res. Orlando Holzmann.  
Fonte: FAU-USP.

Fig. 03: Res. Orlando Holzmann, década de 1950.  
Fonte: Álbum de família Isabel de Sá Holzmann)





Fig. 04: Estudo da Res. Álvaro Correia de Sá em Ponta Grossa.  
Fonte: FAU-USP.



Fig. 05: Fotografia da Res. Álvaro Correia de Sá em Ponta Grossa, junho de 2011.  
Fonte: acervo do autor.



Fig. 01: Museu Oscar Niemeyer,  
Curitiba, 1971/2002.  
Foto do autor.



Fig. 02: Museu de Arte de Londrina,  
Vilanova Artigas, 1948.  
Foto Irã Taborda Dudeque.



Fig. 03: Museu de Arte de Londrina, Vilanova Artigas, 1948.  
Foto Irã Taborda Dudeque.



Imagens: 1) Vista externa da Estação Rodoviária de Londrina, 1955; 2) Vista externa do Museu de Arte de Londrina, 2011. Fonte Imagem 1: Acervo IPAC/LDA – Inventário e Proteção do Acervo Cultural de Londrina. Fonte Imagem 2: Rei Santos.

Imagens: 3) Vista externa da Casa da Criança em Londrina, década de 1950. 4) Vista externa da Secretaria Municipal de Cultura de Londrina em processo de restauração, 2011. Fonte Imagem 3: Acervo Museu Histórico de Londrina Pe. Carlos Weiss – Foto: Oswaldo Leite. Fonte Imagem 4: Rei Santos.



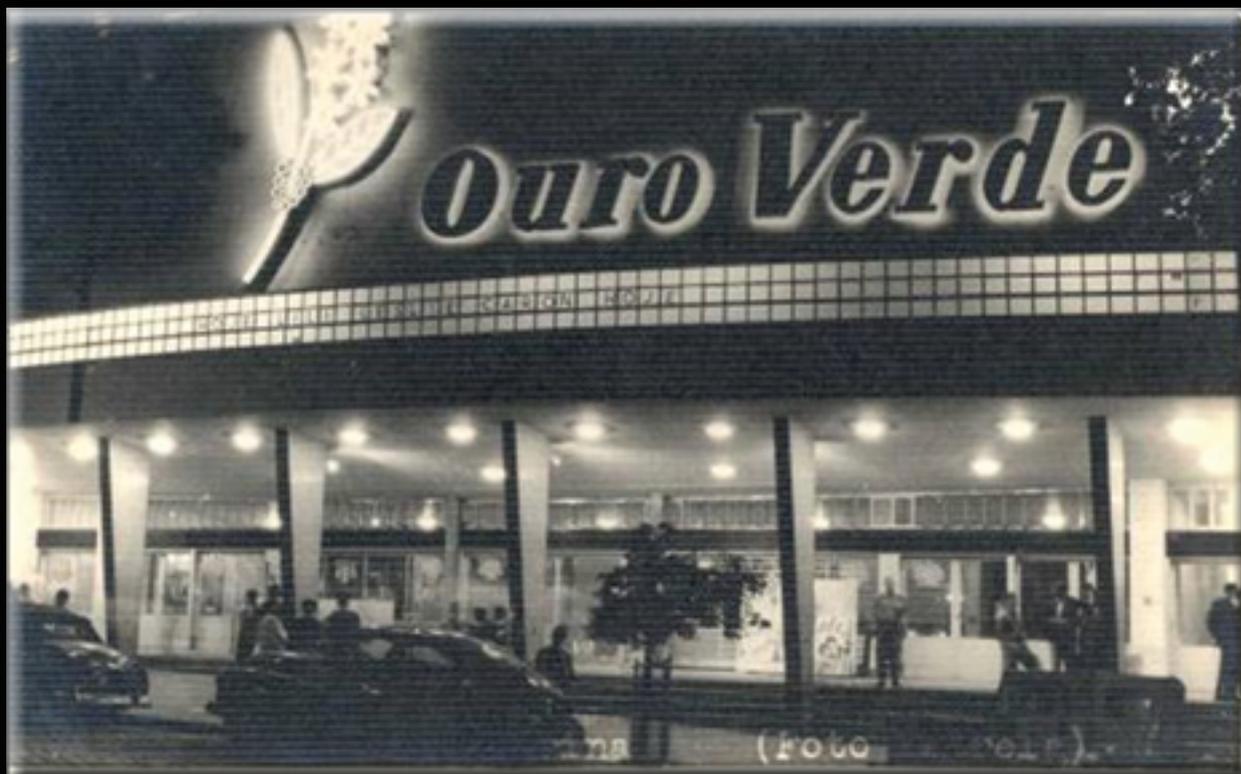


Imagens: 5) Vista do Edifício Autolon, final da década de 1950/ início 1960. 6) Vista do Edifício Autolon, ao lado o Teatro Ouro Verde, 2011. Fonte Imagem 5: Acervo Museu Histórico de Londrina Pe. Carlos Weiss. Fonte Imagem 6: Rei Santos.



Imagens: 7) e 8) Vista panorâmica do Cinema Ouro Verde durante reforma, década de 1980.

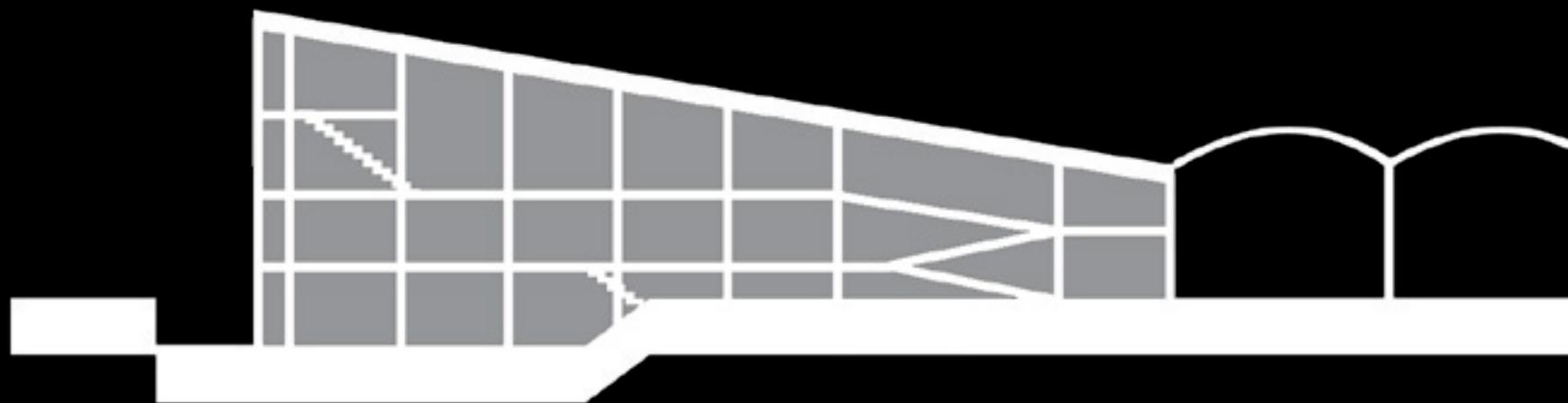
Fonte imagens 7 e 8: Acervo do jornal Folha de Londrina.

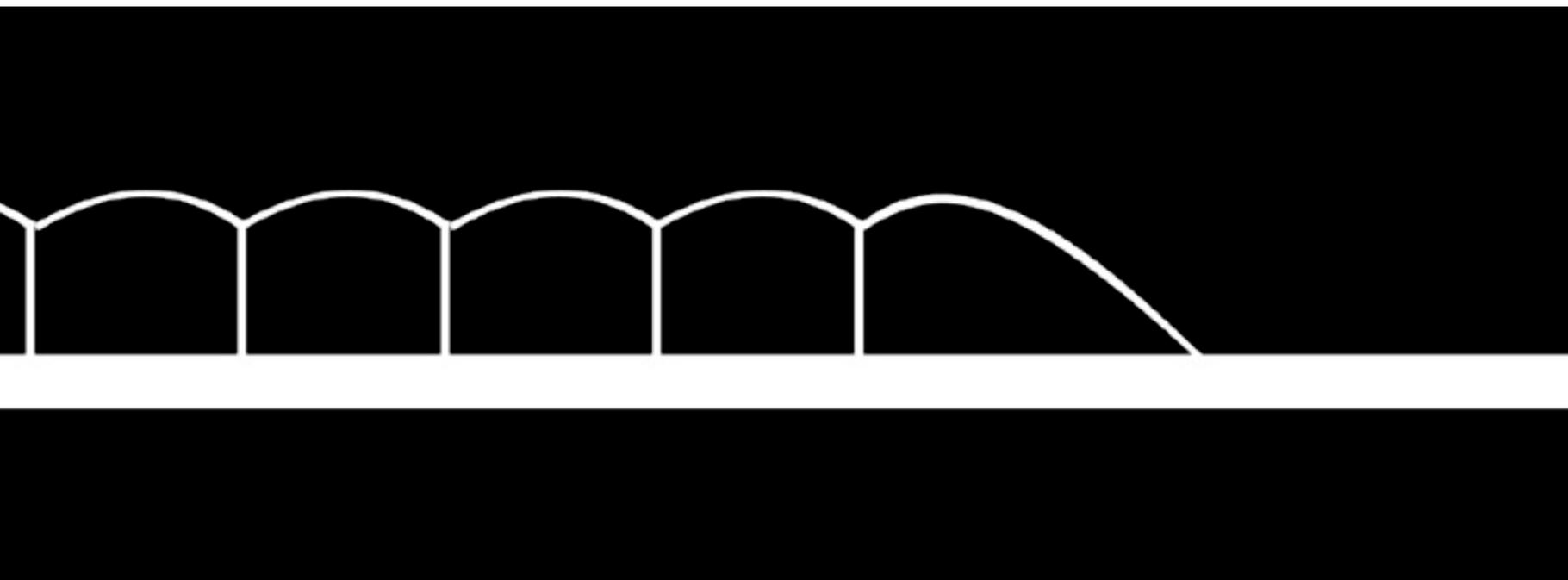


Imagens: 9) Vista do Cine Ouro Verde, década de 1950. 10) Vista do Tetro Ouro Verde no momento do incêndio, fevereiro de 2012. Fonte Imagem 9: Museu Histórico de Londrina Pe. Carlos Weiss – Coleção Foto Estrela. Fonte Imagem 10: Rei Santos.









do\_co,mo.mo\_  
paraná